



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

DOTTORATO IN SCIENZE DEL PATRIMONIO LETTERARIO, ARTISTICO E AMBIENTALE

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI E AMBIENTALI

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI FILOLOGICI E LINGUISTICI

XXX ciclo

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

Scambi culturali e interazioni con l'Oriente Mediterraneo nella produzione artistica di lusso longobarda in Italia (secoli VI-VIII): il caso delle fibule a disco

L-ART/01 - L-ANT/08

VALENTINA DE PASCA

Matr. R10825

TUTOR

Prof. Mauro DELLA VALLE

COORDINATORE DEL DOTTORATO

Prof. Alberto Valerio CADIOLI

A.A. 2016/2017

[...] con interesse prevalentemente storico-artistico
va dunque esaminato il campo specifico dell'oreficeria,
non solo per una nuova classificazione degli oggetti secondo la morfologia
e la varietà dei luoghi di rinvenimento,
ma soprattutto per localizzarne per quanto possibile l'origine
con l'opportuna valutazione delle affinità linguistico-figurative,
in modo da riconnetterli al loro proprio contesto ambientale.

GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, Roma 1969, p. 16.

INDICE

Introduzione	1
---------------------	----------

PRIMA PARTE

I. DALLA SPILLA ALLA FIBULA A DISCO, ATTRAVERSO LA FIBULA A CROCE LATINA: UN PERCORSO INTRODUTTIVO TRA CULTURA MATERIALE E SIMBOLOGIA DEL POTERE

I.1 Premessa o, nel cuore del problema	13
I.2 Per la definizione di un manufatto (talvolta) di lusso	17
I.2.a La fibula: un accessorio esistito "da sempre"	18
I.2.b Le fibule a croce latina nel mondo tardoromano: una prima connotazione di status? <i>Spille e fibule: le poche testimonianze di ambito femminile nel mondo romano</i>	21 32
I.2.c La fibula a disco: prime attestazioni iconografiche durante il Basso Impero <i>Un primo sguardo al barbaricum</i>	36 42
I.2.d Quale possibile relazione tra le fibule a disco e i gioielli monetali?	48
I.3 Le fibule a disco di cultura artistica mediterranea	52
I.3.a La fibula del tesoro di Ténès	53
I.3.b La fibula a disco in bronzo dorato proveniente dalla sepoltura 39 di Nocera Umbra <i>"Contaminazioni" nei doni funebri</i> <i>La fibula a disco in bronzo dorato</i>	58 59 62

II. SCAMBI E (NUOVE) IDENTITÀ CULTURALI E SOCIALI

II.1 Le fibule a disco nella cultura artistica e simbolica della prima età bizantina	67
II.1.a Un'insegna imperiale tra fonti storico-artistiche e letterarie <i>La fibula a disco non è una "questione di genere"</i> <i>Le fonti letterarie</i>	70 84 85
II.2 E le fonti archeologiche?	89
II.3.a Lineamenti di una tecnica: il traforo o opus interrasile	91
II.3.b Fibule a disco con pendenti della prima età bizantina <i>Fibula a disco con medaglione di Costanzo II</i> <i>Fibula a disco con busto maschile frigio al centro e tre pendenti</i> <i>Fibula a disco con pendenti dalla Forrer Collection</i>	93 95 97 100
II.3.c Fibule a disco di tipo comune	100

<i>Fibula a disco (?) lavorata a traforo con castoni</i>	101
<i>Fibula a disco (inedita) realizzata a traforo (?)</i>	102
<i>Fibula a disco con cammeo</i>	104
II.4. Un ruolo anche per i Merovingi?	108
II.5 Un «oggetto nuovo» per i Longobardi	112
II.5.a Guardare a Oriente indossando un'unica fibula a disco	120
II.5.b Il potere di un "manufatto-simbolo"	124
II.5.c Sulla "non-fortuna" delle fibule a disco, e le criticità connesse	126

III. UNA TIPOLOGIA DI MANUFATTO DALLE ORIGINI LONTANE, O SULL'EVOLUZIONE DI UN SIMBOLO DALLA CONNOTAZIONE COSMOLOGICA

III.1 Una costante nella moda di Palmira	131
III.1.a Oltre le stele funerarie e oltre il tempo: le fibule a disco quali preziose testimonianze di cultura materiale	145
III.2 La fibula a disco: un inusuale attributo sacerdotale	153
III.2.a Significative testimonianze figurative da Dura Europos	155
III.2.b Le tesserae palmirene: una "nuova" evidenza dall'incerta simbologia	162
III.2.c Interazioni e assimilazioni cultuali e culturali	177
III.3 La nascita di un simbolo di potere: quale ruolo per Giuliano l'Apostata?	185

SECONDA PARTE

IV. LE FIBULE A DISCO ELITARIE

IV.1 Manufatti senza contesti	200
IV.2 Tipologia A: fibula a disco aurea con gemma incastonata e pendenti	203
<i>Il cammeo centrale</i>	209
<i>Per una proposta di attribuzione cronologica della fibula di Benevento</i>	214
IV.3 Tipologia B: fibula a disco aurea con decorazione a smalto e pendenti	216
IV.3.a Clipei smaltati contenenti busti dalle "fisionomie longobarde"	219
<i>La fibula cosiddetta Castellani</i>	221
<i>La fibula da Comacchio</i>	224
<i>Lo stringente parallelismo con gli orecchini provenienti da Senise e altri "volti barbarici"</i>	226
<i>Quali i modelli iconografici, quindi, per la fibula proveniente da Canosa?</i>	236
IV.3.b La fibula a disco detta 'Stroganoff'	244

IV.3.c Polimatericità, eterogeneità esecutiva e lineamenti cronologici	246
<i>Una "nuova" arte longobarda?</i>	250
IV.4 Tipologia C: fibula a disco aurea con decorazione a traforo e pendenti	255
<i>Il medaglione figurato: una narrazione transculturale</i>	260
<i>Quale cronologia di riferimento?</i>	269

V. IL DUCATO DI BENEVENTO

E LA *FACIES* ARCHEOLOGICA ATIPICA DEI LONGOBARDI DEL SUD

V.1 Una breve premessa	273
V.2 Prima del Ducato: lineamenti di Beneventum	276
V.3 L'arrivo dei Longobardi a Benevento, la formazione del Ducato e alcune dinamiche dal carattere "bizantino"	283
V.3.a La zecca di Benevento, tra monete e gioielli	298
<i>Le peculiarità della circolazione monetaria del Ducato di Benevento</i>	300
<i>La zecca: una fucina di manufatti preziosi?</i>	312
V.3.b Profilo di Benevento, capitale longobarda	315
V.4 Canosa tra Oriente e Occidente: alcuni cenni	323
V.5 Due Capua "per una fibula"	331
V.6 Consonanze "bizantine" nel Ducato di Benevento	333

VI. LE FIBULE A DISCO NELLE SEPOLTURE FEMMINILI DI AMBITO LONGOBARDO

VI.1 Sfatare un mito	337
VI.2 Esame su base tipologica dei preziosi monili che ornavano l'habitus femminile	338
VI.3 Tipologia a: le fibule a disco policrome di cultura merovingia	340
VI.3.a La fibula a disco "a rosetta" da Nocera Umbra	341
VI.3.b La fibula a disco da Torino - Lingotto (via Nizza)	342
VI.3.c Le fibule a disco alveolate: quale fil rouge per questi pochi esemplari?	343
VI.4 Tipologia b: fibule a disco auree con decorazione in filigrana	349
VI.4.a Fibule a disco con decorazione in filigrana e gemma o pasta vitrea centrale	352
VI.4.b Fibule a disco con decorazione a sbalzo	357
<i>La parte retrostante delle fibule a disco con decorazione a sbalzo: alcune considerazioni</i>	359
<i>La parte anteriore: una molteplicità di soluzioni ornamentali che danno vita a manufatti unici</i>	361
<i>Due "nuove" fibule a disco per Castel Trosino?</i>	366
VI.5 Quale fortuna per le fibule a disco nell'abbigliamento "longobardo"?	368
VI.5.a e Castel Trosino Nocera Umbra:	

due case studies per il "fenomeno delle fibule a disco" nelle sepolture femminili	373
<i>Nocera Umbra</i>	374
<i>Castel Trosino</i>	378
VI.5.b "Il fenomeno delle fibule a disco":	
considerazioni conclusive su una consuetudine circoscritta	390
VI.6 Quali officine per i monili indagati?	391
BIBLIOGRAFIA	397
SITOGRAFIA	465
Appendice 1	467
Appendice 2	471

INTRODUZIONE

Tra le diverse attestazioni di cultura materiale portate alla luce nei territori della Penisola che conobbero la dominazione longobarda, un ruolo significativo è quello detenuto dalle fibule a disco. Tali manufatti, che potremmo definire spille contraddistinte per una placca circolare realizzata, nella gran parte dei casi, in oro e decorata secondo i gusti più eterogenei, sono state fino ad oggi indagate sommariamente e con il solo intento di mettere in luce come una popolazione “barbarica” avesse recepito e fatto proprio un costume della *romanitas*. Per indicare tale fenomeno, la cui effettiva portata sarà un altro degli aspetti significativi che è stato possibile chiarire attraverso questo lavoro, si è infatti usato in passato il termine di “acculturazione”, sottolineando implicitamente come la *gens Langobardorum* non potesse che trarre giovamento da quell’incontro con la cultura dominante erede della Classicità. Nelle pagine di questo studio si è però scelto di guardare il tutto con altre lenti, e dunque sarà con le peculiarità semantiche della parola “assimilazione” che verranno esaminati i «momenti anche reattivi, se non addirittura creativi»¹ di tale manifestazione.

Questo lavoro di ricerca si è posto quindi l’obiettivo di colmare un vuoto negli studi di storia dell’arte e di archeologia altomedievale focalizzando l’attenzione su tali manufatti portati alla luce in età longobarda (fine VI-VIII secolo) all’interno della Penisola italiana, e cercando di comprendere l’effettivo portato innovativo di questa testimonianza di cultura materiale. La mancanza di una specifica bibliografia di riferimento, ad eccezione degli ormai datati, e comunque non puntuali, studi di Nils Åberg² e Joachim Werner³, nonché di alcuni contributi inerenti i manufatti più noti, ha consentito di dare all’indagine un carattere proprio che non risentisse di influenze di tipo metodologico e ideologico, con le quali purtroppo molto spesso si ha a che fare qualora ci si relazioni con i linguaggi espressivi delle popolazioni germaniche. Tale assenza, connessa all’inesistenza di fonti documentali utili – che non sorprende muovendoci in coordinate spazio-temporali altomedievali –, ha condotto inevitabilmente a far sì che l’analisi a supporto dello studio complessivo delle fibule a disco si concentrasse su monili assimilabili e fosse perpetrata attraverso un continuo confronto con manufatti di cultura materiale.

Il *Catalogo delle fibule a disco di età longobarda (secoli VI-VIII) portate alla luce sul territorio italiano*, che supporta e completa il presente studio, può essere definito come il risultato dello stadio iniziale della ricerca. Esso infatti contiene la schedatura di tutti i manufatti che rispondono alle

¹ ROMANINI A.M., *Committenza regia e pluralismo culturale nella «Langobardia Major»*, in *Committenza e produzione artistico-letteraria nell’alto medioevo occidentale*, XXXIX Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo (Spoleto, 4-10 aprile 1991), Spoleto 1992, pp. 57-89; p. 72.

² ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala 1923.

³ WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950.

premesse sopraindicate, costituendo quindi un inconsueto punto di partenza per l'approfondimento successivo. Degno di nota risulta non solo l'aver accostato per la prima volta l'intera categoria di fibule a disco, bensì l'aver fornito oltre all'immagine della placca anteriore anche quella della posteriore – nella maggior parte dei casi inedita – di ciascun oggetto; aspetto questo che muove la mia gratitudine nei confronti di alcune Istituzioni museali quali, nello specifico, il Museo Nazionale dell'Alto Medioevo (Roma), l'Ashmolean Museum (Oxford), il British Museum (Londra), il Dumbarton Oaks Museum (Washington D.C.) e il Walter Art Museum (Baltimora).

Dall'analisi di tale catalogazione emerge chiaramente la duplice tipologia di fibule a disco portate alla luce o comunque riconducibili all'età longobarda in Italia:

> la prima è costituita da manufatti di carattere elitario (complessivamente sei), così definiti per la presenza di pendenti o, comunque, di anellini saldati alla parte inferiore che consentono di ipotizzare con un certo grado di certezza tale attestazione in antico. La totalità di questi preziosi oggetti – nella quale si annoverano la famosa fibula Castellani nonché la fibula di Benevento – non vanta di alcun preciso contesto di rinvenimento e, fatto curioso, è parte di collezioni museali estere;

> la seconda tipologia, conta ad oggi quarantaquattro esemplari, ed è composta sia da manufatti portati alla luce in sepolture femminili all'interno di necropoli longobarde, sia da oggetti emersi in rinvenimenti sporadici.

Tale dicotomia sembra essere specchio di due funzioni distinte: le fibule a disco elitarie si connotano quali simboli di potere, e sono con ogni probabilità da connettere a individui di sesso maschile, mentre le fibule a disco comuni sono accessori femminili, indizio della scelta di allacciare il mantello con una sola spilla centrale: consuetudine propria della moda mediterranea.

Alla *survey* iniziale ha fatto seguito l'analisi vera e propria del fenomeno. Un ruolo fondamentale nell'impostazione della ricerca è senza dubbio da attribuire alla duplice anima, storico-artistica e archeologica, che connota il percorso di studi di chi scrive. È con gli strumenti specifici del *modus operandi* di ciascuna delle due discipline che si è voluto studiare in profondità un ambito poco indagato e noto, per certi versi nuovo, tanto che la stessa analisi di manufatti appartenenti a epoche anteriori rispetto a quella oggetto di studio ha consentito di giungere a inedite consapevolezze, innovative identificazioni, nuovi spunti di ricerca. Il "doppio" sembra inoltre identificare in modo inequivocabile questo lavoro: due le tipologie di oggetti che in ambito longobardo presentano caratteri distinti pur rientrando nella medesima categoria; due le parti che lo compongono a motivo degli altrettanti differenti perimetri che si sono voluti dare alla ricerca; due gli aspetti indagati, quello connesso ai manufatti in quanto opere d'arte sontuaria e quello di natura simbolica e antropologica.

Consapevole che fino ad ora si era verificato una sorta di tacito assenso tra archeologi e storici dell'arte, tanto che i primi si sono occupati, tranne rarissime eccezioni, dei manufatti più comuni,

mentre l'attenzione dei secondi è stata rivolta eminentemente alle fibule elitarie, ho scelto che la presente indagine, seppur edotta della differenza insita negli ambiti a cui fanno riferimento le due tipologie di monili, andasse oltre questa sterile separazione, senza venir meno a una sorta di coerenza e a un più ampio progetto complessivo.

Se fino ad ora le fibule a disco comuni comparivano, seppur saltuariamente – e il loro numero limitato non giova – in cataloghi di mostre a tema “longobardo”, testimoniando il gusto “addomesticato” di tali *gentes* una volta giunte in Italia, è altresì vero che l'attenzione loro dedicata non andava molto oltre. Questo scarso interesse non è poi solo da relegare ai suddetti “particolarismi” disciplinari, ma trova motivo anche nell'aver troppo spesso confinato gli studi del costume a indagini di “serie B”, che per l'opinione comune investigavano aspetti secondari della Storia. Aspetti però che per l'approfondimento della cultura artistica della civiltà longobarda in Italia, ma non solo, risultano di primo piano. Tuttavia è oggi ormai assodato che anche per quanto concerne l'età antica gli studi inerenti l'abbigliamento e i suoi accessori rivestono un ruolo tutt'altro che marginale tanto da consentire di poter giungere a una comprensione più puntuale delle diverse modalità di esplicitazione dello *status*: «[...] a particular style of dress could be adopted by groups or individuals in order to make a claim for a particular status which they do not actually hold. This may be the case especially with regard to grave contexts, in which an 'ideal' or 'desired', rather than an actual, status may be represented»⁴.

Non è un caso che la fibula a disco per antonomasia, quella indossata dalla coppia imperiale di Giustiniano e Teodora sui celebri pannelli musivi ravennati, sia appunto appannaggio dei sovrani, e risulti un elemento di evidente differenziazione rispetto al resto della corte. Tali opere sono forse da considerare uno snodo in questo studio, e soprattutto nella storia dell'arte, poiché hanno dato evidenza per la prima volta, soprattutto ai posteri, della preziosa *insignia* imperiale. Di conseguenza l'approfondimento delle fibule a disco in ambito longobardo non può prescindere da quanto documentato dai due ritratti imperiali, nonché da altre testimonianze della prima età bizantina.

Sebbene Giustiniano e Teodora costituiscano una sorta di cardine iconografico nello studio di questo prezioso manufatto, non sono però il primo documento figurativo a darne evidenza. È proprio dalla riflessione scaturita in chi scrive osservando quei mosaici che ha preso vita la prima parte di questo lavoro. Mi sono infatti resa conto, soprattutto avendo a che fare con opere di oreficeria, non a caso considerata l'arte tradizionale per eccellenza⁵, che non poteva portare risultati rilevanti la mera indagine dei manufatti – sia elitari sia comuni – di cultura artistica longobarda senza

⁴ SWIFT H., *Dress Accessories, Culture and Identity in the Late Roman Period*, «Antiquité Tardive», XII, 2004, pp. 217-222; p. 218.

⁵ Cfr. CARDUCCI C., *Oreficerie romane*, in *Ori e argenti dell'Italia antica*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Chiabrese, giugno-agosto 1961), Torino 1961, pp. 129-182; p. 129.

che se ne fossero analizzati i modelli appartenenti alla prima età bizantina e, ancor prima, a quella tardo romana.

Quest'ultimo periodo non risultava infatti poi così distante cronologicamente e, soprattutto, permetteva di far luce su alcuni aspetti di rilievo (Capitolo I). Anzitutto il tema, ampiamente indagato⁶, relativo alla diffusione nelle date del Basso Impero della fibula a croce latina (o a staffa) dal chiaro riferimento simbolico nonché segno del favore imperiale. Accanto a questi preziosi simboli di potere sono state indagate, seppur brevemente, le cosiddette *Kaiserfibeln* portate alla luce nei territori esterni all'Impero a testimonianza di scambi, non è dato sapere se semplicemente culturali, a livello di "manifestazione del potere", o se invece si sia in presenza di veri e propri donativi.

L'approfondimento dell'età romana trovava infine motivo nella ricerca di eventuali prototipi di fibule a disco femminili, aspetto questo strettamente interrelato alla consapevolezza che l'oreficeria della prima età bizantina mutua inevitabilmente forme, tecniche realizzative e sensibilità estetica dall'oreficeria romana che aveva raggiunto, come noto, livelli di grande raffinatezza e preziosità ereditando e fondendo a stilemi classici il portato etrusco.

Questa premessa ha consentito di intraprendere una "nuova" narrazione delle fibule a disco nella prima età bizantina (Capitolo II). Da lì una prima consapevolezza. La diffusa attestazione sui più diversi *media* artistici di tale manufatto non trova alcuna significativa corrispondenza in oggetti di arte sontuaria ascrivibili a quelle date. I pochi monili giunti sino a noi, sebbene di lusso dato il materiale con cui sono realizzati, non si connotano mai per quel carattere di estrema preziosità ed evidente policromia che al contrario ne rimarca la presenza sulle fonti iconografiche e ne avrebbe permesso l'identificazione con i simboli del potere imperiale.

Le fibule a disco della prima età bizantina sono quindi sì presenti, ma in numero assai ridotto, risultando talvolta anche oggetto di erronee identificazioni causate *in primis* da analisi poco attente e accurate che portano a confondere tali monili con i più diffusi pendenti di collana. Penso, a titolo d'esempio, alla "fibula" inedita visionata presso il British Museum da chi scrive: nonostante le si dia spazio nel presente studio⁷ a motivo della sua denominazione nella catalogazione dell'istituzione londinese come 'Gold brooch', l'esame particolareggiato ne ha per l'appunto dimostrato l'estraneità alla categoria qui indagata.


Erano quindi gli stessi prototipi della prima età bizantina a necessitare uno studio meticoloso, questa la ragione per cui si è dato loro spazio dopo aver approfondito le più note testimonianze iconografiche e le limitate, ma non irrilevanti, fonti letterarie. Il solo aspetto materico non andava però a mio avviso a colmare la totalità delle carenze inerenti lo studio di tale tipologia di manufatti.

⁶ Da ultimo, AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamydati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, «Studi Medievali», 52/2, 2011, pp. 577-638.

⁷ A tale oggetto è dedicato il sottoparagrafo dal titolo, *Fibula a disco (inedita) realizzata a traforo (?)*.

La diffusione della fibula a disco quale simbolo imperiale con la fine del III secolo e l'inizio del IV non poteva che interrogare anche relativamente alla simbologia di cui era espressione. La mancanza di studi specifici a riguardo mi ha condotto ad approfondire i contesti che ne avevano tracciato i primordi e, nello specifico, le emissioni monetali di Aureliano e Giuliano.

Tale riflessione ha trovato nella geografia della Siria romana, Provincia che entrambi gli imperatori ebbero modo di conoscere in prima persona, alcune significative risposte di tipo figurativo e simbolico (Capitolo III). Se a Palmira sono i sacerdoti, scolpiti nelle stele di calcare locale, a indossare tale prezioso attributo in corrispondenza della spalla destra, spostandoci a Dura Europos, in un rilievo del santuario di Bel, un oggetto che si contraddistingue per la stessa morfologia diviene il pendente di una collana realizzata nella pietra oppure, in una pittura murale del tempio dedicato al medesimo dio, un manufatto fortemente assimilabile risulta l'elemento terminale di un composito monile.

Tuttavia l'aspetto materico non è il solo a godere di interesse; la stilizzazione di tale oggetto chiama in causa un simbolo ampiamente diffuso sulle *tesserae* palmirene –  –, nelle quali è strettamente connesso a Bel, la massima divinità del pantheon locale. L'identificazione in chiave solare e, di contro, quella che vi individua un simbolo legato alla pioggia sono i due poli entro i quali si definisce, in ogni caso, la connotazione cosmica di tale elemento. È forse irrilevante, ai fini del presente studio, se si tratti del sole o della pioggia, quello che risulta degno di nota è il voler mettere in luce l'implicita potenza che deriva dal divino, e solo da esso. Il fatto poi, non secondario, che tale stilizzazione richiami, a livello atavico, l'immagine del sole con i suoi raggi, potrebbe aver condotto i due imperatori, entrambi fortemente legati al culto solare, a risemantizzare, anche ingenuamente, tale simbolo. E, di conseguenza, a optare per una nuova insegna imperiale che trasponesse, a livello figurativo, il legame generativo tra l'imperatore e la sua azione sulla terra.

Avendo quindi chiaro che il modello delle fibule a disco di ambito longobardo fosse da individuare sia a livello artistico sia a livello simbolico nell'età tardo romana nonché nella prima età bizantina, si sono gettate le basi della seconda parte di questo lavoro, individuando nell'interazione culturale avvenuta tra il mondo germanico e quello proto-bizantino l'orizzonte della ricerca. Tale indirizzo è stato reso possibile, e per certi versi facilitato, anche dall'assenza di questa tipologia di documenti materiali nella fase pannonica dei Longobardi, fatta eccezione per minute fibule a disco o a "rosetta" di produzione merovingia.

La seconda parte di questo studio si presenta dunque come la più rilevante nonché la più originale dell'intero progetto. La trattazione è strettamente connessa ai manufatti di ambito longobardo e, di conseguenza, si modella su due linee di ricerca: l'attenzione è rivolta anzitutto alle fibule a disco elitarie (Capitoli IV e V) per poi spostarsi sui manufatti più comuni, benché preziosi.

Il primo aspetto che si è avuto modo di mettere in luce e che, di conseguenza, ha condizionato il successivo percorso della ricerca, è da individuare nella consapevolezza che la maggior parte dei monili definiti elitari proviene dall'Italia meridionale e, nello specifico, dai territori amministrati dal Ducato di Benevento. Benché i contesti di tali ritrovamenti siano ignoti, tale singolarità si è andata a sommare ai caratteri peculiari che contraddistinguono tale Ducato all'interno del Regno longobardo: la continua ricerca di autonomia rispetto a quanto avveniva nella parte settentrionale del *Regnum*, e lo sguardo a Oriente, mediato dall'Italia bizantina, appaiono due facce, complementari, della stessa medaglia. Non stupirebbe dunque che le "consonanze" bizantine individuate a Benevento, *in primis* la scelta di battere una moneta fortemente connessa a quella dell'Impero d'Oriente, abbiano costituito un fecondo *milieu* perché tale manufatto potesse diventare un segno di distinzione della classe egemone, quindi dello stesso duca, nel caso di Benevento, e dei gastaldi per quanto concerne i centri di Canosa e Capua. Purtroppo la mancanza di fonti documentali a supporto di questa ipotesi non giova, ma il carattere intrinseco di tali preziosi monili non può che condurre a una lettura in tale direzione: le fibule a disco elitarie si sarebbero quindi definite, da un lato, quali attributi di potere in un'ottica autonomista rispetto al *Regnum*, nel quale non sono documentate e, dall'altro, in una prospettiva di dialogo nei confronti dell'Italia bizantina e del suo sovrano.

L'indagine storico-artistica delle fibule a disco elitarie oltre ad averne consentito una suddivisione sulla base delle tecniche realizzative messe in campo, e ad aver dettagliato in modo minuzioso le peculiarità che le connotano, ha avuto il merito di giungere ad alcune interessanti conclusioni. Mi limito qui a far riferimento all'inedita proposta di attribuzione cronologica della fibula cosiddetta Castellani al pieno VIII secolo, alla quale è stato possibile approdare attraverso un confronto con ritratti femminili caratterizzati dalla presenza del *trifolium* ravvisabili in pitture di ambito beneventano, quali la Santa che decora una nicchia angolare del Tempietto di Seppannibale presso Fasano nonché le sante della cripta di San Epifanio, nel complesso abbaziale di San Vincenzo al Volturno. Questa datazione più tarda, unita all'accostamento della raffigurazione femminile che campeggia nel medaglione centrale realizzato a smalto con quanto attestato su manufatti altrettanti preziosi quali la fibula rinvenuta a Comacchio e gli orecchini portati alla luce a Senise, ha consentito inoltre di mettere in luce l'effettiva divergenza tra i caratteri della donna ritratta sulla fibula Castellani e le fisionomie "barbariche" che connotano i volti degli altri preziosi manufatti, ancora debitrice del linguaggio proprio dell'arte germanica.

Il secondo significativo risultato, sul quale porto l'attenzione in queste prime pagine introduttive, è stato quello di chiarire l'estraneità del manufatto proveniente da Capua dalle fibule a disco elitarie longobarde. Questi, oggi conservato presso il Cabinet des Médailles et Antiques della Bibliothèque Nationale de France, presenta il medaglione centrale decorato a traforo, ossia con una

tecnica che non gode di alcuna attestazione in ambito longobardo al contrario di quanto si verifica, invece, nella cultura artistica bizantina: basti pensare alla diffusione tra VI e VII secolo degli orecchini a corpo semilunato, che tra l'altro intrattengono con il medaglione della fibula forti parallelismi, a partire dalle dimensioni che li contraddistinguono. Tale peculiarità realizzativa, oltre a consentire una più precisa datazione, ha condotto a individuarvi un manufatto elitario prodotto in un'officina dell'Italia bizantina, se non del Mediterraneo Orientale. Purtroppo le ipotesi di provenienza, trattandosi di un *unicum*, non sono ancora scevre di dubbi e problemi.

L'ultimo aspetto che si è andato a indagare è stato quello del "fenomeno delle fibule a disco"; quanto si è avuto modo di porre in evidenza è conseguito all'esame dei manufatti a corredo di sepolture femminili o frutto di rinvenimenti sporadici (Capitolo VI). Anche in questo caso una particolare rilevanza è da attribuire a contesti sepolcrali centro-italiani nei quali – si legga Castel Trosino e Nocera Umbra – la documentazione non è episodica ma, soprattutto nel primo caso, conta un numero di esemplari significativo; fortemente dissimile è invece quanto emerge nei rari e isolati rinvenimenti dell'Italia settentrionale.

Lo studio storico-artistico dei manufatti che possiamo definire più comuni ha permesso anzitutto di identificare quali delle fibule portate alla luce possa essere un prodotto della cultura artistica longobarda in Italia e quali, invece, manifestano un momento di passaggio tanto da risultare ascrivibili alla sensibilità estetica e al linguaggio merovingi. Per quanto riguarda i monili nati in seno all'ambito culturale longobardo, si è osservato che questi esplicitano in modo evidente la stretta dipendenza dall'oreficeria dell'Oriente Mediterraneo, e l'ampio uso di tecniche quali lo sbalzo e la filigrana ne rendono testimonianza.

Se è indiscutibile che la scelta sottesa nell'indossare tale tipologia di monili dalla funzione eminentemente pratica ricalcasse una consuetudine propria della *romanitas*, merito della presente ricerca è stato quello di mettere in evidenza l'effettiva portata dell'adozione di questa moda. Come la stessa *Catalogazione* posta a corredo evidenzia, il numero di manufatti è assai limitato per poter affermare che vi sia stata una vera e propria "svolta" nel costume dei Longobardi, quando tale popolazione si insediò nella Penisola italiana. Ad eccezione di Castel Trosino, dove si è in presenza di una produzione standardizzata – ma comunque limitata nel tempo –, i restanti manufatti non raggiungono la ventina di esemplari. Muovendoci all'interno di un'indagine scientifica, non è possibile ignorare tale dato quantitativo che porta quindi a "ribaltare" un assunto dato sempre per scontato, ossia la pervasività nell'abbigliamento della popolazione longobarda di questa "nuova moda" che, alla luce dei fatti, altro non è che una corrente dettata da gusti locali, se non personali. L'indossare il mantello "alla bizantina" è dunque una forzatura che non trova in documenti di cultura materiale un'attestazione tale per cui si possa parlare effettivamente di una trasformazione o di un'evoluzione del costume. Di conseguenza, la scarsità di fibule a disco comuni ascrivibili a

produzioni dell'Oriente Mediterraneo può condurci a ipotizzare che anche nelle coordinate spaziali in cui si è voluto individuare il momento iniziale di tale moda, si sia invece in presenza di una delle tante, ed eterogenee, consuetudini dell'abbigliamento.

Infine, è doveroso sottolineare che quanto si è avuto modo di approfondire in questo lavoro non è stato scevro di problematiche connesse anzitutto con la molteplicità di peculiarità e particolarismi che connotano la materia di studio tanto da non dar adito a possibili generalizzazioni. Credo si renda quindi necessario segnalare alcune delle difficoltà in cui mi sono imbattuta nel portare avanti questa ricerca. Se l'assenza di una bibliografia di riferimento può essere certamente una prima complicazione, è altrettanto vero che è proprio in tale "debolezza" che si è intuito potesse esser riconosciuto un punto di forza del presente lavoro di ricerca. È dunque opportuno volgere lo sguardo altrove.

Benché la mancanza di fonti documentali sia nel presente ambito colmata da testimonianze di cultura materiale, è altresì vero che il loro studio non sempre è risultato immediato soprattutto qualora le immagini fotografiche siano di difficile reperimento o qualora ci si trovi a esaminare oggetti, penso nello specifico alla fibula 'Stroganoff', di cui si è persa oggi ogni traccia. A ciò si aggiunge il fatto che, trattandosi di manufatti di cultura materiale, non va sottovalutato in alcun modo l'aspetto concreto che li connota. Questo il motivo che mi ha portata, per quanto possibile, alla ricerca di un "contatto": ecco lo spirito che ha motivato sia le mie missioni di studio presso istituzioni museali italiane (il Museo Nazionale dell'Alto Medioevo a Roma) ed europee (il British Museum di Londra, e l'Ashmolean Museum di Oxford), sia la ricerca di una relazione diretta con gli americani Dumbarton Oaks Museum e Walters Art Museum, che non posso che ringraziare per la disponibilità nel far fronte alle mie richieste.

Strettamente connessa a questo aspetto è la difficoltà a cui dà voce la stessa Yeroulanou nella sua enciclopedica pubblicazione sull'oreficeria realizzata a traforo, ossia

[...] any in-depth study of jewellery inevitably confronts numerous difficulties: because these are precious objects, and as such were handed down from one generation to the next, even when excavation evidence is available we cannot be certain about their date. By the same token, because these are easily portable objects, even if their provenance is known the place of production remains uncertain⁸.

La forte affinità che caratterizza i manufatti di oreficeria in cronologie anche distanti risulta infatti una criticità di non poco rilievo in studi, quali il presente, che vorrebbero giungere a

⁸ YEROULANOU A., *Diatrita. Gold pierced-work jewellery from the 3rd to the 7th century*, cit., p. 11.

identificare coordinate spazio-temporali più precise nelle quali inserire eventuali committenze, luoghi di produzioni nonché momenti di scambio.

La complessità che ha connotato l'analisi dei materiali, non ha poi abbandonato chi scrive nell'approfondimento del Ducato di Benevento. Tale realtà è stata sì oggetto di studi ma non di ampio respiro, basti pensare a quanto poco è stato scritto sulla monetazione beneventana nonostante costituisca un caso unico nell'Italia altomedievale. Se da un lato si è quindi cercato di chiarificare il quadro per quanto riguarda gli aspetti storico-artistici relativi alle fibule a disco in tale contesto, dall'altro la narrazione storica registra le incertezze dovute alla bibliografia di riferimento particolarmente parziale. Sono secoli problematici, intricati e difficilmente districabili, ma ciononostante questo studio fa leva su «un settore ricco di prospettive, di suggestioni ed anche di sorprese»⁹.

⁹ VOLPE G., *Contadini, pastori e mercanti nell'Apulia tardoantica*, Bari 1996, p. 22.

PRIMA PARTE

I

DALLA SPILLA ALLA FIBULA A DISCO, ATTRAVERSO LA FIBULA A CROCE LATINA: UN PERCORSO INTRODUTTIVO TRA CULTURA MATERIALE E SIMBOLOGIA DEL POTERE

I.1 Premessa o, nel cuore del problema

La scelta di indagare le fibule a disco non è, come si avrà modo di leggere, scevra di problemi, ma questo non deve sorprendere trattandosi di un campo della storia dell'arte – e anche dell'archeologia altomedievale – quasi per nulla studiato¹. Da qui uno degli aspetti che a mio avviso risuonano come i più interessanti nel compiere questa ricerca, ossia la dicotomia che si viene a creare qualora si approfondisca l'indagine di questo tipo di manufatti nella cultura artistica che possiamo genericamente definire bizantina, e in quella longobarda.

Se, come tenterò di dimostrare attraverso questo studio, il legame tra la produzione artistica del Mediterraneo Orientale e quella longobarda è forte e significativo, è altrettanto vero che l'approfondimento delle fibule a disco – a differenza di altri documenti di cultura materiale, anche preziosi – conduce a un collasso di consapevolezza, fin dai primi passi che si muovono in tale direzione. Questo preambolo per evidenziare che i due ambiti culturali ci restituiscono altrettante situazioni "specularmente opposte": se il contesto della prima età bizantina manca quasi del tutto di testimonianze di cultura materiale, e dunque di fibule a disco in *stricto sensu*, restituendo invece fonti letterarie e soprattutto iconografiche inerenti tale tipologia di manufatto; nel contesto longobardo (italiano²) si viene a verificare l'opposto. Sono infatti molteplici gli oggetti preziosi e semi-preziosi di età longobarda che afferiscono a tale categoria e la cui scoperta sembra esser avvenuta nella quasi totalità dei casi³ all'interno di contesti sepolcrali.

¹ Questa tipologia di manufatti gode di attenzione unicamente all'interno di pubblicazioni di scavo nonché cataloghi di mostre. Studi specifici che si concentrano sulle fibule a disco di età longobarda, sui loro modelli di riferimento, sul rapporto che è possibile intessere con i loro contesti di riferimento così come tra gli stessi manufatti sono, ad oggi, del tutto assenti e lasciano quindi la possibilità di colmare un vuoto in questo campo di studi.

² Questo lavoro di ricerca si muove all'interno del territorio italiano perché è in questo contesto che si attesta e assesta la nuova evidenza di cultura materiale (non presente nel periodo genericamente definito pannonico) costituita dalle fibule a disco. A questo proposito si rimanda ai Capitoli II e VI del presente studio.

³ Come si avrà modo di approfondire *Infra*, molti contesti – soprattutto quelli da cui provengono i manufatti più preziosi – sono quasi del tutto sconosciuti; motivo questo che complica, non poco, ogni qualsivoglia approfondimento sia archeologico sia storico-artistico.

Trattandosi di un monile che racchiudeva in sé un duplice aspetto, tanto che «[...] neben die Funktion trat die Repräsentation»⁴, credo che possa costituire una tipologia di manufatto esemplare per indagare «the close connection between dress and status»⁵ e, quindi, riportare l'attenzione su di una classe di oggetti che, nonostante il lusso e la ricercatezza che contraddistinguono alcuni pezzi, sembrano esser stati dimenticati tra le vetrine dei musei dove la semplice – ma alquanto enigmatica – denominazione di "fibule a disco" non aiuta a far sorgere curiosità in tale direzione. Si tratta, tra l'altro, di un accessorio prezioso poco comune, poiché non è un gioiello in *stricto sensu*⁶ bensì un elemento fortemente legato all'abito e quindi alle consuetudini ad esso legate⁷. Tale aspetto è strettamente interrelato con la rivalutazione, in anni relativamente recenti, di studi e ricerche sui popoli che vissero tra tarda antichità e altomedioevo: indagare le popolazioni germaniche e tutto quanto era loro connesso, compreso l'ambito inerente la loro cultura artistica comportava – inevitabilmente – la riconsiderazione del settore dell'oreficeria⁸. «La metallurgia e l'oreficeria rappresentano [infatti] i documenti principali e i segni superstiti più tangibili della presenza e dell'arte di queste popolazioni»⁹.

Il gioiello, in senso lato, diventava, ed è diventato, quindi un mezzo per conoscere più a fondo le popolazioni germaniche, non solo da un punto di vista legato alla storia dell'arte e, nello specifico, alle documentazioni archeologiche che consentivano di delinearne lo sviluppo, bensì anche a livello sociologico come ha evidenziato in modo magistrale l'analisi dei corredi funebri. Non è infatti un caso che l'arco cronologico entro il quale si sviluppa la presente ricerca sia il medesimo dell'attestazione di pratiche funerarie che prevedevano la sepoltura contestuale al defunto di un corredo. Tale ritualità è attestata, per quanto riguarda il territorio italiano, dallo stanziamento della nuova *gens Langobardorum* negli ultimi decenni del VI secolo fino agli inizi dell'VIII¹⁰.

Il legame tra le usanze legate al rituale funebre e l'abbigliamento è forte e, in un momento storico "abbandonato" a se stesso dalle fonti¹¹, l'esame delle relazioni tra i ricchi corredi e il *modus vivendi*

⁴ MÜLLER R., STEUER H., s.v. "Altertumskundliche Bedeutung", in AA.VV., *Fibel und Fibeltracht*, cit., pp. 2-7; p. 4.

⁵ COLBURN C.S., HEYN M.K., *Bodily Adornment and Identity*, in Colburn C.S., Heyn M.K. (eds.), *Reading a Dynamic Canvas: Adornment in the Ancient Mediterranean World*, Cambridge 2008, pp. 1-12; p. 5. A questo proposito si veda anche, SWIFT H., *Dress Accessories, Culture and Identity in the Late Roman Period*, «Antiquité Tardive», XII, 2004, pp. 217-222.

⁶ Cfr. a questo riguardo, MARTIN M., *Schmuck und Tracht des frühen Mittelalters*, in Martin M., Prammer J. (hrsg.), *Frühe Baiern im Straubinger Land*, Straubing 1995, pp. 40-71.

⁷ Tale aspetto si riflette con particolare evidenza nelle catalogazioni di oggetti preziosi di età greco-romana.

⁸ A questo proposito, si veda PORTA P., *Considerazioni dell'oreficeria e sui metalli preziosi goti e longobardi in Italia*, in Baldini Lippolis I., Guaitoli M.T. (a cura di), *Oreficeria antica e medievale. Tecniche, produzione e società*, Bologna 2009, pp. 173-200.

⁹ *IVI*, p. 174.

¹⁰ Si veda il Capitolo II.

¹¹ Di particolare interesse è quanto annota a questo riguardo Stefano Gasparri nell'introduzione del suo recente e agevole volume (GASPARRI S., *Voci dai secoli oscuri. Un percorso nelle fonti dell'alto medioevo*, Roma 2017, pp. 11-12), «[...] proprio la rarefazione delle fonti scritte ha portato gli studiosi di questo periodo a

delle popolazioni stanziate in determinati territori è fondamentale per acquisire una chiave di lettura, seppur non sempre obiettiva: è necessario aver chiaro che quanto sepolto non rappresentava un'immagine in alcun modo realistica degli oggetti in uso, bensì il frutto di una scelta soggettiva e simbolica¹².

Materia affine, e anch'essa per molto tempo trascurata, è stata quella dell'abbigliamento. Questo, e tutto ciò che risulta inerente ad esso, è stato per lungo tempo tralasciato come marginale nel dibattito sulla Tarda Antichità¹³, e non solo. Si è per troppo tempo guardato ai manufatti di cultura materiale relativi a tale ambito come a un campo di studi eminentemente descrittivo¹⁴, «prescindendo dall'intenzione sottesa ai singoli manufatti e dalle loro peculiarità formali»¹⁵. È solo con l'ultimo decennio, o poco più¹⁶, che si è avuto modo di giungere alla consapevolezza che lo studio del costume può risultare di particolare significato poiché chiama in causa aspetti e problematiche (complementari) relative a economia e tecnologia nonché a società e cultura¹⁷. Se dunque l'abbigliamento potrebbe apparire quale oggetto di uno studio di poco conto, vale la pena avere chiaro – ed è certamente anche questo uno degli obiettivi del presente studio – che, al contrario, «le vêtements se révèlent [...] une source d'informations primordiale sur la société à

elaborare strumenti di analisi sempre più raffinati, che consentono di estrarre da esse il massimo di informazioni possibili. Da qualche decennio, inoltre, nel laboratorio dello storico dell'alto medioevo sono entrate prepotentemente anche le fonti archeologiche, che in molti casi hanno rivoluzionato le nostre conoscenze [...]».

¹² Per un approfondimento a tal proposito, si rimanda a *Infra* e, nello specifico, al Capitolo II.

¹³ Cfr. CANTINO WATAGHIN G., *Conclusioni*, «Antiquité Tardive», XII, 2004, pp. 249-252; p. 249.

¹⁴ Questo si è rivelato spesso essere il limite dell'assenza di un vero e proprio dialogo tra l'archeologia e la storia dell'arte altomedievale. Se, da un lato, la trattazione didascalica dei manufatti emersi dagli scavi non ha permesso il loro successivo inserimento all'interno della storia dell'arte, dall'altro molto raramente quest'ultima materia si è interessata in modo approfondito ai documenti di cultura materiale portati alla luce dalle indagini archeologiche. Entrambi questi aspetti sono stati motivo di un continuo iato tra le due discipline, iato che il presente lavoro – almeno nell'ambito delle fibule a disco – vorrebbe superare.

¹⁵ CANTINO WATAGHIN G., *Conclusioni*, cit., p. 250.

¹⁶ Fondamentali a questo riguardo sono, in ordine cronologico, SEBESTA J.L., BONFANTE L. (eds.), *The World of Roman Costume*, Madison-Wisconsin 1994; CROOM A., *Roman Clothing and Fashion*, Stroud 2000; CHAUSSON F., INGLEBERT H. (éds.), *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Age* (Colloque Université de Paris X-Nanterre, 23-24 avril 2000), Paris 2003; il numero XII (2004) della succitata rivista *Antiquité Tardive*, dedicato per l'appunto a *Tissus et Vêtements dans l'Antiquité Tardive*; il volume miscelaneo, COLBURN C.S., HEYN M.K. (eds.), *Reading a Dynamic Canvas: Adornment in the Ancient Mediterranean World*, cit.; WUESTE E., *The Costumes of Late Antique Honorific Monuments: Conformity and Divergence within the Public and Political Sphere*, in Cifarelli M., Gawlinski L. (eds.), *What Shall I Say of Clothes? Theoretical and Methodological Approaches to the Study of Dress in Antiquity*, Boston 2017, pp. 179-201; HEYN M.K., *Western Men, Eastern Women? Dress and Cultural Identity in Roman Palmyra*, in *Ibidem*, pp. 203-219.

¹⁷ A questo riguardo scrive Shoshana-Rose Marzel (MARZEL S.-R., *Introduction*, in Marzel S.-R., Stiebel G.D., *Dress and Ideology. Fashioning Identity from Antiquity to the Present*, London-New York 2015, pp. 1-15; p. 1): «[...] although the relationship between ideas and their materialization in dress is an important issue in fashion research, paradoxically it is one of the least-researched themes».

laquelle il correspond. [...] Il traduit les goûts et les mentalités bien mieux que d'autres productions»¹⁸.

L'abbigliamento così come gli accessori che lo impreziosiscono non sono altro che l'espressione delle tradizioni, dei gusti, delle scelte in campo estetico di un popolo o di un particolare gruppo sociale: «dress is an integral element in the construction of identity»¹⁹. Provocatoriamente possiamo chiederci: qual è dunque l'effettiva differenza tra un particolare tessuto, un preziosi gioiello e un'opera d'arte monumentale nell'esplicitazione della propria appartenenza?

Sono questi i motivi che portano il presente studio a inserirsi in un'ottica multidisciplinare e, nello specifico, a farsi spazio tra archeologia e storia dell'arte, cercando di portare l'attenzione su di una categoria di manufatti che, dal punto di vista archeologico, sono spesso interpretati come elementi che connotano i corredi funebri per quanto concerne la sola ricchezza e, dal punto di vista della storia dell'arte, sono oggetti di non così estrema preziosità da poter guadagnare un posto di rilievo. Queste le difficoltà insite nell'approfondimento di "arti minori" e, soprattutto in questo caso, di una categoria di oggetti di pregio intrinseco che necessita però ancora di essere insignita della denominazione di opera d'arte suntuaria. Le fibule a disco sono monili fino ad ora indagati nel solo campo dell'archeologia, raramente il loro approfondimento è stato inserito in contributi legati alla storia dell'arte *tout court*.

È infatti pensiero comune la presunzione che da un documento di cultura materiale quale le fibule a disco, strettamente connesse al costume e, dunque, alla quotidianità si possa trarre ben poco in un'ottica storico-artistica. Forse è vero, e mi trovo a "difendere l'indifendibile". Tuttavia rivalutare questo manufatto può, a mio avviso, far luce su aspetti che prendono le distanze dalla storia del costume, interpretata sterilmente senza individuare le possibili, ed esistenti, connessioni con la Storia, quella di donne e uomini che vivono il loro tempo, viaggiano, si incontrano, recepiscono usanze e, quando queste piacciono, cercano di riportarle nella loro realtà quotidiana.

La preziosità che connota la gran parte degli esemplari ad oggi conosciuti che possono essere ricondotti alla tipologia di manufatto "fibula a disco" non fa altro che sottolineare che queste – anche nei campioni meno raffinati – siano comunque sempre state utilizzate in qualità di «[...] means of social differentiation»²⁰.

¹⁸ BARATTE F., *Le vêtement dans l'Antiquité tardive: rupture ou continuité?*, «Antiquité Tardive», XII, 2004, pp. 121-135; p. 135.

¹⁹ HARLOW M., *Female dress, Third – Sixth century: the messages in the media?*, in *Ibidem*, pp. 203-215; p. 203.

²⁰ COLBURN C.S., HEYN M.K., *Bodily Adornment and Identity*, cit., p. 4.

L'approfondimento dell'abbigliamento, quindi – benché possa sembrare una questione di poco conto –, è fondamentale nello studio della società antica per poter comprendere e dunque indagare manufatti che il tempo ci ha restituito attraverso testimonianze archeologiche e storico artistiche²¹.

«Jewellery played a prominent role in European public life during late classical antiquity. [...] Both official and social relationships were expressed in visual terms»²². Il modo di abbigliarsi, di acconciarsi il capo nonché la scelta di indossare un particolare tipo di gioiello è da sempre strettamente interrelata alla sfera simbolica, ossia al modo con cui si vuole apparire all'interno della società e agli indizi che si vogliono fornire rispetto al proprio ruolo in essa, tanto che «[...] personal adornment, as an extension of the body, is a crucial component in the dynamic system of communication within societies»²³. Questo il motivo per cui, tra i diversi manufatti che connotano il costume della Tarda Antichità e che ritroviamo, a distanza di non molto tempo, diffusi anche in seno alle popolazioni germaniche per un processo di assimilazione, ho scelto di focalizzare la mia attenzione sulle fibule a disco.

Tale accessorio, che nella sua evoluzione e trasformazione non tarda a diventare un vero e proprio monile, oltre a non vantare alcuna pubblicazione specifica e specialistica, risulta a mio avviso di grande interesse poiché – come si avrà modo di indagare nel presente lavoro di ricerca – riassume in sé, soprattutto dalla prima età bizantina, sia l'aspetto legato alla sua preziosità sia una forte connotazione in chiave di simbolo di potere.

I.2 Per la definizione di un manufatto (talvolta) di lusso

Benché avrei potuto iniziare la mia trattazione *in medias res*, approfondendo – fin da ora – le fibule a disco, credo che tale scelta non si sarebbe rivelata "vincente" poiché avrebbe escluso la seppur breve analisi incentrata sulla generica accezione della *fibula* in quanto manufatto anzitutto di uso comune, e il seguente approfondimento delle fibule a croce latina che parrebbero essere la prima tipologia di questo oggetto che acquista, con il Basso Impero, una connotazione simbolica prima sconosciuta all'appunto ordinaria "spilla".

Preferisco quindi soffermarmi alcune pagine sulle connotazioni che il manufatto 'fibula' porta con sé: trattandosi innanzitutto di un oggetto che appartiene a quella che viene definita la 'cultura materiale', ho ritenuto doveroso aver chiaro da principio l'aspetto materico e funzionale. Prima ancora di quello rappresentativo e simbolico.

²¹ Cfr. BONFANTE L., *Introduction*, in Sebesta J.L., Bonfante L. (a cura di), *The World of Roman Costume*, Madison-Wisconsin 1994, pp. 3-10.

²² JANES D., *The golden clasp of the Late Roman state*, «Early Medieval Europe», V, 1996, pp. 127-153; p. 127.

²³ COLBURN C.S., HEYN M.K., *Bodily Adornment and Identity*, cit., p. 1.

I.2.a La fibula: un accessorio esistito "da sempre"

When, about the year 1870, the modern safety pin was placed on the market, it was no new invention, but rather a revival of a device that was in use more than three thousand years before that date²⁴.

Quella che definiamo 'fibula' altro non è che una spilla destinata a sostenere il drappoggio di un vestito²⁵. Ma, nonostante le apparenze, non si tratta di un semplice manufatto di cultura materiale²⁶, e questo studio si pone l'obiettivo di dimostrarlo. A questo proposito è significativo quanto sottolinea Pierre Bastien²⁷, «cet objet utilitaire, aussi ancien que la civilisation du bronze, s'est transformé peu à peu en bijou et à joué un rôle croissant dans l'orfèvrerie antique». Aggiungerei inoltre che il rilievo acquistato da tale monile, soprattutto nella Tarda Antichità e nell'Alto Medioevo, e in particolare nella sua declinazione di "fibula a disco", non è circoscrivibile unicamente al carattere di preziosità che lo connota; questi diviene – almeno quando indossato dall'autorità imperiale, e non solo²⁸ – un vero e proprio simbolo di potere²⁹.

È bene però procedere con ordine, dedicando alcune righe alle origini di questo accessorio cosicché se ne possa avere una sorta di panoramica. Va da sé che si preferirà porre attenzione al rapporto esistente tra la fibula – in alcune sue varianti – e la moda del tempo piuttosto che all'analisi particolareggiata di tipologie e morfologie che connotano tale manufatto e che godono, per ciascun periodo storico, di una specifica bibliografia di riferimento³⁰.

²⁴ WILSON L.M., *The Clothing of Ancient Romans*, Baltimore 1938, p. 32.

²⁵ BASTIEN P., *Le buste monétaire des empereurs romains*, II, Wetteren 1993, p. 403. Ben diverso è il significato sotteso al termine "fibbia" che purtroppo molto spesso viene usato quale inappropriato sinonimo. La fibbia infatti designa l'elemento terminale della cintura.

²⁶ Sono particolarmente interessanti, a questo proposito, le note introduttive (senza numero di pagina) al volume, FORMIGLI E. (a cura di), *FIBULAE. Dall'età del bronzo all'alto medioevo. Tecnica e tipologia*, Firenze 2003, nelle quali si ha modo di comprendere l'importanza che assume tale manufatto anzitutto a livello archeologico. Si legge infatti: «Fin dalla sua prima comparsa nelle fasi avanzate dell'età del bronzo, la fibula fa parte del piccolo gruppo di elementi della cultura materiale che offrono i dati e le informazioni più significativi e statisticamente consistenti in molti settori cruciali della ricerca archeologica e archeometrica: le analisi fisico-chimiche sulla provenienza delle materie prime, la composizione delle leghe, le tecniche di lavorazione; la ricostruzione di alcune delle espressioni più raffinate e complesse dell'artigianato, con l'uso a volte combinato di metalli diversi e di materiali preziosi [...] e l'applicazione di tecniche complesse come l'agemina, la granulazione, la filigrana; le ricerche sull'abbigliamento, alle quali le fibule contribuiscono di solito con una differenziazione molto precisa fra i tipi utilizzati dalle donne e dagli uomini; l'evoluzione del gusto e dello stile [...]; l'analisi cronologica e crono-tipologica applicata in particolare alle necropoli [...]».

²⁷ BASTIEN P., *Le buste monétaire des empereurs romains*, II, cit., p. 403.

²⁸ Si fa qui un generico riferimento a quanto verrà approfondito nella seconda parte di questo lavoro relativamente alle fibule a disco elitarie di età, ambito e cultura artistica longobarda.

²⁹ *Infra*.

³⁰ La fibula è oggetto di trattazioni specifiche ed estremamente dettagliate, che ne delineano evoluzione e trasformazioni fin dall'Età del Bronzo, nei seguenti volumi di stampo "enciclopedico": HEYNOWSKI R. (hrsg.), *Fibeln. Erkennen, bestimmen, beschreiben*, Berlin-München 2012; AA.VV., *Fibel und Fibeltracht*, Berlin-Boston 2011 (quest'ultimo volume non è altro che la pubblicazione della voce "Fibel und Fibeltracht" contenuta

Il termine latino *fibula* designa «un tipico oggetto dell'abbigliamento e dell'ornamento personale antico, che ha la funzione e la forma dello spillo di sicurezza»³¹. Tale manufatto, ampiamente diffuso e dalle molteplici tipologie nonché ornati, può essere definito un oggetto di particolare significato tra i «prodotti minori delle civiltà antiche»³². Sebbene gli studi inerenti le fibule si siano soffermati maggiormente, forse a ragione – trattandosi nella maggior parte dei casi di lavori di ambito archeologico –, sui caratteri tipologici, è bene non dimenticare l'importanza che detengono da un punto di vista storico-artistico quali veri e propri documenti di gusto decorativo nonché estetico che le portarono ad essere con la Tarda Antichità³³ segni di distinzione a tutti gli effetti.

Trattandosi di un elemento strettamente connesso all'abbigliamento va da sé che la sua fortuna, la sua evoluzione e la sua trasformazione siano state fortemente interrelate alla storia del costume, alla forma e alla fattura degli indumenti che andava a congiungere, così come ai cambiamenti inerenti gli aspetti più propriamente decorativi legati alla cultura artistica di riferimento.

La morfologia della fibula fu ideata nella Tarda Età del Bronzo e da allora non smise di essere un elemento costante e indispensabile delle popolazioni protostoriche che abitavano le coste settentrionali del Mediterraneo, di quelle stanziate nei paesi dell'Asia Occidentale gravitanti verso il *Mare Nostrum* e dell'Europa Continentale. Fanno eccezione le civiltà del Vicino Oriente che «fedeli ai loro costumi, non parvero apprezzare la praticità del nuovo piccolo congegno [...]»³⁴. Tale manufatto subì una sorta di regresso nel periodo classico poiché le fogge di vestiario (chitoni, tuniche, lo *himàtion* e la toga) non necessitavano un fermaglio esterno per la chiusura, tanto che divenne successivamente un gioiello cerimoniale³⁵. Non subì, al contrario, alcun arresto la sua diffusione presso le popolazioni non influenzate dalle mode greco-romane³⁶.

Prima di entrare nel vivo della trattazione inerente, anzitutto, il fatto che le fibule coniughino il valore ornamentale con quello funzionale, tanto che la preziosità che le contraddistingue – data dal metallo utilizzato e dalle scelte decorative messe in campo – fornisce importanti informazioni

nel *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Band 8, pp. 411-607); FORMIGLI E. (a cura di), *FIBULAE. Dall'età del bronzo all'alto medioevo. Tecnica e tipologia*, cit.

³¹ PALLOTTINO M., s.v. "Fibula", in *Enciclopedia dell'Arte Antica. Classica e Orientale*, Roma 1960, pp. 639-647; p. 639. La supposizione che «la fibula in origine altro non sia che uno spillone con una "sicura", cioè un bloccaggio che impedisca che si sfili dalla stoffa che essa deve tenere insieme, è stata confermata anche dalle [...] ricostruzioni sperimentali», in FORMIGLI E. (a cura di), *FIBULAE. Dall'età del bronzo all'alto medioevo. Tecnica e tipologia*, cit., [note introduttive].

³² PALLOTTINO M., s.v. "Fibula", in *Enciclopedia dell'Arte Antica. Classica e Orientale*, cit., p. 639.

³³ *Infra*.

³⁴ M. PALLOTTINO, s.v. "Fibula", cit., p. 640.

³⁵ Sull'utilizzo della fibula nella Grecia Antica – ambito che non vanterà un approfondimento specifico nel presente contesto – si veda, BRØNS C., *Representation and Reality: fibulas and pins in Greek and Near Eastern iconography*, in Harlow M., Nosch M.-L. (eds.), *Greek and Roman Textiles and Dress. An Interdisciplinary Anthology*, Oxford-Philadelphia 2014, pp. 60-94, con la bibliografia di supporto.

³⁶ Si veda, a tal proposito, STRONACH D., *The Development of the Fibula in the Near East*, «Iraq», XXI, 1959, pp. 181-206.

relativamente al prestigio sociale di chi le indossava, trovo doveroso dedicare alcune righe a quelli che sono i caratteri tecnici peculiari di questo manufatto.

Essendo un documento di cultura materiale non si può soprassedere sull'aspetto per l'appunto materico che connotava questa tipologia di oggetti, realizzata generalmente in bronzo sebbene non manchino esemplari in ferro, argento e oro. La fibula, nella sua "forma base", recepiva talvolta integrazioni accessorie così come elementi ornamentali realizzati con paste vitree, ambra, osso, pietre semipreziose. Sebbene le misure fossero connaturate alla loro funzione, è altrettanto vero che le dimensioni – ad eccezione di esemplari colossali o in miniatura avulsi, probabilmente, da utilizzo quale accessorio d'abbigliamento – hanno una lunghezza che varia tra i 5 e i 20 cm³⁷. Per quanto concerne

gli elementi essenziali e costanti che ne garantiscono l'impiego e ne determinano la forma [questi] sono lo spillo (ardiglione) e il corpo protettivo che lo tiene fermo (arco). Propria della fibula è la giunzione fissa, generalmente elastica per mezzo di spirale, di queste due parti ad uno dei lati (capo). Sull'altro esse si riuniscono, quando la fibula è chiusa, con l'alloggiamento dello spillo nella estremità dell'arco opportunamente conformata (piede e staffa)³⁸.

Tale manufatto è oggetto di una molteplicità di sviluppi tipologici³⁹, frutto delle differenti declinazioni e interpretazioni del binomio 'funzionale-ornamentale', tanto da diventare un elemento di discriminazione tra il mondo romano imperiale – dove il manufatto acquisisce la funzione di gioiello cerimoniale, insegna di onorificenza e grado –, e quello "barbarico", dove la fibula ha la sola e semplice funzione di oggetto d'uso corrente. Motivo quest'ultimo che porta tale manufatto «ad una generale ed intensissima reviviscenza nell'età delle invasioni germaniche e nel primo Medioevo»⁴⁰. Tuttavia è proprio in età tardoantica e altomedievale che questi oggetti divengono recettori di simbologie e stili propri delle culture artistiche di riferimento: entrano infatti in seno a quelle che vengono definite le 'arti applicate'⁴¹. Aspetto, questo, non di poco conto. La fibula è così oggetto di una sorta di emancipazione che la sottrae alla categorizzazione semplicistica di testimonianza di cultura materiale di uso corrente, e viene quindi inserita – almeno a livello teorico – nell'insieme delle arti sontuarie⁴². Quella che possiamo definire la comunità scientifica, giunge quindi alla consapevolezza che

³⁷ Cfr. PALLOTTINO M., s.v. "Fibula", cit., p. 639.

³⁸ Ivi, pp. 639-640.

³⁹ È fondamentale per approfondire nel dettaglio le molteplici evoluzioni tipologiche dei manufatti che rispondono alla denominazione di "fibula" il già citato volume, AA.VV., *Fibel und Fibeltracht*, cit.

⁴⁰ PALLOTTINO M., s.v. "Fibula", cit., p. 640.

⁴¹ A questo riguardo non possiamo tacere il ruolo svolto dall'importante contributo di Alois Riegl in questa direzione, RIEGL A., *Industria Artistica Tardoromana*, Firenze 1953 (ed. originale Wien 1901).

⁴² Trovo di particolare interesse quanto scrive Pallottino (PALLOTTINO M., s.v. "Fibula", cit., p. 646) a questo riguardo: «L'uso delle fibule nell'abbigliamento personale, anche se con precisi compiti utilitari, giustifica il

Fibeln sind Erzeugnisse des Kunsthandwerks. Die Schmuckfunktion hat die Fibel für Veränderungen empfindlich gemacht, so daß sie sich nicht nur für Datierungsfragen besonders eignet, sondern auch zu kunstgewerblichen Studien, da die Fibel den Zeitgeschmack und das Stilempfinden eingefangen hat. Die Herstellung der Fibeln unterliegt dem Zeitstil, den Traditionen der Handwerker, der Werkstätten in einem Gebiet. Sie werden durch die Mobilität der Personen, auch durch Handel über mehr oder weniger große Gebiete verbreitet⁴³.

I.2.b Le fibule a croce latina nel mondo tardoromano: una prima connotazione di *status*?

Prima di entrare nel vivo del tema principe di questo studio, il cui approfondimento avrà difficoltà a conformarsi come lineare e coerente, credo sia necessario dedicare dello spazio all'oggetto "fibula" nel mondo romano⁴⁴.

Poiché è all'interno del contesto imperiale romano che la fibula a disco con pendenti vedrà i suoi primordi, si rende necessario mettere in evidenza altri, e (di poco) precedenti, cambiamenti del costume che sembrano aver preparato il terreno – anche a livello simbolico⁴⁵ – a tale diffusione.

loro sviluppo in senso ornamentale. In linea di principio, uno spillo, come un fermaglio di cintura, si differenzia da un anello, da un braccialetto, da una collana, ecc. nei quali la funzione ornamentale è, di fatto, essenziale (prescindendo dal problema di possibili lontane ispirazioni o secondarie significazioni magico-religiose); ma praticamente tutti questi diversi oggetti tendono a divenire gioielli, quando il costume si arricchisce, e a rientrare – quale che sia la loro origine – in un'arte comune, con proprie esigenze, concezioni, tecniche e caratteristiche di stile. Ciò vale anche per la classe delle fibule. Seppure è difficile stabilire un limite di pregio e decidere a qual punto la intenzionale esibizione del lusso prenda il sopravvento sulla funzione pratica [...]».

⁴³ MÜLLER R., STEUER H., s.v. "Altertumskundliche Bedeutung", cit., p. 6.

⁴⁴ Vale qui la pena inserire una puntualizzazione rispetto alla differenziazione linguistica che spesso emerge nello studio di contributi anglofoni. Se nella lingua italiana (lo stesso avviene anche in tedesco) la parola latina *fibula-fibulae* può essere oggetto di un'italianizzazione così come di una traduzione con il termine "spilla" (e non "fibbia", come talvolta succede senza aver chiara la differenza funzionale tra le due tipologie di oggetti), lo stesso non si verifica nella lingua inglese. Sono infatti dell'idea che in ambito anglofono non sia chiara la distinzione tra le denominazioni "fibulae" e "brooches" (HIGGINS R., *Greek and Roman Jewellery*, Berkeley-Los Angeles 1961, p. 185). Reynold Higgins (*Ibidem*) identifica le *fibulae* con le cosiddette fibule a balestra che si diffusero nel II e III secolo, fino a giungere ad una completa evoluzione in età costantiniana; mentre per quanto riguarda i manufatti catalogati con il termine *brooches*, oltre a sottolineare che talvolta vengano utilizzati quali "brooches" – senza darne però una definizione particolareggiata e che ne metta in luce la distinzione esistente con le "fibulae" – anche i pendenti costituiti da monete auree e medaglioni, afferma che nella maggior parte dei casi si trattava di oggetti bronzei e quindi non attinenti a un discorso sull'oreficeria. Va da sé che il discriminare andrebbe forse, e quindi, individuato nella morfologia dei monili: le "brooches" sono caratterizzate da un elemento circolare mentre le "fibulae" recepiscono forme differenti improntate però a una maggiore classicità. Tale "intuizione" sembrerebbe trovare conferma in WILSON L.M., *The Clothing of Ancient Romans*, cit., pp. 32-33, fig. 22; questi sarebbe tra l'altro dell'idea di attribuire questa responsabilità ad archeologi e compilatori di cataloghi museali (IVI, p. 33). Fortunatamente, in questo caso specifico, la lingua italiana viene in soccorso e permette di identificare e nominare le diverse tipologie di fibula partendo dal comune sostantivo e caratterizzandolo con indicazioni morfologiche (fibula a balestra; fibula a disco; fibula a croce, etc.).

⁴⁵ Mi riferisco in questo caso alle fibule a croce latina; si veda *Infra*.

Verrà poi affrontato contestualmente un secondo aspetto di non poco conto⁴⁶, ossia il fatto che fin dall'età romana il valore complessivo attribuito a una fibula indossata da una donna e quello dello stesso manufatto utilizzato da un uomo cambia significativamente.

La trattazione prende inevitabilmente le mosse dal costume maschile, e questo anche per un curioso nonché indicativo aspetto legato all'opinione che si ha di tale manufatto in età romana. Nel recente, benché non recentissimo, *Roman Clothing and Fashion*⁴⁷, l'autrice – Alexandra Croom – divide giustamente la trattazione in *Male Clothing and Women's Clothing*, tuttavia se nel primo caso dedica un paragrafo al manufatto "brooches"⁴⁸, nella parte relativa alla trattazione dei gioielli femminili non si fa alcun cenno alle fibule⁴⁹.

* * *

In età romana l'utilizzo della fibula nasce da ragioni pratiche: è attraverso questo accessorio che si uniscono i lembi delle vesti creando pieghe e drappaggi⁵⁰. Le fibule non erano dunque assimilate a oggetti di oreficeria dal momento che la loro funzione non era puramente decorativa ma sostanziale nel fermare le vesti.

«Tale uso, anche se reso obbligatorio dall'Imperatore Augusto, ossequioso nei confronti delle origini italiche, non faceva parte della tradizione dell'abbigliamento quotidiano dei romani»⁵¹, tuttavia nel corso del I d.C. questo tipo di manufatti – nella maggior parte dei casi realizzati in bronzo – chiudevano il mantello o l'abito. Le tipologie più diffuse parrebbero essere quelle ad arco o a cerniera del tipo "Aucissa", dal nome dell'artigiano che firmò l'esemplare rinvenuto in una sepoltura femminile a Rivoli (Torino), oppure quelle del tipo "Ornavasso"⁵². Ma sembra che contestualmente, e fino al III secolo, il manufatto più comune che risponde a questa funzione sia la semplice fibula a disco⁵³ che recepisce, di tanto in tanto, nella parte centrale paste vitree, pietre

⁴⁶ Questa stessa dicotomia avrà una rilevanza senza pari nei contesti cronologicamente posteriori che si andranno a indagare di seguito.

⁴⁷ CROOM A., *Roman Clothing and Fashion*, cit.

⁴⁸ *Ivi*, p. 87.

⁴⁹ Queste sono citate, senza troppa attenzione e cognizione di causa, solo nella parte relativa al *Provincial Clothing* (*Ivi*, pp. 155-157) contestualmente alla Siria.

⁵⁰ Cfr. LIMA M.A., *Ornamenta romana*, in Gandolfo L. (a cura di), Pulcherrima Res. *Preziosi ornamenti dal passato*, catalogo della mostra (Palermo, Museo Salinas, 20 dicembre 2005-10 febbraio 2007), Palermo 2008, pp. 193-214; p. 202.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Per le tipologie più diffuse di fibule in età romana, si veda, SWIFT E., *Roman Dress Accessories*, Princes Risborough 2003, pp. 14-19.

⁵³ A questo riguardo Dominic Janes (JANES D., *The golden clasp of the Late Roman state*, cit., p. 128), sottolinea come «the round fibula [...] was a prominent element of state dress in so far as it provided the shoulder-fastening of the soldier's cloaks. [...] This fashion came to be adopted, along with military uniform, by the civilian administrators of the later Empire». Questa tipologia di manufatto è a noi nota solo grazie ad alcune testimonianze iconografiche che la riproducono; non compare infatti in molte delle ampie catalogazioni di

semipreziose o preziose, e talvolta un cammeo. Il momento per noi più significativo è sicuramente il Tardo Impero durante il quale l'evoluzione di una particolare tipologia di fibula, quella a croce latina, è strettamente interrelata a un riferimento fortemente simbolico⁵⁴.

Se infatti «the first and second centuries A.D. saw the emergence of a large number of shapes and types [,] this development came to a rather abrupt halt when, in the early decades of the third century, the crossbow fibula became the dominant type»⁵⁵.

Con il Basso Impero si osserva quindi la diffusione della fibula a croce latina⁵⁶ o a balestra⁵⁷ (*fig. I.1a-d*) che diviene un vero e proprio segno del potere. Pur non essendo il presente studio il contesto per un approfondimento particolareggiato di questa tipologia di manufatto⁵⁸, credo sia doveroso dedicare spazio alle fibule a croce latina in quanto sembrerebbero costituire il primo caso in cui ad un manufatto utilizzato per uno specifico motivo funzionale – fissare il mantello militare (*sagum*), che sostituì progressivamente la toga, sulla spalla destra (con la staffa rivolta verso l'alto)⁵⁹ – venga associata una precisa simbologia legata al potere⁶⁰.

oreficeria romana, come si avrà modo di mettere in luce più avanti nella trattazione e, in particolare, trattando la moda della fibula a disco in ambito femminile.

⁵⁴ *Infra*.

⁵⁵ DEPERT-LIPPITZ B., *A Late Antique Crossbow Fibula in The Metropolitan Museum of Art*, «Metropolitan Museum Journal», 35 (2000), pp. 39-70.

⁵⁶ Sulla fabbricazione di tale manufatto si vedano i seguenti contributi, CANDUSSIO A., *Considerazioni sulla tecnica di fabbricazione delle fibule a balestra nel IV secolo*, «Memorie Storiche Forogiuliesi», 65, 1985, pp. 23-26.

⁵⁷ Le fibule a croce latina sono definite in inglese *crossbow fibulae* o *onion-head fibulae*, e in tedesco *Zwiebelknopffibeln*. Questa tipologia di fibule può essere interpretata come una variazione, ed evoluzione, della fibula a staffa (*Bügelknopffibel*) caratteristica dei contesti alamanni e danubiani di III secolo (cfr. SENA CHIESA G., *Riflessioni su eredità classica e influenze barbariche in Italia Settentrionale fra IV e V secolo*, «Antiquité Tardive», IX, 2001, pp. 243-257; p. 254).

⁵⁸ Fondamentali per uno studio delle fibule a croce latina sono i seguenti contributi, riportati partendo dai più recenti: AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamydati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, «Studi Medievali», 52/2, 2011, pp. 577-638 (tale contributo risulta poi fondamentale per l'ampia bibliografia a corredo, a cui rimando per un approfondimento specifico di questa tipologia di manufatto e degli aspetti storico-artistici e simbolici connessi); DANDRIDGE P., *Idiomatic and Mainstream: The Technical Vocabulary of a Late Roman Crossbow Fibula*, «Metropolitan Museum Journal», 35 (2000), pp. 71-86; DEPERT-LIPPITZ B., *A Late Antique Crossbow Fibula in The Metropolitan Museum of Art*, cit.; HEURGON J., *Le trésor de Ténès*, Paris 1958, pp. 23-30;

⁵⁹ GAGETTI E., *Fibula a croce frammentaria con iscrizione*, in G. Sena Chiesa (a cura di), *Costantino 313 d.C. L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza*, Catalogo della Mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 ottobre 2012 – 17 marzo 2013; Roma, Colosseo e Curia Iulia, 27 marzo – 15 settembre 2013), Milano 2012, cat. 161 (pp. 252-253).

⁶⁰ Ci tengo a sottolineare, a questo proposito, che è il connubio "dono – simbolismo connesso" a costituire un elemento di novità. I soldati valorosi, infatti, ricevevano anche altri tipi di doni preziosi da parte dell'imperatore, tuttavia questi, nonostante il valore economico che li caratterizzava, non erano caricati di alcuna specifica simbologia; penso in particolare alle *torques* auree o argentee, oppure alle corone auree. Per un approfondimento in questa direzione rimando a, STOUT A.M., *Jewelry as a Symbol of Status*, in J.L. Sebesta, L. Bonfante (a cura di), *The World of Roman Costume*, cit., pp. 77-100; p. 82, e alla bibliografia di supporto. Per il caso specifico costituito dalle *torques* si veda anche, SENA CHIESA G., *Riflessioni su eredità classica e influenze barbariche in Italia Settentrionale fra IV e V secolo*, cit., p. 253 e la relativa bibliografia.

Jacques Heurgon, nel fondamentale – benché ormai datato – *Le Trésor de Ténès*⁶¹, a questo proposito, scrive che

au III^e siècle, des fibules d'argent et d'or étaient données en récompense aux tribuns de légion. Mais lorsque, au IV^e, la fonction publique fut assimilée à un service militaire, l'uniforme officiel de tout le personnel de la bureaucratie impériale comprit obligatoirement la chlamyde et la fibule; et celle-ci, sous l'aspect cruciforme qui était alors à la mode, devint l'un des insignes caractéristiques du fonctionnaire⁶².

È poi curioso come lo stesso autore ci tenga a mettere subito in evidenza – nel caso il lettore non avesse data l'importanza necessaria a tale nozione – il ruolo non di poco conto che era attribuito a tale manufatto, tanto da specificare, «[...] nous avons voulu seulement indiquer tout de suite que ces fibules n'étaient pas des ornements vulgaires, et comportaient, pour ceux qui en étaient revêtus, une signification spéciale»⁶³. A ciò si aggiunge quanto afferma Barbara Deppert-Lippitz relativamente a questi manufatti, che evocano «one of the most interesting epochs in antiquity, a period marked by the subtle, often elusive transition from Late Roman to Early Byzantine Art»⁶⁴.

Tali accessori, talvolta caratterizzati da dimensioni significative⁶⁵, erano dunque indossati unicamente da individui maschili. Sulla modalità di utilizzo Marco Aimone afferma quanto segue:

le fibule a croce latina fermavano un ampio mantello lungo fin quasi ai piedi [*nda* derivato dal *sagum* legionario], che lasciava libero solo il fianco e il braccio destro e che poteva essere drappeggiato sul lato sinistro; una volta raccolti sopra la spalla destra, i suoi lembi erano fermati dall'ago della fibula, portata con il piede rivolto verso l'alto, il braccio verso il basso e l'arco verso l'esterno⁶⁶.

Prima di delineare l'evoluzione tipologica che interessò questa tipologia di manufatti nonché alcune peculiarità che ne misero in evidenza raffinatezza e prestigio, trovo utile dedicare spazio nella

⁶¹ HEURGON J., *Le trésor de Ténès*, cit.

⁶² *Ivi*, p. 23.

⁶³ *Ibidem*. A questo riguardo, si veda anche JANES D., *The golden clasp of the Late Roman state*, cit., p. 133, corredato dalla bibliografia di supporto.

⁶⁴ DEPERT-LIPPITZ B., *A Late Antique Crossbow Fibula in The Metropolitan Museum of Art*, cit., p. 39. Questa labile trasformazione emerge chiaramente anche nel presente paragrafo; non è infatti possibile evidenziare una netta cesura tra il Tardo Impero e l'affermarsi del "proto Impero Bizantino". Cfr. *Infra*.

⁶⁵ STOUT A.M., *Jewelry as a Symbol of Status*, cit., p. 80.

⁶⁶ AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamydati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, cit., p. 595. È ormai noto che il "processo di vestizione" dei *chlamydati* trova una fonte figurativa di rilievo nell'affresco che decora una tomba, attribuita alla seconda metà del IV secolo, situata nell'antica *Durostorum* (odierna Silistra, in Bulgaria); a questo proposito, DIMITROV D., *Le système décoratif et la date des peintures murales du tombeau antique de Silistra*, «Cahiers archéologiques», XII (1962), pp. 35-52.

trattazione ad alcune testimonianze archeologiche e iconografiche che ci consentono di conferire un aspetto "materico", sempre di grande rilevanza, alle fibule a croce latina. È di particolare interesse come accanto a testimonianze archeologiche, non è raro individuare quel tipo di attributo sia in ritratti afferenti alla sfera pubblica sia in raffigurazioni attinenti l'ambito privato. Anzi, è proprio a motivo di questa duplice ampia documentazione – archeologica e iconografica – che si riporteranno di seguito un esiguo numero di casi esemplificativi.

I rinvenimenti archeologici, che risultano un'attestazione di grande valore soprattutto per l'ampio raggio entro il quale questa tipologia di manufatti è stata portata alla luce all'interno dei territori dell'Impero⁶⁷ – e in particolare «nei centri di comando militare e degli accampamenti lungo il *limes* renano e danubiano»⁶⁸ –, senza però dimenticare la rilevanza in quanto "semplicemente" preziosi manufatti di cultura materiale che consentono uno studio più approfondito sia dell'oggetto in quanto tale sia nel suo rapporto con le fonti iconografiche⁶⁹. Non sorprende quindi che uno dei siti che ha restituito un gran numero di fibule a croce latina sia il *castrum* di *Augusta Raurica* (Kaiseraugst, Svizzera)⁷⁰; tuttavia non meno significativi sono i contesti sepolcrali nei quali sono stati scoperti preziosi manufatti assimilabili.

Tra gli esempi che vorrei portare qui all'attenzione, il primo è costituito dalla fibula aurea a croce latina con terminazioni a cipolla, parte del corredo di *Omhar*⁷¹ (*fig. I.2*), rinvenuto ad Apahida, nel

⁶⁷ Cito a questo proposito le trentuno fibule a croce latina portate alla luce nell'odierna Gamzigrad (*Felix Romuliana*) ed oggetto di studio in, PETKOVIĆ S., *Crossbow fibulae from Gamzigrad (Romuliana)*, «Starinar», LX, 2010, pp. 111-136. Per una visione di insieme, si veda poi, SWIFT E., *The End of the Western Roman Empire. An Archaeological Investigation*, Stroud-Charleston 2000.

⁶⁸ AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamydati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, cit., p. 586. Il motivo di tali numerose attestazioni va ricondotto, come ovvio, alla presenza di soldati e ufficiali dell'esercito romano. A questo proposito Janes (JANES D., *The golden clasp of the Late Roman state*, cit., p. 134) afferma esserci un «conceptual link [...] between 'the brooch' and 'service to empire'», e aggiunge (sempre in *IVI*, p. 134; 134n) un aspetto di non poco conto ossia che «the importance of such a connection was likewise stressed by the excavators of the late Roman cemetery of Intercisa on the Danube frontier. They noted the fact that there were eleven examples of cross-bow brooches found there in the graves of the children. This could be explained by the importance of hereditary service under the late empire. These burials were seen as being those of such imperial servant's son, who wore that brooch as the symbol of their pre-determined role».

⁶⁹ Sento forte quest'ultimo aspetto mosso dalla mia personale esperienza di studio, poiché nel caso delle fibule a disco non ho purtroppo la possibilità di indagare, soprattutto nel contesto paleo-bizantino, l'eventuale riscontro tra manufatti e iconografie.

⁷⁰ A questo proposito si rimanda a, GUGGISBERG M.A. (hrsg.), *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst. Die neuen Funde. Silber im Spannungsfeld von Geschichte, Politik und Gesellschaft der Spätantike*, Augst 2003; RIHA E., *Der römische Schmuck aus Augst und Kaiseraugst*, Augst 1990; RUDOLF L.-B. (hrsg.), *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst, Aargau. Katalog*, Basel 1963.

⁷¹ Tale iscrizione compare su uno degli anelli parte del medesimo corredo funerario. A questo riguardo, HARHOIU R., *Tombe d'Omharus*, in Vallet F., Kazanski M., Périn P. (éds.), *L'Or des princes barbares. Du Caucase à la Gaule V siècle après J.-C.*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée des Antiquités nationales, château de Saint-Germain-en-Laye, 26 septembre 2000-8 janvier 2001; Mannheim, Reiss-Museum, 11 février-4 juin 2001), Paris 2000, n. 30 (pp. 184-190), fig. 30, 3.

distretto di Cluj (Romania). A proposito di questo personaggio, e con il supporto non indifferente fornito dal corredo funebre del defunto, Harhoiu sostiene che

cet insigne, porté par les hauts dignitaires civils et militaires de l'Empire romain, de même que l'anneau où est inscrit son nom et sa bague sigillaire indiquent bien que le défunt de la tombe I d'Apahida, Omharus, fut sans doute un roi gépide non mentionné par les sources écrites de l'époque. Comme Childéric en Occident, il devait être lié à l'Empire romain d'Orient par un *foedus* [...]⁷².

A questo esemplare è possibile accostare, per l'appunto, la fibula a croce portata alla luce nella sepoltura di Childerico⁷³, a Tournai (Belgio), benché oggi siamo in possesso della sola copia fatta realizzare nel XVIII secolo dall'imperatore Leopoldo d'Austria⁷⁴. Ma anche l'esemplare di particolare preziosità portato alla luce sul Palatino alla fine del XIX secolo, e attualmente conservato presso il Museo dell'Alto Medioevo a Roma⁷⁵. Quest'ultima fibula⁷⁶, che si connota per essere uno dei manufatti di dimensioni minori, presenta un'ornamentazione a traforo particolarmente raffinata: la croce che campeggia sulla staffa suddivide il campo in quattro parti, e questo recepisce una decorazione uniforme in cui viticci e uccellini si alternano attorno a un tralcio.

Soffermandoci ora sulle fonti iconografiche, una delle più note raffigurazioni⁷⁷ che ritrae personaggi connotati dalla fibula a croce latina è da individuare nel celebre dittico di Stilicone (ca. 395)⁷⁸, conservato presso il Museo del Duomo di Monza. Il manufatto eburneo, di grande formato, ospita il ritratto di Stilicone – *magister utriusque militiae* –, e quello del giovane figlio Eucherio – allora *tribunus et notarius* –, entrambi caratterizzati dal medesimo monile di grandi dimensioni a chiusura della clamide⁷⁹. La fibula a croce latina non compare ovviamente solo intagliata nell'avorio;

⁷² IVI, p. 184.

⁷³ Per l'approfondimento della tomba di Childerico nonché dei preziosi oggetti a corredo (molti dispersi), si veda il recente QUAST D., *Die Grabbeigaben. Ein kommentierter Fundkatalog*, in Quast D. (hrsg.), *Das Grab des fränkischen Königs Childerich in Tournai und die Anastasis Childerici von Jean-Jacques Chifflet aus dem Jahre 1655*, Mainz 2015, pp. 165-207, corredato dalla bibliografia di supporto.

⁷⁴ Gli originali andarono dispersi nel 1831 ca. (IVI, p. 167). Cfr. anche, KOCH U., *Tombe de Childéric*, in Vallet F., Kazanski M., Périn P. (éds.), *L'Or des princes barbares*, cit., n. 37 (pp. 206-209).

⁷⁵ Non mi è stato possibile rintracciare il numero d'inventario.

⁷⁶ Per la trattazione della fibula si vedano, DEPERT-LIPPITZ B., *A Late Antique Crossbow Fibula in The Metropolitan Museum of Art*, cit, p. 60; LIPINSKY A., *La fibula del Palatino, la croce da S. Lorenzo e leoreficerie tardo-romane "a vite"*. In appendice: *Saggio di un corpus delle fibule «a balestra»*, «Palatino. Rivista romana di cultura», VI (1962), pp. 52-58.

⁷⁷ Per una trattazione complessiva e particolareggiata di questo aspetto rimando a, AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamydati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Tènès e Desana*, cit., pp. 583-585, e alla bibliografia di riferimento.

⁷⁸ A questo riguardo, DELBRUECK R., *Dittici consolari tardoantichi*, Bari 2009 (ed. originale Berlin-Leipzig 1929), n. 63 (pp. 370-378);

⁷⁹ Tale attributo connota in direzione "imperiale" tale manufatto. A questo riguardo, trovo di particolare interesse quanto sottolinea Gemma Sena Chiesa (SENA CHIESA G., *Riflessioni su eredità classica e influenze barbariche in Italia Settentrionale fra IV e V secolo*, cit., p. 248) osservando il prezioso oggetto: «[...] la

è rappresentata con la tecnica del mosaico quale simbolo di distinzione che contraddistingue alcuni dei personaggi che circondano Giustiniano nel noto pannello ravennate di San Vitale⁸⁰ (*fig. I.3*).

Per quanto riguarda i funzionari civili, ritratti anch'essi, a partire dalla seconda metà del IV secolo, con mantello e fibula sulla spalla destra⁸¹, mi limito a citare «il caso del magistrato – probabilmente il *vicarius Hispaniarum* – che sul missorio argenteo di Madrid riceve da Teodosio I (379-395) il *codicillum* con la sua nomina»⁸² (*fig. I.4*).

Vi sono poi raffigurazioni di clamidati all'interno di opere destinate a un uso privato, mi limito qui a richiamare l'attenzione sul particolare del coperchio del prezioso cofanetto di *Proiecta*⁸³ (seconda metà del IV secolo) dove, entro un clipeo fogliato sostenuto da due eroti, trovano spazio la matrona romana con il marito *Turcius Secundus Asterius*; quest'ultimo indossa una clamide chiusa, sulla spalla destra, da una fibula a croce latina di significative dimensioni (*fig. I.5*).

«La costante presenza di queste fibule anche nei ritratti su oggetti della sfera privata, come argenterie o vetri a foglia d'oro, conferma l'alto prestigio che nella società tardo-romana tali insegne conferivano ai portatori»⁸⁴. Sempre a questo proposito Aimone – che negli ultimi anni ha dedicato approfonditi studi a questo manufatto, tanto da risultare un riferimento indiscusso – sottolinea poi come «l'immagine delle corti imperiali di IV e V secolo affollate di chlamidati – come appaiono nei rilievi sulla base dell'obelisco di Teodosio I a Costantinopoli – ha influenzato alcune iconografie cristiane della corte celeste, almeno a partire dal VI secolo»⁸⁵. È degno di nota che lo stesso legame tra profano e sacro si riscontrerà anche nelle testimonianze iconografiche legate alla fibula a disco⁸⁶ nella prima età bizantina.

raffigurazione del generale vandalo, così fortemente connaturata in senso simbolico, documenta, con la forza della rappresentazione artistica, il fenomeno della presenza barbarica nelle istituzioni e l'alleanza fra l'antico ceto senatorio e l'esercito barbarizzato».

⁸⁰ PASI S., *Ravenna, San Vitale. Il corteo di Giustiniano e Teodora e i mosaici del presbiterio e dell'abside*, Modena 2006, pp. 21-23.

⁸¹ La consuetudine, anche per i funzionari civili, di indossare un abbigliamento militare è stata posta in collegamento con la riorganizzazione amministrativa attuata da Diocleziano che equiparava gradi e stipendi delle carriere civile e militare.

⁸² AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamidati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, cit., p. 584. Per ulteriori esempi in questa direzione, IVI, pp. 584-585.

⁸³ L'opera è conservata a Londra, presso il British Museum (inv. 1866,1229.1). A proposito di tale cofanetto si rimanda a, PAINTER K.S., *Cofanetto di Proiecta*, in Ensoli S., La Rocca E. (a cura di), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000-21 aprile 2001), Roma 2000, n. 115 (pp. 493-495); SHELDON K.J., *The Esquiline Treasure: The Nature of the Evidence*, «American Journal of Archaeology», 89, I (1985), pp. 147-155; SHELDON K.J., *The Proiecta casket*, in Weitzmann K. (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century*, catalogue of the exhibition (New York, Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977-February 12, 1978), New York 1979, n. 310 (pp. 330-332).

⁸⁴ AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamidati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, cit., p. 585.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Infra*.

Trattandosi di un documento di cultura materiale, la sua analisi implica necessariamente una sorta di sistematizzazione sia relativamente alla realizzazione del manufatto sia rispetto alle evoluzioni tipologiche e morfologiche a cui inevitabilmente va incontro un oggetto che vive, e sopravvive, in un arco cronologico così ampio.

Le prime attestazioni di questo manufatto sono da attribuire alla seconda metà del II secolo⁸⁷ mentre le ultime alla fine del V – inizio VI secolo. Tuttavia, sebbene il manufatto fu oggetto di una naturale evoluzione tipologica, è altrettanto vero che gli elementi principali che lo componevano non subirono variazioni⁸⁸; questi sono da individuare in: un piede rettangolare e un braccio trasversale uniti da un arco semicircolare; tre bottoni sferici fissati all'estremità del braccio e alla base dell'arco; sotto il piede vi è la guaina che contiene l'ago, collegato al braccio⁸⁹.

Inizialmente questo tipo di fibule si caratterizza per una dimensione piuttosto minuta (lunghezza tra i 5 e gli 8 cm; peso tra i 18 e i 62 gr), «[...] per un braccio e un piede corti, un arco semicircolare sottile e ampio, grandi bottoni di forma globulare [...], le decorazioni, incise o niellate, appartengono a un repertorio geometrico e vegetale; spesso sono presenti iscrizioni con il nome del proprietario unito a espressioni come *vivas* o *utere felix*»⁹⁰.

In un momento successivo, alla fine del III secolo, si evidenziano caratteri che si ritroveranno senza soluzione di continuità: si tratta del braccio a sezione esagonale; i collari di fili perlinati alla base dei bottoni; la cresta piatta lungo il profilo superiore dell'arco; alette ondulate congiungenti i lati dell'arco e la faccia superiore del braccio⁹¹.

Con l'età della Tetrarchia acquisiscono una dimensione e un peso maggiori; i bulbi e il piede crescono rispetto all'arco, e a tutto ciò vanno ad aggiungersi «elementi a forma di volute traforate [che] sostituiscono le alette dell'arco; la base dell'arco si restringe sopra il punto di congiunzione con il piede e viene avvolta da un filo d'oro filigranato; il motivo decorativo niellato lungo il listello

⁸⁷ «Gli esemplari più antichi, in bronzo, [...] erano probabilmente portati sia dai soldati sia dagli ufficiali: quelli in argento e in soprattutto in oro compaiono solo al tempo dei Severi (193-235) e verosimilmente furono introdotti per segnalare le differenze di grado nella gerarchia militare», in AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamydati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, cit., p. 590. A questo riguardo si vedano anche, MALTE JOHANSEN I., *Rings, Fibulae and Buckles with Imperial Portraits and Inscriptions*, «Journal of Roman Archaeology», 7, 1994, pp. 227-229; MACMULLEN R., *The emperor's Largesses*, «Latomus», XXI, 1962, pp. 159-163;

⁸⁸ Si veda anche, AIMONE M., *Costantino e l'ideologia religiosa della tetrarchia. A proposito di una fibula d'oro torinese e delle sue iscrizioni*, «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 23 (2008), pp. 111-135; pp. 113-114.

⁸⁹ Cfr. AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamydati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, cit., pp. 589-590. Si veda poi il già citato contributo di Pete Dandridge (DANDRIDGE P., *Idiomatic and Mainstream: The Technical Vocabulary of a Late Roman Crossbow Fibula*, cit.), nel quale lo studio della fibula conservata presso The Metropolitan Museum of Art (inv. 1995.97) diventa un (ottimo) pretesto per l'analisi particolareggiata di forma, struttura e materiale di questo manufatto.

⁹⁰ AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamydati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, cit., p. 590.

⁹¹ Anche in questo caso il riferimento è, IVI, p. 591.

centrale del piede, spesso a treccia, prosegue lungo la cresta dell'arco»⁹². È inoltre a questo particolare momento evolutivo che va ricondotta un'ulteriore innovazione di stampo propagandistico: le superfici laterali dell'arco iniziano a recepire iscrizioni contenenti il nome dei sovrani⁹³.

Appare a mio avviso evidente come un manufatto di uso comune stia mutando in chiave di prezioso monile, tanto che le dimensioni delle fibule continuano a crescere giungendo, in età costantiniana, ad una lunghezza tra gli 8 e i 12 cm, con un conseguente riflesso anche sul peso, che giunge a stabilizzarsi tra i 50 e i 120 gr⁹⁴. Risulta curioso come «nel corso del regno di Costantino e sotto i suoi discendenti le iscrizioni scompaiono, essendo forse ormai superflue come strumento di propaganda dopo la definitiva sconfitta di Licinio (324) e la conquista delle province orientali»⁹⁵.

Ulteriori cambiamenti si verificano in età teodosiana, e anche qui mi trovo a far riferimento, ancora una volta, alla puntuale descrizione di Marco Aimone⁹⁶:

il piede rettangolare in sezione diventa pentagonale, più sottile e ornato da file di pelte sporgenti dal suo profilo [...]; l'arco si ispessisce e assume una forma a semicerchio oltrepassato; nel braccio, il perno interno su cui era montato l'ago viene sostituito da un meccanismo a vita appuntita unito al bottone sinistro (mobile), che permette di fissare l'anello dell'ago in un apposito incavo sotto il piede; le dimensioni ora oscillano tra i 7,5 e i 10,5 cm. Oltre alle pelte, gli unici elementi decorativi sono i motivi geometrici niellati lungo la faccia superiore del piede e la cresta dell'arco.

Tale tipologia non trova però alcuna stabilità, e innovazioni significative caratterizzano i manufatti prodotti dalla seconda metà del V secolo:

il piede, ulteriormente accresciuto e divenuto l'elemento più appariscente, assume una forma a sezione triangolare, con la lamina superiore – quella visibile – ornata da una ricca decorazione a traforo (*opus interrasile*); scompaiono i motivi geometrici niellati sulla cresta dell'arco, mentre la croce diventa l'elemento decorativo dominante sul piede, fra decori geometrici e girali d'acanto⁹⁷.

In questi ultimi esemplari è di tutto rilievo l'aver optato per una decorazione in *opus interrasile*, tecnica dell'oreficeria romana sviluppata dal II secolo, che oltre a sottolineare la raffinatezza

⁹² *Ibidem*.

⁹³ IVI, p. 591n. Sulle iscrizioni imperiali che compaiono lungo le parti laterali dell'arco, si rimanda a DEPPERT-LIPPITZ B., *A Late Antique Crossbow Fibula in The Metropolitan Museum of Art*, cit., pp. 46-51, e alla bibliografia di riferimento.

⁹⁴ AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamydati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, cit., p. 592.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ IVI, pp. 592-593.

⁹⁷ IVI, p. 594.

esecutiva e la preziosità del manufatto, «[...] anticipates a new type of openwork – the Early Byzantine silhouette style – destined to become the hallmark of gold jewelry in the sixth to seventh centuries»⁹⁸.

Il confine tra oggetti di arte sontuaria tardoromani e paleo-bizantini è dunque labile, e le fibule a croce latina lo dimostrano. Ma ancor più fluida sarà la transizione che si esplicita nei manufatti oggetto di questo studio, ossia le fibule a disco e, nello specifico, di quelle connotate a livello imperiale attraverso la presenza di pendenti⁹⁹.

Se fino a qui si è dedicato spazio alle fibule a croce latina in *stricto sensu*, vale ora la pena di analizzare l'altrettanto significativo portato simbolico che le connota. L'abbigliamento di cui tali accessori costituivano un elemento necessario¹⁰⁰ era quello indossato dai militari romani fin dalla seconda metà del III secolo e che, durante la Tetrarchia, fu emulato dagli stessi imperatori¹⁰¹. Non è casuale il fatto che fu proprio in concomitanza del periodo tetrarchico che si andarono diffondendo fibule a croce latina il cui arco era caratterizzato dall'iscrizione del sovrano e, nel contempo, la morfologia dei manufatti aurei subì una sorta di standardizzazione¹⁰² confermando quindi «[...] il carattere ufficiale che tale insegna avevano assunto, essendo entrate a far parte dei donativi (*largitiones*)¹⁰³ offerti in occasione di cerimonie fisse, o come premi speciali»¹⁰⁴.

La clamide diventava dunque un vero e proprio simbolo del potere dei funzionari imperiali, tanto che viene anche citata da una costituzione del 382, contenuta nel *Codex Theodosianus* (*Cod. Theod.* XIV, 10, I):

Imppp. gratianus, valentinianus et theodosius aaa. ad pancratium praefectum urbi. sine exceptione temporis matutini, dumtaxat intra moenia constitutus, nullus senatorum habitum sibi vindicet militarem, sed chlamydis terrore deposito quieti coloborum ac paenularum induat

⁹⁸ DEPERT-LIPPITZ B., *A Late Antique Crossbow Fibula in The Metropolitan Museum of Art*, cit., p. 66. Questa tecnica realizzativa sarà oggetto di approfondimento nel Capitolo II.

⁹⁹ *Infra*.

¹⁰⁰ *Supra*.

¹⁰¹ Penso a questo proposito al ritratto di Galerio che compare all'interno di un clipeo sull'omonimo arco a Tessalonica (Salonicco): «[...] il suo rango di Cesare è indicato proprio dalla fibula (il sovrano non porta il diadema), resa fin nel dettaglio delle gemme incastonate nelle sue superfici» (AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamydati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, cit., p. 583).

¹⁰² Anche nella *Vita Divi Claudii* (14, 5) contenuta nell'*Historia Augusta*, si afferma che le fibule in argento e oro erano donativi imperiali, motivo questo che ne giustificava la standardizzazione delle forme quale conseguenza di una produzione in discreta quantità.

¹⁰³ A questo riguardo, MACCORMACK S.G., *Arte e cerimoniale nell'antichità*, Torino 1995, pp. 313-321; e il già citato MACMULLEN R., *The emperor's Largesses*, cit., pp. 159-163.

¹⁰⁴ AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamydati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, cit., p. 596.

*vestimenta. cum autem vel conventus ordinis candidati coeperit agitari vel negotium eius sub publica iudicis sessione cognosci, togatum eundem interesse mandamus. (382 ian. 12)*¹⁰⁵.

A questo andava ad aggiungersi che «una precisa legislazione regolava da una parte la produzione delle insegne come le fibule a croce latina, dall'altra fissava gli incarichi e il rango sociale di coloro che potevano fregiarsi di esse»¹⁰⁶.

L'aspetto legato alla produzione e alla manifattura di tali monili chiama in causa uno degli aspetti più interessanti ma anche meno indagati dell'archeologia e della storia dell'arte bizantina, ossia quello relativo alle botteghe di artigiani specializzati che si occupavano di tali creazioni all'interno della corte imperiale. A questo riguardo l'Aimone scrive e rammenta «[...] alcune norme risalenti al IV e V secolo [che] ricordano l'esistenza presso la corte di Costantinopoli di artigiani addetti alla realizzazione dei gioielli per il sovrano e i suoi cortigiani»¹⁰⁷. Lo studioso fa particolare riferimento a tre costituzioni, che dettaglio – nello specifico – di seguito:

- la prima, emanata dagli imperatori Graziano, Valentiniano II e Teodosio I nel 384, elenca il personale alle dipendenze dello Stato che aveva l'autorizzazione di raccogliere e gestire l'oro pubblico. Tale costituzione (*Corpus Iuris Civilis, Codex Iustinianus XII, 23, 7*¹⁰⁸) «menzionava accanto agli *aurifices solidorum* (coniatori di monete auree) gli *aurifices specierum*, ossia i gioiellieri»¹⁰⁹;
- la seconda (*Corpus Iuris Civilis, Codex Iustinianus XI, 12, 1.2*)¹¹⁰, promulgata dall'Imperatore Leone I, sottolinea che gli *ornamenta regia* – ossia le insegne ufficiali e i gioielli destinati al sovrano e alla corte imperiale – dovevano essere realizzati nell'unico luogo deputato: l'*aula mea* del Sacro Palazzo. Era all'interno del complesso palaziale che si trovavano quindi le botteghe dove i *palatini artifices* creavano i preziosi oggetti¹¹¹;

¹⁰⁵ <http://www.thelatinlibrary.com/theodosius/theod14.shtml>.

¹⁰⁶ AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamydati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, cit., p. 597.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Per gli *aurifices solidorum* si veda, *Corpus Iuris Civilis, Codex Iustinianus XII, 23, 7.9*; mentre per il riferimento agli *aurifices specierum*, si rimanda a *Corpus Iuris Civilis, Codex Iustinianus XII, 23, 7.8*.

¹⁰⁹ AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamydati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, cit., p. 597.

¹¹⁰ Per chiarezza si riporta l'intera costituzione: *Sane si quis posthac aliquid contra vetitum huiusmodi sanctionis effecerit et offerenda clementiae meae ornamenta, quae usibus regis deputata sunt, gemmis auroque decorata ausus fuerit praeparare, centum librarum auri condemnatione sciat se esse feriendum, capitali quoque subdendum esse supplicio: ornamenta enim regia intra aulam meam fieri a palatinis artificibus debent, non passim in privatis domibus vel officiis parari.* (Da <http://www.thelatinlibrary.com/justinian/codex11.shtml>).

¹¹¹ A questo proposito, LIPINSKY A., *Orafi ed argentieri nella Roma pagana e cristiana. Epigrafia latina minore*, «Corso di cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», IX, 1962, pp. 315-366; IACOBINI A., *Aurea Roma. Le arti preziose da Costantino all'età carolingia: committenza, produzione, circolazione*, in *Roma fra Oriente e Occidente*, Atti della XLIX Settimana di Studi del CISAM (Spoleto, 19-24 aprile 2001), I, Spoleto 2002, pp. 652-668.

- la terza, e ultima, costituzione (*Corpus Iuris Civilis, Codex Iustinianus XI, 12, I*)¹¹², anch'essa emanata da Leone I prescriveva che «[...] ai funzionari imperiali era cioè fatto esplicito divieto di portare fibule ornate di gemme [...], mentre era concesso loro di fregiarsi di insegne artisticamente elaborate»¹¹³.

I donativi imperiali, così come altri oggetti preziosi venivano distribuiti da uno specifico funzionario incaricato – il *comes sacrarum largitionum*¹¹⁴ – che «regolava, fra l'altro, l'elargizione a ufficiali e funzionari dei *missoria* d'argento, delle monete d'oro, dei dittici d'avorio e così via»¹¹⁵. Tuttavia, come si avrà modo di leggere nel Capitolo successivo¹¹⁶, «le fibule più preziose potevano essere distribuite dall'imperatore stesso, quale dono straordinario offerto a personaggi ai vertici dell'esercito e dell'amministrazione»¹¹⁷ così come a sovrani di popoli federati quali, a titolo d'esempio, il gepido *Omhar* e il merovingio Childerico¹¹⁸.

Spille e fibule: le poche testimonianze di ambito femminile nel mondo romano

In coda al precedente paragrafo credo sia doveroso dedicare uno spazio, seppur necessariamente sintetico¹¹⁹, alla trattazione della fibula quale ornamento femminile. Tale tipologia di monile non

¹¹² Anche in questo caso, ritengo utile riportare l'intera costituzione: *Nulli prorsus liceat in frenis et equestribus sellis vel in balteis suis margaritas et smaragdos et hyacinthos aptare posthac vel inserere. aliis autem gemmis frena et equestres sellas et balteos suos privatos exornare permittimus. de curcumis vero omnem prorsus qualiumcumque gemmarum habitum praecipimus submoveri. fibulis quoque in chlamydidibus his utantur, quae solo auro et arte pretiosae sunt. si quis autem contra interdictum pietatis meae fecerit, sciat se continuo quinquaginta libris auri esse multandum. * leo a. leontico. ** (Da <http://www.thelatinlibrary.com/justinian/codex11.shtml>).

¹¹³ AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamydati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, cit., p. 598.

¹¹⁴ Per un approfondimento del ruolo del *comes sacrarum largitionum*, si rimanda a, STOLZ Y., *The Evidence for Jewellery Production in Constantinople in the Early Byzantine Period*, in Entwistle C., Adams N. (eds.), *'Intelligible Beauty'. Recent Research on Byzantine Jewellery*, London 2010, pp. 33-39; pp. 34-35.

¹¹⁵ AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamydati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, cit., p. 598.

¹¹⁶ *Infra*.

¹¹⁷ AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamydati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, cit., p. 598.

¹¹⁸ A questo proposito, si veda anche, GAGETTI E., *Fibula a croce dal Tesoro di Reggio Emilia*, in Sena Chiesa G. (a cura di), *Costantino 313 d.C. L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza*, cit., n. 165 (p. 254).

¹¹⁹ Lo spoglio di catalogazioni nonché contributi inerenti l'oreficeria romana non mi ha consentito di individuare molti oggetti che rispondono ai caratteri delle fibule; penso in particolare a, SCATOZZA HÖRICH L.A., *I monili di Ercolano*, Roma 1989; D'AMBROSIO A. (a cura di), *Gli ori di Oplontis. Gioielli romani dal suburbio pompeiano*, catalogo della mostra (Torre Annunziata, 13-28 maggio 1989), Napoli 1987. Questo il motivo per cui tale trattazione sarà inevitabilmente breve. Ci tengo a specificare che non essendo questo l'ambito principe del presente lavoro non ho condotto alcuna specifica ricerca nelle "collezioni online" delle maggiori istituzioni museali (British Museum, Louvre, Metropolitan Museum): una tale indagine avrebbe, forse, aggiunto alcuni pezzi alla trattazione.

gode infatti di grande fortuna all'interno dell'oreficeria romana; il motivo è forse da ricondurre al costume femminile che non necessitava alcun tipo di fermaglio¹²⁰.

Nel volume *L'Oro dei Romani*¹²¹, la Pirzio Biroli Stefanelli correda la sua trattazione di un interessante catalogo; in esso sono riscontrabili – per quanto concerne la tipologia di manufatti degni di nota in questo contesto – solo tre spille e una fibula¹²².

Un primo oggetto particolarmente prezioso è costituito da una spilla ovale (h. 6,7 cm; spessore: 2,5 cm)¹²³ «realizzata in lamina metallica rinforzata con zolfo¹²⁴; nel castone centrale è inserito un grosso zaffiro à cabochon»¹²⁵. In questo monile (*fig. I.6*) non è solo la pietra a conferire una particolare preziosità al tutto: questa è infatti inserita all'interno di un castone aureo riccamente lavorato, la cui cornice ospita granati e paste vitree bordati con un sottile cordoncino. Un'ulteriore cornice a cordoncino, che recepisce ad intervalli regolari sferette auree, funge da elemento di raccordo tra il bordo del castone e lo zaffiro centrale. Tale gioiello è «tipico della produzione orafa della Russia meridionale nel I-II secolo d.C.»¹²⁶.

Sempre ad un generico II secolo può essere attribuita la seconda spilla degna di nota, si tratta del monile con grande ametista intagliata parte del corredo funerario di Crepereia Tryphaena¹²⁷ (*fig. I.7a-b*). È una «spilla ovale costituita da una montatura in oro nella quale è inserita a pressione una ametista con decorazione ad intaglio, racchiusa in una custodia di lamina aurea»¹²⁸. L'ornamentazione della cornice del monile richiama in modo evidente motivi cari all'oreficeria ellenistica¹²⁹.

¹²⁰ La tunica infatti, il capo d'abbigliamento femminile più diffuso, non necessitava di una chiusura attraverso una spilla: per quel tipo di veste erano più funzionali i bottoni. E anche con la successiva diffusione della dalmatica non si rese necessario utilizzare l'accessorio oggetto di studio. A questo riguardo, CROOM A., *Roman Clothing and Fashion*, cit., pp. 88-101.

¹²¹ PIRZIO BIROLI STEFANELLI L., *L'oro dei romani. Gioielli di età imperiale*, Roma 1992.

¹²² *Infra*.

¹²³ Cfr. *Spilla*, in PIRZIO BIROLI STEFANELLI L., *L'oro dei romani*, cit., n. 114 (p. 246), fig. 162.

¹²⁴ L'inserimento dello zolfo (materiale molto leggero) in manufatti di oreficeria aveva la funzione di non deformare la lamina durante le diverse fasi di lavorazione del monile. Questa tecnica è solitamente attestata in oggetti preziosi di piccole dimensioni quali, in particolare, gli orecchini. A questo proposito si veda l'indispensabile, FORMIGLI E., *Tecniche dell'oreficeria etrusca e romana. Originali e falsificazioni*, Firenze 1985, p. 88.

¹²⁵ *Spilla*, in PIRZIO BIROLI STEFANELLI L., *L'oro dei romani*, cit., p. 246.

¹²⁶ *Ibidem*. Il gioiello è attualmente parte delle raccolte dell'Antikesammlung berlinese (inv. 30219,1045).

¹²⁷ *Spilla*, in PIRZIO BIROLI STEFANELLI L., *L'oro dei romani*, cit., n. 137 (pp. 251-252), fig. 187. Il monile sarà oggetto di ulteriore attenzione nel Capitolo III del presente lavoro, contesto nel quale sarà posto a confronto con manufatti di origine siriana.

¹²⁸ *Ivi*, p. 251.

¹²⁹ Si rimanda, a titolo d'esempio, alla decorazione delle piastrine che ornano la collana proveniente da Efeso (VIII-VII a.C.), pubblicata in BİNGÖL F.R.I., *Museum of Anatolian Civilizations. Ancient Jewellery*, Ankara 1999, n. 108 (p. 110).

Leggermente più tarda (fine II-inizi III secolo) è una spilla che recepisce, nella sua parte centrale, un «cammeo in corniola con busto femminile di prospetto, velato e diademato»¹³⁰. La fattura è piuttosto semplice (*fig. I.8*): il cammeo è inserito all'interno di un castone liscio «incorniciato da un filo rotondo ad onde irregolari saldato ad una sottile striscia piatta intagliata con scanalature oblique»¹³¹.

Sull'ultimo manufatto che la Pirzio Biroli Stefanelli cataloga come spilla e, nello specifico, come «spilla con un cammeo in sardonica con rappresentazione della nascita di Bacco»¹³², nutro alcuni dubbi. Credo infatti che un esame più attento non possa che condurre a rivederne l'originaria funzione (*fig. I.9*). Nonostante l'immagine della parte retrostante del manufatto non sia pubblicata, l'individuazione di due anellini nella parte superiore e due in quella inferiore non può che portare a dubitare di tale identificazione. Sono infatti dell'idea che tale prezioso monile servisse per chiudere una lunga collana, come esemplificato dalla grossa borchia aurea che unisce le estremità delle maglie tubolari di una lunga catena portata alla luce a Pompei¹³³ (*fig. I.10*)¹³⁴.

All'elenco di queste spille è possibile aggiungere un ulteriore pezzo appartenente alla Burton Y. Berry Collection¹³⁵. Si tratta della fibula circolare appartenente a un «group of jewelry»¹³⁶ di provenienza orientale e datato tra la fine del II e il III secolo. Il monile¹³⁷, aureo, è costituito da due lamine unite attraverso martellatura. Quella anteriore ospita al centro un cammeo raffigurante Cupido in piedi sopra un'oca; alla gemma fanno da contorno due bordure, una – quella più interna – realizzata a sbalzo, mentre quella più esterna si connota per un'ornamentazione che veda la reiterazione di un motivo a conchiglia. La lamina posteriore presenta invece due anellini saldati, uno nella parte superiore e uno in quella inferiore: la "non-caratterizzazione" dei due fermagli ha portato a una sorta di titubanza relativamente all'iniziale funzione dell'oggetto, spilla o pendente?

¹³⁰ *Spilla*, in PIRZIO BIROLI STEFANELLI L., *L'oro dei romani*, cit., n. 141 (p. 253), fig. 195. La provenienza del monile è ignota; questo è attualmente conservato presso il Römisch-germanisches Zentralmuseum di Mainz (inv. 0.37171).

¹³¹ *IVI*, p. 253.

¹³² *Spilla*, in PIRZIO BIROLI STEFANELLI L., *L'oro dei romani*, cit., n. 208 (p. 253), fig. 204. Tale manufatto, proveniente da Tunisi, è oggi conservato presso il British Museum di Londra (inv. 1903, 0717.1).

¹³³ Questo monile, presentato anch'esso nella catalogazione succitata (*Collana*, in PIRZIO BIROLI STEFANELLI L., *L'oro dei romani*, cit., n. 36 (p. 235), figg. 70-71), è oggi conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 24833).

¹³⁴ Questo monile è però particolarmente significativo perché consente di mettere in relazione il luogo di ritrovamento con le caratteristiche che ne contraddistinguono la fattura della cornice, diventando così un elemento di "paragone" per manufatti di dubbia provenienza. Questo aspetto godrà di una trattazione maggiormente particolareggiata in concomitanza dello studio della fibula da Ténès, cfr. *Infra*.

¹³⁵ Per la catalogazione della succitata collezione, si veda, RUDOLPH W., *A Golden Legacy. Ancient Jewelry from the Burton Y. Berry Collection at the Indiana University Art Museum*, Bloomington 1995.

¹³⁶ *IVI*, pp. 245-249. Si tratta, nello specifico, dei seguenti elementi: una collana, un paio di orecchini, un anello, una fibula e alcuni elementi facenti parte in antico di un diadema o collier.

¹³⁷ Inv. 70.56.4.D. Per quanto riguarda le misure del manufatto, questo è alto 4,24 cm; il cammeo 2,16 cm; e il tutto pesa 9,60 gr.

Come si è già avuto modo di evidenziare, il distinguo è labile e l'impossibilità di una visione "dal vero" non aiuta in tale direzione.

Se fin qui abbiamo esaminato spille caratterizzate da una morfologia circolare, trovo degno di nota portare all'attenzione un manufatto in lamina aurea proveniente dalla Russia meridionale¹³⁸ (datata al III secolo) che sembra costituire una sorta di preziosa sintesi (*fig. I.11*). Se la forma è quella delle più semplici fibule ad arco con l'estremità della staffa che si avvolge, per l'appunto, sull'arco, il materiale non è di poco conto: si tratta di una lamina aurea che conferisce preziosità ad un manufatto solitamente considerato di "comune utilizzo".

Prima di passare al paragrafo successivo, che ha quale obiettivo analizzare l'emergere della consuetudine di indossare una fibula a disco con un chiaro riferimento simbolico, penso possa essere utile soffermarmi su una sorta di assimilazione morfologica ravvisabile tra le cosiddette spille di età romana e alcuni elementi, o pendenti, facenti parte di gioielli compositi. Questa sottolineatura non è, a mio avviso, di poco conto, anche e soprattutto in riferimento al paragrafo inerente i possibili rapporti tra fibule a disco e gioielli monetali.

L'errata identificazione da parte della Pirzio Biroli Stefanelli della spilla di provenienza tunisina oggi al British Museum, mette in luce il problema, non di poco conto, dell'effettiva possibilità di riconoscere e distinguere il "manufatto spilla" dal "manufatto pendente".

Come si avrà modo di approfondire nel Capitolo III di questo studio, in concomitanza dell'analisi delle fibule a disco dei primi secoli della nostra, portate alla luce nei territori della Siria romana, non sussiste una particolare difformità tra le fibule circolari e gli elementi di chiusura di preziose collane nonché le parti a forma di clipeo che fungono da elementi di raccordo nella composizione complessiva del monile. In quest'ultimo caso penso, nello specifico, al bracciale di grande raffinatezza¹³⁹, proveniente dal medesimo contesto del pendente con cammeo in sardonica, costruito avendo quale fulcro un elemento circolare centrale realizzato saldando tra loro diverse tipologie di castoni e motivi ornamentali a pelta, che evidenziano il distacco tra il registro esterno e quello interno (*fig. I.12*). Questo elemento, se preso in considerazione singolarmente, richiama alla mente i monili palmireni e, sebbene anacronisticamente, le preziose fibule a disco di età longobarda¹⁴⁰.

¹³⁸ *Fibula*, in PIRZIO BIROLI STEFANELLI L., *L'oro dei romani*, cit., n. 142 (p. 253), fig. 196. Risulta anche interessante, in questo caso, la denominazione: l'oggetto non è definito "spilla" ma "fibula"; quest'ultimo aspetto – ancora una volta – getta ulteriore confusione in questa non semplice categorizzazione di monili. Mi chiedo, perché i manufatti circolari dell'oreficeria romana sono definiti "spille", mentre quelli che adornano le vesti delle donne palmirene – praticamente assimilabili – "fibule". Non abbiamo infatti la certezza se e in quale situazione la funzione fosse effettiva e, quando, invece, solo di tipo estetico.

¹³⁹ Tale monile, datato al III secolo, è anch'esso musealizzato presso il British Museum (inv. 1903,0717.2). Cfr. *Bracciale*, in PIRZIO BIROLI STEFANELLI L., *L'oro dei romani*, cit., n. 207 (pp. 262-263), fig. 242; MARSHALL F.H., *Catalogue of the Jewellery Greek, Etruscan and Roman in the Departments of Antiquities, British Museum*, London 1911, n. 2824.

¹⁴⁰ *Infra*.

Maggiormente numerosi – come si evince anche dalle catalogazioni sopracitate – sono invece gli esempi di medaglioni utilizzati come elementi di chiusura delle collane o quali semplici ciondoli. Cito, a titolo d’ esempio, un pendente realizzato in *opus interrasile* – con un motivo a racemi floreali – che ospita al centro uno scarabeo e, intorno, incastonate, pietre e perle. Il monile, conservato al Louvre¹⁴¹, è attribuito a un periodo a cavallo tra III e IV secolo, tanto che Higgins sottolinea «[...] the style is completely alien to the Classical spirit and leads the way to Byzantine fashion»¹⁴².

Sebbene non sia questo il luogo per indagare gli eventuali, e possibili, legami originari tra spille tonde e pendenti, ho ritenuto importante evidenziare tale rapporto sia per porre in luce una delle criticità legate allo studio dell’oreficeria, ossia la difficoltà di comprendere *in toto* la funzione di alcuni monili, sia per una motivazione strettamente connessa a quest’ultima, quale il porre in evidenza i forti legami che è possibile instaurare tra categorie di gioielli differenti.

I.2.c La fibula a disco: prime attestazioni iconografiche durante il Basso Impero

Se, inevitabilmente, la trattazione delle fibule a croce latina nel paragrafo precedente ha chiamato in causa anche quanto avviene nei primi secoli dell’Impero Romano d’Oriente, parallelamente l’approfondimento delle fibule a disco non può prescindere dal Basso Impero, benché con i dovuti distinguo che si andranno ad analizzare.

Questo il motivo per cui si è scelto di iniziare l’indagine e, dunque, di fornire una definizione della fibula a disco nel presente Capitolo, sia per il legame di tale manufatto con la più generica categoria delle “fibule”, sia perché va individuato nella Tarda Antichità e, più specificatamente, nel regno di Aureliano¹⁴³, il primo momento in cui il manufatto di nostro interesse – impreziosito, almeno, da due pendenti¹⁴⁴ – fa la sua comparsa nella cultura artistica dell’Impero Romano.

Prima di portare l’attenzione sulla diffusione e sulle differenze tipologiche inerenti questo manufatto, credo sia doveroso aprire una breve parentesi sulla morfologia complessiva che connota tale monile.

* * *

¹⁴¹ Inv. Bj 587. Il manufatto è pubblicato in HIGGINS R., *Greek and Roman Jewellery*, cit., p. 180; tav. 59, fig. A.

¹⁴² IVI, p. 180.

¹⁴³ Le motivazioni alla base dell’adozione di questa nuova tipologia di manufatto saranno approfondite nel Capitolo III di questo lavoro. A tal riguardo, si veda quindi, *Infra*.

¹⁴⁴ Ritengo doveroso anticipare che questa tipologia di gioielli era diffusa in Siria fin dai primi secoli della nostra era, tuttavia questo aspetto verrà approfondito in dettaglio nel Capitolo III del presente studio, poiché comporta una contestualizzazione *ad hoc*.

Le origini morfologiche della fibula a disco vanno ricercate nella cultura villanoviana¹⁴⁵ (IX-VIII a.C.) quando si verifica l'«arresto spiraliforme del piede della fibula [che] tende ad ingrandirsi sino a trasformarsi in un vero e proprio disco di lamina, dando origine a tutta la famiglia delle "fibule a disco"»¹⁴⁶. Tale oggetto, del quale risulta dispersivo e poco utile ai fini del presente lavoro ripercorrere le sintesi morfologiche e decorative cui va incontro nella sua evoluzione, verrà preso in considerazione nelle forme che sviluppa dalla Tarda Antichità all'Alto Medioevo, con particolare attenzione al contesto della prima età bizantina e dell'età Longobarda.

Tale accessorio che, come già anticipato¹⁴⁷, in ambito anglosassone viene denominato *brooch*, in lingua francese *broche*, mentre in lingua tedesca assume il nome di *Scheibenfibel* (= fibula a scudo), è un manufatto composto essenzialmente da due elementi: una parte di forma circolare che recepisce, sul retro, un appiccicagnolo per fermare l'oggetto sull'abito. I metalli utilizzati al fine della realizzazione della lamina superiore di questa tipologia di oggetti sono nella maggior parte dei casi oro, argento e bronzo.

La parte anteriore del manufatto può essere decorata attraverso molteplici tecniche: lo sbalzo; l'incastonatura di pietre preziose, semipreziose o semplici vetri colorati; l'ornamentazione tramite motivi in filigrana oppure con alveoli e almandini incastonati. La fattura della parte retrostante non risponde a una tipologia univoca¹⁴⁸, tanto da poter variare anche all'interno dello stesso contesto di riferimento (e quindi dello stesso ambito produttivo)¹⁴⁹.

Talvolta l'elemento circolare è impreziosito da due o più pendenti agganciati alla parte centrale tramite altrettanti anellini saldati in corrispondenza della parte retrostante o del bordo inferiori¹⁵⁰.

* * *

Come già sottolineato, sin dall'attestazione dei primi busti imperiali questi «regularly display a plain round brooch as the necessary fastening of the emperor's cloak»¹⁵¹.

Se tale tipologia di manufatto poteva inizialmente essere identificata con una sorta di "bottone" dalle dimensioni però più evidenti¹⁵², e sebbene le fonti letterarie riportino come alcuni imperatori

¹⁴⁵ PALLOTTINO M., s.v. "Fibula", cit., p. 642.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Supra*.

¹⁴⁸ Per quanto riguarda la parte posteriore delle fibule a disco, le varianti sono molteplici e si avrà modo di approfondirle caso per caso qualora sia stata data a chi scrive la possibilità di un riscontro *de visu* o tramite immagini fotografiche *ad hoc*.

¹⁴⁹ Questo il motivo per cui la parte posteriore delle fibule, quando possibile, verrà descritta contestualmente all'intero manufatto.

¹⁵⁰ *Infra*.

¹⁵¹ JANES D., *The golden clasp of the Late Roman state*, cit., p. 135.

¹⁵² Sebbene il Bastien (BASTIEN P., *Le buste monétaire des empereurs romains*, II, cit., p. 403) sottolinei che «[...] dès le début de l'empire il est probable que le prince ne fixait son *paludamentum* qu'avec une fibule qui devait se distinguer de celles des particuliers par l'adjonction de perles ou de certain fines. On ne trouve pas

– a partire dal III secolo – avessero optato per un gioiello maggiormente prezioso¹⁵³, è solo con l'avvento di Aureliano (270-275 d.C.) che, a livello iconografico, possiamo effettivamente osservare un'evoluzione della fibula a disco in direzione di una maggiore elaborazione esecutiva nonché, talvolta, di una più marcata preziosità, il tutto connesso, a mio avviso, ad una connotazione simbolica¹⁵⁴.

La diffusione e attestazione delle fibule a disco è ancor più innovativa se giungiamo alla consapevolezza che «[...] unlike the diadem, it had not previously been a pre-eminent symbol of excellence. Under the earlier empire an emperor's brooch had been not so much individually distinctive as generally indicative of nobility»¹⁵⁵.

Come ogni oggetto legato alla cultura materiale, anche i primordi di tale manufatto sembrano esser stati caratterizzati da una sorta di diversificazione ed evoluzione del gusto tanto che il Bastien, sostenuto da alcune fonti letterarie dell'epoca, annota¹⁵⁶:

[...] Le port, par l'empereur, de broches garnies de pierres précieuses, est souvent attesté à partir du III^{ème} siècle. Hérodien décrit Macrin¹⁵⁷ arborant ce genre de fibule. [...] L'Histoire Auguste [reproche] à Gallien de se montrer à Rome avec une chlamyde pourpre et des fibules d'or ornées de pierre précieuses, *cum chlamyde purpurea gemmatisque fibulis et aureis Romae visus est*¹⁵⁸. Et Carin ajoutant des gemmes non seulement à ses fibules, mais à ses chaussures et à son baudrier, *habuit gemmas in calceis; nisi gemmata fibula usus non est, balteum etiam saepe gemmatum*¹⁵⁹.

È tuttavia assai arduo poter concordare sulla diffusione di fibule a disco di elevata preziosità senza il supporto di alcun documento di cultura materiale; questo il motivo per cui assumono un particolare significato le fonti numismatiche connesse ad Aureliano¹⁶⁰.

toutefois mention de telles fibules dans les textes concernant les premiers règnes du Principat»; è quindi solo con Aureliano che un documento ufficiale quale la moneta attesta l'evoluzione del manufatto in una direzione strettamente connessa alla sua caratterizzazione in chiave di preziosità. A questo riguardo e, nello specifico, sulla non necessaria relazione esistente tra fonti scritte/iconografiche e l'effettiva consuetudine, penso in particolare all'esempio emblematico della toga: nonostante tale capo d'abbigliamento sia raramente indossato dopo il I secolo, i cittadini romani vengono raffigurati con quell'abito per tutto il III secolo (cfr. CANTINO WATAGHIN G., *Conclusioni*, cit., p. 251).

¹⁵³ «This love of luxury was clearly rejected by earlier emperors; Hadrian had no gold ornaments on his sword belt or jewels on his clasps, and Alexander Severus removed from the imperial footwear and garments all the jewels that Elagabalus had used», in STOUT A.M., *Jewelry as a Symbol of Status*, cit., p. 83.

¹⁵⁴ A questo riguardo, si rimanda al Capitolo III del presente studio e, nello specifico, al paragrafo III.3.

¹⁵⁵ JAMES D., *The golden clasp of the Late Roman state*, cit., p. 135.

¹⁵⁶ BASTIEN P., *Le buste monétaire des empereurs romains*, II, cit., pp. 404-405. È di particolare interesse che un appunto simile è contenuto in, STOUT A.M., *Jewelry as a Symbol of Status*, cit., p. 83.

¹⁵⁷ Herod., V, 2, 4, II.

¹⁵⁸ *SHA, Gall.*, 16, 4, II.

¹⁵⁹ *Ibidem, Car.*, 17, 1, II.

¹⁶⁰ *Infra*.

La rilevanza accordata alla preziosità degli attributi e degli accessori indossati non è tuttavia circoscritta e circoscrivibile alla sola testimonianza numismatica poiché proprio durante il regno del succitato imperatore si verifica un'evoluzione in direzione di una fattiva raffinatezza che mette in luce come l'espressione del proprio *status* non possa venir meno dall'esplicitarsi attraverso elementi che lo connotino a livello di ricchezza. «The development of the emperor's shoulder-clasp as a distinct item should be seen in the context of an increasing use of gems as a way of distinguishing the ruler from his male subordinates»¹⁶¹: la fibula destinata al sovrano si veniva dunque a caratterizzare attraverso una specifica morfologia «that was to continue to be depicted for centuries. It was a huge and startling object with pendant chains (*pendula*), considerable jewellery and elaborative detail»¹⁶².

Parimenti non stupisce poi che come «ricorda [...] Flavio Vopisco¹⁶³ nella biografia di Aureliano, [...] fu sotto questo imperatore che fu concesso per la prima volta ai soldati di indossare fibule d'oro al posto di quelle di argento»¹⁶⁴.

Essendo le testimonianze numismatiche a nome di Aureliano gli unici documenti in nostro possesso utili al fine di evidenziare questa nuova moda, credo risulti significativo dar loro spazio. Tuttavia si rende necessario fin d'ora anticipare che tale evidenza non solo è riscontrabile in un numero limitato di documenti monetari, bensì la lettura del particolare in questione non è affatto lampante; aspetti questi che concorrono entrambi a richiedere un atteggiamento di massima cautela.

Un primo esemplare che attesta la volontà di evidenziare tale accessorio è costituito da un antoniniano della zecca di Serdica¹⁶⁵ (odierna Sofia)¹⁶⁶, emesso appunto a nome di Aureliano (*fig. I.13*), che si presenta con le seguenti caratteristiche:

D./IMPAVRELIANVS AVG, radiato, drappeggiato, parte superiore del corpo lunga, presenza di un'egida in corrispondenza del petto.

R./IOVI CONSER, imperatore stante sulla destra, regge uno scettro e riceve un globo da Giove, stante sulla sinistra e recante anch'egli uno scettro.

In esergo: lettera P che indica l'officina.

¹⁶¹ JANES D., *The golden clasp of the Late Roman state*, cit., p. 137.

¹⁶² *IVI*, p. 138.

¹⁶³ *SHA, Aurel.*, 46.5.

¹⁶⁴ PIRZIO BIROLI STEFANELLI L., *L'Oro dei Romani. Gioielli di età imperiale*, cit., p. 102.

¹⁶⁵ Aureliano fu il fautore di molteplici riforme monetarie (cfr. SAVIO A., *Monete romane*, Roma 2001, pp. 195-206, e la bibliografia di riferimento); oltre ad operare sull'*aureo* (decaduto dopo Caracalla), e ad affrontare il problema dell'antoniniano attraverso l'introduzione del nominale oggi comunemente definito *aureliano* o *radiato grande*, l'Imperatore tentò anche una riorganizzazione del sistema delle zecche. È a quest'ultimo aspetto che va ricondotta l'attivazione della zecca di Serdica.

¹⁶⁶ Cfr. RIC V, 1, 260 Serdica (p. 294).

Un secondo esemplare sempre a nome di Aureliano, anch'esso da identificare in un antoniniano bronzeo emesso a Serdica¹⁶⁷, risulta degno di nota poiché uno sguardo attento non può che notare la scelta di mostrare in modo evidente la fibula che ferma la clamide in corrispondenza della spalla destra (*fig. I.14*). Sebbene sia arduo comprendere se si tratti, o meno, di una fibula con (due) pendenti, il solo fatto che le proporzioni di questa si siano evolute verso una maggiore dimensione va interpretato quale volontà di sottolinearne la presenza¹⁶⁸. L'emissione risponde a queste caratteristiche:

D./ IMP AVRELIANVS PF AVG, radiato, drappeggiato, busto a destra.

R./ IOVI CONSER, Imperatore stante sulla destra, regge uno scettro e riceve un globo da Giove, stante sulla sinistra e recante anch'egli uno scettro.

In esergo: lettera S relativa all'officina.

Infine, la terza moneta – probabilmente la più esemplificativa a questo proposito – è quella pubblicata da Pierre Bastien¹⁶⁹ (*fig. I.15*) nel suo noto contributo. Si tratta, anche in questo caso, di un numerario emesso a Serdica¹⁷⁰ nel quale l'imperatore, cinto sul capo da una corona radiata, indossa un mantello chiuso in corrispondenza della spalla destra da una fibula a disco contraddistinta, in questo caso, da due pendenti terminanti con un elemento circolare, che sembra richiamare alla mente una pietra a goccia.

Questa moneta è con ogni probabilità la più significativa come sembrerebbe confermare, per l'appunto, la presenza dei due *pendilia* che, "saldati" all'elemento centrale, ne esaltano la preziosità. Benché sia indubitabile la caratterizzazione del manufatto da un punto di vista di raffinatezza esecutiva e valore intrinseco, personalmente sono del parere che sia necessario prendere in considerazione anche un secondo piano interpretativo eminentemente simbolico, le cui origini sarei dell'idea di individuare nella cultura artistica e figurativa della Siria romana. Di

¹⁶⁷ RIC V, 1, 262 Serdica (p. 294).

¹⁶⁸ Ritengo doveroso sottolineare, e mettere in evidenza un eventuale parallelismo benché non si tratti di un monile ma di una peculiare decorazione di un abito, che un elemento circolare di dimensioni significative connota il vestito di un giovane uomo che compare su di un frammento di stoffa di lino (188 x 93.5 cm) proveniente dall'Egitto e datato al V secolo (il manufatto è oggi conservato presso il Museum of Fine Arts di Boston; inv. 57.180). La raffigurazione dell'uomo, ritratto dietro ad una colonna e intento a trattenere un tendaggio, è contraddistinta da alcuni elementi di pregio quali la collana con un pendente a forma di crescente lunare, il cui colore giallo sembra far riferimento ad un monile aureo, e una cintura caratterizzata da tre elementi quadrangolari che richiamano la riproposizione iconografica dei castoni riempiti da pietre preziose. A questi a mio avviso va aggiunto anche il clipeo decorato aniconicamente che orna la veste del personaggio in corrispondenza della spalla. Per un approfondimento della stoffa egiziana, VERMEULE C.C., *Egyptian Contributions To Late Roman Imperial Portraiture*, «Journal of the American Research Center in Egypt», I, 1962, pp. 63-68; in particolare pp. 66-67; e la scheda ad essa relativa all'interno della collezione digitale dell'Istituzione museale che la conserva (<http://www.mfa.org/collections/object/fragment-of-a-hanging-ostiarus-drawing-a-curtain-112017>).

¹⁶⁹ BASTIEN P., *Le buste monétaire des empereurs romains*, III, cit., tav. 114, fig. 13.

¹⁷⁰ RIC, V, I, Serdica, n. 260 (p. 294).

conseguenza si è deciso di dedicare in questo lavoro a tale aspetto nonché alla sua contestualizzazione e a quanto ad essa correlato un intero Capitolo, il terzo, di questa prima parte¹⁷¹. Vale tuttavia la pena anticipare brevemente, e in modo alquanto generico, le motivazioni che mi portano a sostenere il ruolo fondamentale che credo abbia avuto la cultura artistica della Siria nell'ideare una sorta di modello per le fibule a disco con pendenti¹⁷²:

[...] eastern influence on the arts and culture of Rome was constant. For official jewellery, as in the case of portraiture, the later third century marked a distinct stage in this process. [...] In the wake of the destruction of the Palmyrene empire in 273, "artists flocked or were transported to the capital from Syria in the wake of Aurelian", but this should be seen in the context of a more general process of cultural inter-change¹⁷³.

Le emissioni di Aureliano non sono però le sole che, durante il tardo impero, recepiscono questo nuovo, e innovativo attributo. Tra i documenti numismatici che ci restituiscono l'immagine dell'imperatore con la fibula a disco con pendenti vanno annoverate le emissioni a nome di Licinio I e Licinio II¹⁷⁴. Poiché l'immagine di Licinio II risulterebbe essere «a junior version of his father's image»¹⁷⁵, vale la pena soffermarci in particolare su quella del padre. Da un punto di vista prettamente fisico, Licinio I viene raffigurato robusto e corpulento, con le fattezze di un vecchio generale, aspetto questo che lo pone in netta antitesi con il rivale Costantino¹⁷⁶ che, al contrario, è caratterizzato da un viso con tratti sottili e una bella fisionomia che ne sottolineano l'«Augustan youth»¹⁷⁷. Curioso, a tal riguardo, è il fatto che «[...] the boy-portraits of Licinius II and Constantine II put out in the early 320s made the same point in a junior register: opposed personal and physiognomical styles became opposed dynastic styles»¹⁷⁸.

¹⁷¹ Risulta arduo delineare in poche righe la complessità del Capitolo III del presente lavoro.

¹⁷² Per un approfondimento particolareggiato in questa direzione si rimanda, per l'appunto, al Capitolo III di questa ricerca.

¹⁷³ JANES D., *The golden clasp of the Late Roman state*, cit., p. 139. A questo riguardo è fondamentale anche la lettura di, VERMEULE C.C., *Egyptian Contributions To Late Roman Imperial Portraiture*, cit.

¹⁷⁴ Utile, a questo proposito, SMITH R., *The Public Image of Licinius I: Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the Early Fourth Century*, «The Journal of Roman Studies», 87 (1997), pp. 170-202; in particolare pp. 187-191. Si veda poi, JANES D., *God and Gold in late Antiquity*, Cambridge 1998.

¹⁷⁵ SMITH R., *The Public Image of Licinius I: Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the Early Fourth Century*, cit., p. 190.

¹⁷⁶ Trovo di particolare interesse la sintesi a cui giunge Smith in IVI, p. 201: «Licinius chose an expressive personal variation on the old tetrarchic military style, fat-faced, energetic and smiling that goes back to Pompey. Constantine chose a youthful, handsome, lean-faced, Augustan-style. Each dynast clearly exaggerates the axes of age/youth, thinness/fatness, toughness/elegance, military/civilian that give the appearance of radically different and opposed political agendas. Probably their political ideas and ambitions were not so different [...]».

¹⁷⁷ IVI, p. 191.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

Per quanto riguarda invece l'abbigliamento di Licinio I, questi campeggia frontale sulle sue emissioni auree mostrando, sulla spalla destra, una fibula a disco connotata da tre pendenti. Durante il suo ruolo di unico sovrano in Oriente, tra il 313 e il 324, alcune degli aurei conati a suo nome presso la zecca di Antiochia¹⁷⁹ lo raffigurano in vesti militari, e il mantello è chiuso, per l'appunto, da una preziosa fibula.

Al contrario di quanto ci si aspetterebbe, o forse in linea con la volontà di contrapporsi al ritratto di Licinio, le monete di Costantino non sono caratterizzate dalla fibula a disco con pendenti; compare talvolta una fibula a disco, ma del tipo semplice "a bottone" – in alcuni casi gemmata –, quindi non di grande interesse in questo contesto¹⁸⁰.

Le fibule divengono quindi simbolo di *status* e la differenziazione tipologica che le contraddistingue va a connotare il livello sociale.

[...] Il contenuto gerarchico dell'oggetto, immediatamente percepibile, caratterizza in maniera evidente gli esemplari «a croce latina» e «a disco», la cui forma trova ampia diffusione anche nell'oreficeria germanica, in rielaborazioni eseguite secondo la tradizione artistica barbarica che rivelano un carattere emulativo nei confronti di elementi ritenuti, in ambito bizantino, significativi di status¹⁸¹.

Un primo sguardo al barbaricum

Prima di approfondire il legame (eventuale) con i gioielli monetali, per poi passare all'analisi di alcune fibule a disco del tipo cosiddetto mediterraneo, trovo significativo portare l'attenzione su alcuni manufatti riferibili a popolazioni germaniche che abitavano quello che spesso viene definito il *barbaricum*¹⁸², ossia il territorio che si estendeva oltre il *limes* dell'Impero, individuabile, in

¹⁷⁹ Si fa in particolare riferimento alle seguenti emissioni, RIC IV, n. 32; RIC IV, n. 41

¹⁸⁰ Sembra fare eccezione un'emissione bronzea della zecca di Antiochia (cfr. HCC, V, p. 216, n. 426, tav. 55) tuttavia tale attributo parrebbe di poco valore, dal momento che non viene inserito nella descrizione della moneta che, al contrario, sottolinea la presenza di un diadema con elemento centrale a rosetta. A questo riguardo, credo sia doveroso sottolineare che Costantino risulta il primo imperatore romano a indossare il diadema, e ciò sarebbe avvenuto in una data posteriore al 325, come testimoniano le evidenze numismatiche. Nel contributo di Smith (SMITH R., *The Public Image of Licinius I: Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the Early Fourth Century*, cit., p. 177) leggiamo a questo proposito: «Soon after his final victory and achievement of sole rule in 324, Constantine started to wear a plain hellenistic-style royal diadem on his coins. After various forms had been tried, it mutated in the 330s into the distinctive 'jewel diadem', with the headband formed by various sizes and shapes of linked jewels in settings, which was the form current up to the mid-fourth century. Literary sources refer to Constantine wearing the diadem, but they neither explain its origins and significance or supply the date of its assumption. [...] As coins show, all reigning later emperors wore the diadem». Trovo, anche in questo caso, di particolare interesse che non vi sia una motivazione chiara ed esplicita relativamente all'adozione di questa nuova *insignia* imperiale. Sull'evoluzione del diadema si veda inoltre, STOUT A.M., *Jewelry as a Symbol of Status*, cit., p. 83, corredato dalla bibliografia di supporto.

¹⁸¹ BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria dell'impero di Costantinopoli*, Bari 1999.

¹⁸² Cfr. QUAST D., *Symbolic Treasures in Barbarian Burials (3rd-7th century AD)*, in Baldini Lippolis I., Morelli A.L. (a cura di), *Oggetti-simbolo. Produzione, uso e significato nel mondo antico*, Bologna 2011, pp. 253-268; p. 262.

questo caso particolare, nella regione del medio e basso bacino del Danubio. Questa zona non deteneva infatti solo significativi rapporti

con l'Europa settentrionale, con l'Europa occidentale merovingia e con l'Italia ostrogota, [ma] si possono aggiungere gli incisivi rapporti con l'impero tardo-romano bizantino e con l'Europa orientale dei nomadi delle steppe, ma anche con le manifatture degli orafi della zona intorno al Mar Nero¹⁸³.

All'interno di tesori o tombe cosiddette principesche sono stati infatti scoperti alcuni oggetti di grande preziosità e interesse, soprattutto alla luce dell'ambito di questa ricerca, essendo strettamente interrelabili alle fibule a disco.

Premetto però a tale trattazione alcune osservazioni di tipo meramente metodologico: anzitutto ci stiamo muovendo in una cronologia pienamente tardoantica, che talvolta si sovrappone necessariamente a tematiche o manufatti della prima età bizantina, di cui si tratterà nel capitolo successivo. Ciò nonostante ho scelto di approfondire tali manufatti nel contesto del Tardo impero perché vorrei riservare il Capitolo II a quanto si verifica in ambito paleo-bizantino e longobardo.

Secondariamente, in questo paragrafo si darà conto ai manufatti in *stricto sensu*, rimandando in nota alla bibliografia relativa ai contesti di riferimento nonché a eventuali studi specifici; questo perché tale trattazione ci allontanerebbe dal focus di questo lavoro, sia a livello cronologico, sia di ambiti culturali di riferimento.

Detto ciò, non era possibile soprassedere ad una citazione "strutturata" dei monili oggetto di analisi nelle righe seguenti, soprattutto avendo chiaro che non sono poi molte le testimonianze di cultura materiale che è possibile far rientrare nella categoria "fibule a disco", motivo questo che invita – se non obbliga – a prendere in considerazione quanti più documenti possibili.

I quattro manufatti di cui si tratterà – elencati in ordine cronologico – sono stati definiti da Michael Schmauder, che ne ha inoltre fatto un oggetto di studio particolareggiato¹⁸⁴, *Kaiserfibeln* a motivo della loro «similarity to fibulae of the late Roman and early Byzantine period as portrayed in historical records and shown in illustrations»¹⁸⁵. La peculiarità che ha condotto a definirle "fibule imperiali" è la presenza (attestata almeno in antico¹⁸⁶) dei tre pendenti che, come vedremo nel

¹⁸³ HARHOIU R., *La Romania all'epoca degli Ostrogoti*, in Bierbrauer V., von Hessen O., Arslan E.A. (a cura di), *I Goti*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 28 gennaio-8 maggio 1994), Milano 1994, pp. 154-159, p. 159.

¹⁸⁴ Penso, nello specifico, al seguente contributo: SCHMAUDER M., *Imperial representation or barbaric imitation? The imperial brooches (Kaiserfibeln)*, in Pohl W., Reimitz H. (eds.), *Strategies of Distinction. The Construction of Ethnic Communities 300-800*, Leiden 1998, pp. 281-296. Fondamentale, in questa pubblicazione, è l'apparato fotografico che riporta non solo la parte anteriore degli oggetti bensì anche quella posteriore, fortemente significativa qualora si analizzino manufatti di cultura materiale.

¹⁸⁵ Ivi, p. 281.

¹⁸⁶ Di tale presenza si può aver conferma osservando il manufatto e prendendo nota delle sue peculiarità tecniche.

presente studio, costituisce e costituirà l'effettivo discrimine tra le fibule a disco riservate alle élite del potere e quelle realizzate per l'aristocrazia¹⁸⁷.

Il primo manufatto degno di nota è la preziosa fibula (*fig. I.16*) portata alla luce alla fine del XVIII secolo all'interno di una sepoltura vandala a Oszotropataka (oggi Ostrovany, nell'odierna Slovenia), attribuita alla prima metà del III secolo. L'oggetto, conservato a Vienna, presso il Kunsthistorisches Museum¹⁸⁸, si caratterizza per la sua preziosità, essendo realizzato in oro e ospitando, all'interno del castone centrale realizzato a traforo, una onice di dimensioni significative¹⁸⁹. A quest'ultimo elemento sono saldati due anellini, ciascuno dei quali regge una doppia catenella aurea con terminazioni pseudo-fogliate¹⁹⁰.

Il secondo oggetto sul quale vorrei soffermare lo sguardo è la cosiddetta fibula imperiale portata alla luce nel tesoro di Szilágysomlyó¹⁹¹ (oggi Şimleu Silvaniei, in Romania), e attribuita alla fine del IV secolo (*fig. I.17a-b*). Il manufatto¹⁹², con ogni probabilità portato alla luce in un tesoro appartenuto a un principe gepido, è anche in questo caso fortemente connotato in direzione di una ricercata preziosità, basti osservarne la scelta realizzativa. Sarei infatti dell'idea di individuare nella ricca composizione che contraddistingue tale monile una sorta di evoluzione della fibula a croce latina. L'abilissimo artigiano sembrerebbe infatti aver saldato sulla staffa della fibula a croce il castone aureo nel quale è stata inserita la sardonice, questa non solo vanta una bordura con alveoli quadrangolari che recepiscono granati, bensì è stata a sua volta forata per creare – in corrispondenza del bordo – ulteriori castoni (in numero di otto) che ospitano almandini, questa volta circolari. Al braccio trasversale e al piede della fibula sono saldati ulteriori alveoli di forme differenti: in questo modo si sono potute incastonare ulteriori pietre donando all'oggetto un inusuale aspetto coloristico associato a un grande valore, non solo intrinseco. Ultimo aspetto degno di nota relativo a questa fibula è il suo recepire «two loops on the underside of the head, suggesting the original presence of two hanging elements»¹⁹³.

¹⁸⁷ Tale dualismo risulta forte ed evidente in ambito longobardo. Si veda *Infra*.

¹⁸⁸ Inv. Antikensammlung, VIIb 306.

¹⁸⁹ Benché non siano pubblicate le dimensioni dell'onice, credo basti avere presente che il manufatto ha una lunghezza pari a circa 15 cm, e l'onice misura poco meno della metà.

¹⁹⁰ Cfr. STOUT A.M., *Jewelry as a Symbol of Status*, cit., p. 86.

¹⁹¹ Si veda a questo riguardo, SCHMAUDER M., *Die Onyxfibel aus Szilágysomlyó und die Gruppe der sogenannten Kaiserfibeln*, in Seipel W. (hrsg), *Barbarenschmuck und Römergold. Der Schatz von Szilágysomlyó*, Ausstellungskatalog (Wien, Kunsthistorisches Museum, 2. März bis 2. Mai 1999), Milano-Wien 1999, pp. 121-137, e la relativa scheda di catalogo (*Ibidem*, n. 45; p. 198), che non fa riferimento ad alcuno specifico autore.

¹⁹² La fibula in esame è attualmente conservata al Magyar Nemzeti Múzeum di Budapest (inv. 122/1895.1.N70).

¹⁹³ STOUT A.M., *Jewelry as a Symbol of Status*, cit., p. 86.

Sempre nell'odierna Romania (Pietroasele, distretto di Buzău, Valacchia) è stato scoperto il celebre tesoro di Pietroasa¹⁹⁴, ricordato anche come "gallina dai pulcini d'oro"¹⁹⁵. Per avere un'idea della portata – nonché della preziosità – di tale scoperta, basti pensare che «del tesoro, inizialmente composto forse di 22 vasi e gioielli d'oro, è stato possibile recuperare solo soltanto 12 oggetti, per un peso totale di 18,8 kg [...]»¹⁹⁶. Benché le fibule portate alla luce in questo contesto sono in totale quattro, è solo uno il manufatto che gode di un particolare interesse nel presente studio, essendo le altre tre fibule caratterizzate da una morfologia che ricalca – seppur stilizzata – quella di alcuni uccelli. La datazione attribuita all'intero tesoro è un generico V secolo, piena età delle migrazioni insomma.

Il manufatto, definito dallo Schmauder «small brooch»¹⁹⁷, date le dimensioni contenute che lo differenziano dalle tre fibule a forma di volatile, sembrerebbe essere un'evoluzione "eclettica" della fibula a croce latina, il cui richiamo è per l'appunto molto generico. L'idea compositiva è strettamente assimilabile alla fibula di Szilágyosmlyó, come si evince confrontando le immagini dei due pezzi. Tuttavia se quest'ultima presenta ancora alcuni caratteri (il braccio trasversale con terminazioni a cipolla e il piede) la cui lettura non può che ricordare la fibula a croce latina, gli stessi elementi nella fibula di Pietroasa hanno subito un'elaborazione formale anacronisticamente "barocca", come sembrerebbero attestare le doppie volute che hanno completamente sostituito le terminazioni del braccio trasversale, nonché il piede la cui morfologia ha subito una maggiore articolazione, sia a livello di dimensioni che di composizione. Dal braccio trasversale si dipartono – simmetriche – le due catenelle con funzione di pendenti, che sembrerebbero recepire nella parte terminale una perla di minute dimensioni¹⁹⁸. La struttura del monile è realizzata in oro e la presenza di granati in cabochon non risponde al gusto fortemente coloristico e policromo¹⁹⁹ che, al contrario, contraddistingueva in antico le fibule a forma di volatile, parte del medesimo tesoro²⁰⁰. Tale fibula pare riecheggiare «[...] l'abito militare in tempo di pace degli imperatori, analoga alla fibula di Șimleu

¹⁹⁴ Si veda, a questo proposito, Rodica O.-M., *Il tesoro di Pietroasa*, in Oberländer-Târnoveanu E., Ungaro L. (a cura di), *Ori antichi della Romania. Prima e dopo Traiano*, catalogo della mostra (Roma, Mercati di Traiano, Museo dei Fori Imperiali, 17 dicembre 2010-3 aprile 2011), Milano 2010, pp. 95-104; RODICA O.-M., *Tesoro di Pietroasa*, in *Ibidem*, n. 39 (pp. 218-221); entrambi corredati dalla bibliografia a supporto.

¹⁹⁵ Quanto oggi rimane di questo tesoro è esposto, dal 1972, nel Tesoro Storico del Museo Nazionale di Storia della Romania.

¹⁹⁶ RODICA O.-M., *Tesoro di Pietroasa*, cit., p. 218.

¹⁹⁷ SCHMAUDER M., *Imperial representation or barbaric imitation? The imperial brooches (Kaiserfibeln)*, cit., p. 288. Purtroppo il limite dell'appena citato contributo è di insistere soprattutto sul dibattito inerente la produzione di tali oggetti, senza entrare nel vivo di una descrizione e trattazione maggiormente puntuale, data anche la scarsità di studi a riguardo.

¹⁹⁸ L'assenza di immagini fotografiche di buona qualità a colori non permette di identificare con un certo grado di certezza l'elemento inserito nella parte terminale delle due catenelle.

¹⁹⁹ *Infra*.

²⁰⁰ Credo sia doveroso osservare che la fibula del tesoro di Pietroasa che si sta analizzando è caratterizzata da una morfologia tale da risultare fortemente moderna, tanto che a livello estetico potrebbe essere posta in dialogo con gioielli realizzati in piena *art déco*.

Silvaniei²⁰¹, che mette in evidenza quale coscienza del proprio potere e valore avessero i *reges* germanici, ma mostra anche il desiderio di marcare maggiormente le distanze, in specie in un'epoca in cui la gerarchia entro la stirpe era mobile»²⁰².

Vi è poi la fibula con tre pendenti portata alla luce a Rebrény (presso Nagymihály; oggi Michalovce, Slovacchia)²⁰³, e datata alla seconda metà del V secolo²⁰⁴ (*fig. I.18*). Anche in questo caso siamo in presenza di un oggetto dalla morfologia peculiare poiché pur richiamandosi al modello della fibula a disco è caratterizzato da un elemento centrale di forma triangolare. Si tratta di un monile dalle dimensioni importanti e imponenti, avendo una lunghezza pari a 19,5 cm; è realizzato con la tecnica dell'incastonatura: alveoli di forme e dimensioni differenti riempiono l'intera superficie dell'elemento centrale, a questi si aggiungono alcuni castoni saldati nelle sue parti superiore e inferiore. La tarsia centrale accoglie un niccolo di onice che contrasta – evidenziando un gioco volutamente coloristico – con il rosso degli almandini che, in antico²⁰⁵, coprivano l'intera superficie dell'elemento centrale. Ametiste e paste vitree di colore verde sono invece inserite nei castoni più esterni e negli alveoli della bordura. Alla parte inferiore del gioiello sono saldate due catenelle, le cui terminazioni recepiscono quelli che sembrano essere granati tagliati a goccia entro castoni aurei; a queste si aggiunge un'ulteriore catenella che funge da pendente centrale ad un elemento pseudo-floreale con quattro petali, agganciato alle due catenelle laterali che nel contempo mantiene distanziate²⁰⁶. La composizione è estremamente ricercata, raffinata e sapiente anche nella contrapposizione coloristica, tuttavia un'osservazione complessiva dell'oggetto lo pone distante dai monili appartenenti alla cultura artistica tardoromana.

La fibula cosiddetta di Nagymihály parla infatti una lingua differente, sebbene il modello a cui tende è per noi comprensibile e chiaro. La predilezione per le superfici completamente ricoperte di almandini – tanto che «color is considered identical with form»²⁰⁷ – e la preziosità messa in evidenza dal gioco coloristico che si viene a creare con l'accostamento del rosso dei granati alla filettatura aurea delle cellette richiamano una cultura artistica "altra". Siamo in presenza di uno stile che non vanta alcun legame con la classicità, nella quale sono la plasticità e le linee chiaramente delineate a

²⁰¹ *Supra*.

²⁰² HARHOIU R., *La Romania all'epoca degli Ostrogoti*, cit., p. 156.

²⁰³ Il monile è conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. Antikensammlung, VIIb 307).

²⁰⁴ SCHMAUDER M., *Imperial representation or barbaric imitation? The imperial brooches (Kaiserfibeln)*, cit., pp. 289-291.

²⁰⁵ Oggi molti alveoli sono vuoti, come si ha modo di osservare nell'immagine.

²⁰⁶ Tale peculiarità trova a mio avviso un confronto nel cosiddetto, e celebre, *Missorium*, realizzato nel 388 in occasione del Decennale del regno di Teodosio I. L'imperatore e i due famigliari che lo affiancano, con ogni probabilità Valentiniano II e Arcadio, presentano un mantello chiuso sulla spalla destra da una preziosa fibula con pendenti; uno sguardo attento non potrà che notare come i tre penduli siano magistralmente distanziati attraverso un elemento di non semplice lettura posizionato nello stesso punto in cui compare nella fibula in esame. A questo proposito, si veda *Infra*, e nello specifico il Capitolo II.

²⁰⁷ ROSS M.C., *Arts of the Migration Period in the Walters Art Gallery. Hunnish, Gothic, Ostrogothic, Frankish, Burgundian, Langobard, Visigothic, Avaric, Irish and Viking*, Baltimore 1961, p. 18.

dettare il gusto estetico; è qui lo stile policromo²⁰⁸ a prendere il sopravvento, una peculiare scelta decorativa associata con le popolazioni germaniche orientali e, nello specifico, Goti²⁰⁹ e Vandali, che ereditarono tale predilezione dai Sarmati, successori degli Sciti²¹⁰.

Di conseguenza, se nei primi due casi analizzati, e in particolare nell'esemplare di Oszotropataka, supporre di essere in presenza di manufatti realizzati nelle botteghe orafe dell'Impero Romano²¹¹ non è del tutto infondato, diverso è quanto si può affermare in questi ultimi due casi. I gioielli di Nagymihály e Pietroasa – benché aggiornati rispetto alle forme delle *Kaiserfibeln* e, probabilmente, delle loro simbologie – sembrerebbero essere però il risultato di *milieu* culturali e produttivi differenti.

Concludendo questa seppur breve analisi, penso sia doveroso sottolineare come tali documenti testimonino pienamente il concetto di "mobilità". La nozione, in questo particolare caso, di "economia del dono" rappresenta una consapevolezza fondamentale e basilare nello studio dei manufatti d'arte sontuaria, in particolare per quanto concerne i preziosi oggetti che costituivano i "simboli del potere". Erano al contempo un'esplicitazione di «wealth and tradition»²¹², tanto che Quast sottolinea come fossero strettamente connessi all'identità del personaggio sepolto o della società a cui era legato quel determinato *thesaurus*. Questi "symbolic treasure" – come li definisce per l'appunto Dieter Quast – supplivano alla mancanza di fonti scritte del *barbaricum*; e il fattore simbolico è per lui evidenziato dal fatto che nella gran parte dei casi «[...] brooches never were used, because they had absolutely no traces of abrasion. Most probably they were [...] objects to show, to demonstrate wealth, or objects that could be used as gifts»²¹³.

²⁰⁸ Ivi, p. 17.

²⁰⁹ Non è un caso che la mera osservazione della fibula in esame richiami alla mente i gioielli ostrogoti parte del celeberrimo tesoro di Domagnano. A proposito di quest'ultimo ritrovamento si vedano i fondamentali, MENGHIN W., *The Domagnano Treasure*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne. Arts of the Early Medieval Period in The Metropolitan Museum of Art*, New Haven 2000, pp. 132-139; NAWROTH M., *Der Fund von Domagnano, Republik San Marino. Einflüsse der byzantinischen Hoftracht auf Schmuck und Kleidung der Goten*, «Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums», 2000, pp. 89-101; KIDD D., *Il tesoro di Domagnano*, in Bierbrauer V., von Hessen O., Arlsan E. (a cura di), *I Goti*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 28 gennaio-8 maggio 1994), Milano 1994, pp. 194-202; KOHL M., *Die ostgotischen Funde von Domagnano im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Untersuchungen zur Goldschmiedetechnik*, «Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums mainz», 23/24, 1977 (1976/1977), pp. 1-13.

²¹⁰ Cfr. ROSS M.C., *Arts of the Migration Period in the Walters Art Gallery*, cit., p. 19.

²¹¹ Il dibattito relativo alla cultura artistica in seno alla quale è stato prodotto il manufatto portato alla luce a Szilágysomlyó è tuttavia ancora in corso e lontano da una soluzione. Rimando a questo riguardo a, SCHMAUDER M., *Imperial representation or barbaric imitation? The imperial brooches (Kaiserfibeln)*, cit., pp. 284-288.

²¹² QUAST D., *Symbolic Treasures in Barbarian Burials (3rd-7th century AD)*, cit., p. 263.

²¹³ Ivi, p. 265.

I.2.d Quale possibile relazione tra le fibule a disco e i gioielli monetali?

Dopo esser entrati nel vivo della trattazione relativa all'introduzione della fibula a disco quale distintivo di rango durante il Basso Impero, penso possa aver senso aprire una breve parentesi inerente i cosiddetti pendenti monetali. Purtroppo non ci è dato sapere se manufatti di questo tipo possano essere considerati gli antesignani del monile oggetto del presente studio; e personalmente non vedo alcuna possibilità di giungere a notizie certe in questa direzione: non basta infatti la morfologia circolare a provarne il processo di formazione. Tuttavia poco importa, perché il parallelismo che è possibile instaurare gioca, a mio avviso, su un altro piano.

Se è certo che fu in concomitanza dell'affermarsi delle fibule a croce latina, nel III e IV secolo, che «medallions and coins were increasingly incorporated into jewelry [...] as single pendants hung from chains or in bracelets or in groups suspended from necklaces. [...] Presumably they were gifts from the reigning emperor and would designate the wearer as one enjoying imperial favor»²¹⁴, non è altrettanto documentato che tali monili monetali circolari si siano evoluti – trasformandosi – in fibule a disco²¹⁵. Sarei infatti più propensa a considerare uno sviluppo parallelo e concomitante.

Quanto mi sento invece di ipotizzare è il fatto che le fibule a disco nacquero sì indipendentemente ma la loro forma circolare non tardò a recepire, nella sua parte centrale, un elemento monetale o una piastrina che richiamasse il numerario, come tra l'altro sembrerebbero testimoniare le cosiddette fibule di cultura artistica mediterranea²¹⁶. Se la motivazione alla base di tale scelta potrebbe sembrare ovvia e strettamente connessa alla forma del manufatto, credo sia doveroso prendere in considerazione un ulteriore aspetto, non secondario, ossia quello che lega all'elemento numismatico un carattere amuletico e talismanico, quindi fortemente simbolico. La moneta, infatti, acquista valore non solo quando ha la funzione di mezzo di scambio, bensì anche quando viene meno la sua funzione di strumento economico e le si attribuisce un valore "genericamente" estetico.

²¹⁴ STOUT A.M., *Jewelry as a Symbol of Status*, cit., p. 79.

²¹⁵ Sebbene talvolta si interpreti un manufatto quale il medaglione di Costanzo II (cfr. BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria nell'impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, Bari 1999, pp. 163-164), che sarà oggetto di una trattazione specifica nel Capitolo II, come un precursore morfologico della fibula a disco, credo che tale ipotesi sia da scartare, *in primis* per la datazione tarda di quel tipo di manufatto. Inoltre, mi permetto di osservare che la fattura e il montaggio complessivo di questo oggetto destano non pochi interrogativi. Nutro infatti molti dubbi che un tale manufatto potesse fungere da cintura, come si è soliti supporre, così come nutro altrettante perplessità sul fatto che si possa trattare del frammento di un ornamento che andava indossato in corrispondenza del petto. Ciò detto, oso instillare il dubbio che tale complessità compositiva sia frutto di un montaggio successivo (cfr. anche IVI, p. 163); non è certo la mancanza di manufatti assimilabili a condurmi a questa supposizione bensì una fattiva titubanza nei confronti del vestire tale monile.

²¹⁶ Tali manufatti – per il cui approfondimento si veda *Infra* – si connotano per ospitare un ritratto entro il clipeo centrale contornato da una cornice elaborata. La raffigurazione, eseguita in entrambi i casi con la tecnica dello sbalzo benché con una maestria differente, richiama nel suo complesso le immagini monetali tuttavia sebbene non si sia in presenza di lamine bratteate.

Quello che viene definito gioiello monetale²¹⁷ recepisce certamente la volontà di tesaurizzare un manufatto prezioso e di valore, si pensi a come il numerario aureo venisse spesso trattato come una vera e propria gemma, e dunque inserito all'interno di un elaborato castone. Questa spiegazione credo però non essere la sola, e sufficiente, per spiegare la fortuna che connota tale consuetudine e soprattutto per motivare il possibile legame con le fibule a disco.

Per quanto riguarda i monili monetari, questi sono nella maggior parte dei casi costituiti da pendenti che, soli o associati ad altri, decorano maglie di collane più o meno lunghe. L'elemento numismatico, che risulta essere la parte centrale di tali ciondoli – qualora non si tratti delle più semplici e basilari monete forate²¹⁸ –, è incastonato all'interno di bordure, non per forza circolari, lavorate con le tecniche più diverse ma sempre contraddistinte da una ricercatezza senza pari²¹⁹. A questo proposito acquisiscono un particolare interesse, soprattutto al fine del parallelismo che si vuole effettuare con le fibule a disco, i pendenti che impreziosiscono due collane monetali. Nel primo caso si tratta di un monile – proveniente con ogni probabilità dall'Egitto –, e custodito a New York presso il Metropolitan Museum²²⁰ (*fig. I.19*). È una lunga collana (91 cm) costituita da diversi

²¹⁷ La bibliografia di riferimento per un qualsivoglia approfondimento inerente il gioiello monetale o, comunque, la moneta defunzionizzata in tale direzione, è la seguente: PERASSI C., *L'anello da Amiens. Un caso di studio della gioielleria monetale romana*, in Baldini Lippolis I., Morelli A.L. (a cura di), *Oggetti-simbolo: produzione, uso e significato nel mondo antico*, Bologna 2011, pp. 173-194; PERASSI C., *Monete talismano e monete amuleto. Fonti scritte, indizi e realia per l'età romana*, «Numismatica e Antichità Classiche», XL, 2011, pp. 223-274; MORELLI A.L., *Il gioiello monetale in età romana*, in Baldini Lippolis I., Guaitoli M.T. (a cura di), *Oreficeria antica e medievale. Tecniche, produzione e società*, cit., pp. 79-101; PERASSI C., *Gioielli monetali antichi e moderni. La documentazione dei cataloghi d'asta* (con Appendice di Fanelli F. e Piziali M.), «Rivista Italiana di Numismatica», CV, 2007, pp. 237-294; PERASSI C., *Nomismata pro gemmis: pendenti monetali di età romana fra Oriente e Occidente*, in Khanoussi M., Ruggeri P., Vismara C. (a cura di), *L'Africa romana. Ai confini dell'impero: contatti, scambi, conflitti*, Atti del XV convegno di studio (Tozeur, 11-15 dicembre 2002), Roma 2004, pp. 895-932; PERASSI C., *Il pendente aureo con moneta di Salonino dagli scavi dell'Università Cattolica di Milano*, in Lusuardi Siena S., Rossignoni M.P. (a cura di), *Dall'Antichità al Medioevo. Aspetti insediativi e manufatti. Ricerche archeologiche nei cortili dell'Università Cattolica*, Atti delle giornate di studio (Milano, 24 gennaio 2000 – 24 gennaio 2001), Milano 2003, pp. 15-32; BRUHN J.-A., *Coins and Costume in Late Antiquity*, Washington D.C. 1993; PERA R., *La moneta antica come talismano*, «Rivista Italiana di Numismatica», XCV, 1993, pp. 347-361; SERAFIN PETRILLO P., *La moneta come ornamento: gioielli monetali antichi e moderni*, «Rivista Italiana di Numismatica», XCV, 1993, pp. 363-383; METZGER C., *Les bijoux monétaires dans l'antiquité tardive*, «Le dossiers de l'archéologie», 40, 1982, pp. 82-90.

²¹⁸ A questo proposito rimando a, PERASSI C., *Monete romane forate: qualche riflessione su "un grand thème européen"* (*J.-P. Callu*), «Aevum», 85 (2011), fasc. 2, pp. 257-315, e all'ampia bibliografia a supporto.

²¹⁹ Penso, in particolare, alle montature poligonali che caratterizzano il manufatto proveniente dal tesoro di Sidi bu-Zeid (El-Merj, Libia), scoperto nel 1968 e conservato presso diverse istituzioni museali, dopo l'iniziale dispersione dei pezzi sul mercato antiquario. Tale manufatto sarà oggetto di confronto nel Capitolo II del presente lavoro, tuttavia per chiarezza riporto di seguito la bibliografia di riferimento: ASOLATI M., *Il tesoro di medaglioni aurei e solidi da Sidi bu Zeid (El-Merj, Libia)*, in Asolati M. (a cura di), *Praestantia Nummorum. Temi e note di numismatica tardo antica e alto medievale*, Padova 2012, pp. 231-281; PERASSI C., *Nomismata pro gemmis: pendenti monetali di età romana fra Oriente e Occidente*, cit., pp. 901-902; BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria nell'Impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, cit., p. 144; BRUHN J.-A., *Coins and Costume in Late Antiquity*, pp. 16-22.

²²⁰ Inv. 36.91.

fili attorcigliati²²¹, chiusa nella parte superiore da due perle a forma di anfora²²² – che consentono di regolarne la lunghezza –, nella quale sono stati inseriti cinque pendenti monetali che contengono numerario di Lucio Vero, Alessandro Severo e Julia Domna²²³; il monile è stato attribuito al 225 d.C.

Il secondo monile, datato al medesimo periodo, è musealizzato a Baltimora presso il Walters Art Museum²²⁴. Recepisce un totale di sette pendenti monetari (emissioni a nome di Nerva, Domiziano, Faustina Maggiore, Marciana, Vitellio e Vespasiano), ai quali si aggiunge un elemento bratteato²²⁵ che raffigura i busti della luna e del sole²²⁶. Anche in questo gioiello gli elementi che ne consentono la chiusura sono a forma di vaso, ma l'ornamentazione ora è un intreccio romboidale con minute rosette negli spazi di risulta (*fig. I.20*). In entrambi i casi è di particolare interesse la tipologia realizzativa delle cornici che incastonano l'elemento numismatico, poiché fortemente assimilabili a quella che funge da bordo alla fibula parte del tesoro di Ténès, in Algeria²²⁷.

Il parallelismo instaurato fra i tre oggetti risulta a mio avviso fondato, vale però la pena chiedersi se sia da circoscrivere a una mera scelta ornamentale, di gusto estetico oppure se la presenza di un ritratto femminile nella parte centrale della fibula sia o meno da porre anch'essa in relazione a quanto si verifica nel caso dei monili, dove il motivo della presenza di quei determinati ritratti – non a caso di imperatori e imperatrici – è con ogni probabilità da mettere in relazione alla loro virtù profilattica. Andiamo però con ordine.

Come anticipato poco sopra, l'oreficeria numismatica vede la sua diffusione con la fine del II e, soprattutto, con il III secolo, periodo in cui la società risulta «[...] fortemente gerarchizzata, attenta all'esteriorizzazione dello *status* e immersa in una realtà profondamente condizionata dall'espressione di emblemi politico-ideologici e di simboli religiosi»²²⁸. Insomma, è lo stesso momento nel quale abbiamo individuato la diffusione delle fibule a croce latina, e in cui sembrerebbe iniziare ad emergere la consuetudine della fibula a disco.

A tal proposito, e avendo quale chiaro riferimento il contesto nel quale ci stiamo muovendo, trovo significativo quanto scrive la Bruhn,

²²¹ Dall'immagine sembrerebbe trattarsi di alcuni fili attorcigliati a doppia coppia. Cfr. FORMIGLI E., *Tecniche dell'oreficeria etrusca e romana. Originali e falsificazioni*, cit., p. 93, fig. 46c.

²²² Anche questi elementi presentano un'ornamentazione costituita da fogliame con terminazioni a pelta, conchiglie e maschere teatrali.

²²³ Cfr. BRUHN J.-A., *Coins and Costume in Late Antiquity*, cit., p. 10.

²²⁴ Inv. 57.1600.

²²⁵ Cfr. BRUHN J.-A., *Coins and Costume in Late Antiquity*, cit., pp. 10-12.

²²⁶ La presenza di queste particolari iconografie ha condotto la Bruhn (Ivi, p. 12) a ipotizzarne la provenienza da Alessandria d'Egitto, città che «dedicated two city gates to these gods» (*Ibidem*). Indipendentemente da questo indizio "iconografico", sono dell'idea che una provenienza egiziana si possa supporre anche sulla base del parallelismo stilistico che è possibile individuare con il monile sopracitato.

²²⁷ *Infra*.

²²⁸ MORELLI A.L., *Il gioiello monetale in età romana*, cit., p. 82.

[...] numismatic jewelry is an adaptable type of ornament, used by both private citizens and public/military officials alike. In the private sphere, such gold coin jewelry ranges from simple pendants to lavish necklaces and elaborate belts. In public life, coin jewelry was worn as armor decoration by successful soldiers, and in the later empire as large neck ornaments by the privileged members of the Imperial Guard. In both public and private usage such ornaments had undeniably amuletic functions, based on the power of the imperial image and certain decorative forms [...]²²⁹.

È probabilmente il "power of imperial image" a cui si vuole far riferimento nelle collane esaminate²³⁰, e non solo. Forse anche per la fibula potrebbe essere presa in considerazione un'ipotesi che insista in tale direzione.

Sebbene, come sottolinea Claudia Perassi²³¹, le fonti scritte coeve che trattano questo aspetto sono tutt'altro che abbondanti, è altrettanto vero che «sembra non potersi negare un uso rituale/amuletico delle monete nel mondo romano»²³². La funzione talismanica era infatti strettamente connessa alle ben note proprietà curative dei metalli – sulle quali Plinio ci rende edotti nei suoi libri XXXIII e XXXIV²³³ –, nonché alla forma rotonda del numerario²³⁴.

Quanto posto in evidenza in questo paragrafo consente di porre in luce alcuni elementi e giungere a delle conclusioni, fondamentali per l'impostazione del lavoro successivo. Il manufatto "pendente monetale" costituito da un numerario incastonato all'interno di una cornice più o meno elaborata è fortemente assimilabile alle fibule a disco cosiddette mediterranee e, nello specifico, al monile portato alla luce nel tesoro algerino. Tuttavia risulta a mio avviso arduo riconoscervi una "genesi"; sarei tutt'al più dell'idea di identificarvi due scelte di utilizzo distinte che prendono spunto da un comune archetipo.

La moneta incastonata in una preziosa cornice era infatti di per sé un oggetto connotato da due aspetti significativi: la preziosità e il potere amuletico/talismanico²³⁵ associatogli. Solo in un secondo momento si può ipotizzare che ci si sia posti il problema di "come" indossare tale gioiello,

²²⁹ BRUHN J.-A., *Coins and Costume in Late Antiquity*, cit., pp. 2-3.

²³⁰ Sebbene Rossella Pera (PERA R., *La moneta antica come talismano*, «Rivista Italiana di Numismatica», XCV, 1993, pp. 347-361; pp. 354-355) ponesse in evidenza il valore apotropaico assunto, dal III secolo, dalle monete che recavano il ritratto di Alessandro il Macedone, interpretato come eroe protettore, Claudia Perassi (PERASSI C., *Monete talismano e monete amuleto. Fonti scritte, indizi e realia per l'età romana*, cit., pp. 225-227) ne mette in luce alcune criticità, *in primis* quella dell'effettiva disponibilità di tale circolante.

²³¹ Cfr. PERASSI C., *Monete talismano e monete amuleto. Fonti scritte, indizi e realia per l'età romana*, cit., pp. 225-227.

²³² *IVI*, p. 227.

²³³ Nella *Nat. Hist.* XXXIV,100 Plinio scrive: *Metalla aeris multis modis instruunt medicinam*. E dettaglia poi un «elenco di malanni che possono essere curati con i più vari preparati a base di minerali di rame» (PERASSI C., *Monete talismano e monete amuleto. Fonti scritte, indizi e realia per l'età romana*, cit., p. 236).

²³⁴ «[...] Il cerchio, proprio per la sua forma avvolgente, presso tutte le civiltà assurge a simbolo protettivo», in PERASSI C., *Monete talismano e monete amuleto. Fonti scritte, indizi e realia per l'età romana*, cit., p. 236.

²³⁵ Sul sottile distinguo tra questi due concetti rimando a, PERA R., *La moneta antica come talismano*, cit., pp. 347-361.

e di qui la scelta se munirlo di un appiccicagnolo retrostante perché si potesse fissare all'abito o se realizzare un occhiello per il suo inserimento in un monile, più o meno complesso a seconda dei casi.

La forma circolare e l'eventuale ritratto – benché non per forza monetale – che campeggiavano sulla "faccia" principale delle fibule conducono a una seconda osservazione. La funzione profilattica che verrebbe così a connotare le fibule a disco risulterebbe un primo elemento simbolico di non poco interesse alla luce di quanto si avrà modo di approfondire nel presente studio anche in relazione alla simbologia più propriamente "cosmologica"²³⁶ che sarei dell'idea di individuare nella precipua scelta di indossare tale monile come *insignia* imperiale.

Vale la pena poi di sottolineare che le fibule a disco di tipo mediterraneo, a breve oggetto di approfondimento, sono di particolare interesse proprio per il fatto che costituiscono dei documenti di cultura materiale che ci consentono una prima sottolineatura nonché differenziazione sia rispetto ai manufatti ritratti sulle monete di Aureliano, sia relativamente ai preziosi esemplari portati alla luce nel *barbaricum*.

Nell'iconografia degli esemplari relativi ad Aureliano nonché quelli di poco successivi, la raffigurazione del monile sembrerebbe richiamare tecniche esecutive differenti²³⁷ rispetto a quanto documentato dalle fibule mediterranee.

I.3 Le fibule a disco di cultura artistica mediterranea

Questo Capitolo ha messo in luce come la nascita e la diffusione delle fibule a disco "a gioiello" nella cultura artistica del Basso Impero si scontra con una delle tante assenze che connotano questo studio. Non vi sono infatti manufatti attribuibili alla cronologia in esame che documentino tale consuetudine in ambito imperiale. I gioielli portati alla luce nel *barbaricum* potrebbero, da un certo punto di vista, sopperire a tale mancanza tuttavia le tante, troppe, domande – che rimangono tuttora senza risposta – relative ai luoghi di produzioni non ci consentono alcuna identificazione certa e nessun approfondimento maggiormente particolareggiato.

Si rende quindi necessario valorizzare le poche testimonianze a noi note provenienti – nelle date che si stanno analizzando – dall'Oriente Mediterraneo. Queste ci consentono di avere un'idea di quelle che dovevano essere le tipologie di manufatti più elaborate, le quali non essendoci pervenute per i secoli in esame non ci permettono alcun tipo di parallelismo o studio comparato. La nota positiva iniziale non deve però illuderci; è infatti bene chiarire fin da subito che le "fibule a disco di

²³⁶ Questa connotazione sarà oggetto di approfondimento nel Capitolo III.

²³⁷ Penso infatti che un'ipotetica trasposizione materiale di questi gioielli prevederebbe una realizzazione che associ a parti in metallo preziosi l'inserimento di *cabochon* di pietre preziose.

cultura artistica mediterranea” sono riconoscibili nello specifico in soli due manufatti connotati da differenti tipologie esecutive, a motivo anche dei metalli utilizzati. Aspetto questo che invita, ancora una volta, alla cautela.

Solo una delle due, quella portata alla luce a Ténè (Algeria), sembrerebbe poterci fornire indicazioni – ovviamente tutt’altro che specifiche – relative al luogo di produzione; la vicenda della seconda fibula è invece più complessa, essendo parte degli oggetti a corredo di una sepoltura femminile longobarda nell’arte cimiteriale di Nocera Umbra. Tuttavia si tratta di due manufatti “pienamente” tardoantichi che evidenziano una profonda difformità rispetto a quanto si è osservato esser stato prodotto e indossato durante il Basso Impero.

Le differenti condizioni di rinvenimento, la diversa storia che contraddistingue i due manufatti nonché la loro sovrapposizione unicamente a livello morfologico, non spingono a favore di una loro trattazione comune e nemmeno in direzione di una comparazione in *stricto sensu*. Si rende quindi necessario dedicare a ciascuna di esse uno spazio specifico che consenta di porne in luce i caratteri di novità, le problematiche associate nonché eventuali possibili parallelismi con monili coevi, avendo però ben chiaro un dato non irrilevante: gli estremi cronologici di riferimento sono, se non sovrapponibili, strettamente correlati.

I.3.a La fibula del tesoro di Ténès

Il monile oggetto di studio nel presente paragrafo appartiene allo «[...] splendide trésor de bijouterie»²³⁸ che fu scoperto nel 1936 a Ténès, nella Mauritania Cesariense²³⁹, ed oggi conservato ad Algeri presso il Musée National des Antiquités.

²³⁸ GRENIER A., *Préface*, in Heurgon J., *Le trésor de Ténès*, cit., pp. 5-7; p. 5. Vale la pena sottolineare fin dal principio la quasi totale assenza di studi inerenti questo tesoro di tutto rilievo; tanto che la bibliografia di riferimento per l'intera scoperta è costituita unicamente da, HEURGON J., *Le trésor de Ténès*, cit.; per quanto riguarda i diversi manufatti, si rimanda a, AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamydati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, cit.; MINUZZI M., *Spilla di Tenes con ritratto di Aelia Flacilla*, «Felix Ravenna», XXXII, 1961, pp. 99-108; HEURGON J., *Les fibules du trésor de Ténès (Algérie)*, «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1957, pp. 45-51; HEURGON J., *Deux étuis d'or du trésor de Ténès, dont l'un ayant servi de reliquaire*, 1957, pp. 120-121.

²³⁹ L'area urbana di questo centro corrisponde alla romana *Cartennae* (cfr. AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamydati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, cit., p. 600). Per i dettagli inerenti la scoperta concomitante la costruzione di un edificio pubblico, HEURGON J., *Le trésor de Ténès*, cit., pp. 11-20.

La data dell'occultamento²⁴⁰ – che si suppone vada posta in relazione all'invasione vandalica dell'Africa nel 428 con lo sbarco di Genserico – è stata quindi fissata intorno al 430²⁴¹. Di tutto il tesoro²⁴², composto in totale da 19 oggetti, di cui 17 in oro, uno in argento e uno in bronzo, è per noi significativo esaminare la fibula aurea dotata di tre pendenti cruciformi (*fig. I.21a-d*) poiché parrebbe risultare uno dei pochi manufatti che è possibile far rientrare nella categoria "fibule a disco di cultura artistica mediterranea".

La fibula è composta da un disco centrale realizzato a sbalzo, ospitante un busto femminile diademato, circondato da una prima bordura di perline dalle dimensioni minute, a cui si aggiungono una lamina liscia e concava, e una cornice lavorata a giorno che presenta un motivo di palmette stilizzate. La parte retrostante dell'oggetto è costituita da una seconda piastrina aurea, non lavorata, alla quale sono saldati – verticalmente – il gancino a cui era fissato lo spillo e l'appiccicagnolo per la chiusura.

Nella parte inferiore, in corrispondenza della cornice, sono saldati tra anellini ai quali sono uniti direttamente tre pendenti a forma di croce²⁴³. Questi ultimi elementi secondo Heurgon sono da mettere in relazione a una trasformazione successiva del monile²⁴⁴, e personalmente mi trovo a concordare con i suoi dubbi inerenti il montaggio non attento e poco raffinato dei pendenti cruciformi. Basti osservare come questi siano stati saldati direttamente ai cerchietti senza l'impiego di alcun elemento che fungesse da intermediario, quale una catenella: tale assenza risulta evidente soprattutto osservando il pendente centrale che, per l'appunto, era fornito di un anellino per la sospensione.

Sebbene vi sia stato un dibattito relativamente alla funzione iniziale di tale monile, ossia se si sia trattato fin da subito di una spilla o se, invece, venne creato quale pendente e poi trasformato successivamente, Heurgon ha fatto chiarezza a riguardo, sposando – e giustificando sapientemente – la prima ipotesi²⁴⁵.

²⁴⁰ Le dinamiche che condussero alla formazione e al seppellimento di tesori negli estremi cronologici che si stanno analizzando, sono trattate in, GELICHI S., *Condita ab ignotis dominis tempore vetustiore monilia. Note su archeologia e tesori tra la tarda antichità e il medioevo*, in Gelichi S., La Rocca C. (a cura di), *Tesori. Forme di accumulazione della ricchezza nell'alto medioevo (secoli V-XI)*, Roma 2004, pp. 19-45, corredato dall'ampia bibliografia di supporto.

²⁴¹ L'ipotesi, già in HEURGON J., *Le trésor de Ténès*, cit., pp. 75-79, è ancora oggi unanimemente accettata.

²⁴² Con ogni probabilità – non essendo ad oggi stata in alcun modo smentita l'ipotesi di Jaques Heurgon (IVI, pp. 63-69; 75-79) – si tratta di un insieme di beni «appartenenti a una famiglia romana di alto rango, forse di origine italica e con stretti legami con la dinastia teodosiana e la corte di Ravenna» (AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamydati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, cit., pp. 600-601).

²⁴³ I due pendenti laterali sono assimilabili, mentre è diverso quello centrale che ospita una decorazione con racemi fogliati eseguita con ogni probabilità a cesello.

²⁴⁴ HEURGON J., *Le trésor de Ténès*, cit., pp. 63-64.

²⁴⁵ *Ibidem*.

Il manufatto, nel suo complesso, si ispira in maniera evidente ai gioielli monetali, e la cornice realizzata a traforo ne è un'evidente testimonianza. A questo riguardo credo sia doveroso aprire una parentesi. Se infatti sono più che manifeste le consonanze che il monile in esame intrattiene con i gioielli monetali, come tra l'altro già messo in luce nel paragrafo inerente l'oreficeria numismatica²⁴⁶, in questo preciso punto si vuole esaminare un ulteriore aspetto: non sono solo i pendenti monetali a costituire un termine di paragone per la fibula in esame, questa infatti presenta anche forti legami con alcune oreficerie della tarda età romana, non per forza di tipo numismatico. A questo proposito mi permetto di insistere su alcuni possibili parallelismi che tale monile consente di instaurare con taluni manufatti proprio a motivo della lavorazione a traforo connotata da una limitata vena naturalistica²⁴⁷ che ne contraddistingue la cornice; tali analogie si rendono utili per giungere ad una consapevolezza relativa ad una peculiarità che a mio avviso connota le produzioni dell'Oriente Mediterraneo attribuibili specificatamente al III secolo.

La lavorazione che risulta infatti evidente osservando la cornice della fibula di Ténè, si ritrova su molteplici manufatti di provenienza siriana e attribuibili a una produzione siro-romana, cronologicamente identificabile nel III secolo; queste coordinate spazio temporali credo possano aiutare nella categorizzazione dei molti gioielli di cui è ignota la provenienza. L'aver osservato che nella quasi totalità dei casi quella particolare tipologia ornamentale è connessa a una produzione circoscrivibile alle province orientali dell'Impero, consente alcune generalizzazioni sebbene con la dovuta cautela che implica l'analisi, caso per caso, dei singoli manufatti²⁴⁸.

Ritornando all'oggetto del presente studio, e prima di intraprendere l'approfondimento dell'immagine figurativa che campeggia all'interno della fibula rinvenuta a Ténè, credo sia interessante delineare due confronti puntuali per quel che riguarda la fattura della cornice eseguita a traforo. Il primo è costituito dal pendente con un cammeo in sardonica (*fig. I.9*), già motivo di studio nel paragrafo inerente le fibule a disco, data l'inesatta interpretazione fornita dalla Pirzio Biroli Stefanelli nel suo studio; il secondo è invece ascrivibile alla bordura che orna una grande

²⁴⁶ *Supra*.

²⁴⁷ A proposito dei caratteri della lavorazione a traforo in età tardo romana, la Yeroulanou (YEROULANOU A., *Diatrita. Gold pierced-work jewellery from the 3rd to the 7th century*, Athens 1999, p. 193) scrive: «In addition to light and shade a new element that is purely Roman appears in pierced-work jewellery and in sculpture: the limited naturalistic rendering of subjects in the decoration, especially in the Third century».

²⁴⁸ Tra i gioielli che credo sia verosimile ricondurre a un contesto spazio-temporale più preciso grazie a questa osservazione penso si possa annoverare la preziosa coppia di orecchini in oro, perle e granati²⁴⁸, appartenenti alla tipologia di monili che andavano indossati attorno all'orecchio (cfr. PIRZIO BIROLI STEFANELLI L., *L'oro dei romani*, cit., n. 167 (p. 257), fig. 217). La tipologia di lavorazione dei dischetti che ne ornano la parte superiore, così come quella dell'elemento circolare più grande che richiama, complessivamente, il modello degli orecchini con triplice pendente, è fortemente ascrivibile a quanto sottolineato sopra. A ciò si aggiunge il confronto, più che puntuale, che è possibile instaurare tra la lavorazione del dischetto centrale di una coppia di orecchini con triplice pendente (IVI, n. 163 (p. 256), fig. 215), provenienti dalla regione di Hauran, in Siria, e datati al III secolo²⁴⁸, e il dischetto più grande dei monili appena citati.

ametista che funge da pendente²⁴⁹ in un manufatto di cui non è chiara la funzione (*fig. I.22*), ma la cui datazione (III secolo) e provenienza (Tartus, Siria) parrebbero confermate.

Credo sia bene porre ora una specifica attenzione all'analisi della figura femminile, realizzata a sbalzo, il cui busto frontale campeggia al centro del manufatto. Tale ritratto si connota a mio avviso in maniera evidente in direzione tardo romana, tanto da poter essere accostato a livello stilistico all'effigie di Proiecta²⁵⁰ – ritratta sul coperchio del celebre cofanetto – che dal confronto, in questo caso, ne scaturisce addirittura quasi sommaria nei lineamenti.

La donna ha un viso fine, dalla forma ovale allungata; gli occhi sono ben caratterizzati, il naso è sottile e lungo; la sua bocca, come il suo mento, sono minuti e quest'ultimo presenta una leggera fossetta. La fronte è incorniciata da ciocche di capelli ondulati che si raccolgono sulla nuca in una doppia treccia. Al centro dell'acconciatura si osserva un diadema perlinato, probabilmente sormontato nella sua parte centrale da un gioiello quadrangolare²⁵¹. Tale acconciatura è, per Heurgon, da attribuire a fine IV secolo, tanto che egli sostiene comparire in concomitanza delle emissioni di Elia Flacilla, prima moglie di Teodosio I, morta nel 386. Il collo della donna, leggermente massiccio, è adornato da un prezioso collier; in antico dovevano essere due: il secondo, posticcio, si agganciava alla fibula tramite i due forellini ai lati del collo²⁵². La dama è abbigliata con una tunica e un mantello dal quale fuoriesce, in corrispondenza del lato sinistro, la sua mano affusolata, raffigurata mentre sta compiendo uno strano gesto, che per Jaques Heurgon non è altro che «l'attitude naturelle et classique de qui, sans intention particulière, touche sa poitrine en serrant dans ses doigts le pli de son vêtement»²⁵³.

Vale dunque ora la pena congetturare relativamente alla possibile ipotesi attributiva del ritratto in oggetto. Heurgon sostiene di potervi individuare Galla Placidia poiché, a suo avviso, risponde non solo dell'essere un' *Augusta* nel primo quarto del V secolo, bensì anche di poter essere descritta figurativamente con i caratteri messi in risalto sul monile, in primis «[le] nez mince et aquilin»²⁵⁴.

Di contro, la Minozzi afferma che «[l']identificazione con Galla Placidia, [...] è insostenibile, almeno da un punto di vista numismatico»²⁵⁵. E partendo dal presupposto che «non esistono ritratti sicuri di Auguste tra IV e V secolo, è giocoforza servirsi di quegli elementi che sono a nostra disposizione per tentare l'identificazione»²⁵⁶. Da qui il riconoscerli, secondo la studiosa, la moglie

²⁴⁹ IVI, n. 176 (p. 258), fig. 226.

²⁵⁰ Per la bibliografia del cofanetto di Proiecta, si veda *Supra*.

²⁵¹ Cfr. HEURGON J., *Le trésor de Ténès*, cit., p. 65.

²⁵² Osservando la parte retrostante della fibula, si nota che non presenta alcun tipo di foro. Questo ci porta a supporre che l'inserimento della collana posticcia dovesse essere avvenuto durante la fase di realizzazione, prima della saldatura della lamina posteriore.

²⁵³ HEURGON J., *Le trésor de Ténès*, cit., p. 66.

²⁵⁴ IVI, p. 69.

²⁵⁵ MINUZZI M., *Spilla di Ténès con ritratto di Aelia Flacilla*, cit., p. 103.

²⁵⁶ IVI, pp. 103-104.

di Teodosio I, «bellissima e "flaccilla", cioè fisicamente non esuberante, proprio com'è nel nostro medaglione»²⁵⁷, nella quale identifica inoltre il solo possibile parallelismo per la statua del Cabinet des Medailles.

Personalmente sono di tutt'altro avviso, e nessuna delle due identificazioni riportate nelle righe sopra mi convince appieno²⁵⁸, soprattutto per la scelta di adornare il monile con tre pendenti cruciformi: e se si fosse in presenza di un ritratto di Elena, madre di Costantino? Sebbene Heurgon sottolinei che l'acconciatura della donna ritratta sulla fibula sia da attribuire ad una datazione intorno alla fine del IV secolo, credo che l'osservazione di alcuni ritratti di Elena conduca in tutt'altra direzione²⁵⁹.

La fisionomia della prima moglie di Costanzo Cloro, che compare – sebbene di profilo – sulle emissioni monetali²⁶⁰ sembra esser connotata da alcuni caratteri che ritroviamo nel ritratto della fibula di Ténè: non solo il naso lungo e sottile, ma anche il capo diademato con una «*Melonen-Frisur* nella parte anteriore della testa e i capelli lisci e raccolti verso le orecchie in quella posteriore»²⁶¹.

Anche il busto scultoreo attribuito, con riserva, a Elena e conservato presso la Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen²⁶² richiama a mio avviso in modo stringente tale rappresentazione. L'acconciatura che le incornicia il volto è strettamente assimilabile, così come il viso allungato e la forma del naso che, sebbene danneggiata, non ne nasconde la lunghezza e il suo presentarsi come sottile. Vale poi la pena mettere in luce che nella stessa istituzione museale è conservato un ritratto di Elia Flacilla²⁶³ che, oltre a risultare molto diverso da quello di Elena a partire dalla capigliatura, dal taglio del viso nonché delle arcate oculari e dalla fisionomia del naso, sembrerebbe non avere alcuna particolare attinenza con il ritratto di Elena e, di conseguenza, con la figura femminile che campeggia sulla fibula. E ancora, se diamo per vera l'attribuzione di tale ritratto a Elia Flacilla, non possiamo che domandarci a chi effettivamente faccia riferimento il bustino scultoreo conservato alla Bibliothèque Nationale de France, a Parigi²⁶⁴, il quale sembra essere oggetto di una triplice e quindi

²⁵⁷ IVI, p. 104.

²⁵⁸ Non darò conto in questo contesto, se non a livello generale, dell'ipotesi sulla quale sto lavorando, che mi riservo di pubblicare in altra sede.

²⁵⁹ Vale la pena qui sottolineare che i ritratti riferibili con sicurezza ad Elena sono pochi. Seppur tale osservazione non aiuti nelle ipotesi di identificazione nel contempo consente di mettere in evidenza che non ci fosse, forse anche in antico, una precisa e chiara raffigurazione della madre di Costantino tale per cui ne possono essere conseguiti dei riconoscimenti controversi.

²⁶⁰ Penso, nello specifico, al multiplo da due solidi in cui i caratteri descritti sono, a mio avviso, evidenti. Si veda, ARSLAN E.A., *Multiplo di Flavia Giulia Elena*, in G. Sena Chiesa (a cura di), *Costantino 313 d.C. L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza*, cit., n. 187 (p. 264); con riferimento a RIC VII, p. 383, n. 177; AMANDRY P., *Multiplo (due solidi) di Elena*, in Ensoli S., La Rocca E. (a cura di), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, cit., n. 225 (p. 566).

²⁶¹ ARSLAN E.A., *Solido di Flavia Giulia Elena*, in *Ibidem*, n. 186 (p. 264).

²⁶² Inv. 762.

²⁶³ Inv. 773.

²⁶⁴ Inv. IFN-55010075. La statuetta, marmorea (h. 78 cm), proviene da Cipro. Cfr. HEURGON J., *Le trésor de Ténès*, cit., tav. XXXV, fig. 3.

contrastante identificazione, non a caso tra Elena, Elia Flacilla e Pulcheria. Sebbene i due busti della Ny Carlsberg Glyptotek ci presentino due donne sostanzialmente differenti, il fatto che il ritratto del Louvre sia denominato con una tripla attribuzione ci può condurre a pensare che, anche in antico, ci fosse una sorte di spaesamento iconografico rispetto ai tratti identificativi delle (due) imperatrici.

A ciò si va ad aggiungere che, se si trattasse di Elena troverebbe anche una sensata giustificazione il fatto che – in antico – la fibula sia stata decorata con i triplici pendenti a forma di croce. Certo, in un modo poco elegante, ma – forse – era il legame, simbolico, tra la madre di Costantino e le croci a voler esser messo in evidenza.

Alle osservazioni prettamente stilistiche, nonché a quelle inerenti la correlazione tra Elena e la Vera Croce, si aggiunge poi un particolare di non minore rilevanza che conduce ad attribuire tale oggetto ad un pieno III-inizi IV secolo. Si tratta di una nota eminentemente tecnico-stilistica relativa alla lavorazione della cornice a traforo che connota il manufatto in esame. Partendo dal presupposto che siamo in presenza di una cornice tipica del III secolo, a meno che non si tratti di un reimpiego, ma Heurgon sottolinea che «la monture de palmettes [...] est contemporaine du médaillon»²⁶⁵, ne deriva che la diffusione di gioielli connotati da questa caratteristica lavorazione e, soprattutto, contraddistinti da un limitato naturalismo sono nella quasi totalità dei casi ascrivibili entro la prima metà del IV secolo. Risulta quindi difficile pensare di poter individuare una simile esecuzione all'inizio del V secolo in un oggetto prezioso – ricordo infatti esser realizzato completamente in oro –, creato quindi in un'officina all'avanguardia che dobbiamo pensare esser stata aggiornata alla moda del tempo.

Quest'ultimo aspetto non è a mio avviso di poco conto, soprattutto essendo in presenza di una peculiarità che consente di fornire un ambito cronologico, nonché spaziale, di riferimento a un'espressione artistica quale l'oreficeria che solitamente si presenta omogenea e difficilmente databile. Se l'individuazione del personaggio raffigurato è, in questo contesto, solo secondaria, trovo invece di maggior interesse poter circoscrivere tale produzione – il cui occultamento in un prezioso tesoro ha permesso di giungere fino a noi – a una datazione coerente con l'iniziale diffusione di questo tipo di gioielli oltre i confini della Siria romana.

I.3.b La fibula a disco in bronzo dorato proveniente dalla sepoltura 39 di Nocera Umbra

Prima di entrare nel vivo della questione, e dunque di dedicare spazio al manufatto portato alla luce nella necropoli longobarda di Nocera Umbra²⁶⁶, credo abbia senso un breve cenno al contesto

²⁶⁵ HEURGON J., *Le trésor de Ténès*, cit., p. 64.

²⁶⁶ Per un approfondimento della necropoli di Nocera Umbra (località *Il Portone*) si rimanda ai fondamentali (in ordine cronologico): PASQUI A., PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, estratto dai *Monumenti*

che ci consenta di delineare i motivi per i quali un oggetto di IV secolo²⁶⁷ (*fig. I.23*) è stato portato alla luce in una tomba attribuita ad un momento tra la II e la III fase di utilizzo dell'area cimiteriale in esame, e quindi riferibile indicativamente tra il 590 e il 610²⁶⁸.

Questa digressione insiste, ancora una volta, sull'impossibilità di un discorso del tutto lineare relativamente alla tipologia di manufatto in questione. Il carattere di mobilità degli oggetti di oreficeria (ma non solo), implica, inevitabilmente, il loro aver viaggiato nel tempo e nello spazio. Il luogo del loro ritrovamento non è dunque, per forza, quello che ne ha visto la realizzazione e tale aspetto si evidenzia con ancor più forza qualora si ha a che fare con manufatti inseriti in corredi funerari e quindi tolti dai traffici commerciali o dagli scambi di donativi.

"Contaminazioni" nei doni funebri

Il ritrovamento all'interno dell'area cimiteriale di Nocera Umbra – località *Il Portone* di un manufatto non appartenente alla cultura artistica longobarda non desta stupore. Lo studio dei corredi di tale necropoli mostra infatti come le sepolture talvolta potevano recepire diversi oggetti connotati non solo da una rara preziosità, ma anche dal loro presentarsi – ciascuno a suo modo – come un *unicum* dalle coordinate spazio-temporali di difficile identificazione. Penso, nello

Antichi pubblicati per la R. Accademia dei Lincei, XXV, 1918, coll. 137-352; RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra. I. Katalog und Tafeln*, Firenze 2005. Si consultino poi, RUPP C., *La necropoli longobarda di Nocera Umbra: una sintesi*, in Paroli L. (a cura di), *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del Convegno (Ascoli Piceno, 6-7 ottobre 1995), Firenze 1997, pp. 167-183; RUPP C., *Langobardische und romanische Grabfunde in Umbrien*, in *I Longobardi dei Ducati di Spoleto e Benevento*, Atti XVI Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 20-23 ottobre 2002; Benevento 24-27 ottobre 2002), Spoleto 2003, I, pp. 669-699; PAROLI L. (a cura di), *Umbria Longobarda. La necropoli di Nocera Umbra nel centenario della scoperta*, Catalogo della mostra (Nocera Umbra, Museo Civico 27 luglio 1996 – 10 gennaio 1997), Roma 1996; RUPP C., *La necropoli longobarda di Nocera Umbra (loc. Il Portone): l'analisi archeologica*, in *Ibidem*, cit.; SIGISMONDI G., *Nuceria in Umbria. Contributi per la storia dalle origini all'età feudale*, Foligno 1979, pp. 244-278; MELUCCO VACCARO A., *Il restauro delle decorazioni ageminate «multiple» di Nocera Umbra e Castel Trosino: un'occasione per un riesame metodologico*, «Archeologia Medievale», V, 1978, pp. 9-75; SALMI M., *La necropoli barbarica di Nocera Umbra*, «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», V, 1921, pp. 152-157. Si rende poi necessario sottolineare che la necropoli altomedievale di Nocera Umbra (località *Il Portone*) non è la sola portata alla luce nel territorio adiacente alla cittadina. Benché l'area cimiteriale di interesse in questo studio sia rappresentata dalla sola necropoli *Il Portone* (o via delle Moglie), scoperta nel 1897, è bene essere a conoscenza dell'esistenza di una seconda necropoli scoperta nel 1953 in piazza Medaglie d'Oro; e di una terza – in località Pettinara – localizzata a circa cinque chilometri a nord del medesimo comune, scoperta nel 1975 Per un approfondimento della necropoli di piazza Medaglie d'Oro, PROFUMO M.C., *La necropoli di Nocera Umbra (piazza Medaglie d'Oro)*, in Paroli L. (a cura di), *La necropoli altomedievale di Castel Trosino. Bizantini e Longobardi nelle Marche*, Catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Museo Archeologico Statale, 1 Luglio – 31 Ottobre 1995), Milano 1995, pp. 329-335. Mentre per l'area cimiteriale di Pettinara, si rimanda al fondamentale, VON HESSEN O., *Il cimitero altomedievale di Pettinara – Casale Lozzi (Nocera Umbra)*, Firenze 1978.

²⁶⁷ *Infra*.

²⁶⁸ RUPP C., *La necropoli longobarda di Nocera Umbra (loc. Il Portone): l'analisi archeologica*, cit., pp. 23-40.

specifico, al corredo della Tomba 1²⁶⁹, nella quale tra i diversi beni funerari che avevano il compito di accompagnare il defunto nell'aldilà fu portato alla luce un umbone di scudo da parata (?) realizzato in bronzo dorato e decorato a traforo²⁷⁰, attribuibile al IV secolo²⁷¹. Vale poi la pena dare evidenza alla pisside eburnea con decorazione salvifica scoperta nella Tomba 23²⁷², la cui produzione probabilmente alessandrina e una datazione al VI secolo ne fanno, anche in questo caso, un oggetto che aveva molto viaggiato prima di diventare parte integrante del corredo funebre della donna sepolta. Un ulteriore, minuto, frammento eburneo, anch'esso appartenente alla cultura artistica del Mediterraneo Orientale, era tra i doni funebri del defunto della tomba 59²⁷³. Tra le tipologie di beni funebri afferenti a una cultura artistica non longobarda si annoverano, tra gli altri²⁷⁴, anche i bacili copti, in bronzo o rame, che dall'Egitto si erano diffusi nel Continente²⁷⁵.

Insomma, uno degli aspetti che la necropoli di Nocera Umbra mette in luce è senza dubbio il legame con la "civiltà romana", rafforzato dalla localizzazione del centro nocerino lungo la via Flaminia che collegava Roma con il Ducato di Spoleto²⁷⁶.

²⁶⁹ Per la trattazione puntuale del corredo funebre della Tomba 1, si rimanda a, PASQUI A., PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, cit., cc. 155-164, il tutto confluito recentemente in, RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra*, cit., pp. 3-5; tavv. 1-4.

²⁷⁰ Per la trattazione dell'umbone mi permetto di rimandare al mio recente contributo, DE PASCA V., *Un umbone di scudo da parata in bronzo dorato da Nocera Umbra: nuove considerazioni su un manufatto venuto da lontano*, «Gilgameš», I, 2016, pp. 114-129. Si veda poi, MELUCCO VACCARO A., *Un bronzo con scene di battaglia da una tomba longobarda*, «Memorie dell'Accademia dei Lincei», XVII, 1974, pp. 341-364.

²⁷¹ L'umbone (inv. 35a), come la maggior parte dei beni funebri portati alla luce nell'area cimiteriale in esame, sono attualmente conservati ed esposti presso il Museo Nazionale dell'Alto Medioevo, a Roma.

²⁷² Per l'approfondimento specifico del cofanetto d'avorio, si rimanda a, RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra*, cit., pp. 35-38; in particolare p. 37; MELUCCO VACCARO A., *I rapporti tra l'Egitto e l'Italia in età barbarica: una verifica*, in Bonacasa N., Di Vita A. (a cura di), *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, Roma 1984, pp. 484-494, tav. LXXX, figg. 9-10; VOLBACH W.F., *Elfenbeinarbeiten der spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952, n. 164 (p. 78), tav. 153; PASQUI A., PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, cit., cc. 209-211.

²⁷³ Anche nel caso dei manufatti eburnei, si tratta di opere d'arte sontuaria che chi scrive si riserva di pubblicare in altra sede.

²⁷⁴ Per un primo elenco degli oggetti appartenenti a una cultura artistica differente, si legga FELLETTI MAJ B.M., *Echi di tradizione antica nella civiltà artistica di età longobarda*, in *Ricerche sull'Umbria tardo antica e preromanica*, Atti del II Convegno di Studi Umbri (Gubbio, 24-28 maggio 1964), Perugia, pp. 317-341; contributo che purtroppo non ha aperto un "fecondo" campo di ricerca nonostante gli auspici della studiosa.

²⁷⁵ Si rimanda a questo proposito a, DE MARCHI M., *Circolazione e varietà di influenze culturali nelle necropoli longobarde di VI e VII secolo: l'esempio di Cividale del Friuli*, in Ebanista C., Rotili M. (a cura di), *Archeologia e storia delle migrazioni. Europa, Italia, Mediterraneo fra tarda età romana e alto medioevo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 17-18 giugno 2010), Napoli 2011, pp. 275-298; MUNDELL MANGO M., *Beyond the Amphora: Non-Ceramic Evidence for Late Antique Industry and Trade*, in Kingsley S., Decker M. (eds.), *Economy and Exchange in the East Mediterranean during Late Antiquity*, Proceedings of a Conference at Somerville College (Oxford, 29th May, 1999), Oxford 2001, pp. 87-106.

²⁷⁶ La carenza di studi specifici in questa direzione non consente di citare un'ampia bibliografia, tuttavia si rimanda al fondamentale CARILE A., *L'Umbria bizantina nei rapporti tra Roma e Ravenna*, in Menestò E. (a cura di), *Il corridoio bizantino e la via Amerina in Umbria nell'alto medioevo*, Spoleto 1999, pp. 99-116, e alla bibliografia di supporto.

È evidente che per questa strada, custodita da un sistema difensivo di castra contro le velleità longobarde di conquista, si svolgeva obbligatoriamente ogni contatto, non solo militare e diplomatico, ma commerciale e culturale, sotto forma di notizie, di manoscritti, di oggetti preziosi e di artisti, o artigiani che fossero²⁷⁷.

La fibula a disco è uno di quei manufatti che Åberg definisce "oggetti di origine diversa"²⁷⁸ e ci consente di sottolineare un aspetto per nulla marginale che si evidenzia nella necropoli di Nocera Umbra e – in concomitanza – nell'area cimiteriale di Castel Trosino²⁷⁹. Ossia come in questi contesti si ha modo di osservare la compresenza di tre categorie di doni funebri: la prima, quella più ovvia, è composta da manufatti fortemente connessi alla cultura artistica germanica (armi; fibule a staffa; collane in pasta vitrea); un secondo gruppo è costituito da oggetti di cultura artistica sì germanica ma che recepiscono nel loro impianto produttivo l'influenza di altre culture²⁸⁰ e, in special modo, quella del Mediterraneo Orientale; l'ultima, infine, recepisce manufatti – delle più diverse tipologie – appartenenti a una cultura "altra"²⁸¹.

Tali categorizzazioni non si presentano all'interno di contesti funerari separati; sono invece compresenti, benché con una maggiore o minore attestazione a seconda delle fasi di sepoltura che, come ovvio, con il tempo sono soggette ai cambiamenti relativi al rituale funerario nonché a quelli che vengono definiti «possibili processi di acculturazione»²⁸².

Oggetti quali la fibula a disco, che di seguito sarà oggetto di uno studio precipuo, nonché i manufatti citati all'inizio del presente paragrafo ci invitano a riflettere sugli scambi e le interazioni che si vennero a creare tra la popolazione romana e i Longobardi. Scambi e interazioni che, in questo

²⁷⁷ FELLETTI MAJ B.M., *Echi di tradizione antica nella civiltà artistica di età longobarda*, in *Ricerche sull'Umbria tardo antica e preromanica*, Atti del II Convegno di Studi Umbri (Gubbio, 24-28 maggio 1964), Perugia, pp. 317-341; p. 320.

²⁷⁸ ABERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala 1923, p. 134.

²⁷⁹ Ci tengo a precisare che non è possibile generalizzare rispetto alle pratiche funerarie messe in atto nelle diverse necropoli longobarde sul territorio italiano dal momento che recepiscono caratteri differenti anche in base al contesto nel quale sono inserite. Mi sento però di poter sottolineare che quanto si verifica a Nocera Umbra può essere posto a stretto confronto con i dati emersi dallo studio di Castel Trosino, area cimiteriale che fin dal momento della scoperta le è stata posta in dialogo. Penso, nello specifico, ai seguenti contributi, ARENA M.S., PAROLI L. (a cura di), *Arti del fuoco in età longobarda. Il restauro delle necropoli di Nocera Umbra e Castel Trosino*, Roma 1994; JØRGENSEN L., *Castel Trosino and Nocera Umbra. A Chronological and Social Analysis of Family Burial Practices in Lombard Italy (6th-8th Cent. A.D.)*, «Acta Archaeologica», 62, 1991, pp. 1-58; BALDASSARRE I., *Le ceramiche delle necropoli longobarde di Nocera Umbra e Castel Trosino*, in AA.VV., *Alto Medioevo*, I, Venezia 1967, pp. 141-185.

²⁸⁰ Tra i manufatti di questo tipo vanno annoverate, per esempio, le fibule a disco portate alla luce a Castel Trosino e oggetto di studio nell'ultima parte di questo lavoro, nonché nella Catalogazione a supporto.

²⁸¹ Rimando a quanto riportato *Supra* in riferimento a Nocera Umbra.

²⁸² RUPP C., *La necropoli longobarda di Nocera Umbra (loc. Il Portone): l'analisi archeologica*, cit., p. 29.

caso, non sono "simbolici", ossia legati a processi di assimilazione culturale bensì fattivi, tangibili, tanto da permetterci di avere a che fare con testimonianze materiali altrimenti "inesistenti"²⁸³.

Trovo, a questo riguardo, fondamentali e improntate da un'eco speciale queste parole della Felletti Maj²⁸⁴:

Ciò che vi si trova di non-longobardo, ciò che è fuori del rito, del costume, della capacità dell'artigianato longobardo, rappresenta ovviamente il contatto, lo scambio, l'assimilazione, insomma la presenza della civiltà e della cultura, che è giustificato chiamare, non italica o bizantina o copta, ma piuttosto mediterranea. Infatti con il regredire e col dissolversi dell'autorità dell'Impero di Occidente si profila un antagonismo spirituale nell'espressione di due forme artistiche, quella che avanza con i popoli germanici e quella che viene conservata nelle vecchie province dell'Impero; quest'ultima è alimentata precipuamente da Bisanzio, dalla Siria, dall'Egitto, non si può però escludere il contributo dei paesi del Mediterraneo occidentale, anche se per ora mal si individua il loro ruolo.

Vale la pena sottolineare come gli studi incentrati su questa tipologia di manufatti, soprattutto qualora questi rappresentino dei "pezzi unici", non hanno avuto molta fortuna – come tra l'altro dimostrano le bibliografie di riferimento – negli ultimi decenni. Le motivazioni mi sono oscure e, se da un lato ne consentono un nuovo corso, dall'altro evidenziano come il moltiplicarsi di studi relativi ai Longobardi si sia sempre più focalizzato sulla loro caratterizzazione "etnica" andando spesso contro gli obiettivi che ci si era prefissi, ossia la volontà di non dar vita al binomio (poco fecondo) che collegava un determinato oggetto ad una specifica etnia di appartenenza²⁸⁵.

La fibula a disco in bronzo dorato

Tra i molteplici doni funebri – tutti catalogabili come oggetti di uso comune – che accompagnavano la giovinetta sepolta nella Tomba 39²⁸⁶, è degna di nota la fibula a disco²⁸⁷ portata

²⁸³ Se nel caso della pisside eburnea sopracitata, è possibile individuare esemplari assimilabili sebbene non sovrapponibili interamente, lo stesso non si può affermare per l'umbone di scudo da parata della Tomba 1 che, ad oggi, sembrerebbe essere l'unico manufatto di questo tipo in nostro possesso.

²⁸⁴ FELLETTI MAJ B.M., *Echi di tradizione antica nella civiltà artistica di età longobarda*, cit., p. 324.

²⁸⁵ A tal proposito si faccia riferimento a quanto trattato nell'ultima parte del Capitolo II.

²⁸⁶ Il corredo funebre della Tomba 39 è dettagliato in, RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra*, cit., pp. 57-59, tavv. 59-60; PASQUI A., PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, cit., cc. 238-240.

²⁸⁷ Tale accessorio è oggetto di trattazione nei seguenti contributi (in ordine cronologico), PASQUI A., PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, cit., c. 239; WERNER J., *Zwei byzantinische Pektoralkreuze aus Ägypten*, «Seminarium Kondakovianum», VIII, 1936, pp. 183-186; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, C 39, pp. 39, 62; tav. 44; FELLETTI MAJ B.M., *Intorno a una fibula aurea della necropoli longobarda di Nocera Umbra*, «Commentari», XII, 1961, pp. 3-11; FELLETTI MAJ B.M., *Echi di tradizione antica nella civiltà artistica di età longobarda*, cit., pp. 328-329; RUPP C., *Das Langobardische*

alla luce in corrispondenza della sua spalla sinistra che, in antico, dobbiamo immaginare chiudesse i lembi del mantello (c. 35²⁸⁸). Tale manufatto, definito dalla Felletti Maj un «segno di eccezionalità»²⁸⁹ rispetto agli altri doni che costituivano il corredo, risulta, a ragione, di particolare significato non potendo contare su molti monili assimilabili. Tuttavia, forse non da ultimo anche per quest'ultimo motivo, è stata oggetto di un numero assai limitato di studi che trovano probabilmente un'ulteriore spiegazione nel suo stato di conservazione «miserevole»²⁹⁰, come già lo connotava la Felletti Maj all'inizio degli anni '60. Oggi, a maggior ragione, il piccolo manufatto – conservato presso il Museo Nazionale dell'Alto Medioevo a Roma – è particolarmente fragile e sofferente, come ho potuto constatare direttamente.

Il rapporto di Pasqui e Paribeni, il primo che rende conto del manufatto, lo descrive come «[...] fibula a borchia di rame²⁹¹ ricoperta di lamina d'oro, sbalzato con un contorno a ovoletti e con un giro perlato e nel mezzo con busto di giovinetta veduta di fronte con orecchini e collana»²⁹². Trattandosi di una documentazione di scavo, non approfondisce l'attribuzione cronologica né l'ipotetica provenienza dell'oggetto. A tali questioni hanno dato successivamente una risposta sia il Werner, ascrivendola a un laboratorio ravennate di VII secolo²⁹³, sia la Felletti Maj che afferma come la fibula non possa varcare la metà del VI secolo²⁹⁴ a motivo del rapporto che intrattiene con la parte superiore del dittico di Oreste²⁹⁵ (*figg. I.24a-b*) e delle differenze che la distanziano da un particolare della croce di Giustino II, conservata presso il Tesoro della Basilica di San Pietro in Vaticano²⁹⁶. Se da un lato alcune peculiarità di tali manufatti, che la Felletti Maj ha sapientemente

Gräberfeld von Nocera Umbra, cit., p. 57. La fibula a disco è musealizzata presso il Museo Nazionale dell'Alto Medioevo a Roma (inv. 448).

²⁸⁸ Ogniquale volta nel testo vi sia il riferimento "c.", il rimando è alle schede dei manufatti che danno origine al *Catalogo delle fibule a disco di età longobarda (secoli VI-VIII) portate alla luce sul territorio italiano*, posto a corredo del presente lavoro di ricerca.

²⁸⁹ FELLETTI MAJ B.M., *Intorno a una fibula aurea della necropoli longobarda di Nocera Umbra*, cit., p. 4.

²⁹⁰ Ivi, p. 3.

²⁹¹ Nella revisione della documentazione di scavo, Cornelia Rupp (RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra*, cit., p. 57) corregge l'identificazione del metallo in bronzo dorato.

²⁹² PASQUI A., PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, cit., p. 111.

²⁹³ Cfr. WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 39, pp. 39, 62, tav. 44. Con tale proposta di datazione, egli «investe il problema della capacità produttiva artistica dei latini sotto il dominio longobardo, proprio in quel VII secolo così povero artisticamente e così controverso», in FELLETTI MAJ B.M., *Intorno a una fibula aurea della necropoli longobarda di Nocera Umbra*, cit., p. 4.

²⁹⁴ Ivi, pp. 7-9.

²⁹⁵ Tale manufatto eburneo è datato al 530, e la sua produzione è occidentale. Il dittico di Oreste è attualmente conservato a Londra, presso il Victoria and Albert Museum. Per una sua trattazione particolareggiata, DELBRUECK R., *Dittici consolari tardoantichi*, cit., n. 32 (pp. 252-255). È particolarmente significativo, in particolare nella presente trattazione, quanto sottolinea lo studioso rispetto alla stretta relazione che quest'oggetto in trattiene con il dittico di Clementino, qualitativamente superiore e datato una ventina d'anni prima. A questo proposito, cfr. Ivi, n. 16 (pp. 212-217).

²⁹⁶ Questo oggetto di grande valore viene citato dalla Felletti Maj (FELLETTI MAJ B.M., *Intorno a una fibula aurea della necropoli longobarda di Nocera Umbra*, cit., pp. 8-9); la studiosa sottolinea la distonia e la distanza stilistica e iconografica che è necessario evidenziare con la figura di Sofia orante che campeggia entro un clipeo nel braccio destro della già citata croce di Giustino II. Siamo in presenza di uno iato, ben visibile, tra un'opera tardo romana e «una post-giustiniana, creata evidentemente nell'ambiente aulico di Bisanzio» (Ivi, p. 9). Il

individuato, intrattengono una sorta di parallelismo con l'oggetto in esame, dall'altro sarei dell'idea che l'elaborazione formale che li connota – come vedremo a breve – allontanano le produzioni e, a mio avviso, anche le cronologie di riferimento.

Sebbene la studiosa sottolinei che la spilla intrattenga alcuni parallelismi con i busti clipeati che sormontano l'immagine consolare nel dittico di Oreste, trovo doveroso nonché utile soffermarmi su alcuni aspetti di non poco conto. I due busti raffigurano il quattordicenne Atalarico e la madre Amalasunta, entrambi vestiti – sebbene Atalarico con maggior enfasi – con l'abito germanico. I re d'Italia, raffigurati quindi con l'abito nazionale, hanno preso il posto della coppia imperiale; questo significa – anzitutto – che tali clipei, e lo stesso manufatto, sono realizzati avendo in mente un modello precedente. Questo, in effetti, sembrerebbe esistere e poter essere identificato nel dittico di Clementino²⁹⁷, realizzato intorno al 513 – un ventennio prima, quindi – in una bottega orientale (*figg. I.25a-b*). Aspetto non di poco conto tanto che il Delbrueck si trovò a sottolineare: «[...] per la storia dell'arte romana del tempo è significativo che un'opera assegnata ai pretenziosi circoli romani segua, fin nei dettagli, un modello superato da molto tempo a Costantinopoli»²⁹⁸.

Quest'ultimo manufatto, nato per l'appunto in seno alla corte imperiale, mostra una ricercatezza nei volumi e nei dettagli di gran lunga maggiore rispetto all'esemplare conservato al Victoria and Albert Museum. Nella parte sovrastante la *tabula ansata*, ossia all'interno della struttura identificabile con l'architrave del *tribunal*, sono individuabili due clipei perlinati che ospitano i busti frontali dell'imperatore Anastasio (a sinistra) e dell'imperatrice Ariadne (a destra). Sebbene tali ritratti siano poco caratterizzati in ottica di realismo, è di particolare interesse l'attenzione attribuita ai particolari delle vesti. Sottolineo, a questo riguardo, la presenza di una fibula a disco con due pendenti in corrispondenza della spalla destra dell'imperatore.

Nonostante si stia giungendo a una datazione più vicina agli estremi cronologici che mi sento di supportare per l'inquadramento della fibula – ossia un IV secolo inoltrato, con una possibile coda nella prima metà del V –, credo tuttavia che le assimilazioni siano ancora poco fondate e troppo generiche. Ritengo infatti che insistere unicamente sulla presenza di una cornice perlinata sia, di fatto, un grosso limite, anche considerando il fatto che nel monile in esame il motivo a *guilloche* perlinato è doppio. Il manufatto è a mio avviso da osservare ed esaminare nella sua complessità, anche dal punto di vista materico.

Questo il motivo che mi ha condotto a intravedere una forte rassomiglianza con i due medaglioni che costituiscono le terminazioni della collana parte del tesoro di Olbia²⁹⁹ (*fig. I.26a*). Il monile,

motivo per cui la Felletti Maj citi la Crux Vaticana è a mio avviso da identificare nella datazione dell'oreficeria che a suo avviso costituisce un *ante quem* per l'attribuzione cronologica della fibula di Nocera Umbra.

²⁹⁷ Il dittico di Clementino è musealizzato presso il National Museums di Liverpool (inv. M 10 036).

²⁹⁸ DELBRUECK R., *Dittici consolari tardoantichi*, cit., p. 254.

²⁹⁹ L'insieme di tali manufatti (inv. 40.1.11-14) è oggi parte delle *Byzantine and Early Medieval Antiquities* della Dumbarton Oaks Collection (Washington D.C.). Il tesoro di Olbia è oggetto di ampia trattazione in ROSS M.C.,

dotato di pendente³⁰⁰, è costituito da una maglia tubolare (45 cm) terminante, in corrispondenza di ciascuna estremità, con un elemento tubolare esagonale a sua volta caratterizzato da una terminazione a testa di leone. Ad ognuna delle protomi feline è saldato un anellino al quale si aggancia un disco eseguito a sbalzo di non poca importanza, come vedremo in seguito; tali clipei risultano essere gli elementi ai quali sono uniti i gancini per la chiusura del monile.

Come anticipato, le parti sulle quali si rende necessario indirizzare l'attenzione sono i due elementi circolari inseriti in corrispondenza della terminazione del monile (*fig. I.26b*). L'interesse che intrattengono in questo contesto è motivato dai rilevanti parallelismi³⁰¹ che è possibile delineare con la fibula a disco di Nocera Umbra. I due clipei, praticamente sovrapponibili, presentano – nella parte centrale – un bustino femminile, incorniciato da diverse tipologie di bordure che donano all'insieme un effetto di raffinatezza e plasticità. Il primo registro è perlinato, le sferette sono particolarmente minute; si affianca ad esso una lamina liscia, leggermente concava³⁰², a sua volta bordata da un girale di perle ovoidali/a goccia. Il tutto è racchiuso da una cornice perlinata saldata intorno alle lamine³⁰³.

Ponendo a raffronto tali dischetti con il manufatto nocerino credo non vi siano dubbi nel riconoscerli la medesima cultura artistica di riferimento. I tratti ben evidenziati e decisi che caratterizzano i ritratti; gli occhi grandi, come sbarrati, l'abbigliamento fortemente assimilabile³⁰⁴, la tripla bordura praticamente sovrapponibile, sono tutti elementi che giocano a favore di una produzione all'interno dello stesso *milieu* culturale. Certo, non è semplice identificare il dove, forse – ora – un po' di più il quando.

Sul "dove", per l'appunto, le maglie sono molto larghe; è un generico Mediterraneo Orientale il luogo che ha potuto dar vita a simili manufatti, avendo chiaro anche il riferimento alla fibula

Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Jewelry, Enamels, and art of the Migration Period, vol. II, Washington D.C. 2005 (I ed. 1965); n. 166 (pp. 117-119), tavv. LXXX-LXXXII.

³⁰⁰ Questo risponde alle caratteristiche proprie dell'arte del periodo delle migrazioni, così come tutti gli altri monili del tesoro; la sua superficie è infatti completamente realizzata ad alveoli cruciformi o a losanga per contenere granati, molti dei quali oggi mancanti.

³⁰¹ La somiglianza tra il manufatto nocerino e i due clipei del tesoro di Olbia era già stata messa in evidenza da Ross, ma senza alcun approfondimento particolareggiato. Egli infatti richiamava alla mente questo possibile parallelismo quale "eccezione che conferma la regola" della manifattura tutta germanica (orientale) dei monili parte di questo prezioso insieme.

³⁰² Penso di poter cogliere tale aspetto dall'attenta osservazione delle immagini.

³⁰³ La mancanza di una fotografia della parte retrostante dei due dischetti non ci consente ulteriori osservazioni in merito all'assemblaggio dei pezzi.

³⁰⁴ L'abbigliamento che connota tali figure femminili trova, a mio avviso, un precedente nella raffigurazione di Proiecta realizzata sul pannello superiore del coperchio dell'omonimo cofanetto. Questa è vestita sontuosamente, e «[...] indossa un ampio collare ornato di pietre preziose sopra una lunga tunica manicata» (PAINTER K.S., *Cofanetto di Proiecta*, cit., p. 494). Sebbene quest'ultimo manufatto sia connotato da grande raffinatezza e maestria esecutiva – che le concomitanti tecniche dello sbalzo, del cesso, e della doratura non fanno che impreziosire –, è altrettanto vero che i canoni messi in gioco nella rappresentazione, benché leggermente di tre quarti, possano considerarsi strettamente assimilabili.

rinvenuta a Ténès, i cui caratteri – anzitutto la cornice realizzata a traforo – corroborano una tale manifattura. Sul "quando" mi sento di affermare che se la datazione del tesoro di Olbia vada attribuita alla fine del IV e l'inizio del V, quest'ultima periodizzazione cronologica sia da individuare come l'*ante quem* dei tre manufatti.

A questo punto si rende necessaria una breve nota, non essendo questo il contesto adatto per un approfondimento in quella direzione, che ha l'obiettivo di porre in dialogo – non solo a motivo della tecnica realizzativa bensì anche per il quadro cronologico di riferimento – la fibula a disco di Nocera Umbra con l'umbone di scudo da parata della Tomba 1. Nonostante le questioni aperte siano ancora molte, credo che individuare una possibile relazioni tra due oggetti rimasti fino ad ora, tra di loro, metaforicamente sepolti, possa costituire un primo passo per un sempre più fattivo riconoscimento dei legami tra oggetti tipologicamente differenti, il cui ambito produttivo risulta però assimilabile, tanto che si possa ipotizzare – seppur con cautela – che si tratti di manufatti fuoriusciti dalla medesima officina.

II

SCAMBIE (NUOVE) IDENTITÀ CULTURALI E SOCIALI

II.1 Le fibule a disco nella cultura artistica e simbolica della prima età bizantina

I pannelli musivi di San Vitale a Ravenna accompagnano i nostri studi fin dalla più tenera età¹. Il ritratto tanto austero quanto prezioso di Giustiniano, così come quello della consorte, Teodora, campeggiano su copertine di volumi che non sempre contengono contributi di arte bizantina. La coppia imperiale è diventata, nei secoli, un' icona. Metafora del potere, e del lusso ad esso connesso.

È in questo contesto che, sulla spalla destra di Giustiniano campeggia, elaborata e lucente, dalla metà del VI secolo, una "complessa"² fibula a disco arricchita da tre pendenti. Potremmo definirla "la fibula a disco" per antonomasia poiché ogniqualvolta si rende necessario spiegare che tipo di manufatto è connesso a quella particolare denominazione, non si può che citare tale coppia imperiale e, nello specifico, quella rappresentazione. È quindi curioso che, ancora oggi, non vi sia chiarezza a proposito di tale manufatto, della sua realizzazione nonché del relativo montaggio.

La presenza o meno di una fibula a disco in corrispondenza della clamide dell' imperatore non ha incuriosito quel più che tanto gli studiosi³, tanto da essere spesso qualificata con l'aggettivo "consueto". Sebbene tale prezioso gioiello sia da considerare uno dei *regalia* che

¹ Si vedano a questo riguardo, ANDREESCU-TREADGOLD I., TREADGOLD W., *Procopius and the Imperial Panels of S. Vitale*, «The Art Bulletin», LXXIX, 4 (1997), pp. 708-723; p. 708; ANGIOLINI MARTINELLI P., *San Vitale di Ravenna sintesi e proiezione di Bisanzio*, in Angiolini Martinelli P. (a cura di), *La Basilica di San Vitale a Ravenna* [testi], Modena 1997, pp. 9-20. Quest'ultima studiosa afferma con una visione di più ampio respiro: «[San Vitale] è il monumento che definisce per eccellenza l'identità bizantina in Italia, anche oltre i suoi termini cronologici, poiché ne riassume globalmente la situazione ideologica e culturale, senza quei dubbi che epoche successive possono legittimare» (IVI, p. 9).

² Un'attenta osservazione del monile che impreziosisce l'abito imperiale mette in luce che non si tratti di una semplice fibula circolare alla quale sono agganciati tre pendenti: nella parte retrostante si ha modo di notare una sorta di mezzaluna sovrastata da tre elementi piriformi. Ad oggi non è stata suggerita alcuna ipotesi a tal riguardo, il sospetto di chi scrive sarà oggetto di approfondimento *Infra*. Anche la spilla che indossa Teodora, seppur celata dai *pendilia* della corona, si contraddistingue per alcuni peculiari elementi.

³ Tra gli altri, penso a Sabine G. MacCormack (MACCORMACK S.G., *Arte e cerimoniale nell'antichità*, Torino 1995) che nel trattare i pannelli musivi di San Vitale non pone alcuna specifica attenzione sulla fibula a disco tanto da includerla genericamente nelle "insegne" (cfr. IVI, p. 387).

contraddistinguono l'effigie dell'imperatore⁴, non è mai stato indagato il significato profondo che probabilmente tale attributo deteneva⁵.

Senza entrare nel dettaglio dei molteplici simboli del potere che connotano la figura imperiale possiamo affermare, a livello complessivo, che «[...] the imperial costumes, so sacred and indispensable that they were kept in a special place in the palace, expressed the mission of the ruler, his terrestrial role, and his political authority»⁶. Il sottotesto simbolico era quindi fondamentale.

Sebbene anche la fibula a disco sia da annoverare tra le insegne imperiali, non sono poi così numerosi i contributi ad essa dedicati, forse a ragione data anzitutto la mancanza di documenti di cultura materiale assimilabili e, in secondo luogo, l'ambito di ricerca così specifico ma al contempo così sfuggente⁷. Si tratta poi di un monile che «[con l'] XI e XII secolo, progressivamente iniziò a scomparire in funzione del fatto che, sopra la clamide, gli imperatori di quel periodo presero ad indossare una sorta di *loros-superhumeralis* che o la nascondeva o la rendeva superflua»⁸.

Purtroppo, oltre a costituire a livello simbolico, un segno del potere, altro non ci è dato sapere a proposito delle simbologie connesse a tale monile. Trattandosi di un gioiello che, con ogni probabilità, doveva essere realizzato inserendo in una struttura presumibilmente aurea gemme preziose, ed essendo «la pietra preziosa [...] la cifra stilistica e simbolica del vestiario imperiale», non possiamo pensare che al monile non andasse posto in relazione un qualsivoglia riferimento simbolico.

Il gioiello, composto di oro e pietre preziose, rappresenta lo sfavillio della luce che avvolge perennemente il sovrano, metafora solare e allo stesso tempo cristica, in quanto la luce diviene un veicolo simbolico di innalzamento spirituale verso la sfera divina ultraterrena, contraddistinta dall'eterna purezza della luce. La pietra preziosa, da sempre, è stata oggetto di culto presso le popolazioni antiche che credevano nelle loro capacità taumaturgiche e apotropiche (amuleti,

⁴ Fondamentale a questo riguardo rimane, ALFÖLDI A., *Insignien und Tracht der römischen Kaiser*, in Alföldi A., *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1970, pp. 121-276. Si vedano poi, CARILE A., *Le insegne del potere a Bisanzio*, in AA.VV., *La corona e i simboli del potere*, Rimini 2000, pp. 65-124; TANTILLO I., *Insegne e legittimazione nell'impero romano*, in Panella C. (a cura di), *I Segni del Potere. Realtà e immaginario della sovranità nella Roma imperiale*, Bari 2011, pp. 13-24..

⁵ Differente è invece quanto si verifica a proposito degli altri simboli del potere; a tal riguardo si rimanda, tra gli altri, a BEZZI M., *Iconologia della sacralità del potere: il tondo Angaran e l'etimasia*, Spoleto 2007, p. 38; e GALAVARIS G., *The symbolism of the imperial costume as displayed on Byzantine coins*, «Museum Notes», VIII, 1958, pp. 99-117; p. 109

⁶ GALAVARIS G., *The symbolism of the imperial costume as displayed on Byzantine coins*, cit., p. 100.

⁷ Non è un caso che, di norma, quando gli studiosi si imbattono in tale manufatto ne trattino in modo alquanto generico e senza alcun riferimento bibliografico di supporto. Tanto che trovo curioso e al tempo stesso eloquente che il pannello di San Vitale o il *missorium* di Teodosio divengano fonti indispensabili per supportare ogni qualsivoglia supposizione a riguardo. Cito, a titolo d'esempio, il comunque ottimo lavoro di BEZZI M., *Iconologia della sacralità del potere: il tondo Angaran e l'etimasia*, cit., pp. 41-42.

⁸ BEZZI M., *Iconologia della sacralità del potere: il tondo Angaran e l'etimasia*, cit., p. 41.

talismani, anelli), nella loro correlazione con il mondo astrale e nell'esistenza di precise corrispondenze con l'animo umano⁹.

Questa riflessione sulla connessione, attuata grazie alle pietre preziose, tra la sfera terrena e quella divina non può che fornirci un utile punto di vista rispetto alla simbologia sottesa a tale manufatto, la cui funzione va ben oltre l'accessorio in sé.

Come si avrà modo di approfondire dettagliatamente nel Capitolo III¹⁰, chi scrive sarebbe dell'idea di identificare nella morfologia e, di conseguenza, nella simbologia connessa alla fibula a disco con pendenti un forte richiamo solare e, più genericamente, cosmologico.

Al pari degli altri simboli del potere che avevano, sempre, una connessione in qualche modo concreta con la realtà circostante, è altrettanto possibile che indossare la fibula a disco non facesse altro che reiterare l'aspetto di dominio che l'imperatore aveva nei confronti della realtà circostante. Era un *cosmocrator* e, come tale – parallelamente al sole – da lui dipendevano le sorti del mondo "ai suoi piedi".

Benché il Bezzi approfondisca la simbologia legata alle insegne imperiali in un'epoca ben più tarda rispetto a quella in esame, trovo che alcuni aspetti possano essere estesi anche ad epoche precedenti. Mi riferisco in modo particolare alla sua riflessione inerente il parallelismo, già anticipato, tra imperatore, sole e cosmo. Egli scrive a questo riguardo:

[...] sono molti gli elementi, in particolar modo relativi alla sfera cerimoniale, che rimandano al parallelismo – mai abbandonato dai panegiristi – tra *Basileus*, sole e cosmo: il trono con il baldacchino è ricco di sfumature cosmologiche di origine persiana, la Χαλχη, il portale bronzeo di accesso al Palazzo viene aperta al levar del sole e chiusa al tramonto, i gioielli sfavillanti indossati dal *Basileus* richiamano subito metafore di luce e di splendore solare, alcuni percorsi cerimoniali sono orientati in direzione est-ovest e, ancora, l'apparizione improvvisa dell'imperatore dall'alto della tribuna del *kathisma* era studiata nei minimi dettagli affinché risultasse una vera e propria epifania solare¹¹.

Quanto si andrà a porre in evidenza nei paragrafi seguenti è da mettere in relazione alla problematica sottesa, direi, a tutto il presente lavoro di ricerca. Ossia il problema del rapporto tra documentazione scritta, documentazione iconografica, manufatti e ricerca archeologica¹². Obiettivo di questo Capitolo è dunque quello di delineare il significato sotteso a tale manufatto nella cultura artistica e simbolica della prima età bizantina, individuarne le fonti iconografiche, quelle

⁹ IVI, p. 43.

¹⁰ *Infra*.

¹¹ IVI, p. 52.

¹² Cfr. BALDINI I., NOWAK Z., *Ceti artigiani e modi di produzione nell'oreficeria protobizantina*, cit., pp. 263-264.

letterarie dando poi spazio alle fonti archeologiche, certamente le più significative in questo lavoro benché non particolarmente numerose. A questo proposito è bene mettere in evidenza che nelle pagine seguenti si preferirà dedicare un maggiore spazio alle testimonianze di cultura materiale che documentano, nel concreto, la fibula a disco poiché queste non hanno finora goduto di fortuna critica né in ambito storico-artistico né in ambito archeologico.

In ultima analisi, ma consequenziale all'esposizione precedente, verrà introdotto il tema alla base di questa ricerca, ossia come si possa individuare in questa tipologia di manufatto un elemento che accomuna la cultura artistica bizantina con quella longobarda, dove questa tipologia di monili subisce però una duplice e parallela evoluzione.

II.1.a Un'insegna imperiale tra fonti storico-artistiche e letterarie

L'attestazione della fibula a disco¹³ sui ritratti imperiali può essere identificata come una delle «formules symboliques constantes»¹⁴ dell'arte bizantina, fin dai suoi primordi. Benché André Grabar non ne dia alcun cenno nel suo volume incentrato, per l'appunto, sulla figura dell'imperatore nell'arte bizantina¹⁵, tale manufatto sembrerebbe detenere all'interno del cerimoniale di corte un significato di primo piano. Questo gioiello potremmo affermare che incarna una delle «realità simboliche (oggetti, comportamenti, procedure) che tendono ad immobilizzarsi nel tempo e a divenire un'esclusiva dei detentori del potere [...]»¹⁶.

Le fibule a disco sono oggetto di una trattazione breve ma tutt'altro che irrilevante nel terzo capitolo, della prima parte, del celebre contributo di Andreas Alföldi, *Insignien und Tracht der römischen Kaiser*¹⁷, dedicato a *Das militärische Kleid des Kaisers und die dazugehörigen Attribute*¹⁸. In quel contesto si mette in evidenza come l'abito militare di pace (*die militärische Friedenstracht*) dell'imperatore, ovviamente, sia connotato dalla presenza di una preziosa fibula che allaccia i due lembi del mantello in corrispondenza della spalla destra.

¹³ La non particolarmente nutrita bibliografia di riferimento per l'approfondimento della fibula a disco in età bizantina è la seguente (in ordine cronologico): BÉLAEV N., *Die Fibel in Byzanz*, «Seminarium Kondakovianum», III, 1929, pp. 4-114; in particolare pp. 102-113 (contributo in russo con riassunto in tedesco); ALFÖLDI A., *Insignien und Tracht der römischen Kaiser*, cit., in particolare p. 183; STOUT A.M., *Jewelry as a Symbol of Status*, cit., pp. 83-98; JANES D., *The golden clasp of the Late Roman state*, cit.

¹⁴ GRABAR A., *L'Empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris 1936, p. VI.

¹⁵ GRABAR A., *L'Empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, cit.

¹⁶ ARSLAN E.A., *Simbolo del potere. Potere del simbolo. Appunti per l'analisi di una strategia della comunicazione da Augusto Imperatore agli Ottoni*, «Numismatica e Antichità Classiche», XXXII, 2003, pp. 337-363; p. 338.

¹⁷ ALFÖLDI A., *Insignien und Tracht der römischen Kaiser*, cit., pp. 121-276.

¹⁸ Ivi, pp. 161-186; in particolare p. 183. Andreas Alföldi introduce sì il tema ma, purtroppo, non se ne appassiona quel più che tanto.

Tale accessorio diviene, in questo modo, un vero e proprio simbolo del potere imperiale e interpreta, al massimo grado, la sintesi tra un oggetto connotato da una particolare preziosità e un manufatto di grande valore simbolico. Bêlaev a tal riguardo scrive, «[...] viel bedeutender ist die Rolle der Fibel als eines Schmuckgegenstandes gewesen. [...] In Byzanz gewann die Fibel die Bedeutung einer Auszeichnung, vor allem die einer Kaiserlichen Regalie»¹⁹.

La volontà di porre in evidenza tale gioiello ha costituito secondo Dominic Janes «a crucial change»²⁰; a esso infatti non è deputato il solo compito di sottolineare un determinato ruolo all'interno dello Stato²¹, con il tempo è divenuto un chiaro strumento di propaganda.

Come già messo in luce nel Capitolo I, è con la fine del III secolo e l'inizio del IV che si diffonde la fibula a disco quale simbolo imperiale e in quanto tale «was to continue to be depicted for centuries. It was a huge and startling object with pendant chains (*pendula*), considerable jewellery and elaborate detail»²². Da qui il fatto che l'oreficeria possa essere considerata una delle espressioni artistiche il cui utilizzo va ben oltre l'aspetto del mero decorativismo e dell'indubitabile valore intrinseco per assumere una funzione altamente simbolica. Questo vale in particolare per oggetti quali i diademi e le fibule a disco che «were used to signify an Imperial identity»²³.

È bene inoltre porre in evidenza che tale monile subisce una sorta di standardizzazione: la fibula a disco imperiale si viene a caratterizzare per la presenza di un elemento centrale (perlinato o meno, a seconda dei casi nonché delle tipologie di rappresentazioni e dei relativi supporti, che non sempre consentono il medesimo grado di accuratezza) al quale sono agganciati tre pendenti. Se la preziosità dell'oggetto, accostata alla sua ricercatezza ne fanno un manufatto riservato al *basileus* e, quindi, un simbolo di potere, è altrettanto vero che non ci si è mai interrogati sul possibile livello simbolico connesso al manufatto in *stricto sensu*. Quali le motivazioni alla base della scelta di questa determinata fibula? Perché non si scelse una fibula a croce latina maggiormente lussuosa, magari tempestata di pietre preziose e connotata da dimensioni più grandi rispetto a quella comune? Quale il modello che già Aureliano aveva guardato e sviluppato in direzione fortemente imperiale?

Non è infatti a mio avviso possibile affrontare un gioiello così profondamente connotato in chiave simbolica senza chiedersi quale fu l'idea, la visione, il motivo scatenante questa precisa scelta ornamentale e al tempo stesso simbolica. A tali interrogativi, che trovo opportuno non tacere, si tenterà di rispondere nel Capitolo III di questa ricerca, ponendo l'attenzione su contesti spaziotemporali che fino ad oggi non sono stati presi in considerazione.

¹⁹ BÊLAEV N., *Die Fibel in Byzanz*, cit., p. 104.

²⁰ JANES D., *The golden clasp of the Late Roman state*, cit., p. 135.

²¹ Sulle distinzioni di grado sottolineate attraverso l'utilizzo di specifici accessori, IVI, p. 136; dove si legge nello specifico: «Distinction was achieved through symbolic display of specific insignia, so as to display a clear hierarchy through uniforms. [...] The desire to make visible distinctions of rank was further satisfied by ever more varied use in imperial clothing of high-quality purple dye, of silk and of gold-knit decoration».

²² IVI, p. 138.

²³ SWIFT H., *Dress Accessories, Culture and Identity in the Late Roman Period*, cit., p. 217.

* * *

Sebbene il monile di Giustiniano l'abbiamo identificato come la fibula a disco per antonomasia, non è possibile soprassedere alle immagini che riproducono tale gioiello in cronologie anteriori testimoniando questa nuova consuetudine di chiara impronta simbolico-identitaria. Questo il motivo per cui si darà spazio nelle pagine seguenti a diverse tipologie di attestazioni iconografiche – siano esse numismatiche, musive, ceramiche – che possano fornirci utili confronti visuali per quanto riguarda il tipo di oggetto in esame²⁴.

Nel Capitolo I del presente lavoro la trattazione dei ritratti imperiali connotati dall'insegna in esame si era fermata – simbolicamente – a Costantino, ponendo tra l'altro in evidenza che i busti monetari di quest'ultimo imperatore contraddistinti da quel tipo di segno del potere sono molto limitati, praticamente assenti. Tale manufatto sembrerebbe dominare le emissioni di IV e V secolo, tuttavia trovo fondamentale mettere in evidenza un'osservazione del Bastien che insiste sul fatto «[...] qu'elles ne sont pas toujours aisément identifiables, surtout dans le monnayage courant, fils ou chaînettes pouvant se confondre avec les plis du *paludamentum*»²⁵.

L'attestazione numismatica della consuetudine di allacciarsi i lembi del mantello attraverso l'utilizzo di una fibula a disco con pendenti sembra poter esser messa in relazione con la dinastia dei costantinidi e, in particolare, con Giuliano l'Apostata, il cui rapporto con l'Oriente e i suoi culti potrebbero fornire, a mio avviso, una base utile e ragionevole per spiegare – a livello di connotazione simbolica – tale simbolo del potere²⁶.

Come si è però avuto modo di leggere nel Capitolo precedente, non è Giuliano il precursore di tale insegna imperiale bensì Aureliano²⁷. È con lui che prende forma questo nuovo simbolo del potere, che ritroviamo poi – fortemente connotato – nelle emissioni di Licinio I e Licinio II, per poi cadere in disuso e riemergere nuovamente con Costanzo II²⁸ e, quindi, con Giuliano (*fig. II.1*). I motivi di questa, iniziale, altalenante fortuna non ci sono chiari, anche perché non essendoci alcuna

²⁴ La presentazione delle fonti iconografiche che si andranno ad indagare non ha alcuna pretesa di esaustività, non essendo questo il tema cardine della presente ricerca.

²⁵ BASTIEN P., *Le buste monétaire des empereurs romains*, II, cit., p. 410. Trovo doveroso a questo riguardo mettere in guardia da un simile errore commesso, a mio avviso, dallo stesso Bastien (IVI, p. 407) trattando il cammeo di Diocleziano e Massimiano conservato presso la Dumbarton Oaks Collection (inv. 47.14). A proposito di tale oggetto, egli scrive: «Sur le buste de Dioclétien se trouve une fibule fixant le *paludamentum* sur l'épaule gauche. De son médaillon pendent deux fils terminés par des perles» (*Ibidem*). L'attenta osservazione della gemma su una fotografia di ottima qualità messami a disposizione dall'Istituzione sopracitata, mi consente di affermare con un certo grado di certezza che "i fili" di cui tratta lo studio sono da identificare con le pieghe dell'abito.

²⁶ A questo riguardo si rimanda al Capitolo III e, nello specifico, al paragrafo III.3.

²⁷ Cfr. *Supra*.

²⁸ Si vedano, a titolo d'esempio, le seguenti emissioni monetali: HCC V, pp. 324, 326; nn. 134 151, 154; tav. 71.

fonte coeva che tratti tale simbolo risulta arduo, e poco prudente, costruirci attorno una qualsivoglia teoria. Certo è che da Giuliano²⁹ in poi, tale accessorio diventa un "must have" dell'abbigliamento dell'imperatore e, successivamente, anche dell'imperatrice³⁰, tanto che

by examining the surviving coinage, one can see that by the time of Valens and Valentinian I, the jeweled diadem with a large central jewel with ties and attached jewels as well as the jeweled brooch with three pendant jewels are reserved for imperial rank and make up the imperial insignia. From now on the jeweled brooch and the diadem become larger and larger, as evidenced on the Missorium of Theodosius I³¹.

Sebbene Giuliano sia "uno dei tanti" che indossarono inizialmente tale monile, penso che l'evidente influenza del sincretismo orientale sulla sua personalità abbia giocato un ruolo non del tutto marginale nel dotare tale oggetto di una particolare connotazione simbolica. Non è a mio avviso casuale che, dopo di lui, tale attributo abbia guadagnato una sorta di unanime, sebbene silenziosa, ufficialità all'interno dell'abito imperiale del mondo bizantino. Tale insegna del potere continuerà ad apparire nella monetazione sicuramente³² fino alle coniazioni a nome di Basilio II (976-1025) in Età Macedone³³ (*fig. II.2*).

Se le emissioni monetali ci hanno permesso di "inquadrare" il problema e l'ambito di indagine all'interno di coordinate spazio temporali fino ad ora sempre accennate a livello generico, credo valga la pena di porre l'attenzione su tipologie eterogenee di manufatti di cultura materiale che pongono in luce la fortuna di questo nuovo segno su supporti diversi.

Un manufatto di particolare interesse, fortemente connesso alla categoria monetale, è costituito dal medaglione aureo da 36 solidi (164 gr.) raffigurante Giustiano³⁴. «That it commemorates a victory is obvious; which one is less clear»³⁵; il ritratto imperiale si contraddistingue infatti per la presenza, al completo, di tutti i *regalia* tanto da costituire un degno termine di confronto per

²⁹ HCC V, pp. 356-359; nn. 37, 42, 48, 53; tavv. 76-77.

³⁰ *Infra*.

³¹ STOUT A.M., *Jewelry as a Symbol of Status*, cit., p. 89.

³² Si avverte, a mio avviso, la mancanza di uno studio puntuale relativo all'evoluzione delle insegne imperiali e, nello specifico, della fibula a disco, in ambito numismatico. Il già citato lavoro del Bastien non giunge infatti all'analisi della monetazione in date così tarde. Uno studio a tal proposito consentirebbe di porre in evidenza, per esempio, su quale base si identificava il sovrano a cui attribuire tale monile in momenti di co-reggenza, oppure di focalizzare l'attenzione sulle trasformazioni morfologiche che hanno connotato l'evoluzione di tale gioiello nell'iconografia monetale.

³³ Cfr. GRIERSON P., *Catalogue of the byzantine coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection. Leo III to Nicephorus III (717-1081)*, III, 2, Washington D.C. 1973, p. 618, tav. XLIV, fig. 3h.

³⁴ GALAVARIS G., *The symbolism of the imperial costume as displayed on Byzantine coins*, cit., p. 104; si veda poi BRECKENRIDGE J.D., *Medallion of Justinian I*, in Weitzmann K. (ed.), *Age of Spirituality*, cit., n. 44 (pp. 45-46), e la bibliografia di supporto.

³⁵ BRECKENRIDGE J.D., *Medallion of Justinian I*, cit., p. 45.

immagini imperiali su larga scala³⁶. Tale oggetto, scoperto nel 1751 e conservato al Cabinet des Médailles di Parigi fu depredata, e quindi fuso, nel 1831³⁷: non ci rimane, dunque, null'altro che il suo calco (*fig. II.3*). Tuttavia anch'esso è prezioso, poiché un'attenta osservazione della rappresentazione del monile che campeggia sulla spalla dell'imperatore – nell'immagine sul Diritto del medaglione – consente di assimilarlo morfologicamente alla fibula portata alla luce a Rebrény³⁸ (*fig. I.18*) Sebbene la parte superiore del manufatto abbia una forma pseudo-triangolare, mentre il gioiello ritratto sulla moneta sia circolare, questi condividono la medesima soluzione esecutiva dei pendenti.

Oltre alle emissioni monetarie che, come abbiamo avuto modo di approfondire, sono il primo *medium* che accoglie questa nuova insegna imperiale, vale la pena porre in evidenza altre opere d'arte – legate sia alla sfera profana, sia a quella sacra – nelle quali il prezioso gioiello viene raffigurato con particolare attenzione.

Sempre fortemente legati all'ambito dell'ufficialità e, quindi, di una ritrattistica imperiale che si pone l'obiettivo di un'aderenza al vero, sono tre statue porfiree – tutte acefale –, datate in un generico IV secolo.

La prima, conservata presso la Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst di Berlino³⁹, è alta 96 cm e ritrae un personaggio clamidato il cui mantello è chiuso, in corrispondenza della spalla destra, da una preziosa fibula a disco, alla cui parte inferiore sono agganciate tre lunghe catenelle⁴⁰ terminanti con perle piriformi. La parte centrale del monile sembrerebbe richiamare una fattura in cui una pietra preziosa è incastonata nel mezzo e incorniciata da perle lungo il bordo. Come già sottolineato, la statua è acefala e mutila anche della sua parte inferiore nonché di un eventuale basamento.

Il secondo pezzo – quello di dimensioni maggiori (144 cm) – è oggi a Ravenna presso il Museo Arcivescovile⁴¹. L'opera, datata al tardo IV secolo, presenta «stylistic characteristics [...] very close to those of the so-called Theodosian classicism»⁴².

³⁶ Cfr. *Ibidem*.

³⁷ Conosciamo tale manufatto grazie ai «casts taken by Mionnet before the theft» (BRECKENRIDGE J.D., *Medallion of Justinian I*, cit., p. 46).

³⁸ Per la trattazione particolareggiata della fibula, nonché la bibliografia di riferimento, si rimanda al Capitolo I.

³⁹ Inv. 6128. La statua venne portata alla luce ad Alessandria, nel giardino del Consolato tedesco. Si veda DEL BUFALO D., *Porphyry. Red Imperial Porphyry. Power and Religion*, Torin-London-Venezia-New York 2012; n. S45 (pp. 94-95) e la bibliografia di supporto.

⁴⁰ Quella centrale ha una dimensione maggiore rispetto a quelle laterali.

⁴¹ DEL BUFALO D., *Porphyry. Red Imperial Porphyry. Power and Religion*, cit., n. S47 (p. 95); DEICHMANN F.W., *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Stuttgart 1989, II, 3, p. 331; LUCCI M.L., *Il porfido nell'antichità*, «Archeologia Classica», XVI, 1964, pp. 226-271; pp. 264-265. In nessuna voce bibliografica è riportato il numero di inventario dell'opera scultorea in esame.

⁴² DEL BUFALO D., *Porphyry. Red Imperial Porphyry. Power and Religion*, cit., p. 95.

Sebbene l'iconografia sia sovrapponibile a quella precedente, la resa di questo esemplare è meno plastica. Non solo i movimenti, ma anche le pieghe del mantello risentono della rigidità e della staticità caratteristiche dell'età tardoantica. Questi, oltre ad essere acefalo, si presenta frammentario anche in corrispondenza della mano sinistra (mancante) e della sua parte inferiore.

L'ultima statuetta porfirea degna di nota è quella musealizzata a Vienna, al Kunsthistorisches Museum⁴³ (*fig. II.4*). L'opera scultorea, datata al secondo quarto del IV secolo, ha dimensioni contenute (46,5 cm) ed è mancante di alcune sue parti⁴⁴. È di particolare interesse per i dettagli dell'abito poiché oltre alla fibula con pendenti che allaccia la clamide in corrispondenza della spalla destra, è qui significativa anche la minuzia esecutiva con cui è scolpita la cintura. La morfologia che connota la preziosa spilla è strettamente assimilabile a quella che abbiamo individuato sulla spalla destra di Giustiniano nella moneta – ora perduta – sopra descritta; e di conseguenza al manufatto prezioso connesso: sono infatti scolpite nel porfido le tre catenelle agganciate alla parte inferiore del manufatto e ne è posto in rilievo l'elemento centrale che aveva la funzione di mantenere distanti i tre *pendilia* così che non si potessero sovrapporre. Per quanto concerne la fattura della cintura che cinge in vita la tunica, parrebbe richiamare una possibile esecuzione dal vero con placchette quadrangolari e ovoidali alternate, agganciate ad una base comune probabilmente in cuoio.

Un'altra opera che dobbiamo immaginare pressoché coeva alle precedenti, essendo datata al 388, benché tipologicamente distante ma pur sempre di commissione imperiale, è costituita dal *missorium* di Teodosio⁴⁵ (*fig. I.4*). Il piatto argenteo (diametro: 74 cm) gode in questo contesto di una particolare rilevanza poiché le tre figure imperiali sono contraddistinte non solo dalla posizione ieratica e dall'essere inserite in un'architettura munifica, bensì anche dall'attributo della fibula a disco "gioiello" con tre pendenti che campeggia, evidente, sulla spalla destra di ciascuno. I tre monili, sebbene sovrapponibili a livello morfologico, si contraddistinguono per le differenti dimensioni. Carattere comune è quello di presentare una gemma centrale di dimensioni significative, incorniciata da una bordura di perle, a sua volta connotata – nella parte superiore e inferiore – da ulteriori elementi semicircolari (?)⁴⁶; da ultimo, agli elementi inferiori sono agganciati

⁴³ Inv. Antikensammlung, I 685. Il torso fu portato alla luce in Egitto nel 1851.

⁴⁴ Tra gli altri, DEL BUFALO D., *Porphyry. Red Imperial Porphyry. Power and Religion*, cit., n. S46 (p. 95); CALZA R., *Iconografia romana imperiale. Da Carausio a Giuliano (287-363 d.C.)*, Roma 1972, n. 16 (p. 298), tav. CIII, fig. 370b.

⁴⁵ A questo proposito si vedano, EFFENBERGER A., *Das Theodosius-Missorium von 388. Anmerkungen zur politischen Ikonographie in der Spätantike*, «Novum millennium», 2001, pp. 97-108 [chi scrive purtroppo non ha avuto la possibilità di consultare questo recente contributo]; la raccolta di saggi intorno a tale tema, ALMAGRO-GORBEA A., ÁLVAREZ MARTÍNEZ J.M., BLÁZQUEZ MARTÍNEZ J.M., ROVIRA S. (ed.), *El Disco de Teodosio*, Madrid 2000; e, da ultimo, SHELTON K.J., *Missorium of Theodosius*, in Weitzmann K. (ed.), *Age of Spirituality*, cit., n. 64 (pp. 74-76).

⁴⁶ L'assenza di veri e propri manufatti di cultura materiale non consente di comprendere appieno la complessità realizzativa di queste tre fibule. A mio avviso tali elementi sarebbero da identificare e mettere in relazione con la struttura preziosa sulla quale è montata la grande onice ovale della fibula portata alla luce nel tesoro di Szilágysomlyó (*Supra*).

i tre lunghi pendenti con terminazioni piriformi, le cui catenelle si presentano particolarmente distanziate.

Accanto a questo aspetto di tutto rilievo, credo sia doveroso sottolineare come a livello iconografico si renda evidente la segnalazione dei simboli di potere propri per ogni rango. Le tre figure imperiali indossano, per l'appunto, oltre al diadema, la fibula a disco munita di pendenti e sono seduti su tre troni di differenti dimensioni. Davanti a Teodosio è rappresentato un delegato imperiale: nonostante la crepa⁴⁷ che ne ha danneggiata l'immagine, è possibile individuare la presenza di una fibula a croce che ne trattiene il mantello. Infine, il collo di tutte e quattro le guardie imperiali – che due per parte incorniciano la scena – è ornato da massicce *torques*⁴⁸.

Per quanto concerne le opere d'arte musiva, è di particolare interesse osservare che i pannelli di San Vitale non costituiscono la prima testimonianza figurativa a mosaico della fibula a disco "a gioiello" in esame. E, ancora, che tale manufatto non si trova a connotare unicamente raffigurazioni di ambito imperiale profano.

La prima documentazione di questo tipo sembrerebbe potersi identificare con alcuni particolari che compaiono nell'arco trionfale della basilica di Santa Maria Maggiore (*Ecclesia Sanctae Dei Genitricis*), sull'Esquilino, a Roma⁴⁹, edificio ecclesiastico iniziato probabilmente poco dopo il 420 e concluso durante il pontificato di Sisto III (432-440). A livello cronologico siamo nella prima metà del V secolo, e tale gioiello compare in più occasioni connesso a raffigurazioni sia maschili che femminili⁵⁰. Sull'arco trionfale (in origine quello absidale)⁵¹ trovano posto le storie dell'infanzia del Cristo, nelle quali emerge – in stretta connessione con il ciclo musivo della navata centrale – la volontà di evidenziare quanto negli stessi anni aveva trovato piena affermazione con il Concilio di Efeso (431), ossia il dogma della divina maternità di Maria. La connotazione "divina" viene posta in evidenza in questo contesto non limitatamente alle scelte iconografiche e figurative; concorrono a mettere in luce tale componente anche la preferenza accordate a specifiche vesti e preziosi gioielli che uno sguardo attento non può che riconoscere nei dettagli che compaiono in differenti

⁴⁷ Tale lesione è stata identificata quale «result of purposeful attempts to divide the plate [...]». Exemples of this practice have been found in barbarian silver hoards [...], in SHELTON K.J., *Missorium of Theodosius*, cit., pp. 74-75.

⁴⁸ *Supra*.

⁴⁹ La sterminata bibliografia di riferimento fa sì che si indichino di seguito alcuni titoli, tra i tanti consultabili a riguardo: BRANDENBURG H., *Le prime chiese di Roma IV-VII secolo. L'inizio dell'architettura ecclesiastica occidentale*, Milano 2004, pp. 178-189; NESTORI A., *La basilica di Santa Maria Maggiore sull'Esquilino*, in Nestori A., Bisconti F., *I mosaici paleocristiani di Santa Maria Maggiore negli acquarelli della Collezione Wilpert*, catalogo della mostra (Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1-16 dicembre 2000), Città del Vaticano 2000, pp. 7-12; BISCONTI F., *Il programma decorativo di Santa Maria Maggiore*, in *Ibidem*, pp. 13-23; KRAUTHEIMER R., *Roma. Profilo di una città, 312-1308*, Roma 1981 (ed. originale Princeton 1980), pp. 64-68; BRENK B., *Die frühchristlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975; KARPP H., *Die frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom*, Baden-Baden 1966.

⁵⁰ *Infra*.

⁵¹ KRAUTHEIMER R., *Roma. Profilo di una città, 312-1308*, cit., p. 66.

rappresentazioni. Il tutto inserito in una cornice connotata fortemente in direzione di un esplicito riferimento al lusso, alla ricchezza e agli elementi preziosi. Basti citare, a questo proposito, le mura della città di Gerusalemme che occupano il piede sinistro dell'arco: elementi gemmati entro castoni e cornici di pregio elevato coprono completamente le mura della Città Santa. Come afferma il Krautheimer, «tutto è rappresentato in un tono di classica gravità e di fasto imperiale, con la tecnica formatasi a Roma nella tarda antichità: tessere di vetro dai colori contrastanti, liberamente giustapposte. [...] La basilica e la sua decorazione hanno il valore di un programma estetico»⁵².

La fibula, sebbene con soli due pendenti, connota gli abiti del governatore Afrodasio nell'episodio che lo ritrae durante l'incontro a Sotina⁵³ con il Cristo bambino (*fig. II.5*). Il monile è costituito da un elemento di forma ovale al quale sembrerebbero agganciate due catenelle; la fibula a disco è realizzata con tessere di colore arancione nella sua parte centrale, mentre una bordura bianca evidenzia la cornice esterna dell'oggetto. I *pendilia* sembrano anch'essi di colore chiaro.

Se quella di Afrodasio è l'unica fibula a disco con pendenti che impreziosisce gli abiti raffigurati nell'arco absidale e nei pannelli musivi della navata centrale, è altrettanto interessante notare che compaiono in più scene preziose spille circolari – morfologicamente affini all'elemento principale costituente le fibule a disco – che chiudono, in corrispondenza dello sterno, i mantelli di alcuni personaggi maschili. Penso, a titolo d'esempio ai mantelli dei Magi (*fig. II.6*) così come a quelli di altri personaggi solo apparentemente minori⁵⁴, data questa connotazione di tutta raffinatezza. Una preziosa spilla circolare chiude poi il mantello di Abramo nella scena che lo ritrae durante l'incontro con Melchisedec, in uno dei pannelli musivi della navata centrale della basilica mariana (*fig. II.7*).

Se questo è quanto si verifica nel caso di ritratti maschili, è bene mettere in luce che anche le donne che abitano tali pannelli sono talvolta ritratte con un prezioso gioiello circolare, morfologicamente affine alla fibula a disco, che chiude la cintura e ne segna la vita⁵⁵. Tra di esse si riconosce anche la Vergine che, nelle diverse scene, compare ritratta come una *basilissa*, il cui collo – come in futuro quello della Teodora di San Vitale – è addirittura impreziosito dal *maniakion*⁵⁶. Un continuo riferimento al profano in funzione e a supporto del sacro, insomma.

⁵² *Ibidem*. Non a caso il Brandenburg (BRANDENBURG H., *Le prime chiese di Roma IV-VII secolo. L'inizio dell'architettura ecclesiastica occidentale*, cit., p. 188) sottolinea a tal riguardo: «[...] risulta dunque che l'impaginazione, la rappresentazione formale e anche certi schemi iconografici dei fregi dell'arco absidale di S. Maria Maggiore si rifanno a monumenti dell'arte imperiale e al loro linguaggio formale».

⁵³ *Pseudo-Matteo*, 24.

⁵⁴ Faccio qui riferimento ai due uomini che fungono da quinta alla scena dei Magi davanti a Erode, il quale per altro non indossa alcuna fibula, neppure quella più semplice del tipo a croce; oppure al sacerdote che sposa Mosé e Sefora (*Es 2*, 21).

⁵⁵ Gioielli fortemente assimilabili sono riconoscibili anche nelle cinture che cingono la vita alle ventidue sante, raffigurate in processione verso la Vergine che omaggiano con altrettante corone auree. Tale teoria decora la fascia inferiore della navata di Sant'Apollinare Nuovo, opera musiva attribuita all'età giustiniana (cfr. RIZZARDI C., *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, Bologna 2011, pp. 103-104).

⁵⁶ Con *maniakion* si intende una stoffa intessuta d'oro, nella quale potevano essere incastonate anche perle e gemme preziose, che veniva indossata attorno al collo. Cfr. PASI S., *Ravenna, San Vitale. Il corteo di*

Se ci si sposta da Roma a Ravenna, le attestazioni sono numerose e come distribuite nel tempo. Attribuita all'età teodoriana (493-526), è la raffigurazione di un giovane e imberbe Cristo, con nimbo crucisegnato, che campeggia, stante, all'interno della lunetta che sormonta la porta d'ingresso del vestibolo della cappella arcivescovile di Ravenna⁵⁷. Questi è rappresentato mentre calpesta il leone e l'aspide⁵⁸; con la mano destra brandisce una croce astile mentre, con la sinistra – coperta da un lembo del mantello – tiene aperte le Sacre Scritture consentendoci di leggere:

EGO SUM VIA / VERITAS ET VITA †

Cristo è raffigurato abbigliato con l'abito militare di pace (*Christus miles*); sulla sua spalla destra risalta, solenne, una preziosa fibula a disco con tre pendenti. Sebbene la fattura non sia delle più accurate e attente ai particolari⁵⁹, il riferimento all'insegna imperiale appare evidente⁶⁰.

A questa prima rappresentazione sembrerebbe far seguito quella costituita dai celeberrimi pannelli – già citati all'inizio di questo Capitolo – che decorano i lati del catino absidale della chiesa intitolata al martire Vitale⁶¹ (*figg. I.3; II.8*).

La loro struttura compositiva, che evidenzia centralità e ritualità gestuale dei due protagonisti, ne raccorda l'identica funzione nel contesto del programma decorativo: si tratta della *oblatio Augusti et Augustae*, che offrono calice e patena liturgici in aderenza con il senso di offerta di tutta la decorazione del presbiterio⁶².

Giustiniano e Teodora e i mosaici del presbiterio e dell'abside, Modena 2006, p. 36. Per il dibattito relativo a tale prezioso manufatto, *Infra*.

⁵⁷ Cfr. RIZZARDI C., *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, cit., pp. 106-115; DEICHMANN F.W., *Ravenna. Geschichte und Monumente*, Wiesbaden 1969, pp. 201-206.

⁵⁸ Tale iconografia, com'è noto, ricalca i versi del Salmo 90, 13. Per i restauri del Gerola che hanno permesso di identificare l'attuale iconografia (quella originaria) che era stata celata da interventi del XVII secolo, cfr. RIZZARDI C., *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, cit., p. 110n.

⁵⁹ La rappresentazione del monile è infatti alquanto semplice: le tessere sui toni del rosso e dell'arancione poste al centro del gioiello, sono incorniciate da una banda di tessere auree e bianche alternate; dalla cui parte inferiore si dipartono tre catenelle che parrebbero anticipare i solchi del mantello.

⁶⁰ Credo si renderà utile in altra sede indagare anche il rapporto tra le fibule a disco e le *rotae* che compaiono in corrispondenza delle spalle: si tratta di ricami o si potrebbe supporre che vadano talvolta identificati come applique che venivano cucite sull'abito? A proposito di quest'ultima tipologia di manufatto si veda *Infra*.

⁶¹ La costruzione ebbe inizio dopo il 540, ossia dopo la conquista bizantina di Ravenna, e fu a cura di Giuliano *argentarius*. Per quanto riguarda la consacrazione, questa avvenne ad opera di Massimiano nel 547 o 548. Tra i tanti studi che sarebbe possibile citare a proposito della basilica ravennate dedicata a San Vitale, si vedano DEICHMANN F.W., *Ravenna. Geschichte und Monumente*, cit., pp. 226-256; accompagnato dai più recenti RIZZARDI C., *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, cit., pp. 128-146; ANGIOLINI MARTINELLI P., *San Vitale di Ravenna sintesi e proiezione di Bisanzio*, cit., pp. 9-20; RIZZARDI C., *San Vitale: l'architettura*, in Angiolini Martinelli P. (a cura di), *La Basilica di San Vitale a Ravenna* [testi], cit., pp. 21-40.

⁶² ANGIOLINI MARTINELLI P., *La decorazione musiva: nel colore la via della salvezza*, in Angiolini Martinelli P. (a cura di), *La Basilica di San Vitale a Ravenna* [testi], cit., pp. 41-57; p. 48.

Come noto la coppia imperiale abita riquadri differenti tuttavia tra i monili che adornano i personaggi ritratti⁶³ si distinguono chiaramente le fibule a disco che arricchiscono, ovviamente, le sole effigi imperiali⁶⁴ confermando, ancora una volta, quanto sottolinea Dagron a proposito dell'imperatore: «[...] il n'est pas seulement un homme investi d'une fonction [...], il est un homme qui prete momentanément son visage à la royauté et qui est en retour définitivement trasfiguré par elle»⁶⁵.

Documentazioni fotografiche di qualità ci consentono di leggere al meglio il manufatto che orna la spalla destra di Giustiniano, e di giungere alla consapevolezza che non si tratta di una semplice fibula a disco con tre pendenti (*fig. II.9*).

L'elemento centrale è costituito da una parte circolare – realizzata con una sola tessera di pasta color arancione-cadmio⁶⁶ – incorniciata da un sottile bordo aureo. Nove tessere circolari di colore bianco⁶⁷, dalle dimensioni non particolarmente minute, attorniano il castone centrale; in corrispondenza delle tre tessere poste nella parte inferiore sono inserite le tessere auree che tratteggiano tre catenelle terminanti in altrettanti elementi a goccia. Questi parrebbero realizzati con lo stesso materiale delle tessere circolari sopradescritte. Fin qui la descrizione non presenta alcun motivo di sorpresa e, anzi, si inserisce appieno nelle più consuete rappresentazioni figurative. Un'attenta osservazione pone però in luce la presenza, nella parte retrostante, di un ulteriore elemento che pare connesso al monile: esso si presenta come una semicirconferenza decorata con un triplice registro di tessere verdi, dorate e nere, in corrispondenza della cui parte superiore sono inserite tre gocce blu.

⁶³ Un primo studio riguardante l'oreficeria riprodotta sui pannelli musivi in esame è costituito dal fondamentale, BROWN K.R., *The Mosaics of San Vitale: Evidence for the Attribution of Some Early Byzantine Jewelry to Court Workshops*, «Gesta», XVIII, 1979, pp. 57-62.

⁶⁴ Vale la pena porre in luce che «il volto di Giustiniano è l'icona di un imperatore, evidenzia cioè come egli, proprio in quanto imperatore, si inserisca in una serie di immagini similari, sia individuali che tipologiche, storiche ma inserite in una serie che travalica fogge e mode» (ANGIOLINI MARTINELLI P., *La decorazione musiva: nel colore la via della salvezza*, cit., p. 49). A questo proposito si veda anche, DAGRON G., *L'image de culte et le portrait*, in Guillou A., Durand J. (éd.), *Byzance et les images*, Cycle de conférences organisées au Musée du Louvre du 5 au 7 décembre 1992, Paris, 1994, pp. 121-150.

⁶⁵ DAGRON G., *L'image de culte et le portrait*, cit., p. 126.

⁶⁶ SOTIRA L., *Materiali e tecniche dei Mosaici parietali (V-XII secolo)*, in Rizzardi C., *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, cit., pp. 199-212; p. 210. La Sotira (*Ibidem*) a questo riguardo scrive: «[...] anche il pannello di Giustiniano si distingue per la preziosità dei materiali impiegata per il fermaglio del mantello dell'imperatore, di dimensioni straordinarie, ossia di circa 5 x 4 cm, di pasta arancione-cadmio, adoperata diffusamente per la resa di libri e gioielli». A questo riguardo, si rimanda anche a, MUSCOLINO C., *Il mosaico parietale bizantino fra tecnica e restauro*, in Spadoni C., Kniffitz L. (a cura di), *San Michele in Africisco e l'età giustiniana*, Atti del convegno "La diaspora dell'arcangelo. San Michele in Africisco e l'età giustiniana". Giornate di studio in memoria di Giuseppe Bovini (Ravenna, Sala dei Mosaici, 21-22 aprile 2005), Milano 2007, pp. 297-309; pp. 302-303; MUSCOLINO C., *I restauri musivi*, in Angiolini Martinelli P. (a cura di), *La Basilica di San Vitale a Ravenna [testi]*, cit., pp. 111-121.

⁶⁷ Si tratta probabilmente di madreperla o di «tasselli di pasta vitrea circolari, bianchi, sezionando bacchette di vetro da 8 a 18 mm di diametro», in SOTIRA L., *Materiali e tecniche dei Mosaici parietali (V-XII secolo)*, cit., p. 210.

Quel che risulta da tale descrizione è un manufatto composito, non un semplice elemento circolare di elevata preziosità a cui sono agganciate tre catenelle. Sarei infatti dell'idea di ipotizzare che funga da base all'assemblaggio una sorta di fibula ad arco sulla cui placca verticale è stato agganciato il medaglione "a gioiello". Tale ricostruzione rimane però una mera supposizione che non trova alcun tipo di testimonianza paragonabile nei documenti di cultura materiale indagati nel presente lavoro. Il motivo di tale complessità è probabilmente da attribuire alle sole scelte figurative messe in campo da chi realizzò tale gioiello: trattandosi della fibula a disco che ornava la spalla dell'imperatore, il mosaicista avrà certamente voluto porre l'accento sull'estrema preziosità evidenziata anche attraverso la scelta dei colori delle tessere che, non a caso, richiamano pietre preziose ben note (smeraldi, zaffiri, ametiste).

Per quanto riguarda la fibula di Teodora (*fig. II.10*), risulta invece arduo il tentativo di una ricostruzione – o anche solo di una descrizione – filologica. Il manufatto risulta infatti celato dietro alla spalla destra dell'imperatrice; in corrispondenza del petto sono invece ravvisabili i tre *pendilia*. Vale la pena interrogarsi, prima di descrivere quanto si ha modo di individuare dall'osservazione del mosaico, sul dettaglio della fibula e, nello specifico, se questa fu inserita nella raffigurazione di Teodora con una motivazione eminentemente simbolica o, invece, con l'idea di riferirsi chiaramente al costume imperiale. Sorge poi spontaneo chiedersi, se l'imperatrice indossava il *maniakion*, la preziosissima mantellina trapunta di perle e pietre preziose⁶⁸, dove fissava la spilla?

Nel tanto agile quanto utile volumetto di Silvia Pasi leggiamo: «[...] altro elemento importante è la ricca *fibula* ad arco, ornata di cinque perle, uno smeraldo e un diamante nella parte superiore⁶⁹, che trattiene la clamide sulla spalla destra»⁷⁰. Personalmente nutro seri dubbi che in tale raffigurazione si volesse rappresentare una fibula ad arco tanto che a livello morfologico questo gioiello non richiama in alcun modo la tipologia delle fibule a croce latina; semmai si potrebbe ipotizzare di avere a che fare con un manufatto assimilabile alla preziosa *Kaiserfibel* di Szilágyosomlyó. Con la dovuta cautela potremmo supporre che il sapiente mosaicista volesse caratterizzare l'imperatrice con un gioiello di estrema raffinatezza che poteva conformarsi – sulla base della testimonianza documentale costituita dalla sopracitata *Kaiserfibel* – come una spilla che

⁶⁸ Cfr. RIZZARDI C., *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, cit., p. 142. Trovo doveroso portare all'attenzione che gli studiosi utilizzano il termine *maniakion* anche per identificare i *torques*, gioielli dal chiaro riferimento militare. A questo proposito si vedano, CAMPBELL S.D., ŠEVČENKO N.P., s.v. "Torque" ["Maniakion"], in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York-Oxford 1991, III, p. 2098; e MRÁV Z., Maniakion – *The Golden Torc in the Late Roman and Early Byzantine Army*, in Vida T. (ed), *Romania Gothica II. The Frontier World. Romans, Barbarians and Military Culture*, Proceedings of the International Conference at the Eötvös Loránd University (Budapest, 1-2 October 2010), Budapest 2015, pp. 287-303.

⁶⁹ Trovo interessante porre in evidenza che la forma della pietra che la Pasi interpreta come diamante, e che sovrasta l'intero manufatto, ha una morfologia strettamente assimilabile alle tre pietre blu che campeggiano nella parte superiore della fibula a disco del *basileus*.

⁷⁰ PASI S., *Ravenna, San Vitale. Il corteo di Giustiniano e Teodora e i mosaici del presbiterio e dell'abside*, cit., p. 36.

recepiva una pietra preziosa, contornata da una ricca bordura, nella sua parte centrale, il tutto sovrastato da una sorta di piede sul quale era incastonata un'altra preziosa pietra dalle dimensioni minori.

L'ipotesi ricostruttiva del manufatto non consente tuttavia di rispondere agli interrogativi che ci si era posti pocanzi e, anzi, insiste in tale direzione. Le differenti teorie⁷¹ rispetto a quale manufatto vada identificato con il *maniakion* non ci consentono né una verifica né una supposizione che prenda spunto da una base certa; tuttavia in questo preciso contesto credo che, indipendentemente dal nome che designava tale elemento ornamentale, il problema è un altro. Ed è di tipo "pratico" e funzionale.

Se la rappresentazione della *basilissa* vuole rispondere al vero, come sembrerebbe data la resa dei particolari, dobbiamo inevitabilmente chiederci come questa portasse la fibula. Probabilmente tale accessorio chiudeva i lembi del mantello sopra la spalla ma non era ingombrante a tal punto da impedire di indossare, al di sopra, la stoffa riccamente ornata. Il fatto che questa avesse la parte inferiore nascosta dal *maniakion* sembrerebbe poi confermato dalla soluzione figurativa per cui si sono rappresentati i tre *pendilia* solo nella loro (lunga) parte terminale.

In questi ultimi due casi, più che in altri, si avverte a mio avviso la mancanza di documenti di cultura materiale utili ad una migliore comprensione dell'assemblaggio e, dunque, dell'effettiva composizione finale di queste tipologie di *Kaiserfibeln*.

⁷¹ *Supra*.

Un'ulteriore rappresentazione di Giustiniano, benché non priva di incognite⁷², è costituita dal pannello musivo che campeggia sulla controfacciata di Sant'Apollinare Nuovo⁷³. Anche in questo caso l'imperatore presenta le consuete insegne imperiali sebbene realizzate con maggiore approssimazione rispetto al ritratto della basilica di San Vitale. Segnalo inoltre che, nel medesimo edificio ecclesiale, una fibula a disco gemmata, priva però di *pendilia*, orna il mantello del primo dei Magi ritratti in processione verso la Vergine: non è chiaro se tale attributo sia frutto del già citato intervento di restauro del Kibel avvenuto nella seconda metà del XIX secolo⁷⁴.

Va ad aggiungersi alle testimonianze di ambito ravennate il controverso pannello di Sant'Apollinare in Classe⁷⁵ nel quale risalta l'immagine di un imperatore bizantino abbigliato con il consueto mantello trattenuto da una fibula a disco sulla spalla destra (*fig. II.11*). Quest'opera è stata oggetto di due letture differenti: il Deichmann⁷⁶ identifica l'imperatore con Costante II (641-668) e vi legge la concessione del privilegio dell'autocefalia alla Chiesa di Ravenna – nella persona

⁷² L'iscrizione IUSTINIAN che attualmente sormonta il ritratto è da attribuire al restauratore, Felice Kibel, che mise mano al pannello nel 1863. A questo riguardo e sul dibattito relativo, rimando a RIZZARDI C., *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, cit., pp. 105-106, e a DELIYANNIS D.M., *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge 2010, pp. 173-174 (quest'ultimo contributo tuttavia non appare aggiornato al più recente dibattito). Mi limito unicamente ad osservare che, a differenza di quanto supposto dalla Baldini Lippolis (BALDINI LIPPOLIS I., *Il ritratto musivo nella facciata interna di S. Apollinare Nuovo a Ravenna*, in Guidobaldi F. (a cura di), *Atti del VI colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*, Ravenna 2000, pp. 647-658), personalmente trovo che vi sia una certa rassomiglianza tra il ritratto di Teoderico sul medaglione di Morro d'Alba (cfr. BARSANTI C., *Il medaglione d'oro di Teoderico: il ritrovamento*, in Barsanti C., Paribeni A., Pedone S. (a cura di), *Rex Theodericvs. Il Medaglione d'oro di Morro d'Alba*, Roma 2008, pp. 3-9) e il viso dell'uomo ritratto sul pannello in esame: entrambi presentano un volto allungato con guance paffute, arcate sopraccigliari ben delineate che divengono un tutt'uno con il lungo naso. A tale parallelismo sembra, tra l'altro, dar conto quanto scrive la Rizzardi (RIZZARDI C., *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, cit., p. 106), e in cui mi sono imbattuta solo in un secondo momento, ossia «[...] se le insegne imperiali non lasciano dubbi circa l'identità dell'uomo [nda. Giustiniano], il volto paffuto e i tratti fisionomici ben diversi da quelli dell'Imperatore Giustiniano raffigurato nel pannello imperiale di San Vitale, molto affini invece al ritratto di Teoderico rappresentato sul medaglione sopracitato, hanno fatto ipotizzare che si trattasse del re goto. Due ipotesi divergenti quindi che sembrano aver trovato un chiarimento in seguito ad analisi chimiche effettuate su vari strati di malta e sulle tessere musive utilizzate, che hanno portato ai seguenti risultati: sono da considerarsi di epoca teodoriciano il viso, il collo, i capelli fino all'attaccatura del diadema, parte della clamide e l'ornamentazione a sinistra della tunica; di età giustiniana quasi tutta la clamide purpurea, la fibula e il diadema. È quindi possibile a tal punto ipotizzare, sulla base non solo di discutibili confronti iconografici, ma di più probanti dati tecnici, che un originario ritratto di epoca teodoriciano, forse dello stesso re goto, sia stato "utilizzato" in seguito all'epurazione giustiniana [nda. in nome della fede ortodossa, dopo il predominio ariano] per un ritratto di Giustiniano, a cui furono ovviamente aggiunte le insegne imperiali». Sul gusto di Teoderico per i ritratti musivi che lo rappresentano «in ambienti aperti alla frequentazione di funzionari, ambasciatori e sudditi» si rimanda per l'appunto a, PARIBENI A., *Teoderico in Italia centro-meridionale: fonti e testimonianze archeologiche*, cit., pp. 81-89; p. 82.

⁷³ Per la bibliografia di base inerente Sant'Apollinare Nuovo si vedano, tra gli altri, DELIYANNIS D.M., *Ravenna in Late Antiquity*, cit., pp. 146-174; RIZZARDI C., *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, cit., pp. 87-106; DEICHMANN F.W., *Ravenna. Geschichte und Monumente*, cit., pp. 161-200.

⁷⁴ Cfr. RIZZARDI C., *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, cit., p. 105.

⁷⁵ Tra i diversi contributi a questo riguardo, trovo utile rimandare al fondamentale DEICHMANN F.W., *Ravenna. Geschichte und Monumente*, cit., pp. 257-277; nonché ai più recenti RIZZARDI C., *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, cit., pp. 146-165; DELIYANNIS D.M., *Ravenna in Late Antiquity*, cit., pp. 259-274, corredati dalla bibliografia di riferimento.

⁷⁶ DEICHMANN F.W., *Ravenna. Geschichte und Monumente*, cit., p. 260.

di Reparato, «come *vicedominus* di Mauro»⁷⁷ –, avvenuta il 1° marzo 666. Alla Chiesa ravennate veniva conferita la medesima dignità di Roma agli occhi dell'Impero. La seconda lettura

lo riferisce alla posteriore esenzione dai tributi concessa dall'imperatore Costantino IV (675), raffigurato insieme con i fratelli coregnanti Eraclio e Tiberio, mentre consegna *privilegia* all'arcivescovo di Ravenna Reparato, seguito da diaconi con turibolo e incenso, mentre l'arcivescovo Mauro, artefice dell'autocefalia della chiesa ravennate, posto fra lui e l'imperatore, tiene una mano sulla spalla⁷⁸.

La non elevata fattura del mosaico, che emerge dall'osservazione dell'incarnato dei volti e della rigidità delle pieghe delle vesti – probabilmente «pesantemente restaurati nel corso dei secoli»⁷⁹, trova conferma anche nell'esecuzione della fibula. Se il modello dell'elemento centrale sembrerebbe esser stato il monile indossato da Giustiniano nel pannello di San Vitale, il mosaicista ebbe delle evidenti difficoltà nel "ricalcarlo" e riproporlo *in toto*, aspetto questo che emerge con chiarezza se si osservano i tre pendenti che compaiono al di sotto di un lembo del mantello: questi parrebbero non mostrare alcuna organicità con l'ipotetica composizione complessiva della fibula a disco.

Nel medesimo contesto architettonico è possibile riconoscere il particolare della fibula a disco con pendenti, due, addirittura gemmati, anche nella raffigurazione musiva degli arcangeli Michele e Gabriele, che decorano l'estradosso dell'arco trionfale. Questi si presentano caratterizzati da una raffinatezza esecutiva che non trova coerenza nel «linearismo geometrico dominante»⁸⁰ della basilica classense, motivo questo che ha portato gli studiosi a propendere per un'attribuzione cronologica precedente e, nello specifico, conciliabile con le decorazioni musive di San Vitale⁸¹.

Accanto a queste testimonianze di arte monumentale, trovo curioso portare all'attenzione un documento di cultura materiale "comune" che attesta tale iconografia. Si tratta della curiosa raffigurazione di un personaggio abbigliato con una fibula a disco che compare su di una lucerna in

⁷⁷ RIZZARDI C., *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, cit., p. 158.

⁷⁸ *Ibidem*. A sostegno di tale ipotesi si sono schierati, DELIYANNIS D.M., *Ravenna in Late Antiquity*, cit., p. 272; CARILE A., *Dal V all'VIII secolo*, in Berselli A. (a cura di), *Storia dell'Emilia Romagna*, I, Imola 1976, pp. 346-361; MAZZARINO S., *Da "Lollianus et Abertio" al mosaico storico di S. Apollinare in Classe*, «Helikon», I, 1965, pp. 45-62. Clementina Rizzardi sposa quest'ultima ipotesi, tanto che scrive: «A tal punto si può ipotizzare che il pannello storico è da collegare all'evento, solo apparentemente minore, dell'esenzione fiscale, concessa durante il periodo di Regno trinitario (668-671), come si evince dalla presenza dei due fratelli rappresentati come coregenti, non è da escludere un'implicita allusione anche all'autocefalia, forse attestata dalla presenza dell'Arcivescovo Mauro accanto a Reparato: e ciò per ribadire la sempre maggiore potenza economica della chiesa ravennate, equivalente a quella di Roma [...]» (RIZZARDI C., *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, cit., p. 158). Ho ritenuto significativo riportare il dibattito completo, senza entrare nel merito della questione (non di mia competenza in questo particolare contesto) per un'esigenza di completezza.

⁷⁹ RIZZARDI C., *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, cit., p. 157.

⁸⁰ *IVI*, p. 161.

⁸¹ Cfr. *Ibidem*.

terracotta, datata tra IV e V secolo⁸², e proveniente dal Nord Africa. Non sono molti (anzi) gli oggetti di questo tipo, ossia documenti di cultura materiale non preziosa che riproducono immagini profane caratterizzate in tal senso, vale quindi la pena almeno soffermarsi, limitandosi, certo, a mettere in evidenza l'universalità iconografica di tale monile e dunque, con ogni probabilità, della simbologia ad esso connessa.

La fibula a disco non è una "questione di genere"

Prima di concludere la trattazione meramente iconografica di tale manufatto, tengo a fare una precisazione relativamente al fatto che non è di poco conto che la fibula a disco con pendenti non sia un gioiello riservato unicamente al *basileus*. Anche le *basilisse* vengono rappresentate, a livello ufficiale, con tale attributo. Se Teodora è certamente la più nota, è bene porre in evidenza che non si tratta però del primo caso di donna di alto rango che attesta tale costume tanto prezioso quanto simbolico.

La prima imperatrice che parrebbe esser stata raffigurata con la fibula munita di tre pendenti sembrerebbe doversi identificare con Elia Flacilla (379-386), moglie di Teodosio I⁸³. Nelle emissioni monetarie, siano esse auree o bronzee, questa compare ritratta di profilo, diademata, con un manto drappeggiato chiuso in corrispondenza della spalla destra da una fibula a disco "a gioiello" con tre pendenti (*fig. II.12*). Oltre a questo dettaglio prezioso, si individuano una collana e un orecchino a pendente⁸⁴. Tale attributo diventa così un elemento distintivo anche del costume imperiale femminile tanto che, da lì in poi, connoterà le emissioni monetali delle successive *basilisse* che raffigurano le imperatrici «wearing the imperial clasp as a badge of eminence»⁸⁵.

La morfologia del monile sembrerebbe ricalcare quello che orna la clamide degli imperatori, dunque possiamo supporre che si trattasse di due gioielli fortemente assimilabili, che non presentavano evidenti distinzioni se indossate da uomini o donne: la mancanza di testimonianze archeologiche tuttavia non aiuta a far chiarezza in questa direzione e a giungere ad una più precisa ipotesi a riguardo. Altro aspetto strettamente connesso, e di non poco valore, è la posizione della fibula sulla veste femminile poiché a differenza di quanto ci si sarebbe aspettati – avendo anche in

⁸² *Büsten-Lampe*, in GARBSCH J., OVERBECK B., *Spätantike zwischen Heidentum und Christentum*, München 1989, n. 26 [p. 84].

⁸³ Anche per quanto concerne la presenza del diadema, gli antesignani di tale nuova consuetudine sono da individuare in emissioni a nome di Flacilla. A questo riguardo la Stout scrive: «The *Augustae* from then on wear the diadem with large forehead jewel and jeweled ties fluttering in back, in addition to the imperial three-pendant brooch [...]» (STOUT A.M., *Jewelry as a Symbol of Status*, cit., p. 93).

⁸⁴ HCC V, pp. 425-427, nn. 1-3; 12, 13; tav. 87.

⁸⁵ JANES D., *The golden clasp of the Late Roman state*, cit., p. 142.

mente quanto accade a Palmira⁸⁶ – la coppia imperiale si trova ad indossare tale accessorio nel medesimo punto, ossia in corrispondenza della spalla destra.

Le fonti letterarie

Il costume delle fibule a disco, e la "ritualità" ad esse connessa, trova conferma in alcuni testi della prima età bizantina che presentano, seppur in poche righe e senza dedicar loro una specifica attenzione, tale manufatto. Sebbene solitamente il riferimento di queste fonti è richiamato in nota, nel presente lavoro si è scelto di offrire una nuova visibilità a tali passaggi così da poter approfondire anche in una nuova prospettiva critica, ovviamente limitata all'argomento della ricerca, le effettive informazioni che ci forniscono i tre testi. Se il riferimento delle fonti in nota conduce spesso a "dare per scontato" l'effettiva autenticità di quanto si vorrebbe corroborare, un'analisi testuale "esplicita" non può che portare a un confronto fattivo.

Le testimonianze letterarie che si andranno ad approfondire sono complessivamente tre, tuttavia solo due di esse contengono, all'interno della loro narrazione, un episodio nel quale si fa esplicito riferimento alle fibule a disco; si tratta, nello specifico, di un passo del *De Aedificiis* di Procopio, e del panegirico *In Laudem Iustini* di Corippo. Ad esse va aggiunto un passo delle *Historiae* di Agazia, che tra l'altro si pone cronologicamente nel mezzo rispetto ai testi sopracitati, nel quale lo storico tratta di una preziosa insegna imperiale connotata da pendenti ma senza alcun chiaro riferimento di richiamo morfologico.

Credo valga quindi la pena riportare ciascuno dei tre testi senza alcun intento di tipo filologico ma con la sola volontà di trattare tali fonti letterarie al pari di quelle iconografiche, cercando dunque di interrogarle – per quanto possibile – rispetto a tale manufatto.

L'opera cronologicamente anteriore è il ben noto *De Aedificiis* di Procopio⁸⁷, pubblicato nel 560, o di poco successivo. Lo storico inserisce la descrizione all'interno di una digressione sull'Armenia che apre il III libro, per l'appunto dedicato alle fortificazioni realizzate da Giustiniano in quella regione⁸⁸. Introduce la breve trattazione di nostro interesse descrivendo la cosiddetta Grande Armenia, la sua storia antica nonché le scelte di Giustiniano relative a chi fosse in grado di governarla⁸⁹, e giunge quindi alla parte di maggiore interesse in questo studio. Dopo aver infatti

⁸⁶ Come si avrà modo di approfondire nel Capitolo III del presente studio, nella moda palmirena si verifica una distinzione di genere rispetto al punto in cui viene allacciata la spilla sulla veste. Le donne portano la fibula a disco in corrispondenza della spalla sinistra, mentre gli uomini sulla destra. A tal proposito, si veda dunque *Infra*.

⁸⁷ Il testo di riferimento utilizzato nel presente lavoro è, PROCOPIOUS, *On Buildings*, translated by Dewing H.B., Cambridge MA – London 1954 (II ed.).

⁸⁸ PROCOP., *De Aed.* III, I, 2-3.

⁸⁹ PROCOP., *De Aed.* III, I, 4-16.

raccontato della Grande Armenia, le contrappone la narrazione di quella che definisce "l'altra Armenia"⁹⁰ e si sofferma sulla descrizione dell'abbigliamento ufficiale⁹¹ che connotava i cinque satrapi che la governavano. Questi ricevevano i simboli del potere unicamente dall'imperatore romano e, parafrasando Procopio, si trattava nello specifico di un mantello di lana con inserti aurei (e non purpurei) chiuso nel mezzo da una fibula aurea. Il gioiello presentava al centro una pietra preziosa alla quale erano appese tre catenelle auree terminanti con altrettanti zaffiri. Oltre al mantello veniva loro donata una tunica di seta con decorazioni auree nonché stivali rossi che raggiungevano il ginocchio; rispetto a questi ultimi lo storico annota che si trattava di un tipo di calzatura che i soli Imperatore Romano e Re Persiano avevano il permesso di indossare.

All'interno del passaggio di Procopio – il più citato a questo proposito poiché contiene una puntuale descrizione della fibula a disco con pendenti –, credo sia doveroso prestare attenzione ad una sottolineatura tutt'altro che secondaria, ossia alla modalità di indossare tale gioiello da parte dei satrapi armeni. Se infatti le righe di nostro interesse sono note ai più per il riferimento al segno di potere qui oggetto di studio, purtroppo non si è approfondito un indizio tutt'altro che marginale, ossia come questa venisse affrancata alle vesti. Aspetto questo di non secondaria importanza, dal momento che costituisce un elemento di discontinuità rispetto a quanto pensiamo avvenisse nella più stretta sfera della corte imperiale.

I satrapi indossano dunque la fibula a disco con pendenti in modo del tutto differente rispetto al costume tardo-romano e bizantino. L'accessorio chiude i lembi del mantello sul davanti, secondo una consuetudine che trova un possibile riscontro figurativo, benché cronologicamente anteriore, nelle figure dei Magi di Santa Maria Maggiore a Roma⁹².

Non è però forse un caso che anche questi vengano da Oriente; di conseguenza la chiusura del mantello in quel particolare modo potrebbe essere un segno distintivo di una moda sviluppatasi in determinate coordinate geografiche. Al pari, vale poi la pena chiedersi se tale specifica scelta non sia da correlare ad una differente esplicitazione della gerarchia del potere⁹³ e quindi al fatto che solo l'imperatore può appuntare la spilla in corrispondenza della spalla.

In ultima analisi, se la modalità di indossare tale gioiello era differente, la puntuale descrizione di Procopio ci restituisce l'idea di un monile fortemente assimilabile a quelli che si sono indagati approfondendo le fonti iconografiche. Si tratta di una pietra preziosa incastonata in un alveo aureo, dal quale pendono tre catenelle terminanti con altrettanti zaffiri⁹⁴. Sembrerebbe solo quest'ultima

⁹⁰ Si trattava del territorio compreso tra la riva interna dell'Eufrate e la città di Amida.

⁹¹ PROCOP., *De Aed.* III, I, 17-23.

⁹² *Supra*.

⁹³ Tale quesito rimane senza risposta dal momento che non ci sono specifiche fonti in merito. Tuttavia il passo di Agazia ci consentirà un ulteriore riscontro in questa direzione. Cfr. *Infra*.

⁹⁴ Con il termine zaffiro si intendono i lapislazzuli. A questo riguardo, Plin., *Nat. Hist.* XXVII, 39-40 [p. 83n].

peculiarità a contraddistinguere – benché unicamente a livello astratto – tali gioielli dal modello iconografico predominante.

Strettamente connesso a Procopio, per quanto concerne l'obiettivo storiografico della sua opera, è Agazia. Questi dichiara nella prefazione alle sue *Storie* (22) che intende proseguire la narrazione delle Guerre di Procopio dal momento in cui tale racconto si concludeva⁹⁵. Come si è già anticipato, le informazioni che possiamo trarre dal racconto di Agazia sono davvero misere, quasi ininfluenti, tuttavia trattandosi di uno dei pochi testi che documenta tale specifico aspetto acquista, di rimando, un indiscutibile valore.

Il breve passo di nostro interesse è contenuto nel terzo libro, dedicato agli avvenimenti che ebbero luogo in Lazica⁹⁶ dalla fine dell'estate 555 all'inverno 556/557⁹⁷. Nello specifico troviamo tale riferimento in occasione della narrazione dell'arrivo – all'inizio della primavera del 556⁹⁸ – del sovrano Tzathes I in Lazica, accompagnato dal generale Soterico (III, 15, 2). Tzathes I giungeva da Bisanzio dove era stato nominato da Giustiniano legittimo erede di Gubazes, il sovrano lazico ucciso dal comandante bizantino Rustico e dal fratello Giovanni. Si era infatti reso necessario identificare, secondo i dettami di una legge ancestrale, un re che non fosse estraneo alla genealogia della famiglia reale (III, 14, 3). Agazia sottolinea che, oltre alla nomina, Tzathes I ricevette dall'imperatore dei romani anche le insegne del potere, e ne riporta l'elenco⁹⁹: una corona aurea decorata con pietre preziose; una tunica dorata lunga sino ai piedi; calzature scarlatte e una cintura anch'essa dorata e ornata di pietre preziose. Lo storico inoltre pone in evidenza che non era permesso a tali governatori di indossare abiti color porpora bensì solo bianchi¹⁰⁰, da non confondere però con l'abbigliamento comune. Tali abiti, ornati di strisce di tessuto aureo, presentavano in corrispondenza delle spalle pendenti di pietre preziose nonché elementi ornamentali¹⁰¹.

Di fibule a disco non si fa alcun cenno. Il manufatto è da individuare negli "altri ornamenti"¹⁰², a cui si accenna, per l'appunto, solo genericamente? E, ancora, a cosa erano sospesi i "pendenti di pietre preziose"¹⁰³? Verrebbe naturale ipotizzare che tali catenelle siano state sospese ad una fibula o ad un accessorio assimilabile, il fatto però che lo storico non ne faccia parola non ci è d'aiuto. Può dunque trattarsi di un'informazione che Agazia poteva dare per scontato perché i suoi lettori

⁹⁵ Cfr. AGATHIAS, *Histoires. Guerres et malheurs du temps sous Justinien*, introduction, traduction et notes par Maraval P., Paris 2014, p. 14.

⁹⁶ Per quanto concerne tale territorio si rimanda a, GARSOÏAN N.G., s.v. "Lazica", in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York-Oxford 1991, p. 1199, e alla bibliografia di riferimento.

⁹⁷ AGATHIAS, *Histoires. Guerres et malheurs du temps sous Justinien*, introduction, traduction et notes par Maraval P., p. 11.

⁹⁸ Cfr. AGAZIA, *Hist.* III, 15, 1.

⁹⁹ AGAZIA, *Hist.* III, 15, 2.

¹⁰⁰ Cfr. *De Cerimoniis* I, 24. Si fa qui riferimento alla clamide bianca indossata da proconsoli e patrizi.

¹⁰¹ AGAZIA, *Hist.* III, 15, 2.

¹⁰² AGAZIA, *Hist.* III, 15, 2.

¹⁰³ *Ibidem*.

l'avrebbero compresa oppure di un aspetto che non godeva per lui di alcun tipo di interesse al vivo delle finalità storiografiche che si era posto. Non ci è dato, ovviamente, saperlo.

Vale però la pena sottolineare un altro aspetto di non poco conto, ossia l'emergere di una sorta di "gerarchizzazione" delle insegne del potere, supposizione a cui si era già dato spazio poche righe sopra. La scrittura di Agazia parrebbe confermare che non tutti i sovrani potevano indossare lo stesso tipo di *paludamentum*; sebbene la connotazione delle loro vesti fosse sempre contraddistinta da ricercatezza e preziosità, è altrettanto vero che emerge qui chiaramente come la clamide purpurea fosse appannaggio del solo imperatore¹⁰⁴.

L'ultima fonte documentaria di nostro interesse è costituita dal panegirico *In laudem Iustini* di Corippo (Flavius Cresconius Corippus)¹⁰⁵, redatto entro l'aprile del 568¹⁰⁶.

Tale opera si caratterizza per una forte componente visuale¹⁰⁷ e, al tempo stesso, simbolica. Averil Cameron scrive infatti a riguardo: «Corippus's poem can make a further, more specific, contribution to the debate by showing that the Imperial ceremonial, and thence surely Imperial art [...] was as much charged with hidden meanings and symbols as any religious ritual»¹⁰⁸. E questo perché la presentazione di Giustino risponde a due concezioni fondamentali che Corippo vuole ovviamente porre in risalto: «[...] the emperor as conqueror and the emperor as subject to God»¹⁰⁹.

Il passaggio che acquista significato nel presente studio è inserito nel secondo libro e, nello specifico, nella parte in cui il panegirista approfondisce e descrive la cerimonia di vestizione e incoronazione del nuovo imperatore. Dalla scrittura emerge, a mio avviso, un tono onirico, finalizzato probabilmente a mettere in luce l'aspetto visuale e simbolico della cerimonia. Quasi fosse una vera e propria visione.

Nell'*ekphrasis* di Corippo¹¹⁰ si legge infatti che un abito divino, bianco con bordure preziose, giungeva sino al polpaccio dell'imperatore; questi aveva le spalle coperte da una clamide color porpora e indossava gioielli scintillanti che abbagliavano gli occhi. Una fibula aurea chiudeva la clamide, dei gioielli risplendevano al di sopra delle catenelle e, infine, una catena aurea cingeva e consacrava il collo dell'imperatore.

¹⁰⁴ Per quanto riguarda l'*insignia* costituita dalla porpora, si rimanda a CARILE A., *Le insegne del potere a Bisanzio*, cit., pp. 84-96; ALFÖLDI A., *Insignien und Tracht der römischen Kaiser*, cit., in particolare pp. 169; 175-176; MEYER R., *History of purple as a status symbol in antiquity*, Bruxelles 1970.

¹⁰⁵ Per un approfondimento dell'opera, si veda, CORIPPE, *Éloge de l'Empereur Justin II*, texte établi et traduit par Antès S., Paris 2002, pp. XI-CV, corredato dalla bibliografia di supporto.

¹⁰⁶ Per le ipotesi di datazione nonché le diverse fasi di stesura, IVI, pp. XVII-XXI.

¹⁰⁷ Un contributo fondamentale a questo riguardo è costituito da, CAMERON A., *Corippus' Poem on Justin II: a Terminus of Antique Art?*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», V, 1, 1975, pp. 129-165.

¹⁰⁸ IVI, p. 132.

¹⁰⁹ IVI, p. 138.

¹¹⁰ CORIPP., *In laudem II*, 116-132.

Sebbene la descrizione di Corippo tenti di essere esaustiva¹¹¹, tanto da utilizzare – addirittura – termini semi-tecnici quali, a titolo d'esempio, "morso piegato"¹¹², è altrettanto vero che risulta particolarmente difficile poter giungere a un'ipotesi ricostruttiva credibile attraverso gli indizi da lui fornitici. Non vi è infatti alcun elemento che possa condurre a una più precisa identificazione del manufatto, ossia se questo era una fibula a croce oppure una fibula a disco. Per una risposta maggiormente circostanziata in tale direzione andrebbe compreso meglio anche il passaggio seguente, a mio avviso non del tutto chiaro, dove egli afferma che dei gioielli risplendevano al di sopra delle catenelle¹¹³. Non possiamo che domandarci cosa stia descrivendo Corippo. La parte circolare centrale oppure un qualsivoglia elemento – dalla forma non chiara – al quale erano appesi i *pendilia*?

L'autore sembrerebbe infatti più interessato a sottolineare la complessità e la concomitante preziosità del manufatto piuttosto che l'effettiva morfologia del gioiello. Tuttavia, nonostante le carenze evidenziate, questo testo è tutt'altro che irrilevante dal momento che – a differenza degli altri due – è riferito al costume imperiale in *stricto sensu*. In questo contesto la fibula a disco non è infatti un simbolo di potere che l'imperatore dona per legittimare la sovranità altrui, bensì un monile che durante la cerimonia di vestizione del nuovo sovrano recepisce tutta la simbologia propria dell'essere una delle insegne imperiali e acquista valore proprio in quanto tale.

Le tre fonti letterarie qui esaminate consentono di delineare alcune, spero utili, osservazioni: anzitutto, sebbene si tratti delle uniche testimonianze scritte inerenti questo manufatto, è altresì vero che le informazioni forniteci non aggiungono dati particolarmente interessanti ai fini del nostro studio. Sì, ci consentono di aver chiaro che tali monili, o comunque gioielli assimilabili, erano utilizzati quali simboli di legittimazione attestando, di conseguenza, lo scambio di doni tra popolazioni differenti. A ciò si aggiunge che questi testi sono comunque tardi – tra l'altro, tutti di VI secolo – rispetto alla cronologia che le monete attesterebbero come momento iniziale per lo sviluppo di tale consuetudine.

II.2 E le fonti archeologiche?

Ci troviamo a dover sostenere una sorta di monologo qualora la nostra intenzione sia quella di porre in dialogo un documento di cultura materiale quale le fibule a disco in due contesti di riferimento "opposti", ossia il mondo della prima età bizantina e quello longobardo. La scarsa attestazione di manufatti in realtà legate al mondo paleo-bizantino non consente di delineare un

¹¹¹ Non è infatti un caso che Cameron abbia denominato lo scritto in esame come «un poème de l'"art visuel"» (CAMERON A., *Corippus' Poem on Justin II: a Terminus of Antique Art?*, cit., p. 132).

¹¹² CORIPP., *In laudem II*, 121.

¹¹³ CORIPP., *In laudem II*, 122-123.

autentico, e soprattutto fecondo, parallelismo. A ciò si aggiunge che alcuni degli oggetti ascrivibili a quelle date sono, ovviamente, ancora fortemente improntati al gusto e all'estetica della Tarda Antichità, motivo questo che, come già sottolineato in precedenza, non consente di individuare un profondo iato nei manufatti di oreficeria¹¹⁴.

[...] The goldsmith of the Early Byzantine Period was immensely indebted to his Roman predecessor. The tradition was so coherent that quite often it is difficult to decide whether a piece of jewelry should still be called Late Roman or is already Early Byzantine. To define what exactly distinguishes Early Byzantine from Late Roman is often not easy¹¹⁵.

Tale mancanza va ricondotta a una più generale scarsità di rinvenimenti archeologici¹¹⁶ inerenti manufatti preziosi nelle aree di cultura bizantina, Costantinopoli *in primis*, nella cronologia in cui ci stiamo muovendo. A questo aspetto va poi ad aggiungersi un'ulteriore problematica, quella della superficialità con cui spesso si affibbia a fenomeni produttivi di un certo pregio l'etichetta di "bizantino" senza interrogarsi quel più che tanto e senza approfondire con cognizione di causa i manufatti con i relativi modelli e le tecniche produttive che li connotano. Tuttavia il pessimismo va forse contenuto. Se non ci stupisce il fatto di non avere alcuna testimonianza archeologica che documenta le *Kaiserfibeln*, le fibule a disco "imperiali", indossate dall'Imperatore, è altrettanto vero che lo spoglio di catalogazioni di arte sontuaria – non sempre andate a buon fine, ovviamente – ci consente di avere una panoramica, seppur limitata, di questo tipo di preziosi oggetti¹¹⁷. Si cercherà, nelle pagine che seguono, di darne un resoconto il più possibile completo.

Vale però la pena portare all'attenzione un aspetto non di poco conto, ossia: chi portava tali monili? Le monete testimoniano che le *Kaiserfibeln* erano un accessorio sia maschile sia femminile, e tutti le indossavano in corrispondenza della spalla destra; la stessa generalizzazione non è però riconducibile ai preziosi manufatti che andremo ad analizzare: tale distinguo si presenta come arduo dal momento che gli oggetti sono slegati dai contesti di rinvenimento. Isidoro di Siviglia ci viene sì

¹¹⁴ L'aspetto che potremmo definire osmotico tra l'oreficeria romana e quella della prima età bizantina sarà oggetto di studio nel Capitolo IV del presente lavoro di ricerca.

¹¹⁵ DEPERT-LIPPITZ B., *Late Roman and Early Byzantine Jewelry*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne. Arts of the Early Medieval Period in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2000, pp. 58-77; p. 75.

¹¹⁶ Cfr. BALDINI I., NOWAK Z., *Ceti artigiani e modi di produzione nell'oreficeria protobizantina*, in Baldini I., Morelli A.L. (a cura di), *Luoghi, artigiani e modi di produzione nell'oreficeria antica*, Bologna 2012, pp. 253-275.

¹¹⁷ Sebbene un primo tentativo di sistematizzazione di questo tipo di manufatti sia stato effettuato da Isabella Baldini nel suo celebre volume sull'oreficeria nell'Impero di Costantinopoli (BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria nell'Impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, cit., pp. 153-165; in particolare pp. 163-165), ed essendole quindi grati per aver portato comunque l'attenzione sul problema, è altrettanto vero che la classificazione a cui giunge è discutibile così come la presentazione di tali manufatti. Questi vengono infatti presentati senza alcuna presa di posizione critica rispetto agli ambiti produttivi. A ciò va ad aggiungersi la non giustificabile dimenticanza di monili dal grande significato quale, *in primis*, la fibula di Benevento.

incontro, ma solo per quanto concerne la modalità con cui le fibule venivano portate, per il resto – che si trattasse di gioielli maschili o femminili¹¹⁸ – non ci è dato avere ulteriori e più precisi indizi. Lo scrittore, nel XIX libro della sua opera enciclopedica, le *Etymologiae*, scrive:

*Fibulae sunt quibus pectus feminarum ornatur vel pallium tenetur a viris in humeris, seu cingulum in lumbis*¹¹⁹.

II.3.a Lineamenti di una tecnica: il traforo o *opus interrasile*¹²⁰

Prima di addentrarci nello studio delle fibule a disco della prima età bizantina, credo che possa essere utile trattare una delle tecniche di oreficeria che sembrerebbero caratterizzare in modo evidente – con maggiore o minore raffinatezza a seconda dei casi – tali manufatti: la lavorazione a traforo¹²¹. Questa tecnica¹²² prevedeva di creare, mediante l'uso di ceselli¹²³, punzoni e tramite

¹¹⁸ La Baldini Lippolis a tal proposito sottolinea che «le fibule di uso femminile sono scarsamente riconoscibili nell'ambito della documentazione archeologica e poco diffuse anche in quella iconografica: a parte le raffigurazioni monetali e musive di imperatrici con fibule a disco, una delle rare attestazioni è costituita dalla raffigurazione delle nozze di David in un piatto d'argento di Lambousa, databile entro la metà del VII secolo, dove compare come un semplice disco aureo» (BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria nell'Impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, cit., p. 153).

¹¹⁹ *Isid.*, XIX, 31, 17.

¹²⁰ Le peculiarità proprie di tale lavorazione condussero a denominare tale tecnica con il termine latino *opus interrasile*, documentato già nel I d.C. da Plinio (*Nat. Hist.*, XII, 94).

¹²¹ Tale tecnica, probabilmente già sperimentata dagli Etruschi (cfr. HIGGINS R., *Greek and Roman Jewellery*, cit., p. 29), venne utilizzata dai romani fin dal II d.C., benché la sua vera e propria affermazione si conobbe solo in età tardo antica e, successivamente, bizantina (cfr. PIRZIO BIROLI STEFANELLI, *L'oro dei Romani. Gioielli di età imperiale*, cit., p. 48). Su questo tema si vedano poi il fondamentale, YEROULANOU A., *Diatrita*, cit., pp. 15-27; accompagnato da, OGDEN J.M., SCHMIDT S., *Late Antique jewellery: Pierced work and hollow beaded wire*, *Jewellery Studies*, IV, 1990, pp. 5-12.

¹²² Fondamentale, a questo riguardo è l'aggiornato, TÓTH B.L., *The Six Techniques of Pierced Openwork Jewellery in Late Antiquity and their Evolution*, in Entwistle C., Adams N., 'Intelligible Beauty'. *Recent Research on Byzantine Jewellery*, London 2010, pp. 1-12. In tale contributo vengono spiegate dettagliatamente sei tecniche di lavorazione dell'oro a traforo nonché i pro e contro di ciascuna; si tratta nello specifico delle seguenti tipologie di realizzazione, la cui denominazione per chiarezza ritengo utile mantenere in inglese: *cutting-carving technique*; *cutting technique*; *chasing-cutting technique*; *perforating-carving technique*; *perforating-chasing technique*; *perforating-punching technique*. Tóth pone inoltre in luce come ciascuna delle tecniche sopracitate consentiva di individuare una soluzione a problemi specifici che la tecnica del traforo portava con sé. A titolo d'esempio, mi limito a riportare quanto egli scrive a proposito della *cutting technique* (IVI, p. 2): «[...] The advantage of the cutting technique is that it uses a thin sheet of gold. The disadvantage is that it is practically impossible to give relief to the patterns by this technique: it requires a completely flat decoration. The chasing-cutting technique is a solution to this problem. This is the most ingenious technique because it makes it possible to create considerable relief with a very thin sheet of gold».

¹²³ La Pavesi parla di un «tipo di scalpello affilato», in PAVESI G., *Catene e collane in metalli preziosi dall'Italia settentrionale*, in Sena Chiesa G. (a cura di), *Arte e materia. Studi su oggetti di ornamento di età romana*, Milano 2001, pp. 1-190; p. 24.

¹²⁴ HIGGINS R., *Greek and Roman Jewellery*, cit., p. 29.

una sezione triangolare¹²⁴, «[...] patterns in sheet gold by cutting on portions of the metal with a chisel. [...] The result, which can be pleasing, gives a lace-like effect»¹²⁵.

Quello che si andrà ad osservare esaminando i manufatti nelle pagine seguenti, è sostanzialmente come questa peculiarità realizzativa si espanderà a tal punto da "conquistare" l'intero campo del monile. Da semplice cornice, già presente in oggetti ascrivibili all'età tardo romana, la predilezione per questa tecnica fa sì che guadagni spazio e nel contempo si raffini e impreziosisca, recependo anche elementi incastonati che qualificano il gioiello a livello anche cromatico.

Tale scelta ornamentale parrebbe inoltre costituire un legame estetico di non poco conto con quanto si verifica nelle arti cosiddette maggiori. Ci basti pensare alla maestria esecutiva che ha consentito di realizzare i capitelli della Santa Sofia costantinopolitana o le decorazioni scultoree monumenti ravennati¹²⁶:

In sculpture and in jewellery the visual effect of perforation heightens the decorative character of the compositions rather than renders the natural volume of the forms. Piercing enlivens the surface with light and shade, just as the use of precious stones had created polychromy¹²⁷.

Se l'*opus interrabile* che connota i monili di età tardo romana è ancora abbastanza rigido nella definizione di forme e particolari, con il IV secolo si osserva un graduale sviluppo in senso naturalistico: compaiono i racemi floreali e, con essi, foglie e uccelli che li abitano.

Tale evoluzione individua un ulteriore momento di progresso nel V secolo quando

the geometric arrangement of subjects is much clearer and these begin to become more distinct and substantial. Scrolls, linear patterns, palmettes and birds are more clearly recognizable within the composition and are rendered in a freer form. Scrolls and geometric motifs, for example, acquired greater volume and engraving was used progressively to denote details. The lavish use of precious stones commenced at this time, presaging the great age of Justinian jewellery¹²⁸.

Con il VI secolo lo sviluppo della tecnica dell'*opus interrabile* si può definire concluso. I motivi ornamentali diffusi nel V secolo continuano ad avere fortuna, soprattutto quando abbinati con simboli cristiani. Inoltre, nei secoli VI e VII si ha modo di notare una sorta di universalità nella produzione di oreficeria: l'influenza di Costantinopoli è ormai chiara; poco importa dove vengono

¹²⁴ Tale strumento consentiva di tagliare e rifinire gli angoli. Per una specifica trattazione si rimanda al già citato, TÓTH B.L., *The Six Techniques of Pierced Openwork Jewellery in Late Antiquity and their Evolution*, cit., p. 2, e alla bibliografia di riferimento.

¹²⁵ HIGGINS R., *Greek and Roman Jewellery*, cit., p. 29.

¹²⁶ Cfr. YEROULANOU A., *Diatrita*, cit., p. 193.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ YEROULANOU A., *Diatrita*, cit., p. 195.

realizzati i manufatti, se nelle officine della Capitale o nei centri provinciali del Mediterraneo: la dipendenza costantinopolitana è ormai consolidata. Si è raggiunta una sorta di uniformità, tanto che «the seventh century witnessed the greatest production of pierced-work jewellery with the smallest variety of forms and subjects»¹²⁹.

Tuttavia questa capacità tecnica, ormai ultra centenaria si va dissolvendo con la fine del VII e l'inizio dell'VIII secolo. Il motivo non è del tutto chiaro. Tanto che

pierced work jewellery [...] survived only as a supplementary element alongside other manners of decoration. Even when the design required the impression of pierced work this was achieved by filigree technique, which lived on until the end of the Byzantine period and continued to be used widely during the centuries of the Ottoman occupation¹³⁰.

II.3.b Fibule a disco con pendenti della prima età bizantina

I manufatti che rispondono alla denominazione di "fibule a disco con pendenti" attribuibili alla prima età bizantina sono in numero assai limitato. A ciò si aggiunge che non hanno praticamente nulla a che spartire con quanto riportato nelle iconografie coeve. Sono certamente manufatti di lusso, non fosse altro che per il valore intrinseco che li connota, tuttavia è praticamente assente qualsiasi carattere di forte e preziosa policromia che, invece, viene posta in evidenza nelle descrizioni letterarie di questi monili così come nella loro rappresentazione, sempre estremamente particolareggiata, che compare sui supporti più eterogenei.

I manufatti, tre in totale, che si andranno ad esaminare nelle pagine seguenti risentono ancora molto dell'arte tardo romana. Purtroppo non sono giunti sino a noi monili la cui raffinatezza risulta esplicitata non solo dalla sapiente lavorazione dell'oro bensì anche da peculiari scelte coloristiche realizzate con l'inserimento di pietre preziose e semipreziose, come si è avuto modo di evidenziare presentando le produzioni rinvenute nell'ambito del cosiddetto *barbaricum*.

Tengo a specificare che le fibule a disco con pendenti, oggetto di una specifica analisi in questo paragrafo, saranno approfondite separatamente poiché non presentano alcun punto di contatto, ad eccezione dell'ambito tipologico/morfologico a cui fanno riferimento. Prima però di entrare nel vivo del loro esame, urge spiegare un'ulteriore scelta messa in atto da chi scrive. Se infatti si ha modo di sfogliare la già citata catalogazione a cura di Isabella Baldini, si avrà modo di contare un maggior numero di fibule a disco nella (dubbia) categoria «medaglione con cornice a traforo»¹³¹. La studiosa

¹²⁹ Ivi, p. 196.

¹³⁰ Ivi, p. 197.

¹³¹ BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria nell'Impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, cit., pp. 163-164.

inserisce infatti in quel contesto specifico due manufatti¹³² che identifica come "fibule" (*figg. II.13-II.14*): si tratta di un medaglione con due pendenti conservato al Louvre¹³³, e di un secondo medaglione (inedito prima di tale pubblicazione)¹³⁴ contraddistinto da tre pendenti e anch'esso costituito da due lamine lavorate a sbalzo. Personalmente nutro seri dubbi a questo riguardo¹³⁵, sia in riferimento alla tipologia realizzativa sia per quanto concerne la morfologia dei due oggetti e, di conseguenza, la loro funzione. Andiamo dunque con ordine; anzitutto i due monili – entrambi aurei e dunque di sicuro pregio – non presentano alcun elemento eseguito a traforo: si tratta infatti di due medaglioni eseguiti a sbalzo. A ciò si aggiunge che la cornice esterna di entrambi presenta, in corrispondenza del diametro orizzontale, un doppio anellino che parrebbe aver la funzione di gancio; tale soluzione sembrerebbe tra l'altro evidente nell'esemplare ginevrino, dove agli anellini posti a sinistra del medaglione è «collegato un elemento sferico baccellato con decorazione perlinata»¹³⁶.

La peculiarità della cornice esterna consente di porre a confronto tali monili con la cintura costituita da monete e medaglioni aurei¹³⁷ e datata al 583, come parrebbe attestare la presenza dei quattro medaglioni che andrebbero posti in relazione alla celebrazione del consolato di Maurizio¹³⁸ (*fig. II.15*).

Un altro possibile parallelismo si può instaurare con le cornici dei medaglioni (due) e delle pseudo-monete (ventidue) che compongono una preziosa cintura aurea, oggi conservata presso la Dumbarton Oaks Collection¹³⁹ e datata tra fine VI e VII secolo. Nominata anche "marriage belt" a motivo delle rappresentazioni che campeggiano sui due medaglioni centrali:

¹³² IVI, nn. 3 e 4 (p. 164).

¹³³ Inv. MNE 648.

¹³⁴ Il manufatto è conservato a Ginevra presso il Musée d'Art et d'Histoire. Nella succitata pubblicazione della Baldini non è specificato alcun numero di inventario.

¹³⁵ Per quanto riguarda l'identificazione del manufatto parigino non mi è chiaro come la Baldini ignori la puntuale scheda di catalogo (*Infra*) nella quale si osserva, per l'appunto, «les restes d'attaches latérales du disque décoré rappelant celles des médaillons de la ceinture de mariage [si veda, *Infra*] tendent à suggérer que nous avons ici encore un élément d'une ceinture de grand prix. La façon dont est serti le médaillon est d'ailleurs identique» (METZGER C., *Médaille Empereur triomphant*, in *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre, 3 novembre 1992-1^{er} février 1993), Paris 1992, n. 90 (pp. 134-135); p. 134).

¹³⁶ BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria nell'Impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, cit., p. 164.

¹³⁷ Il prezioso manufatto è conservato presso il Metropolitan Museum of New York (inv. 17.190.147; 1991.136).

¹³⁸ ZWIRN S.R., *Girdle of coins and medallions*, in Weitzmann K. (ed.), *Age of Spirituality*, cit., n. 61 (pp. 71-72).

¹³⁹ Per la bibliografia di tale manufatto si vedano, ROSS M.C., *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Jewelry, Enamels, and art of the Migration Period*, cit., n. 38 (pp. 37-39), tavv. XXX-XXXII; KANTOROWICZ E.H., *On the Golden Marriage Belt and the Marriage Rings of the Dumbarton Oaks Collection*, «Dumbarton Oaks Paper», XIV, 1960, pp. 1-16; WEITZMANN-FIEDLER J., *Marriage belt*, in WEITZMANN K. (ed.), *Age of Spirituality*, cit., pp. 283-284.

[...] the two identical central roundels represent a marriage ceremony in the form of the *dextrarum junctio* with Christ standing in the center and embracing the couple. The youthful bridegroom is clad in a chlamys with *tablion*, and the bride in an embroidered tunic and what looks like a *paenula*. Over her forehead she has a cluster of gems, apparently a remnant of a diadem, which indicates that the artist had an imperial couple as his model¹⁴⁰.

Si notino inoltre in questo prezioso manufatto i due pendenti cuoriformi che richiamano le terminazioni costituite da elementi semilunati in lamina del manufatto parigino¹⁴¹.

Sebbene quindi l'attestazione di *pendilia* potrebbe condurci a sperare di essere in presenza di due fibule a disco con pendenti, l'osservazione della loro peculiare morfologia spinge, a mio avviso, in tutt'altra direzione. Sarei infatti dell'idea di interpretare questi due manufatti come pendenti appartenenti a una collana, che le catenelle terminanti con elementi semilunati – nel caso del monile del Louvre –, o con cabochon – nell'esemplare di Ginevra –, non facevano altro che impreziosire.

Fibula a disco con medaglione di Costanzo II

Un medaglione di Costanzo II (337-361) della zecca di Nicomedia costituisce la parte se non centrale, certamente più rilevante, di un più complesso e prezioso manufatto¹⁴² (*fig. II.16*) che si è oggi dell'idea di identificare come il risultato di un montaggio successivo. A questo riguardo Isabella Baldini scrive «lo stato attuale del gioiello, montato su maglia a cinque catene con un altro medaglione con moneta di Faustina Maggiore, è frutto di una rielaborazione moderna»¹⁴³. Sono anch'io dell'avviso che si tratti di un assemblaggio posticcio: anche solo un'osservazione superficiale non può che mettere in evidenza come tale monile sia impossibile da indossare. Si tratta di una combinazione certamente preziosa e di valore, tuttavia non è immaginabile né come fibula a disco – poiché risulterebbe arduo trovare una soluzione per "fermare" le maglie a sinistra del medaglione – né come elemento di cintura – data la fragilità che connota il tutto.

Detto ciò, credo che in questa sede abbia senso considerare la fibula a disco costruita "attorno" al medaglione di Costanzo II avulsa dall'attuale contesto nel quale si trova inserita. Studiato singolarmente il manufatto assume infatti una nuova connotazione, probabilmente quella a cui era destinato in antico.

¹⁴⁰ WEITZMANN-FIEDLER J., *Marriage belt*, cit., p. 283.

¹⁴¹ *Supra*.

¹⁴² L'oggetto è conservato a Baltimora presso il Walters Art Museum (inv. 57.527). La bibliografia di riferimento per questo manufatto è costituita da, STOUT A.M., *Jewelry as a Symbol of Status*, in J.L. Sebesta, L. Bonfante (a cura di), *The World of Roman Costume*, Madison-Wisconsin 1994, cit., pp. 77-100; BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria nell'impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, Bari 1999, pp. 163-164 (n. 2); BRUHN J.-A., *Coins and Costume in Late Antiquity*, cit., pp. 43-44.

¹⁴³ BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria nell'impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, cit., p. 163.

Il medaglione è montato all'interno di una cornice realizzata sapientemente a traforo; il tutto ha un diametro pari a 8 cm. La cornice in *opus interrasile* ha una lavorazione suddivisibile in almeno quattro registri: il più esterno è costituito da una bordura perlinata; entro questa si fa spazio la cornice più ampia realizzata a traforo secondo un disegno a trama di intrecci romboidali nella parte centrale, e uno a bordura semplice su entrambi i lati. Si osserva poi un'altra cornice perlinata (in questo caso le sfere hanno un diametro leggermente più grande) e, infine, una bordura in lamina liscia entro la quale è incastonato il medaglione. Questo presenta, al Diritto, il busto dell'imperatore corazzato e diademato, di profilo a destra, che regge con la mano sinistra un globo sormontato da una vittoria alata nell'atto di incoronare il sovrano, mentre la mano destra sembra impegnata nel gesto dell'*adlocutio*. La legenda è la seguente *D(ominus) N(oster) Constantius Max(imus) Augustus* con *chrismon*. Sul Rovescio riempie il campo l'immagine dell'imperatore trionfante su quadriga tra vittorie alate; la legenda, in questo caso, recita *D(ominus) N(oster) Constantius P(ater) P(atriciae) Augustus*.

In corrispondenza della parte inferiore della cornice esterna sono saldati tre anellini ai quali sono agganciati altrettanti pendenti realizzati con una catenella *hoop-in-hoop* terminante con pietre (delle quali non rimane quella che ornava il pendente a destra): quella a sinistra è una piccola pietra di colore biancastro; mentre in corrispondenza della catenella centrale vi è un *cabochon* sormontato da una pietra ovoidale¹⁴⁴.

Non essendo in possesso di alcuna immagine relativa alla parte retrostante del manufatto non ci è dato sapere quale fosse il suo meccanismo di sospensione, tuttavia possiamo supporre che la fibula sia ancora oggi dotata di un appiccicagnolo che le consente di agganciarsi alla maglia metallica.

Osservando la spilla nel suo complesso, è chiaro che la sua parte centrale possa essere inserita nel ben documentato campionario di quella che viene definita la gioielleria numismatica¹⁴⁵, tuttavia le dimensioni nonché i tre pendenti connessi alla sua parte inferiore connotano tale oggetto in modo significativo, soprattutto rispetto all'ipotetica funzione che sarei dell'idea di attribuirgli.

¹⁴⁴ Purtroppo in nessuna delle pubblicazioni inerenti tale manufatto viene posto l'accento su tali pietre. Non mi è dunque possibile alcun riferimento specifico rispetto alla loro identificazione.

¹⁴⁵ A questo proposito si rimanda al Capitolo I.

Fibula a disco con busto maschile frigio al centro e tre pendenti

Il monile in esame¹⁴⁶ è realizzato in oro e datato tra IV e V secolo; questi ha un diametro pari a 4,02 cm (*fig. II.17*). Tale manufatto è costituito da tre parti interrelate che concorrono a definirne la preziosità: un elemento circolare; un bustino eseguito a tutto tondo e tre pendenti¹⁴⁷.

La parte centrale vede una bordura a meandro che incornicia l'elemento circolare realizzato attraverso una raffinata lavorazione a traforo nella quale si intravede un'ulteriore ornamentazione costituita dalla presenza di un doppio elemento decorativo quadrangolare intrecciato che funge da cornice al bustino centrale. Quest'ultimo, la cui altezza è pari a 1,08 cm¹⁴⁸, fu inserito all'interno di un foro realizzato appositamente. Il busto maschile è identificabile, grazie all'attributo del berretto, con un personaggio frigio; questi, in lamina d'oro, fu eseguito a tutto tondo e successivamente posizionato all'interno di un clipeo dalla cornice leggermente aggettante.

La parte retrostante del clipeo ospita, nella parte superiore al foro centrale (poi riempito dal bustino) due anellini saldati perpendicolarmente alla lamina traforata, mentre nella parte subito inferiore un ulteriore gancino non saldato completamente alla base: tale peculiarità conduce a ipotizzare che l'ago della spilla fosse fermato nella parte superiore e, una volta indossato il manufatto, la fibula si fermasse inserendo tale elemento "meccanicamente" nel gancino. Si osservano poi altri tre gancini saldati in corrispondenza del bordo inferiore: questi avevano la precipua funzione di sostenere i tre pendenti.

Decorano infatti la parte inferiore del manufatto tre pendenti (quello centrale è lungo 3,5 cm)¹⁴⁹, ognuna delle relative catenelle è realizzata con una sorta di larga maglia *hoop-in-hoop*, nella cui parte terminante è agganciato un filetto (anch'esso aureo?) che recepisce una pietra colorata¹⁵⁰: quelle che occupano le posizioni laterali hanno una foggia a goccia, mentre quella centrale ha la forma di un piccolo cilindro.

La mancanza di gioielli assimilabili *in toto* non consente un approfondimento particolareggiato del manufatto nella sua complessità, tuttavia esso intrattiene forti e significativi parallelismi con gli

¹⁴⁶ Per la bibliografia relativa al presente manufatto, si rimanda ai seguenti contributi: *Brooch*, in YEROULANOU A., *Diatrita*, cit., n. 156 (p. 231); fig. 285; DEPERT-LIPPITZ B., *Late Roman Splendor: Jewelry from the Age of Constantine*, «Cleveland Studies in the History of Art», I, 1996, pp. 30-71; p. 39; figg. 6a-c. In YEROULANOU A., *Diatrita*, cit., p. 231, si legge che il manufatto risulta prestatato all'Antikenmuseum und Sammlung Ludwig di Basel da una generica "private collection".

¹⁴⁷ Si cercherà di delineare una descrizione dell'oggetto che sia il più dettagliato possibile, tuttavia la mancanza di documenti fotografici caratterizzati da una buona risoluzione non aiuta in tale direzione.

¹⁴⁸ Cfr. DEPERT-LIPPITZ B., *Late Roman Splendor: Jewelry from the Age of Constantine*, cit., p. 39.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ La Depert-Lippitz (DEPERT-LIPPITZ B., *Late Roman Splendor: Jewelry from the Age of Constantine*, cit., p. 39) sostiene si tratti di "colored stones", tuttavia l'impossibilità di una verifica non permette a chi scrive un qualsivoglia aggiornamento in questa direzione.

otto preziosissimi medaglioni¹⁵¹ provenienti da Sidi bu Zeid¹⁵² (El-Merj, Libia) e, nello specifico, con le teste a tutto tondo che ne decoravano la parte anteriore¹⁵³.

Rimandando in nota all'ampio e complesso dibattito inerente la vicenda di tale gioiello¹⁵⁴, credo sia sensato porre fin d'ora la nostra attenzione sul rapporto che è possibile instaurare tra le testine che ornano gli otto medaglioni della collana e il busto della fibula in esame.

Anzitutto vale la pena osservare che le teste, seppur tutte fortemente caratterizzate, non sembrerebbero vantare alcuna possibile identificazione; costituiscono però un'eccezione i due uomini ritratti con cappello frigio che compaiono su due degli undici pendenti. Si tratta, nello specifico, dei manufatti conservati al British Museum¹⁵⁵ e al Cleveland Museum of Art¹⁵⁶ (*figg. II.18-II.19*). Benché il manufatto conservato a Cleveland sia di forma ottagonale, mentre quello londinese sia esagonale, appare significativo che in entrambi gli oggetti la posizione del bustino con cappello frigio sia la medesima: in basso a destra.

Osservando con attenzione le due figure, si nota che queste non sono completamente sovrapponibili, a partire dall'angolazione della testa, leggermente più frontale nell'esemplare del British Museum. Si aggiungono poi i tratti del viso, più "paffuti" e sorridenti in quest'ultimo caso; e il collo più magro e lungo nel bustino del Cleveland Museum of Art.

Raffrontando con essi, a livello morfologico, l'esemplare inserito nella fibula a disco emergono ulteriori discrepanze benché l'idea ritrattistica alla base sia la medesima. Il piccolo busto che orna la spilla si presenta frontale, in evidente aggetto tanto che la plasticità che lo connota non lo rende omogeneo con il contesto nel quale è inserito. Tale peculiarità costituisce una differenza di non poco conto con i manufatti sopracitati, dove le testine sono elegantemente (e proporzionalmente) inserite nei clipei e risultano un tutt'uno con essi.

Come già brevemente anticipato, tutte e tre le piccole teste in esame sono caratterizzate dalla presenza, sul capo, di un cappello frigio e, aspetto ancor più interessante è la constatazione che tutti

¹⁵¹ Per il dibattito inerente a questo manufatto di natura eccezionale sia a livello di preziosità, sia per quanto riguarda la rarità che lo connota nonché le dimensioni, si rimanda, tra gli altri, ad ASOLATI M., *Il tesoro di medaglioni aurei e solidi da Sibi bu Zeid (El-Merj, Libia)*, cit.; PERASSI C., *Nomismata pro gemmis: pendenti monetali di età romana fra Oriente e Occidente*, cit., pp. 901-902; BRUHN J.-A., *Coins and Costume in Late Antiquity*, cit., pp. 16-22.

¹⁵² Asolati chiarisce che tali monili furono portati alla luce a Gasr el-Maharuga; mentre Sidi bu Zeid è località dove tale materiale fu sequestrato (cfr. ASOLATI M., *Il tesoro di medaglioni aurei e solidi da Sibi bu Zeid (El-Merj, Libia)*, cit., pp. 241-242).

¹⁵³ Queste erano in numero proporzionale ai lati: sei nei medaglioni esagonali e circolari; otto in quelli ottagonali e dieci nell'esemplare decagonale.

¹⁵⁴ Fondamentale a questo riguardo è ASOLATI M., *Il tesoro di medaglioni aurei e solidi da Sibi bu Zeid (El-Merj, Libia)*, cit., che traccia in modo puntiglioso la vicenda del manufatto, supportandola con un'ampia bibliografia di riferimento.

¹⁵⁵ Inv. 1984.0501.1.

¹⁵⁶ Inv. 1994.98.

e tre¹⁵⁷ i capelli presentano una decorazione puntinata, che la Deppert-Lippitz interpreta come rappresentazione stilizzata delle stelle¹⁵⁸.

Questo capo d'abbigliamento aveva condotto sia Buckton¹⁵⁹ sia la Deppert-Lippitz¹⁶⁰ a proporre un'identificazione con Attis – nel caso del primo studioso citato –, e con Attis, Orfeo oppure Enea nell'idea della seconda. Tuttavia il fatto che gli altri busti presenti sui medaglioni non siano identificabili e quindi passibili di un'ipotetica lettura complessiva di ciascuno degli undici preziosi manufatti non consente a mio avviso di corroborare nessuna delle supposizioni riportate. Se, a livello generico, pensiamo essere in presenza di una sorta di catalogazione di "tipi umani", quelli in esame potrebbero essere assimilabili a personaggi provenienti da Oriente.

Dal punto di vista tecnico, la mancanza di un apparato iconografico di qualità non consente un'analisi specifica del bustino, tuttavia osservando in modo dettagliato le immagini in possesso credo si possa estendere anche alla sua fattura quanto viene supposto da Susan Boyd¹⁶¹ a proposito dei busti del pendente circolare con medaglione di Costantino I, oggi parte della Dumbarton Oaks Collection¹⁶²: «the busts are worked from the back in such high relief that they are almost in the round, and details are chased and punched from the front»¹⁶³. Certo è che dalle fotografie del manufatto in esame risulta difficile notare se sia stato o meno messo in evidenza il pomo d'Adamo della figura maschile così come diviene altrettanto arduo identificare eventuali caratteri che ne ponevano in risalto la raffinatezza esecutiva. Tuttavia, l'attestazione dei medaglioni posti a confronto consente di avere un'idea abbastanza chiara di tale prezioso elemento.

Vale poi la pena concludere con una nota di tipo cronologico. Per quanto riguarda la datazione dei medaglioni, Asolati ha fissato «un nuovo e definitivo *terminus post quem* al 346/347-350 d.C., ossia all'epoca del regno congiunto dei due figli di Costantino I, Costante e Costanzo II»¹⁶⁴, e a questo aggiunge che «lo scarto di un trentennio tra la possibile data di realizzazione della collana e quella di emissione della moneta più recente è del tutto accettabile trattandosi di manufatti aurei, di per sé destinati all'accumulo e alla trasmissione della ricchezza»¹⁶⁵.

¹⁵⁷ Nonostante la qualità tutt'altro che buona delle immagini relative alla fibula in esame, nella fotografia che ritrae il manufatto di profilo credo si osservi senza particolari problemi tale caratterizzazione.

¹⁵⁸ DEPERT-LIPPITZ B., *Late Roman Splendor: Jewelry from the Age of Constantine*, cit., p. 36.

¹⁵⁹ BUCKTON D., *Byzantine Coin-set Pendant, A.D. 324-388*, «National Art Collection Fund Review», 1985, pp. 92-93; p. 93.

¹⁶⁰ DEPERT-LIPPITZ B., *Late Roman Splendor: Jewelry from the Age of Constantine*, cit., pp. 36; 39.

¹⁶¹ BOYD S.A., *Treasure of Gold Openwork Jewelry, Add. Nos. 180-183*, in Ross M.C., *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Jewelry, Enamels, and art of the Migration Period*, vol. II, Washington D.C. 2005 (I ed. 1965), pp. 141-170.

¹⁶² *Circular Openwork Pendant set with Medallion of Constantine I*, in *Ibidem*, n. 180 (pp. 144-154), tavv. C-CIII.

¹⁶³ IVI, p. 144. Contraria a questa ipotesi realizzativa è la Bruhn (BRUHN J.-A., *Coins and Costume in Late Antiquity*, cit., p. 16) che sostiene «[...] the heads were worked in a mold like the high relief busts of Hellenistic goldsmith work», in BOYD S.A., *Treasure of Gold Openwork Jewelry*, cit., p. 146.

¹⁶⁴ ASOLATI M., *Il tesoro di medaglioni aurei e solidi da Sibi bu Zeid (El-Merj, Libia)*, cit., p. 242.

¹⁶⁵ IVI, pp. 242-243.

Credo che tale datazione possa collimare con quella della fibula a disco in esame, non da ultimo per il fatto di essere in presenza di due manufatti unici nel loro genere che condividono, però, un elemento di non poca rilevanza data la maestria tecnica che richiedeva la sua esecuzione.

Fibula a disco con pendenti dalla Forrer Collection

Le poche notizie inerenti l'oggetto in esame non ne consentono una trattazione particolareggiata, tuttavia il solo fatto di potervi riconoscere una fibula a disco caratterizzata dalla presenza di due pendenti credo sia sufficiente per poterne anche solo dare un accenno in questo contesto.

Il manufatto, descritto in poche righe dalla Yeroulanou¹⁶⁶, è datato al V secolo e gli viene attribuita una provenienza dalla Siria (*fig. II.20*). La fibula viene catalogata come facente parte della Forrer Collection¹⁶⁷, tuttavia non sono state pubblicate informazioni specifiche a riguardo e non sembra esserci alcun riferimento bibliografico aggiornato in questa direzione.

Si tratta di un elemento circolare che accoglie, nella sua parte centrale, una pietra ovale; attorno ad essa vi è una larga cornice realizzata a traforo – e decorata con motivi vegetali – nella quale sono ricavati otto castoni. Nella sua parte inferiore sono agganciati due pendenti, ciascuno dei quali è costituito da una pietra a forma di losanga e perle.

II.3.c Fibule a disco di tipo comune

Accanto alle fibule a disco contraddistinte dalla presenza di pendenti, si annoverano alcuni manufatti più semplici, ma non per questo di più immediata identificazione. Sebbene il titolo del paragrafo le connota come "di tipo comune", a motivo del fatto che non hanno caratteristiche assimilabili se non l'appartenenza alla generica tipologia delle fibule a disco, si tratta comunque di manufatti preziosi, realizzati in oro e talvolta decorati con cammei o pietre preziose.

Anche in questo caso, come nel precedente, le peculiarità di ciascun monile non consentono di porlo in stretto dialogo con gli altri qui presentati, il motivo è dato dal fatto che, come si avrà modo di leggere, le problematiche connesse a questa tipologia meno preziosa di oggetti non sono comunque del tutto assenti. Anzi. Potrei affermare che l'approfondimento di tali monili ha permesso di comprendere anzitutto quali, tra di essi, non possono essere definiti fibule a disco, motivo questo per cui mi sono trovata a esaminare ancora meno manufatti di quelli che ipotizzavo

¹⁶⁶ YEROULANOU A., *Diatrita*, cit., n. 158 (p. 232).

¹⁶⁷ FORRER R., *Geschichte des Gold- & Silberschmuckes nach Originalen der Strassburger historischen Schmuck-Ausstellung von 1904*, Strasburg 1905, n. 58.

all'inizio del mio lavoro. Aggiungo infine che quest'ultima considerazione mi è stata possibile proprio grazie allo studio non tanto "del" manufatto quanto "sul" manufatto, avendo chiara l'importanza della sua materialità e di un'analisi a tutto tondo dell'oggetto. Sebbene questo tipo di esame non sempre sia possibile, è tuttavia importante avere chiaro che l'analisi di manufatti di oreficeria necessiti una relazione oggetto-studioso ravvicinata, forse ancor più che nel caso delle opere d'arte "monumentale".

Fibula a disco (?) lavorata a traforo con castoni

Il primo esemplare di questo tipo sul quale si vuole porre l'attenzione è una fibula (?) datata al V secolo, che si ipotizza proveniente dal Mediterraneo Orientale e, in particolar modo, dalla Siria¹⁶⁸ (fig. II.21).

Il manufatto¹⁶⁹ presenta una realizzazione a traforo racchiusa entro una cornice circolare decorata con una doppia banda di punti eseguiti a sbalzo. La lavorazione interna ha quale centro un castone riempito da una pasta vitrea di colore biancastro; è attorno ad essa che si sviluppa una prima corona di petali dalla quale si diparte la restante decorazione in *opus interrasile* caratterizzata da elementi pseudo-floreali che si saldano al bordo dopo aver formato un totale di otto cerchietti – distanziati da palmette stilizzate – che recepiscono altrettanti castoni circolari. Questi ultimi ospitano otto paste vitree di colore verde.

Nella parte retrostante già la Segall segnalava la presenza di «[...] 4 geriefelte Ösen angebracht»¹⁷⁰; questi gancini scanalati servivano «presumably for sewing it onto the garment»¹⁷¹. Tale sottolineatura ci conduce a un collasso di consapevolezza: questo oggetto non è da interpretare come un'autentica fibula – nonostante l'identificazione attuata anche nella più recente catalogazione della Yeroulanou¹⁷² – bensì come un ornamento che veniva cucito direttamente sull'abito¹⁷³, sebbene non ci sia dato sapere in quale specifica posizione. La stessa studiosa – paradossalmente nel medesimo anno, seppur in un contesto diverso ma comunque affine – scriveva

¹⁶⁸ DRANDAKI A., *Appliqué ornament*, in Georgoula E. (ed.), *Greek Treasures from the Benaki Museum in Athens*, Athens 2005, n. 77 (pp. 114-115). Il manufatto è attualmente conservato al Benaki Museum (inv. 1749).

¹⁶⁹ Per la bibliografia di riferimento si vedano, inoltre, YEROULANOU A., *Diatrita*, cit., n. 161 (p. 232), fig. 213; YEROULANOU A., *Jewellery in the Byzantine World*, in *Greek Jewellery from the Benaki Museum Collection*, Athens 1999, pp. 279-354; n. 108 (p. 299); SEGALL B., *Katalog der Goldschmiede-arbeiten. Museum Benaki Athen*, Athens 1938, n. 201 (pp. 132-133), tav. 32.

¹⁷⁰ SEGALL B., *Katalog der Goldschmiede-arbeiten. Museum Benaki Athen*, cit., p. 132.

¹⁷¹ YEROULANOU A., *Jewellery in the Byzantine World*, cit., p. 299.

¹⁷² YEROULANOU A., *Diatrita*, cit., p. 232. Il manufatto compare nella sezione dedicata alla tipologia "Brooch".

¹⁷³ Cfr. YEROULANOU A., *Jewellery in the Byzantine World*, cit., p. 299.

a questo riguardo: «the study of gold jewellery is beset with problems, many of which would be resolved if more were known about the way applique ornaments were used»¹⁷⁴.

Quanto appena sottolineato mette in evidenza la confusione che vige in questo campo di studi dove spesso l'identificazione funzionale di un manufatto risulta correlata unicamente alla sua apparente morfologia. Come mi troverò a sottolineare più volte nel corso del presente lavoro, questo tipo di errori o inesattezze invita, inevitabilmente, a uno sguardo dei monili sempre più attento che non si limiti al loro lato anteriore ma che si interroghi – qualora non sia possibile vederne la parte retrostante – su aspetti strettamente funzionali e non solo relativi all'ornamentazione.

Riportando l'attenzione sull'oggetto in esame, ritengo che questo sia connotato da alcuni tratti in comune con le fibule a disco¹⁷⁵ benché la modalità con cui veniva indossato e la motivazione alla base non siano sovrapponibili. La fibula a disco deteneva sì un valore ornamentale ma a questo associava una precisa funzione; il monile in esame aveva unicamente un richiamo estetico. Infine, l'oggetto qui presentato non costituisce un *unicum*¹⁷⁶, aspetto questo di non poco conto se pensiamo alla scarsità di documenti di cultura materiale riferibili alle fibule a disco.

Fibula a disco (inedita) realizzata a traforo (?)

Il manufatto oggetto di questo paragrafo (*figg. II.22a-b*) è così descritto all'interno del *Register of Antiquities (British and Medieval Antiquities)*¹⁷⁷ del British Museum¹⁷⁸:

Gold brooch, round and convex, with setting for gemstone in the centre.

Openwork designs, with raised beading around edge.

Diameter: 4 cm.

Trattandosi di un monile inedito¹⁷⁹, datato al V-VI secolo, credo valga la pena soffermarsi sulla sua analisi per poter giungere a una più precisa identificazione della sua funzione, che a mio avviso – come si avrà modo di leggere nelle righe seguenti – non è in linea con quanto riportato nel succitato registro.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Sottolineo, a titolo esemplificativo, che il diametro del monile in esame, pari a 4 cm, è in linea con le misure che connotano le fibule a disco.

¹⁷⁶ Per l'approfondimento di manufatti assimilabili si consulti, YEROULANOU A., *Diatrita*, cit., nn. 159; 160; 162; 163 (p. 232).

¹⁷⁷ British Museum, *Register of Antiquities (British and Medieval Antiquities)*, p. 109.

¹⁷⁸ La trascrizione è opera di chi scrive, che ha avuto l'opportunità di visionare personalmente l'oggetto presso la "study room" del British Museum nel febbraio 2016.

¹⁷⁹ Inv. OA.778. Il monile non è esposto.

È bene anzitutto osservare che, a differenza di quanto riportato nel *Register of Antiquities (British and Medieval Antiquities)*, tale manufatto non è realizzato a traforo. La sua realizzazione, raffinata e complessa al tempo stesso, è avvenuta attraverso la saldatura di differenti tipologie ornamentali (lamine, cerchietti, sferette) a tre elementi circolari: questi costituiscono quella che potrebbe definirsi la struttura portante del monile. Il nucleo centrale è costituito da una piastrina circolare che ospita un castone – attualmente vuoto – incorniciato da quattro anellini (saldati verticalmente) posizionati equidistanti. Sempre sul lato anteriore è possibile osservare, nella parte superiore, un ulteriore castone¹⁸⁰ – danneggiato e vuoto – posizionato in corrispondenza del terzo registro e della bordura esterna.

Prima di passare all'esame della parte retrostante – analisi che consente di formulare una nuova ipotesi inerente la funzione dell'oggetto –, credo sia utile fornire ulteriori dettagli rispetto alla tecnica di realizzazione e decorazione. La piastrina liscia che ospita il castone centrale funge da ganglio di tutta la composizione; nella sua parte retrostante prende avvio un registro continuo costituito da un motivo di asticelle con occhiello verso l'esterno che presentano la superficie superiore zigrinata mentre quella inferiore liscia. Le terminazioni a voluta sono saldate a una cornice perlinata che funge da elemento separatore rispetto al registro successivo costituito da cerchietti in filigrana. Un'ulteriore cornice perlinata funge da elemento di separazione con il terzo registro, anch'esso realizzato attraverso la saldatura di cerchietti in filigrana. Infine, il bordo esterno è costituito da triangoli creati saldando tre globetti.

Vale ora la pena dedicare alcune righe alla "lettura" della parte retrostante del manufatto che fornisce, a mio avviso, utili indizi rispetto alla sua effettiva funzione¹⁸¹. Nella parte alta è saldata una sorta di stretta piastrina (lunga indicativamente 2 centimetri) terminante, nel suo lato inferiore, a punta e con due volutelle laterali; tale elemento sembrerebbe esser stato rasato nella sua parte superiore tanto da non sporgere oltre il diametro dell'oggetto. Poiché quest'ultima lamina non ha alcuna precipua funzione, credo si possa ipotizzare che in antico fosse più lunga e fungesse da occhiello. Se così fosse, saremmo in presenza non tanto di una fibula quanto di un pendente. Questa nuova identificazione è inoltre corroborata, secondo chi scrive, dalla presenza di due anellini circolari saldati – in posizione opposte – nella parte centrale esterna del monile; questi sono difficilmente assimilabili agli appiccicagnoli che consentivano la chiusura delle spille e molto più vicini agli elementi con funzione di "passante" per i cordoncini delle collane.

¹⁸⁰ La lamina con cui è stata realizzata la presente celletta era meno rigida di quella che in antico accoglieva il castone centrale, tanto che attualmente risulta schiacciata.

¹⁸¹ Tengo a precisare che le fotografie di tale manufatto pubblicate nella "Collection online" del British Museum mostrano l'oggetto ruotato di 90° verso sinistra, per quanto concerne il lato frontale, e di 90° verso destra, nel caso della parte retrostante.

In conclusione, sebbene l'oggetto non possa essere definito una fibula a disco, gli estremi cronologici che lo caratterizzano così come il suo essere inedito e mal interpretato sul registro del British Museum ne hanno fatto, ai miei occhi, un manufatto significativo che, ancora una volta, mette in guardia dai riconoscimenti semplicistici che non si soffermano sulle peculiarità dell'oggetto preferendo interpretazioni legate unicamente all'aspetto morfologico.

Fibula a disco con cammeo

Sempre appartenente alle collezioni del British Museum è una fibula a disco in oro che presenta incastonato, nella sua parte centrale, un cammeo¹⁸² sul quale campeggia un'iscrizione in greco¹⁸³ (*fig. II.23a*).

Sebbene tale oggetto sia stato attribuito al X secolo, ad eccezione dell'onice – datata al IV-V secolo –, credo valga la pena portarlo all'attenzione sia perché, come già ampiamente sottolineato, senza il supporto di determinati caratteri risulta arduo poter circoscrivere con un certo grado di certezza la datazione di un manufatto, sia a motivo della scarsità di questa tipologia di monili. Andiamo dunque con ordine.

Il monile è descritto all'interno del *Register of Antiquities (Franks Bequest)*¹⁸⁴ nel seguente modo:

Gold brooch, oval and pyramidal, set with onyx cameo inscription:
Onsides, concentric rings of pellets; round the bottom: loops
L 1.32"

La fibula può dirsi composta di due parti: uno scheletro aureo di forma semi-piramidale sul quale è incastonato un cammeo; complessivamente il manufatto è alto 2,8 cm, e lungo 3,1 cm. La struttura aurea, il cui interno è vuoto, è caratterizzata da quattro registri concentrici; questi sono così decorati: la cornice più esterna presenta l'iterazione di anellini verticali (distanziati all'incirca 4 mm), la cui intercapedine, in antico, doveva probabilmente essere riempita con piccole perle¹⁸⁵ come parrebbe evidenziare la presenza di "lesioni" sulla lamina che crea lo spessore di questa prima bordura. I due registri successivi sono entrambi caratterizzati dalla presenza di un motivo

¹⁸² Inv. AF.352. Anche in questo caso ho avuto la possibilità di visionare personalmente l'oggetto nel febbraio 2016.

¹⁸³ La bibliografia di riferimento è costituita da WESTERMANN-ANGERHAUSEN H., *Ottonischer Fibelschmuck: neue Funde und Überlegungen*, «Jewellery Studies», I, 1983-1984, pp. 20-36; DALTON O.M., *Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the Department of British and Medieval Antiquities and Ethnography of the British Museum*, London 1901, p. 46.

¹⁸⁴ British Museum, *Register of Antiquities (Franks Bequest)*, I (1897), p. 33.

¹⁸⁵ Un confronto utile a questo riguardo credo possa essere costituito dalla fibula cosiddetta Castellani (c. 7).

ornamentale nastriforme, separato dalla cornice precedente – anche qui, in ambo i casi – da una doppia bordura con filigrana e *guilloche* perlinata. Il secondo bordo nastriforme funge da base all'ampio castone che accoglie il cammeo; l'alveolo, realizzato con una lamina liscia, presenta un sottile cordoncino in filigrana alla base.

Per quanto concerne il cammeo, questi presenta, su tre righe, entro una sottile cornice, l'iscrizione seguente:

ΕΥΤΥΧΩΣ / ΠΡΟΚΟΠΤΕ / Ο ΦΟΡΩΝ

Progedisci nella fortuna, tu che indossi questa fibula

Come già evidenziato, la parte interna della struttura è vuota e tale peculiarità consente di notare una foratura e una frattura della lamina aurea che costituisce la parte retrostante del castone che ospita il cammeo.

L'osservazione del lato posteriore dell'oggetto permette inoltre di rilevare la presenza di tre tipologie di appiccicagnoli saldati alla cornice più esterna della fibula (*fig. II.23b-c*). Il primo, in alto e leggermente a sinistra, ha una forma quadrangolare e, a mio avviso, sarebbe da identificare con la staffa nella quale fissare lo spillo. Il secondo, posto in corrispondenza di quest'ultimo, sul lato opposto, consiste nell'ardiglione a guisa di anellino che bloccava la chiusura della spilla. Vi è poi un ulteriore terzo elemento, posto in corrispondenza della parte mediana del segmento di circonferenza a sinistra: si tratta di un'unica lamina che si attorciglia su se stessa e forma due anellini. La funzione di quest'ultimo doppio cerchietto non è del tutto chiara a chi scrive, benché l'ipotesi più verosimile potrebbe essere quella di riconoscervi gli elementi ai quali agganciare eventuali pendenti.

Credo tuttavia sia utile approfondire la modalità con cui la spilla veniva indossata, poiché la posizione degli appiccicagnoli per la sua sospensione potrebbe fornire utili indizi. Questi, come si è detto e come si ha modo di osservare nelle figure, sono saldati nella parte retrostante non in posizione centrale bensì leggermente spostati verso la sinistra di chi guarda. Se immaginiamo, quindi, di indossare tale manufatto, dobbiamo aver chiaro che questo non sarà stabile: la parte destra cederebbe in avanti.

La soluzione potrebbe essere individuata nella scelta di capovolgere la spilla di 90°, avendo chiaro che, in entrambe le eventualità, l'iscrizione risulterebbe in verticale e quindi non facilmente leggibile. In questo caso ci si paleserebbero due possibili ipotesi:

- ruotando l'oggetto di 90° verso destra, avremmo il fermaglio nella sezione inferiore e, di conseguenza, uno sbilanciamento della parte alta della spilla;

- ruotando invece l'oggetto di 90° verso sinistra, otterremmo sicuramente una maggiore stabilità della fibula benché il doppio gancetto risulterebbe nella parte alta.

A meno che in antico si fosse individuata un'altra soluzione per la sospensione del manufatto, è bene congetturare che la sua morfologia attuale non consente (e consentiva) di indossarla orizzontalmente. Questo significa che il cammeo avesse anzitutto una funzione ornamentale indipendentemente dall'iscrizione che riportava: era una gemma di particolare raffinatezza con un'iscrizione di tipo apotropaico, e dunque non avrebbe, anche allora, stupito il suo montaggio in verticale. L'eventuale presenza di pendenti non è in alcun modo verificabile, anche a motivo del sistema di sospensione non comune che non trova manufatti assimilabili.

Per quanto riguarda la datazione della struttura aurea, non sono in grado di fornire alcuna precisa ipotesi di attribuzione cronologica. Il primo registro, che in antico prevedeva l'alternarsi di anellini verticali e perline, richiama in modo puntuale una delle cornici della fibula cosiddetta Castellani, datata al VII secolo, tuttavia non vi sono ulteriori elementi che spingano in una più precisa direzione cronologica. Credo però che il X secolo costituisca una datazione un po' alta per questo tipo di manufatto, forse da circoscrivere – benché siano assenti utili elementi a supporto¹⁸⁶ – al VII-VIII secolo.

Infine credo sia doveroso, e curioso, portare all'attenzione un paio di confronti che è possibile individuare.

Il primo di questi fu messo in evidenza dallo storico dell'arte tedesco Erich Meyer¹⁸⁷. La vicenda non è del tutto chiara, tuttavia possiamo azzardarne una ricostruzione dal momento che all'interno della copia conservata presso il British Museum del già citato volume *Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the Department of British and Medieval Antiquities and Ethnography of the British Museum*, a cura di Ormonde Dalton è inserito un foglio in corrispondenza della catalogazione del manufatto in esame [n. 280, p. 46] nel quale è riportato quanto segue:

280. Dr Erich Meyer (letter 26.6.49) notes a similar brooch apparently a companion in the Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. (photos supplied)

Nello stesso foglio, in alto, sono incollate due fotografie, lucide, in bianco e nero (*fig. II.24*), che riportano l'immagine di una fibula¹⁸⁸ strettamente assimilabile a quella conservata al British Museum. Il manufatto fotografato da Erich Meyer presenta quelli che a mio avviso sono da

¹⁸⁶ Credo che un elemento che può risultare in qualche modo utile per circoscrivere il manufatto ad una datazione tra VI e VII secolo sia la lamina lavorata in modo nastriforme che compare, per esempio, sulla fibula a disco 'Stroganoff' (c. 47), attribuita per l'appunto al VII secolo.

¹⁸⁷ Berlino, 1897 – Hamburg, 1947.

¹⁸⁸ Sul retro è possibile identificare anche il numero di inventario: 10.2261 (?).

identificare con gli occhielli funzionali alla sospensione dei pendenti: questi sono saldati nella parte retrostante dell'oggetto, a destra. Questo aspetto è tutt'altro che secondario poiché ci consente di corroborare una delle soluzioni ipotizzate poco sopra relative alla "rotazione" della fibula perché potesse essere indossata. Come l'oggetto allora conservato ad Amburgo pone in luce, anche quello in esame dovrebbe essere ruotato di 90° verso sinistra; detto questo rimane irrisolta la funzione del doppio anellino nella parte superiore, che connota anche il manufatto qui posto a confronto.

Oggi non abbiamo alcuna testimonianza della fibula conservata ad Amburgo; gli sconvolgimenti della Seconda Guerra Mondiale devono aver portato alla dispersione dell'oggetto a cui fa riferimento il Meyer poiché questo non compare più nelle raccolte del Museo.

Il secondo manufatto che gode di una particolare attenzione in questo contesto è un prezioso anello conservato al Metropolitan Museum di New York¹⁸⁹ (*fig. II.25*), nel cui catalogo è definito "ottoniano" e quindi datato al X-XI secolo¹⁹⁰. Benché questo venga attribuito a un contesto produttivo di ambito germanico, un'attenta osservazione – soprattutto dopo aver indagato la fibula con cammeo conservata al British Museum – pone in luce alcuni interessanti aspetti.

Anzitutto il manufatto giunto fino a noi è il frutto del montaggio di almeno tre elementi distinti. Una verga aurea con terminazioni feline sostiene un castone – la cui morfologia è strettamente assimilabile alla fibula con cammeo del British Museum –, al cui centro è stato inserito uno smalto cloisonné con motivi floreali.

Sebbene nel complesso emerga un'elevata raffinatezza esecutiva, l'analisi del manufatto consente di metterne in evidenza le varie parti. Aspetto questo che non stupisce anche solo a motivo del fatto che l'anello fece la sua comparsa sul mercato antiquario parigino nel 1999 e nel 2004 venne acquistato dal Metropolitan Museum affinché lo si inserisse nella Cloister Collection¹⁹¹.

Benché Little sia dell'idea che «[...] the merging of different forms and techniques is one of the hallmarks of Ottonian goldsmith work»¹⁹², tanto da affermare «the making of the ring involved a sophisticated knowledge of metallurgy and technical ability to design, execute and assemble the numerous elements»¹⁹³, personalmente ritengo che si renda necessario un ulteriore elemento, soprattutto a motivo dello stringente parallelismo che sono dell'idea di poter delineare con il manufatto conservato al British Museum.

¹⁸⁹ Inv. 2004.274.

¹⁹⁰ Il contributo di riferimento per l'anello conservato al Metropolitan Museum è, LITTLE C.T., *New Gold Cloisonné Enamel Ottonian Rings*, in von Hülsen-Esch A., Taübe D. (Hrsg.), "Luft unter die Flügel..." *Beiträge zur mittelalterlichen Kunst. Festschrift für Hiltrud Westermann-Angerhausen*, Hildesheim-Zürich-New York 2010, pp. 48-55.

¹⁹¹ Cfr. IVI, p. 48. Si veda poi, LITTLE C.T., *Ring*, «The Metropolitan Museum Art Bulletin», LXIII, 2, 2005, p. 11.

¹⁹² LITTLE C.T., *New Gold Cloisonné Enamel Ottonian Rings*, cit., p. 48.

¹⁹³ IVI, p. 49.

Se la verga trova un elemento di confronto in un anello che presenta quale castone una moneta aurea a nome di Marco Aurelio, manufatto parte del cosiddetto "Gisela Treasure" «found in Mainz in 1880 and 1886, named after Gisela, the objects are thought by many to have been intended for her wedding to Conrad II (1024-1039) in 1016»¹⁹⁴, la parte superiore richiama fortemente la fibula in esame e non solo a livello concettuale, quale l'idea portata avanti dallo studioso¹⁹⁵. Certamente non sono manufatti sovrapponibili, così come non è sovrapponibile il manufatto conservato ad Amburgo, tuttavia gli elementi raffrontabili sono molteplici a partire dal primo registro inferiore realizzato con cerchietti saldati in verticale, nonché il motivo a nastro ondulado che incornicia lo smaltino centrale. Anche il gusto per i pieni e i vuoti – ottenuti attraverso la sapiente lavorazione di lamine e filigrane è, a mio avviso, un elemento che accomuna i due preziosi monili.

Le dimensioni che caratterizzano il castone dell'anello in esame sono più minute¹⁹⁶ rispetto a quelle della fibula: questo comporta che non siamo in presenza di una spilla risemantizzata – a meno che non fosse di dimensioni particolarmente ridotte – bensì di un monile che a mio avviso fu creato se non nella stessa officina (aspetto che non si avrà mai l'opportunità di verificare), almeno nel medesimo *milieu* culturale del manufatto del British Museum. In ultima analisi, per quanto riguarda lo smalto *cloisonné* ospitato nella parte centrale del castone, risulta arduo comprendere l'intervallo cronologico che vide il suo inserimento, se coevo alla fattura del castone o se successivo, e quindi – magari – contemporaneo all'assemblaggio dell'intero monile.

II.4. Un ruolo anche per i Merovingi?

Prima di approfondire il portato innovativo costituito dalla fibula a disco nella cultura artistica longobarda, trovo utile soffermarmi su un'altra popolazione, quella dei Merovingi, che indicativamente nella stessa cronologia di riferimento, vide il diffondersi di un *habitus* nuovo, che non ci sorprende esser stato di chiara matrice mediterranea.

Non è infatti possibile affrontare il tema delle fibule a disco senza chiamare in causa i manufatti di questo tipo prodotti nell'ambito della cultura artistica merovingia (metà V-metà VIII secolo). La "nuova"¹⁹⁷ tipologia di fibula a disco parrebbe comparire quale naturale sviluppo della coppia di

¹⁹⁴ *Ibidem*. Si veda la nota 5 per la bibliografia inerente il "Gisela Treasure".

¹⁹⁵ LITTLE C.T., *New Gold Cloisonné Enamel Ottonian Rings*, cit., p. 52.

¹⁹⁶ Nella pagina dell'archivio digitale del Metropolitan Museum associata all'oggetto in esame sono riportate le seguenti dimensioni: 0,9 x 2,3 x 1,8 cm.

¹⁹⁷ Tale aggettivo va a connotare l'innovazione del costume circoscritta all'ambito delle popolazioni germaniche.

fibule connotata da forme zoomorfe¹⁹⁸ che chiudevano il mantello delle donne merovinge¹⁹⁹; agli esordi però si tratta unicamente di un'evoluzione morfologica dettata, probabilmente, dal gusto (figg. II.26-II.27). Solo in un secondo momento, individuabile nella seconda metà del VI secolo, la trasformazione avrà un carattere tipologico e, di conseguenza, sarà strettamente connessa ad un cambiamento del costume.

Birgit Arrhenius scrive

[...] parallel to the garnet cloisonné²⁰⁰ in Frankish male graves of the later fifth century, the period of Childeric, is the cloisonné jewelry consisting of small disk brooches in contemporary female graves. The earliest brooches have an outer shell made of iron. [...] In the center, however, the brooches have a circular setting consisting of mother-of-pearl²⁰¹.

Tali manufatti, il cui diametro è pari ai 2 cm circa, presentavano in antico una decorazione realizzata con intarsi argentei²⁰² lungo il bordo esterno; purtroppo «most of the inlay is now corroded and these brooches, originally so beautiful, look much less complex than they are»²⁰³. Nonostante la misura contenuta, le fibule a disco, costituivano un accessorio fondamentale nell'abbigliamento femminile: consentivano di allacciare i lembi del mantello sulla spalla oppure di chiudere il mantello in corrispondenza del petto.

¹⁹⁸ Le cosiddette "small brooches" di ambito merovingio si diffusero con la metà del V secolo, e la loro fortuna durò fino alla fine del VI secolo. «They are normally found in pairs at the neck or on the upper part of the chest, where they must have fixed a wrap or light cloak. As the earliest types demonstrate, especially in the forms of sea monsters, horses, and eagles, this category of small brooch had its origin in Late Antiquity. They may be denoted as a Romano-Frankish creation», in MARTIN M., *Early Merovingian Women's Brooches*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne. Arts of the Early Medieval Period in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2000, pp. 226-241; p. 237.

¹⁹⁹ Cfr. MARTIN M., *Kleider machen Leute. Tracht und Bewaffnung in frankischer Zeit*, in Fuchs K. (hrsg.), *Die Alamannen*, catalogo della mostra (Stuttgart, Zürich, Augsburg), Stuttgart 1997, pp. 349-358; pp. 351-352; MARTIN M., *Schmuck und Tracht des frühen Mittelalters*, cit., pp. 47-49. Vale la pena sottolineare, per completezza, che il costume femminile spesso era connotato da un'altra tipologia di fibule, ossia le fibule ad arco, indossate anch'esse in coppia. Tali accessori, però, non vengono portati alla luce in corrispondenza del petto del defunto bensì «[...] in different positions above or on the pelvis or between the thighs, but never on the upper part of the body or at the shoulders. Research in this area confirms that there is a close connection between the bow brooches and one or more amulets normally found near the knees. They had obviously been suspended or hung on bands, straps, or strings of textile or leather, or fixed to the bow brooches or on the ends of a belt adorned by them» (MARTIN M., *Early Merovingian Women's Brooches*, cit., p. 230).

²⁰⁰ «The importance of garnet jewelry is underlined by the fact that, from Childeric onward, cloisonné jewelry was made in the Frankish area [...]», in ARRHENIUS B., *Garnet Jewelry of the Fifth and Sixth Centuries*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne*, cit., pp. 214-225; p. 216. Sull'oreficeria cloisonné utilizzata come dono diplomatico da parte della corte costantinopolitana, si rimanda a IVI, pp. 224-225, e alla bibliografia di supporto.

²⁰¹ ARRHENIUS B., *Garnet Jewelry of the Fifth and Sixth Centuries*, cit., p. 218.

²⁰² Per un approfondimento della tecnica dell'intarsio argenteo si veda, nella medesima raccolta, ROTH H., *The Silver-Inlaid Iron Belt Fittings in the Morgan Collection*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne*, cit., pp. 292-307.

²⁰³ ARRHENIUS B., *Garnet Jewelry of the Fifth and Sixth Centuries*, cit., p. 218.

Questa prima consuetudine conosce però una cesura, motivata con ogni probabilità dalla sempre maggior diffusione, con il VI secolo, dello stile interregionale²⁰⁴ che inevitabilmente diffondeva manufatti e nuovi costumi da Oriente a Occidente. Non è un caso che «French archaeologists since the nineteenth century have pointed out, and recent research has confirmed that the years around 600 were decisive in the Merovingian world for the evolution of both techniques in decorating jewelry and female costume fashions»²⁰⁵.

La "nuova moda" sembrerebbe trovare una prima testimonianza nel corredo funebre della regina Aregonda (morta nel 580 circa)²⁰⁶, portato alla luce all'interno di un sarcofago lapideo (Tomba 49) nella basilica di Saint-Denis²⁰⁷. L'identificazione con la regina merovingia, moglie di Clotario I (511-561), avrebbe trovato conferma grazie a un duplice indizio: l'iscrizione ARNEGUNDIS REGINAE che compare sul castone dell'anello parte dei doni funerari, e il risultato delle analisi antropologiche che avrebbero confermato trattarsi del «corps d'une femme d'une soixantaine d'années, morts aux alentours de 580»²⁰⁸.

Ritornando al tema chiave di questa trattazione, vale la pena anzitutto sottolineare che il rinvenimento della coppia di fibule a disco in quelle date non è scevro di curiosità: la regina, infatti, indossava nel momento della sua sepoltura «[...] un costume novateur, qui n'était déjà plus celui des V^e-VI^e siècles et annonçait déjà celui qui deviendrait à la mode quelques décennies plus tard, quand la fibule circulaire unique aurait supplanté les paires en vogue chez les Francs depuis l'Antiquité tardive»²⁰⁹. È poi di particolare interesse che la coppia di fibule a disco non è caratterizzata dallo stesso grado di preziosità: una risulta essere la copia, meno raffinata, dell'altra (*fig. II.28*). Quale il motivo? Perrier²¹⁰ individua una possibile spiegazione nel fatto che Aregonda si faccia antesignana²¹¹, a livello di abbigliamento, di una sorta di "scambio culturale" con l'Oriente Mediterraneo²¹² ma non ne comprenda fino in fondo la consuetudine. Lei era solita indossare una

²⁰⁴ A proposito dello stile cosiddetto interregionale si veda, STOLZ Y., *The Evidence for Jewellery Production in Constantinople in the Early Byzantine Period*, in Entwistle C., Adams N. (eds.), *'Intelligible Beauty'. Recent Research on Byzantine Jewellery*, London 2010, pp. 33-39; p. 33. Tale aspetto sarà inoltre trattato nel Capitolo VI del presente lavoro di ricerca.

²⁰⁵ PÉRIN P., *Aspects of Late Merovingian Costume in the Morgan Collection*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne*, cit., pp. 242-267; p. 243.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 49.

²⁰⁷ Si veda il recentissimo, PERRIER D., *Tombe d'Arégonde*, in Bardiès-Fronty I., Denoël C., Villela-Petit I. (eds.), *Les temps Merovingiens. Trois siècles d'art et de culture (451-751)*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée de Cluny - musée national du Moyen Âge, 26 octobre 2016 - 13 février 2017), Paris 2016, n. 111 (pp. 158-160), accompagnato dalla bibliografia di riferimento.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 160.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ Non è un fatto insolito che sia un personaggio di rango elevato a "dettare" una direzione specifica nelle consuetudini relative alla moda di un determinato periodo storico.

²¹² È fondamentale avere chiaro che i popoli delle Grandi Migrazioni ebbero sempre contatti sia commerciali sia inquadrabili in quella che viene definita "economia del dono" con l'Impero Romano d'Oriente. A questo riguardo, Périn sottolinea che «[...] increased diplomatic and commercial relations with the Mediterranean

coppia di fibule, dunque il fatto si doverne portare una sola non le appariva evidentemente consono; questo il motivo che si suppone alla base della creazione di una seconda fibula fortemente assimilabile ma di minore valore intrinseco.

In tale cronologia le fibule a disco si connotavano dunque come un vero e proprio *status symbol* che richiamava non solo lo stile internazionale a livello di raffinata manifattura bensì anche l'adesione a determinate idee di potere e legittimazione. È dunque con la fine del VI secolo che l'abbigliamento femminile mostra di recepire un significativo cambiamento: l'uso della doppia fibula realizzata a *cloisonné* diviene obsoleto e cede il posto ad un solo accessorio, di dimensioni maggiori, che chiude il mantello (*fig. II.29*). «By this time, a change in the fashions²¹³ of female dress brought a stronger emphasis on a central brooch for fastening the cloak»²¹⁴.

A mio avviso ha senso sottolineare anche un altro aspetto – che risulterà maggiormente evidente in ambito longobardo – ossia come anche la realizzazione tecnica di tali manufatti subisce un cambiamento. Il gusto estetico (e coloristico) ravvisabile in gran parte dei monili dell'oreficeria merovingia che «[...] jouent de l'alternance de l'or et du rouge, pierre angulaire de l'esthétique mérovingienne»²¹⁵, almeno fino al VII secolo²¹⁶, giunge a una sorta di sintesi tra decorazione *cloisonné*²¹⁷ e ornamentazione in filigrana²¹⁸: sembra che anche il gusto ornamentale non potesse più fare a meno di guardare alle produzioni dell'Oriente Mediterraneo.

world, especially Byzantium, played a decisive role. The Merovingian royal court rapidly established new female fashions, for example, based upon imperial models» (PÉRIN P., *Aspects of Late Merovingian Costume in the Morgan Collection*, cit., p. 243). Per un approfondimento in tale direzione si vedano anche, VIERCK H., *Imitatio imperii und interpretatio Germanica vor der Wikingerzeit*, in Zeitler R. (ed.), *Les pays du Nord et Byzance (Scandinavie et Byzance)*, Actes du colloque nordique et international de Byzantinologie tenu a Upsal (20-22 avril 1979), Uppsala 1981, pp. 64-113; SCHULZE M., *Einflüsse byzantinischer Prunk-gewänder auf die fränkische Frauentracht*, «Archäologisches Korrespondenzblatt», VI, 2, 1976, pp. 149-161.

²¹³ Vale qui la pena riportare una considerazione che la Marzel inserisce nell'introduzione al volume *Dress and Ideology* (MARZEL S.-R., *Introduction*, in Marzel S.-R., Stiebel G.D., *Dress and Ideology*, cit., pp. 1-2): «Clothing, dress, and fashion are not interchangeable terms. [...] Fashion involves change, novelty, and the context of time, place, and wearer. Blumer [nda non viene indicato alcun riferimento bibliografico (*sic!*)] describes fashion influence as a process of "collective selection" whereby the formation of taste derives from a group of people responding collectively to the Zeitgeist or "spirit of times". [...] it may be said that fashion is the ability as well as the obligation to change one's dress style in accordance with the new collective one, even when clothes are still wearable».

²¹⁴ ARRHENIUS B., *Garnet Jewelry of the Fifth and Sixth Centuries*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne. Arts of the Early Medieval Period in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2000, pp. 214-225; pp. 222-223.

²¹⁵ BARDIÈS-FRONTY I., DENOËL C., *Pour un essai de définition de l'art mérovingien*, in Bardiès-Fronty I., Denoël C., Villela-Petit I. (eds.), *Les temps Mérovingiens*, cit., pp. 37-41; p. 37.

²¹⁶ Cfr. IVI, p. 39.

²¹⁷ Patrick Périn sottolinea a questo proposito come «[...] cloisonné garnet inlay gradually disappeared, and sheet gold decorated with filigree and inlays set in individual collars began to appear» (PÉRIN P., *Aspects of Late Merovingian Costume in the Morgan Collection*, cit., p. 243).

²¹⁸ In IVI, pp. 244-248, è consultabile una trattazione particolareggiata, corredata da un'ottima bibliografia di riferimento, delle fibule a disco appartenute alla J. Pierpont Morgan Collection, e ora parte della collezione del Metropolitan Museum.

Di particolare interesse a questo proposito sono le due fibule a disco che presento nelle righe seguenti: la prima, portata alla luce a Baslieux (Lorena) e attribuita al VII secolo²¹⁹, presenta una placca la cui superficie è anzitutto decorata in filigrana benché non manchino alcuni castoni in entrambi i registri che articolano la parte anteriore dell'oggetto. Questi hanno forme eterogenee (aquila molto stilizzata; crescente lunare, quadrifoglio) che ospitano granati e, nel caso del trifoglio, paste vitree sui toni dell'azzurro e del verde (*fig. II.30*).

Il secondo manufatto, realizzato in foglia d'oro, è stato portato alla luce in un sarcofago che conteneva un inumato di sesso femminile, durante la campagna di scavi nel cimitero della parrocchia di Saint-Moré²²⁰ (Borgogna). La fibula a disco è costituita da una borchia centrale decorata da un castone cilindrico nella parte sommitale, incorniciato da archetti godronati; segue poi la fascia principale dove S e 8 in filigrana si alternano e caratterizzano in senso dinamico la composizione che accoglie in corrispondenza dei punti cardinali, nella fascia più esterna, quattro castoni triangolari, e altrettanti morfologicamente affini ma più minuti sono posti nel punto mediano verso l'interno (*fig. II.31*).

Nelle fibule a disco merovingie troviamo poi una scelta estetica che si avrà modo di riscontrare anche nei monili di età longobarda portati alla luce in Italia: il reimpiego di materiale più antico²²¹ e, nello specifico, pietre preziose e cammei. Penso, a questo riguardo, alla fibula portata alla luce a Charnay²²². Il manufatto presenta, all'interno di una forma polilobata decorata da una croce realizzata con granati – tra i cui bracci si fa spazio un'ornamentazione in filigrana che impreziosisce la lamina aurea –, un cammeo antico di reimpiego raffigurante una testa maschile (?) di profilo verso sinistra.

II.5 Un «oggetto nuovo»²²³ per i Longobardi

L'aver approfondito le fibule a disco in ambito paleo-bizantino ci consente di volgere ora lo sguardo al tema principe di questo studio, ossia la recezione di questo manufatto in seno alla cultura artistica longobarda. Prima di indagare i manufatti in *stricto sensu*, ai quali verrà dedicato ampio e opportuno spazio nella seconda parte di questo lavoro, credo si renda necessario riflettere sulle

²¹⁹ PERRIER D., *Fibule circulaire*, in Bardiès-Fronty I., Denoël C., Villela-Petit I. (eds.), *Les temps Mérovingiens*, cit., n. 170 (p. 218). Il manufatto è conservato presso Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie nationale (inv. 32644).

²²⁰ AVISSEAU-BROUSTET M., *Fibule circulaire*, in Bardiès-Fronty I., Denoël C., Villela-Petit I. (eds.), *Les temps Mérovingiens*, cit., n. 171 (p. 218).

²²¹ A questo riguardo, si veda BARDIÈS-FRONTY I., *La réception de l'art antique dans le monde mérovingien*, in Bardiès-Fronty I., Denoël C., Villela-Petit I. (eds.), *Les temps Mérovingiens*, cit., pp. 96-97.

²²² AVISSEAU-BROUSTET M., *Fibule de Charnay*, in Bardiès-Fronty I., Denoël C., Villela-Petit I. (eds.), *Les temps Mérovingiens*, cit., n. 48 (p. 100). Il manufatto è parte delle collezioni di Saint-Germain-en-Laye, musée des Antiquités nationales (inv. 34702).

²²³ Cfr. ROTILI M., *La necropoli longobarda di Benevento*, Napoli 1977, p. 120.

modalità di questa migrazione culturale e, ancora prima, sul fatto che un oggetto legato all'abbigliamento e, quindi, alla modalità di autorappresentazione, abbia un significato di non poco conto all'interno dei rapporti e dei complessi sistemi della comunicazione tra esseri umani che allora, come oggi, sono tutt'altro che statici, lineari e logici.

Come già si è avuto modo di leggere nel Capitolo I, è fondamentale nello studio di oggetti di cultura materiale che detenevano anche la funzione di ornamenti personale domandarsi di quale ruolo fossero insigniti «[...] in the dynamic system of communication within societies»²²⁴. Se poi l'ornamento personale non era un semplice, benché prezioso, monile bensì aveva accolto in sé, benché all'interno di un'altra cultura di riferimento, anche la funzione di *insignia* – come nel caso delle fibule a disco con pendenti – diviene necessario cercare di comprendere anche quale fosse il suo «complex role [...] in the negotiation of ancient identities»²²⁵.

Con questo paragrafo entriamo quindi nell'ambito specifico della presente ricerca che ha come fine quello di portare l'attenzione su un manufatto che non appartiene, in senso stretto, alla moda e, di conseguenza, alla cultura artistica longobarda: la fibula a disco.

Tale gioiello è infatti fortemente connesso alla "romanità", anzitutto per il forte valore simbolico che lo contraddistingue ma anche per la sua intrinseca funzione di elemento che consentiva di allacciare i lembi del mantello. Si tratta quindi di un manufatto che non appartiene a quella che possiamo definire l'"eredità longobarda", ossia a quel «patrimonio tecnologico e formale che caratterizzava la cultura materiale dei Longobardi al momento dell'immigrazione in Italia nel 568»²²⁶.

Il ritrovamento in aree cimiteriali longobarde o, nel caso degli esemplari più preziosi, il riferimento di tali monili alla cultura artistica della prima età bizantina ha portato gli studiosi, non molti per la verità²²⁷, a domandarsi il motivo di questa innovazione e, di conseguenza, a ricondurre questa novità al «processo di acculturazione»²²⁸ che si dovette, inevitabilmente, verificare quando i Longobardi vennero in contatto con la popolazione autoctona stanziata sul territorio italiano²²⁹.

²²⁴ COLBURN C.S., HEYN M.K., *Bodily Adornment and Identity*, cit., p. 1.

²²⁵ Ivi, p. 9.

²²⁶ PAROLI L., *La cultura materiale nella prima età longobarda*, in Arce J., Delogu P. (a cura di) *Visigoti e Longobardi*, Atti del Seminario (Roma, 28-29 aprile 1997), Firenze 2001, pp. 257-303; p. 257.

²²⁷ *Infra*.

²²⁸ Cfr. VON HESSEN O., *Il processo di romanizzazione*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Palazzo dei Provveditori Veneti – Museo Nazionale; Duomo – Museo Cristiano; Tempietto Longobardo, 2 giugno-30 settembre 1990), Milano 1990, p. 222.

²²⁹ Vale la pena sottolineare a questo proposito che «il gruppo noto nelle fonti scritte come Longobardi [...] non può avere uno stretto valore etnico: siamo di fronte a un gruppo multietnico, mutevole nel tempo» (GASPARRI S., *Il regno dei Longobardi*, in Aillagon J.-J. (a cura di), *Roma e i Barbari*, cit., pp. 388-391; p. 388). Per un approfondimento dei Longobardi si è in possesso di un'estesa bibliografia di riferimento; mi limito in questo contesto a rimandare a, AZZARA C., *I longobardi*, Bologna 2015; JARNUT J., *Storia dei Longobardi*, Torino 1995 (I ed. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1982); MELUCCO VACCARO A., *I Longobardi in Italia*, Milano 2007 (I ed. Milano 1982).

Personalmente sarei dell'idea di evitare di avvicinare il tema con il termine di "acculturazione" il cui portato semantico è tutt'altro che positivo e "democratico". Quello che si verifica, a mio avviso, è un'assimilazione di usi e costumi²³⁰, nonché di segni del potere che, con ogni probabilità, fu caratterizzata da una duplice direzionalità. Certamente la popolazione longobarda, vivendo a stretto contatto con quelli che possiamo definire genericamente gli autoctoni²³¹, la popolazione anzitutto romana²³², non poté fare a meno di recepire e, di conseguenza, fare proprie alcune peculiarità culturali²³³; tuttavia dobbiamo immaginare che anche la popolazione locale abbia accolto alcune singolarità della *gens Langobardorum*²³⁴.

Le fibule a disco costituiscono solo una delle molteplici attestazioni che testimoniano l'interazione culturale tra le due "civiltà"²³⁵, benché – come si avrà modo di puntualizzare nelle pagine seguenti – è fondamentale non cadere in banali generalizzazioni.

È anzitutto fondamentale, e anche indispensabile, mettere in luce un primo, e non ovvio, carattere che contraddistingue questa tipologia di documento archeologico. Le fibule a disco

²³⁰ Sono indicative a questo riguardo le parole di Stefano Gasparri che approfondendo il cambiamento di ruolo che è oggi attribuito ai barbari, scrive: «[...] l'idea insomma è quella di una progressiva integrazione dei gruppi barbarici all'interno del mondo romano: gruppi che rappresentavano, secondo l'interpretazione oggi dominante, la periferia povera dell'impero (di cui dunque facevano già parte), in grado, di fronte al collasso delle strutture politiche centrali, di costruire nuovi assetti sociali e politici nel cuore stesso delle antiche province romane, fondando i nuovi regni "etnici" dell'alto medioevo (dei Franchi, dei Longobardi, dei Visigoti, ecc.)» (GASPARRI S., *Voci dai secoli oscuri*, cit., p. 13).

²³¹ Con "autoctoni" vengono identificati coloro che non presentano caratteri accentuatamente "romani", in particolar modo nelle pratiche funerarie. A questo riguardo, LA ROCCA C., *Tombe con corredi, etnicità e prestigio sociale: l'Italia longobarda del VII secolo attraverso l'interpretazione archeologica*, in Gasparri S. (a cura di), *Archeologia e storia dei Longobardi in Trentino (secoli VI-VIII)*, Atti del convegno nazionale di studio (Mezzolombardo, 25 ottobre 2008), Mezzolombardo 2009, pp. 55-75; p. 58n.

²³² A tal riguardo, DE MARCHI P.M., *Altri popoli in Italia*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, cit., pp. 68-71.

²³³ Cfr. ROTILI MARC., *Aspetti dell'integrazione delle popolazioni germaniche in Italia*, in Ebanista C., Rotili Marc. (a cura di), *Archeologia e storia delle migrazioni. Europa, Italia e Mediterraneo fra tarda età romana e alto medioevo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 17-18 giugno 2010), Cimitile 2011, pp. 97-115; p. 101.

²³⁴ Il fatto che questi fossero un nutrito gruppo multi-etnico ci induce inevitabilmente a rapportarci con i Longobardi non nell'ottica di una cultura omogenea bensì di un ambiente fortemente eterogeneo, nel quale si facevano spazio caratteri non ascrivibili alla "totalità" del gruppo bensì a specifici sottogruppi, come tra l'altro evidenzia la diffusione delle fibule a disco (*Infra*). Ritengo doveroso sottolineare che, ad oggi, gli studi si sono occupati dell'assimilazione culturale a livello unidirezionale; sebbene sia probabile che la ricerca "in senso opposto" non dia risultati ed evidenze archeologiche di rilievo, sarebbe interessante almeno interrogarsi fattivamente su tale aspetto.

²³⁵ Un altro manufatto che parrebbe attestare questa tipologia di "scambio culturale", motivata in questo caso da ragioni di ordine religioso, sono le cosiddette crocette auree portate alla luce in molteplici sepolture longobarde. A questo riguardo, VON HESSEN O., *Il processo di romanizzazione*, cit., p. 222; VON HESSEN O., *Langobardische Goldblattkreuze aus Italien*, in Hübener W. (hrsg.), *Die Goldblattkreuze des Frühen Mittelalter*, Bühl-Baden 1975, pp. 113-122; VON HESSEN O., *Die Goldblattkreuze aus der Zone nordwärts der Alpen*, in Tagliaferri A. (a cura di), *Problemi della civiltà e dell'economia longobarda. Scritti in memoria di G.P. Bognetti*, Milano 1964, pp. 199-226. Non posso esimermi dal sottolineare che, come si approfondirà in seguito, se le fibule a disco sono un manufatto che trova ampia attestazione nei territori dell'Italia centro-meridionale, e quindi della *Langobardia Minor*, al contrario le crocette auree sono una tipologia di oggetto tipica della *Langobardia Maior*.

portate alla luce sul territorio italiano, infatti, come tra l'altro si avrà modo di approfondire nello specifico nei Capitoli seguenti, sono riconducibili – in base alle caratteristiche intrinseche che le connotano – a due differenti "sfere", e dunque a due consuetudini che potremmo definire quasi agli antipodi. Da un lato abbiamo a che fare con manufatti fortemente caratterizzati in direzione di una preziosità ricercata, non banale, tanto che alcuni di essi costituiscono dei veri e propri oggetti unici sia nell'ambito storico-artistico sia in quello archeologico. Si tratta delle fibule a disco elitarie²³⁶, connotate – sicuramente in antico – dalla presenza di tre pendenti nella loro parte inferiore. Con ogni probabilità, come si tenterà di dimostrare nel presente lavoro di ricerca, queste venivano indossate da individui maschili di alto rango, probabilmente sulla spalla destra²³⁷, e richiamavano l'idea delle *Kaiserfibeln*.

La seconda tipologia di fibule a disco proviene invece, nella gran parte dei casi di cui conosciamo il contesto di rinvenimento, da ricche sepolture femminili²³⁸, attribuibili al periodo noto come "della stravaganza funeraria", individuabile nella prima metà del VII secolo²³⁹. In questi casi il manufatto era solitamente portato alla luce in corrispondenza del petto della defunta: si pensa dunque avesse la funzione di chiudere il mantello (o una sorte di scialle) sul davanti. Queste fibule a disco, anch'esse nella maggior parte dei casi preziose – dati i materiali con cui furono realizzate –, si presentavano come delle lamine circolari decorate nei modi più diversi, ma senza pendenti. La presenza o, per l'appunto, l'assenza di pendenti diventa quindi il discrimine per associare, anche in ambito longobardo, il prezioso monile alla sua funzione anche sociale: nel primo caso è un vero e proprio segno di distinzione che rimarca l'autorevolezza di chi la indossava; nel secondo è un accessorio di pregio utilizzato per chiudere l'abito che richiama una consuetudine propria della moda interregionale dell'Oriente Mediterraneo.

Se nel caso della prima tipologia i contesti di rinvenimento specifici non sono noti, abbiamo certamente più fortuna con i manufatti che appartengono al secondo tipo, questo l'elemento che motiva il successivo approfondimento, seppur di ampio respiro affinché non si perda il *fil rouge* della trattazione, relativo ai contesti e alle pratiche funerarie della popolazione longobarda. Credo infatti che questa sorta di premessa al limite tra archeologia e antropologia si riveli utile per poi affrontare il loro studio da un punto di vista anzitutto storico-artistico. Le fibule a disco, oltre a essere un accessorio strettamente interrelato al costume, alla moda nonché alla volontà di esplicitare la propria appartenenza ad una specifica élite sociale, sono una categoria di manufatti d'arte sontuaria che recepisce, come si avrà modo di esaminare, culture e correnti artistiche, elementi di reimpiego,

²³⁶ A questa tipologia di manufatti è dedicato il Capitolo IV della presente trattazione.

²³⁷ Non trattandosi di materiale da scavo, manca ovviamente una documentazione specifica che ci consenta di far luce sugli aspetti legati al costume.

²³⁸ Alle fibule a disco cui si è accennato, è dedicato il Capitolo VI di questo lavoro di ricerca.

²³⁹ Nel Capitolo VI si avrà modo di approfondire il reale portato di questa "etichetta" di classificazione relativa ai corredi.

scelte compositive peculiari che richiamano gusti estetici chiaramente individuabili grazie anzitutto al confronto con manufatti di oreficeria, ma non solo.

* * *

Con la loro discesa "organizzata"²⁴⁰ in Italia²⁴¹, i Longobardi – guidati dal re Alboino – si trovarono a transitare, per forza di cose, dalla *koinè* merovingia²⁴² alla *koinè* romana. Questo cambiamento non avvenne in modo repentino e, soprattutto, a differenza di quanto si è soliti affermare, non si verificò in egual misura nelle diverse aree del territorio italiano che assoggettarono. Quest'ultima affermazione è tutt'altro che irrilevante poiché il metodo che ha condotto ad attribuire ai Longobardi

²⁴⁰ È bene infatti qui ricordare che si è oggi concordi nel ritenere che gruppi di Longobardi erano già presenti sul territorio italiano in qualità di *foederati* dell'esercito romano, termine che venne poi sostituito, intorno alla metà del VI secolo, dalla denominazione *symmachoi* (alleati). Tale trasformazione si verificò quando alcune truppe longobarde si trovarono a combattere a Gualdo Tadino e a Volturno accanto a Narsete (cfr. POHL W., *L'Armée romaine et les Lombards: stratégies militaires et politiques*, in Vallet F., Kazanski M. (éds.), *L'Armée Romaine et les Barbares du III^e au VII^e Siècle*, Paris 1993, pp. 291-295; p. 291). A questo riguardo, si vedano, ARNALDI G., *Tarda Antichità*, in Arnaldi G., Marazzi F., *Tarda Antichità e Alto Medioevo in Italia*, Roma 2017, pp. 11-72; in particolare pp. 68-72; BARBIERA I., *Changing Lands in Changing Memories. Migration and Identity during the Lombard Invasions*, Firenze 2005, pp. 144-146; POHL W., *Le origini etniche dell'Europa. Barbari e Romani tra antichità e medioevo*, Roma 2000, in particolare pp. 140-141; pp. 167-179; SOUPAULT V., *Les tombes à épée au nord-est et à l'est de la mer Noire au Bas Empire*, in Vallet F., Kazanski M. (éds.), *La Noblesse Romaine et les Chefs Barbares du III^e au VII^e siècle*, Saint-Germain-en-Laye 1995, pp. 227-245.

²⁴¹ Sintetica e completa al tempo stesso, anche rispetto allo sguardo sulle vicende dell'Impero, è la narrazione dell'arrivo dei Longobardi in Italia contenuta nel contributo di Marazzi (MARAZZI F., *Alto Medioevo*, in Arnaldi G., Marazzi F., *Tarda Antichità e Alto Medioevo in Italia*, cit., pp. 73-194; p. 83). Egli scrive: «[...] la nuova invasione della Penisola prese avvio proprio dalle sue regioni nord-orientali e si espanse rapidamente prima all'interno della Pianura Padana, ove Pavia e Verona furono scelte dal re come proprie residenze, e poi dilagò in direzione del Centro e del Sud dell'Italia. Già poco dopo il 570 più della metà del territorio italiano sfuggiva ai Bizantini, incapaci di opporre ai Longobardi una strategia di contrasto – fatta anche di scontri campali – simile a quella che, sia pure a caro prezzo, aveva consentito meno di venti anni prima di debellare la presenza gota. I tempi erano cambiati, e in quegli anni l'Impero, impegnato in campagne contro i Visigoti in Spagna e i Persiani in Oriente, non poteva – e forse non voleva – dirigere in Italia, considerata probabilmente un fronte secondario, truppe e risorse in grado di arginare sul nascere l'espansione dei Longobardi. Contro i nuovi invasori, i Bizantini adottarono quindi una tattica diversa, sostanzialmente attendista, basata sulla difesa delle aree della Penisola considerate di maggiore rilevanza strategica [...]».

²⁴² La Paroli, a proposito del cambiamento dei cosiddetti "oggetti-guida" attestati nelle necropoli longobarde, sottolinea come «[...] nell'ambito della *koinè* merovingia, le tipologie correnti tra i longobardi hanno maggiori affinità con quelle di alcuni gruppi territorialmente più prossimi, in particolare Turingi, Baiuvari e Alamanni, ma anche Gepidi [...]. Altri elementi rimandano invece ai Franchi, che nel VI secolo avevano già esteso la loro egemonia politico-militare su gran parte dell'Europa continentale» (PAROLI L., *La cultura materiale nella prima età longobarda*, cit., p. 258).

una sepoltura di tipo standardizzato e "tradizionale" [...] ha portato a risultati storicamente improbabili, quali, anzitutto, la scomparsa archeologica dei Longobardi in Italia meridionale, nonostante sia questo l'unico luogo ove la dominazione longobarda sopravvisse fino al secolo XI²⁴³.

Tale riflessione si rivela fondamentale per il presente lavoro, non fosse altro che la maggior parte delle fibule a disco proviene dall'Italia centro-meridionale. Una circostanza alquanto curiosa insomma. Questo il motivo per cui si rende necessario affrontare il presente tema consapevoli della poca prudenza insita nella generalizzazione di un possibile nesso etnico tra oggetti e identità individuali, e ancor più dell'idea che «[...] i gruppi nazionali barbarici fossero puntualmente contraddistinti da un diverso tipo di abito e di armi di fogge tradizionali, permettendo la formazione di una tipologia astratta che potremmo definire "il corredo funerario tipicamente longobardo"»²⁴⁴. Se infatti un particolare tipo di sepoltura e, nello specifico, la scelta di accompagnare il defunto con una determinata tipologia di corredo funerario, può essere connesso con l'usanza di una specifica popolazione è altrettanto vero che proprio per il fatto che in tomba venga inserito un «insieme di oggetti consapevolmente scelti dai vivi per uno scopo rituale»²⁴⁵ non può essere considerato il solo indizio utile. Le ricerche degli ultimi anni stanno infatti mettendo in luce che «together, and in opposition to ethnic identity»²⁴⁶, rank and social identity have been sought in grave materials [...]. The starting point in this direction was the observation of variable wealth distribution in graves and variable energy expenditure in the arrangement of graves»²⁴⁷.

²⁴³ LA ROCCA C., *L'archeologia e i Longobardi in Italia. Orientamenti, metodi, linee di ricerca*, in Gasparri S. (a cura di), *Il Regno dei Longobardi in Italia. Archeologia, società e istituzioni*, Spoleto 2004, pp. 173-233; p. 212.

²⁴⁴ *IVI*, p. 187.

²⁴⁵ *IVI*, p. 174. Per un approfondimento in questa direzione, si faccia riferimento, all'interno dell'estesa bibliografia di supporto, ai fondamentali, SETTIA A.A., *Longobardi in Italia: necropoli altomedievali e ricerca storica*, in Francovich R., Noyé G. (a cura di), *La storia dell'Alto medioevo italiano (VI-X secolo) alla luce dell'archeologia*, convegno internazionale (Siena, 2-6 dicembre 1992), Firenze 1994, pp. 57-69; D'AGOSTINO B., *Società dei vivi, comunità dei morti: un rapporto difficile*, «Dialoghi di Archeologia», 1985, I, pp. 47-58; BUCHET L., LORREN C., *Dans quelle mesures la nécropole du haut Moyen Âge offre-t-elle une image fidèle de la société des vivants?*, in *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public. 6^e Congrès*, Strasbourg 1975, pp. 27-48.

²⁴⁶ Si rende infatti necessario «diminuire il peso numerico delle invasioni» (GASPARRI S., LA ROCCA C., *Tempi barbarici. L'Europa occidentale tra antichità e medioevo (300-900)*, Roma 2012, p. 83), questo perché, ribadendo e "allargando" quanto affermato a proposito della *gens Langobardorum*, «negli ultimi decenni è stato messo in crisi il concetto tradizionale di etnicità, secondo il quale le *gentes* tardoantiche o altomedievali sarebbero state gruppi omogenei dal punto di vista sociale e culturale, che condividevano una comune discendenza, un comune linguaggio, legge, costumi, religione [...]» (*Ibidem*). Oggi infatti prevale la posizione "strumentalista" che vede nell'etnicità un fattore soggettivo, un "costrutto situazionale": «[...] l'identità etnica può mutare, ed è soggetta alle regole e ai mutamenti del discorso politico e dell'azione politica» (*IVI*, p. 84). A questo riguardo si rimanda a, GEARY P., *Ethnic Identity as a Situational Construct in the Early Middle Ages*, «Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien», 113, 1982, pp. 15-26; nonché a BRATHER S., *Ethnic Identities as Constructions of Archaeology: The Case of Alamanni*, in Gillet A. (ed.), *On Barbarian Identity. Critical Approaches to Ethnicity in the Early Middle Ages*, Turnhout 2002, pp. 149-175.

²⁴⁷ BARBIERA I., *Changing Lands in Changing Memories*, cit., p. 153.

Nell'affrontare con meticolosità il presente argomento, non si può tacere il ruolo fondamentale giocato dalle necropoli e, nello specifico, dai corredi funerari che accompagnavano il viaggio nell'Aldilà degli individui defunti. Non è un caso, infatti, che com'è stato più volte sottolineato, «the main source of archaeological information for the Migration Period (the Early Middle Ages) is cemeteries [...]»²⁴⁸. Le aree cimiteriali e ancor più le singole sepolture non ci forniscono solo informazioni relative alla ritualità funeraria²⁴⁹ nonché alla percezione della morte, ci consentono di acquisire informazioni inerenti

the production and exchange of grave goods, because graves represented the most common method of hoarding in ancient societies; or, we can attempt to discover the consequences of a particular social structure or of relations between living people as reflected in their cemeteries²⁵⁰.

Il rituale funerario è infatti una «forma di riproduzione sociale, vale a dire un momento cruciale nella vita dei gruppi parentali i quali, attraverso le forme di ostentazione funeraria, rivendicano per se stessi le caratteristiche (sociali, materiali e immateriali) dei defunti»²⁵¹. Questo il motivo per il quale si caratterizza come una cerimonia pubblica nonché un momento di competizione sociale²⁵²: l'individuo, ormai defunto, viene dunque connotato per il valore sociale che lo contraddistingue. Ecco perché si tende ad «enfaticizzare – attraverso un corredo più ricco e articolato – la perdita di individui socialmente rilevanti»²⁵³.

²⁴⁸ IVI, p. 5.

²⁴⁹ A proposito della ritualità funeraria in ambito longobardo, tra i molti possibili contributi di riferimento si vedano, GIUNTELLA A.M., *Note su alcuni aspetti della ritualità funeraria nell'alto medioevo. Consuetudini e innovazioni*, in Brogiolo G.P., Cantino Wataghin G. (a cura di), *Sepolture tra IV e VIII secolo*, VII Seminario sul Tardo Antico e l'Alto Medioevo in Italia Centro Settentrionale (Gardone Riviera, 24-26 ottobre 1996), Mantova 1998, pp. 61-75; SETTIA A.A., *Longobardi in Italia: necropoli altomedievali e ricerca storica*, in Francovich R., Noyé G. (a cura di), *La Storia dell'Alto Medioevo italiano (VI-X secolo) alla luce dell'archeologia*, Convegno Internazionale (Siena, 2-6 dicembre 1992), Firenze 1994, pp. 57-69; BUCHET L., LORREN C., *Dans quelle mesure la nécropole du haut Moyen Âge offre-t-elle une image fidèle de la société des vivants?*, in *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public. 6^e Congrès*, Strasbourg 1975, pp. 27-48.

²⁵⁰ BARBIERA I., *Changing Lands in Changing Memories*, cit., p. 5.

²⁵¹ LA ROCCA C., *L'archeologia e i Longobardi in Italia. Orientamenti, metodi, linee di ricerca*, cit., p. 207. Si veda anche, HERTZ R., *Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort*, in Hertz R., *Sociologie religieuse et folklore*, Paris 1970, pp. 1-83.

²⁵² Cfr. LA ROCCA C., *L'archeologia e i Longobardi in Italia. Orientamenti, metodi, linee di ricerca*, cit., pp. 209-210. La competizione sociale sembrerebbe trovare manifestazione nei grandi cimiteri a righe; a questo riguardo, HALLSALL G., *The origins of the Reihengräberzivilisation: forty years on*, in Drinkwater J., Elton H. (eds.), *Fifth century Gaul: a crisis of identity?*, Cambridge 1992, pp. 196-207.

²⁵³ LA ROCCA C., *L'archeologia e i Longobardi in Italia. Orientamenti, metodi, linee di ricerca*, cit., p. 210. Sempre La Rocca, in un altro contributo (LA ROCCA C., *Tombe con corredi, etnicità e prestigio sociale: l'Italia longobarda del VII secolo attraverso l'interpretazione archeologica*, cit., p. 66), entra maggiormente nello specifico, e scrive: «[...] ciò che si enfatizza attraverso tale discriminazione non è dunque l'etnia biologica del defunto, bensì il valore sociale dell'individuo al momento della sua morte, ponendo una chiara differenziazione tra la continuità del ruolo sociale maschile (dall'adolescenza alla piena maturità) e, invece, la precisa valorizzazione del ruolo femminile nella sola età fertile».

Vale poi la pena ritornare su un tema solo brevemente accennato, ossia la necessità di affrontare lo studio di ciascuna necropoli come un contesto a sé stante²⁵⁴, caratterizzata da specifiche "regole" e consuetudini interne, senza sentirsi obbligati a generalizzazioni storiche e archeologiche in nome di una visione più ampia. Cristina La Rocca ha infatti messo in evidenza come

la ricerca europea sulle sepolture tende infatti a suggerire [...] che i modelli di strutturazione delle aree cimiteriali e i rituali che in esse sono rappresentati siano in stretto rapporto con la realtà locale e non con la continuazione indiscriminata di usanze tradizionali, siano esse "germaniche" o "romane". A conferma dell'estrema varietà locale che caratterizza le forme rituali della continuità familiare nell'Italia longobarda nel corso del VI e del VII secolo, si può osservare la grande diversificazione dei corredi che si riscontra di zona in zona²⁵⁵.

Accanto a tale riflessione ha comunque senso chiarire un aspetto non secondario: al di là dell'etnicità che caratterizzava il defunto sepolto con corredi più o meno di prestigio, è indicativo che le aree cimiteriali connotate da questa tipologia di ritualità funeraria sono ascrivibili ai soli territori dell'Italia conquistati dai Longobardi. Tali necropoli sono presenti sia in zone rurali, talvolta adiacenti al confine con aree bizantine, sia in prossimità di centri urbani. Al contrario, invece, nei territori bizantini sono completamente assenti sepolture che si contraddistinguono per una ritualità funeraria che prevedeva ricchi corredi²⁵⁶; si perpetravano quindi le pratiche di sepoltura tipiche della romanità²⁵⁷.

Prima di passare ad una trattazione più mirata rispetto al tema principe di questo lavoro, credo si renda doveroso esplicitare anche il momento in cui le pratiche funerarie andarono affievolendosi. In concomitanza con l'emanazione dell'Editto di Rotari (643), quindi per tutta la seconda metà del VII secolo e l'inizio dell'VIII, si ha modo di osservare l'esaurirsi della ritualità funebre: diminuiscono non solo i beni all'interno dei corredi, bensì anche le sepolture dotate di corredo. I *mobilia* funebri non vengono però né abbandonati né lasciati alla chiesa in qualità di semplici doni²⁵⁸; questi, almeno inizialmente, continuano ad avere una funzione strettamente connessa al

²⁵⁴ ROTILI M., *I Longobardi: migrazioni, etnogenesi, insediamento*, in Roma G. (a cura di), *I Longobardi del Sud*, Roma 2010, pp. 1-77; p. 17.

²⁵⁵ LA ROCCA C., *Tombe con corredi, etnicità e prestigio sociale: l'Italia longobarda del VII secolo attraverso l'interpretazione archeologica*, cit., p. 67.

²⁵⁶ MARAZZI F., *Alto Medioevo*, cit., pp. 102-103.

²⁵⁷ Cfr. BARBIERA I., *Memorie sepolte. Tombe e identità nell'alto medioevo (secoli V-VIII)*, Roma 2012, pp. 18-21.

²⁵⁸ Per un approfondimento della ritualità funeraria nel momento in cui vengono meno le sepolture con corredo si rimanda a, LA ROCCA C., *Segni di distinzione. Dai corredi funerari alle donazioni 'post obitum' nel regno longobardo*, in Paroli L. (a cura di), *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del Convegno (Ascoli Piceno, 6-7 ottobre 1995), Firenze 1997, pp. 31-51; LA ROCCA C., *Donare, distribuire, spezzare. Pratiche di conservazione della memoria e dello status in Italia tra VIII e IX secolo*, in Brogiolo G.P., Cantino Wataghin G. (a cura di), *Sepolture tra IV e VIII secolo*, VII Seminario sul Tardo Antico e l'Alto Medioevo in Italia Centro Settentrionale (Gardone Riviera, 24-26 ottobre 1996), Mantova 1998, pp. 77-87;

funerale quale rito di passaggio²⁵⁹ e mantengono uno specifico legame con il proprietario originario. Tuttavia tale rituale viene ora perpetrato dai vivi e con i vivi per l'anima del defunto.

La rottura delle cinture e la distribuzione *pro anima* ai *pauperes* individua nell'oggetto che più di ogni altro qualificava lo *status* sociale del suo proprietario, lo strumento di negoziazione della posizione del defunto nel mondo dei morti. In questa modificazione gli enti ecclesiastici appaiono non i diretti destinatari dei mobili, bensì coloro che indirizzano, attraverso la cooperazione delle *ancille Dei*, delle *viduae santimonialis*, e in generale, delle donne della famiglia del defunto, il rituale della morte a conformarsi ai riti che precedevano la monacazione²⁶⁰.

II.5.a Guardare a Oriente indossando un'unica fibula a disco

Sebbene nei Capitoli seguenti ci si muoverà all'interno di territori e contesti funerali longobardi, è importante mettere in evidenza che l'obiettivo non sarà quello di un'indagine, fine a se stessa, relativa all'attestazione di fibule a disco quali "nuovi" marcatori di un'etnia²⁶¹ stanziata su un "nuovo" territorio. Dove possibile, si presterà attenzione anzitutto agli elementi identitari quali il sesso dell'inumato nonché la sua età²⁶², essendo tali fattori «the basis of grave goods selection in burials»²⁶³, quindi si procederà a un'analisi che muove dall'interesse cardine di questo studio, ossia l'esame di tipo storico-artistico di questa tipologia di monili. La preziosità che connota, per l'appunto, la gran parte di questi oggetti consente di attribuir loro la denominazione di veri e propri gioielli.

La trattazione di un manufatto di cultura materiale chiama inevitabilmente in causa anche la sfera produttiva, il "chi" e il "dove" questo fu prodotto. Tuttavia, ancor oggi, oltre dieci anni dopo il magistrale contributo di Lidia Paroli intitolato *La cultura materiale nella prima età longobarda*, risulta pienamente valida la frase «[...] l'aspetto più carente della ricerca è certamente quello relativo

²⁵⁹ Sui riti di passaggio e i significati ad essi connessi si veda il fondamentale, VAN GENNEP A., *I riti di passaggio*, Torino 1981 (I ed. Paris 1909).

²⁶⁰ LA ROCCA C., *Segni di distinzione. Dai corredi funerari alle donazioni 'post obitum' nel regno longobardo*, cit., p. 50.

²⁶¹ Non troppo a margine è bene sottolineare che la ricerca dell'*ethnos* longobardo all'interno delle necropoli da parte degli studiosi che si iniziarono ad interessare a tale questione dalla fine del XIX secolo, è fortemente collegata alla mancanza di ulteriori evidenze materiali, per esempio in campo architettonico. A questo proposito, si consultino, MARAZZI F., *Alto Medioevo*, cit., pp. 102-103; LA ROCCA C., *Tombe con corredi, etnicità e prestigio sociale: l'Italia longobarda del VII secolo attraverso l'interpretazione archeologica*, cit., pp. 55-56 e la bibliografia di supporto.

²⁶² Questo aspetto sarà oggetto di approfondimento nel Capitolo VI poiché i contesti, o meglio, l'assenza di contesti per quanto concerne le fibule elitarie non consente una trattazione in merito.

²⁶³ BARBIERA I., *Changing Lands in Changing Memories*, cit., p. 150.

agli impianti produttivi»²⁶⁴. Alla quale va ad aggiungersi una riflessione di Irene Barbiera, che sottolinea come

people moved, but at the same time and as a result of great movements, objects were traded [...].

Consequently the goods used in the Lombard areas were not produced exclusively there. Clearly, trade between areas controlled by Byzantium and the Lombard territories must have existed²⁶⁵.

Se sui luoghi di produzione delle fibule a disco gli interrogativi sono ancora molti, e irrisolti²⁶⁶, è altrettanto vero che la considerazione della studiosa sopracitata ci sollecita a proposito del fatto che non dobbiamo pensare alla popolazione longobarda, così come alla popolazione locale, come a gruppi chiusi, attenti al mantenimento delle tradizioni originarie, bensì come a insiemi di individui che stringevano alleanze, sconfiggevano gruppi rivali e, di conseguenza, «gift exchange, trade, booty and all other aspects of cultural exchange must be present»²⁶⁷. Questo comportava, inevitabilmente, dinamicità e apertura tanto che, ancora una volta prendendo in prestito le parole della Barbiera,

we know from archaeological research that fashions in dress developed and changed over time and do not represent conservative, traditional aspects of culture [...]. Object selection in graves was not consciously meant to reflect the "Lombardness" of the dead persons but rather to mediate different kinds of identity in relation to different realities and needs. [...] Artifact selection in graves changed quite drastically between Hungary and Italy. This fact demonstrates that material culture was not perceived as a means of expressing a "conservative status" like ethnic origins²⁶⁸.

Sin dal titolo iniziale del presente paragrafo si è messo in luce che le fibule a disco costituiscono una tipologia di manufatto "nuova" nell'ambito della cultura artistica longobarda²⁶⁹. Questa innovazione si configura però come tale solo qualora la fibula a disco rinvenuta in una determinata sepoltura non risulti in coppia bensì nella sua singolarità, e sia poi caratterizzata da diametri pari o maggiori ai 5 cm (benché vi siano, e si vedranno, eccezioni)²⁷⁰.

Come infatti si è letto per quanto concerne l'ambito merovingio, e come si avrà modo di riprendere in dettaglio anche a breve, le popolazioni germaniche utilizzavano già coppie di piccole fibule a disco aventi la funzione di chiudere il mantello. L'innovazione sopraggiunge – sembrerebbe

²⁶⁴ PAROLI L., *La cultura materiale nella prima età longobarda*, cit., p. 257.

²⁶⁵ BARBIERA I., *Changing Lands in Changing Memories*, cit., pp. 150-151.

²⁶⁶ *Infra*.

²⁶⁷ BARBIERA I., *Changing Lands in Changing Memories*, cit., p. 150.

²⁶⁸ *IVI*, pp. 149; 156.

²⁶⁹ Questa novità è sottolineata nei seguenti studi: ROTILI M., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, in *Studi di Storia dell'Arte in Memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 77-108; p. 82.

²⁷⁰ *Infra*. Si consulti poi, a questo proposito, la catalogazione che accompagna il presente studio.

da Oriente – nel momento in cui la moda cambia e una sola, più grande, spilla sostituisce le due precedenti. Andiamo dunque con ordine.

Quanto si è osservato nell'ambito merovingio, trova conferma – seppur con i dovuti distinguo²⁷¹ – anche presso i Longobardi. Max Martin, nel trattare l'assimilazione del costume mediterraneo presso le donne merovinge, appunta²⁷²

Longobardic women in Pannonia, for example, still used two pairs of brooches, the bow brooches and the small brooches. Both were indispensable to an upper-class woman of the western Germanic peoples during the early Merovingian period, but after their immigration into Italy in 568, the Langobards immediately rejected the small brooches and adopted the single Mediterranean-style brooch.

Si rende necessario sottolineare che la coppia di fibule ad arco non veniva indossata per far fronte ad una precisa funzione, tanto che con la metà del V secolo si vanno rarefacendo gli esemplari in ferro e in lega di rame. Le fibule, e in special modo quelle ad arco, diventano un chiaro simbolo volto a connotare il rango del defunto nonché la sua funzione sociale. Si legge infatti,

consequently, in the Merovingian area and in central Europe during the second half of the fifth and nearly the whole of the sixth century, brooches were always symbols signifying the high rank and social position of the women wearing them. While other women wore the tunica, they had not brooches. Moreover, they had no right to show themselves with brooches in precious metal. This sumptuary rule, valid during the whole period in which the costume with the two pairs of brooches (*Vierfibeltracht*) was the norm, was the expression of a precise social order. Very significant is the connection between the girdle or belt with its bow brooches as a symbols of status on the one hand and the amulets as protective elements on the other. The latter were suspended from the ends of straps or strings, which were sometimes adorned with beads and pierced coins²⁷³.

Lo stesso si verifica per quanto riguarda i Longobardi. Nel momento dell'immigrazione il costume femminile delle donne era caratterizzato dal «sistema delle quattro fibule»²⁷⁴, ossia due fibule a S e due fibule ad arco. È la collocazione di tali manufatti sul corpo delle defunte a fornirci informazioni relative alla modalità con cui tali oggetti venivano portati: le fibule a S, poste in corrispondenza del collo, servivano, con ogni probabilità, a «chiudere uno scialle o un mantelletto»²⁷⁵ e tale consuetudine era comune «sia all'ambiente longobardo sia al resto

²⁷¹ Si avrà infatti modo di osservare che il costume che prevede l'uso di una sola, grande, fibula a disco a chiusura del mantello non ha fortuna in tutti i territori longobardi della penisola italiana. Tale aspetto sarà messo in evidenza nella parte iniziale del Capitolo VI.

²⁷² MARTIN M., *Early Merovingian Women's Brooches*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne*, cit., pp. 228; 230.

²⁷³ *Ivi*, p. 230.

²⁷⁴ PAROLI L., *La cultura materiale nella prima età longobarda*, cit., p. 263.

²⁷⁵ *Ibidem*.

dell'Europa merovingia»²⁷⁶. Per quanto concerne le fibule ad arco, come già sottolineato poco sopra per l'ambito merovingio²⁷⁷, queste «non avevano più una funzione pratica, ma solo simbolica; erano infatti appuntate a nastri o a catenelle [...] che pendevano dalla vita, insieme ad oggetti d'uso comune e amuleti. [...] Formavano i cosiddetti pendenti di cintura»²⁷⁸.

Tale consuetudine nell'abbigliamento femminile sembrerebbe esser stata superata definitivamente nel primo quarto del VII secolo; i primi manufatti che vengono meno sono le fibule a S nonché altre fibule di dimensioni contenute che avevano la medesima funzione. Contestuale a tale abbandono è l'introduzione – sebbene non ovunque – della fibula a disco; tale fenomeno, come si è sottolineato, non è – per l'appunto – esclusivamente longobardo²⁷⁹.

Nei territori franchi la diffusione delle fibule a disco nei corredi aristocratici è già in atto nella seconda metà del VI secolo, quando si registra una forte penetrazione di elementi bizantini (abiti intessuti d'oro, ametiste, etc.), mentre in area alamanna le fibule a disco si diffondono a partire dall'ultimo trentennio del VI secolo, forse per diretto influsso longobardo. Tra i Longobardi, comunque, l'innovazione si verifica in concomitanza con lo stanziamento in Italia ed è certamente favorita dal contatto con la cultura bizantina²⁸⁰.

Probabilmente quello che si intendeva mettere in evidenza connotando il proprio costume con una fibula a disco non era il (solo) legame con la cultura artistica dominante della prima età bizantina, bensì il ruolo che tali individui, tutti di sesso femminile, avevano all'interno di quel determinato gruppo sociale. Certamente l'adornarsi con un manufatto prezioso e "nuovo" non faceva altro che enfatizzare il proprio *status* nonché la relazione instaurata con la cultura dominante e, di conseguenza, con tutto il portato che questo tipo di connessione implicava²⁸¹. Sull'effettiva portata di questo cambiamento, fino ad ora considerato un momento di passaggio di rilievo, si avrà modo di discettare nel Capitolo VI del presente lavoro partendo dalla sola e significativa fonte in nostro

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ *Supra*.

²⁷⁸ PAROLI L., *La cultura materiale nella prima età longobarda*, cit., pp. 263-264.

²⁷⁹ Tengo a precisare che anche il costume maschile, come attestano le sepolture di guerrieri, subisce cambiamenti in direzione di una maggiore ricchezza ed elaborazione degli elementi che lo connotano: in tal caso sono le cinture e le guarnizioni a recepire nuovi influssi tra la fine del VI e l'inizio del VII secolo. Non si dimentichi infatti che «[...] quello delle armi è uno dei settori più globalizzati della cultura materiale longobarda» (PAROLI L., *La cultura materiale nella prima età longobarda*, cit., p. 286). Per un approfondimento a questo proposito si veda, *IVI*, pp. 271-285.

²⁸⁰ *IVI*, p. 263.

²⁸¹ A questo riguardo trovo significativo il seguente passaggio: «Le variazioni nelle componenti del corredo, attraverso il ricorso a oggetti più o meno sontuosi, in stile 'germanico' o 'bizantino', sono la spia più efficace di quanto mutevoli e soggetti ai modelli elaborati in sede locale fossero gli strumenti con cui lo status era affermato e percepito: [...] erano scelti di volta in volta per ostentare il prestigio sociale negoziato localmente» (LA ROCCA C., *Segni di distinzione. Dai corredi funerari alle donazioni 'post obitum' nel regno longobardo*, cit., p. 37).

possesso: la cultura materiale, e dunque la sua analisi particolareggiata nel contesto in cui ci stiamo muovendo.

Penso valga ora la pena porsi alcune domande, forse alquanto rudimentali, che però non fanno altro che aggiungere problematicità al quadro d'insieme. Risuona forte l'interrogativo di "come" e "dove" le donne stanziata in territori longobardi, e strettamente connesse ai nuovi arrivati – data la scelta di una sepoltura con corredo funzionale ad un'esplicitazione dello *status* – vennero in contatto con le fibule a disco, e con la moda connessa a tale accessorio. La mancanza di fonti documentarie altomedievali così come la scarsità di attestazioni di cultura materiale nei territori dell'Italia bizantina non rende agevole, né tantomeno feconda, la ricerca.

Se nel caso di Aregonda l'ipotesi di uno scambio di doni è alquanto probabile e dunque sufficiente a far sì che non ci si interroghi rispetto a ulteriori occasioni di "incontri culturali" (benché la regina merovingia non avesse compreso appieno le modalità di utilizzo del nuovo e singolo accessorio!), diverso è quanto si verifica nei costumi resi espliciti da nuovi gruppi che, non molto dopo essersi stanziati stabilmente in una determinata località, iniziano a connotarsi socialmente attraverso un attributo appartenente a una cultura differente. L'ipotesi che verrebbe spontaneo sposare è certamente quella costruita sull'idea di manufatti che circolavano assieme a chi li indossava. Un po' come avviene oggi giorno. Ma il problema che si pone in questo caso non è relativo alla "mobilità" bensì all'attestazione assai limitata di fibule a disco all'interno della cultura materiale della prima età bizantina sia sul territorio italiano sia nelle più ampie geografie dell'Oriente Mediterraneo. Se ci fossimo trovati nella situazione di un riutilizzo di manufatti provenienti da Costantinopoli nonché dalle officine stanziata nei maggiori centri del Mediterraneo Orientale, la risposta sarebbe stata certamente più semplice. Si sarebbe trattato di manufatti scambiati o acquistati. Anche l'ipotesi di una razzia non sarebbe stata fuori luogo. Ma nel contesto spazio-temporale che stiamo indagando, siamo in presenza di monili che sembrerebbero esser stati realizzati appositamente volendo "copiare" un determinato modello formale, di cui purtroppo abbiamo rarissime testimonianze.

II.5.b Il potere di un "manufatto-simbolo"

Se ci si pone le medesime domande con cui si è giunti a concludere il precedente sottoparagrafo, le fibule a disco elitarie forniscono risposte, forse, più puntuali. Sebbene tali monili sollevino, in questo specifico contesto, diversi interrogativi inerenti anzitutto a chi fossero coloro che se ne insignivano²⁸², è altrettanto vero che risulta più semplice delineare una prima ipotesi relativa a "come" questa insegna del potere venne trasmessa alla popolazione longobarda.

²⁸² A questo riguardo si rimanda ai Capitoli IV e V del presente lavoro di ricerca.

L'assenza di fonti scritte inerenti a eventuali scambi di doni con i sovrani bizantini²⁸³, così come la fattura di tali oggetti, conducono a pensare che si tratti di monili realizzati in Italia, in realtà territoriali connotate dalla dominazione longobarda. La circolazione monetaria potrebbe essere stato il primo tramite iconografico nella diffusione di tale gioiello strettamente connesso a una simbologia legata al potere. Come si è infatti posto in luce in precedenza²⁸⁴, il circolante bizantino non celava ma, anzi, poneva in risalto tale insegna imperiale sulle emissioni monetali: chiunque si fosse trovato a maneggiare una moneta bizantina non poteva che far caso a tale simbologia.

Questa risposta, che ora può apparire alquanto semplicistica, sarà oggetto di un'argomentazione ben più ampia nel Capitolo V del presente studio quando si porrà in evidenza come il rinvenimento in Italia meridionale della totalità (o quasi) dei manufatti di questo tipo non sembrerebbe frutto di una felice casualità bensì andrebbe posto in relazione alla connotazione tutta peculiare che contraddistinse la *Langobardia Minor* e le scelte di coloro che la governarono.

Tornando a porre l'attenzione sull'elemento di novità costituito dall'adozione della fibula a disco, sia quale parte dell'abbigliamento femminile sia quale segno del potere di sovrani maschili, è alquanto significativo quanto sottolinea la Swift²⁸⁵, ponendo in luce un concetto già messo in evidenza Ian Hodder²⁸⁶, ossia come «[the] material culture is never simply reflective of a particular status, but can be used to construct the status». A questo poi aggiunge che

[...] a particular style of dress could be adopted by groups or individuals in order to make a claim for a particular status which they do not actually hold. This may be the case especially with regard to grave contexts, in which an 'idea' or 'desired', rather than an actual, status may be represented²⁸⁷.

Per quanto concerne la tipologia delle fibule a disco elitarie, forse ancor più che a proposito di quelle realizzate per impreziosire il costume femminile, è fondamentale a mio avviso aver chiaro che colui che indossava tale manufatto lo faceva «[...] to construct a particular identity in a certain situation»²⁸⁸. Portare una fibula a disco con pendenti non era quindi scevro di significati, e dunque il possedere tale gioiello non poteva essere interpretato come un simbolo di *status* fine a se stesso. Tanto che, ancor più che lo *status*, veniva evidenziato il ruolo di potere di chi lo indossava; tale manufatto, contraddistinto da quella specifica morfologia – che non a caso non è mai attestata in

²⁸³ È di particolare interesse, e al tempo stesso esemplificativo, come nel volume NECHAEVA E., *Embassies – Negotiations – Gifts. Systems of East Roman Diplomacy in Late Antiquity*, Stuttgart 2014, pp. 174-195, si faccia riferimento unicamente ai doni che gli imperatori romani fecero a Persiani, Avari, Unni, Arabi, Goti e Franchi. Tutto tace per quanto concerne la *gens Langobardorum*.

²⁸⁴ Si veda *Supra*.

²⁸⁵ SWIFT H., *Dress Accessories, Culture and Identity in the Late Roman Period*, cit., p. 218.

²⁸⁶ HODDER I., *Symbols in Action*, Cambridge 1982, in particolare p. 185.

²⁸⁷ SWIFT H., *Dress Accessories, Culture and Identity in the Late Roman Period*, cit., p. 218.

²⁸⁸ *Ibidem*.

oggetti legati al mondo femminile (se non a Palmira²⁸⁹) – non aveva mai smesso di connotarsi nella sola ottica autoritaria.

In questo processo di assimilazione, ciò che si verifica può essere così espresso: «a new type of material culture has been adopted and is worn in a previously unknown way»²⁹⁰, tale concetto può essere ovviamente esteso anche all'adozione dell'unica fibula a disco da parte della popolazione femminile appartenente a un certo *status*, benché in quest'ultimo caso ci si possa comunque chiedere – anche solo a livello di provocazione – se siamo in presenza di una «[...] different version of an established kind of dress accessory [which] has begun to be worn»²⁹¹.

La scelta di un simbolo di potere "estraneo"²⁹² andava a sommarsi ad altri aspetti che sembrerebbero contraddistinguere lo stanziamento in Occidente di quelle che Walter Pohl definisce le "barbarian élites"; queste infatti «gradually converted to Christendom, adapted to a written Latin language of state, and (as archaeological evidence shows) changed many of their cultural features, such as costume, ornamental styles, and burial habits»²⁹³.

La dinamica identificabile nell'adozione di un simbolo di potere caratteristico dell'élite dominante²⁹⁴ – e quindi riconosciuto a livello interregionale – non era altro che una modalità di autolegittimazione, e se pensiamo che questo avvenne proprio nel Ducato di Benevento²⁹⁵, le cui spinte autonomistiche nei confronti del Regno Longobardo sono note, tale *modus operandi* non provoca particolare stupore.

II.5.c Sulla "non-fortuna" delle fibule a disco, e le criticità connesse

Per concludere questa prima parte relativa alle fibule a disco in età longobarda trovo doveroso soffermarmi, inevitabilmente brevemente, sulla fortuna critica di questa categoria di oggetti. Sebbene tale aspetto sia già emerso nella trattazione, e troverà altro spazio anche nella Seconda

²⁸⁹ A questo riguardo si rimanda al Capitolo III del presente lavoro di ricerca.

²⁹⁰ SWIFT H., *Dress Accessories, Culture and Identity in the Late Roman Period*, cit., p. 218. A questo riguardo si veda inoltre, BÖHME-SCHÖNBERGER A., *Kleidung und Schmuck in Rom und den Provinzen*, Stuttgart 1997; la studiosa in questione si occupa soprattutto dello studio degli orecchini portati alla luce nelle province dell'Impero Romano e del rapporto che questi intessono con il costume e la cultura greco-romana.

²⁹¹ SWIFT H., *Dress Accessories, Culture and Identity in the Late Roman Period*, cit., p. 218.

²⁹² Cfr. DE VINGO P., *Forms of representation of power and aristocratic funerary rituals in the Langobard Kingdom in Northern Italy*, «Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae», LXIII, 2012, pp. 117-154, in particolare pp. 118-120 [the funerary rituals of the Germanic aristocracies] corredate dalla bibliografia a supporto.

²⁹³ POHL W., *Christian and Barbarian Identities in the Early Medieval West: Introduction*, in Pohl W., Heydemann G. (ed.), *Post-Roman Transitions. Christian and Barbarian Identities in the Early Medieval West*, Turnhout 2013, pp. 1-46; p. 6.

²⁹⁴ «The prevalent use of adornment to shape or communicate social status is evident in the ubiquity of sumptuary laws in the past, which prevented people of a lower social standing from copying the adornment of the upper classes», in COLBURN C.S., HEYN M.K., *Bodily Adornment and Identity*, cit., p. 6.

²⁹⁵ *Infra*.

Parte di questo lavoro, credo possa risultare interessante dedicare alcune righe al manufatto avulso dalla sua sfera materica, archeologica, nonché portatrice di un linguaggio artistico nel campo delle arti sontuarie, ma considerato in quanto possibile materia di studio.

Le fibule a disco non godono di alcuno studio monografico ma sono approfondite, quando non meramente catalogate, in pubblicazioni inerenti scavi archeologici, mostre sull'età longobarda e, solo nel caso delle fibule elitarie, contributi inerenti l'oreficeria bizantina. Questo significa che, ad eccezione delle poche fibule con pendenti o con gancini che presuppongono ne fossero dotate in età antica, i restanti manufatti – benché di pregio – vengono considerati al pari delle molteplici tipologie di oggetti portati alla luce nelle necropoli longobarde. Il più delle volte ne viene messo in luce il portato innovativo rispetto al "costume tradizionale longobardo", ma oltre a tali note – spesso ripetitive – non godono mai di un approfondimento specifico che ne metta in luce anche il dato storico-artistico.

Tuttavia è bene dar conto di due pubblicazioni che, sebbene non integralmente dedicate alle fibule a disco, in anni differenti ma ascrivibili alla prima metà del XX secolo, si sono occupate di tali manufatti, della loro genealogia nonché della *Langobardische Ornamentik*²⁹⁶ di cui danno testimonianza sulle superfici di preziosi oggetti ascrivibili alla cultura artistica e al linguaggio simbolico dell'Oriente Mediterraneo.

Il primo lavoro è opera di Nils Åberg che nel suo *Die Goten und Langobarden in Italien*, dato alle stampe a Uppsala nel 1923, tra i materiali portati alla luce nella Penisola e riferiti alla popolazione gota e a quella longobarda tratta le *Rundfibeln*²⁹⁷. I casi che porta all'attenzione non sono molti tanto da sottolineare «Hier werden nur die Fibeln erwähnt, die durch ihre Fundverhältnisse grösseres chronologisches Interesse bieten»²⁹⁸.

È tuttavia il secondo lavoro a risultare di maggiore interesse per chi scrive, tanto da aver costituito un contributo imprescindibile al fine di costruire le basi del presente lavoro di ricerca: si tratta infatti della prima vera ricognizione relativa alle diverse tipologie di fibule emerse negli scavi delle necropoli longobarde sul territorio italiano. Joachim Werner, nel suo *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, stampato a Berlino nel 1950²⁹⁹, con chiara impostazione "tedesca" cataloga, raggruppandole per stile, tipo e morfologia, ciascuna delle fibule di cui è a conoscenza

²⁹⁶ ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala 1923, p. 40.

²⁹⁷ IVI, pp. 79-83.

²⁹⁸ IVI, p. 79n.

²⁹⁹ È di particolare interesse, a livello storiografico, quanto sottolinea il Werner a proposito delle difficoltà cui andò incontro con questo lavoro, prima fra tutte la scomparsa del collega amico Fuchs, a cui si aggiunse la perdita di alcune sezioni di testo nonché del catalogo che costituivano altrettante parti significative dell'opera (cfr. WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, p. 9).

(*Bügelfibeln*³⁰⁰, *S-Fibeln*³⁰¹, *Scheibfibeln*³⁰², *Gleicharmige Fibeln*³⁰³, *Kreuzfibeln*³⁰⁴, *Tierfibeln*³⁰⁵). Tale studio, del quale è appunto andato perduto il testo che accompagnava la schedatura dei singoli manufatti, si presenta come un vero e proprio catalogo particolareggiato dove l'analisi di ciascun oggetto è corredata, qualora possibile, dalla sua immagine fotografica. Aspetto degno di nota è inoltre il fatto che, non raramente, il Werner inserisca anche le parti retrostanti del campionario di manufatti su cui si sofferma dando evidenza di una metodologia che, purtroppo, non ha successivamente goduto di particolare fortuna.

I due lavori a cui si è fatto riferimento, prendendo spunto da un'impostazione di tipo archeologico, non si soffermano sulle fibule a disco elitarie. Addirittura non ne fanno parola. Aspetto questo di non poco interesse poiché consente di mettere in luce come fin dai primordi la duplice entità di tali manufatti ha richiamato l'attenzione di professionalità distinte. Gli archeologi³⁰⁶, come immaginabile, si sono occupati delle fibule a disco emerse negli scavi in quanto documenti di cultura materiale, trascurando i manufatti di pregio; parimenti gli storici dell'arte, ignorando i rinvenimenti più comuni, hanno preferito approfondire – sebbene sempre in circostanze assai limitate – i pezzi più preziosi. A tal riguardo, degni di nota sono gli studi di Angelo Lipinsky³⁰⁷ nonché di Elio Galasso³⁰⁸ che risultano pionieri in questo ambito, tuttavia i loro approfondimenti, nonostante si diano l'obiettivo di uno studio particolareggiato e di ampio raggio, faticano a sottolineare aspetti che si discostino all'*hic et nunc* della materia.

È dunque anche la risoluzione di questa dicotomia tra archeologia e storia dell'arte uno degli obiettivi che il presente studio si pone l'obiettivo di perseguire, mettendo in luce come anche l'accostamento di documenti di cultura materiale tipologicamente differenti, seppur appartenenti alla medesima categoria, consente di percepire il «[...] complesso intreccio di culture, di

³⁰⁰ WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., pp. 13-26

³⁰¹ Ivi, pp. 27-34.

³⁰² Ivi, pp. 34-39.

³⁰³ Ivi, pp. 39-43.

³⁰⁴ Ivi, pp. 43-45.

³⁰⁵ Ivi, pp. 45-47.

³⁰⁶ Unica eccezione potrebbe essere costituita dallo studio di Werner, anteriore rispetto a quello succitato, relativo alla fibula da Capua (WERNER J., *Die byzantinische Scheibfibel von Capua und ihre germanischen Verwandten*, «Acta Archaeologica», VII, 1936, pp. 57-67), che tuttavia si pone quale fine il mettere il luce la parentela di tale monile con la cultura artistica germanica.

³⁰⁷ Mi riferisco, nello specifico, ai seguenti contributi: LIPINSKY A., *L'arte orafa napoletana sotto gli Angiò*, in *Dante e l'Italia Meridionale*, Atti del II Congresso Nazionale di Studi Danteschi (Caserta, Benevento, Cassino, Salerno, Napoli, 10-16 ottobre 1965), Firenze 1966, pp. 169-215; LIPINSKY A., *Le arti minori in Campania fino al secolo X circa*, in *Il contributo dell'Archidiocesi di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione*, Atti del Convegno Nazionale di Studi Storici (Capua, Caserta, S. Maria C.V., Sessa, Aurunca, Marcianise, Caiazzo, S. Agata dei Goti, 26-31 ottobre 1966), Roma 1967, pp. 129-156; LIPINSKY A., *Oreficerie bizantine ed italo-bizantine nella regione campana*, «Corso di cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», XIV, 1967, pp. 105-155; LIPINSKY A., *Les arts somptuaires en Italie méridionale et en Sicile (900-1200)*, «Cahiers de civilisation médiévale», LXX, 1975, pp. 97-116.

³⁰⁸ Penso al contributo, GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit.

collegamenti, di interessi, tra questi due mondi [*nda*. l'Italia bizantina e quella di dominazione longobarda], non sempre contrapposti»³⁰⁹.

³⁰⁹ ARSLAN E.A., *Moneta e circolazione monetaria. Quale eredità bizantina?*, in Martin J.-M., Peters-Custot A., Prigent V. (éds.), *L'Héritage byzantin en Italie (VIII-XII^e siècle). II. Les cadres juridiques et sociaux et les institutions publiques*, Actes des tables rondes tenues à Rome les 4 et 5 mai 2009 et les 26 et 27 février 2010, Roma 2012, pp. 505-532; pp. 506-507.

III

UNA TIPOLOGIA DI MANUFATTO DALLE ORIGINI LONTANE, O SULL'EVOLUZIONE DI UN SIMBOLO DALLA CONNOTAZIONE COSMOLOGICA

*La storia dell'arte è,
per la maggior parte,
storia di simboli o, per lo meno,
delle loro migrazioni¹*

III.1 Una costante nella moda di Palmira

Quanto si è avuto modo di sottolineare nel Capitolo II di questa prima parte e, nello specifico, la scelta di utilizzare la fibula a disco con pendenti quale insegna imperiale, evidente in età protobizantina sulle emissioni monetarie nonché su manufatti di arte sontuaria così come su opere d'arte monumentale mi ha condotto ad interrogarmi sulle motivazioni alla base della scelta di indossare, e utilizzare, questo accessorio attribuendogli una così chiara e forte valenza simbolica connessa al potere.

L'attestazione di questo particolare elemento non ha infatti mai richiamato una degna attenzione da parte degli studiosi; si è come sempre dato per scontato che fosse un attributo imperiale, che la sua preziosità e ricchezza non necessitassero alcuna spiegazione o approfondimento *ad hoc*. Quanto si è indagato nei capitoli precedenti ha messo in luce la sostanziale fortuna iconografica di questo accessorio dal Basso Impero e per gran parte della durata dell'Impero Bizantino, che dobbiamo pensare portasse con sé anche un'altrettanto sostanziale diffusione di questo manufatto all'interno della corte imperiale benché le non troppo numerose testimonianze di cultura materiale tendono a sminuirne l'importanza anche da un punto di vista storico-artistico.

Tuttavia, se le attestazioni nell'ambito dell'oreficeria romana occidentale sono scarse, un aiuto nell'indagare le origini della diffusione di tale manufatto proviene dalle province orientali

¹ ROMANO G., *Rudolf Wittkower e la tradizione warburghiana*, in Wittkower R., *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino 1987 (ed. originale, London 1977), pp. XXV-XLIX; p. XXXI. Benché Giovanni Romano sostenga di tradurre dall'edizione originaria di GOBLET D'ALVIELLA E., *The Migration of Symbols*, Westminster 1894, personalmente non ho ritrovato tali passi; cito dunque la traduzione di Romano che, a mio avviso, è altrettanto significativa.

dell'Impero e, nello specifico, dalla Siria romana². Da qui la scelta di approfondire questa regione e, in particolare, una delle sue città principali, Palmira³, che grazie alla testimonianza fornita dalle stele funerarie ci consente di osservare come il monile in esame fosse particolarmente diffuso – anche in questo contesto – sia nella moda femminile sia in quella maschile, sebbene con tutti i distinguo del caso.

* * *

Palmira non ha bisogno di presentazioni⁴. Fu la città carovaniera⁵ per eccellenza nei primi tre secoli della nostra era a motivo dei traffici economici tra Occidente e Oriente che muovevano da quell'oasi nel deserto siriano, a metà strada tra il Mediterraneo e l'Eufrate⁶.

A Palmira – la città più orientale tra quelle della Siria romana –,

si incontravano le vie carovaniere che andavano da Ctesifonte a Seleucia fino a Emesa, in Siria, e da Dura, sempre sull'Eufrate, fino a Damasco. Mentre questi percorsi mercantili conducevano al Mediterraneo, rispettivamente fino ad Antiochia e a Tiro, una terza strada, partendo sempre da Palmira, si spingeva a sua volta fino a Bosra, da Bosra a Petra e da Petra al Mar Rosso⁷.

Sebbene un primo insediamento di piccole dimensioni sia attestato a Palmira nel II millennio a.C., è solo con il I secolo d.C. che hanno inizio, come documentano i corredi nelle sepolture, importazioni e commerci su larga scala⁸. Tale sviluppo trova conferma nella trasformazione dell'oasi

² La capitale della provincia antica era Antiochia sull'Oronte, attualmente localizzata entro i confini della moderna Turchia.

³ È particolarmente significativo, nel trovarsi oggi ad approfondire l'antica città carovaniera, quanto ha scritto Paul Veyne nel volumetto *Palmira. Storia di un tesoro in pericolo*, dato alle stampe pressoché in concomitanza degli efferati attacchi dell'Isis che hanno danneggiato «irrimediabilmente i monumenti inoffensivi di un lontano passato» (VEYNE P., *Palmira. Storia di un tesoro in pericolo*, Milano 2016 (I ed. Paris 2015), pp. 9-10) e dopo il "gratuito massacro" dell'archeologo palmireno Khaled al-Asaad. Scrivere su Palmira non può infatti che richiamare alla mente la contemporaneità ed essere da monito rispetto a quanto sottolinea lo stesso Veyne (IVI, p. 104): «Sì, decisamente, ostinarsi a conoscere una sola cultura, la propria, significa condannarsi a vivere una vita soltanto, isolati dal mondo che ci circonda».

⁴ Per uno sguardo d'insieme su Palmira si rimanda alle ben scritte voci enciclopediche e alla relativa bibliografia, MICHALOWSKI K., s.v. "Palmira", in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, V, 1963, pp. 900-908; SCHMIDT-COLINET A., s.v. "Palmira", in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, IV (secondo supplemento), Roma 1996, pp. 240-242; GIULIANO A., s.v. "Palmirena, Arte", in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, V, 1963, pp. 908-917.

⁵ A questo proposito, ŻUCHOWSKA M., *Palmyre-cité caravanière?*, in P. Bielinski, F. M. Stepniowski (éds), *Aux pays d'Allat. Mélanges offerts à Michal Gawlikowski*, Warszawa 2005, pp. 325-347.

⁶ Fondamentale a questo riguardo è la pubblicazione, *Palmyra and the Silk Road. International Colloquium (Palmyra, 7-11 april 1992)*, «Les Annales Archéologiques Arabes Syriennes. Revue d'Archéologie et d'Histoire», 42, 1996.

⁷ FRASCHETTI A., *Da Palmira a Roma*, in Bedini A. (a cura di), *Mistero di una fanciulla. Ori e gioielli della Roma di Marco Aurelio da una nuova scoperta archeologica*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Valentino, 17 dicembre 1995-18 febbraio 1996), Milano 1995, pp. 25-27; p. 25.

⁸ La città di Palmira diventa provincia romana nel 64 a.C.

in un insediamento urbano, e nella presenza di un emporio di considerevole importanza nel II e III secolo d.C.⁹, fino al 273, anno della caduta della città con Aureliano.

I motivi del successo di Palmira sono essenzialmente due, e di origine fondamentale geografica: la presenza di acqua e «la sua favorevole posizione nella vallata tra due catene di colline che ne fecero il punto di passaggio obbligato delle carovane»¹⁰. Quello a cui si assiste è «[...] la trasformazione di un "remoto villaggio, sorto attorno a una tiepida sorgente sulfurea, che viveva un'esistenza precaria" in una grande metropoli dell'Impero Romano d'Oriente, la cui urbanistica è segnata da imponenti complessi pubblici, civili e religiosi»¹¹. Lo sviluppo urbanistico diventa dunque specchio della fisionomia sempre più complessa che assume tale centro per rispondere alle esigenze di chi vi transitava, questo il motivo che soggiace alle imprese costruttive che videro sorgere vie colonnate, templi, depositi di mercanzie e tombe monumentali.

Tra I e III secolo d.C. da quel centro si snodavano i traffici¹² che proseguivano ben oltre il bacino del *Mare Nostrum*; tali commerci non si limitavano ai beni di prima necessità ma, al contrario, tra le merci importate a Palmira, oltre a schiavi, porpora, statue, prostitute e sale, si annoverano gomitoli di seta e giada provenienti dalla Cina, mussola, spezie, ebano, mirra, avorio, perle e pietre preziose. Era dunque «[...] essentially a luxury trade¹³», e «[...] the flow of riches into Palmyra from the cities of the Fertile Crescent, Persia (Khurasan), India, Arabia, the cities on the coast of the Mediterranean and those of the Anatolia in addition to Egypt all helped in the establishing of the glory of Palmyra»¹⁴.

La città si presentava, dunque, come una

[...] cerniera fra Oriente e Occidente, fra il mondo stanziale e quello nomade, fra le civiltà semitica, iraniana, ellenistica e romana, società aramaica per la lingua ma essenzialmente araba per la popolazione, Palmira rimase tuttavia sempre una città essenzialmente orientale, anche se nel periodo del suo massimo splendore adottò il modello urbanistico greco-romano, indubbiamente il più apprezzato dai ricchi mercanti¹⁵.

⁹ A questo riguardo, BROWNING I., *Palmyra*, London 1979, pp. 14-15.

¹⁰ DEGEORGE G., *Palmira. Metropoli carovaniera*, Roma 2002 (I ed. Paris 2001), p. 59.

¹¹ GRASSI M.T., *Palmira, la frontiera del lusso*, in Bejor G., Panero E. (a cura di), *Terre di frontiera. Uomini e scambi nella periferia dell'Impero*, La Morra 2008, pp. 91-106; p. 91.

¹² Per un approfondimento in questa direzione si veda, ŻUCHOWSKA M., *Palmyra and the Far Eastern Trade*, «Studia Palmyreńskie», XII, 2013, pp. 381-387, e l'ampia bibliografia di riferimento.

¹³ BROWNING I., *Palmyra*, cit., p. 18.

¹⁴ AL AS'AD K., *Caravan Roads of Palmyra*, in *Palmyra and the Silk Road*, cit., pp. 123-124.

¹⁵ DEGEORGE G., *Palmira. Metropoli carovaniera*, cit., p. 61.

In questa «[...] "immaginaria" frontiera del lusso»¹⁶, come la definisce Maria Teresa Grassi, le merci transitavano, sì, comportando da un lato l'arricchimento di abili famiglie di commercianti e, dall'altro, la presumibile trasformazione – *in loco* – delle materie prime.

Per quanto riguarda il primo aspetto, dobbiamo pensare che i palmireni dovettero essere abili nella gestione dei commerci internazionali tra l'Estremo Oriente e il Mediterraneo nonché nell'organizzazione delle carovane. Avendo quindi chiaro che Palmira risultava un passaggio obbligato in questa via carovaniera, va da sé che le grandi famiglie dell'oasi che gestivano questi traffici¹⁷ non potevano che trarne ricchezza e, di conseguenza, «[...] acquisire ed esibire tutti quei beni sontuari che caratterizzavano anche le élites della Capitale e delle altre province dell'Impero»¹⁸. Tale aspetto è strettamente connesso a quello, brevemente anticipato, della trasformazione, probabilmente *in loco*, di parte del materiale grezzo che veniva lavorato da artigiani specializzati assumendo quei caratteri di raffinatezza e lusso che connotano i manufatti pregiati di cui abbiamo ampie testimonianze iconografiche. Dobbiamo immaginarci il centro siriano del I-III secolo come una grande città di transito, nella quale i Palmireni «maîtres de l'Import-Export»¹⁹, non si limitano ad acquistare le materie prime (che talvolta si sono procurati personalmente viaggiando nel lontano Oriente), bensì le rivendono²⁰ e, nelle loro forme di prodotti finiti, le ricomprano. Non sempre infatti le preziose merci che transitavano a Palmira giungevano sui banchi dei mercanti in Occidente, talvolta il loro viaggio "terminava" nella città carovaniera.

Sebbene le testimonianze di cultura materiale che attestano queste interazioni siano ad oggi molto limitate, è altrettanto vero che Palmira ha fornito numerose testimonianze iconografiche. Gli "oggetti mobili" che vi transitavano trovano spesso riscontro negli accessori e nell'abbigliamento scolpiti nei rilievi funerari²¹. Anche l'acconciatura dei capelli o il modo di "portare" la barba

¹⁶ GRASSI M.T., *Palmira, la frontiera del lusso*, cit., p. 98.

¹⁷ Cfr. YON J.-B., *Commerçants et petits commerçants sur les bords de l'Euphrate*, «Topoi», 8, 2007, pp. 413-428; pp. 414-415, e la bibliografia a corredo.

¹⁸ *Ivi*, p. 103.

¹⁹ WILL E., *Palmyre et les routes de la soie*, in *Palmyra and the Silk Road*, cit., pp. 125-128; p. 125.

²⁰ A tal riguardo è particolarmente interessante l'osservazione della Grassi (GRASSI M.T., *Palmira, la frontiera del lusso*, cit., p. 104) che sottolinea: «[...] la grande e innegabile importanza, per Palmira, del commercio internazionale ha forse indotto a sottovalutare il ruolo delle botteghe artigiane siriane, di tradizione ellenistico-romana, localizzabili nelle città costiere o forse anche in Palmira stessa, il cui coinvolgimento nei grandi e piccoli affari della città attende nuove scoperte per essere valutato pienamente».

²¹ Questi rilievi, talvolta recanti iscrizioni (nella maggior parte dei casi in lingua aramaica, e solo raramente in greco e latino) nonché la data della morte, venivano utilizzati per sigillare il loculo nel quale era stato precedentemente deposto il corpo mummificato della donna o dell'uomo ritratto. È di particolare interesse quanto sottolinea Raja Rubina nel suo recente contributo, ossia che l'abbondanza di testimonianze di ritratti funebri non trova altrettanto riscontro in quella che possiamo definire la ritrattistica pubblica (e ufficiale), «[...] also due to the fact that the portraits in the grave were better preserved and protected than the public sculpture» (RAJA R., *To be or not to be depicted as a priest in Palmyra. A matter of representational spheres and societal values*, in Long T., A. Højen Sørensen (eds.), *Positions and Professions in Palmyra*, *Palmyrenske Studier* bind 2. *Palmyrene Studies* Vo. 2. Scientia Danica. Series H, Humanistica, 4. Vol. 9, 2017, pp. 115-130.

divengono talvolta indizi di richiami lontani²². Quelli di Palmira sono, in fin dei conti, rilievi intrisi di realismo e, seppur non si tratti di ritratti di tipo fisionomico²³, di tanto in tanto emergono indicatori dell'individualità del defunto²⁴; «[...] les belles effigies restent empreintes de la finesse la plus artistique de l'époque gréco-romaine»²⁵.

Le stele funerarie palmirene²⁶, ricavate nel calcare bianco locale, sono infatti celebri per raffigurare, in posizione frontale e con gli occhi ben spalancati²⁷, i defunti di cui chiudevano i loculi ritratti nei loro abiti migliori e con un profluvio di gioielli²⁸: «[...] wealthy Palmyrenes have themselves depicted for posterity in all their splendor so that the representation of their immortalized self will be that self at best»²⁹. Le sculture funerarie si rivelano dunque una preziosa fonte documentaria per poter comprendere, o almeno tentare di farlo, «[...] l'evoluzione dei gusti, della mentalità e dei costumi palmireni»³⁰, in particolare dell'oreficeria³¹.

Dell'arte orafa palmirena siamo in possesso di un davvero esiguo numero di testimonianze, e quello che conosciamo lo dobbiamo, fortunatamente, alle stele che ci consentono, tra l'altro, come

²² Dorothy Mackay a questo proposito sottolinea come il gusto palmireno diventi più orientalizzante in concomitanza con l'espansione dell'area commerciale fino all'India e alla Cina attraverso le arterie di traffico in Partia e Battriana (cfr. MACKAY D., *The Jewellery of Palmyra and Its Significance*, «Iraq», 11, 1949, pp. 160-187; p. 164).

²³ I busti palmireni non hanno l'obiettivo di riproporre il ritratto dal vero del defunto tanto che i caratteri fisiognomici delle donne e degli uomini scolpiti nel calcare non si differenziano in modo significativo. Al tempo stesso anche i dettagli dell'abbigliamento e dell'ornamento sono tutt'altro che aderenti al vero, nonostante l'accuratezza che caratterizza la loro realizzazione.

²⁴ Non è infatti improbabile che tali busti venissero realizzati mentre il committente era ancora in vita.

²⁵ ZOUHDI B., *La femme dans l'art de Palmyre*, «Damascener Mitteilungen», I, 1983, pp. 315-316.

²⁶ Fondamentale nello studio di questo tipo di documenti è stato il progetto Palmyra Portrait Project (PPP) che ha avuto luogo dal 2012 al 2015 con il prezioso supporto della Ny Carlsberg Foundation (Copenhagen). A tal proposito rimando a, KROPP A.J.M., RAJA R., *The Palmyra Portrait Project*, «Syria», 91, 2014, pp. 393-408, e alla bibliografia di riferimento.

²⁷ Sul rapporto tra la gestualità espressa in tali rilievi e il relativo significato si veda, HEYN M. K., *Gesture and Identity in the Funerary Art of Palmyra*, «American Journal of Archaeology», 114, 4 (2010), pp. 631-661.

²⁸ A proposito della quantità di monili indossati, Browning scrive (BROWNING I., *Palmyra*, cit., pp. 33-34): «The number of items increased until eventually their chests became wholly covered by them, often with pendants off necklaces and amulets. Brooches were worn, particularly on the left shoulder as a pin to hold the cloak in place. Unfortunately very little jewellery has been discovered and we have to rely on sculpture and paintings to find out what was worn. Silver, bronze and gold were set with a variety of stones and glass paste. Early pieces occasionally employed glazed faience and cornelian, schist and polished limestone. Much of the jewellery was made in Palmyra as attested by an inscription of A.D. 258 set up by the "Corporation of Gold and Silversmiths". However, the style and type of work shows such a wide variety of influences and characters that probably a considerable amount was also imported. [...]».

²⁹ GUP A.R., SPENCER E.S., *Roman Syria*, in Hackens T., Winkes R. (eds.), *Gold Jewelry. Craft, Style and Meaning from Mycenae to Constantinople*, exhibition catalogue (Rhode Island, Museum of Art, February 24, 1983-April 3, 1983), Louvain-la-Neuve 1983, pp. 115-123; p. 123.

³⁰ DEGEORGE G., *Palmira. Metropoli carovaniera*, cit., p. 220.

³¹ Sebbene non strettamente inerente allo studio dell'oreficeria, trovo degna di nota l'affermazione che si riporta di seguito (contenuta in KROPP A.J.M., RAJA R., *The Palmyra Portrait Project*, cit., p. 400) poiché dà prova che le stele funerarie possano effettivamente essere utilizzate quali documenti significativi per lo studio del costume palmireno. I due studiosi scrivono, infatti, «[...] the discovery of textiles on Palmyran mummies has shown that the sculpture does in fact represent actual costumes worn in Palmyra. The fabric used is most wool. Besides, one finds some linen, cotton and even Chinese silk».

sottolinea la Mackay, «[...] to hasard the statement that it [*nda* Palmyra] provides important evidence of the wide-flung commercial relations of that city at the zenith of its activity»³².

Gli scambi commerciali e le influenze culturali che si intessono, anche in maniera inconscia, nella città carovaniera, si riversano anche nell'espressione artistica tanto che

[...] if Palmyra was influenced by Rome politically she was much influenced by Parthia culturally. She was western oriental in her beginning and remained so until the end. Despite the Hellenistic sculptural and painting techniques she adopted, the Graeco-Roman motifs she employed, her art remains an expression of the Parthian artistic language. [...] Hellenistic art strove to achieve an ideal of beauty or a display of realism. By denying realism and concentrating on spiritual character Parthian art tended towards the abstract³³.

Prima di approfondire gli aspetti legati all'oreficeria e, nello specifico, alle fibule a disco, credo sia opportuno delineare, seppure in sintesi, alcuni caratteri dell'abbigliamento palmireno in senso lato, così come ci è testimoniato dai rilievi funerari, nei quali risultano evidenti le influenze culturali ed estetiche che approdavano a Palmira e venivano successivamente rielaborate nonché adattate al gusto locale.

Le vesti con cui sono abbigliati i defunti vanno ricondotte a una duplice sfera culturale³⁴: quella greco-romana e quella orientale-partica³⁵. I primi ritratti maschili presentano una tunica a maniche lunghe, probabilmente di origine araba³⁶, che in un secondo momento cederà il posto a quella greca. Tale veste caratterizza in particolare l'abbigliamento di cammellieri e cavalieri, i quali indossavano anche la *chlamys*, il tradizionale mantello corto dei militari, chiuso sulla spalla da una fibula a disco di dimensioni significative. Fa parte di questo gruppo il rilievo funerario, conservato presso il Musée du Louvre³⁷ e datato alla seconda metà del II d.C., che ritrae *Vibius Apollinaris*³⁸ – cavaliere della *Ala Thracum Herculania*³⁹ – con le fattezze di un uomo barbato abbigliato con una tunica a maniche lunghe e un mantello chiuso sulla spalla sinistra da una fibula a disco con pendagli (*fig. III.1*).

³² MACKAY D., *The Jewellery of Palmyra and Its Significance*, cit., p. 160.

³³ BROWNING I., *Palmyra*, cit., p. 37.

³⁴ DENTZER-FEYDY J., *La mort à Palmyre*, in Dentzer-Feydy J., Teixidor J. (éds.), *Les antiquités de Palmyre au Musée du Louvre*, Paris 1993, pp. 57-81; p. 70.

³⁵ A questo proposito si veda, KAIM B., *Palmyrenes and Parthian costume*, in P. Bielski, F. M. Stepniowski (éds.), *Aux pays d'Allat*, cit., pp. 113-122.

³⁶ Una stele che può essere ricondotta alla tipologia di costume che si sta descrivendo è conservata al Musée du Louvre (inv. AO 18174) e ritrae un giovinetto – che porta al collo una *bulla* – rappresentato con uno stilo nella mano destra e delle tavolette nella sinistra. A questo riguardo, DENTZER-FEYDY J., TEIXIDOR J., *Relief funéraire [221]*, in Dentzer-Feydy J., Teixidor J. (éds.), *Les antiquités de Palmyre au Musée du Louvre*, cit., p. 228.

³⁷ Inv. AO 14924.

³⁸ DENTZER-FEYDY J., TEIXIDOR J., *Relief funéraire [217]*, in Dentzer-Feydy J., Teixidor J. (éds.), *Les antiquités de Palmyre au Musée du Louvre*, cit., p. 228.

³⁹ Si tratta del corpo di cavalleria dell'esercito romano acquarterato a Palmira dopo la guerra di Lucio Vero contro i Parti (167 d.C.).

La moda greca, sviluppatasi soprattutto tra II e III secolo, prevede che gli uomini indossino un chitone – la lunga tunica senza maniche –, e un *himation* – l'ampio mantello drappeggiato –, e non portino alcun accessorio prezioso. La stessa tipologia di abbigliamento, benché più lussuoso, connota i ritratti dei sacerdoti⁴⁰, rappresentati imberbi. La loro tunica, spesso ornata da un nastro decorato, è stretta in vita da una cintura molto larga «[...] à grande plaque métallique ornée de motifs floraux stylisés»⁴¹ e, al di sotto, è talvolta scolpita una camicia altrettanto elaborata. Non è però questo estremo decorativismo a consentirne l'identificazione (e la distinzione), bensì la presenza di una cuffia cilindrica che cinge loro il capo (*modius*)⁴² e il corto mantello, chiuso sulla spalla da una fibula rotonda quindi gettato dietro le spalle⁴³. Nell'insieme il costume sacerdotale sembrerebbe richiamare origini persiane, essendo assimilabile a quello dei preti della Fenicia ellenistica e di Commagene⁴⁴. Riportando l'attenzione sulla moda maschile *tout court*, come indicato precedentemente non è raro trovare uomini vestiti alla foggia dei Parti, in particolare quando coinvolti in scene di banchetto. In questo caso vestono una tunica a maniche lunghe cinta da una cintura, e pantaloni larghi (anassiridi) infilati in morbidi stivaletti.

Per quanto riguarda l'abbigliamento femminile, la veste principale è costituita da una lunga tunica stretta in vita da una cintura che ricalca influenze orientali o greco-romane, a seconda dei casi. Se le maniche sono lunghe e strette il riferimento è la moda orientale; se larghe, con un elemento ornamentale in corrispondenza del bordo e talvolta senza maniche (costituendo così un parallelismo con il chitone maschile) sono invece assimilabili alla moda greca. Quest'ultima è quella che va diffondendosi dal II d.C.

⁴⁰ È interessante notare che nel contesto palmireno la connessione tra attributi figurativi e professione è resa esplicita nei soli due casi del sacerdote e del cammelliere, si veda a tal riguardo HEYN M.K., *Sacerdotal Activities and Parthian Dress in Roman Palmyra*, in Colburn S.C., Heyn M.K. (eds.), *Reading a Dynamic Canvas: Adornment in the Ancient Mediterranean World*, cit., pp. 170-194; p. 183.

⁴¹ DENTZER-FEYDY J., *La mort à Palmyre*, cit., p. 70.

⁴² Il *modius* è talvolta incorniciato da una corona d'alloro, simbolo di apoteosi ed eroizzazione, nonché ornato – nella sua parte centrale – da un medaglione, da un motivo floreale o da un piccolo busto maschile, quest'ultimo «[...] c'est un buste simplement vêtu de la tunique et du manteau greque et souvent coiffé lui aussi du *modius*. Ces petits bustes ont parfois été considérés comme des représentations des ancêtres héroïses du prêtre, cependant leur signification reste incertaine [...]», in DENTZER-FEYDY J., *La mort à Palmyre*, cit., p. 71. A proposito dell'abbigliamento sacerdotale, rimando anche a, HEYN M.K., *Sacerdotal Activities and Parthian Dress in Roman Palmyra*, cit., e a STUCKY R.A., *Prêtres syriens I Palmyre*, «Syria», L, 1973, pp.163-180. Quest'ultimo contributo è a mio avviso particolarmente significativo soprattutto nelle pagine in cui lo studioso approfondisce, per l'appunto, il *modius* poiché ne sottolinea alcuni aspetti "materici", ipotizzando che si trattasse di un copricapo di feltro e che i serti che lo decoravano non erano vegetali bensì realizzati con foglie d'oro (IVI, pp. 171-175). È bene inoltre presentare qui una prima sottolineatura che acquisirà un maggior senso nelle pagine successive: il *modius* va identificato con il *kàlathos*, copricapo che connota le divinità celesti (cfr. DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, Paris 1962, p. 360; e si veda *Infra*).

⁴³ Cfr. DENTZER-FEYDY J., *La mort à Palmyre*, cit., p. 71.

⁴⁴ *Ibidem*.

Dalla metà del I secolo risulta evidente una sorta di ricercatezza nell'abbigliamento femminile: sulla tunica viene drappeggiato un ampio mantello, chiuso sulla spalla sinistra da una fibula a disco, e un lungo morbido velo ne copre la testa⁴⁵ e ricade su spalle e braccia⁴⁶.

L'interesse per la moda palmirena, in questo contesto, non è finalizzato a se stesso o a una qualsivoglia generica analisi degli influssi culturali che si esplicitano nelle vesti indossate da donne e uomini che percorrevano le strade porticate della città carovaniera, bensì risulta propedeutico all'esame della specifica tipologia di manufatto costituita dalle fibule a disco. Tuttavia, anche tale trattazione necessita inevitabilmente alcune righe introduttive, data la rilevanza che le arti suntuarie si trovano ad assumere a Palmira dove il coacervo di culture e influenze non fa che arricchirne i modelli di riferimento. Non esiste infatti uno stile 'palmireno' *in strictu sensu*, che esplicita i caratteri propri della cultura artistica sviluppatasi nella città carovaniera, bensì una pluralità di stili che si incontrano e mescolano dando vita a nuove forme espressive modellate nei materiali più preziosi. Gli elementi orientali e occidentali giungono ad una sintesi significativa nei gioielli palmireni. La Pirzio Biroli Stefanelli sottolinea infatti a ragione come «in questa sovrabbondanza di elementi non è sempre facile discernere le caratteristiche propriamente locali dalle influenze greche, quelle orientali (percepite dalla Persia, dall'India, dai Parti) e quelle più propriamente romane eventualmente sovrapposte alle altre»⁴⁷. Dall'Egitto deriva il frequente uso delle perle e la foggia di alcune collane⁴⁸, mentre dall'oreficeria romana mutua la forma del crescente lunare di alcuni pendenti⁴⁹.

Purtroppo l'attestazione di gioielli palmireni non può contare su un cospicuo numero di esemplari⁵⁰, questo il motivo per cui i rilievi sepolcrali sono da ritenersi un documento fondamentale per poter approfondire il gusto di quella società nonché l'evoluzione delle peculiari scelte che pose in atto in campo estetico. Va però tenuto in forte considerazione che non siamo in grado di definire quale sia stato il rapporto esistito tra il lusso esplicitato nelle stele funebri e la realtà della vita quotidiana «[...] della quale non rispettano certo le consuetudini, ma testimoniano particolari usi funerari»⁵¹. Questo anche perché, sebbene i gioielli ricavati nella pietra riproducano

⁴⁵ Il velo non poggia direttamente sul capo di chi lo indossa bensì su uno spesso turbante.

⁴⁶ Cfr. DENTZER-FEYDY J., *La mort à Palmyre*, cit., p. 72.

⁴⁷ PIRZIO BIROLI STEFANELLI L., *L'oro dei romani. Gioielli di età imperiale*, Roma 1992, p. 86.

⁴⁸ Cfr. OGDEN J.M., *Gold Jewellery in Ptolemaic, Roman and Byzantine Egypt*, I-II, PhD Thesis, University of Durham, Department of Oriental Studies, 1990, in particolare pp. 181-222.

⁴⁹ Cfr. HIGGINS R., *Greek and Roman Jewellery*, cit., pp. 179-181, tavv. 56; 57b.

⁵⁰ Sono, ad oggi, due i contesti che ci hanno consentito di venire a conoscenza di oreficeria di sicura provenienza palmirena e databili con un certo grado di certezza. Si tratta dei rinvenimenti della tomba a torre di Atenatan (situata nella necropoli occidentale di Palmira) e di quelli della tomba ellenistica localizzata nei pressi del tempio di Baalshamin. Nel primo caso si rimanda a, WITECKA A., *Catalogue of jewellery found in the Tower-Tomb of Atenatan at Palmyra*, «Studia Palmyreńskie», IX, 1994, pp. 71-91; mentre per il secondo, FELLMANN R., *Le sanctuaire de Baalshamin à Palmyre, V. Die Grabanlage*, Rom 1970.

⁵¹ PIRZIO BIROLI STEFANELLI L., *L'oro dei romani. Gioielli di età imperiale*, cit., p. 83.

quelli che presumibilmente indossavano in vita i ricchi palmireni, tali manufatti non venivano necessariamente sepolti con il defunto: «le tombe⁵², a lungo depredate e riutilizzate dai nomadi, non conservano traccia dei modi di sepoltura»⁵³. Non dobbiamo comunque pensare all'esplicitazione del lusso come ad una consuetudine fine a se stessa, bensì ad una scelta fortemente legata al prestigio e all'autorità che si volevano rendere noti attraverso peculiari scelte estetiche.

Il fatto che l'uso dei rilievi funerari si protrasse per un lungo periodo ci consente di «percepire l'evolversi del gusto e dello stile dei manufatti»⁵⁴, aspetto questo indagato approfonditamente dalla Mackay⁵⁵. La studiosa, attraverso l'analisi dei gioielli indossati dalle donne raffigurate sulle stele, ha identificato tre periodi distinti nella moda delle oreficerie palmirene. Non essendo questo il contesto per un approfondimento specifico in tale direzione, credo che – al fine del presente studio – ci basti essere a conoscenza di come

durante il I secolo d.C. ed i primi decenni del II i gioielli indossati non sono moltissimi e di fattura piuttosto semplice, mentre successivamente, in particolare dal III d.C., il numero dei monili diventa sovrabbondante, le forme più elaborate, la manifattura più lussuosa, a volte di uno sfarzo stravagante⁵⁶.

Tali caratteri non si evincono solo dall'esame di diademi, orecchini, pendagli, collane e anelli⁵⁷, bensì anche dall'evoluzione delle fibule a disco⁵⁸. È particolarmente interessante osservare che l'uso della fibula non conosce tramonto nonostante i cambiamenti, talvolta profondi, che si verificano nella moda della società palmirena. Anzi, si ha addirittura modo di notare un'evoluzione all'insegna del lusso che diviene la cifra stilistica dei manufatti destinati a una clientela femminile. Questo non avviene per quanto concerne le fibule maschili che, al contrario, risultano improntate a una sorta di semplicità stilistica che ne limita anche le possibili variazioni.

⁵² Le tipologie tombali attestate a Palmira sono riconducibili a tre tipologie: la prima, di tradizione genericamente occidentale, in forma di tempio; una seconda a torre, di tipo iranico e, infine, una terza, di tipo semitico, a ipogeo.

⁵³ PIRZIO BIROLI STEFANELLI L., *L'oro dei romani. Gioielli di età imperiale*, cit., p. 83.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Nel contributo più volte citato della Mackay (MACKAY D., *The Jewellery of Palmyra and Its Significance*, cit.) si delineano i tre principali periodi che pongono in relazione il costume femminile palmireno con l'oreficeria. I tre momenti sono da identificare nelle seguenti cronologie: il primo, fino al 150 d.C.; il secondo tra il 150 e il 200 d.C. e, infine, il terzo dal 200 d.C.

⁵⁶ PIRZIO BIROLI STEFANELLI L., *L'oro dei romani. Gioielli di età imperiale*, cit., p. 83.

⁵⁷ Oltre ad abiti particolarmente elaborati, le donne di Palmira – o almeno i loro ritratti in pietra – indossano numerose tipologie di gioielli quali diademi, orecchini, fibule, collane (di lunghezze diverse e dai molteplici materiali), *armillae*, anelli (anche sigillari). L'utilizzo di preziosi da parte degli uomini è limitato, questi portano una fibula (si veda *Infra* per l'uso specifico) e anelli sigillari.

⁵⁸ Sull'evoluzione di tale manufatto, GAWLIKOWSKI M., *Remarques sur l'usage de la fibule à Palmyre*, in M.L. Bernhard (éd.), *Mélanges offerts à Kazimierz Michalowski*, Warszawa 1966, pp. 411-419.

La fibula può essere quindi considerata «un des détails essentiels du vêtement»⁵⁹ a Palmira, tanto da risultare un attributo sia femminile che maschile sebbene con alcuni elementi di distinzione (fig. III.2). Primo fra tutti la posizione nella quale viene fermata la spilla: le donne indossano tale accessorio a destra, mentre gli uomini palmireni, in particolare i sacerdoti⁶⁰, lo portano sulla sinistra. Dettaglio questo non di poco rilievo se esaminato in un'ottica di ampio raggio che muove fino alla Capitale d'Oriente e alla sue peculiari attestazioni iconografiche⁶¹. Un secondo elemento che ci consente di operare un'ulteriore distinzione tra moda maschile e moda femminile è relativo alla morfologia di tali manufatti che non sempre, per l'appunto, rispondono a un gusto "unisex".

Una tipologia ad uso esclusivo femminile è da individuare nelle fibule di forma trapezoidale o «presque triangulaire»⁶², diffuse anzitutto in quello che Mackay definisce come 'primo periodo' nell'evoluzione dell'oreficeria palmirena⁶³. Il monile, che allacciava il mantello al chitone in corrispondenza della spalla sinistra, è composto da due parti saldate tra loro: quella superiore, che solitamente rappresenta una corolla floreale o una testa animale (leoni e linci, anzitutto), e quella inferiore dalla forma trapezoidale o triangolare⁶⁴, a seconda della scelta ornamentale sovrastante (fig. III.3).

Esemplificativa per quanto riguarda questa tipologia di gioiello è la stele di una donna palmirena⁶⁵ portata alla luce nell'ipogeo della famiglia dei Sassan e dei Mattai⁶⁶ (metà II-III secolo): l'*himation* della donna è fermato da una fibula trapezoidale con testa di leone, decorata con una foglia acantiforme⁶⁷ (fig. III.4).

⁵⁹ GAWLIKOWSKI M., *Remarques sur l'usage de la fibule à Palmyre*, cit., p. 411.

⁶⁰ Come si avrà modo di leggere in seguito, la fibula non è indossata genericamente da tutti gli uomini palmireni ma, nello specifico, sembrerebbe un accessorio peculiare della classe sacerdotale. Si veda *Infra*, per una trattazione approfondita e completa.

⁶¹ *Supra*.

⁶² GAWLIKOWSKI M., *Remarques sur l'usage de la fibule à Palmyre*, cit., p. 11.

⁶³ Le scelte ornamentali di questo primo periodo recepiscono i caratteri di uno stile improntato alla grecità. Tra gli accessori, oltre alla tiara, a orecchini e ad anelli, si riscontra per l'appunto anche l'utilizzo della fibula di forma trapezoidale. A questo proposito, MACKAY D., *The Jewellery of Palmyra and Its Significance*, cit., pp. 165-169.

⁶⁴ Un esemplare di fibula trapezoidale, seppur mancante delle catenelle che con ogni probabilità erano agganciate ai tre anellini inferiori, è costituito da una fibula argentea conservata presso la Yale Art Gallery, e parte della Dura Europos Collection, pubblicata nella scheda di catalogo SPENCER E.S., *Pair of earrings [31]*, in Hackens T., Winkes R. (eds.), *Gold Jewelry. Craft, Style and Meaning from Mycenae to Constantinopolis*, cit., pp. 124-15, fig. 16.

⁶⁵ SADURSKA A., BOUNNI A., *Les sculptures funéraires de Palmyre*, Roma 1994, n. 91 (p. 67), fig. 156.

⁶⁶ *IVI*, pp. 41-69.

⁶⁷ Nella pubblicazione di Sadurska e Bounni sono molteplici le stele caratterizzate dalla fibula trapezoidale. Cito, a titolo d'esempio, i rilievi catalogati con i seguenti numeri: 31 (*IVI*, p. 32, fig. 134); 44 (*IVI*, pp. 44-45, fig. 139); di particolare interesse è in questo caso la presenza della chiave); 76 (*IVI*, p. 60, fig. 131).

Ad eccezione del tipo analizzato nelle righe che precedono⁶⁸, le altre tipologie di fibule erano invece indossate indifferentemente da donne e uomini⁶⁹, sebbene – come detto – in posizione differente e avendo chiaro che la distinzione non era attuata su base morfologica bensì rispetto alla diversa declinazione di preziosità e raffinatezza. Tra di esse si annoverano, anzitutto, le fibule poligonali, solitamente esagonali⁷⁰, al cui centro campeggiava un castone, talvolta incorniciato da pietre poste tutt'attorno, in corrispondenza della cornice; «[...] pour les broches polygonales, la seule différence entre les ornements féminins et masculins consiste en trois chaînettes se terminant chacune par une petite pendeloque en forme de feuille de lierre suspendues à la fibule»⁷¹.

L'evoluzione morfologica di tali gioielli è da individuare nella fibula rotonda caratterizzata da denticoli, che trova un esempio calzante, per esempio, in una stele attribuita al III secolo⁷² (fig. III.5), conservata presso il Museo Barracco (Roma)⁷³. La spilla, dalle dimensioni significative, dobbiamo immaginarla realizzata in oro e ospitante, tra i denticoli, grosse pietre preziose à *cabochon*. La medesima morfologia dell'elemento centrale, sebbene arricchito da tre pendenti ornati da terminazioni a foglia, è riscontrabile nel busto – datato alla seconda metà del II secolo – di

⁶⁸ Sebbene Gawlikowski (GAWLIKOWSKI M., *Remarques sur l'usage de la fibule à Palmyre*, cit., pp. 418-419) sottolinei in più punti che ad eccezione della prima tipologia, le fibule femminili siano influenzate dai manufatti indirizzati ad una clientela maschile, personalmente sarei dell'idea di identificare le motivazioni di tale scelta su un piano di più ampio raggio: la fibula rotonda costituiva un chiaro rimando alla classicità (*Supra*) e, dunque, aveva un richiamo che potremmo definire – anacronisticamente – "internazionale"; la fibula trapezoidale, al contrario, vantava invece un'origine locale. Se poi inseriamo queste osservazioni all'interno di una visione più ampia, chiamando in causa anche i traffici commerciali, vien da sé che i palmireni acquistavano o comunque producevano manufatti che avrebbero potuto esportare (e vendere) piacendo alle popolazioni straniere.

⁶⁹ Come già sottolineato, i manufatti femminili si distinguevano da quelli maschili per una ricerca di maggiore preziosità ed elaborazione formale.

⁷⁰ L'introduzione di questo tipo di fibula è stato messo in relazione dalla Mackay (MACKAY D., *The Jewellery of Palmyra and Its Significance*, cit., p. 171) al secondo momento di evoluzione dell'abbigliamento di Palmira (150-200 d.C.).

⁷¹ GAWLIKOWSKI M., *Remarques sur l'usage de la fibule à Palmyre*, cit., p. 417. Le terminazioni a trifoglio dei pendenti sostituiscono le chiavi che talvolta erano sospese, tramite tre piccoli anellini, alla parte inferiore delle fibule trapeziformi. Le chiavi, dalla foggia a 'L', non erano trattate come elementi ornamentali ed erano spesso poste in relazione alle schiave. Tale consuetudine andò scemando con la seconda metà del II d.C. e sebbene possa essere identificata come una logica conseguenza del cambiamento morfologico a cui andarono incontro le fibule, è altrettanto vero, e più probabile, secondo la Mackay che «[...] with the increase of wealth and luxury it became customary for trusted slaves to carry the keys of the household» (MACKAY D., *The Jewellery of Palmyra and Its Significance*, cit., p. 167). La connessione tra chiavi e condizione servile non è invece presa in considerazione da Alessandro Bedini (cfr. BEDINI A., *Il ritrovamento di Vallerano*, in Bedini A. (a cura di), *Mistero di una fanciulla*, cit., pp. 11-21; p. 17) il quale sostiene che la presenza di tali oggetti alluda agli scrigni. A proposito della simbologia connessa alle chiavi, si rimanda infine a DRIJVERS H.J.W., *After life and funerary symbolism in Palmyrene religion*, in U. Bianchi, M.J. Vermaseren (a cura di), *La soteriologia dei culti orientali nell'Impero romano*, Atti del Colloquio Internazionale su La soteriologia dei culti orientali nell'Impero romano (Roma, 24-28 settembre 1979), Leiden 1982, pp.709-733.

⁷² L'attribuzione cronologica di tale stele non convince chi scrive, che opterebbe per una datazione anteriore. Se infatti partiamo dall'assunto secondo il quale nei rilievi scultorei più tardi emerge la presenza di un maggior numero di monili, in particolare collane – tanto che nel III secolo le donne palmirene giungono ad indossarne fino a sette –, la stele in esame risulta, in tal senso, carente avendone solo due.

⁷³ PIRZIO BIROLI STEFANELLI L., *L'oro dei romani. Gioielli di età imperiale*, cit., p. 84; fig. 55.

una donna palmirena rispondente al nome di Ḥannatê⁷⁴ (*fig. III.6*), attualmente musealizzato alla NY Carlsberg Glyptothek (Copenaghen)⁷⁵. È bene precisare che la presenza di catenelle con pendenti non è ascrivibile ad un periodo specifico della moda palmirena nel quale si riversano peculiari gusti estetici della popolazione; si tratta al contrario di una caratteristica riscontrabile nei manufatti preziosi diacronicamente⁷⁶, probabilmente da connettere all'influenza del costume dei Parti, i quali erano soliti arricchire i monili con catenelle pendule dotate di pendaglietti terminali⁷⁷.

Alla tipologia sopracitata fa seguito la fibula, anch'essa tonda, che ripropone nell'ornamentazione interna al campo un disegno esagonale decorato con elementi geometrici e floreali (*fig. III.7*): tipo questo che è stato assunto da Gawlikowski⁷⁸ come esemplificativo di un momento di passaggio tra la forma precedente e quella successiva, quest'ultima contraddistinta da una sagoma circolare ma impreziosita da castoni e perle (*fig. III.8*).

La ricerca di una caratterizzazione all'insegna del decorativismo viene meno nelle due ultime tipologie che vanno ricondotte a: fibule con forma di rosetta stilizzata, e fibula a bottone talvolta ornata con centri concentrici. Una considerazione connessa invece alla cronologia produttiva è quella per cui le fibule recepiscono un notevole incremento di dimensioni, elemento che le contraddistingue da quelle realizzate in periodi precedenti.

Trovo doveroso sottolineare che si rivela talvolta ardua una rigida classificazione delle fibule indossate dalle donne palmirene poiché il riscontro di alcuni elementi fa spesso riferimento al campo della soggettività. A ciò si aggiunge che il discrimine tra un tipo morfologico e l'altro non è sempre evidente. Questo per argomentare le motivazioni che nel presente studio non spingono nella direzione di una precisa classificazione cronologica delle stele palmirene nelle quali il mantello – sia esso di una donna o un di sacerdote – è chiuso da una spilla in corrispondenza della spalla; al fine di questa ricerca ha più senso osservarne i rimandi alla manifattura, il legame che si può eventualmente instaurare con i documenti di cultura materiale a noi pervenuti nonché la sfera simbolica sottesa a tale manufatto.

⁷⁴ PLOUG G., *Catalogue of the Palmyrene Sculptures Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenaghen 1995, pp. 145-148 [n. 56].

⁷⁵ Il rilievo è degno però di ulteriore nota poiché la donna indossa altri due elementi preziosi caratterizzati da pendenti: l'elemento inferiore del diadema e il pendaglio della più lunga delle sue collane. La morfologia di tali oggetti sarà oggetto di una curiosa considerazione di seguito, qualora si andranno ad analizzare i pochi esemplari di fibule a disco palmirene giunte sino a noi.

⁷⁶ Le catenelle che terminano con foglioline trovano riscontro anche in oggetti di oreficeria romana. Penso, in particolare, alla collana «di filo d'oro ammagliato, con capsula aurea da cui pendono due catenelle che sostengono due foglie di vite in lamina intagliata e traforata» (CARDUCCI C., *Oreficerie romane*, in *Ori e argenti dell'Italia antica*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Chiabrese, giugno-agosto 1961), Torino 1961, pp. 129-182, n. 525), proveniente da Pompei e datata tra il I a.C e il I d.C.; tale monile è oggi conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 24833). Un altro gioiello che presenta due pendenti, questa volta con una terminazione a «foglia d'edera con nervature» (IVI, n. 598), è la spilla-fermaglio di II d.C. portato alla luce nel sarcofago di Crepereia Tryphaena (*Ibidem*), oggetto di ulteriore trattazione *Infra*.

⁷⁷ Cfr. BEDINI A., *Il ritrovamento di Vallerano*, cit., p. 14.

⁷⁸ GAWLIKOWSKI M., *Remarques sur l'usage de la fibule à Palmyre*, cit., p. 411.

Interrogarsi sull'aspetto materico di tali manufatti, sulla loro dimensione e sulle modalità con cui venivano indossate non è di poco conto. A questo proposito Dorothy Mackay⁷⁹ mette in luce in una tanto breve quanto rilevante digressione alcune sue osservazioni inerenti la modalità con cui tali fibule venivano indossate, aspetto che non è in alcun modo secondario nello studio di oggetti di oreficeria se si parte dal presupposto che questi venivano realizzati, nella maggior parte dei casi, con il fine di poterli indossare e ovviamente mostrare. La studiosa scrive infatti:

It would certainly have needed extra support beyond merely being pinned to the cloak and chiton; indeed, such additional support seems to be represented in the bust [...] of Habbē (*fig. III.9*), where a looped cord coming from the back of the neck passes round the evidently weighty, large round brooch⁸⁰.

Anche per quanto concerne le fibule, come per le altre tipologie di gioielli, non ci è possibile un riscontro approfondito attraverso i rinvenimenti di cultura materiale rappresentando questi un esiguo numero. Tuttavia si tenterà in questo contesto di dare spazio ai pochi manufatti portati alla luce poiché costituiscono testimonianze esemplificative per comprendere l'evoluzione di tali monili. Le fibule ci permettono infatti di delineare dei parallelismi sia con i manufatti di età protobizantina, indagati nel Capitolo precedente, sia con quelli di età e manifattura longobarda che saranno oggetto d'indagine nei capitoli a seguire⁸¹.

Prima di procedere con l'esame dei documenti di cultura materiale, ritengo doveroso portare sinteticamente l'attenzione su un'altra tipologia di fonti iconografiche che, in letteratura⁸², si afferma attestino l'utilizzo di fibule a disco: si tratta dei ben noti ritratti del Fayum⁸³. Dalla metà del I d.C. e per circa due secoli⁸⁴ si attesta in Egitto l'usanza di coprire la testa del defunto mummificato con dei ritratti⁸⁵ che «sono dipinti su pannelli di legno [e poi] inseriti all'interno delle bende o su sudari di lino che ricoprivano la mummia»⁸⁶. Tuttavia, se è da considerarsi particolarmente significativo che nello stesso periodo in cui vanno diffondendosi le stele palmirene, viene importata in Egitto la moda romana della ritrattistica funebre che, di conseguenza e inevitabilmente, porta con

⁷⁹ MACKAY D., *The Jewellery of Palmyra and Its Significance*, cit., p. 180.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Infra*.

⁸² Un utile indizio a questo riguardo ci è fornito dal confronto con le oreficerie romane giunte sino a noi, che ci permettono di osservare come i preziosi che ornano i volti di bambini, donne e uomini siano effettivamente fortemente improntati al vero.

⁸³ A questo proposito, WALKER S., *I ritratti su mummia e la ritrattistica romana*, in Walker S., Bierbrier M. (a cura di), *Fayum. Misteriosi volti dall'Egitto*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Memmo, 22 ottobre 1997-28 febbraio 1998), Roma 1997, pp. 19-21; BAGNALL R.S., *Il Fayum e la sua gente*, in *Ibidem*, pp. 23-25; DOXIADIS E., *The Mysterious Fayum Portraits. Faces from Ancient Egypt*, London 2015 (I ed. London 1995).

⁸⁴ Verso la fine del III secolo la mummificazione cessa infatti di essere praticata.

⁸⁵ Cfr. WALKER S., *I ritratti su mummia e la ritrattistica romana*, cit., p. 19.

⁸⁶ *Ibidem*.

sé anche una testimonianza iconografica della moda del Mediterraneo Orientale⁸⁷, è altrettanto vero che a discapito di quanto riportato in diversi contributi, la documentazione della fibule a disco non risulta in alcun modo significativa.

Tali ritratti sono certamente una fonte di tutto rilievo nel testimoniare quali fossero i costumi delle élites che risiedevano in quell'area e, in modo particolare per l'oreficeria. Sebbene i manufatti preziosi quali, *in primis*, collane e anelli, siano dettagliatamente rappresentati e qualificati realisticamente⁸⁸, la stessa caratterizzazione non si può estendere alle fibule a disco: queste compaiono molto raramente e, qualora siano presenti, impreziosiscono gli abiti di personaggi sia femminili sia maschili. Esemplicativi a questo proposito sono il ritratto di una giovane donna⁸⁹ (II d.C.), denominata anche "L'Europea"⁹⁰, proveniente da Antinoe, ora al Musée du Louvre⁹¹ (*fig. III.10*), il cui manto è chiuso da una semplice, benché preziosa, fibula oblunga che presenta (quella che possiamo immaginare) una preziosa pietra verde incastonata in un'ampia cornice a fascia aurea; il ritratto di un uomo barbuto, conservato al Wagner Museum di Würzburg⁹² (*fig. III.11*), nonché quello di un soldato – attribuito alla media età antonina (161-180 d.C.) –, oggi musealizzato presso il Pushkin Museum di Mosca, che «[...] wears his cloak wrapped round his shoulders, secured by a silver fibula»⁹³.

⁸⁷ Ma non solo. È infatti di particolare interesse il fatto che tali ritratti presentino spesso una riproduzione particolarmente accurata della 'moda imperiale'. Susan Walker motiva la correlazione tra i ritratti e la moda romana «con il fatto che i personaggi ritratti erano fortemente legati a Roma, essendo impiegati nell'amministrazione della provincia», in WALKER S., *I ritratti su mummia e la ritrattistica romana*, cit., p. 19.

⁸⁸ Penso, tra gli altri, alla ricca parure che orna il ritratto, per l'appunto, della "Jewellery Girl" (inizio II secolo). Il capo della donna è acconciato tramite uno spillone e una catenella, nella quale tre medaglioni di dimensioni differenti fungono da elementi decorativi alla semplice maglia. Oltre a indossare orecchini cosiddetti a due pendenti (*bar and drop*), la giovane presenta un totale di quattro collane, di cui tre del tipo a girocollo, le cui maglie dorate si alternano talvolta a pietre preziose; a cui va ad aggiungersi una lunga catena chiusa al centro da un elemento circolare che recepisce una pietra verde incastonata entro una semplice cornice aurea. Il ritratto è oggi conservato a Edimburgo, presso il Royal Scottish Museum (inv. 1951.160). A questo proposito, si rimanda a DOXIADIS E., *The Mysterious Fayum Portraits. Faces from Ancient Egypt*, cit., n. 72 (pp. 79; 206). Per un approfondimento sulla gioielleria di età romana portata alla luce in Egitto, si veda la ricca catalogazione contenuta in OGDEN J.M., *Gold Jewellery in Ptolemaic, Roman and Byzantine Egypt*, cit.

⁸⁹ La tavola, in legno di cedro dipinta a encausto e dorata, è stata segata ai lati della testa affinché risultasse più stretta in corrispondenza del volto e più larga in corrispondenza delle spalle. Per un suo approfondimento si rimanda a, CORTOPASSI R., *Les nécropoles d'Antinoé*, in Bel N., Giroire C., Gombert-Maurice F., Rutschowskaya M.-H. (éds.), *L'Orient romain et byzantin au Louvre*, Paris 2012, pp. 406-411; p. 409, fig. 405; ZALOSCHER H., *Porträts aus dem Wüstensand. Die Mumienbildnisse aus der Oase Fayum*, Wien-München 1961, n. 25.

⁹⁰ Cfr. BAILLY J.-C., *L'apostrophe muta. Saggi sui ritratti del Fayum*, Macerata 1998, tav. XII.

⁹¹ Inv. MND 2047 (P 217).

⁹² ZALOSCHER H., *Porträts aus dem Wüstensand. Die Mumienbildnisse aus der Oase Fayum*, Wien-München 1961, n. 39.

⁹³ DOXIADIS E., *The Mysterious Fayum Portraits. Faces from Ancient Egypt*, cit., n. 112 (pp. 174; 222).

III.1.a Oltre le stele funerarie e oltre il tempo: le fibule a disco quali preziose testimonianze di cultura materiale

Dopo aver delineato l'evoluzione delle fibule a disco ed esaminato le peculiarità che – sebbene ricavate nel calcare locale – le connotano, consentendoci di farci un'idea rispetto alla preziosità di tale manufatto, credo sia doveroso dedicare uno spazio sufficiente alle testimonianze di cultura materiale che ci permettono un fattivo riscontro del binomio "rappresentazione – realizzazione".

I monili giunti sino a noi sono un numero esiguo rispetto alle fonti iconografiche in nostro possesso, tuttavia dato il terreno fragile sul quale ci muoviamo – pensiamo *in primis* alle "non testimonianze" di cultura materiale protobizantina – ci si può considerare soddisfatti se non, addirittura, fortunati.

La mancanza, anche in questo caso, di uno studio *ad hoc* comporta che la conoscenza di tali documenti di cultura materiale sia il risultato dello spoglio – non sempre fruttuoso – di catalogazioni relative a Palmira e alla sua produzione artistica, nonché dell'esame di contributi specifici quali lo studio sull'antica oreficeria in area siriana, opera di Jawdat El-Chehadeh⁹⁴. Quanto messo in luce ha il solo fine di sottolineare che la mancanza di una pubblicazione completa e, al tempo stesso, specifica non consente di avere una panoramica complessiva di questa particolare produzione di manufatti.

Jawdat El-Chehadeh nei suoi *Untersuchungen zum antiken Schmuck in Syrien*⁹⁵ annovera nella sezione 'Fibeln' otto manufatti precisando però che «[...] einige sicher als Gewandfibeln anzusehen sind, während bei anderen der Verwandungszweck nicht gesichert ist, weil die Befestigungsart nicht mehr nachprüfbar ist»⁹⁶, motivo questo che potrebbe portare a un fraintendimento rispetto alla reale funzione dell'oggetto, se un fermaglio oppure un semplice pendente ornamentale. Tale ambiguità è comune e abbastanza frequente per quanto riguarda questo tipo di oggetti soprattutto se l'apparato iconografico che li corredda non contempla – come avviene nella maggior parte dei casi – un'immagine del retro, oppure se il cosiddetto sistema di sospensione risulta frammentario, aspetti questi che concorrono a rendere ardua la comprensione della funzione originaria del monile.

⁹⁴ *Infra*.

⁹⁵ EL-CHEHADEH J., *Untersuchungen zum antiken Schmuck in Syrien*, Berlin 1972.

⁹⁶ *IVI*, p. 45.

Trovo particolarmente esemplificative, a questo riguardo, le due borchie che impreziosiscono una lunga collana aurea⁹⁷, della prima età imperiale, proveniente dalla villa «B»⁹⁸ di Oplontis⁹⁹ (*fig. III.12a-b*). I due elementi, che presentano una calotta emisferica liscia «contornata da una tesa orizzontale decorata a stampo da una fila continua di perline a rilievo»¹⁰⁰, se avulsi dal contesto di riferimento e, di conseguenza, non inseriti nel prezioso monile che decorano, sarebbero facilmente interpretabili come fibule a disco. A ciò si aggiunge che se fossimo in presenza di una parte posteriore frammentaria, risulterebbe del tutto ardua – e arbitraria – l'identificazione dell'oggetto. Se in questo particolare caso, sono le piccole dimensioni (Ø 1,25 cm) a redimere gli eventuali dubbi sull'ipotetica funzione, questo non accadrebbe se ci si trovasse davanti le borchie della lunga collana portata alla luce nel medesimo contesto, il cui diametro è pari a 2,8 cm¹⁰¹ e quindi assimilabile alle dimensioni di alcune fibule a disco che si avrà modo di approfondire successivamente¹⁰². I due o quattro anellini saldati nella parte posteriore delle borchie sono, come brevemente accennato, facilmente interpretabili come le parti di un sistema di chiusura più complesso. Questo inciso ha lo scopo di evidenziare le difficoltà di identificazione nonché gli elementi che talvolta possono condurci verso un'interpretazione inesatta di un manufatto a motivo di aspetti non facilmente decodificabili una volta che viene meno il contesto di riferimento.

Nonostante la quindi ovvia incertezza relativa alla funzione di alcuni dei monili preziosi elencati e analizzati da El-Chehadeh, credo sia doveroso dedicare loro spazio soprattutto a motivo dei pochi esemplari giunti sino a noi, e della non meno significativa necessità di una loro visione complessiva.

Il primo oggetto su cui vorrei porre l'attenzione è la fibula portata alla luce a Dura Europos¹⁰³ e datata tra a fine del II e l'inizio del III secolo, la cui morfologia è strettamente assimilabile a quella delle fibule con bordo denticolato¹⁰⁴ (*fig. III.13*) che chiudono i mantelli delle donne palmirene. Sebbene i manufatti ricavati nella pietra abbiano una forma circolare e l'oggetto in esame una

⁹⁷ Questo tipo di collana è da ricondurre alle cosiddette *catellae*, ossia collane di notevole lunghezza che «negli esemplari più ricchi, giungevano fino ai fianchi, intrecciandosi sul petto dove potevano essere fissate da fermagli scorrevoli in forma di borchie, che spesso costituivano l'unico o il maggior ornamento della collana» (in D'AMBROSIO A. (a cura di), *Gli ori di Oplontis. Gioielli romani dal suburbio pompeiano*, catalogo della mostra (Torre Annunziata, 13-28 maggio 1989), Napoli 1987, p. 32).

⁹⁸ Si tratta probabilmente della villa di *L. Crassus Tertius*, come sembrerebbe suggerire il ritrovamento di un anello sigillo. A questo riguardo cfr. D'AMBROSIO A., *Oplontis*, in D'AMBROSIO A., DE CAROLIS E. (a cura di), *I monili dell'area vesuviana*, Roma 1997, pp. 61-62.

⁹⁹ Inv. OP 3410. Per la catalogazione del monile si veda, D'AMBROSIO A. (a cura di), *Gli ori di Oplontis*, cit., n. 11 [pp. 41-42], tavv. 7-8.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 42.

¹⁰¹ Inv. OP 3411. Per la catalogazione del monile si veda, D'AMBROSIO A. (a cura di), *Gli ori di Oplontis*, cit., n. 12 [p. 42], tavv. 9-10.

¹⁰² Si veda *Infra*.

¹⁰³ EL-CHEHADEH J., *Untersuchungen zum antiken Schmuck in Syrien*, cit., n. 34 [pp. 47-50]; ABDUL-HAK S., ABDUL-HAK A., *Catalogue illustré du Département des Antiquités greco-romaines au Musée de Damas*, Damas 1951, n. 36 [p. 17]. La fibula dovrebbe essere attualmente conservata al Museo Nazionale di Damasco (inv. 7008). Per alcune brevi note sulla città, si veda *Infra*.

¹⁰⁴ *Supra*.

sagoma oblunga, trovo che il parallelismo sia attuabile (ed evidente). Le dimensioni della fibula di Dura Europos (h. 8,8 cm; l. 6,8 cm) giocano a favore di una sua funzione quale spillone; tale aspetto è inoltre corroborato dalla presenza sul retro dell'oggetto di una parte, benché frammentaria, dell'ardiglione e di un occhiello che ne consentiva la chiusura verticalmente (e non orizzontalmente, come avviene nella maggior parte dei casi¹⁰⁵) a causa della forma oblunga della spilla, poiché altrimenti – una volta indossata – sarebbe risultata instabile. La fibula accoglie, nella sua parte centrale, una gemma incisa di colore verde scuro e dalla forma ovale; su di essa è raffigurato, all'interno di un paesaggio solo accennato, un giovane stante, in nudità eroica, che regge con la mano destra una vittoria¹⁰⁶. La pietra è contornata da una pluralità di cornici, tutte ottenute con lavorazioni eterogenee che mettono in evidenza la preziosità e l'indubitabile ricercatezza dell'oggetto; se la prima è costituita da una sorta di nastro aureo che non presenta alcun tipo di lavorazione, fanno seguito un bordo di filo granulato al quale sono saldate, ad intervalli regolari, delle sferette; un motivo a treccia; una cornice di mezze sfere; un'ulteriore banda costituita da un intreccio di fili piatti e, infine, un filo perlinato. A queste cornici va ad aggiungersi, esternamente, la bordura denticolata – racchiusa da una sottile filigrana – entro le cui regolari sporgenze erano incastonati, in celle circolari incorniciate da una filettatura anch'essa in filigrana – granati¹⁰⁷ e paste vitree.

Il secondo manufatto che El-Chehadeh porta alla nostra attenzione è costituito da una fibula¹⁰⁸, anch'essa di forma ovale (*fig. III.14*), e anch'essa parte delle collezioni del Museo Nazionale di Damasco¹⁰⁹. L'oggetto, che si presume provenga dai territori di Hauran, nella Siria meridionale, è costituito da una sardonice inserita in una montatura aurea dall'ampio bordo. La funzione di spilla è confermata dal sistema di fissaggio (frammentario) presente sulla sua parte retrostante¹¹⁰. Ma non solo, un'ulteriore prova in tale direzione proviene, a mio avviso, dalle dimensioni, significative, che connotano il manufatto (h. 7,6 cm; l. 9,2 cm). Sulla gemma è ricavato un gruppo di quattro figure, al cui centro campeggia Dioniso. L'ampio bordo della montatura è costituito da un nastro piatto e da un elemento ornamentale che sembra disegnare una corolla di fiori di loto stilizzati. La cornice,

¹⁰⁵ Si rimanda per tale aspetto alla catalogazione delle fibule di età longobarda, a supporto del presente lavoro.

¹⁰⁶ L'apparato iconografico in bianco e nero che illustra tale oggetto nelle pubblicazioni succitate non consente uno studio particolareggiato della pietra incisa.

¹⁰⁷ Le pietre incastonate sono invece identificate come rubini e «pierres de ceramique» in ABDUL-HAK S., ABDUL-HAK A., *Catalogue illustré du Département des Antiquités greco-romaines au Musée de Damas*, cit., p. 17. Si fa però presente che l'impossibilità di esaminare il manufatto attraverso immagini migliori o *de visu* non consente di giungere ad una precisa identificazione dei materiali incastonati.

¹⁰⁸ EL-CHEHADEH J., *Untersuchungen zum antiken Schmuck in Syrien*, cit., p. 46 [n. 33].

¹⁰⁹ Inv. 4312.

¹¹⁰ L'assenza di immagini fotografiche a sostegno di tale ipotesi è sopperita dalla puntuale descrizione del sistema di montaggio operata da El-Chehadeh (EL-CHEHADEH J., *Untersuchungen zum antiken Schmuck in Syrien*, cit., p. 46).

realizzata probabilmente solo attraverso una lavorazione a punzone, non presenta alcun rilievo né alcuna resa di tipo plastico¹¹¹.

Prima di passare all'analisi di altri manufatti, vorrei sottolineare come questo possa essere messo in relazione per il forte richiamo a livello morfologico – benché le dimensioni non siano in alcun modo assimilabili – con la spilla portata alla luce nel corredo funerario di Crepereia Tryphaena¹¹² (h. 3,5 cm; l. 4,4 cm), ospitante «una ametista ovoidale incisa con un grifo che assale un cervo, incastonata in una cornice aurea decorata con due giri perlati e una fascia di elementi a goccia¹¹³ allungata»¹¹⁴, munita di due pendagli con terminazione a foglia¹¹⁵.

Ai due manufatti esaminati vanno ad aggiungersi cinque fibule a disco (?)¹¹⁶ caratterizzate da una sorta di omogeneità compositiva che vede la combinazione tra un elemento circolare aureo che recepisce motivi ornamentali – distinti in ciascun esemplare – e la gemma incastonata nella parte centrale; ma non solo, tali esemplari sono inoltre accomunati dalle dimensioni particolarmente contenute¹¹⁷ e da una datazione che oscilla, complessivamente, tra la seconda metà del II e il III secolo. Tre di tali oggetti¹¹⁸ facevano parte di corredi funebri portati alla luce nella regione di Haran, mentre due¹¹⁹ – benché la cultura artistica di riferimento sia la medesima – sono stati acquistati sul mercato antiquario e quindi non è possibile individuare il luogo esatto del rinvenimento.

Al centro del primo manufatto¹²⁰ (h. 3,8 cm; l. 2,8 cm)¹²¹, attribuito ad un periodo tra la seconda metà del II e l'inizio del III secolo, campeggia una sardonice ovale dal triplo strato, incastonata all'interno di una semplice fascia di lamina e unita al disco metallico con alcuni chiodini (*fig. III.15*). La cornice dell'oggetto recepisce un quadruplo registro decorativo: un primo intreccio di due

¹¹¹ Cfr. EL-CHEHADEH J., *Untersuchungen zum antiken Schmuck in Syrien*, cit., p. 46.

¹¹² Si tratta, come brevemente anticipato, del corredo funebre portato alla luce nel 1889 all'interno del sarcofago in marmo di *Crepereia Tryphaena*, scoperto a Roma nell'area del Palazzo di Giustizia. Tale deposizione, attribuita indicativamente al 170 d.C., ha acquisito grande rilevanza poiché si tratta di uno dei pochissimi ritrovamenti di gioielli a Roma. Per un approfondimento di questo contesto si rimanda a, *Crepereia Tryphaena. Le scoperte archeologiche nell'area del Palazzo di Giustizia*, Catalogo della mostra (Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori, luglio-novembre 1983), Venezia 1983.

¹¹³ Mi preme sottolineare che la fattura delle 47 gocce lavorate a sbalzo e disposte a raggiera ripropongono un motivo decorativo tipico delle oreficerie della Macedonia del III a.C.

¹¹⁴ CARDUCCI C., *Oreficerie romane*, cit., n. 598.

¹¹⁵ Per un approfondimento della spilla, oltre a *Ibidem*, si rimanda a PIRZIO BIROLI STEFANELLI L., *L'oro dei romani. Gioielli di età imperiale*, cit., pp. 251-252 [n. 137]; PIRZIO BIROLI STEFANELLI L., *Spilla d'oro con un intaglio su ametista*, in *Crepereia Tryphaena*, cit., pp. 42-44; DEVOTO G., *Spilla d'oro con un intaglio su ametista*, in *IVI*, pp. 44-45. Il manufatto (inv. 467, presso l'Antiquarium Comunale di Roma) è stato datato genericamente al II d.C., attribuzione che non trova alcun certo riscontro a causa della scarsa documentazione di manufatti riferibili a quell'arco cronologico.

¹¹⁶ Si tratta dei manufatti catalogati con i nn. 35-39, in EL-CHEHADEH J., *Untersuchungen zum antiken Schmuck in Syrien*, cit., pp. 50-54. Come già sottolineato, non è certo che questi gioielli avessero la medesima funzione.

¹¹⁷ Le misure così come il peso di ciascun prezioso oggetto sono tratto da EL-CHEHADEH J., *Untersuchungen zum antiken Schmuck in Syrien*, cit., pp. 50-54.

¹¹⁸ Sono le fibule nn. 35-37, in *Ibidem*.

¹¹⁹ Si tratta delle fibule inventariate con i nn. 38-39 da El-Chehadeh (cfr. *Ibidem*).

¹²⁰ Inv. 1357.

¹²¹ È inoltre particolarmente leggero: pesa, infatti, 7,73 gr.

cordini di filo metallico lascia spazio a un filamento piatto che orla una lavorazione caratterizzata da mezze sfere realizzate a sbalzo, queste racchiuse da un filo godronato. La parte retrostante dell'oggetto è danneggiata, motivo questo che non consente di desumerne la primitiva funzione.

Il secondo oggetto¹²² (h. 2,6 cm; l. 2,1 cm)¹²³, datato al III secolo (*fig. III.16*), e proveniente da A-Al¹²⁴, presenta una cornice non particolarmente elaborata, essendo costituita da un unico registro di semisfere bordato da un filo godronato. Al centro trova posto una corniola¹²⁵ sulla quale è intagliato Giove in trono, accompagnato dagli attributi che gli sono consoni: lo scettro e l'aquila. Anche in questo caso, come nel precedente, l'estrema frammentarietà degli elementi che in antico consentivano la chiusura o l'aggancio del manufatto non permettono di giungere ad un'ipotesi univoca sulla sua reale funzione (fibula o pendente?).

Particolarmente interessante è la tipologia decorativa che caratterizza il terzo manufatto¹²⁶ (*fig. III.17*) dove un bordo ornato con motivi a forma di 'C' alternati a linee ondulate e spazi circolari funzionali all'inserimento di pietre dure (questi inseriti a intervalli regolari) fungono da preziosa cornice alla sardonice¹²⁷. Il bordo, nel suo complesso, ricorda a mio avviso la lavorazione che caratterizza la più tarda fibula di Benevento o alcune fibule a disco portate alla luce a Castel Trosino¹²⁸. Anche in questo caso le dimensioni del manufatto sono particolarmente minute (h. 4,5 cm; l. 3,2 cm)¹²⁹ e lo stato lacunoso della parte retrostante del gioiello non consente alcuna ipotesi funzionale.

Un anacronistico richiamo alle tecniche nonché ai motivi decorativi delle fibule a disco di Castel Trosino è ravvisabile nell'unico oggetto di quelli in esame caratterizzato da una forma che può definirsi circolare (Ø 3,9-4,2 cm)¹³⁰. Gran parte della superficie della piastrina è decorata con un motivo ad intrecci realizzato intersecando elementi a forma di 'C'; tale cornice è racchiusa sia internamente che esternamente da un bordo di semisfere (*fig. III.18*). Il monile ospita al centro una gemma intagliata, che El-Chehadeh si limita a descrivere come un generico uomo nudo, in posizione stante. La bassa risoluzione dell'immagine non consente a chi scrive una lettura iconografica particolareggiata, tuttavia sarei dell'idea di ravvisare nel personaggio intagliato una figura alata (?) stante, ma risulta difficile formulare ipotesi identificative in base agli attributi che il personaggio sembra reggere. Non vi è alcuna traccia del sistema di chiusura.

¹²² Inv. 3088.

¹²³ Il peso si aggira sui 6 gr.

¹²⁴ ZOUHDI B., *Les influences réciproques entre l'Orient et l'Occident, d'après les bijoux du Musée National de Damas*, «Annales Archéologiques Arabes Syriennes», XXI, 1971, pp. 95-101; p. 100 (n. 18).

¹²⁵ *Ibidem*. In EL-CHEHADEH J., *Untersuchungen zum antiken Schmuck in Syrien*, cit., p. 50, non si fa invece alcun riferimento al tipo di gemma impiegata.

¹²⁶ Inv. 8838.

¹²⁷ Anche in questo caso la sardonice è caratterizzata da un triplo strato.

¹²⁸ *Infra*.

¹²⁹ Il peso dell'oggetto è indicativamente 5,8 gr.

¹³⁰ Inv. 7503. Il monile pesa 5,1 gr.

L'ultimo manufatto¹³¹ esaminato dallo studioso si contraddistingue da quelli finora presi in considerazione per la differente lavorazione della superficie della lamina aurea (h. 5,3 cm; l. 4,6 cm)¹³², nella quale è incastonata una gemma raffigurante un uomo stante, nudo, che regge un elmo¹³³ (fig. III.19). Benché il monile risulti fortemente schiacciato, è ancora riconoscibile la morfologia che ricalcava quella di una margherita aperta realizzata a sbalzo¹³⁴.

Le tecniche di realizzazione nonché il gusto che emerge osservando tali manufatti è pienamente riconducibile all'oreficeria di età romana¹³⁵. Tuttavia l'aspetto più interessante che a mio avviso si evidenzia dalla comparazione di tali documenti di cultura materiale con le stele palmirene analizzate poco sopra è il carattere in gran parte distonico. Anzitutto è bene osservare che la maggior parte delle fibule presenti nella catalogazione di El-Chehadeh differisce a livello sostanziale dai manufatti che campeggiano sui rilievi funebri: l'unico monile per cui si potrebbe ravvisare un convincente parallelismo è quello proveniente da Dura Europos. In secondo luogo sono le minute dimensioni di alcuni degli oggetti esaminati a condurre ad inevitabili riflessioni, e ipotesi, inerenti la loro originaria funzione: i pochi centimetri che li connotano allontanano tali manufatti da una qualsivoglia comparazione con quelli raffigurati sugli abiti in pietra di donne e uomini palmireni, così come fanno inevitabilmente sorgere il dubbio rispetto al loro utilizzo quali spille. Si può forse essere concordi nel ritenere che se la loro funzione era quella di spille, non di elevato pregio, queste venivano indossate forse più per motivi estetici che pratici¹³⁶; in caso contrario si può ritenere che vadano identificate come pendenti o elementi di chiusura di collane, tra l'altro particolarmente diffusi come testimonia, per esempio, la chiusura della tanto raffinata quanto preziosa collana (I a.C.-I d.C.) proveniente da Moregine¹³⁷ che presenta un nastro in filo d'oro impreziosito da perle ed elementi in plasma¹³⁸.

Contrariamente a quanto scritto relativamente alla quasi totalità dei manufatti trattati da El-Chehadeh, credo valga la pena portare l'attenzione sulla fibula a disco rinvenuta a Deir Hadjar¹³⁹,

¹³¹ Inv. 13156.

¹³² Il peso, in questo caso, si aggira intorno ai 6 gr.

¹³³ Cfr. EL-CHEHADEH J., *Untersuchungen zum antiken Schmuck in Syrien*, cit., p. 54. Chi scrive non è in grado di decifrare tale iconografia a causa dell'immagine non nitida.

¹³⁴ Elementi circolari realizzati con una lavorazione a sbalzo che richiama quella di una corolla floreale sono ravvisabili in alcuni orecchini di III secolo, conservati al Museo della Civiltà Anatolica (Ankara). Tali monili sono catalogati quali 'hook with disk and pendant [earrings]' in BİNGÖL F.R.I., *Museum of Anatolian Civilizations. Ancient Jewellery*, cit., nn. 76; 81; 83.

¹³⁵ *Infra*.

¹³⁶ Per chi scrive, le minute dimensioni di tali manufatti non consentivano di allacciare il mantello alla tunica.

¹³⁷ ROCCO T., *Moregine, domaine valiente: le bourg sur le fleuve*, in Guzzo P.G. (a cura di), *Da Pompei a Roma. Histoire d'une éruption. Pompéi, Herculaneum, Oplontis*, catalogo della mostra (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 9 octobre 2003-8 février 2004), Milano-Gand 2003, pp. 170-172, fig. 1.

¹³⁸ Il monile è conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 113576).

¹³⁹ METZGER C., *Fibule [n. 48]*, in Charles-Gaffiot J., Lavagne H., Hofman J.-M. (éds.), *Moi, Zénobie. Reine de Palmyre*, catalogue de l'exposition (Paris, Mairie du V^e arrondissement, 18 septembre-16 décembre 2001), Paris-Roma-Milano 2001, p. 326.

nella regione dell'Hauran, e attualmente conservata presso il Museo Archeologico di Damasco¹⁴⁰ (*fig. III.20*). Il prezioso oggetto, realizzato completamente in oro, e datato alla metà del II secolo, ripropone quasi *in toto* l'iconografia delle fibule modellate nel calcare delle stele funerarie. L'assimilazione non può dirsi totale dal momento che l'elemento circolare centrale non ospita alcuna scelta decorativa particolarmente elaborata. Il manufatto si compone di un disco liscio con una protuberanza sferica centrale e una doppia bordura interna in filigrana. Il bordo esterno presenta invece un'ornamentazione ricercata, frutto della commistione di due soluzioni decorative: attraverso la saldatura – all'estremità dell'elemento circolare – di quattordici archetti perlinati si sono ricavati altrettanti triangoli, intervallati anch'essi da una sferetta aurea. Nella parte inferiore, tre piccoli anellini fungono da elementi di sospensione di altrettante catenelle terminanti in una foglia lanceolata che presenta un globetto in corrispondenza della punta. Per quanto riguarda il sistema di sospensione, questo viene definito dalla Metzger "invisibile"¹⁴¹.

Le poche testimonianze di fibule a disco provenienti dall'area siriana possono essere posti in relazione con alcuni rinvenimenti portati alla luce a Roma, dove con ogni probabilità esistevano botteghe che vendevano i preziosi gioielli palmireni. Penso in particolare ai ritrovamenti di Vallerano¹⁴², località posta lungo la via Laurentina, dove fu scoperta la tomba di una giovinetta¹⁴³ che conteneva gioielli di particolare significato: non si tratta unicamente di manufatti intrinsecamente belli, bensì di preziosi oggetti che costituiscono anzitutto «l'anello di congiunzione fra le oreficerie della prima età imperiale e quelle tardo antiche»¹⁴⁴. Tuttavia in questo contesto assume notevole importanza non l'attestazione di preziosi manufatti che consentono di comprendere indirizzi stilistici e tecniche di fabbricazione in «un periodo determinante nello sviluppo delle concezioni artistiche del mondo romano»¹⁴⁵, bensì la presenza, all'interno del corredo funebre, di spille «la cui forma ovale, le cornici elaborate, il tipo di ganci, il particolare gusto

¹⁴⁰ Inv. 4318.

¹⁴¹ METZGER C., *Fibule [n. 48]*, cit., p. 326. Dalla breve scheda di catalogo non è possibile comprendere se il sistema di sospensione è definito invisibile perché non più presente o perché lo studio del materiale, a questo punto da un'immagine fotografica, non consente alcuna ipotesi in merito.

¹⁴² A questo riguardo, BEDINI A., *Il ritrovamento di Vallerano*, cit., pp. 11-21, e la relativa scheda di catalogo *Roma – Località Vallerano*, in BEDINI A. (a cura di), *Mistero di una fanciulla*, cit., pp. 31-57.

¹⁴³ Nonostante non sia questo il contesto per una divagazione di carattere antropologico relativa alla scelta dei beni che dovevano accompagnare la defunta nel suo viaggio nell'Aldilà, trovo significativo – dal momento che ne condivido la posizione – richiamare quanto ha congetturato il Bedini (cfr. BEDINI A., *Il ritrovamento di Vallerano*, cit., pp. 20-21) a tal proposito. Lo studioso mette in relazione il ricco corredo funebre presente nelle sepolture di bambine e giovinette in età da marito con il fatto che la comunità dei vivi dovesse in qualche modo far loro riscattare la vita non vissuta. A ciò aggiunge, in riferimento ai corredi che sta analizzando (in particolare quello di Vallerano e *Creperia Tryphaena*) che la presenza di "bambole" vada anch'essa interpretata come una «riparazione alla mancata maternità» (IVI, p. 21).

¹⁴⁴ BEDINI A., *Il ritrovamento di Vallerano*, cit., p. 12.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

per l'effetto coloristico fra l'oro della cornice e l'ampio campo della pietra centrale, liscia o lavorata che sia, riportano ad ambiente orientale»¹⁴⁶ (*figg. I.7a-b*).

Le fibule della sepoltura di Vallerano insistono sul medesimo tipo compositivo: tre cornici auree di ampiezze ed elementi decorativi differenti ospitano altrettante gemme al loro centro. La mancanza di un esame approfondito dei tre manufatti non consente un'analisi particolareggiata tuttavia credo abbia senso una breve descrizione di ciascun oggetto. La prima spilla, le cui dimensioni non sono purtroppo pubblicate, è costituita da un bordo ampio, su tre registri: il più largo, quello esterno, è decorato da una fascia di elementi a goccia¹⁴⁷; a questo segue un filo granulato e una banda liscia che trattiene l'ametista centrale. La preziosa pietra presenta, a rilievo, il busto di una giovinetta (?)¹⁴⁸. La montatura del secondo manufatto è molto più semplice¹⁴⁹: un filo perlinato contorna la fascia che ospita il castone; si tratta di una sardonice sulla quale campeggia inciso il curioso ritratto di un giovinetto che, appoggiato di spalle a una colonna, osserva la freccia che trattiene nella mano sinistra. La terza spilla presenta una cornice particolarmente raffinata: un filo perlinato racchiude un ampio bordo nel quale nove coppie di elementi a goccia incorniciano da ambo i lati – intervallati da due corolle floreali – la gemma incastonata¹⁵⁰. Quest'ultima è un granato, nel quale è incisa una vittoria alata recante una palmetta.

Le tre spille che adornavano il corpo esanime¹⁵¹ della giovinetta di Vallerano sono quindi di particolare rilievo poiché fortemente assimilabili con alcuni dei manufatti esaminati in precedenza, benché il confronto più puntuale sia da ravvisare con la preziosa fibula aurea portata alla luce in corrispondenza delle costole della fanciulla *Creperia*¹⁵²: tale oggetto recepisce infatti in modo magistrale il carattere orientalizzante che connota alcuni monili di età antonina, quali quelli presi in considerazione poco sopra.

¹⁴⁶ Ivi, pp. 12-13.

¹⁴⁷ Il motivo è strettamente assimilabile a quello che orna la cornice della spilla portata alla luce nel sarcofago di *Creperia Tryphaena*.

¹⁴⁸ Sebbene l'apparato fotografico (*Roma – Località Vallerano*, in BEDINI A. (a cura di), *Mistero di una fanciulla*, cit., n. 15) presenti delle buone immagini, risulta a mio avviso arduo identificare con assoluta certezza il personaggio come ritratto femminile/maschile. Tuttavia la pettinatura potrebbe, per certi versi, risultare assimilabile a quella della bambola di *Creperia Tryphaena* nonché dei ritratti monetari di Faustina Maggiore, dove i «capelli ondulati [sono] raccolti in più trecce che si riuniscono nella parte posteriore del capo salendo sulla sommità a formare una crocchia rotonda» (FERREA L., *Bambola in avorio*, in *Creperia Tryphaena. Le scoperte archeologiche nell'area del Palazzo di Giustizia*, cit., pp. 57-59; p. 57).

¹⁴⁹ Roma – Località Vallerano, in BEDINI A. (a cura di), *Mistero di una fanciulla*, cit., n. 16.

¹⁵⁰ Ivi, n. 17.

¹⁵¹ Tutte e tre le spille furono trovate in corrispondenza delle spalle della giovane donna; l'ottimo stato di conservazione, anche della parte retrostante dei manufatti, consente di averne chiara la funzione. Tali manufatti, tutti conservati presso il Museo Nazionale Romano, sono inventariati con i seguenti numeri: inv. 414061 (spilla in oro e ametista); inv. 414062 (spilla in oro e sardonice; 2,35 x 1,45 cm); inv. 414063 (spilla in oro e granato; 4,5 x 3,7 cm).

¹⁵² *Supra*.

III.2 La fibula a disco: un inusuale attributo sacerdotale

La duplice analisi delle fibule a disco palmirene sia da un punto di vista iconografico, legato alla loro attestazione figurativa sui rilievi funerari, sia da un punto di vista storico-artistico, connesso alle rare ma di tutto rilievo testimonianze archeologiche, funge da punto di partenza sul quale è ora possibile congetturare in merito agli eventuali aspetti simbolici legati a tale monile. Si rende però necessario un ulteriore distinguo. Come si è avuto modo di evidenziare, le fibule a disco connotano e impreziosiscono l'abbigliamento sia femminile sia maschile ma, in quest'ultimo caso, non è appropriata una generica attribuzione dal momento che la gran parte dei ritratti funerari maschili contraddistinti da una fibula a disco sono da identificare con la raffigurazione di un sacerdote.

Da questa osservazione, tutt'altro che irrilevante, prende spunto la seconda parte di questo Capitolo. Posto che risulta unanime il rilievo attribuito alle stele funerarie per la testimonianza che forniscono rispetto al costume femminile e alle tipologie di gioielli indossati dalle donne palmirene, ad oggi non è stato dato – a mio avviso – abbastanza rilievo alle peculiarità che connotano invece i ritratti dei sacerdoti¹⁵³.

Se nel caso delle donne «la sculpture s'attache à traduire la beauté des visages des épouses comme des jeune filles, leur goût pour les parures, les vêtements précieux»¹⁵⁴ e i gioielli acquisiscono dunque una funzione meramente estetica, diverso sembrerebbe quanto si verifica nell'abbigliamento maschile. Già il solo fatto che tale monile caratterizzi i ritratti dei preti palmireni ci conduce, inevitabilmente, a domandarci e a indagarne non solo la ragione, bensì a cercare una spiegazione/giustificazione sulle motivazioni per cui i ritratti dei ricchi mercanti palmireni non siano connotati dal punto di vista della ricchezza come invece avviene per la classe sacerdotale. Quale il motivo per cui un prete palmireno indossava una preziosa e talvolta elaborata fibula a disco sulla spalla destra? Tale accessorio aveva un richiamo simbolico o si trattava di un mero elemento funzionale che permetteva di allacciare in modo agevole il mantello sulla spalla? Nelle prossime pagine si cercherà di approfondire tale aspetto, giungendo a delineare una possibile ipotesi interpretativa.

¹⁵³ Un contributo di particolare interesse a questo riguardo è costituito dal recente, e già citato, RUBIN R., *To be or not to be depicted as a priest in Palmyra. A matter of representational spheres and societal values*, cit., nel quale la Rubin, oltre a sottolineare la standardizzazione dei ritratti sacerdotali, riconduce tale peculiarità al controverso connubio – attestato nella scultura palmirena – tra *status* e professione. La studiosa evidenzia a questo proposito «[...] although conforming to the overall conservative representational scheme of male depictions, the Palmyrene priests do differ, in that they are depicted as priests. The representations themselves, the face and the body, are fairly schematic and seen more serious in their expressions than ordinary male representations. These representations through their clear indications of the priesthood, which are however not mentioned in the Palmyrene Aramaic inscriptions accompanying the priest, were status expressions rather than expressions of a profession held by these men», in IVI, p. 129.

¹⁵⁴ ZUHDI B., *Le rôle de la femme*, in Charles-Gaffiot J., Lavagne H., Hofman J.-M. (éds.), *Moi, Zénobie. Reine de Palmyre*, cit., p. 111.

Prima di procedere all'esame di tale consuetudine in astratto, ritengo valga la pena dare spazio ad alcune sculture funerarie che fungono da preziosi documenti in tale direzione. Nell'utile catalogazione ad opera di Anna Sadurska e Adnan Bounni¹⁵⁵, il cui intento – tra gli altri – è quello di analizzare le stele all'interno dei contesti di riferimento oppure di connetterle con gli ipogei nei quali erano posizionate in antico, trovano spazio un folto numero di rilievi funerari appartenuti a sacerdoti palmireni. Non essendo il luogo per esaminarli nella loro totalità¹⁵⁶, mi limito a portare l'attenzione su due di queste testimonianze che mettono in evidenza la peculiarità della fibula a disco e la stretta relazione con i preti di Palmira.

La prima stele sulla quale si vuol porre l'attenzione proviene dall'ipogeo della famiglia di Artaban, figlio di Oggà¹⁵⁷ (II secolo d.C.). Il busto sacerdotale¹⁵⁸, attribuito alla seconda metà del II d.C., è abbigliato con una tunica a maniche corte e una clamide – entrambe decorate con un motivo a zig-zag e rosette –, quest'ultima è fermata sulla spalla destra da una fibula a disco circolare, che presenta una rosetta centrale contornata da elementi perlinati (*fig. III.21*). Egli indossa il caratteristico copricapo ornato da una corona di foglie di alloro terminante in corrispondenza della fronte, dove lascia spazio all'inserimento del piccolo busto, anch'esso di un prete. Il personaggio tiene nella mano destra un balsamario mentre nella sinistra una coppetta colma di elementi sferici (olive? incenso?)¹⁵⁹, decorata da un motivo a crescenti lunari.

Credo sia opportuno soffermarsi inoltre su una scena di banchetto¹⁶⁰ proveniente dalla tomba di Alainè, figlio di Hāiran¹⁶¹, che desta attenzione per la raffinatezza dei ricami intessuti sulle vesti dei due sacerdoti e per la preziosa fibula a disco che trattiene il mantello del prete in primo piano (*fig. III.22*). Tale opera scultorea, la più frammentaria rispetto a quelle portate alla luce nel medesimo contesto¹⁶², è datata tra il 210 e il 240 d.C. Qualora si osservino con attenzione i due personaggi, si ha modo di notare che i due preti hanno una differente età anagrafica. In primo piano vi è il più giovane, mentre il più vecchio lo cinge alle spalle; sono entrambi stesi su un materasso di stoffa

¹⁵⁵ SADURSKA A., BOUNNI A., *Les sculptures funéraires de Palmyre*, Roma 1994.

¹⁵⁶ Le stele presentate in *Ibidem*, raffiguranti ritratti sacerdotali e degne di nota in questo studio rispondono ai seguenti numeri di catalogo: 19 (*Infra*); 23 (IVI, pp. 28-29, fig. 70); il prete è ritratto senza fibula); 114 (IVI, p. 83, fig. 94); il sacerdote, anche in questo caso, è ritratto senza fibula); 148 (IVI, pp. 108-109, fig. 46); 194 (IVI, p. 146, fig. 129); 196 (IVI, pp. 152-153, fig. 34); 197 (IVI, p. 153, fig. 35); il personaggio ha la fibula ma non è un sacerdote); 200 (IVI, pp. 154-155, fig. 84) e 234 (*Infra*).

¹⁵⁷ SADURSKA A., BOUNNI A., *Les sculptures funéraires de Palmyre*, cit., pp. 23-40; tavv. 19-43.

¹⁵⁸ IVI, cat. 19 (p. 26), fig. 83.

¹⁵⁹ Cfr. *Ibidem*.

¹⁶⁰ SADURSKA A., BOUNNI A., *Les sculptures funéraires de Palmyre*, cit., n. 234 (pp. 176-177), fig. 250.

¹⁶¹ IVI, pp. 172-179. In questa sepoltura ipogea, una "casa dell'eternità", furono portate alla luce tre stele funerarie, tre scene di banchetto e una statua. L'osservazione della genealogia familiare consente di giungere a un'ipotesi attributiva della tomba, utilizzata dalla metà del II secolo all'ultimo trentennio del III secolo.

¹⁶² Sembraerebbero infatti mancare altri personaggi, tanto che nella scheda di catalogo si legge «[...] Les deux gisants étaient certainement accompagnés de deux figures en pied et d'une, ou bien deux femmes assises» (SADURSKA A., BOUNNI A., *Les sculptures funéraires de Palmyre*, cit., p. 177). La scena meglio conservata è quella catalogata come n. 232 (IVI, pp. 174-176).

ricercata e, in antico, con la mano sinistra reggevano una sorta di coppa. Gli abiti che indossano si rifanno alla moda partica e le bordure, solo a tratti sovrapponibili, denotano una particolare ricercatezza anche solo nella scelta figurativa. Il *modius* cinge il capo di entrambe le figure maschili, presenta un serto di foglie di quercia e, al centro, un busto femminile¹⁶³.

La sola analisi delle sculture funerarie palmirene non ci permette tuttavia di giungere a una qualsivoglia ipotesi interpretativa relativa a tale consuetudine nell'abbigliamento dei sacerdoti. Questo il motivo per cui si rende necessario analizzare altri documenti artistici così come approfondire la sfera culturale che si andò sviluppando a Palmira nei primi secoli della nostra era.

Ritengo però doveroso inserire a questo punto una sottolineatura di non poco valore relativa all'attestazione di ritratti maschili, e sacerdotali in particolare, connotati da fibule a disco con pendenti. Sebbene si affermi l'esistenza di tali testimonianze¹⁶⁴, personalmente non ho individuato esemplari assimilabili in alcuna delle catalogazioni e dei non pochi contributi consultati¹⁶⁵. Mi chiedo dunque se tali documenti figurativi siano effettivamente attestati oppure se si sia trattato di una poco cauta generalizzazione.

III.2.a Significative testimonianze figurative da Dura Europos

Benché il tema iconografico del ritratto sacerdotale caratterizzato dalla presenza di una fibula a disco sia ravvisabile nelle sole stele funerarie palmirene, è di particolare interesse che la morfologia di base del gioiello in esame goda di fortuna anche su altri supporti, siano essi lapidei o pittorici, non limitati a Palmira ma riscontrabili anche in altri centri di rilievo del Mediterraneo Orientale quali, *in primis*, Dura Europos¹⁶⁶. Nei documenti figurativi che saranno presentati di seguito si metterà quindi in evidenza la presenza di un gioiello sovrapponibile – a livello morfologico – alla fibula a disco ma, con ogni probabilità, utilizzato quale pendente all'interno di una lunga collana.

Sebbene quest'iniziale osservazione potrebbe apparire poco coerente con lo studio in esame, ritengo che l'aspetto più significativo degli esempi che verranno sviluppati a breve sia l'indubitabile sovrapposizione iconografica che ha condotto chi scrive a supporre l'esistenza di un riferimento iconologico tutt'altro che irrilevante, se considerato dal punto di vista della cultura artistica, e soprattutto simbolica, di Bisanzio.

¹⁶³ L'immagine del catalogo (SADURSKA A., BOUNNI A., *Les sculptures funéraires de Palmyre*, cit., fig. 250), sebbene di buona qualità, non consente a chi scrive una così precisa identificazione dei due busti.

¹⁶⁴ Penso in particolare a, GAWLIKOWSKI M., *Remarques sur l'usage de la fibule à Palmyre*, cit., p. 417.

¹⁶⁵ È particolarmente interessante che nessuno dei busti sacerdotali presentati anche nel catalogo di Sadurska e Bounni (SADURSKA A., BOUNNI A., *Les sculptures funéraires de Palmyre*, cit.) sia connotato da fibule a disco con catenelle pendenti.

¹⁶⁶ *Infra*.

È curioso che entrambe le testimonianze scultoree a cui verrà dato spazio provengano da Dura Europos, città fondata dalla dinastia Macedone nel IV a.C., e nello specifico da Seleuco¹⁶⁷, che ebbe da subito chiaro che il sito – localizzato tra Siria e Mesopotamia – era ideale per la costruzione di una città fortezza¹⁶⁸. Il centro godette di prosperità fino alla feroce conquista Sassanide nel 256 che comportò la deportazione dei cittadini, tanto che «[...] one century later, when the emperor Julian came to the Euphrates, he met only wild animals in the deserted city»¹⁶⁹.

Le attestazioni che si andranno ad esaminare non devono sorprenderci poiché è certo che nella città fortezza abbiano risieduto cittadini palmireni che si occupavano di commerci e scambi tra i due centri¹⁷⁰. Di conseguenza non appare strano che questi abbiano fondato templi dedicati alle divinità cui erano devoti; un primo, piccolo, santuario fu eretto nel 33 a.C. all'esterno della città fortificata¹⁷¹. Una seconda fondazione¹⁷², la cui prima iscrizione dedicatoria¹⁷³ risale al 50 d.C.¹⁷⁴, è il cosiddetto 'tempio delle divinità palmirene' o 'tempio di Bel' (edificio J9)¹⁷⁵, costruito a ridosso delle mura settentrionali della cittadina¹⁷⁶. È da questo contesto che proviene il primo documento figurativo di nostro interesse: si tratta di una pittura murale¹⁷⁷ che decora la parete meridionale del

¹⁶⁷ *Infra*.

¹⁶⁸ Cfr. BOWERSOCK G.W., *Introduction*, in Chi J.Y., Heath S. (eds.), *Edge of Empires: Pagans, Jews, and Christians at Roman Dura-Europos*, exhibition catalogue (New York, Institute for the Study of the Ancient World, September 23, 2011-January 8, 2012), Princeton 2011, pp. 9-10. Il sito fu scoperto negli anni '20 dall'inglese James Henry Breasted ed esplorato nel biennio 1922-1923, in seguito alla Seconda Guerra Mondiale, benché allora nessuno era consapevole della rilevanza del centro che stavano scavando (cfr. *Ibidem*, e LERICHE P., COQUEUGNIOT, DE PONTBRIAND S., *New Research by the French-Syrian Archaeological Expedition to Europos-Dura and New Data on Polytheistic Sanctuaries in Europos-Dura*, in *Ibidem*, pp. 14-39, con la bibliografia di riferimento). L'elevato interesse del sito trova testimonianza nelle parole di Franz Cumont che introducono il fondamentale studio di Breasted (BREASTED J.H., *Oriental forerunners of Byzantine painting. First-century wall paintings from the fortress of Dura on the Middle Euphrates*, Chicago 1924, p. 15): «The discovery [...] is one whose importance can hardly be exaggerated».

¹⁶⁹ LERICHE P., COQUEUGNIOT, DE PONTBRIAND S., *New Research by the French-Syrian Archaeological Expedition to Europos-Dura and New Data on Polytheistic Sanctuaries in Europos-Dura*, cit., p. 27.

¹⁷⁰ A questo proposito è interessante sottolineare quanto sembrerebbe emergere dagli studi rispetto ai palmireni residenti a Dura Europos, ossia che tali commercianti non si occupavano degli scambi su lunga distanza con Babilonia, bensì del commercio locale tra le due città (cfr. DIRVEN L., *The Palmyrenes of Dura-Europos. A Study of Religious Interaction in Roman Syria*, Leiden-Boston-Köln 1999, pp. 34-35).

¹⁷¹ Per un esame completo si rimanda a, DIRVEN L., *The Palmyrenes of Dura-Europos*, cit., pp. 41-42; 210-212.

¹⁷² Cfr. *IVI*, pp. 42; 229-230.

¹⁷³ Ann Perkins (PERKINS A., *The Art of Dura-Europos*, cit., p. 37) scrive che la dedica originaria era a Zeus o a Bel, sua controparte semita.

¹⁷⁴ Probabilmente anche le pitture murali sono da attribuire a quel periodo (Cfr. *IVI*, p. 37).

¹⁷⁵ La denominazione "edificio J9" richiama quella dei rapporti di scavo della *Mission Franco-Syrienne d'Europos-Doura* (MFSED). Per un riscontro della posizione dell'edificio di culto all'interno della cittadina, LERICHE P., COQUEUGNIOT, DE PONTBRIAND S., *New Research by the French-Syrian Archaeological Expedition to Europos-Dura and New Data on Polytheistic Sanctuaries in Europos-Dura*, cit., figg. 1-2.

¹⁷⁶ In LERICHE P., COQUEUGNIOT, DE PONTBRIAND S., *New Research by the French-Syrian Archaeological Expedition to Europos-Dura and New Data on Polytheistic Sanctuaries in Europos-Dura*, cit., p. 29 viene sottolineato che «[...] the temple, was never fully published, and it is only in plate VI of Dura-Europos and Its Art that we find an axonometric projection of the sanctuary and the hypothesis of three successive phases».

¹⁷⁷ Per una trattazione delle pitture portate alla luce a Dura Europos, si rimanda ai fondamentali, PERKINS A., *The Art of Dura-Europos*, Oxford 1973, pp. 33-69; BREASTED J.H., *Oriental forerunners of Byzantine painting. First-century wall paintings from the fortress of Dura on the Middle Euphrates*, Chicago 1924, in particolare

naos¹⁷⁸, oggi conservata al Museo Nazionale di Damasco (*fig. III.23*) e datata al II d.C.¹⁷⁹. Il programma figurativo, incentrato sul sacrificio di Konon, «was mutilated by the local bedouin after the British had evacuated the site [...]»¹⁸⁰. Delle pitture, che in antico si spingevano fino alla volta, o comunque in corrispondenza del suo innesto, ci rimane solo il registro inferiore¹⁸¹ ospitante quella che potremmo definire una teoria di undici figure (di cui tre nella parte sottostante); nel presente studio gode di una particolare attenzione la rappresentazione della donna riccamente abbigliata che indossa un gioiello di rara preziosità, data anche l'assenza di documenti di cultura materiale da porre a confronto.

La figura femminile – identificata dalle iscrizioni con il nome di *Bithnanaia*¹⁸² – occupa la quarta posizione (*fig. III.24*), trovandosi dunque a destra dei due sacerdoti¹⁸³ e di Konon (la prima figura non sacerdotale sulla sinistra), e a sinistra dei quattro uomini stanti, probabilmente i suoi fratelli¹⁸⁴, che recano nella mano sinistra una foglia di ulivo o palma¹⁸⁵. La donna è abbigliata sontuosamente, con un mantello bianco che l'avvolge lasciando intravedere parte del corsetto purpureo che indossa al di sotto. La sua mano destra è sollevata, con il palmo rivolto allo spettatore, all'altezza del collo – gesto che sottolinea una sorta di continuità con gli uomini ritratti alla sua sinistra –, mentre la sinistra è nascosta dal manto. Il capo di *Bithnanaia* è cinto da un cappello particolarmente elaborato: un elemento frontale di forma rettangolare è incorniciato da un drappo dello stesso colore del

pp. 75-102. Il fatto che quest'opera d'arte monumentale sia di tipo pittorico è inoltre di particolare interesse poiché coincide con l'emergere di quella corrente artistica, se così possiamo definirla, denominata, non senza problemi, "arte partica" che vede un'evoluzione del culto non più legato ad opere statuarie a tutto tondo bensì a rilievi e pitture murali (a questo proposito, cfr. DIRVEN L., *Cult Images in Cities of the Syrian-Mesopotamian Desert during the first three centuries CE: Continuity and Change*, in Blomer M., Lichtenberger A., Raja R. (eds.), *Religious Identities in the Levant from Alexander to Muhammed. Continuity and Change*, Turnhout 2015, pp. 255-269; p. 255). Per una trattazione critica del concetto di arte partica si rimanda al recente, DIRVEN L., *The Problem with Parthian Art at Dura*, in Kaizer T. (ed.), *Religion, Society and Culture at Dura-Europos*, Cambridge 2016, pp. 57-67.

¹⁷⁸ Inizialmente l'edificio non prevedeva un pronao davanti al naos, che per diverso tempo sembrerebbe esser stato un edificio a sé stante (cfr. PERKINS A., *The Art of Dura-Europos*, cit., p. 37).

¹⁷⁹ THOMAS T.K., *Art Historical Frontiers: Lessons from Dura-Europos*, in Chi J.Y., Heath S. (eds.), *Edge of Empires: Pagans, Jews, and Christians at Roman Dura-Europos*, cit., pp. 41-61; p. 43. Breasted, invece, attribuiva tale ciclo ad una cronologia leggermente anteriore, ossia all'ultimo quarto del I d.C. (cfr. BREASTED J.H., *Oriental forerunners of Byzantine painting*, cit., p. 88).

¹⁸⁰ PERKINS A., *The Art of Dura-Europos*, cit., p. 36.

¹⁸¹ Quello superiore è quasi totalmente scomparso, ad eccezione dei piedi di una figura, cfr. BREASTED J.H., *Oriental forerunners of Byzantine painting*, cit., p. 76.

¹⁸² Per le origini di tale nome, e i relativi riferimenti linguistici, rimando a IVI, pp. 85-87.

¹⁸³ Le figure sacerdotali in questo contesto si riconoscono perché indossano un cappello dalla forma conica con la punta arrotondata, dal chiaro riferimento partico.

¹⁸⁴ L'ipotetica genealogia della famiglia è trattata in BREASTED J.H., *Oriental forerunners of Byzantine painting*, cit., p. 86.

¹⁸⁵ È di particolare interesse che le quattro figure siano inoltre caratterizzate dalla presenza della mano destra sollevata, con il palmo rivolto verso lo spettatore. Tale postura è da porre in relazione con una consuetudine culturale babilonese che evidentemente trova in questo contesto la possibilità di esprimersi in qualità di culto eclettico siriano che mescola influenze babilonesi con elementi neo-persiani. Si trattava, nello specifico, della cerimonia dell'albero della vita; a questo riguardo cfr. BREASTED J.H., *Oriental forerunners of Byzantine painting*, cit., p. 85.

corsetto, che le ricade sulle spalle. Tuttavia sono i gioielli che porta il punto focale della presente analisi, e se ben poco ci è dato sapere rispetto agli orecchini indossati, maggiori informazioni sono individuabili osservando la collana che le orna il petto. Questa – la cui ricostruzione ad opera di Breasted¹⁸⁶ non è di poco conto (*fig. III.25*) – può essere definita un gioiello composito data la molteplicità di monili che hanno concorso alla sua, benché solo pittorica, realizzazione e composizione.

About her neck she wears a collar having the appearance of four rings of metal. Hanging down on her breast is a necklace with pendants along the lower edge. Four of these pendants are visible on the right of the upraised hand and two on the left of the thumb of the same hand. Below this necklace and perhaps suspended from it is an oval medallion in elaborately wrought metal work. The reticulate border is black, dotted with white spots, the whole border being against a gray background. The oval interior is purple, as if made up of some large precious stone like amethyst. Below the oval medallion is a round one with interior design made up of mixed colors [...]. To this round medallion is appended an elaborate pendant in the form of a rectangular frame made up of three vertical rows of seven spherical beads alternately white, red, and green. [...] Two pendants hang down from this rectangular bead design¹⁸⁷.

La descrizione di James H. Breasted oltre ad insistere, giustamente, sulla struttura composita (e complessa) del gioiello, ne evidenzia la composizione. Di nostro interesse è soprattutto la parte terminale, presentando – come si evince anche dalla ricostruzione – un elemento circolare al quale sono agganciati un'ulteriore componente rettangolare¹⁸⁸ e due pendulia: struttura che non si discosta poi molto dalla morfologia delle fibule a disco con pendenti. Certamente non è un manufatto che – benché dipinto – si possa sovrapporre a quelli in esame tuttavia sembrerebbe richiamarsi ad un modello strettamente assimilabile.

Degno di nota è quanto aggiunge anche Franz Cumont¹⁸⁹ a tale descrizione; nonostante egli sottoscriva la documentazione del Breasted, si lascia sfuggire un particolare non di poco conto, almeno in questo specifico contesto. Dopo aver esposto le peculiarità che connotano l'abbigliamento di *Bithnanaia* – sostanzialmente, appunto, verificando quanto scritto da James H. Breasted – inserisce tale commento: «[...] de plus, je crois distinguer sur la photographie une broche ovale, à demi cachée sous le voile, fixée sous l'épaule gauche à la tunique, qu'elle servait à attacher»¹⁹⁰. Tale annotazione, oltre ad evidenziare anche all'interno di un'opera d'arte pittorica la

¹⁸⁶ BREASTED J.H., *Oriental forerunners of Byzantine painting*, cit., p. 99, fig. 57.

¹⁸⁷ IVI, pp. 82-83.

¹⁸⁸ Per la forma rettangolare, si veda inoltre la documentazione iconografica portata alla luce ad Hatra (cfr. *Infra*).

¹⁸⁹ CUMONT F., *Fouilles de Doura-Europos (1922-1923)*, Paris 1926, pp. 49-51.

¹⁹⁰ IVI, p. 51.

consuetudine di indossare una fibula a disco, ci consente di verificare – finanche su altri supporti – che le donne la indossassero "effettivamente" in corrispondenza della spalla sinistra e che fosse un accessorio diffuso tra le élites.

È bene notare, inoltre, che anche la figura occupante la decima posizione – con ogni probabilità una fanciulla – indossa un monile strettamente assimilabile¹⁹¹, che Breasted descrive nel seguente modo: «[...] she wears earrings, and below a collar of four rings, like that of the lady above, is a similar elaborate necklace with two medallions and two pendants»¹⁹².

Infine, questa documentazione pittorica risulta utile per attestare – oltre alla fortuna di un *continuum* morfologico che caratterizza una certa tipologia di gioiello – come anche le donne fossero "portatrici" di quel particolare tipo di monile, e quindi come l'evoluzione/attestazione che si sta esaminando sia continuamente provata sia dalla moda femminile sia da quella maschile, sebbene con le distinzioni che si stanno mettendo in evidenza. Sembra infatti che le donne portassero tali gioielli con un duplice fine: estetico ed amuletico¹⁹³, mentre gli uomini – da leggere, i sacerdoti – indossavano tale monile con un fine anzitutto simbolico, legato alla sfera culturale, che probabilmente recepiva anche un valore amuletico.

La seconda testimonianza è da identificare in un rilievo scultoreo del santuario di Bel (edificio M5)¹⁹⁴. L'edificio di culto – inizialmente denominato «Pillars Room or Sanctuary of the Main Street»¹⁹⁵ venne scoperto negli anni '90 del XX secolo in occasione dell'apertura di una trincea¹⁹⁶ in corrispondenza della strada principale di Dura Europos. Si trattava di uno spazio unico¹⁹⁷ che reggeva, sostenuto da quattro colonne, il porticato che in antico lo sovrastava; la natura religiosa della stanza venne chiarita solo quando fu scoperto, nella parte opposta all'entrata, un piccolo altare lapideo dietro al quale, all'interno di un arcosolio, era posizionata una lastra culturale con una

¹⁹¹ Anche il copricapo è il medesimo.

¹⁹² BREASTED J.H., *Oriental forerunners of Byzantine painting*, cit., p. 84. In questo caso la descrizione di Cumont (CUMONT F., *Fouilles de Doura-Europos (1922-1923)*, cit., pp. 52-53) non aggiunge informazioni significative.

¹⁹³ Non è di poco conto notare che in MACKAY D., *The Jewellery of Palmyra and Its Significance*, cit., p. 174; fig. 4, si faccia riferimento a elementi dal valore amuletico. Tra questi compare il pendente costituito da un elemento circolare al quale sono agganciati tre pendulia (IVI, fig. 4e). Tale tipologia di gioiello poteva ornare sia il capo sia il petto delle donne palmirene e il fatto che la Mackay vi abbia riconosciuto un "talismano" non è irrilevante poiché verrebbe a costituire un ulteriore elemento a favore di un significato simbolico connesso a manufatti che rispondono a questa particolare morfologia.

¹⁹⁴ Anche in questo caso, per la localizzazione del santuario si rimanda a LERICHE P., COQUEUGNIOT, DE PONTBRIAND S., *New Research by the French-Syrian Archaeological Expedition to Europos-Dura and New Data on Polytheistic Sanctuaries in Europos-Dura*, cit., fig. 1-2 (p. 19). Il rilievo dovrebbe essere conservato presso il Museo di Deir-ez-Zor, in Siria.

¹⁹⁵ IVI, p. 31.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ Una pianta del santuario è pubblicata in LERICHE P., COQUEUGNIOT, DE PONTBRIAND S., *New Research by the French-Syrian Archaeological Expedition to Europos-Dura and New Data on Polytheistic Sanctuaries in Europos-Dura*, cit., figg. 1-20; 1-21 (p. 33).

dedicazione a Bel in lingua palmirena da parte del "figlio di Shalman"¹⁹⁸. Il rilievo (*fig. III.26*) è costituito da tre parti interrelate, da leggere da destra verso sinistra¹⁹⁹:

on the right the devotee makes a sacrifice into a small fire on an altar, in a posture that recurs in many reliefs and paintings at the site²⁰⁰; at the center a standing figure – perhaps the god Bel – holds two standards crowned by small armed figures; and on the left a smaller figure stands in front of a building²⁰¹.

La nostra attenzione si sofferma inevitabilmente sulla figura centrale a motivo del suo abbigliamento. Tuttavia, prima di intraprendere un approfondimento in questa direzione, trovo necessario – e propedeutico a quanto verrà sottolineato successivamente nella trattazione – entrare nel vivo dell'identificazione di tale personaggio. Sebbene questi sia stato identificato, un po' troppo semplicisticamente²⁰², negli studi più recenti con il dio Bel²⁰³, sono dell'idea che tale assimilazione sia da rivedere dal momento che la figura non presenta nessuno dei caratteri che connotano tale divinità quali – tra gli altri –, come si vedrà in seguito²⁰⁴, corazza, mantello, stivali e diadema. Trovo maggiormente aderente al vero l'ipotesi di riconoscimento formulata dalla Dirven²⁰⁵ che ha supposto trattarsi di un sacerdote della divinità araba Arsus²⁰⁶. Una conferma in questa direzione sembrerebbe infatti provenire dall'iconografia che campeggia su alcune *tesserae* palmirene²⁰⁷ dedicate, come attesta la leggenda, ad Arsus: su uno dei due lati troviamo l'immagine di un uomo che regge due stendardi terminanti con due piccole figurine connotate da attributi di carattere militare. A questo proposito, sempre la Dirven ha identificato le due figurine armate del rilievo con Arsus²⁰⁸ (a sinistra) e Allat²⁰⁹ (a destra), altra divinità di origini arabe. Come si avrà modo di approfondire in seguito, non deve stupire la presenza di altre divinità all'interno del santuario dedicato a Bel.

¹⁹⁸ IVI, p. 34.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ Cfr. IVI, p. 34n [15].

²⁰¹ IVI, p. 34.

²⁰² Mi permetto di definire tale identificazione "semplicitica" dal momento che gli attributi iconografici che caratterizzano Bel sono differenti. L'aver individuato nell'immagine centrale del rilievo la raffigurazione della divinità sembra trovare motivo solo nella denominazione del tempio, e dunque volerne costituire una logica conseguenza.

²⁰³ LERICHE P., COQUEUGNIOT, DE PONTBRIAND S., *New Research by the French-Syrian Archaeological Expedition to Europos-Dura and New Data on Polytheistic Sanctuaries in Europos-Dura*, cit., p. 34.

²⁰⁴ *Infra*.

²⁰⁵ DIRVEN L., *The Palmyrenes of Dura-Europos*, cit., pp. 276-277.

²⁰⁶ *Infra*.

²⁰⁷ Si tratta dei gettoni catalogati con i nn. 177, 178, 180, 181 in INGHOLT H., SEYRIG H., STARCKY J. (éds.), *Recueil des tessères de Palmyre*, Paris 1955.

²⁰⁸ Arsus è ritratto secondo la sua tradizionale iconografia: corazzato e con uno scudo circolare. Per una trattazione più particolareggiata di questa divinità si veda, *Infra*.

²⁰⁹ Allat è raffigurata in trono; veste abiti militari e regge uno scudo. A questo riguardo, cfr. DIRVEN L., *The Palmyrenes of Dura-Europos*, cit., p. 277.

Torniamo ora al motivo per cui questo altorilievo gode di particolare importanza in questo studio; ossia la presenza di un pendente circolare munito di tre pendulia, con terminazioni globulari, che orna la veste di quello che definiamo, da ora in poi, il sacerdote di Arsu. Il monile, che in antico fungeva anche da castone per una pietra colorata²¹⁰, è caratterizzato da un impianto morfologico che evidenzia una fattura fortemente assimilabile a quella delle fibule a disco con pendenti che arricchivano il costume dei sacerdoti di Palmira nonché al simbolo che vedremo diffuso su diverse *tesserae palmirene*²¹¹.

Sebbene il rilievo costituisca un *unicum* per questo tipo di iconografia, trovo significativo che gioielli di questo tipo trovino diffusione e quindi divengano un attributo di non poco rilievo su alcune statuette di divinità – tra le quali anche Ercole, probabilmente risemantizzato in chiave locale²¹² – rinvenute ad Hatra²¹³. Queste si qualificano per indossare tre tipi di gioielli²¹⁴: un braccialetto, una torque²¹⁵ e una lunga catena alla quale è appeso un pendente, di forma circolare o rettangolare che presenta, a sua volta, pendulia. Quest'ultimo, benché ricavato nella pietra, risulta comunque caratterizzato al suo interno da un'ornamentazione in cerchi concentrici che parrebbe richiamare la lavorazione dei gioielli in filo metallico²¹⁶.

Ad Hatra, sono diverse le divinità che presentano tale prezioso attributo: anzitutto Shamash – il dio principale della città – e le aquile, che ne sono il simbolo, ma «[...] this custom characterizes divine figures, primarily celestial gods, perhaps also military or guardian gods [and also] the nobility wear such necklaces»²¹⁷. Però, accanto a coloro che siedono metaforicamente nel pantheon, tale accessorio connota anche alcune statue maschili portate alla luce nel medesimo contesto: questi sono stati identificati – benché «[...] it must be remembered that our evidence from Hatra is as yet so fragmentary as to make any assumption of that sort dangerous»²¹⁸ – con delle rappresentazioni di preti. Il parallelismo che si viene a costituire tra le divinità e i "loro" sacerdoti, tutti caratterizzati

²¹⁰ DIRVEN L., *The Palmyrenes of Dura-Europos*, cit., p. 275. Tale peculiarità non deve stupire poiché, allora come oggi, era diffusa la possibilità che le statue venissero vestite, ingioiellate e talvolta bagnate (cfr. DIRVEN L., *Cult Images in Cities of the Syrian-Mesopotamian Desert during the first three centuries CE: Continuity and Change*, cit., p. 266).

²¹¹ *Infra*.

²¹² Si veda a questo riguardo, DOWNEY S.B., *The Jewelry of Hercules at Hatra*, «American Journal of Archaeology», 72, III (1968), pp. 211-217.

²¹³ Il contesto monumentale di Hatra – città situata nella parte settentrionale della Mesopotamia – costituisce una testimonianza di straordinaria rilevanza per lo studio dell'arte parthica nei primi tre secoli della nostra era. A questo riguardo, DIRVEN L., *Hatra. Un exemple exceptionnel de l'art parthe*, «Dossier d'Archéologie», 334, 2009, pp. 46-55.

²¹⁴ Cfr. DOWNEY S.B., *The Jewelry of Hercules at Hatra. Addendum*, «American Journal of Archaeology», 76, I (1972), pp. 77-78; p. 77.

²¹⁵ «At Hatra the torque is worn by divinities and by nobles, and it probably symbolizes royal or divine power [...]», in *Ibidem*.

²¹⁶ Cfr. *Ibidem*.

²¹⁷ DOWNEY S.B., *The Jewelry of Hercules at Hatra*, cit., p. 212.

²¹⁸ *IVI*, p. 216.

dal prezioso attributo, ha condotto Susan Downey²¹⁹ a ipotizzare che al pendente vada connesso un qualsivoglia simbolismo di particolare sacralità.

Personalmente mi ritengo concorde con la supposizione sopracitata: benché i monili di Hatra siano connotati per lo più da una forma rettangolare (e non circolare come a Palmira e Dura Europos), la loro ampia attestazione su rilievi di divinità e di sacerdoti non può che instillare il dubbio di un significato iconologico sotteso. A ciò va ad aggiungersi il fatto che, connotando divinità celesti e figure di guardiani, il simbolismo sotteso al gioiello non può che essere interpretato in direzione sacrale e, nello specifico, segno di una sacralità che ha a che vedere con il cosmo e la sfera celeste.

Ritornando alle testimonianze figurative analizzate prima della "parentesi" costituita dal caso di Hatra, è bene sottolineare che sebbene la modalità con cui i personaggi sono ritratti all'interno di esse indossano il prezioso pendente, non è in alcun modo assimilabile al modo con cui i preti (e le donne)²²⁰ di Palmira portavano la spilla sulla spalla destra, credo non sia di poco conto che il monile circolare con pendenti portato sia dalla donna ritratta con preziosi gioielli nel tempio di Bel sia dal sacerdote di Arsu possa essere fortemente assimilato a livello morfologico alle fibule a disco.

III.2.b Le *tesserae* palmirene: una "nuova" evidenza dall'incerta simbologia

Le iconografie indagate fino ad ora hanno dato risalto alla diffusione della tipologia²²¹ di monile in esame, così come al richiamo simbolico che, seppur probabilmente inconscio, non può che rimandare alla seguente schematizzazione figurativa:



Questa semplificazione è tutt'altro che di poco conto, dal momento che compare diffusamente su un'altra tipologia di manufatto palmireno: le cosiddette *tesserae*²²², piccoli gettoni – dalle più

²¹⁹ *Ibidem.*


²²⁰ Trovo doveroso sottolineare che l'affresco di Dura Europos è stato considerato a motivo della modalità con cui la donna indossa il pendente circolare, strettamente assimilabile a quanto ritratto sul rilievo del prete di Arsu. Tale parallelismo è a mio avviso sufficiente a "superare" il fatto che sia una donna ad indossare il monile.

²²¹ Il concetto di "tipologia" è in questo caso da intendersi in senso lato, con una connotazione dal maggiore richiamo morfologico, dal momento che la funzione di un pendente è ovviamente differente da quella di una spilla.

²²² Le *tesserae* sono oggetto di una trattazione particolareggiata nei seguenti contributi: RAJA R., *Staging "private" religion in Roman public Palmyra. The role of the religious dining tickets (banqueting tesserae)*, in Ando C., Rüpke J. (eds.), *Public and Private in Ancient Mediterranean Law and Religion*, Berlin 2015, pp. 165-186; DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, Paris 1962; DUNANT C., *Nouvelles*

diverse morfologie²²³ – nella gran parte dei casi in terracotta²²⁴, che oggi si è concordi nell'identificare con mezzi di scambio che avevano la funzione di controllare e regolare gli accessi a cerimonie e pasti sacri, dove si consumavano pane, carne e vino²²⁵.

Le tessere palmirene costituiscono una fonte documentaria di straordinaria importanza: non solo basti sapere che siamo in possesso di oltre 1500 esemplari, a ciò si aggiunge che tra di essi non si è a conoscenza di due *tesserae* uguali *in toto*: sembra infatti che i clienti non si accontentassero di prototipi già pronti bensì tenessero particolarmente a scegliere simboli, iconografie e iscrizioni che dovevano comparire su quei minuti gettoni²²⁶. L'arco cronologico che vede la loro diffusione è anzitutto da identificare nei primi secoli della nostra era, con una breve coda all'inizio del III. Successivamente «les tessères s'avilissent, correspondant sans doute à des grandes distributions populaires comme il s'en faisait à Rome [...]; le caractère religieux tend à s'effacer»²²⁷.

In questo contesto le tessere costituiscono un dato significativo poiché tra le raffigurazioni stampigliate sulle loro facce²²⁸ è possibile riconoscere il simbolo , realizzato in modo più o meno puntuale.

Grazie al contributo di Ingholt, Seyrig e Starcky²²⁹ nonché alla pubblicazione delle tavole a cura di Robert du Mesnil du Buisson²³⁰ ci è consentito identificare, con un certo grado di certezza, i gettoni che recepiscono tale iconografia che personalmente²³¹ ho riscontrato in una trentina di

tessères de Palmyre, «Syria», XXXVI, 1-2, 1959, pp. 102-110; INGHOLT H., SEYRIG H., STARCKY J. (éds.), *Recueil des tessères de Palmyre*, Paris 1955; DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Planches*, Paris 1944.

²²³ DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., pp. 23-26.

²²⁴ Ivi, pp. 18-22. Molto rari sono gli esemplari in bronzo, ferro, piombo e vetro (a tal proposito, Ivi, pp. 22-23).

²²⁵ Cfr. BEL N., *De Palmyre à Doura, des panthéons mêlés*, cit., p. 226. In passato si era ipotizzato che servissero per accedere ai luoghi di sepoltura, tuttavia la mancanza di attestazioni archeologiche a riguardo ha portato gli studiosi a propendere con una certezza quasi assoluta per l'ipotesi che trova spazio nel testo.

²²⁶ Le dimensioni variano tra i 9 e i 35 millimetri, come si ha modo di notare in INGHOLT H., SEYRIG H., STARCKY J. (éds.), *Recueil des tessères de Palmyre*, cit., volume che segnala – per ciascuna tessera – le esatte misure.

²²⁷ Ivi, p. 29.

²²⁸ A differenza di quanto si verifica in ambito numismatico *tout court*, nello studio delle tessere palmirene non vi è alcuna distinzione tra il Diritto e il Rovescio. È però credo inevitabile che ai fini descrittivi si utilizzi la terminologia specifica degli studi numismatici.

²²⁹ INGHOLT H., SEYRIG H., STARCKY J. (éds.), *Recueil des tessères de Palmyre*, cit. Di seguito tale contributo sarà citato Ingholt *et al.*

²³⁰ DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Planches*, cit.

²³¹ Tengo a precisare che la mia analisi si è basata sull'osservazione delle tavole a mia disposizione (quelle contenute in INGHOLT H., SEYRIG H., STARCKY J. (éds.), *Recueil des tessères de Palmyre*, cit.; e in DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Planches*, cit.); la casistica trattata dal du Mesnil du Buisson (DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., pp. 147-149) sembrerebbe infatti essere più ampia. Tuttavia l'impossibilità di una verifica mi porta a preferire una trattazione più limitata, sebbene comunque evidenzi l'ampio raggio delle attestazioni.

esemplari (21 contenuti nella catalogazione di Ingholt, e 5 nelle tavole del du Mesnil du Buisson²³²).

Sebbene di seguito verranno analizzati i gettoni che godono di maggior interesse dal punto di vista iconografico in questo lavoro; credo possa risultare utile – tenendo presente la suddivisione attuata da Ingholt *et al.* – mettere in evidenza quelle che potremmo definire le "tipologie tematiche" di tessere sulle quali compare la raffigurazione in esame, richiamando in nota i manufatti e, qualora si renda necessario, una loro breve descrizione.

Il simbolo ²³³ è raffigurato sulle seguenti tipologie di gettoni:

1. tessere raffiguranti i preti di Bel²³⁴;
2. tessere che riportano il solo nome di Bel²³⁵;
3. tessere contenenti l'invocazione "Stenditi Bel"²³⁶;
4. tessere che riportano l'invocazione "Che Bel benedica"²³⁷;
5. tessere con «corona di Bel»²³⁸;
6. tessere che presentano Bel e divinità diverse²³⁹;
7. tessere di Bel Ammone²⁴⁰;

²³² Un paio di queste tessere sono da identificare con altrettanti gettoni presentati da Ingholt *et al.*; si veda *Infra*.

²³³ Talvolta il simbolo in esame recepisce piccole e non sostanziali modifiche; a tali peculiarità sarà dato spazio in seguito (cfr. *Infra*).

²³⁴ Si tratta del gettone catalogato da Ingholt *et al.* con il n. 11 (INGHOLT H., SEYRIG H., STARCKY J. (éds.), *Recueil des tessères de Palmyre*, cit., n. 11 (p. 2), pl. I). Questa tessera presenta iscrizioni su ambo i lati; in quello catalogato come il Diritto si ha modo di riconoscere nella parte inferiore del campo il simbolo oggetto di analisi.

²³⁵ Sono sei le tessere che fanno parte di questa categoria. Si tratta dei manufatti catalogati da Ingholt *et al.* con i seguenti numeri: 40 (INGHOLT H., SEYRIG H., STARCKY J. (éds.), *Recueil des tessères de Palmyre*, cit., n. 40, pl. III); 45 (IVI, n. 45, pl. III); 49 (IVI, n. 49, pl. IV); 70 (IVI, n. 70 (p. 11), pl. IV); 71 (IVI, n. 71 (p. 11), pl. IV); 75 (IVI, n. 75 (p. 11), pl. V). Credo valga la pena sottolineare eventuali caratteri peculiari che connotano tali tessere: i nn. 40 e 49 sono per esempio modellate secondo una forma quadrangolare, mentre la n. 70 presenta una duplice reiterazione del simbolo.

²³⁶ Le tessere appartenenti a questa tipologia connotate dal simbolo in esame sono in totale cinque. Anche in questo caso, si tratta di manufatti catalogati da Ingholt *et al.* con i numeri: 83 (INGHOLT H., SEYRIG H., STARCKY J. (éds.), *Recueil des tessères de Palmyre*, cit., n. 83 (p. 12), pl. V); 84 (IVI, n. 84 (p. 13), pl. V); 86 (IVI, n. 86 (p. 13), pl. V); 95 (IVI, n. 95 (p. 14), pl. VI); 105 (IVI, n. 105 (p. 15), pl. VI); 106 (IVI, n. 106 (p. 15), pl. VI). La n. 95 presenta come la n. 70 (*Supra*) una reiterazione del simbolo. Al n. 83 verrà dedicato spazio nel testo (*Infra*).



²³⁷ Si tratta del gettone quadrangolare e frammentario n. 108. A tal proposito, INGHOLT H., SEYRIG H., STARCKY J. (éds.), *Recueil des tessères de Palmyre*, cit., n. 108 (p. 16); pl. VI.


²³⁸ Cfr. INGHOLT H., SEYRIG H., STARCKY J. (éds.), *Recueil des tessères de Palmyre*, cit., pl. VI. Si tratta della tessera n. 111 (IVI, n. 111 (p. 16), pl. VI).

²³⁹ Si tratta delle tessere nn. 129 (IVI, n. 129 (p. 15), pl. VII); 132a (IVI, n. 132a, pl. VIII); 132a bis (IVI, n. 132a, pl. VIII) e 141 (IVI, n. 141, pl. VIII), alla quali verrà dato spazio nel testo (cfr. *Infra*). Ad esse va poi aggiunto anche il gettone catalogato questa volta dal du Mesnil con la didascalia che recita: «Tammouz-Adonis renaissant. Le nom de Bêl et d'un particulier» (DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Planches*, cit., n. 25, pls. XLII; XLIII).

²⁴⁰ I gettoni che ripropongono i simboli in esame sono i nn. 213 (INGHOLT H., SEYRIG H., STARCKY J. (éds.), *Recueil des tessères de Palmyre*, cit., n. 213, pl. XII) e 215 (IVI, n. 215, pl. XII).

8. tessere di Belti²⁴¹;
9. tessere di Ercole Nergal e della sua consorte²⁴²;
10. tessere di Nebo²⁴³;
11. tessere che presentano strumenti del sacrificio o elementi del banchetto²⁴⁴.

Se da un'osservazione – seppur superficiale – di questo elenco emerge un primo carattere di non poca rilevanza, ossia la connessione, apparentemente molto stretta, tra il segno  e la divinità Bel, è bene sottolineare che alla citata divinità vanno affiancati, seppur in misura minore, una pluralità di altri dei che talvolta sono associati al medesimo simbolo. Tuttavia, prima di procedere con l'approfondimento delle divinità palmirene che sembrerebbero legate in un certo qual modo al monile oggetto di questo lavoro, acquista senso lo studio, a livello simbolico e dunque con tutte le cautele del caso, del più volte citato simbolo  e, di conseguenza, l'analisi di alcune tessere che accolgono tale segno tra le molteplici rappresentazioni.


Il simbolo  è stato oggetto di un esame specifico all'interno dello studio sulle *tesserae* palmirene del du Mesnil du Boisson che sarebbe dell'idea di identificarlo con la rappresentazione della pioggia²⁴⁵.

L'immagine in esame è connotata da due tipologie rappresentative che si discostano lievemente: a livello morfologico può infatti comporsi di un anello da cui pendono tre asticelle divergenti verso



²⁴¹ Si tratta della tessera n. 217 (INGHOLT H., SEYRIG H., STARCKY J. (éds.), *Recueil des tessères de Palmyre*, cit., n. 217, pl. XII), sul cui lato "a" compaiono almeno due simboli, mentre sul lato "b", di difficile lettura, sembrerebbero esserne stati realizzati diversi ma non è possibile alcuna verifica in questa direzione.

²⁴² I simboli in esame incorniciano da ambo i lati una clava: questa la raffigurazione che compare sul gettone in esame (l'altro lato è illeggibile). A questo riguardo, INGHOLT H., SEYRIG H., STARCKY J. (éds.), *Recueil des tessères de Palmyre*, cit., n. 227, pl. XIII.

²⁴³ La tessera n. 300 (IVI, n. 300, pl. XVI) è di particolare rilievo poiché il simbolo di nostro interesse riempie completamente il campo di uno dei due lati del manufatto.

²⁴⁴ Si tratta del gettone n. 547 (IVI, n. 547 (p. 74), pl. XXVII): un'anfora nella quale è immersa una palma, circondata lateralmente dai due simboli , sopra i quali sono raffigurati due rametti differenti (quello a sinistra potrebbe essere identificato con una palma, data anche la somiglianza con quello nel vaso; quello a destra, forse, il rametto di un ulivo).


²⁴⁵ DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., pp. 147-152 ['Le signe de la pluie']. Le motivazioni – essenzialmente quattro – sostenute dallo studioso francese non sono né del tutto chiare né, a mio avviso, schiaccianti. Sebbene alcune saranno trattate in modo approfondito nel testo, trovo utile sintetizzarle qui in nota con il fine di una maggiore chiarezza e completezza. Anzitutto egli caldeggia l'identificazione del segno della pioggia poiché l'elemento circolare rappresenta il cielo, e dunque i segmenti raffigurano "qualcosa" che cade da esso. Strettamente correlata è l'assimilazione di Bel con questo simbolo che parte dal seguente presupposto: se Bel rappresenta la volta celeste e non è, nello specifico, una divinità solare, allora dispenserà la pioggia. Il terzo motivo insiste sulle motivazioni per cui il simbolo in oggetto non è associato al sole, ossia poiché non è mai assimilato a divinità radiate ad eccezione di Malakbel, che però, oltre al sole, simboleggia la divinità misericordiosa. Infine esplicita un'ulteriore possibile identificazione: quella con il fulmine, e dunque con la tempesta, ma non si ritiene convinto.



il basso () oppure può essere connotato, nella parte superiore, da una forma richiamante un arco capovolto, da cui si dipartono – anche in questo caso – tre bastoncini ().

Nell'analisi delle due parti che compongono tale segno grafico, leggiamo:

[...] il faut, selon nous, en examiner le haut et le bas. L'anneau qui le constitue nous est connu: il représente le ciel, le firmament, route des astres. Lorsqu'au lieu de l'anneau, on trouve un arc, le sens est identique; c'est la voûte céleste. Les trois pendants du bas représentent donc «quelque chose» qui tombe du ciel, un phénomène envoyé par Bêl et par d'autres divinités, et apparemment utile [...] ²⁴⁶.

È particolarmente curioso quanto scrive il du Mesnil du Buisson, ossia che «[...] le signe est exclusivement palmyrénien et aucune explication certaine n'en à été donnée» ²⁴⁷, poiché egli stesso sottolinea, a distanza di poche righe, l'analogia con alcuni segni geroglifici, aspetto che ridimensiona, a mio avviso non poco, quella che lo studioso avrebbe interpretato come un'innovazione palmirena.

Vale quindi la pena mettere in luce, anche solo a livello di suggestione e aprendo una breve parentesi – non essendo questo il contesto adatto per uno studio approfondito in merito alle assimilazioni palmirene della cultura egizia – che in un periodo cronologicamente anteriore e in uno spazio non troppo distante quale appunto l'Egitto, lo stesso simbolo godeva di una certa fortuna. Di conseguenza, nello sfogliare il volume di Sottas e Drioton, *Introduction à l'étude des Hiéroglyphes* ²⁴⁸, nella parte relativa a 'éléments cosmiques et géographiques' si è per certi versi sorpresi nell'identificare il simbolo geroglifico  ²⁴⁹, utilizzato per indicare la pioggia: questi risulta non senza motivo assimilabile a quello che compare sulle tessere palmirene, ma non è il solo.

Anche il geroglifico  ²⁵⁰, raffigurante il sole che splende con i suoi raggi, si conviene all'unanimità essere completamente sovrapponibile al simbolo della pioggia presente sulle *tesserae* palmirene (.

Si rende però necessario attuare un distinguo: in ambito egiziano il cielo non è simboleggiato attraverso un elemento circolare (come, invece, avviene a Palmira) bensì tramite un elemento piatto,

²⁴⁶ DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., p. 149.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ SOTTAS H., DRIOTON E., *Introduction à l'étude des Hiéroglyphes*, Paris 1922.

²⁴⁹ *IVI*, p. 138. È però degno di nota, a livello figurativo, che le asticelle simboleggianti la pioggia non sono segmenti dritti bensì caratterizzati da un andamento a 'zig-zag'. Aspetto questo che costituisce un elemento di difformità rispetto al simbolo palmireno.

²⁵⁰ *Ibidem*.

assimilabile alla parte superiore del geroglifico relativo alla pioggia. Tale peculiarità – a differenza di quanto scrive il du Mesnil du Buisson – costituisce a mio avviso l'elemento più significativo sul quale fondare eventualmente il connubio '𐤀𐤊 – pioggia'. Non è infatti verosimile, avendo anche chiare le assimilazioni che si vengono a porre in atto a Palmira, che la configurazione di tale simbolo palmireno sia emersa *ex novo*, senza alcun riferimento – più o meno consapevole – con quanto attestato altrove e, soprattutto, in un contesto culturale quale la civiltà egiziana.

Detto ciò, sono dell'idea che lo studioso giunga un po' troppo semplicisticamente a una conclusione relativa all'appena citata identificazione, soprattutto poiché egli non dedica alcuna trattazione *ad hoc* al simbolo del sole nel suo volume, bensì ne discute in diverse parti dove lo associa talvolta a peculiari iconografie, talvolta a divinità del pantheon palmireno. È quindi curioso portare l'attenzione sulla discrepanza che si viene a creare: se, da un lato, appositi capitoli sono stati dedicati agli astri, ai pianeti, al cielo, alla pioggia; dall'altro, nessuna parte della trattazione è destinata al solo – benché multiforme – approfondimento del segno solare. Questo il motivo per cui mi trovo, ancora una volta, a sostenere che l'identificazione del simbolo 𐤀𐤊 con la pioggia potrebbe risultare in parte arbitraria, e va quindi affrontato con la dovuta prudenza.

È innegabile che il tema del simbolismo solare si caratterizzi come particolarmente intricato tanto da risultare insita la difficoltà di un'esposizione lineare; credo tuttavia valga la pena enuclearlo almeno per sommi capi e con la cautela necessaria ogniqualvolta si affronta un ambito così ampio e sfaccettato. Il du Mesnil du Buisson, all'interno del suo magistrale volume²⁵¹, rende note in una molteplicità di paragrafi²⁵² le numerose iconografie legate al sole ravvisabili nella cultura artistica palmirena e, in particolare, sulle *tesserae*: talvolta questi è una croce inscritta in un cerchio²⁵³, un disco alato²⁵⁴, talaltra l'astro è rappresentato come un fiore²⁵⁵ oppure come un piccolo globo a otto raggi²⁵⁶. Ma di particolare interesse è anche la nutrita schiera di divinità²⁵⁷ che in alcune declinazioni iconografiche presentano l'attributo solare. Prima fra tutte è Yahribol, il dio solare per eccellenza a Palmira²⁵⁸; ma accanto ad esso un ruolo di quasi pari rilievo lo assume Shamas²⁵⁹ – il

²⁵¹ DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit.

²⁵² L'approfondimento non lineare, bensì particolarmente sfaccettato ma comunque onnipresente, delle iconografie solari risulta evidente consultando l'indice, cfr. IVI, p. 809 [Soleil].

²⁵³ IVI, p. 103.

²⁵⁴ IVI, p. 104.

²⁵⁵ IVI, p. 153. In *Ibidem* si legge inoltre: «[...] la fleur-soleil a généralement huit pétales, comme l'étoile qui représente cet astre a huit rais. Mais ce chiffre n'est pas constant».

²⁵⁶ IVI, p. 384. La stessa iconografia, anche definita 'stella solare', risulta un attributo posto in relazione alle immagini dei preti stesi al banchetto (cfr. IVI, p. 510 con riferimento alla tessera n. 790).


²⁵⁷ Le molteplici divinità del pantheon palmireno che godono di interesse nel presente studio saranno oggetto di approfondimento più avanti nella trattazione. Si rimanda dunque a *Infra*.

²⁵⁸ DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., p. 50.

²⁵⁹ IVI, pp. 253-254.

cui nome, non a caso, si traduce come "sole" –. Vi sono poi Malakbel²⁶⁰ – di tanto in tanto ritratto radiato –, Baal Shamin²⁶¹, Bel Ammone²⁶². Accanto alle divinità, vanno poi citati alcuni animali, quali lo scorpione²⁶³ e l'aquila²⁶⁴, che vengono talvolta connotati con attributi connessi all'astro.

Ciò detto, e messi in luce i molteplici simbolismi con cui si fa riferimento al sole in ambito siriano, risulta forse ovvio che tali considerazioni mi abbiano condotto a interrogarmi, profondamente, sulla motivazione che ha portato lo studioso a scartare in modo netto il segno in esame quale ulteriore rappresentazione del sole.

Partendo dal presupposto che chi scrive non è in possesso di tutti gli elementi – primo fra tutti quello prettamente linguistico – per poter giungere ad una nuova e certa ipotesi attributiva del simbolo in esame, è però altrettanto vero che alcuni aspetti sottolineati dallo studioso francese non possono essere taciuti; questo non tanto per identificare il segno  come una simbologia solare, bensì per evitare che si diano per scontato alcuni elementi e non si rifletta su altri, di altrettanto significato. A questo proposito un ruolo di primo piano è assunto dal principio della 'tripla personalità solare'²⁶⁵ di cui si tratta, per così dire *en passant*, nel più volte citato testo. Seppur in sintesi, si legge:

Un papyrus magique de Leyde²⁶⁶ nous renseigne sur l'idée qu'on se faisait au V^e siècle de notre ère de cette triple personnalité solaire: ce sont «3 soleils en un sol», «chaque jour, ils surgissent (tour à tour) d'un seul sein», qui est le ciel considéré comme source universelle. Ils étaient invoqués comme le symbole de la marche irrésistible du temps, les maîtres du destin et de l'éternité²⁶⁷.

L'analisi di quanto contenuto nel papiro corredata all'idea del movimento dell'astro che occupa le tre posizioni di sole-levante; sole allo Zenith; sole-tramontante, tutte derivanti da un solo astro, conducono all'immaginazione, in astratto, di una figura strettamente assimilabile a quella che si sta esaminando.

Inoltre, non va a mio avviso sottovalutato un ulteriore aspetto che risiede nella connotazione del sole attraverso l'attributo dei raggi²⁶⁸. Ciò non è in alcun modo secondario tanto che, come già

²⁶⁰ IVI, p. 268.

²⁶¹ IVI, p. 309.

²⁶² IVI, p. 586.

²⁶³ IVI, pp. 343; 348.


²⁶⁴ IVI, pp. 407; 411. L'aquila è identificata in questo contesto come curva del sole o sua ipostasi.

²⁶⁵ In IVI, p. 125 se ne parla nel capitolo dedicato a «les quatre positions astrales» (IVI, pp. 115-128), tuttavia in modo superficiale e senza dar peso alla questione, a mio avviso di particolare interesse.

²⁶⁶ Tale papiro è contenuto in *Papyri Graecae Magicae*, XII, p. 217.

²⁶⁷ DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., pp. 125-126.

²⁶⁸ Cfr. IVI, p. 384.

evidenziato in nota²⁶⁹, nel geroglifico egiziano che identifica la pioggia non vi sono raggi bensì segmenti a 'zig-zag' che "cadono" perpendicolarmente rispetto al piano; differente il caso, sempre in ambito egiziano, del simbolo solare, i cui raggi sono inclinati. Un'angolatura assimilabile connota anche il simbolo palmireno , ma la supposizione del du Mesnil du Buisson prende un'altra direzione tanto che lo studioso – si potrebbe ironicamente affermare "piuttosto che identificare le asticelle con i raggi solari" – sostiene trattarsi di «qualche cosa che cade dal cielo, [...] un fenomeno apparentemente utile»²⁷⁰. Vale dunque la pena chiedersi, nonostante la muta risposta, perché lo studioso identifichi tale utilità con la pioggia e non con i raggi solari che «[...] are seen to radiate everywhere, to penetrate every corner of the sky and earth, and to fertilize the ground with their heat and light»²⁷¹.

Focalizzando in particolare l'attenzione sui raggi solari, credo che, seppur suoni come una "scoperta" ovvia e anche banale, non è di poca importanza – anche a livello subconscio – che tale astro sia percepito dall'occhio umano esattamente come un cerchio dotato di raggi²⁷². E questo fin dai tempi più antichi.

What do we perceive when we look at the sun? [...] First and foremost it is a circle, a blazing orb of light, with beams or rays emanating from the sphere itself. [...] When we look at the way that mankind in ancient Europe depicted the image of the sun, we see immediately that this obvious circularity dominated his perception²⁷³.

A questo proposito risultano particolarmente curiosi alcuni motivi solari attestati in Val Camonica durante le diverse fasi dell'Età del Bronzo²⁷⁴. Tra di essi compare, quasi a sorpresa, il simbolo che stiamo indagando (*fig. III.27*).

Non desta poi stupore che questo aspetto – sebbene non in dettaglio – sia trattato anche nel libro *The Migration of Symbols* del conte Eugène Goblet d'Alviella, nelle cui pagine iniziali dedicate a 'On Symbols common to different races'²⁷⁵ si legge:

There exists a symbolism so natural that, after the manner of certain implements peculiar to the stone ages, it does not belong to any definite region or race, but constitutes a characteristic feature

²⁶⁹ *Supra*.

²⁷⁰ Per la citazione in lingua originale, non tradotta, si veda *Supra*.

²⁷¹ GREEN M., *The Sun-Gods of Ancient Europe*, London 1991, p. 35.


²⁷² A questo riguardo si rimanda, per l'appunto, all'interessante volume, GREEN M., *The Sun-Gods of Ancient Europe*, cit.

²⁷³ *IVI*, p. 33.

²⁷⁴ *IVI*, pp. 35-36; fig. 19.


²⁷⁵ GOBLET D'ALVIELLA E., *The Migration of Symbols*, cit., pp. 11-31.

of humanity in a certain phase of development. To this category belong, for example, the representations of the sun by a disc or radiating face, of the moon by a crescent [...]²⁷⁶.

Quanto portato all'attenzione finora credo risulti utile per instillare almeno il dubbio che la ferma identificazione tra  e la pioggia proposta dal du Mesnil du Buisson sia, se non da rivedere *in toto*, almeno da trattare con estrema cautela.

È bene inoltre non tacere a proposito di alcune tessere palmirene di particolare interesse poiché all'interno del loro campo troviamo associato a divinità legate al sole o, più genericamente, al caldo, il cosiddetto segno della pioggia. Nel primo caso siamo in presenza di due gettoni²⁷⁷ legati alla festa in onore di Bel Ammone²⁷⁸ o "Bel del caldo"²⁷⁹, evento che aveva luogo nei primi mesi autunnali e durante il quale si chiedeva alla divinità «[...] la fin de la chaleur qui en Syrie a lieu vers le 1^{er} novembre, et coïncide avec des pluies abondantes»²⁸⁰. Il connubio tra la divinità del caldo e il simbolo della pioggia non deve destare stupore tanto che è possibile individuare in un passo delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli²⁸¹ un valido confronto²⁸².

Il secondo caso è invece rintracciabile nella tessera n. 244²⁸³, sulla quale il simbolo della pioggia si trova ad accompagnare il nome di Yahribol, divinità solare per eccellenza a Palmira.

Dopo la dissertazione inerente la difficoltà di riconoscere nel segno  una forte e univoca connotazione in direzione di un simbolismo legato alla pioggia, trovo opportuno approfondire alcune delle tessere palmirene che ospitano tale segno, anche con l'obiettivo di trarre nuovi utili elementi per poter inquadrare l'immagine in esame supportata da veri e propri documenti di cultura materiale.

La prima tessera degna di nota nel presente lavoro compare sia nella catalogazione a cura di Ingholt *et al.* [n. 23]²⁸⁴, sia nella successiva ad opera del Conte du Mesnil du Buisson [n. 4]²⁸⁵ (*fig. III.28*),

²⁷⁶ IVI, p. 12.

²⁷⁷ Si tratta delle tessere nn. 213; 215. A questo riguardo si veda *Supra*.

²⁷⁸ DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., pp. 585-587; in particolare p. 586.

²⁷⁹ Ritengo possa essere questa l'opportuna traduzione della definizione «Bêl de la chaleur», contenuta in IVI, p. 585.

²⁸⁰ *Ibidem*.


²⁸¹ NONNO, *Dionisiache*, V, 274-279.

²⁸² Il passo di Nonno è oggetto di discussione in concomitanza dell'analisi delle tessere. Si rimanda dunque a, DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., p. 586.

²⁸³ IVI, p. 764 [P. 150].

²⁸⁴ INGHOLT H., SEYRIG H., STARCKY J. (éds.), *Recueil des tessères de Palmyre*, cit., n. 83 (p. 12), pl. V.

²⁸⁵ DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Planches*, cit., n. 4 (4a; 4b), pl. IV. È curioso, ma di poco conto, il fatto che nelle due pubblicazioni il lato considerato "a" non sia il medesimo; aspetto questo che non fa che evidenziare quanto affermato in nota *Supra*.

e può essere definita a mio avviso come una delle meglio realizzate²⁸⁶. Il lato per noi di minor interesse ospita al centro un elemento circolare, attorniato da otto piccoli globuli²⁸⁷; nella parte inferiore, un altro elemento emisferico è questa volta circondato da una cornice circolare²⁸⁸ fiancheggiata da un globetto per lato: tutt'intorno corre l'iscrizione: 'GN BL BNY BWL'²⁸⁹, così tradotta «étends-toi, Bèl. Les bene Bòlaa»²⁹⁰, un'invocazione a Bel, dunque. È invece la seconda faccia, e quanto contiene, a non essere per noi indifferente: campeggia al centro un busto virile con lo sguardo rivolto verso destra; l'uomo è imberbe, drappeggiato e la sua testa è nuda; sopra di esso compaiono – benché poco leggibili – sei globetti²⁹¹. A sinistra il campo ospita una crescente lunare²⁹² e, al di sotto, un astro con raggi, tra i quali sono stati ricavati dei piccoli globuli; a destra, invece, troviamo nella parte superiore il simbolo  e in quella inferiore un elemento emisferico attorniato da una cornice circolare. Quanto emerge anche da una sommaria analisi delle raffigurazioni simboliche presenti sulla tessera è una connotazione fortemente legata al simbolismo astrale e celeste: non a caso risulta anche esplicito il riferimento a Bel.

Altri gettoni degni di nota sono quelli in cui un'iscrizione relativa a Bel, pur se associato ad altri dei, risulta connotata dalla raffigurazione di nostro interesse. Un primo esemplare è costituito da una tessera dove il nome della divinità è collegato a quello di Belti, la sua consorte; si tratta della n. 129 nella catalogazione di Ingholt *et al.*²⁹³. Questa «Grande déesse», appellativo che le viene attribuito dal du Mesnil du Boisson²⁹⁴, oltre ad essere la sposa di Bel e la protettrice della città, rappresenta inoltre «[...] la planète Vénus et la reine du ciel ou plutôt le ciel astral lui-même»²⁹⁵. È inoltre particolarmente significativo – soprattutto per le assimilazioni che si andranno a trattare successivamente – un altro aspetto messo in evidenza dallo studioso francese, ossia che «le "vrai

²⁸⁶ Quello che si ha modo di notare nelle tavole a corredo dell'ampia catalogazione a cura di Ingholt *et al.* è il tratto spesso sommario che caratterizza i rilievi che compaiono sui gettoni.

²⁸⁷ Si tratta di una rappresentazione della sfera celeste (cfr. nota successiva): al posto della cornice costituita da un anello liscio (*Infra*), in questo caso il bordo è costituito da otto sferette.

²⁸⁸ Su tale rappresentazione il du Mesnil du Boisson (DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., p. 53) scrive: «Dans les tessères de Palmyre, l'encadrement le plus simple de la sphère céleste consiste en un anneau lisse, vu de face». Nel gettone in esame troviamo ben due volte la raffigurazione del globo celeste nella suddetta maniera (cfr. *Ibidem*).

²⁸⁹ L'iscrizione, corredata dalla relativa traduzione, è pubblicata in INGHOLT H., SEYRIG H., STARCKY J. (éds.), *Recueil des tessères de Palmyre*, cit., p. 12.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., p. 77. Per un maggiore approfondimento, *Infra*.

²⁹² La crescente lunare simboleggia il cielo. A questo proposito e sull'evoluzione palmirena di tale immagine si veda, *IVI*, pp. 129-145.

²⁹³ INGHOLT H., SEYRIG H., STARCKY J. (éds.), *Recueil des tessères de Palmyre*, cit., n. 129.

²⁹⁴ DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., p. 359.

²⁹⁵ *Ibidem*.

nom" de la bêlî, à Palmyre est Atargatis ou Astarté [...]»²⁹⁶. Su questa tessera la dea è rappresentata effigiata, di profilo (verso sinistra)²⁹⁷. Il suo capo è poi cinto da un elemento di tutto rilievo qual è il *kâlathos*, attributo tipico delle divinità celesti²⁹⁸ (e, tra l'altro, fortemente assimilabile al *modius* dei sacerdoti siriani²⁹⁹). Dal peculiare copricapo pende un velo decorato con dei globi, anch'essi simboli del cielo. Nel campo si notano ulteriori simboli legati alla sfera celeste: l'anello e i globi celesti, oltre a sei piccole sfere che fanno riferimento ai pianeti³⁰⁰: non a caso Balti rappresenta Venere, il settimo e l'ottavo pianeta congiunti³⁰¹. I simboli legati al cielo, che nell'esemplare in esame appaiono in numero limitato, in altre tessere che ospitano l'effigie di Balti sono oggetto di una vera e propria moltiplicazione³⁰², e risultano affiancati anche da immagini della resurrezione astrale nonché dell'immortalità, con l'aggiunta di ulteriori globi, cerchi e palme.

Una connotazione fortemente astrale è quella che emerge analizzando la tessera n. 141³⁰³, benché il riferimento vada anzitutto ravvisato in una simbologia legata alla resurrezione (*figg. III.29-III.30*). A questo proposito, si legge infatti,

[...] Deux bustes radiés du Soleil [*nda* Shamash?], sont disposés l'un au-dessus de l'autre, en sens inverse. L'image que l'on place vers le haut est droite; celle du dessous est la tête en bas. La première représente le soleil dans sa culmination supérieure, à midi, aux environs du zénith; la seconde, le même astre, aux antipodes, dans sa culmination inférieure, à minuit aux environs du nadir, dans le royaume des morts. Ce symbolisme est complété par deux croissants de lune

²⁹⁶ IVI, p. 260.

²⁹⁷ Per tale descrizione si fa riferimento al già citato, DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., p. 360.

²⁹⁸ A proposito di questo copricapo, in Macrobio, *Saturnalia* I, 17, 68, si legge «[...] il canestro d'oro che si leva in alto indica la massa dell'etere, di cui si crede composto il sole». Si cfr. anche DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., p. 360n.

²⁹⁹ Tale aspetto, non di secondaria importanza, sarà oggetto di attenzione specifica *Infra*.


³⁰⁰ Il du Mesnil du Buisson (DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., p. 77) nel capitolo relativo a 'Les étoiles et les planètes' (IVI, pp. 77-86) osserva che «en règle générale, les étoiles et les planètes (sauf le soleil et la lune, représentés isolément) sont figurées dans les tessères de Palmyre par de petits globes unis. [...] Les petits globes unis peuvent être alignés [*nda* come nel caso in esame], mais le plus souvent ils sont disposés en rosette» (IVI, p. 77).

³⁰¹ È curioso che i pianeti sono solitamente rappresentati in numero di sette o otto, tuttavia in Oriente Venere può contare per uno o per due; in quest'ultimo caso significa che la stella del mattino è differente da quella della sera. La motivazione di tale "sdoppiamento", se così possiamo definirlo, è da individuare nel fatto che «l'homme observant le ciel a cru d'abord que l'étoile du matin et l'étoile du soir formaient deux astres différentes, habitant deux régions opposées du ciel [...]» (DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., p. 95). Possiamo supporre che nella tessera in esame, essendo raffigurata Balti quale allegoria di Venere, l'identificazione del pianeta fosse totale, e dunque "doppia".

³⁰² Cfr. DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., p. 360.

³⁰³ Per i riferimenti bibliografici, si veda il dettaglio *Supra*.

représentés à droite et à gauche, c'est-à-dire au levant et au couchant. C'est l'habituel symbole de résurrection. Dans les angles quatre petits globes, chacun avec trois rayons tournés vers le sujet central, représentent la révolution journalière de Venus. Enfin six annelets répartis dans le champ rappellent les sphères célestes³⁰⁴.

Oltre al peculiare e interessante simbolismo a cui viene data una rappresentazione nella tessera in esame, l'aspetto che trovo di grande significato è relativo al simbolo , reiterato ben quattro volte, che in questo particolare caso non viene decifrato dal du Mesnil du Buisson quale immagine della pioggia bensì come "piccolo globo da cui si dipartono tre raggi"³⁰⁵. In effetti, in tale contesto iconografico, il riferimento alla pioggia risulterebbe di poco senso. Quindi? Ancora una volta, l'evidente simbologia legata al cosmo in senso lato è difficilmente interrelabile con il segno della pioggia. A ciò si va ad aggiungere la presenza di due figure solari radiate, che non possono non richiamare l'attenzione sull'assimilazione morfologica che è possibile delineare anche tra la testa di quest'ultimo e il segno oggetto di studio. Il gettone n. 141 va a costituire, quindi, un ulteriore elemento che denota la fragilità dell'identificazione attuata dallo studioso francese. Infine, sorge spontaneo chiedersi quale sia il legame con Bel in questa tessera; la somma divinità è rappresentata attraverso la reiterazione di uno dei suoi simboli legati alla sfera celeste, ossia il globo.

Un altro esemplare che fa riferimento alla tipologia che vede Bel associato ad altre divinità o connotato con "nuovi" attributi è dato dalla tessera n. 132³⁰⁶, che richiama un ulteriore interesse perché bronzea³⁰⁷ (*fig. III.31*). Nel gettone in esame Bel è qualificato, attraverso l'iscrizione GD MŠH (*gad mišhá*)³⁰⁸, come protettore dell'ulivo o dell'olio. La divinità è connotata attraverso gli attributi che le sono consoni, ossia il *kàlathos*, il mantello e la fibula tonda che allaccia il mantello in corrispondenza della spalla destra. Se sul lato che ospita il ritratto della divinità si osserva la duplice raffigurazione del sole, che occupa gli angoli superiori; nella parte superiore del lato che accoglie la raffigurazione di due coltelli e dell'affilacoltelli³⁰⁹ ritroviamo il simbolo in esame, che accompagna il nome di Bel.

³⁰⁴ DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., pp. 126-127.


³⁰⁵ Cfr. IVI, p. 127.


³⁰⁶ Per i riferimenti bibliografici, si veda il dettaglio *Supra*.

³⁰⁷ È di particolare interesse che tale gettone è conosciuto in nove esemplari. A questo proposito, DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., p. 196.

³⁰⁸ IVI, p. 195.

³⁰⁹ IVI, p. 196.

L'ultima tessera che si va ad approfondire è la n. 215³¹⁰, nella quale il segno  è associato a Bel Ammone³¹¹. I gettoni sui quali il nome di Bel è connesso a quello di Ammone risulterebbero quattro³¹², e il senso di tale connubio parrebbe essere quello di connotare Bel quale entità «qui est chaud»³¹³ o «qui est devenu chaud»³¹⁴. L'emanazione da parte della divinità suprema di calore non deve stupirci tanto che tale riferimento parrebbe trovare elementi di supporto anche nelle teorie neoplatoniche, le quali sostenevano che il dio del cielo, abitante dell'empireo, è «un feu immatériel d'où tout est issu»³¹⁵.

Il riferimento al calore e al caldo si traduce in questo manufatto anche da un punto di vista figurativo: la corona radiata che cinge il capo di Shamash è caratterizzata da elementi radiali realizzati come piccole fiamme³¹⁶. Il lato che accoglie la divinità è dunque contraddistinto dalla presenza del busto del dio sovrastato dall'iscrizione-dedica a Bel Ammone e, nella parte inferiore, da un globetto, da identificare come un chiaro riferimento a Bel. Tuttavia è l'altra faccia del piccolo manufatto a costituire per noi un motivo di interesse: al centro vi è la rappresentazione di un mulo (verso sinistra) e non è chiaro se l'astro a sei punte che riempie il campo superiore sia o meno strettamente interrelato all'animale³¹⁷; personalmente propenderei per identificare tale immagine come la raffigurazione del sole che emana calore, in linea, tra l'altro, con la dedicazione della tessera. A sinistra del mulo, un altro elemento circolare – sempre legato a Bel – riempie il poco spazio a disposizione, mentre nella parte inferiore compare il segno  che, secondo il du Mesnil du Buisson, «[...] indique le bienfait qu'on en attend»³¹⁸.

³¹⁰ La tessera n. 215 è approfondita specificatamente in IVI, pp. 202-203; tuttavia per ulteriori riferimenti bibliografici, si veda *Supra*.

³¹¹ Le origini di tale divinità vanno ricondotte all'ambito fenicio, dove Baal Ammone era divenuto la grande divinità cartaginese, la cui consorte va riconosciuta nella grande dea locale Tanit (cfr. DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., p. 198). A Palmira questi sembrerebbe esser nominato per la prima volta all'interno di un'iscrizione risalente al I a.C. (*Ibidem*) benché già lì la sua denominazione subì la trasformazione che poi lo designò senza soluzione di continuità nel contesto palmireno: da Baal era divenuto Bel.

³¹² Si tratterebbe delle tessere catalogate da Ingholt *et al.* con i nn. 212-215.

³¹³ DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., p. 200.


³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ CUMONT F., *Lux Perpetua*, Paris 1949, p. 363.

³¹⁶ Benché lo studioso francese vi intravedesse dei petali, sono dell'idea che – trattandosi di un'iconografia legata al caldo e dunque al fuoco – sia più appropriato identificarvi delle fiamme. A tal riguardo, DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., pp. 202-203.

³¹⁷ Le ipotesi a questo riguardo (IVI, p. 203) sono due: se da un lato la stella potrebbe essere interpretata come un elemento processionale legato alla sella del cavallo, dall'altro si tratterebbe solo di vederci un astro che splende in cielo ed emana calore, il sole quindi.

³¹⁸ *Ibidem*.

Lo studio del simbolo  in relazione alle *tesserae* che lo ritraggono non conduce, a mio avviso, ad un felice e men che meno definitivo chiarimento rispetto al suo significato. Fuor di dubbio siamo in presenza di un'iconografia dal valore cosmico, legata alla divinità palmirena per eccellenza, dal momento che la gran parte di gettoni che lo ospitano sono riferiti a Bel. Ma vi sono anche eccezioni e dunque non possiamo tacere e rimanere indifferenti ai contesti che associano il segno cosiddetto – dal du Mesnil du Buisson – della pioggia ad ambiti difficilmente connotabili in quella direzione.

Un'idea che potrebbe farsi spazio è quella di identificarlo come un simbolo legato alla fecondità, alla "potenza" che deriva dal divino, che da lui viene emanata. Poco importerebbe, quindi, se si tratti di raggi solari o acqua piovana – forti anche della non banale importanza attribuita alla pioggia in un'area geografica caratterizzata da un clima estremamente assolato e secco –; quello che costituirebbe l'elemento fondante di questo segno, sarebbe la connessione tra una sfera celeste, superiore, divina, e il suo legame con il terrestre, l'umano, sul quale – come ovvio – esercita del potere. Se così fosse, si potrebbe ipotizzare che tale simbolo rappresenti, in assoluto, la sfera divina che si pone in relazione con quella terrestre. Il come non è, forse, dato saperlo, oppure è oggetto di una continua definizione e risemantizzazione a seconda del contesto nel quale è inserito.

Il sole e la pioggia sono infatti solo apparentemente due elementi in contrasto: entrambi sono fortemente connotati dall'idea della fecondità. La pioggia rappresentava «la discesa degli influssi celesti sulla terra»³¹⁹ e, come i raggi del sole – definiti «la pioggia dal cielo» (Gn 8,2) – era assimilabile alla luce. Risultava inoltre dotata di "virtù" potenti: aveva la capacità di rinnovare e mantenere la vita. Qualità fortemente assimilabili a quelle dell'astro solare. I raggi del sole e la pioggia sono dunque elementi strettamente connessi alla sfera celeste, al volere divino e alla sua benevolenza; entrambi influiscono profondamente sulla sfera terrestre.


A ciò va ad aggiungersi che «la sintesi di un dio del sole e di un dio della tempesta denota l'energia delle coppie di contrari»³²⁰, e non è raro. Si pensi, a titolo d'esempio, al dio ebraico Jahvè che sintetizza in sé tratti di un dio solare e di un dio della tempesta. O ancora si credeva che Giove «discendesse sotto forma di fulmine, [tanto da essere] rappresentato nella Colonna Antonina come Juppiter Pluvius, il dio della pioggia, che si libra sulle legioni romane con ali spiegate, facendo piovere su di esse il suo potere»³²¹.

³¹⁹Dunnigan A., s.v. "Pioggia", in *Enciclopedia delle Religioni. IV. Il Pensiero. Concezione e Simboli*, Milano 1997, pp. 518-520; p. 518.


³²⁰Ivi, p. 520.

³²¹*Ibidem*. Un'ulteriore testimonianza in questa direzione è fornita da una moneta aurea coniata a Roma, a nome di Elagabalo, nella quale il dio sole – rappresentato con le fattezze di Zeus-Jupiter – tiene in mano un fulmine; a questo proposito rimando a, SEYRIG H., *Antiquités syriennes: 95. Le culte du Soleil en Syrie à l'époque romaine*, «Syria», 48, 3/4 (1971), pp. 337-373, in particolare p. 344; fig. 3.

Non è certamente semplice giungere ad una conclusione sensata in merito, soprattutto in assenza di fonti certe: anche se ne avessimo una, e una sola, sarebbe già un ottimo punto di partenza per dirigere il nostro sguardo e la nostra analisi verso una direzione meno "casuale". Purtroppo, ad oggi, non vi è alcuna testimonianza scritta né figurativa che possa fornirci un valido supporto in questo tentativo di analisi e identificazione.

Prima di procedere oltre nella trattazione di alcune peculiarità della religiosità della città carovaniera, ritengo utile soffermarmi su un'osservazione inerente i caratteri che connotano le stele funerarie dei preti di Palmira. La duplice attestazione, sulle raffigurazioni dei sacerdoti, del *modius* ("evoluzione" terrena del *kàlathos* divino) e della fibula a disco, riconducibile alla morfologia del simbolo , denota – a mio avviso – la volontà di porsi in evidente ed esplicita relazione con l'iconografia anzitutto di Bel, ma anche di altre divinità connesse alla sfera cosmica o astrale. Benchè non vi siano dubbi che indossare una preziosa fibula aveva la funzione di porre in evidenza il proprio *status* e, di rimando, quello della famiglia di provenienza³²² non mi è chiaro, come ho già avuto modo di sottolineare³²³, il motivo per cui tale monile impreziosisca unicamente³²⁴ i busti sacerdotali dal momento che i ritratti degli uomini palmireni per così dire "laici" pur non differenziandosi molto avevano il precipuo scopo di «underline the belonging and the embeddedness of the male individual in Palmyrene (elite) society. Variety lay in the detail, not in the overall representation»³²⁵.

Il solo discrimine che mi sento di supporre a questo riguardo risiede quindi nell'interpretazione della fibula quale monile dal richiamo strettamente culturale e simbolico. Va da sé infatti che essendo i ritratti sacerdotali già connotati dal *modius*, attributo dal chiaro e inequivocabile riferimento sacerdotale, questi non necessitavano di un ulteriore elemento di identificazione, a meno che tale emblema non rispondesse ad una consuetudine di abbigliamento ordinario e di significato, come nel caso del copricapo.

Credo che si possa essere all'unanimità concordi nel ritenere che l'analisi iconografica del simbolo  e la successiva trattazione delle tessere che lo ospitano abbiano messo in luce la difficoltà di "fare chiarezza" all'interno del pantheon palmireno e della simbologia che lo caratterizza. Tutto infatti fatica a seguire una sorta di logica lineare, com'è ovvio qualora si approfondisca la sfera del sacro e, ancor di più, qualora questo avvenga in un territorio così ricco di scambi e influenze qual è, nello specifico, Palmira. Si ritiene però comunque doveroso tentare di districare l'annodata

³²² Cfr. RUBIN R., *To be or not to be depicted as a priest in Palmyra. A matter of representational spheres and societal values*, cit., p. 29. Purtroppo tale contributo non fa alcuna parola dei gioielli indossati dai sacerdoti, aspetto a mio avviso di non poco conto nella connotazione del loro *status* all'interno della società palmirena.

³²³ *Supra*.

³²⁴ Le eccezioni sono minime e, dunque, a mio parere ininfluenti a livello complessivo.

³²⁵ RUBIN R., *To be or not to be depicted as a priest in Palmyra. A matter of representational spheres and societal values*, cit., p. 29.

matassa; almeno a livello generale, almeno per tentare di comprendere i legami – anche solo di tipo simbolico – che si sono potuti intessere tra contesti spaziali e culturali non limitrofi.

Esaminando i culti palmireni e il loro riferimento ai contesti culturali orientali si potrà far luce sul legame che è a mio avviso possibile instaurare tra la città di Palmira, il simbolismo connesso alla potenza divina e al suo legame con la sfera terrena, le fibule a disco – in particolare quelle dotate di pendenti –, e la diffusione di quest'ultima quale segno del potere nell'Impero romano d'Oriente.

III.2.c Interazioni e assimilazioni culturali e culturali

Dal Tardo Impero le province del Mediterraneo Orientale (Siria, Giudea, poi Siria-Palestina, Arabia, Cilicia) «correspondent à un monde multiethnique et multiculturel, partiellement hellénisé, dans un contexte religieux polythéiste»³²⁶. In Siria, dunque, come nelle altre province, gli autoctoni accolgono cambiamenti religiosi e nuovi culti: mondi diversi si incontrano e, raramente, si scontrano tanto che «le paysage religieux de ces provinces est le fruit de cette rencontre, où il est souvent difficile de démêler traditions indigènes, transformations de l'époque hellénistique, tradition romaine importée, ou création nouvelle»³²⁷.

Dal II secolo si osserva inoltre una sorta di evoluzione nei culti dell'Oriente Mediterraneo, dove un posto di rilievo è dato a quella che Nicolas Bel definisce «un goût croissant pour l'astrologie»³²⁸, aggiungendo poi che «les mouvements d'assimilation, ainsi que l'adoption de ces tendances générales, ont fait de l'Orient romain un terreau particulièrement propice aux innovations religieuses [...]»³²⁹.

Questi caratteri li troviamo tutti a Palmira. La città carovaniere vede ben presto mescolarsi il suo pantheon indigeno con culti esterni; tale assimilazione³³⁰ la troviamo inoltre in un altro centro che

³²⁶ BEL N., *Les religions au Proche-Orient romain*, in Bel N., Giroire C., Gombert-Maurice F., Rutschowskaya M.-H. (éds.), *L'Orient romain et byzantin au Louvre*, cit., pp. 186-191; p. 186.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ *Ibidem*, p. 189. Bel sottolinea infatti (cfr. *Ibidem*) che si attesta una sorta di "solarizzazione" di alcune divinità.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ È bene sottolineare che in questo contesto all'uso del termine 'sincretismo' si preferirà quello di 'assimilazione', prendendo spunto da alcune pagine significative di Lucinda Dirven (DIRVEN L., *The Palmyrenes of Dura-Europos*, cit., pp. XIX-XXII) che scrive: «[...] In studies dealing with the religious life of the Hellenistic and Roman world, syncretism frequently has a double meaning: it implies disorder and confusion, yet it is also integrated into an evolutionary scheme in which it is viewed as an intermediate stage prior to Christian monotheism. [...] the assimilation of elements from a different culture does not necessarily happen in any logical, progressive way, nor is it irreversible» (*Ibidem*, p. XX); fatte tali premesse la Dirven sostiene che – trattandosi di 'syncretistic processes' e non 'syncretistic phenomena' – sia meglio designare quanto avviene sia a Palmira (*Infra*) sia a Dura Europos con il termine 'assimilation'. E aggiunge «Assimilation [...] only describes one of the possible reactions that may occur when people from different religious traditions meet. Assimilation involves some kind of transformations, some kind of deconstruction and reconstruction which convert foreign elements to people's own culture» (*Ibidem*). Per il dibattito relativo alla parola 'sincretismo' nonché al portato di cui diviene esplicitazione, si rimanda a MOTTE A., *La notion de syncrétisme dans l'œuvre de Franz Cumont*, in Bonnet C., Motte A. (éds.), *Les Syncrétismes religieux dans le monde*

assume una certa importanza nel presente paragrafo, e Capitolo³³¹: Dura Europos³³², «là où la route rejoint l'Euphrate, s'ajoute à la mixité culturelle un phénomène d'alternance d'occupation, parthe, romaine puis sassanide, qui façonne un paysage religieux encore différent»³³³.

L'assimilazione religiosa che si verifica a Palmira, e che verrà approfondita a breve, trova una sorta di parallelismo nella confluenza e nella sintesi di stili che connotano le modalità espressive dei diversi culti. Non è infatti un caso che Drijvers nel suo contributo su un tema tanto complesso quanto affascinante quale le religioni palmirene si trovi ad affermare che «[...] in the religious art of Palmyra there is a confluence of indigenous Mesopotamian tradition, of Greek-Iranian Hellenistic art, and of the Parthian style. These three elements together constitute something quite characteristic, an art that used fixed patterns of representation and traditional symbolism»³³⁴.

Avere la consapevolezza che «Palmyra art is first of all an art *sui generis*, comparable to that of Hatra³³⁵ and Dura-Europos, which must be regarded as a product of the cultural syncretism in Mesopotamia after Alexander the Great»³³⁶ è fondamentale per poter affrontare la tanto interessante quanto complessa tematica relativa al simbolismo a mio avviso sotteso alla scelta dei sacerdoti di indossare fibule a disco.

I processi sincretistici che troviamo a Palmira sono motivati e, forse, acuiti dal fatto che tale centro è una città carovaniere nella quale gli scambi commerciali e le influenze culturali erano continui e avvenivano senza sosta tanto che non si dava alcun particolare peso ai risultati ibridi che da quelli prendevano vita. Anche in fatto di culti e divinità si verifica un peculiare "croisement de cultures" tanto che «the gods worshipped at Palmyra were numerous³³⁷, and included various and

méditerranéen antique, Actes du Colloque International en l'honneur de Franz Cumont à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa mort (Rome, Academia Belgica, 25-27 septembre 1997), Bruxelles-Brussel-Rome 1999, pp. 21-42, e alla bibliografia di supporto.

³³¹ *Supra*.

³³² La città di Dura Europos, fondata da Seleuco, si sviluppò secondo uno schema ippodameo che ospitava i templi di Zeus Megistos e Artemide. In concomitanza della conquista partica (113 a.C.) si diffondono culti di divinità orientali quali, tra gli altri, la dea Atargatis, il dio Adonis. Con la metà del II d.C. si assiste al delinarsi di legami significativi con Palmira, come testimonia, tra l'altro, la costruzione di un tempio dedicato a Bel. Infine, la conquista della regione da parte di Lucio Vero nel 165 d.C. è significativa nel tracciare l'evoluzione dei culti presenti nella regione: ai templi vengono associati mitrei, sinagoghe e cappelle cristiane. A questo riguardo, BEL N., *De Palmyre à Doura, des panthéons mêlés*, in BEL N., Giroire C., Gombert-Maurice F., Rutschowskaya M.-H. (éds.), *L'Orient romain et byzantin au Louvre*, cit., pp. 226-229; p. 229.

³³³ BEL N., *De Palmyre à Doura, des panthéons mêlés*, cit., p. 226.

³³⁴ DRIJVERS H.J.W., *The Religion of Palmyra*, Leiden 1976, p. 8.

³³⁵ Si rimanda, tra gli altri, a seguenti contributi e alla bibliografia di supporto: SOMMER M., *In the twilight. Hatra between Rome and Iran*, in Dirven L. (ed.), *Hatra. Politics, Culture and Religion between Parthia and Rome*, Stuttgart 2013, pp. 33-44; WINKELMANN S., *The weapons of Hatra as reflection of interregional contacts*, in *Ibidem*, pp. 235-249.

³³⁶ DRIJVERS H.J.W., *The Religion of Palmyra*, cit., p. 7.

³³⁷ La Dirven (DIRVEN L., *The Palmyrenes of Dura-Europos*, cit., p. 28) scrive a questo riguardo che «The divine world of Palmira comprised at least sixty deities originating from a variety of traditions [...]».

heterogeneous elements [...]»³³⁸. Sebbene Rostovtzeff fosse dell'idea che a Palmira non vi erano culti locali³³⁹, recentemente Nicolas Bel ha sottolineato che le divinità palmirene indigene³⁴⁰ siano da riconoscere in Yarhibol³⁴¹ e in Bol, poi Bel³⁴², il cui tempio dal I d.C. è uno dei monumenti più significativi del centro urbano³⁴³.

Nell'elencare le divinità il cui culto trova diffusione nella città carovaniera, Rostovtzeff afferma

the Great God who appears between two other figures – probably his two acolytes, Jahribol (perhaps identical with Malakbel), the sun-god, and Aglibol, the moon-god – in the half-Babylonian, half-Greek 'Haram' of Palmyra is Bel, the good and merciful master of Palmyra, who no doubt came from Babylon [...]. With him came other Babylonian gods, especially Šamaš, Nanaia, and Ištar. From North Syria there migrated to Palmyra – probably with merchants from Damascus and the neighbourhood – the divine pair Hadad and Atargatis [...]; from Phoenicia (also brought by merchants), Baalshamin, Astarte, Eshmun, Melqart; from Arabia, Allat, etc. Though the images of these gods assumed in Palmira Greek features and even sometimes were given Greek names, yet no evidence of a Greek cult has ever been discovered there³⁴⁴.

La scelta di riportare l'intero paragrafo risiede nella volontà di esplicitare *in toto* il coacervo di divinità nonché di "culture culturali" che trovano espressione a Palmira. È però curioso (nonché doveroso) notare anche gli assenti di quello che potremmo definire, a ragione, il pantheon palmireno: oltre alle divinità greche – di cui si è appena scritto –, mancano del tutto culti iraniani, così come quelli dei parti e dei romani. Quest'ultima assenza non è di poco rilievo se si pensa che «[...] Parthians nor Romans, the two patrons of Palmyra, were able to impose on their client or vassal their gods or their cults»³⁴⁵.

A ciò si aggiunge che

³³⁸ ROSTOVITZEFF M.I., *The Caravan-Gods of Palmyra*, «The Journal of Roman Studies», XXII, 1932, pp. 107-116; p. 108.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ Trovo indicativo sottolineare che le due sfere di influenza principale a Palmira si raggruppano attorno a Bel, da un lato, e attorno a Baal-Shamin, Allat e Shamash dall'altro; a questo riguardo Kaizer sottolinea (KAIZER T., *The Religious Life of Palmyra*, cit., p. 56): «[...] the main problem is how to define the two main strata. The group of Bel, including 'indigenous' Palmyrene gods such as Yarhibol and Aglibol, points to an Aramaean layer which had Mesopotamian influences. The deities centred around Baal-Shamin, Allat and Shamash seem to have entered the divine world of Palmyra much later in history, as is suggested by the religious topography of the city».

³⁴¹ Questi formerà con Aglibol una coppia astrale. Esemplificativo a questo riguardo è il rilievo (datato alla metà del I secolo d.C.) conservato presso il Musée du Louvre (inv. AO 19801) che raffigura la triade divina (Baalshamin, Yahribol e Aglibol). A questo proposito, si veda *Infra*.

³⁴² *Infra*.


³⁴³ *Infra*.

³⁴⁴ ROSTOVITZEFF M.I., *The Caravan-Gods of Palmyra*, cit., p. 108.

³⁴⁵ *Ibidem*.

On verra alors que toute la religion de Palmyre est une adaptation du néoplatonisme au cadre des anciennes croyances orientales. Cette métropole participe, dans les trois premiers siècles de notre ère, au grand mouvement de recherche religieuse et d'espérance, qui agite alors toute la pensée de l'ancien monde³⁴⁶.

Non è sicuramente semplice trattare le divinità palmirene nonché le loro peculiarità, tutto appare labile. E tutto si moltiplica, come vedremo. I culti provenienti da spazi differenti portano con sé ovviamente divinità spesso fortemente assimilabili. Questo avviene in particolare con le divinità solari, sulle quali è difficile avere un'idea chiara e sulle quali diventa dunque arduo cimentarsi in una trattazione avulsa da confusioni di ogni sorta. Anche dal punto di vista iconografico si aggiungono poche certezze, come si è già avuto modo di notare nel paragrafo precedente. Questo il motivo per cui si cercherà di dar conto degli aspetti strettamente connessi al presente lavoro, rimandando in nota a testi e contributi che consentono una trattazione maggiormente particolareggiata del presente argomento.

Trovo ora doveroso dedicare spazio alle divinità palmirene alle quali – fino a questo momento – si è riservato solo qualche cenno specifico in concomitanza della trattazione iconografica delle *tesserae*. Il seguente approfondimento non si pone alcun obiettivo di "originalità", tuttavia credo possa fungere da utile supporto e *trait d'union* fra quanto scritto relativamente alle fibule a disco e alla loro connessione con la cultura artistica, e non solo, palmirena e la parte conclusiva del capitolo inerente la migrazione del segno  all'interno della simbologia dell'Impero Romano d'Oriente e la contestuale diffusione della fibula a disco con pendenti quale *insignia* imperiale.

* * *

La suprema divinità palmirena è Bel³⁴⁷ (= Signore), il cui nome ne sottolinea la provenienza assiro-babilonese e il concomitante legame con la divinità, per l'appunto, babilonese Marduk³⁴⁸, «un oscuro dio del pantheon sumerico, [che] aumentò sempre più di importanza, fino a diventare capo del pantheon babilonese fin dal I millennio a.C.»³⁴⁹. Bel-Marduk era infatti il principale dio

³⁴⁶ DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre*, cit., p. 11.

³⁴⁷ La sonorità del nome sembrerebbe far inoltre riferimento al dio semitico Baal. A proposito di Baal si vedano, tra gli altri, HVIDBERG-HANSEN F.O., *The Palmyrene inscriptions NY Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen 1998, p. 13; FULCO W.J., s.v. "Baal", in *Enciclopedia delle religioni. XI. Religioni del Mediterraneo e del Vicino Oriente Antico*, Milano 1997 (Ed. originale New York 1986), pp. 58-59.


³⁴⁸ Cfr. DRIJVERS H.J.W., *The Religion of Palmyra*, cit., p. 10.

³⁴⁹ FRYMER-KENSKY T., s.v. "Marduk", in *Enciclopedia delle religioni. XI. Religioni del Mediterraneo e del Vicino Oriente Antico*, cit., pp. 363-365; p. 363 supportato dalla relativa bibliografia. Sulla crescente importanza di tale divinità, LAMBERT G., *Studies on Marduk*, «Bulletin of the School of Oriental and African Studies», 47, I (1984), pp. 1-9; p. 1; e il fondamentale SOMMERFELD W., *Der Aufstieg Marduks. Die Stellung Marduks in der babylonischen Religion der zweiten Jahrtausend v. Chr.*, Neukirchen-Vluyn 1982.

babilonese e tale denominazione venne riutilizzata, in seguito all'espansione assira e neo-babilonese, nei regni semiti³⁵⁰. Risulta di particolare interesse che è proprio nella Palmira ellenistica e successivamente romana che emerge e si rinsalda la figura di questa divinità. Bel fu infatti riconosciuto all'unanimità dalle quattro tribù palmirene³⁵¹ come il dio protettore della città; l'importanza è sottolineata dalla localizzazione del suo santuario sulla collina dell'antica fondazione, nella parte orientale della città. La cella del santuario, consacrata nel 32 d.C., si innestava su una fondazione precedente tanto che la prima menzione della divinità a Palmira parrebbe risalire al 44 a.C.³⁵²

Bel è solitamente raffigurato imberbe, come tutti gli dei palmireni, ad eccezione di Baalshamin e Shadafra. Quando ritratto, è rappresentato in piedi, corazzato, con un mantello fluttuante e stivali ai piedi; nella maggior parte dei casi indossa un *kàlathos* e i suoi capelli son cinti da un diadema. È munito di gladio e, spesso, anche di uno scettro; talvolta regge un globo con la mano sinistra³⁵³. Nella gran parte dei casi viene rappresentato all'interno di una triade affiancato dalla divinità lunare, Aglibol, e da quella solare, Yarhibol; in tal modo l'assetto trinitario diviene rappresentazione dell'intera regione celeste dove Bel – *alias* Zeus Jupiter³⁵⁴ – si trova fiancheggiato dalle due divinità che rappresentano quelli che per l'umanità sono i due più importanti corpi celesti³⁵⁵, e assume il ruolo, tutt'altro che di poco conto, di *cosmocrator*.

Bel è dunque una divinità cosmica e nel suo tempio, non a caso, «[...] astral symbols are a prominent element of the ornamentation»³⁵⁶. Questi coniugava poi al suo aspetto di "maître de l'univers" quello di "maître des destinées humaines"³⁵⁷, elementi questi che lo connotavano, ancor più, in chiave autoritaria.

La sua evidente connessione con il cosmo, benché già messa in luce precedentemente, costituisce un elemento a favore di una lettura e interpretazione del segno  in quella direzione, con un complessivo riferimento cosmico.

³⁵⁰ WILL E., s.v. "Bel", in *LIMC*, III.1, pp. 90-92; p. 91.

³⁵¹ *Infra*.

³⁵² Sul tempio di Bel a Palmira, KAIZER T., *The Religious Life of Palmyra. A Study of the Social Patterns of Worship in the Roman Period*, Stuttgart 2002, pp. 67-79 con la bibliografia di supporto; HAMMAD M., *Le sanctuaire de Bel à Tadmor-Palmyre: essai d'interprétation sémiotique*, Urbino 1998.

³⁵³ Per una descrizione maggiormente particolareggiata degli attributi connessi a Bel nelle sue raffigurazioni, cfr. WILL E., s.v. "Bel", cit., p. 90.

³⁵⁴ È infatti nota anche l'assimilazione con Zeus (cfr. WILL E., s.v. "Bel", cit.).

³⁵⁵ HVIDBERG-HANSEN F.O., *The Palmyrene inscriptions NY Carlsberg Glyptotek*, cit., p. 14.

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ Cfr. WILL E., s.v. "Bel", p. 91. È inoltre di particolare interesse – soprattutto se si pensa alle iconografie che connotano le *tesserae* a lui dedicate – il legame che tale divinità, dalle origini ancestrali, intrattiene anche con il mondo animale e vegetale (cfr. IVI, p. 92) e, nello specifico con la pianta dell'ulivo (cfr. INGHOLT H., SEYRIG H., STARCKY J. (éds.), *Recueil des tessères de Palmyre*, cit., n. 247; anche *Supra*, benché in nota) e le ghirlande di frutta.

Nella triade in cui campeggia Bel, un particolare significato è assunto dalla divinità Yarhibol³⁵⁸ e, nello specifico, dalla sua iconografia, «clearly indicated by the solar disk, from which rays emanate, located on the god's shoulders»³⁵⁹. A ciò si aggiunge un altro elemento di non poco conto: l'identificazione di Yarhibol con il dio Sole sembrerebbe trovare conferma anche in due iscrizioni latine, una in Tripolitania e una in Dacia³⁶⁰, dedicate al *Deo Soli Hierobolo* [Dio Sole Yarhibol], e dunque testimoniare la diffusione di tale culto anche al di fuori della città carovaniera e delle zone limitrofe.

Sebbene il simbolo in esame non sia strettamente e unicamente connesso al culto solare, credo sia comunque opportuno delineare una sorta di panoramica delle divinità connesse a tale astro soprattutto in vista della successiva trattazione inerente l'ipotesi di chi scrive che caldeggerrebbe per individuare in Giuliano l'Apostata il fautore della diffusione della fibula a disco quale simbolo di potere connesso a tale simbologia³⁶¹.

Come già anticipato, vi è tuttavia un'altra divinità palmirena spesso posta in relazione al sole, si tratta di Malakbel³⁶² – il messaggero di Bel –, spesso raffigurato insieme ad Aglibol³⁶³. Motivo questo che ci consente di connetterlo, ancor più, con Yarhibol. Tanto che, quando Malakbel è parte della triade di Baalshamin³⁶⁴ – il Signore del Cielo –, egli incarna *in toto* la sua funzione di divinità solare resa evidente grazie ad attributi quali il disco solare e la corazza, elementi che ne sottolineano lo stile romano (militare) dell'abbigliamento. È degno di nota che Malakbel non "nasce" quale divinità solare, bensì acquista e integra tale connotazione con il tempo, tanto che il du Mesnil du Buisson sottolinea che

[...] en Orient, à basse époque, tous les dieux de la nature et de la végétation se sont orientés dans cette direction. Le rôle que joue le soleil dans toute manifestation de la vie et le parallélisme entre les phases de l'activité agricole et celles du cycle solaire en ont été sans doute la cause. Dans le cas de Malakbêl, cette évolution a été favorisée [...] par son association intime avec le dieu-lune, Aglibôl. Il devenait tout naturel que l'associé de la lune fût le soleil³⁶⁵.

³⁵⁸ Si veda anche, DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., pp. 207-220. Anche Yarhibol forma spesso una triade insieme a Aglibol e Arsu (questo però talvolta è sostituito da Belti); tale divinità è «[...] par excellence [le] dieu ancestral des Palmyréniens», in IVI, p. 209.

³⁵⁹ HVIDBERG-HANSEN F.O., *The Palmyrene inscriptions NY Carlsberg Glyptotek*, cit., p. 14.

³⁶⁰ Cfr. IVI, p. 15.

³⁶¹ *Infra*.

³⁶² DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., pp. 259-284.

³⁶³ HVIDBERG-HANSEN F.O., *The Palmyrene inscriptions NY Carlsberg Glyptotek*, cit., p. 15.

³⁶⁴ Questi è inoltre connesso con la pioggia e, di conseguenza, con la fertilità. Cfr. IVI, p. 16.

³⁶⁵ DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., p. 267.

A Yarhibol e Malakbel, si aggiunge poi un'ulteriore divinità solare: si tratta di Shamash, alla quale era dedicato un tempio localizzato, con ogni probabilità, nella parte occidentale della città carovaniera. Una prova estremamente significativa di tale culto è fornita da un'iscrizione greca risalente al 272 d.C., ultimo anno di regno della regina Zenobia³⁶⁶, che fa riferimento a un tempio «to "Helios, the ancestral God"». A ciò si aggiunge poi un'iscrizione che compare su un altare in duplice lingua greca e palmirena, questa recita "Shamash, il dio buono / Helios, il dio ancestrale, ascolta [le preghiere]"³⁶⁷.

Il pantheon palmireno era quindi dotato di due divinità legate alla sfera celeste, Bel e Bel Shamin³⁶⁸, e tre connesse al culto solare³⁶⁹: Shamash, Yahribol e Malakbel³⁷⁰.

Accanto agli dei connessi ad una "generica" sfera celeste, credo sia opportuno dare spazio ad un'altra categoria di divinità che guadagna rilevanza nel contesto palmireno, non fosse altro a motivo del rilievo proveniente dal santuario di Bel a Dura Europos³⁷¹ e analizzato poco sopra.

Tra le divinità che acquisiscono importanza a Palmira, un posto di primo piano è occupato dagli dei che avevano la mansione di guardiani delle carovane, una funzione – insomma – anzitutto profilattica dal momento che «[...] life in the desert was and is dangerous. Its inhabitants need protection. This would explain the representation of [the] divinities as armed soldiers»³⁷². Fu così che si diffuse il culto delle divinità arabe del deserto³⁷³, rappresentate il più delle volte con le fattezze di soldati armati, in sella a cavalli o cammelli, spesso in coppia.

È in questo contesto che trova terreno fertile la figura di Arsu³⁷⁴, accompagnato dal suo compagno Azizu: divinità, entrambe, ben note alla mitologia siriana³⁷⁵. Azizu guadagnò fama in quanto protettore dei cavalli, e venne associato ad Arsu per almeno due motivi: anzitutto perché «in Indo-

³⁶⁶ Si veda a questo riguardo, HVIDBERG-HANSEN F.O., *The Palmyrene inscriptions NY Carlsberg Glyptotek*, cit., p. 17. Purtroppo l'autore non cita alcun riferimento che possa esserci d'aiuto nel verificare tale iscrizione.

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ Cfr. DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, cit., pp. 305-329.

³⁶⁹ Per un approfondimento del culto solare in Siria e, nello specifico, in ognuno dei suoi centri degni di nota, rimando a, SEYRIG H., *Antiquités syriennes: 95. Le culte du Soleil en Syrie à l'époque romaine*, cit. Tale studio è di particolare interesse perché non si limita all'analisi delle testimonianze scritte bensì ricerca e approfondisce i monumenti che attestano il culto solare, e ne fornisce un'ampia bibliografia di riferimento. Inoltre Seyrig sottolinea come «[...] presque tous les cultes solaires que nous avons rencontrés en Syrie sont des cultes arabes, ou des cultes qui trouvent dans l'arabisme leur justification la plus plausible. Ces cultes s'accordent d'une part avec les témoignages des anciens historiens sur la dévotion arabe au Soleil dès le temps d'Alexandre le Grand; et d'autre part avec les cultes solaires d'Edesse et surtout d'Hatra, ces deux grandes villes arabisées de la Haute Mésopotamie» (IVI, p. 361).

³⁷⁰ Solo la divinità lunare (Aglibol) era unica, e contesa dalle due opposte triadi (*Supra*).

³⁷¹ *Supra*.

³⁷² DRIJVERS H.J.W., *The Religion of Palmyra*, cit., p. 20.

³⁷³ È fondamentale sottolineare, a questo proposito, il ruolo di tutto rilievo giocato dalla popolazione araba del deserto siriano nel costruire la cultura e la religione palmirena (Cfr. IVI, p. 6).

³⁷⁴ LINANT DE BELLEFONDS P., s.v. "Arsu", in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, II, 1, pp. 615-618.

³⁷⁵ Cfr. ROSTOVITZEF M.I., *The Caravan-Gods of Palmyra*, cit., p. 110.

European religions the gods of the divine stars, the 'lucida sidera' of the sky, leaders of travellers and of merchants by land and by sea, are always represented in pairs»³⁷⁶; in secondo luogo per il fatto che inizialmente la divinità di origini arabe Arsu era molto probabilmente una donna e dunque si ritenne necessario trovarle un degno e fedele compagno, dando una duplice fisionomia alla stella e alla luna che guidavano i carovanieri splendendo nel cielo del deserto.

È sulla figura di Arsu, protettore dei cammelli³⁷⁷, che ha senso – in questo contesto – soffermarsi. Quando rappresentato, l'iconografia di Arsu lo vede raffigurato con una corazza, dotato di lancia e scudo (tondo)³⁷⁸ e, talvolta, di elmo. Egli, dunque, è un dio arabo, il dio dei commerci³⁷⁹, delle carovane, ma è anche un dio militare che talvolta suscita confusione con Ares³⁸⁰. E nel sincretismo religioso che si viene a creare a Palmira tra divinità greche, romane e sudarabiche Arsu è un dio che presenta anche connotazioni astrali legate, in particolare, al sole. Egli è infatti da identificare con

[...] the divine star (and perhaps the moon also) who leads caravans in the desert by night, while Šamaš and perhaps Bel (another form of Šamaš) does the same by day. For caravans [...] the night is more important than the day, and the stars and moon are more likely to be regarded as divine protectors of caravans³⁸¹.

Va dunque considerato come una delle principali divinità palmirene; a lui era dedicato un tempio situato sul lato sud-occidentale dell'agorà, appena fuori dalle mura di Diocleziano, che con il II secolo d.C. divenne uno dei quattro santuari tribali ufficiali³⁸². Non di rado, poi, la sua figura

³⁷⁶ IVI, p. 112. Non si deve a questo riguardo tacere l'ulteriore assimilazione di tale coppia con i Dioscuri, motivata dal fatto che Azizu era spesso identificato con la stella del mattino.

³⁷⁷ La figura del cammello è da porre in connessione al parallelismo che si viene a instaurare tra tale animale e l'intervento rapido ed efficace del dio. A questo proposito, cfr. LINANT DE BELLEFONDS P., s.v. "Arsu", cit., p. 617.

³⁷⁸ Lo scudo tondo è un attributo che lo distingue dalle altre divinità urbane palmirene, cfr. LINANT DE BELLEFONDS P., s.v. "Arsu", cit., p. 616, figg. 1; 11.

³⁷⁹ Questo il motivo per cui spesso viene delineato un parallelismo con Mercurio.

³⁸⁰ Kaizer (KAIZER T., *The Religious Life of Palmyra*, cit., p. 122) sottolinea che tale parallelismo trova probabilmente la sua origine nel suono assimilabile che connota la pronuncia dei loro nomi nonché nella scelta iconografica che li caratterizza. A questo proposito, mi preme aggiungere che l'assimilazione di Arsu in Marte e, ancor più in Mercurio (divinità, come noto, mercantile), è ravvisabile anche in Afrodite, la Venere romana, dea dell'amore e della bellezza che nel Vicino Oriente viene identificata con Astarte, la divinità fenicia della fecondità, legata (strettamente) all'Ishtar babilonese (cfr. GIROIRE C., *Le panthéon gréco-romain en Méditerranée orientale*, in Bel N., Giroire C., Gombert-Maurice F., Rutschowskaya M.-H. (éds.), *L'Orient romain et byzantin au Louvre*, cit., pp. 196-199; p. 199).

³⁸¹ ROSTOVITZEFF M.I., *The Caravan-Gods of Palmyra*, cit., pp. 111-112. Sebbene possa sembrare il risultato di un ragionamento fin troppo logico, credo valga la pena sottolineare – a supporto di una parziale assimilazione di Arsu a una divinità solare – quanto si verifica a Baalbek a proposito di Mercurio, caso vuole talvolta associato a Arsu nel contesto palmireno (*Supra*). Seyrig (SEYRIG H., *Antiquités syriennes: 95. Le culte du Soleil en Syrie à l'époque romaine*, cit., p. 361) nel trattare i cosiddetti "culti sincretici" sottolinea che nella Siria romana sono ravvisabili due processi di assimilazione in cui divinità avulse dalla sfera solare, ne diventano in un certo qual modo, delle nuove allusioni: si tratta di Malakbel a Palmira e, appunto, Mercurio a Baalbek.

³⁸² KAIZER T., *The Religious Life of Palmyra*, cit., p. 118. Per quanto riguarda i santuari tribali, sempre in IVI, pp. 60-66, viene sottolineato che si trattava del santuario del 'Secret Garden', probabilmente dedicato ad Aglibol

accompagna altre divinità, *in primis* Bel, tanto che spesso ne affianca la triade³⁸³; ma lo troviamo anche con Rahim' (la divinità compassionevole³⁸⁴), con Allat³⁸⁵ oltre che, ovviamente, con il già citato Azizu.

Vale però la pena di entrare nel vivo della questione, approfondendo l'aspetto di rilievo nel presente Capitolo, nonostante le rare testimonianze³⁸⁶ relative alle divinità del Vicino Oriente non consentono una trattazione particolareggiata di questa figura. A ciò va ad aggiungersi la confusione che, di tanto in tanto, connota quello che è stato più volte definito il "sincretismo religioso palmireno"³⁸⁷. Penso, a questo riguardo, alla tessera a corredo del contributo di Rostovtzeff³⁸⁸ che pur presentando la divinità solare Shamash (identificata dall'iscrizione), la connota con l'attributo del cammello, tipico di Arsu.

Il "caos" generato dalla mescolanza di attributi iconografici ci consente di supporre che questi si possano interpretare con un certo grado di libertà; risulterebbe di conseguenza forzato, nel contesto palmireno, voler individuare un rapporto univoco 'divinità-attributo che la connota'. E questo lo hanno, a mio avviso, ampiamente dimostrato le *tesserae* analizzate nel paragrafo precedente. Non dobbiamo poi dimenticare che tale «mixing of the gods» è da identificare inoltre quale «fundamental feature in Late Antiquity»³⁸⁹.

III.3 La nascita di un simbolo di potere: quale ruolo per Giuliano l'Apostata?

Nell'introdurre il tema degli scambi culturali tra Oriente e Occidente, e nell'approfondire quello che egli stesso definisce il «dibattuto problema della diffusione»³⁹⁰, Rudolf Wittkower scrive:

[...] il termine "diffusione" significa soltanto che ha avuto luogo una migrazione di prodotti culturali da una civiltà a un'altra. È ovvio che non sono i prodotti culturali a migrare. Gli uomini si muovono, e possono trasportare oggetti attraverso larghi spazi. Tali trasferimenti possono realizzarsi in molteplici maniere: attraverso le migrazioni di intere popolazioni, guerre e conquiste,

e Malakbel (IVI, pp. 124-143), del tempio di Arsu/Ares (IVI, pp. 116-124), di quello di Atargatis (IVI, pp. 153-154) e, con ogni probabilità di quello di Baal-Shamin (IVI, pp. 79-88).

³⁸³ Cfr. DRIJVERS H.J.W., *The Religion of Palmyra*, cit., p. 10. Aspetto questo che motiva la presenza dell'eventuale sacerdote di Arsu sul rilievo proveniente dal santuario palmireno di Bel (vedi *Supra*).

³⁸⁴ Cfr. KAIZER T., *The Religious Life of Palmyra*, cit., p. 119.

³⁸⁵ Ivi, p. 120.

³⁸⁶ Cfr. KAIZER T., *The Religious Life of Palmyra*, cit., p. 117.

³⁸⁷ *Supra*.

³⁸⁸ Ivi, n. 12 (p. 116).


³⁸⁹ NÄSSTRÖM B.-M., *O Mother of the Gods and Men. Some Aspects of the Religious Thoughts in Emperor Julian's Discourse on the Mother of the Gods*, Malmö 1990, p. 3.

³⁹⁰ WITTKOWER R., *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., p. 5.

così come tramite artigiani, nomadi, commercianti, viaggiatori, ambasciatori, pellegrini e missionari³⁹¹.

Questa riflessione, che oggi può addirittura apparire superata essendo noi immersi in quello che viene definito il "mondo globalizzato", ha una rilevanza di non poco conto, soprattutto all'interno di un lavoro come il presente, il cui obiettivo è, per l'appunto, indagare gli scambi e le interazioni culturali tra popolazioni e, potremmo anche aggiungere, civiltà differenti. Come si è già avuto modo di approfondire nel Capitolo I di questa parte della ricerca, risulta fondamentale – soprattutto qualora si ha a che fare con i manufatti di cultura materiale – indagare i rapporti, e le relazioni commerciali e non, che permisero la diffusione di talune mode, costumi, per dirla in gergo contemporaneo, di un certo *way of life*.

Sebbene la più semplice fibula a disco fosse diffusa fin dai tempi antichi³⁹² in tutto il bacino mediterraneo, e oltre, lo stesso non è altrettanto vero per quanto concerne la fibula a disco con pendagli. Le attestazioni a Palmira costituiscono infatti un elemento degno di nota al fine di delineare lo sviluppo, l'evoluzione e la conseguente diffusione – in alcuni contesti – di tale manufatto.

A ciò si aggiunge che l'interpretazione del segno  e, di conseguenza, della fibula in un'ottica di simbolismo cosmico, per certi versi legato o "legabile" al sole, mi ha portato a interrogarmi – per quanto di mia competenza – sul culto solare, nonché sui tempi e sulle modalità con cui questo si diffuse all'interno dell'Impero Romano.

Ritengo opportuno sottolineare la necessità di molta cautela qualora ci si accinga a leggere quanto si andrà ad approfondire nelle prossime pagine relativamente a Giuliano e all'ipotetico riferimento cosmologico che con lui potrebbe essere attribuito ai monili in esame nella parte orientale dell'Impero. Sebbene non si possa fare giocoforza su alcuna certezza, né di tipo documentale né tantomeno figurativo, credo questa possa essere la sede adatta per enucleare tale mia supposizione che ha trovato nella traduzione e trasposizione figurativa di alcune immagini letterario-simboliche motivo di analisi e approfondimento.

Il riferimento cosmologico, e comunque legato alla fertilità nonché al potere divino che si riversa sulla sfera terrestre e che viene assimilato, a livello materiale, all'oggetto "fibula a disco con (tre) pendenti", trova a mio avviso nella cosmologia e soteriologia del Neoplatonismo³⁹³, cui era devoto

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² *Supra*.

³⁹³ Si veda anzitutto, PLOTINO, *Enneadi*, V, VI. Cfr. DE VITA M.C., *Giuliano Imperatore. Filosofo neoplatonico*, Milano 2011, in particolare pp. 139-314.

Giuliano³⁹⁴, un motivo di esplicitazione³⁹⁵. Strettamente connesso a questo aspetto è infatti quanto sottolineato dalla Näsström nel suo volume³⁹⁶ «[...] in this religious philosophy Julian emphasizes the capacity of the divine beings as providence and as mediator for the material world, roles which are featured by earlier philosophy and in the mystery religions». Insomma, un aspetto poco distante da quanto convenuto nei paragrafi precedenti.

* * *

Benché si è soliti attribuire la diffusione del culto solare a Roma alla precipua volontà di Aureliano³⁹⁷ una volta tornato vincente dalla Siria e, nello specifico da Emesa e da Palmira³⁹⁸ (273), dove sembrerebbe che il *Sol Invictus* gli apparì prima della vittoria³⁹⁹, è bene porsi, e qui riproporre, le domande (retoriche) che accompagnavano il già citato contributo di Seyrig su *Le culte du Soleil en Syrie à l'époque romaine*⁴⁰⁰. Lo studioso si domandava infatti, e a ragione, «[...] mais faut-il croire qu'une réforme aussi importante et aussi durable est née d'un simple épisode d'une guerre lointaine? n'a-t-elle pas plutôt été portée sur les ailes d'un sentiment populaire préparé depuis longtemps?»⁴⁰¹. Non essendo questo il contesto per approfondire l'ampio dibattito sulla diffusione del culto solare a Roma nonché sui suoi sostenitori, mi limiterò a inserire riferimenti in nota qualora si rendano necessari.

È dunque molto probabile che, nella Capitale dell'Impero Romano, una sorta di sostrato aderente al culto solare fosse allora già presente⁴⁰², e necessitava – forse – solo di essere "concimato": il trionfo delle religioni orientali aveva portato con sé l'inevitabile trionfo della religione astrale che

³⁹⁴ L'avvicinamento di Giuliano alle teorie neoplatoniche sembrerebbe potersi collocare in concomitanza del suo esilio presso un fondo imperiale in Cappadocia, a Macellum. Cfr. NÄSSTRÖM B.-M., *O Mother of the Gods and Men. Some Aspects of the Religious Thoughts in Emperor Julian's Discourse on the Mother of the Gods*, cit., p. 46. Risultano fondamentali per comprendere la concezione religiosa di Giuliano fondata sulla cosmologia neoplatonica e sulla soteriologia, i due scritti dell'Imperatore: *Alla Madre degli Dei* e *A Helios Re*. A questo proposito rimando alle traduzioni contenute in, GIULIANO IMPERATORE, *Alla Madre degli Dei e altri discorsi*, a cura di Fontaine J., Prato C., Marcone A., Roma 2006 (I ed. Roma 1987).

³⁹⁵ Cfr. IVI, p. 2.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ Il regno di Aureliano copre il periodo 270-275 d.C.

³⁹⁸ Cfr. SEYRIG H., *Antiquités syriennes: 95. Le culte du Soleil en Syrie à l'époque romaine*, cit., p. 365, e la bibliografia di supporto. Si vedano poi, RATTI S., *Malalas, Aurélien et l' "Histoire Auguste"*, «Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte dies», 55, IV (2006), pp. 482-492; DOWNEY G., *Aurelian's Victory over Zenobia at Immae, A.D. 272*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 81 (1950), pp. 57-68.

³⁹⁹ Tale episodio non può che richiamare alla mente, sebbene con tutti i distinguo del caso, il celebre sogno di Costantino prima della battaglia contro Massenzio. Cfr. EUSEB., *Vita Const.* XXVIII-XXX.

⁴⁰⁰ SEYRIG H., *Antiquités syriennes: 95. Le culte du Soleil en Syrie à l'époque romaine*, cit.

⁴⁰¹ IVI, p. 365. Seyrig, a proposito delle prime attestazioni, fa riferimento a una dedica del 158 d.C. nonché alla monetazione di Gallieno che riporta, nella leggenda, *Soli Invicto* (cfr. IVI, pp. 365-366).

⁴⁰² Uno studio che approfondisce quella che si può definire la "mobilità" dei culti è, PRICE S., *Religious Mobility in the Roman Empire*, «The Journal of Roman Studies», 102 (2012), pp. 1-19.

guadagnò unanime consenso nel momento in cui furono gli stessi imperatori⁴⁰³ a supportare tali credenze culturali⁴⁰⁴. Un trionfo, infatti, poteva essere tale solo ottenendo una legittimazione ufficiale e, quindi, imperiale.

Se questi culti ebbero fortuna con l'avvento dei Severi, la cui corte era per metà siriana⁴⁰⁵, è altrettanto vero che nella presente trattazione acquista per noi importanza la figura di Aureliano, poiché la sua adesione al culto del *Sol Invictus* è connotata da alcuni caratteri che parrebbero prefigurare alcune attestazioni che si renderanno poi evidenti con l'avvento di Giuliano, e che trovano – a mio avviso – un possibile riferimento negli scritti di quest'ultimo imperatore.

Aureliano riformò il culto imperiale «into a worship of the sun, where *Sol Invictus* or *Sol Dominus* comprised a unifying symbol for the religions in the Roman Empire, manifested on earth in the emperor's person»⁴⁰⁶. Egli inoltre invitò i cristiani ad aderirvi insistendo sulle similitudini che era possibile individuare tra il Cristo e la divinità solare⁴⁰⁷.

Anche le emissioni monetali, con lui sottoposte a una riforma monetaria intorno al 274, recepirono una simbologia legata al culto del sole: l'imperatore fu ritratto con una corona radiata, «un des emblèmes de *Sol*»⁴⁰⁸, che gli cingeva il capo, da qui la denominazione di "radiati" per quel tipo di coniazioni⁴⁰⁹.

Aureliano si fece promotore di ulteriori innovazioni, sulle quali vorrei soffermare l'attenzione; questi infatti non si limitò a introdurre o, per meglio dire – anche rispetto a quanto affermato in precedenza –, a supportare in maniera incisiva e decisiva il culto del *Sol Invictus*, bensì sostenne che

[...] only the god had the authority to invest emperors with purple and establish the limits of their rule. He was also the first emperor who publicly wore a diadem together with jewelled and gilded robes. Aurelian also established a new college, the pontifici Dei Solis, whose task was to venerater Sol and, by extension, the emperor⁴¹⁰.

⁴⁰³ Si pensi, per esempio, al concetto di apoteosi, secondo il quale i sovrani, una volta deceduti, sarebbero stati elevati fino alle stelle.

⁴⁰⁴ Cfr. CUMONT F., *Astrologia e religione presso i greci e i romani. Il culto degli astri nel mondo antico*, Milano 1997 (ed. originale, New York-London 1912), pp. 128-129.

⁴⁰⁵ Cfr. CUMONT F., *Astrologia e religione presso i greci e i romani. Il culto degli astri nel mondo antico*, cit., p. 130. Si veda inoltre, BERRENS S., *Sonnenkult und Kaisertum von den Severern bis zu Constantin I. (193-337 n. Chr.)*, Stuttgart 2004.

⁴⁰⁶ NÄSTRÖM B.-M., *O Mother of the Gods and Men. Some Aspects of the Religious Thoughts in Emperor Julian's Discourse on the Mother of the Gods*, cit., p. 107.

⁴⁰⁷ *IVI*, p. 108.

⁴⁰⁸ BASTIEN P., *Le buste monétaire des empereurs romains*, I, Wetteren 1992, p. 103.

⁴⁰⁹ Sulla tipologia monetale introdotta da Aureliano, che presenta al verso il ritratto della consorte, Severina, su crescente lunare, si veda *IVI*, p. 110. Personalmente nutro il dubbio che non sia semplicemente un caso che Severina sia ritratta in corrispondenza di tale attributo.

⁴¹⁰ SVIATOSLAV D., *Traditions and Innovations in the Reign of Aurelian*, «The Classical Quarterly» [New Series], LIV, 2 (2004), pp. 568-578; p. 577.

Come si è già avuto modo di sottolineare⁴¹¹, nei ritratti di Aureliano si verifica dunque una sorta di evidente esplicitazione dello *status* imperiale attraverso la presenza di preziosi attributi tra i quali emerge anche la fibula a disco con pendenti. Se però – come si è già avuto modo di notare e come verrà indagato anche oltre – le fibule di IV secolo sono caratterizzate, per lo più, dalla presenza di tre pendenti, nel caso dei monili che indossa l'imperatore Aureliano sulle emissioni monetali, le catenelle terminanti con pietre preziose sono due⁴¹² (*fig. III.32*). L'introduzione di questo nuovo monile, divenuto successivamente un vero e proprio attributo e simbolo imperiale, non è di poco conto soprattutto se la sua raffigurazione sembrerebbe, ad oggi, non vantare alcun esemplare cronologicamente precedente⁴¹³, motivo questo che ci permette di individuare il *terminus a quo* per la raffigurazione di questo attributo⁴¹⁴.

Nel presente caso, così come per la corona radiata, la numismatica costituisce un valido (e il solo) supporto nel porre in evidenza come le prime emissioni che presentano tale peculiarità furono coniate dalla zecca di Serdica⁴¹⁵, officina da cui uscirono inoltre monete recanti la leggenda DEO ET DOMINO, e DEO ET DOMINO NATO⁴¹⁶.

Con Aureliano siamo dunque in presenza della prima attestazione di una fibula a disco che potremmo definire "evoluta" rispetto alle fibule a bottone che fin dall'antichità compaiono, su ritratti ufficiali e non, quale accessorio funzionale ad allacciare il mantello⁴¹⁷. Sebbene il manufatto raffigurato sulle emissioni di Aureliano sia piuttosto minuto nelle dimensioni, non particolarmente raffinato nella fattura e, quindi, estremamente semplice, non si può non riconoscerci il monile oggetto di studio. Di conseguenza risulta a mio avviso arduo – soprattutto dopo l'approfondimento

⁴¹¹ Si veda il Capitolo I del presente lavoro.

⁴¹² L'unico contributo specifico in questa direzione sembrerebbe essere, WEDER M., *Römischen Münzen und Münzstätten des 3. Jahrhunderts IV*, «Schweizer Münzblätter», 121 (1978-1982), pp. 4-7.

⁴¹³ Il Weder sostiene che un gioiello strettamente assimilabile a quello indossato da Aureliano compaia nel tondo della famiglia di Settimio Severo (fine II-inizio III) conservato presso l'Antikesammlung degli Staatliche Museen berlinesi (inv. 31329). Si tratta di un'opera in tempera su legno proviene dall'Egitto, con un diametro di 30,5 cm. Partendo dal presupposto che la zona nella quale Weder sosterebbe di individuare la fibula è di ardua lettura e particolarmente danneggiata, personalmente sono di parere opposto. Tale difficoltà trova un ulteriore elemento di distonia nella veste dell'imperatore che non richiederebbe alcun tipo di chiusura. A ciò si aggiunge che l'illustrazione contenuta in Ivi, p. 6; fig. 6, non è totalmente aderente al vero, come si ha modo di evincere qualora si ponga in comparazione con l'opera autentica (si veda per esempio l'assenza, nel disegno, del diadema di Julia Domna). *Contra* è anche il Bastien (cfr. BASTIEN P., *Le buste monétaire des empereurs romains*, II, cit., p. 407).

⁴¹⁴ Il Bastien ritiene di individuare un manufatto assimilabile in un'emissione aurea di Adriano (*Ibidem*; e BASTIEN P., *Le buste monétaire des empereurs romains*, III, cit., pl. 54, fig. 5), identificando quindi in quell'emissione «le *terminus a quo* de la représentation de la fibule à pendentifs» (BASTIEN P., *Le buste monétaire des empereurs romains*, II, cit., p. 407). Anche in questo caso mi trovo in disaccordo, poiché l'accessorio che orna la spalla destra dell'imperatore sopraccitato è assimilabile a due nastri che, a mio avviso, sono presenti anche in corrispondenza della spalla sinistra.

⁴¹⁵ L'officina di Serdica fa parte di quelle create in posizioni strategiche durante la crisi del III secolo..

⁴¹⁶ Cfr. WEDER M., *Römischen Münzen und Münzstätten des 3. Jahrhunderts IV*, cit., p. 7.

⁴¹⁷ *Supra* e, in particolare, il Capitolo I.

che occupa la prima parte del presente Capitolo – non vedere una correlazione tra il contesto siriano, le consuetudini evidenziate soprattutto nell’abbigliamento dei sacerdoti, i culti della Siria romana e la scelta iconografica messa in campo da Aureliano. La mancanza di fonti non ci consente purtroppo di indagare le motivazioni di questa scelta partendo da un sostrato di certezze, questa la spiegazione per cui secondo chi scrive si rende necessario volgere l’attenzione altrove per cercare di trovare una eventuale, e possibile, giustificazione a questa nuova consuetudine non scevra, a mio avviso, di significati simbolici. Il tutto con estrema prudenza.

Benché, a mio avviso, sarà Giuliano l’Apostata il sovrano che risemantizzerà la presenza della fibula a disco nell’ottica di Aureliano – quindi, secondo chi scrive, fortemente legata al contesto siriano e dei culti cosmici nonché solari con cui quest’ultimo imperatore era venuto in contatto durante la sua campagna militare nella parte orientale dell’Impero –, non è possibile soprassedere a talune attestazioni monetali emesse nel periodo che separa i due imperatori sopraccitati. In questi documenti numismatici sono appunto riconoscibili ritratti imperiali caratterizzati dalla presenza di fibule a disco, siano esse appartenenti alla tipologia di quelle a rosetta⁴¹⁸ oppure al tipo, più prezioso e raffinato, delle fibule a disco con pendenti. Faccio riferimento, nello specifico, ai seguenti esemplari: un aureo di Probo⁴¹⁹; un *folles* di Diocleziano⁴²⁰; alcuni aurei di Licinio I⁴²¹ e Licinio II⁴²²; un solido di Costantino I⁴²³; un multiplo di solido a nome di Costante⁴²⁴; alcuni solidi di Costanzo II⁴²⁵ e un multiplo di solido del medesimo imperatore⁴²⁶.

Dagli esempi portati all’attenzione, e dal fatto che tale manufatto non compaia con continuità, sembrerebbe emergere che la sua presenza sia motivata solo da un punto di vista estetico, aspetto questo che a mio avviso troverà un’inversione di tendenza nella monetazione di Giuliano⁴²⁷, e da lì in poi, tanto che gli imperatori successivi documenteranno tale consuetudine senza soluzione di continuità⁴²⁸.

È con la dinastia di Costanzo Cloro (305 d.C.) che si assiste ad una rinnovata devozione nei confronti dei culti solari tanto che, «associandosi con Claudio II Gotico, un fedele del culto di

⁴¹⁸ A questo riguardo mi limito a citare la maggior parte a nome di Magnenzio visibile in BASTIEN P., *Le buste monétaire des empereurs romains*, III, cit., pl. 199, fig. 2.

⁴¹⁹ Cfr. BASTIEN P., *Le buste monétaire des empereurs romains*, III, cit., pl. 125, fig. 4. Inserisco questo esempio nonostante non concordi appieno nell’identificazione del Bastien dal momento che quella che interpreta come una fibula con pendenti è caratterizzata da una curiosa peculiarità: i pendenti non sembrano rimandare ad un materiale metallico bensì potrebbero essere assimilati a due nastri.

⁴²⁰ IVI, pl. 131, fig. 7.

⁴²¹ IVI, pl. 161, fig. 2.

⁴²² IVI, pl. 161, figg. 5-7.

⁴²³ IVI, pl. 174, fig. 2.

⁴²⁴ IVI, pl. 188, fig. 1.

⁴²⁵ IVI, pl. 193, figg. 3-4.

⁴²⁶ IVI, pl. 194, fig. 2.

⁴²⁷ *Infra*.

⁴²⁸ Aspetto questo che è emerso all’interno del Capitolo II del presente lavoro.

Apollo, dichiarò di avere il *Sol Invictus* come suo protettore particolare e come antenato. Anche gli imperatori cristiani Costantino e Costanzo non dimenticarono del tutto le pretese che essi potevano derivare da una così celebre discendenza⁴²⁹. Discendenza che vide, quale ultimo Cesare, il pagano Giuliano l'Apostata⁴³⁰.

Quest'ultimo imperatore, la cui vicenda terrena, seppur breve, è particolarmente concitata, acquista particolare significato nel presente studio sia a motivo di una sua peculiare scelta di autorappresentazione sia per l'importanza che a mio avviso andrebbe attribuita ad alcuni suoi scritti nel fornire una spiegazione simbolica alla fibula con tre pendenti, che dopo il suo avvento costituì una sorta di costante nel costume ufficiale degli imperatori.

L'immagine di Giuliano⁴³¹ subì sostanziali trasformazioni durante il suo breve regno, e grazie ad esse è possibile individuare ed evidenziare il bipolarismo 'imperatore-filosofo' all'interno del quale si giocò la sua esistenza. È anzitutto bene sottolineare che a proposito delle scelte figurative che connotano il suo, anzi, i suoi primi ritratti monetali non si possa parlare di una scelta legata ad una precisa volontà di 'autorappresentazione' «[...] dal momento che il Cesare non aveva parte attiva nella scelta delle iconografie che lo raffiguravano; si tratta, piuttosto, della *rappresentazione* di aspettative proiettate su Giuliano da chi controllava le zecche imperiali: [...] Costanzo e il suo *entourage*»⁴³². È solo con il suo passaggio da Cesare ad Augusto e, nello specifico, durante la primavera del 361 in concomitanza con la rottura definitiva tra Giuliano e Costanzo, che Giuliano prese una decisione rispetto ai caratteri della sua ritrattistica ufficiale introducendo la sua figura barbata⁴³³. Tale attributo non solo è «ben interpretabile all'interno di una tradizione iconografica consolidata, come espressione di un'autorità fondata sulle personali capacità militari del principe, piuttosto che sulla sua legittimazione dinastica»⁴³⁴, bensì va letto – soprattutto nella monetazione

⁴²⁹ Cfr. CUMONT F., *Astrologia e religione presso i greci e i romani. Il culto degli astri nel mondo antico*, cit., p. 132.

⁴³⁰ È arduo rimandare in nota a una bibliografia di riferimento sulla poliedrica figura di Giuliano, e credo non sia nemmeno il contesto più adatto. Credo tuttavia che l'apparato bibliografico contenuto e a supporto di, DE VITA M.C., *Giuliano Imperatore. Filosofo neoplatonico*, cit., pp. 337-385, possa costituire un ottimo punto di partenza per un qualsivoglia studio che si ponga l'obiettivo di indagare la figura tanto complessa quanto affascinante di Giuliano.

⁴³¹ Per un approfondimento si veda, SOMVILLE P., *Portrait physique de l'empereur Julien*, «L'antiquité classique», 72, 2003, pp. 161-166.

⁴³² GUIDETTI F., *I ritratti dell'imperatore Giuliano*, in Marcone A. (a cura di), *L'imperatore Giuliano. Realtà storica e rappresentazione*, Milano 2015, pp. 12-49; p. 20.

⁴³³ Cfr. IVI, p. 21. È bene sottolineare che l'attributo della barba aveva già contraddistinto, nei decenni centrali del IV secolo, il volto dell'imperatore-soldato Vetroneo (cfr. IVI, pp. 21-22; fig. 3). La barba che connota il ritratto di Giuliano è inoltre approfondita in, GILLIARD F.D., *Notes on the Coinage of Julian the Apostate*, «The Journal of Roman Studies», LIV, 1964, pp. 135-141; e BABELON E., *L'iconographie monétaire de Julien l'Apostat*, «Revue Numismatique», 7, 1903, pp. 130-163.

⁴³⁴ GUIDETTI F., *I ritratti dell'imperatore Giuliano*, cit., p. 23. Si rimanda a *Ibidem* e alla relativa bibliografia di supporto per la tematica relativa alla coniazione di tali monete da parte delle zecche illiriche nonché per il riferimento del Rovescio di tali emissioni con la serie monetale, anch'essa illirica, di età costantiniana, che rispondeva probabilmente alla volontà di creare un parallelismo tra «[...] l'esempio e l'eredità del grande

dell'ultima fase, quando la barba diviene particolarmente lunga⁴³⁵ – anche in direzione di un'esplicitazione di quella che il Guidetti definisce⁴³⁶ la «virtù della continenza, che si esplica nella moderazione nell'assumere cibo e bevande, sia nella rinuncia volontaria alla passione amorosa [...]»⁴³⁷.

Nel presente lavoro detiene però un'importanza tutt'altro che marginale quella che può definirsi l'ultima tipologia ritrattistica di Giuliano, documentata a partire dagli ultimi mesi del 362. In tali serie monetali⁴³⁸ – nelle quali l'Imperatore è raffigurato con una lunga barba a punta – l'aspetto di grande rilevanza è ravvisabile non in una peculiarità legata alla sua rappresentazione *in strictu sensu*, bensì a quella che potremmo definire la "composizione" figurativa che connota l'intero campo del Diritto. Rispetto alle precedenti emissioni, la faccia della moneta si contraddistingue per «[...] l'adozione di un punto di vista più distanziato»⁴³⁹; tale soluzione consentiva dunque di rappresentare «una porzione più grande del busto del principe, con l'effetto di mettere in maggiore evidenza l'abbigliamento e gli attributi, in particolare la grande fibula rotonda con i tre pendagli di perle, altra insegna connessa alla dignità di Augusto»⁴⁴⁰ (*fig. III.33*). Sebbene la fibula a disco fosse presente anche nelle emissioni precedenti, la composizione del campo del Diritto faceva sì che non le venisse attribuita una particolare evidenza essendo, tra l'altro, localizzata in corrispondenza del bordo inferiore del tondello (*fig. III.34*).

Nonostante il Guidetti non dimostri particolare interesse nei confronti di tale attributo⁴⁴¹, sono dell'idea che questa preferenza non possa essere di poco conto, soprattutto dopo aver sottolineato quanto alcune scelte di Giuliano si riversino e divengano veri e propri attributi nella sua ritrattistica ufficiale in ambito numismatico.

La volontà di dar spazio al busto dell'Imperatore e alla totalità dei simboli che lo connotano, mettendo quindi in evidenza anche la fibula a disco, non può essere a mio avviso casuale, soprattutto

predecessore» (IVI, p. 24): la spedizione di Giuliano verso Oriente risultava, in fin dei conti, una «riedizione della marcia vittoriosa di Costantino contro Licinio» (*Ibidem*).

⁴³⁵ *Infra*.

⁴³⁶ GUIDETTI F., *I ritratti dell'imperatore Giuliano*, cit., p. 37.

⁴³⁷ Cfr. IUL., *Mis.*, 3. Una sorta di parallelismo potrebbe essere effettuata tra il modo in cui si vuole presentare Giuliano e «[...] la terza schiatta di uomini divini che hanno una forza maggiore e una vista più acuta, i quali vedono con uno sguardo penetrante lo splendore di lassù e si elevano al di sopra delle nubi e della nebbia terrena e, disdegnando tutte le cose mondane, gioiscono di quel luogo vero e famigliare [...]» (PLOT., *Enn.* V, 1).

⁴³⁸ Oltre alla tipologia figurativa che si indagherà *Infra*, trovo doveroso esplicitare quali sono gli altri tipi iconografici legati all'Imperatore in esame, che compaiono al Diritto delle emissioni di quest'ultimo "gruppo". Giuliano viene ritratto in armi (coniate in previsione dei decennali che l'Imperatore avrebbe festeggiato nel 364); oppure diadematato e abbigliato con la *toga picta* e rivestito degli attributi consolari quali la *mappa* nella mano destra e scettro nella sinistra (fine 362-primi mesi del 363). A questo proposito rimando al più volte citato, GUIDETTI F., *I ritratti dell'imperatore Giuliano*, cit., pp. 26-29, e alla bibliografia di riferimento.

⁴³⁹ GUIDETTI F., *I ritratti dell'imperatore Giuliano*, cit., p. 26.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ Lo studioso tace, tra l'altro, qualsivoglia indicazione bibliografica in questa direzione.

in una «[...] cultura estremamente attenta alle insegne, agli attributi, alle convenzioni rappresentative qual era quella romana e soprattutto tardoantica»⁴⁴². A maggior ragione, essendo giunti alla consapevolezza dell'importanza che deteneva la barba in questa tipologia di rappresentazioni, va da sé che ci si aspetterebbe un ingrandimento del volto e non, al contrario, quello che invece si verifica: il ridimensionamento del viso a favore di un maggior dettaglio del busto. Motivo questo che mi conduce a supporre come tutti gli elementi che nell'insieme delineano il ritratto imperiale abbiano una certa importanza e concorrano nel definire e delineare un'iconografia innovativa. È possibile che non fosse loro attribuito un pari grado di importanza – la barba sembrerebbe infatti "vincere" su tutto⁴⁴³ – ma, tuttavia, la complessità figurativa del volto barbato, a cui vanno ad aggiungersi il prezioso diadema e la fibula che allaccia la clamide panneggiata, non può essere indagata con disinteresse. Esemplificativo a questo riguardo risulta quanto afferma Fabio Guidetti⁴⁴⁴, ossia

la scelta autorappresentativa di Giuliano fu certamente innovativa, forse addirittura rivoluzionaria, se confrontata con l'immagine imperiale tardocostantiniana. L'accostamento tra la barba lunga da filosofo e le insegne tradizionali dell'abbigliamento imperiale (la corazza con il *paludamentum*, l'armatura, l'abito consolare) costruiscono un'immagine nuova del principe: Giuliano si presenta infatti come un imperatore che assomma in sé sia la rettitudine morale e l'ispirazione divina dei governanti-filosofi teorizzati da Platone nella *Repubblica*, sia il coraggio e la virtù bellica cari alla tradizione militare romana⁴⁴⁵.

Sebbene dunque la fibula a disco aveva connotato – dopo le innovative emissioni di Aureliano – le monete coniate a nome di altri imperatori, credo sia solo con Giuliano che tale manufatto riacquisti, almeno in parte, l'originario riferimento semantico legato ai culti cosmici (e solari) provenienti da Oriente. Tale ipotesi purtroppo è difficilmente dimostrabile con un qualsivoglia grado di certezza,

⁴⁴² GUIDETTI F., *I ritratti dell'imperatore Giuliano*, cit., p. 34.

⁴⁴³ È di particolare interesse quanto riporta il Guidetti a proposito dell'adozione, da parte di Giuliano, di una foggia di barba non convenzionale. Lo studioso mette in relazione il suo porsi come «un intellettuale assunto alle responsabilità imperiali» (*Ibidem*) con il parallelismo che lo stesso Giuliano mette in atto con un altro imperatore che, prima di lui, aveva incarnato sapientemente il binomio del principe-filosofo, sia dal punto di vista fisico sia da quello etico: Marco Aurelio. All'interno del *Simposio*, scritto datato probabilmente alla fine del 362, nel quale Giuliano mette in scena un banchetto offerto da Quirinio agli altri dei in occasione dei Saturnali, una figura di primo piano è rappresentata per l'appunto da Marco Aurelio, suo modello di riferimento che, non a caso, quando interpellato durante la conversazione a proposito dello scopo e dell'ideale che guidarono la sua vita e la sua azione politica risponde, benché in modo lapidario, una frase che può esser letta come un vero e proprio programma di governo. «Lo scopo più nobile della vita di un imperatore, afferma Marco, non è altro che quello di imitare gli dei [...]. La condotta etica e politica di Marco Aurelio si riassume quindi in una frase lapidaria (IUL., *Caes.*, 334a): [...] "Ma dimmi", disse Sileno, "in che cosa pensavi che consistesse l'imitazione degli dei?". E lui: "Nell'aver meno bisogni possibili e nel far del bene, al massimo grado, a quante più persone possibile» (GUIDETTI F., *I ritratti dell'imperatore Giuliano*, cit., pp. 41-42).


⁴⁴⁴ *Ivi*, p. 44.

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

tuttavia – pur con l'estrema prudenza che deve distinguere notamente una supposizione basata su un terreno così fragile – credo valga la pena indagarla supportata da quanto contenuto in alcuni degli scritti dello stesso Giuliano.

* * *

Un'indagine di ampio raggio nei confronti delle credenze nonché dei culti avvertiti come "vicini" da Giuliano ci condurrebbe lungo strade lontane dall'argomento del presente paragrafo. Va da sé, quindi, che si entrerà nel vivo della questione avendo chiaro che i culti di Cibele e Mitra sono i poli entro cui si muove la religiosità dell'Imperatore⁴⁴⁶, come attestano, nello specifico, gli scritti *Alla Madre degli Dei, A Helios Re e Cesari*.

Lungi da questa ricerca è l'approfondire da un punto di vista letterario e filologico l'opera di Giuliano, tuttavia si rende doveroso sottolineare come una lettura dei suoi testi evidenzia la vasta portata della sua conoscenza nell'ambito dei culti praticati nel Mediterraneo Orientale⁴⁴⁷. Di conseguenza, quanto si vorrebbe dimostrare a proposito di quella che possiamo definire una "simbologia migrante" relativamente al segno , ossia un legame tra il contesto palmireno e, più genericamente, siriano, e la diffusione di una particolare tipologia di monile nella Capitale dell'Impero, non deve pertanto trovare fondamento in una conoscenza sul campo e, dunque, in un viaggio di Giuliano in quello specifico territorio – che tra l'altro avverrà solo nel momento finale della sua vita –, bensì può essere il frutto di un suo studio approfondito delle fonti⁴⁴⁸.

Altro aspetto che non sorprende è l'influenza di Aureliano⁴⁴⁹ avvertita da Giuliano nel ristabilire l'eliolatria, di cui tratta nel celebre discorso *A Helios Re*.

His relation to the sun god ensued the traditions of his ancestors [*nda* si legga Aureliano], who had adopted the ideology of the ruler symbolizing the sun originating from the Orient. Julian incorporated the idea, although he generated an innovative ideal of emperor, dominated by

⁴⁴⁶ Cfr. SMITH R., *Julian's Gods. Religion and philosophy in the thought and action of Julian the Apostate*, London-New York 1995, p. 114. Il capitolo 5 di quest'ultima pubblicazione (IVI, pp. 114-138) è inoltre degno di nota poiché approfondisce il legame, tutt'altro che chiaro, tra Giuliano e i culti misterici.

⁴⁴⁷ Penso in particolare, oltre alla sua orazione *A Helios Re* (40), anche a quanto affermato in VAN DER SLUIJS M.A., *Who are the "Attendants of Helios"?*, «Journal of the American Oriental Society», 129, 2 (April-June 2009), pp. 169-177.

⁴⁴⁸ Non è un caso che in DE VITA M.C., *Giuliano Imperatore. Filosofo neoplatonico*, cit., p. 139, si legga: «[...] l'imperatore attua una precisa selezione nel repertorio dei miti classici ed orientali, integrandoli e raccordandoli tra loro con l'obiettivo, neppure troppo celato, di fornire una risposta sul piano dogmatico alla nascente teologia cristiana». Oltre al volume sopracitato, si veda anche SMITH R., *Julian's Gods. Religion and philosophy in the thought and action of Julian the Apostate*, cit., in particolare le parti relative all'educazione di Giuliano (pp. 23-48).

⁴⁴⁹ Cfr. IUL., *Hel.*, 2.

Neoplatonic philosophy, where the ruler appears as the King Philosopher uniting the world of ideas with the material world⁴⁵⁰.

Tale orazione viene scritta da Giuliano mentre si trovava ad Antiochia, verso la fine del 362⁴⁵¹, per l'occasione delle feste del Sole⁴⁵², celebrate a Roma – com'è noto – il 25 dicembre. Tuttavia Giuliano non celebra Helios solo a motivo della sua devozione solare, bensì anche per la sua carica specifica di imperatore-sacerdote⁴⁵³.

Gli elementi innovativi che vi inserisce sono molteplici e «[...] si possono attribuire non soltanto al mitraismo, che pure Giuliano professava, e agli estremi sviluppi del neoplatonismo, ma anche al cristianesimo stesso»⁴⁵⁴.

In tale scritto l'Imperatore delinea il suo sistema solare, e lo fa con un chiaro riferimento a Giamblico⁴⁵⁵, novello Platone. Egli distingue tre mondi (uno intelligibile, uno intelligente e uno visibile) al cui centro campeggia Helios re – signore del mondo intelligente – che, «in virtù della sua "medietà", esercita la funzione di agente coordinatore e unificatore dell'universo»⁴⁵⁶. Il processo dialettico uno-trino⁴⁵⁷ che sembrerebbe reggere l'universo, sottoposto all'azione demiurgica di Helios, sembra potersi trasporre a livello iconografico nell'immagine del simbolo oggetto di esame. L'ipotetica identificazione sarebbe sì densa di fascino benché non pienamente dimostrabile.

È di particolare interesse che fu Giuliano a trasformare

the traditional heliolatry favoured by the Roman emperors into a Neoplatonic cosmology, where τὸ ἔν radiates as an inexhaustible source of divine light. The active and important power of the intelligent world is Helios, a lower emanation, which Julian calls, and which is able to operate in the

⁴⁵⁰ NÄSSTRÖM B.-M., *O Mother of the Gods and Men. Some Aspects of the Religious Thoughts in Emperor Julian's Discourse on the Mother of the Gods*, cit., p. 108.

⁴⁵¹ Cfr. GIULIANO IMPERATORE, *Alla Madre degli Dei e altri discorsi*, a cura di Fontaine J., Prato C., Marcone A., Roma 2006, p. 97.

⁴⁵² IUL., *Hel.*, 3.

⁴⁵³ *Ibidem*. Il connubio 'imperatore-sacerdote' non è una novità; un precedente di significato è, per esempio, costituito dalla figura del faraone che assumeva in sé non solamente il potere politico bensì anche quello oracolare e magico, tanto che «dans les temples pharaoniques, l'activité liturgique des prêtres permettait chaque jour le maintien de l'ordre du monde et le pharaon, premier ritualiste du pays au nom du quel agissaient les autres prêtres, soutenait le bon fonctionnement cosmogonique par son action politique et militaire» (GOMBERT-MEURICE F., *Pouvoir, clergé et temples de tradition égyptienne*, in Bel N., Giroire C., Gombert-Maurice F., Rutschowscaya M.-H. (éds.), *L'Orient romain et byzantin au Louvre*, cit., pp. 248-251; p. 249).

⁴⁵⁴ GIULIANO IMPERATORE, *Alla Madre degli Dei e altri discorsi*, cit., p. 98.

⁴⁵⁵ Cfr. L'EMPEREUR JULIEN, *Œuvres complètes*, traduits par Lacombrade C., II, 2^e partie [Discours de Julien Empereur], Paris 1964, p. 82. Si aggiunga poi quanto scrive Maria Carmen De Vita (DE VITA M.C., *Il bene/sole nell'esegesi neoplatonica: Giamblico, Giuliano e l'inno A Helios Re*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 2 (2013), pp. 275-295; pp. 281-282) a questo riguardo: «[...] non v'è dubbio che l'inno A Helios re costituisca, per esplicita dichiarazione dello stesso Giuliano, uno dei testi in cui l'eredità giamblichea si manifesta nella maniera più evidente; altrettanto evidente, però, è anche l'originalità con cui l'autore riesce a piegare i contenuti filosofici appresi ad un'utilizzazione pratica e immediata, quella cioè di costituire la cornice teorico-dogmatica di una nuova forma di religione pagana, un Ellenismo solare dalla struttura sincretistica».

⁴⁵⁶ GIULIANO IMPERATORE, *Alla Madre degli Dei e altri discorsi*, cit., p. 98.

⁴⁵⁷ Tale proporzionalità domina nella trattazione. Si vedano, a titolo d'esempio, *A Helios re*, 29, 36.

material world through the visible sun. The heartening and vigorous ray of the sun reaches to the limits of [...] "the unlimited"⁴⁵⁸.

E ancora,

[...] Τὸ ἔν, at the same time the inexplicable idea and the only reality, has the position of the immovable mover in the middle of the cosmos. According to Julian's view and completely in resemblance with Neoplatonic ideas the activity is performed by Helios subordinated to τὸ ἔν. This active power is further mediated to the material world by the visible Helios, i.e. the sun⁴⁵⁹.

La generatività di cui si sta trattando trova ulteriore conferma nell'opera *Alla Madre degli dei*⁴⁶⁰, nella quale leggiamo

3. [...] Personalmente sono convinto che questo Gallo e questo Attis⁴⁶¹ sono la sostanza dell'intelligenza feconda e creatrice, la quale genera ogni cosa fino all'ultimo livello della materia e racchiude in sé tutte le ragioni e le cause delle forme materiali. Infatti, non in tutti gli esseri sono contenute le forme di tutte le cose [...]. Certo, le sostanze sono numerose e molteplici, in particolare i demiurghi, ma quella che cerchiamo è la natura del terzo creatore, che contiene in sé le ragioni astratte delle cause materiali e le cause connesse, che è l'ultima e che discende dagli astri attraverso le ragioni superiori fin sulla terra per effetto della sovrabbondanza di potere generativo, la natura insomma di Attis. Infatti, se non ci fosse un principio anteriore a questi due, ne scaturirebbe di conseguenza che sono stati un movimento spontaneo e il caso a unirli insieme. [...]⁴⁶².

4. Vale forse la pena di indagare come il corpo circolare possa contenere le cause incorporee delle forme materiali [...]⁴⁶³.

Il ruolo nonché la missione di Attis, che si è già sottolineato costituire la 'sostanza del sole', è quello di «operate in the material world, the outpost of Cosmos, and make generation possible there analogously with the sun-ray which generates and maintains life»⁴⁶⁴.

⁴⁵⁸ NÄSSTRÖM B.-M., *O Mother of the Gods and Men. Some Aspects of the Religious Thoughts in Emperor Julian's Discourse on the Mother of the Gods*, cit., p. 47.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ È importante osservare come in questo scritto la Madre e il Padre degli dei siano da ricercare in divinità appartenenti a due dei più popolari culti misterici, abbiamo infatti a che fare con Cibele e Attis, e con Mitra. Cfr. NÄSSTRÖM B.-M., *O Mother of the Gods and Men. Some Aspects of the Religious Thoughts in Emperor Julian's Discourse on the Mother of the Gods*, cit., p. 118.

⁴⁶¹ Se Helios è la manifestazione del $\nu\omicron\upsilon\zeta$, Attis è la sostanza di Helios (cfr. IVI, p. 53).

⁴⁶² IUL., *Mat.*, III.

⁴⁶³ IUL., *Mat.*, IV.

⁴⁶⁴ NÄSSTRÖM B.-M., *O Mother of the Gods and Men. Some Aspects of the Religious Thoughts in Emperor Julian's Discourse on the Mother of the Gods*, cit., p. 53.

Nel cosmo che ha in mente Giuliano, il sole occupa sicuramente una posizione preminente e di prestigio dal momento che è, non a caso, identificato come l'astro che ha potere nel dettare i limiti dell'esistenza umana sulla terra⁴⁶⁵. Di qui il parallelismo con l'imperatore e la sua azione nei confronti dei sudditi che implica, come ovvio, conseguenze concrete⁴⁶⁶: «[as] Asclepius is the son of the sun-god Apollo as Julian is the offspring of Helios and they were incarnated to save and cure the world»⁴⁶⁷. Giuliano prendeva quindi le distanze dal cristianesimo poiché credeva che tale religione non era in grado di supportare lo stato e il sovrano. Egli preferiva – come già sottolineato – una visione e una struttura cosmologica nella quale l'unità fosse il frutto di una continua interazione tra idee e materia, tra anima e corpo; un'interazione che veniva emanata dalla realtà più alta⁴⁶⁸.

La dinamica generativa 'immateriale-materiale', che già si era notato connotare a livello cosmologico il pantheon palmireno, è fortemente insita nell'idea religiosa di Giuliano tanto da permearne in modo significativo le opere letterarie. Ed è proprio questa dinamica generativa innestata sul legame uno-trino che – seppur con la dovuta prudenza – non è facile considerare del tutto avulsa da una possibile trasposizione simbolica in un manufatto che andava a caratterizzare solo e soltanto l'abbigliamento di colui che, sulla terra, era specchio della divinità e della sua volontà.

⁴⁶⁵ Cfr. IVI, p. 65.

⁴⁶⁶ Cfr. IVI, p. 110.

⁴⁶⁷ NÄSSTRÖM B.-M., *O Mother of the Gods and Men. Some Aspects of the Religious Thoughts in Emperor Julian's Discourse on the Mother of the Gods*, cit., p. 114. Va inoltre sottolineato che fu Libanio a creare un parallelismo tra Giuliano e Asclepio (cfr. IVI, p. 113n).

⁴⁶⁸ Cfr. NÄSSTRÖM B.-M., *O Mother of the Gods and Men. Some Aspects of the Religious Thoughts in Emperor Julian's Discourse on the Mother of the Gods*, cit., p. 115.

SECONDA PARTE

IV

LE FIBULE A DISCO ELITARIE

IV.1 Manufatti senza contesti

La categoria di oggetti che verrà presa in considerazione in questo Capitolo è costituita dalle fibule a disco¹ caratterizzate dalla presenza di tre pendagli ornamentali nella parte inferiore o, qualora questi siano andati perduti (nella gran parte dei casi), da tre gancini che fanno presupporre, con un certo grado di certezza, la presenza di pendenti in antico.

Tali manufatti verranno identificati nella trattazione con la denominazione 'fibule a disco elitarie' poiché richiamano in modo evidente i gioielli che impreziosivano l'abbigliamento imperiale nella corte bizantina², costituendone una vera e propria insegna di potere, di conseguenza è estremamente probabile che anche in ambito longobardo si trattasse di monili connessi a individui di alto rango³.

Nel contesto territoriale italiano gli oggetti che possiamo ricondurre a questa categoria sono in totale sei; nello specifico si tratta dei seguenti monili:

1. Fibula da Benevento (c. 2);
2. Fibula da Canosa, cosiddetta Castellani (c. 7);
3. Fibula di Comacchio (c. 32);
4. Fibula 'Stroganoff' (c. 48);
5. Fibula Dumbarton Oaks (c. 5);
6. Fibula da Capua (c. 8).

Un primo aspetto degno di nota, oggetto in seguito di un approfondimento particolareggiato, è la provenienza della quasi totalità di questi manufatti – eccezione fatta per la 'fibula di Comacchio' e la fibula cosiddetta 'Stroganoff' – da contesti archeologici localizzati in Italia meridionale; a questo va ad aggiungersi che tutte le fibule a disco di tipo elitario sono conservate presso istituzioni museali internazionali. La loro dispersione va a mio avviso collocata nella seconda metà dell'Ottocento, quando «la presenza di oggetti preziosi all'interno delle tombe altomedievali ha attirato l'attenzione degli studiosi, dei mercanti d'arte e dei "cultori di antichità" [...]; sulla scorta del dibattito ottocentesco sulla definizione delle specificità nazionali degli Italiani, i resti materiali entrarono a

¹ Talvolta sono definite anche «fibule a scudo». Penso, tra gli altri, a GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, Roma 1969, p. 16.

² *Supra*.

³ Si veda *Infra* e, nello specifico, il Capitolo V.

pieno titolo all'interno della cosiddetta "questione longobarda"»⁴. Non è un caso, infatti, che due di queste si contraddistinguano tuttora con le denominazioni dei collezionisti che le acquistarono inizialmente: una era parte della collezione del conte russo Grigorij Sergeevič Stroganoff⁵, mentre la più nota fibula Castellani, faceva parte dei beni dell'omonima famiglia romana di collezionisti, antiquari e orafi⁶ che dal 1862 iniziarono ad essere clienti del British Museum⁷.

Lo studio di questa categoria di materiali pone quindi da subito un problema metodologico di non poco conto, un'assenza di non poca rilevanza. Benché i generici luoghi di provenienza dei diversi manufatti siano, seppur in parte, conosciuti, è del tutto assente – come si avrà modo di leggere nelle pagine seguenti – ogni qualsivoglia informazione relativa ai contesti specifici nei quali le fibule elitarie furono portati alla luce. «A differenza del regno di Pavia, dove il materiale superstite comprende anche forme correnti e artigianali, le testimonianze del territorio meridionale, quasi esclusivamente di tipo aulico e di alta qualità, provengono dai rinvenimenti sporadici»⁸.

Tuttavia, se il luogo del rinvenimento rimarrà – potremmo "azzardare" – per sempre oscuro, osservazioni di un certo rilievo potrebbero essere portate avanti rispetto al centro produttivo che ha realizzato tali monili. Questi, nella maggior parte dei casi, e forse con la sola eccezione della fibula da Capua, consentono di individuare forti parallelismi con altri pezzi di gioielleria rinvenuti nel medesimo territorio. Tali assimilazioni, accostate all'ipotesi che i *duces* beneventani, così come i potenti gastaldi di Capua e Canosa⁹ si insignissero di tali «distintivi di una dignità di grado

⁴ LA ROCCA C., *Tombe con corredi, etnicità e prestigio sociale: l'Italia longobarda del VII secolo attraverso l'interpretazione archeologica*, in Gasparri S. (a cura di), *Archeologia e storia dei Longobardi in Trentino (secoli VI-VIII)*, Atti del convegno nazionale di studio (Mezzolombardo, 25 ottobre 2008), Mezzolombardo 2009, pp. 55-75; p. 57.

⁵ Per un approfondimento della collezione del conte russo Grigorij Sergeevič Stroganoff (1829-1920), si vedano MORETTI S., *La memoria del passato: l'arte dell'Oriente bizantino nella collezione di Grigorij Stroganov*, in Sestan L., Tonini L. (a cura di), *Verso Oriente. Tendenze orientaliste e arte russa fra Otto e Novecento*, atti del convegno (Napoli, 12-13 dicembre 2011), Napoli 2013, pp. 227-247; MORETTI S., *Sulle tracce delle opere d'arte bizantina e medievale della collezione di Grigorij Sergeevič Stroganoff*, in Foletti I., Giesser V., Molteni I. (ed.), *La Russie et l'Occident: relations intellectuelles et artistiques au temps des révolutions russes*, actes du Colloque (Université de Lausanne, 20-21 mars 2009), Roma 2010, pp. 97-121.

⁶ Non essendo questo il contesto più adatto per un'esposizione particolareggiata in tale direzione, tra l'altro di grande interesse anche a motivo della fortuna critica piuttosto limitata, mi permetto di rimandare ad alcuni contributi di riferimento: RUSSO TAGLIENTE A., CARUSO I. (a cura di), *L'oro nei secoli dalla Collezione Castellani*, Roma 2014; MORETTI SGUBINI A.M. (a cura di), *La Collezione Augusto Castellani*, Roma 2000; MURA SOMMELLA A. (a cura di), *L'ultimo Senatore di Roma e leoreficerie Castellani*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 21 aprile-28 giugno 1987), Roma 1987; BORDENACHE BATTAGLIA G., *La collezione Castellani dioreficeria*, «Musei e Gallerie d'Italia», XXI, 58, 1976, pp. 36-38.

⁷ Non è infatti un caso che la fibula in esame venga acquisita proprio due anni dopo, nel 1865. Inoltre nel 1872 l'istituzione museale inglese compra un lotto di 1500 oggetti da Alessandro Castellani.

⁸ GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., p. 15.

⁹ Tale aspetto sarà oggetto di studio nel Capitolo V del presente lavoro di ricerca.

elevato»¹⁰ hanno condotto a ipotizzare l'esistenza di una scuola beneventana¹¹, in grado di produrre «opere campano-bizantine»¹².

Le fibule manifestano infatti «un'adesione piena del gusto alla moda romano-bizantina»¹³, così come una conoscenza di quelli che possiamo definire i segni del potere dell'Impero d'Oriente. Il fatto che fosse un mezzo di scambio quale la moneta a caratterizzarsi anche attraverso questa iconografia ci porta inevitabilmente a pensare che divenne anche il modello per l'attestazione e la successiva evoluzione di questa tipologia di segni di potere¹⁴.

L'attenzione in questo Capitolo è però rivolta a tali manufatti in quanto documenti di cultura materiale di lusso; si procederà dunque con la loro analisi da un punto di vista storico-artistico soffermando lo sguardo sulle espressioni stilistiche che le caratterizzano, sulle interazioni culturali di cui si fanno portavoce, sui riferimenti e sui confronti che è possibile mettere in campo con altri oggetti preziosi, anche tipologicamente differenti, che evidenziano le medesime scelte ornamentali.

Nonostante le sei fibule siano a mio avviso riconducibili al medesimo significato simbolico relativo all'esercizio di un determinato tipo di potere, queste afferiscono a tre diverse tipologie realizzative, dove con tale termine si vuole intendere il più ampio spettro esecutivo inerente alla realizzazione vera e propria del manufatto, alle scelte decorative nonché a quelle stilistiche messe in campo.

Come si avrà modo di approfondire poco oltre, un primo gruppo è costituito dalla sola fibula da Benevento, un secondo – il più nutrito – dalle fibule che presentano forti analogie con la cosiddetta fibula Castellani e, infine, un terzo gruppo esemplificato dal solo esemplare proveniente da Capua. Nello specifico i tre "linguaggi" rispondono alla seguente catalogazione:

_Tipologia A: fibula a disco aurea con gemma incastonata e pendenti;

_Tipologia B: fibula a disco aurea con decorazione a smalto e pendenti¹⁵;

_Tipologia C: fibula a disco aurea con decorazione a traforo e pendenti.

I tre gruppi saranno oggetto di studio, come ovvio, separato; si evidenzieranno, per ciascuna, i caratteri propri nonché i modelli di riferimento, le relazioni che è possibile instaurare con la produzione artistica coeva e le problematiche relative all'autenticità che, in taluni casi, sono sorte.

L'analisi di tali manufatti porrà inoltre in luce quanto la mancanza di un contesto di riferimento certo non consenta di giungere a una qualsivoglia ipotesi attributiva delle diverse fibule. Aspetto di non poco conto in un'indagine di tipo storico-artistico che trae dal contesto storico le motivazioni

¹⁰ LIPINSKY A., *Oreficerie bizantine ed italo-bizantine nella regione campana*, cit., p. 118.

¹¹ GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., pp. 13-15.

¹² LIPINSKY A., *Oreficerie bizantine ed italo-bizantine nella regione campana*, cit., p. 118.

¹³ PEDUTO P., *Insedimenti longobardi del ducato di Benevento (secc. VI-VIII)*, cit., p. 373.

¹⁴ *Infra*.

¹⁵ Sebbene nessuno dei manufatti appartenente a questa tipologia conserva i pendenti, la fattura del monile – dotato di tre gancini nella parte inferiore – conduce a corroborare tale ipotesi. Per una trattazione specifica di questo tema, *Infra*.

di determinate scelte, soprattutto qualora queste siano legate alla manifestazione del potere. Questo il motivo per cui alla presente trattazione seguirà un capitolo dedicato al Ducato di Benevento come "contesto espressivo" dei Longobardi del Sud.

Osservando tali manufatti non si può che rivalutare pienamente e "generalizzare" quanto scriveva Lipinsky a proposito della fibula di Benevento e di quella di Capua, ossia

le peculiari caratteristiche di queste fibule sono tali che esse vanno definite come lavori italo-bizantini – la locuzione, forse più esatta, di «longobardo-bizantini» sembrami di sapore saccente – in quanto eseguiti in territorio italiano ma su schemi formali e tipologici caratteristici della gioielleria bizantina¹⁶.

IV.2 Tipologia A: fibula a disco aurea con gemma incastonata e pendenti

Il solo manufatto riconducibile alla categoria "fibula a disco aurea con gemma incastonata e pendenti" è la fibula di Benevento (*fig. IV.1a*), oggi conservata presso l'Ashmolean Museum di Oxford¹⁷ (c. 2). Si potrebbe affermare che questo manufatto, così come quello di Capua¹⁸, costituiscano il modello della "fibula a disco" per antonomasia; inoltre quest'ultimo non è il solo punto di contatto tra i due oggetti: entrambi si configurano come un *unicum* nell'attuale panorama degli studi archeologici e storico-artistici.

Nell'affrontare la trattazione di tale monile si rende necessario ribadire le del tutto incerte condizioni della scoperta; non è infatti chiaro se il prezioso monile fosse parte del «[...] piccolo

¹⁶ LIPINSKY A., *Oreficerie bizantine ed italo-bizantine nella regione campana*, «Corso di cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», XIV, 1967, pp. 105-155; p. 113.

¹⁷ La bibliografia di riferimento per la fibula di Benevento è la seguente: ROSS M.C., *Some longobard insigna*, «Allen Memorial Art Museum Bulletin», XXI, 1964, pp. 142-152; pp. 145-146, fig. 4; LIPINSKY A., *L'arte orafa napoletana sotto gli Angiò*, in *Dante e l'Italia Meridionale*, Atti del II Congresso Nazionale di Studi Danteschi (Caserta, Benevento, Cassino, Salerno, Napoli, 10-16 ottobre 1965), Firenze 1966, pp. 169-215; pp. 178-179; LIPINSKY A., *Le arti minori in Campania fino al secolo X circa*, in *Il contributo dell'Archidiocesi di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione*, Atti del Convegno Nazionale di Studi Storici (Capua, Caserta, S. Maria C.V., Sessa, Aurunca, Marcianise, Caiazzo, S. Agata dei Goti, 26-31 ottobre 1966), Roma 1967, pp. 129-156; pp. 137-138; LIPINSKY A., *Oreficerie bizantine e italo bizantine della regione campana*, «Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», XIV, 1967, pp. 105-155; pp. 116-117; GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., pp. 20-21, 34; tav. VII; LIPINSKY A., *Les arts somptuaires en Italie méridionale et en Sicile (900-1200)*, «Cahiers de civilisation médiévale», LXX, 1975, pp. 97-116; pp. 108-109; ROTILI MARC., *La necropoli longobarda di Benevento*, Napoli 1977, pp. 18; 88-94; ROTILI MARC., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, in *Studi di Storia dell'Arte in Memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 77-108; pp. 90-91; ACCONCI A., *Fibula aurea a disco con tre pendagli e con gemma di età romana*, in Ensoli S., La Rocca E. (a cura di), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000-20 aprile 2001), Roma 2000, p. 427. Trovo particolarmente curioso che non si faccia alcun cenno a tale prezioso manufatto in BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria dell'impero di Costantinopoli*, cit.

¹⁸ *Infra*.

tesoro di ori longobardi, andato [successivamente] parzialmente disperso»¹⁹, portato alla luce nel 1927 a Benevento, oppure se si trattasse "semplicemente" di uno dei manufatti che accompagnavano un defunto di alto rango nel suo viaggio nell'Aldilà, scoperto in un momento distinto rispetto alle circostanze di rinvenimento sopracitate. Sebbene il Lipinsky affermi, a proposito del contesto della scoperta, che si tratti di «cose queste che, del resto, non hanno attinenza al problema di fondo»²⁰, personalmente sono di tutt'altro avviso poiché una risposta in questa direzione ci avrebbe potuto fornire maggiori elementi per contestualizzare il manufatto nonché la funzione ad esso strettamente legata. In entrambi i casi, certamente, avremmo a che fare con dei *possessores* di alto rango, tuttavia se avessimo avuto la certezza che si trattasse di un dono funerario, questo aspetto ci avrebbe consentito ulteriori congetture inerenti anche gli altri manufatti assimilabili. In fondo avremmo avuto almeno un indizio – che per queste date è comunque significativo – che le fibule a disco venivano sepolte con colui che, in vita, se ne insigniva. Tutto ciò, però, non è purtroppo possibile.

In questo contesto di incertezza, alcuni dati – benché ovviamente sempre miseri – mi sento però di averli. Andiamo dunque con ordine. Nonostante il Lipinsky sostenga in modo inequivocabile che la fibula non possa che provenire da Benevento dal momento che «[...] non v'è motivo alcuno per metterne in dubbio il luogo di ritrovamento, tanto più che la localizzazione trova convalida in un fatto di cronaca beneventana: nell'estate del 1927 si sparse la voce, accolta anche dalla stampa dell'epoca²¹, del rinvenimento di un "tesoro funerario" di epoca barbarica. Nel momento del recupero, però qualche oggetto già era stato alienato, come questa fibula acquistata per il museo oxoniense nell'anno successivo»²², tale congettura non risponde al vero.

Il numero d'inventario del monile presso l'Ashmolean Museum è il seguente: AN.1909.816; la prima cifra numerica corrisponde – come avviene con una certa frequenza negli inventari, e dunque non stupisce né lascia aperti interrogativi – all'anno di acquisizione. Il monile entrò quindi a far parte delle collezioni oxoniensi nel 1909²³, ben diciotto anni prima della scoperta di cui si fa portavoce il Lipinsky. A ciò si aggiunge l'esistenza di una lettera di Sir Arthur Evans per il padre, Sir John Evans, spedita da Amalfi in data 21 febbraio 1889 (dunque ventotto anni prima della data suggerita dal Lipinsky), che fa riferimento a tale acquisto²⁴ (*Appendice I*). Questo sembrerebbe

¹⁹ LIPINSKY A., *Oreficerie bizantine ed italo-bizantine nella regione campana*, cit., p. 116.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ A questo riguardo il Lipinsky cita la notizia apparsa sul numero del 15-16 marzo de «Il Mezzogiorno», Napoli 1927 (cfr. LIPINSKY A., *Le arti minori in Campania fino al secolo X circa*, cit., p. 138n).

²² LIPINSKY A., *Le arti minori in Campania fino al secolo X circa*, cit., p. 138.

²³ Tali riferimenti sono contenuti nella scheda del manufatto (*Information Sheet*) a cui ho avuto modo di accedere personalmente durante una missione di studio all'Ashmolean Museum di Oxford.

²⁴ Ringrazio l'Ashmolean Picture Library nella persona di Alison Roberts per la possibilità di pubblicare in questa sede la lettera di Sir Arthur Evans.

avvenuto a Napoli dove Sir Arthur Evans comprò da un tale Gabrielli²⁵ la fibula per la collezione di Sir John Evans²⁶. Queste informazioni, seppur limitate, danno conto di tutt'altro riferimento rispetto a quello delineato dal Lipinsky che, con ogni probabilità, non ebbe un accesso diretto alla documentazione dell' Ashmolean Museum. Come pensabile, quanto appreso in queste poche righe non aggiunge eccezionali novità alla materia di studio, tuttavia ci consente almeno di individuare il momento del ritrovamento (?) o dell'attestazione della fibula sul mercato dell'arte in una cronologia quale quella di fine Ottocento.

Le poche e confuse notizie inerenti la "seconda vita" di questo manufatto, è bene che ora cedano il passo alla sua analisi più propriamente storico-artistica. Trattandosi di un *unicum* le domande saranno inevitabilmente più numerose delle risposte, un attento esame della catalogazione a supporto del presente lavoro consentirà però di porre in luce alcuni parallelismi e, dunque, nuove "piste di ricerca".

La fibula di Benevento, prima ancora di essere un monile simbolicamente significativo, risulta un manufatto di grande preziosità anche solo a livello intrinseco.

A differenza della totalità delle altre fibule a disco che si indagheranno in questo Capitolo²⁷, con l'unica eccezione della fibula da Capua, è costituito da una sola placca aurea. Tale peculiarità non è di poco conto: comprenderne con sicurezza le motivazioni²⁸ risulta arduo tuttavia credo che una possibile spiegazione sia ravvisabile nella tipologia decorativa associata alla funzione a cui era demandato il monile.

Il gioiello, se come pensiamo veniva allacciato in corrispondenza della spalla (non per forza a chiusura del mantello) non necessitava di essere particolarmente pesante e quindi stabile. Aveva quindi anzitutto un significato simbolico e ornamentale, non connesso alla sua intrinseca funzione di accessorio.

²⁵ Chi scrive ha il sospetto che tale Gabrielli si possa riconoscere con "quel" Giulio Gabrielli di Ascoli che prese parte agli scavi di Castel Trosino. Un approfondimento in tale direzione richiederà una ricerca archivistica *ad hoc* con oggetto, tra gli altri, i Quaderni Gabrielli e i Taccuini Gabrielli conservati presso la Biblioteca Comunale di Ascoli Piceno. Chi scrive si promette di dar conto di tali risultati in altra sede.

²⁶ In HENIG M., MACGREGOR A., *Catalogue of the Engraved Gems and Finger-Rings in the Ashmolean Museum. II. Roman*, Oxford 2004, n. 2.18 (p. 43) si legge che la fibula fu regalata nel 1909 da Sir Arthur Evans all'Ashmolean.

²⁷ Sebbene tale unicità potrebbe emergere anche ponendo a confronto la fibula di Benevento con i manufatti analizzati nel Capitolo VI, è altrettanto vero che una generalizzazione in quella direzione risulterebbe poco cauta dal momento che tali manufatti rispondono a tipologie spesso fortemente eterogenee da non permettere un vero e proprio confronto stilistico. Penso, nello specifico, ai casi – seppure limitati – delle fibule a disco bronzee che si contraddistinguono per una fattura quasi grezza (c. 28; c. 30; c. 39).

²⁸ Se queste sono palesemente note per la fibula da Capua, lavorata a traforo, diverso è il caso del manufatto in esame dal momento che un "appesantimento" posteriore non avrebbe inciso sull'aspetto della parte anteriore del gioiello. Benché tale aspetto verrà approfondito nel Capitolo VI del presente lavoro, sarà comunque anticipato brevemente al termine della trattazione dei manufatti appartenenti alla Tipologia B: Fibula a disco aurea con decorazione a smalto e pendenti. Si rimanda dunque a *Infra*.

Se non fosse per il suo rinvenimento in un territorio che nella cronologia che si è soliti (a ragione) attribuirle era dominato dai Longobardi, avremmo potuto avere delle difficoltà nell'identificare il suo contesto di riferimento. Questo non significa, certo, che l'analisi risulti più semplice ma il confronto per alcuni aspetti con manufatti ascrivibili alla medesima tipologia e connessi alla cultura artistica longobarda, nel suo specifico momento di sviluppo sul territorio italiano, ci portano a inserirla in seno a tale *milieu* culturale.

La fibula a disco in esame si presenta infatti con una fisionomia peculiare sia relativamente alla tipologia realizzativa, sia riguardante il manufatto di per sé, anche a livello coloristico dell'insieme: questi elementi trovano puntuali confronti soprattutto in produzioni riferibili all'Oriente Mediterraneo o alla cultura artistica della popolazione germanica in esame, una volta giunta e stabilizzata sul territorio italiano.

È infatti ormai appurato che il binomio materico e coloristico dell'oro combinato con l'ametista²⁹ è tipicamente bizantino³⁰; questa scelta estetica trova conferma in numerosi monili attribuiti con sicurezza alla cultura artistica del Mediterraneo orientale³¹. Cito, a titolo d'esempio, la collana con tredici *cabochon* di ametista appartenente alla Dumbarton Oaks Collection³² (*fig. IV.2*), una coppia di orecchini con pendenti di ametista conservati presso l'Ashmolean Museum³³ e un'altra collana, di dimensioni minori rispetto a quella conservata a Washington D.C., portata alla luce a Lambousa (Cipro)³⁴, che richiama tuttavia in modo stringente la scelta compositiva della collana succitata sebbene nel monile cipriota le ametiste siano intervallate da piccole perle. È di particolare interesse, sebbene con tutte le cautele del caso, avere chiaro ai fini di un'attribuzione

²⁹ Ritengo doveroso sottolineare che recenti studi, tra cui DRAUSCHKE J., *Byzantine Jewellery? Amethyst Beads in East and West during the Early Byzantine Period*, in Entwistle C., Adams N. (a cura di), *'Intelligible Beauty'. Recent Research on Byzantine Jewellery*, cit., pp. 50-60; in particolare pp. 50-52 e la bibliografia di supporto, hanno messo in luce come ad occhio nudo sia praticamente impossibile discernere se una pietra preziosa sia da identificare con un'ametista o uno zaffiro. «Sapphire and amethyst [...] are respectively normally blue and purple. But depending on the particular deposit, the colour can vary and it can be difficult to differentiate between sapphire and amethyst», in *IVI*, p. 50. Le rare analisi mineralogiche su questo tipo di manufatti non consentono di giungere ad una risposta precisa in questa direzione, motivo per cui in questo contesto – a meno di individuare palesi errori di riconoscimento – si tenderà ad attribuire alle gemme preziose la denominazione presente sulle pubblicazioni di riferimento.

³⁰ Si vedano a questo riguardo, DRAUSCHKE J., *Byzantine Jewellery? Amethyst Beads in East and West during the Early Byzantine Period*, cit., pp. 50-60; SCHULZE M., *Einflüsse byzantinischer Prunkgewänder auf die fränkische Frauentracht*, «Archäologisches Korrespondenzblatt», VI, 1976, pp. 149-161; p. 149.

³¹ Penso, a questo proposito, anche ad alcuni preziosi manufatti portati alla luce in necropoli àvare e attribuiti alla cultura artistica bizantina (cfr. GARAM É., *Funde byzantinischer Herkunft in der Awarenzeit vom Ende des 6. bis zum Ende des 7. Jahrhunderts*, Budapest 2001, tav. XV, fig. 2).

³² Inv. 59.61. Per un approfondimento del monile e del tesoro, probabilmente di origine costantinopolitana, cui appartiene, si rimanda a ROSS M.C., *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Jewelry, Enamels, and art of the Migration Period*, cit., pp. 7-8, tav. VIII.4.A.

³³ Inv. AN.1909.822. Per un'immagine fotografica dei monili, DRAUSCHKE J., *Byzantine Jewellery? Amethyst Beads in East and West during the Early Byzantine Period*, cit., tav. 4.

³⁴ Il monile è attualmente conservato a Nicosia, presso il Cyprus Archaeological Museum (inv. J429). Per la sua immagine a colori, DRAUSCHKE J., *Byzantine Jewellery? Amethyst Beads in East and West during the Early Byzantine Period*, cit., tav. 2.

cronologica dei manufatti costituiti anche da elementi in ametista quanto sottolinea Drauschke, ossia che «[...] droplet-shaped amethyst beads and pendants seem to appear later, and then were widely used in the 6th and 7th centuries»³⁵.

La predilezione per i gioielli caratterizzati dalla preziosa combinazione di oro e ametista (o zaffiro)³⁶ trova fortuna anche presso le élite longobarde, come attestano alcuni manufatti di particolare pregio tanto che «the Byzantine impact on the dress fashions of the Langobardic invaders is clearly visible, so it is not surprise that finds of amethyst beads are very frequent»³⁷. Sebbene il concetto di "very frequent" espresso dallo studioso sia a mio avviso da ridimensionare poiché i dati archeologici testimoniano sì tale predilezione ma comunque contenuta, è altrettanto vero che – come accennato poco sopra – all'interno di sepolture di pregio in aree cimiteriali longobarde sono stati portati alla luce monili che rispondono a tale gusto estetico. Mi riferisco, nello specifico, alla coppia di preziosi orecchini portati alla luce nella Tomba S di Castel Trosino³⁸ (*fig. IV.3*), agli orecchini (VII secolo) rinvenuti nella ricca tomba femminile dell'area cimiteriale di Civezzano³⁹, e alla collana parte del corredo della Tomba 17 di Nocera Umbra⁴⁰ (*fig. IV.4*) che in questo stesso Capitolo sarà oggetto di ulteriori confronti in seguito⁴¹.

Prima di entrare nel vivo dell'esame del manufatto, ritengo opportuno sottolineare come anche la lavorazione dell'oro in filigrana si ponga in relazione con l'oreficeria della prima età bizantina che, a sua volta, non era stata altro che una continuazione della «tradizione artigianale di età romana imperiale»⁴². Vale la pena, a questo riguardo, delineare brevemente che l'oreficeria che connotiamo con l'aggettivo "bizantina" – benché nelle date in cui ci stiamo muovendo sarebbe più appropriato

³⁵ DRAUSCHKE J., *Byzantine Jewellery? Amethyst Beads in East and West during the Early Byzantine Period*, cit., p. 52. Sebbene tale indicazione possa essere utile al fine delle datazioni, sempre problematiche, dei manufatti preziosi è altrettanto vero che risulta necessario sempre aver chiaro il contesto di riferimento e l'oggetto nella sua complessità.

³⁶ *Supra*.

³⁷ DRAUSCHKE J., *Byzantine Jewellery? Amethyst Beads in East and West during the Early Byzantine Period*, cit., p. 53.

³⁸ Tali monili, ad oggi un *unicum*, sono conservati presso il Museo Nazionale dell'Alto Medioevo a Roma (inv. 1276a-b). A questo proposito, PAROLI L., *Tomba S*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 33-35.

³⁹ CIURLETTI G., *Corredo tombale da Civezzano (Loc. Castel Telvana)*, in Endrizzi L., Marzatico F. (a cura di), *Ori delle Alpi. Oggetti d'ornamento dalla preistoria all'alto medioevo*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 giugno-9 novembre 1997), Trento 1997, pp. 520-521.

⁴⁰ RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra. 1. Katalog und Tafeln*, cit., pp. 25-27; tavv. 28-31.

⁴¹ *Infra*.

⁴² BALDINI LIPPOLIS I., *Appunti per lo studio dell'oreficeria tardo antica e altomedievale*, in Baldini Lippolis I., Guitoli M.T. (a cura di), *Oreficeria antica e medievale. Tecniche, produzione e società*, Bologna 2009, pp. 103-125; p. 41. Risulta infatti arduo identificare dei veri e propri caratteri distintivi tra l'oreficeria romana e quella della prima età bizantina. Si è soliti individuare in un maggiore gusto coloristico e in un'ornamentazione più elaborata i caratteri da ricondurre alle produzioni costantinopolitane. A questo proposito, DEPERT B., *Byzantine*, in Rudolph W., *A Golden Legacy. Ancient Jewelry from the Burton Y. Berry Collection at the Indiana University Art Museum*, Bloomington 1995, pp. 275-282.

definirla con il termine di costantinopolitana o dell'Oriente Mediterraneo – potremmo identificarla con una produzione di manufatti preziosi che risente fortemente della tradizione classica, degli influssi ornamentali (e non figurativi) provenienti da Oriente,⁴³ e dell'apporto dell'arte dei popoli delle Grandi Migrazioni.

Con tali riflessioni entriamo nel vivo della trattazione della fibula a disco di Benevento. La parte anteriore di tale manufatto ospita decorazioni di S affrontate in filigrana all'interno dei quattro settori ricavati dai segmenti decorati con finte trecce e filo godronato che si dipartono dal castone centrale⁴⁴. Prima di soffermare l'attenzione su quest'ultimo elemento che insieme ai tre pendenti costituisce uno dei motivi di originalità della fibula, credo possa risultare interessante approfondire, attraverso comparazioni, le scelte compositive e ornamentali della placca.

Il motivo a S affrontate risulta una tipologia di ornato che gode di particolare fortuna sui monili ascrivibili all'età longobarda, con particolare riferimento alle fibule a disco⁴⁵. Era infatti una decorazione tanto semplice quanto di forte impatto ornamentale e, combinata con i più classici cerchietti godronati, permetteva di riempire ampie campiture di superficie liscia. Più complicato, a livello meramente esecutivo, risulta a mio avviso l'ornamento a finta treccia che richiedeva una particolare attenzione nel far aderire i due cordoncini così da simulare l'unitarietà dell'insieme.

Sebbene la fibula di Benevento costituisca un *unicum*, non solo a livello tipologico ma anche per la raffinatezza esecutiva che la connota, credo possa comunque esser posta a confronto, per alcuni suoi caratteri, con due fibule a disco di pregio appartenenti alla tipologia di quelle comuni e non elitarie. Si tratta, nello specifico, della fibula aurea a disco con decorazione in filigrana, pasta vitrea e cammeo centrale (**c. 4B**), conservata al Metropolitan Museum, e della fibula a disco aurea con decorazione a sbalzo e in filigrana portata alla luce nel territorio bresciano (**c. 6**).

Nel caso del manufatto del Metropolitan, sono due gli aspetti che mi preme sottolineare: l'inserimento di un cammeo di reimpiego entro una cornice assimilabile a quella della fibula in esame, e, in secondo luogo, la fattura particolarmente elevata della finta treccia che borda la piastra anteriore, tale peculiarità si evince in modo evidente dall'immagine del dettaglio.

Per quanto concerne la fibula di Brescia, il possibile raffronto è a mio avviso costituito dalla scelta di una decorazione a finta treccia, più volte reiterata tanto da costituire l'elemento che suddivide il campo del disco in una soluzione compositiva assimilabile a quella del manufatto beneventano. La fattura del monile rinvenuto in Italia settentrionale è certamente meno raffinata come si ha modo di notare soprattutto nella realizzazione, quasi abbozzata, delle S in filigrana, tuttavia non mancano alcune scelte che evidenziano una volontà di ricercatezza: si osservi, a questo proposito,

⁴³ Cfr. CAMPBELL S.D., CUTLER A., s.v. "Jewelry", in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York-Oxford 1991, pp. 1037-1038.

⁴⁴ La descrizione più puntuale dell'oggetto è demandata a **c. 2**.

⁴⁵ Tale peculiarità emerge chiaramente sfogliando la catalogazione a supporto del presente lavoro.

L'inserimento di borchie a sbalzo incorniciate da fili attorcigliati in corrispondenza del bordo della placca, che complicano di conseguenza la connessione con la finta treccia.

Così come per la fibula di Benevento⁴⁶, anche per i due manufatti che le si sono accostati è praticamente impossibile definire un luogo di produzione. Sebbene sarebbe suggestivo poter affermare che si tratti di produzioni di una medesima officina, differenziate in base alle richieste (nonché alle disponibilità) del committente, questo aspetto non può essere in alcun modo verificato e le aree geografiche di provenienza certo non aiutano in tal senso.

Un ulteriore aspetto sul quale vale la pena di interrogarci è relativo ai *pendilia* che ornano la fibula. Per quanto concerne le pietre preziose utilizzate, sono dell'avviso di riconoscerci delle ametiste benché la colorazione di quella centrale sia più trasparente e rosacea di quelle laterali⁴⁷. Un altro elemento degno di nota sul quale credo valga la pena almeno interrogarsi – benché ad oggi non sia possibile giungere ad una soddisfacente risposta in merito – è la lunghezza delle catenelle. Queste, nella composizione attuale del manufatto, non possono definirsi per l'appunto pendenti in *stricto sensu*. Si tratta infatti di un vago di ametista inserito all'interno di un filo aureo poco più lungo della gemma; infilato al medesimo filo vi è inoltre un cerchietto – probabilmente anch'esso aureo – che risulta inserito sotto l'ametista nel "pendente" centrale, e sopra il prezioso vago nei due elementi laterali. Dobbiamo immaginarle più lunghe in antico? E ipotizzare che un loro "accorciamento" sia avvenuto in concomitanza delle compravendite sul mercato antiquario? Difficile poter giungere a una risposta in merito. L'osservazione della fibula da Capua e, ancor prima, delle testimonianze iconografiche che si sono approfondite nel Capitolo II, ci conducono a "immaginare" che i pendenti, in antico, si connotassero per una lunghezza significativa, aspetto che però non emerge nel monile in esame nonostante recepisca tutti gli elementi per contraddistinguersi quale segno del potere, come appunto fa.

Il cammeo centrale

Giungiamo ora ad esaminare un altro elemento di particolare pregio che contribuisce ad impreziosire la fibula di Benevento: il cammeo, una sardonica a due strati, che ne orna il castone centrale.

È bene introdurre questa analisi con una nota di natura eminentemente tecnica, che mi è possibile porre in evidenza avendo avuto la possibilità di maneggiare il monile presso l'Ashmolean

⁴⁶ Sebbene in questo caso le supposizioni hanno un più ampio margine di verosimiglianza. Si rimanda, a questo riguardo, al Capitolo V.

⁴⁷ L'Acconci (ACCONCI A., *Fibula aurea a disco con tre pendagli e con gemma di età romana*, cit., p. 427) ipotizza che la pietra centrale sia un rubino. A mio avviso la gemma è un po' troppo trasparente per poter essere identificata con tale pietra preziosa; credo tuttavia che una risposta valida in merito alle tre pietre si possa ottenere solo attraverso un loro esame gemmologico.

Museum di Oxford: l'onice risulta particolarmente mobile all'interno dell'alveolo modanato che la contiene, tanto che un movimento brusco o anche il solo capovolgimento del manufatto potrebbe comportarne la fuoriuscita⁴⁸. Risulta difficile affermare se tale peculiarità abbia connotato tale monile sin dalla scoperta o se sia, invece, conseguenza di un eventuale restauro in tempi non recenti che ha inavvertitamente rimosso il collante con cui la gemma era fissata alla placca inferiore. Il cammeo, di suo, è molto sottile; si configura infatti come una sorta di dischetto piatto che avrà quindi necessitato – già in antico – un mastice nella sua parte inferiore per essere ancorato all'interno dell'alveolo.

Prima di soffermarci sull'iconografia che campeggia al centro della preziosa fibula, vorrei chiarire che tale cammeo non è una realizzazione di età altomedievale⁴⁹ ma è da considerarsi il reimpiego di una gemma di età romana⁵⁰. Infatti, con l'età tardoantica si va diffondendo anche per quanto concerne i manufatti di glittica la rilavorazione e il riuso di gemme e cammei antichi⁵¹; questo avviene non solo per la diffusa consuetudine che si verifica nei diversi campi della produzione artistica ma anche per «[...]l'esaurirsi, salvo qualche eccezione relativa a committenze di alto rango, dell'antica arte dell'intaglio delle pietre dure»⁵². La consuetudine del reimpiego si verificò fino al X secolo; e nonostante si andarono perdendo i significati originali legati alle rappresentazioni figurative intagliate sui preziosi manufatti, si verificò parimenti una sempre maggiore interpretazione simbolica di tali immagini⁵³, strettamente connessa alla sfera del potere.

⁴⁸ Tale aspetto si nota in modo evidente nell'immagine fotografica a corredo della seguente scheda di catalogo: ACCONCI A., *Fibula aurea a disco con tre pendagli e con gemma di età romana*, in Ensoli S., La Rocca E. (a cura di), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000-20 aprile 2001), Roma 2000, p. 427. Il cammeo appare leggermente ruotato in senso orario.

⁴⁹ Per un approfondimento del panorama della glittica post-classica, e dunque dei cammei vitrei realizzati in età altomedievale, si faccia riferimento al fondamentale, GAGETTI E., «Ex romano vitro splendentes lapilli». *Ricezione di iconografie della glittica ellenistico-romana in cammei vitrei altomedievali*, in Fortunelli S. (a cura di), *Sertum Perusinum Gemmae oblatum. Docenti e allievi del Dottorato di Perugia in onore di Gemma Sena Chiesa*, Napoli 2007, pp. 161-196, e alla copiosa bibliografia di riferimento.

⁵⁰ *Infra*.

⁵¹ Si veda, SENA CHIESA G., *Myth Revisited. The Reuse of Mythological Cameos and Intaglios in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, in Entwistle C., Adams N. (eds.), *'Gems of Heaven: Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity c. AD 200-600*, London 2011, pp. 1-10.

⁵² SENA CHIESA G., *Introduzione. Il prestigio dell'antico e il riuso glittico tra IV e X secolo*, in Sena Chiesa G. (a cura di), *Gemme: dalla corte imperiale alla corte celeste*, Milano 2002, pp. 1-16; p. 4.

⁵³ La consuetudine del reimpiego non rimane circoscritta agli oggetti legati alla sfera personale e di ornamento, tanto da risultare parimenti attestata, tra VII e X secolo, in oggetti liturgici. Penso, nello specifico, alla coperta dell'evangelario di Teodolinda, conservato a Monza, nonché alla più tarda Croce di Desiderio... A questo riguardo, trattandosi di un tema solo tangente a quello del presente studio, si rimanda ai seguenti contributi contenuti nel già citato volume a cura di Gemma Sena Chiesa (SENA CHIESA G. (a cura di), *Gemme: dalla corte imperiale alla corte celeste*, cit.): POLETTI ECCLESIA E., «Gemmis codices vestiuntur»: *legature d'oreficeria con intagli di riuso tra VII e XI secolo*, in *Ibidem*, pp. 43-54; POLETTI ECCLESIA E., «L'incanto delle pietre multicolori»: *gemme antiche sui reliquiari altomedievali*, in *Ibidem*, pp. 55-74; GAGETTI E., «Gemmam lucidulam, raram, caram... Ooliab sculsi quam Beseleelque notavit». *Il reimpiego glittico sull'altare*, in *Ibidem*, pp. 75-96; PELLEGRIS C., *Le croci gemmate dal V al XII secolo*, in *Ibidem*, pp. 123-145.

Vale la pena sottolineare che il riuso di gemme antiche, come ben testimonia la fibula a disco di Benevento⁵⁴, non è circoscrivibile al solo periodo dell'età tardoantica: l'apprezzamento di tali preziosi elementi, identificati come una sorta di anacronistico *status symbol* continua per l'appunto tra VI e VII secolo quando «i contatti con l'Impero d'Oriente e il fascino della classicità, ormai intesa come un inimitabile modello pieno di arcani contenuti [...]»⁵⁵ divennero elementi decisivi nel processo di (auto)legittimazione del potere da parte delle élite longobarde.

Cameos whether mounted in pendants, rings, earrings or brooches were inevitably intended for display. The finest example of such a brooch is very late in date the seventh century, and comes from Italy. The magnificent gold and jewelled setting dominates the rather modest cameo depicting Athena⁵⁶.

Dobbiamo dunque avere chiaro che, soprattutto in manufatti di particolare pregio come quello in esame, tali preziosi ornamenti assolvono la funzione di «documenti dell'arte del lusso»⁵⁷. Le gemme preziose ebbero infatti nel mondo antico una funzione eminentemente ornamentale a cui si veniva ad associare, inevitabilmente, un carattere di ostentazione di ricchezza ed elevata cultura; esse divenivano quindi un «manifesto della propria identità sociale ed espressione del prestigio sociale in ambito sia privato che pubblico»⁵⁸.

Era dunque evidente che il riutilizzo di un cammeo portava con sé una specifica connotazione di preziosità. Il fascino dell'Antico non era quindi avulso da significati impliciti. Chiunque aveva modo di vedere quel manufatto e osservare la gemma che lo decorava, non poteva fare a meno di riconoscerne la volontà di un richiamo aulico, di una specifica *way of life*.

In the Early Middle Ages, in a society which underwent profound changes, and in a new, strongly hierarchical social organization, the use or the donation of engraved gems signified the cultural continuity between paganism and Christianity and the association with an upper class which was thought to be the heir of the Roman Empire⁵⁹.

⁵⁴ Tale apprezzamento trova altre numerose attestazioni nei manufatti qui oggetto di studio. Si pensi alla fibula con cammeo conservata al Metropolitan, così come le fibule a disco di Castel Trosino che recepiscono tale gusto ornamentale (*Infra*).

⁵⁵ SENA CHIESA G., *Introduzione. Il prestigio dell'antico e il riuso glittico tra IV e X secolo*, cit., p. 6.

⁵⁶ HENIG M., MACGREGOR A., *Catalogue of the Engraved Gems and Finger-Rings in the Ashmolean Museum. II. Roman*, cit., p. 23.

⁵⁷ SENA CHIESA G., *Introduzione. Il prestigio dell'antico e il riuso glittico tra IV e X secolo*, cit., p. 1.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ SENA CHIESA G., *Myth Revisited. The Reuse of Mythological Cameos and Intaglios in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, cit., p. 2.

Riportiamo ora l'attenzione sulla sardonice e, nello specifico, sull'iconografia che la caratterizza (*fig. IV.1b*). L'immagine che campeggia sull'onice ha portato negli anni gli studiosi a formulare due diverse ipotesi di riconoscimento: il Lipinsky ci vedeva «un empereur de profil, tourné vers la droite»⁶⁰, Marcello Rotili rimase maggiormente sul vago tanto da appuntare «nell'immagine [...] è stata vista di volta in volta la rappresentazione di Minerva o di un imperatore con elmo e corazza con la testa di Medusa»⁶¹ riprendendo, tra l'altro, pari pari, quanto aveva ipotizzato qualche anno prima il Ross⁶². E anche l'Acconci, nella più recente pubblicazione inerente tale manufatto, si limitata a riportare quanto già supposto senza prendere alcuna posizione in merito⁶³.

Nonostante alcuni vi abbiano intravisto un possibile busto imperiale maschile, credo che un'attenta osservazione del prezioso manufatto possa subito condurre a scartare tale ipotesi e a individuare l'identità del personaggio femminile ritratto in antico. Sebbene l'immagine si presenti particolarmente usurata (si osservi nel dettaglio il profilo e la parte corrispondente all'orecchio), tanto da aver fatto ipotizzare sia a Gemma Sena Chiesa che a Diana Limonta una probabile rilavorazione⁶⁴, gli attributi che la contraddistinguono conducono a un'identificazione incontrovertibile.

Sebbene non più caratterizzato dall'antico splendore, il viso richiama quello di un personaggio femminile, ritratto verso destra. Questi indossa un elmo piumato e, specificatamente, «[...] di tipo attico, sul quale non si distinguono le paragnatidi e al di sotto del quale non è visibile traccia della capigliatura; ha il frontale alzato e un rado *lophos* di media lunghezza»⁶⁵. L'immagine ingrandita del cammeo ci consente di constatare che il personaggio non indossa una corazza, bensì una veste senza maniche «sulla quale si distingue chiaramente l'egida»⁶⁶, nella quale le scaglie sono rese a tratti incrociati, bordata di serpenti e dotata di *gorgoneion*, ora quasi illeggibile, al centro del petto⁶⁷. Tale iconografia sembra dunque condurci all'identificazione dell'immagine di Atena-Minerva⁶⁸.

⁶⁰ LIPINSKY A., *Les arts somptuaires en Italie méridionale et en Sicile (900-1200)*, cit., p. 109.

⁶¹ ROTILI MARC., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, cit., p. 91.

⁶² ROSS M.C., *Some longobard insigna*, cit., p. 145.

⁶³ ACCONCI A., *Fibula aurea a disco con tre pendagli e con gemma di età romana*, cit., p. 427.

⁶⁴ Cfr. LIMONTA D., *Abbigliamento e incontro di culture: fibule con spolia glittici*, in Sena Chiesa G. (a cura di), *Gemme: dalla corte imperiale alla corte celeste*, cit., pp. 27-40; p. 33; SENA CHIESA G., *Myth Revisited. The Reuse of Mythological Cameos and Intaglios in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, cit., p. 3.

⁶⁵ LIMONTA D., *Abbigliamento e incontro di culture: fibule con spolia glittici*, cit., p. 33.

⁶⁶ Poiché l'osservazione dell'ingrandimento del cammeo non risulta a mio avviso così chiara in tal senso, credo che un confronto utili per comprendere quale potesse essere, in antico, l'impostazione dell'immagine è ravvisabile nel cammeo – ben più antico (datato alla seconda metà del I a.C.) – parte della collezione medicea, oggi custodito al Museo Archeologico Nazionale di Firenze (inv. 5/14491). A questo proposito si rimanda a, GIULIANO A., *Catalogo delle gemme che recano l'iscrizione: LAV. R. MED.*, in Dacos N., Giuliano A., Pannuti U. (a cura di), *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico. Le gemme*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi 1972), I, Firenze 1973, pp. 39-81; n. 22 (p. 54), fig. 16.

⁶⁷ LIMONTA D., *Abbigliamento e incontro di culture: fibule con spolia glittici*, cit., p. 33.

⁶⁸ Cfr. *Ibidem*; HENIG M., MACGREGOR A., *Catalogue of the Engraved Gems and Finger-Rings in the Ashmolean Museum. II. Roman*, cit., p. 43.

Come già accennato, la realizzazione di tale prezioso manufatto è da individuare in un periodo precedente a quello che vide la creazione della fibula a disco. Nello specifico, Limonta sostiene che «la resa scarsamente curata e l'incisione sommaria e poco profonda fanno datare il cammeo ad età tardoromana»⁶⁹, nella pubblicazione di Henig e MacGregor questo viene infatti attribuito ad un arco cronologico tra III e IV secolo⁷⁰.

Sorge quindi spontaneo domandarsi se colui che indossava tale monile era consapevole dell'iconografia che campeggiava sul suo gioiello. Il fatto che il cammeo fu probabilmente oggetto di una "riconfigurazione" non è d'aiuto. Tuttavia la Sena Chiesa ha una risposta in merito, ossia

the considerable quantity of Late Antique cameos portraying Minerva that have come down to us assures us that this iconography, which was certainly more popular due its positive significance, must have been reproduced in vast numbers even if it had numerous variations. [...] The iconography of Minerva wearing the Attic helmet should therefore have been a great success in Late Antiquity and interpreted as the symbol of *maiestas imperii*. The symbolic meaning of the classical goddess was in time transformed into a general sign of sovereignty through even more frequent depictions on coins of emperors wearing the aegis and Attic helmet. But the identification of the goddess with wisdom and virtue remained widespread⁷¹.

Tale divinità era quindi identificata in età altomedievale come un chiaro simbolo del potere imperiale e, aggiungerei, del potere *tout court*. La scelta, dunque, di un'Atena-Minerva cinta da un elmo Attico non faceva altro che reiterare la funzione simbolica della fibula a disco.

L'ultimo aspetto relativo al cammeo che credo sia degno di nota, soprattutto per quanto concerne un possibile raffronto con testimonianze coeve, tra le quali spiccano anche alcune fibule a disco oggetto di trattazione nella presente ricerca, è la cornice aurea che lo racchiude, pone in rilievo e impreziosisce. La bordura sembrerebbe rispondere ad una precisa scelta estetica e stilistica, aspetto da non dare per certo dato che non si riscontra nella totalità dei manufatti di lusso ascrivibili alla stessa cronologia che recepiscono gemme preziose.

Per quanto concerne tipologie di oggetti assimilabili, troviamo una cornice fortemente ascrivibile a quella della fibula di Benevento nel monile della Tomba 16 di Castel Trosino (c. 18), nel manufatto conservato al Metropolitan Museum di New York (c. 49), e nella minuta fibula della Dumbarton Oaks Collection che recepisce il cammeo di un uccellino (c. 50). Oltre a queste

⁶⁹ LIMONTA D., *Abbigliamento e incontro di culture: fibule con spolia glittici*, cit., p. 33.

⁷⁰ HENIG M., MACGREGOR A., *Catalogue of the Engraved Gems and Finger-Rings in the Ashmolean Museum. II. Roman*, cit., p. 43.

⁷¹ SENA CHIESA G., *Myth Revisited. The Reuse of Mythological Cameos and Intaglios in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, cit., p. 3.

potremmo annoverare anche la fibula di Senise, le cui cornici per ospitare gemme preziose, o comunque paste vitree, sembrano richiamare un'attenzione esecutiva non comune (c. 41).

Tale attenzione al dettaglio nonché la maestria tecnica messa in campo per realizzare tali raffinati castoni non è infatti ovvia. Nonostante non sia questo il contesto per un approfondimento in tale direzione, ci tengo a precisare che se la *Crux Vaticana* o croce di Giustino II (565-578), conservata presso il Tesoro di San Pietro⁷², si connota – su entrambi i lati – per la presenza di cornici minutamente realizzate, lo stesso non si verifica, a titolo d'esempio, nell'Evangelario di Teodolinda⁷³ (VII secolo) nonché nel più tardo reliquiario del dente di San Giovanni (IX secolo)⁷⁴. Arginare il problema di questa eterogeneità esecutiva chiamando in causa la sicura realizzazione costantinopolitana dell'opera conservata in Città del Vaticano non è a mio avviso una risposta appropriata dal momento che le fibule in esame vennero prodotte con quasi assoluta certezza in botteghe occidentali. Credo si tratti probabilmente di una "questione di gusto", poiché anche l'ipotesi di un'incapacità tecnica rischia l'assurdità trovandoci al cospetto di opere di estremo pregio connotate da un'elevata capacità esecutiva.

Tornando al caso in esame, certamente la scelta di realizzare con una tale raffinatezza e ricercatezza il castone che campeggiava sulla placca centrale dà motivo di credere che l'artefice che se ne occupò stava anzitutto lavorando per un committente elevato – aspetto questo che non è mai stato messo in discussione –, e che mise in campo tutta la capacità tecnica di cui era dotato come dimostra la qualità esecutiva dell'insieme.

Per una proposta di attribuzione cronologica della fibula di Benevento

La datazione di oggetti di oreficeria che non siano connotati da precisi caratteri riconducibili a un particolare contesto spazio-temporale, così come che si presentano come manufatti unici⁷⁵ all'interno del vasto panorama degli studi storico-artistici non è affare semplice. La fibula di Benevento rientra pienamente in entrambi gli insiemi a cui si è accennato; non presenta infatti

⁷² Per un approfondimento di tale prezioso oggetto donato a papa Giovanni III († 574) dall'imperatore bizantino Giustino II e dall'imperatrice Sofia, si rimanda, tra gli altri, a PACE V., *La Crux Vaticana e la Roma 'bizantina'*, in *La Crux Vaticana o Croce di Giustino II. Museo storico artistico del Tesoro di San Pietro*, «Bollettino d'archivio», 4-5, 2009, pp. 4-11 e all'estesa bibliografia di supporto, nonché a PELLEGRIS C., *Le croci gemmate dal V al XII secolo*, in Sena Chiesa G. (a cura di), *Gemme: dalla corte imperiale alla corte celeste*, cit., pp. 123-153.

⁷³ Si rimanda, tra gli altri, a FRAZER M., *Oreficerie altomedievali*, in Conti R. (a cura di), *Il Duomo e i suoi tesori*, Milano 1988, pp. 15-48; in particolare pp. 24-25.

⁷⁴ Cfr. Ivi, pp. 42-48. Entrambi i manufatti sono conservati presso il Museo e Tesoro del Duomo di Monza.

⁷⁵ Tale aspetto è evidenziato in DEVOTO G., *Tecniche orafe di età longobarda*, in Paroli L. (a cura di), *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del Convegno (Ascoli Piceno, 6-7 ottobre 1995), Firenze 1997, pp. 275-283; p. 283.

peculiarità tali da poter essere incardinata con certezza entro più precisi limiti temporali e, contemporaneamente, non vanta alcun preciso raffronto.

Dato per appurato che la sua realizzazione avvenne nell'Italia meridionale in un momento successivo all'insediamento dei Longobardi, e individuata a livello stilistico una scelta ornamentale tipica delle produzioni orafe di età longobarda attribuite alla prima metà del VII secolo⁷⁶, credo che la fibula di Benevento possa essere inserita in coordinate cronologiche assimilabili, ossia entro la prima metà del VII secolo. È immaginabile che in tale cronologia fossero ancora presenti, nelle aree occupate dai Longobardi, artigiani educati al gusto dell'Oriente Mediterraneo, infatti il manufatto risulta a mio avviso privo di ogni qualsivoglia forte connotazione in direzione di un esplicito riferimento alla cultura artistica longobarda. Quel che vorrei evidenziare è dunque questo: le S in filigrana affrontate che ornano la placca anteriore, così come la finta treccia che ne decora la cornice sono gli elementi che andranno a dotare di un *élan* riconducibile alla sensibilità del Mediterraneo Orientale e della sua Capitale i monili creati in seno alla cultura artistica della popolazione germanica stanziata in Italia. Si pensi a quanto è vera e riscontrabile tale riflessione per le fibule a disco auree con decorazione a sbalzo e filigrana portate alla luce a Castel Trosino⁷⁷. Questo per dire che nella fibula di Benevento il richiamo è già e solo all'Oriente Mediterraneo. Di "barbarico" non c'è ancora nulla, forse solo la leggera rilavorazione del cammeo. Tale aspetto non provoca stupore se ci è chiara la funzione simbolica connessa a tale gioiello.

La tentazione di inserire la fibula di Benevento tra le produzioni della prima età bizantina è ovviamente forte. Tuttavia non si deve per l'appunto dimenticare quanto scrive in maniera sintetica, ma non per questo meno incisiva, il Devoto a proposito delle tecniche orafe, ossia «la metallotecnica orafa archeologica è nel suo complesso fortemente conservativa [...], scuole, botteghe ed artigiani orafi [...] rimangono comunque ancorati a procedure di carattere tecnico collaudate dall'esperienza, tramandate o addirittura "standardizzate" nel tempo»⁷⁸.

⁷⁶ Si pensi, nello specifico, alle fibule a disco portate alla luce nella necropoli di Castel Trosino e oggetto di studio nel Capitolo VI. Si cfr. anche, DEVOTO G., *Tecniche orafe di età longobarda*, cit., il quale sottolinea da un lato l'aspetto conservativo della metallotecnica orafa (IVI, p. 275), e dall'altro l'ampio uso dei fili godronati per la decorazione delle superfici dei monili (IVI, p. 280).

⁷⁷ Si consulti il Catalogo a corredo del presente lavoro di ricerca.

⁷⁸ DEVOTO G., *Tecniche orafe di età longobarda*, cit., p. 275.

IV.3 Tipologia B: fibula a disco aurea con decorazione a smalto e pendenti

Le fibule che appartengono a questa categoria sono la fibula cosiddetta Castellani⁷⁹ (c. 7), quella proveniente da Comacchio⁸⁰ (c. 32), la fibula già appartenente alla collezione Stroganoff⁸¹ (c. 48) e quella conservata presso il Dumbarton Oaks Museum⁸² (c. 5).

⁷⁹ La bibliografia di riferimento per l'approfondimento della fibula cosiddetta Castellani è la seguente (in ordine cronologico): DALTON O.M., *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, p. 503M; ROSEMBERG M., *Goldschmiedekunst auf italienischer Grundlage*, III, Frankfurt am Main 1922; BURGER A., *Abendlandische Schmelzarbeiten*, Berlin 1930, p. 35; HACKENBROCH Y., *Italienische Email des frühen Mittelalters*, Basel-Leipzig 1938, p. 12; fig. 5; ROSS M.C., *Some Langobard Insigna*, cit., p. 144; GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., p. 23; FARIOLI CAMPANATI R., *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo: le arti suntuarie*, in *I Bizantini in Italia*, Milano 1982, pp. 333-415; in particolare pp. 334-335; 406; n. 193, fig. 263; D'ANGELA C., *Dall'era costantiniana ai longobardi*, in *La Daunia antica. Dalla preistoria all'alto medioevo*, Milano 1984, pp. 315-364; in particolare p. 361, fig. 425; ROTILI MARC., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, in *Studi di Storia dell'Arte in Memoria di Mario Rutili*, Napoli 1984, pp. 77-108; pp. 96-97; TAIT H., *Seven Thousand Years of Jewellery*, London 1986, fig. 246 (VII sec.); HASELOFF G., *Email im frühen Mittelalter: frühchristliche Kunst von der Spätantike bis zu den Karolingern*, Marburg 1990, pp. 20, 45; fig. 18; D'ANGELA C., *Il quadro archeologico*, in R. Cassano (a cura di), *Principi imperatori e vescovi. Duemila anni di storia a Canosa*, catalogo della mostra (Monastero di Santa Scolastica, Bari, 27 gennaio-5 aprile 1992), Venezia 1992, pp. 909-915; n. 6; LASKO P., *Ars Sacra: 800-1200*, New Haven - London 1994, pp. 3-4; fig. 6; BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria dell'impero di Costantinopoli*, cit., n. 4.c.1 (p. 164); GERE C., RUDOE J., *Jewellery in the Age of Queen Victoria: A Mirror to the World*, London 2010, p. 410; fig. 395; GOSKAR T., *Objects, People and Exchange: Material Culture in Medieval Southern Italy c. 600 - c. 1200*, 2010, unpublished PhD thesis University of Southampton, pp. 243-249; BALDINI LIPPOLIS I., *Sicily and Southern Italy: Use and Production in the Byzantine Koiné*, in Entwistle C., Adams N. (eds.), *'Intelligible Beauty'. Recent Research on Byzantine Jewellery*, London 2010, pp. 123-132; p. 126.

⁸⁰ Per lo studio dettagliato della fibula di Comacchio, si vedano: WERNER J., *Die byzantinische Scheibenfibel von Capua und ihre germanischen Verwandten*, «Acta Archaeologica», VII, 1936, pp. 57-67; p. 58, fig. 2; ROSS M.C., *Arts of the Migration Period in the Walters Art Gallery. Hunnish, Gothic, Ostrogothic, Frankish, Burgundian, Langobard, Visigothic, Avaric, Irish and Viking*, Baltimore 1961, n. 37 (pp. 88-89); ROSS M.C., *Some longobard insigna*, cit., p. 143, fig. 2; LIPINSKY A., *Le arti minori in Campania fino al secolo X circa*, in *Il contributo dell'Archidiocesi di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione*, Atti del Convegno Nazionale di Studi Storici (Capua, Caserta, S. Maria C.V., Sessa, Aurunca, Marcanise, Caiazzo, S. Agata dei Goti, 26-31 ottobre 1966), Roma 1967, pp. 129-156; p. 140; WESSEL K., *Byzantine enamels from the 5th to the 13th century*, Recklinghausen 1967, pp. 41-42 (n. 4); GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., p. 22; tav. IIIa; ROTILI M., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, cit., pp. 97-98; FARIOLI CAMPANATI R., *Una scheda sulla fibula da Comacchio*, in *La civiltà comacchiese e pomposiana dalle origini preistoriche al tardo medioevo*, Atti del Convegno Nazionale di studi storici (Comacchio, 1984), Bologna 1986, pp. 455-459; BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria dell'impero di Costantinopoli*, cit., n. 4.c.3.

⁸¹ A proposito della fibula 'Stroganoff' si rimanda a, PARKHURST C., *Melvin Gutman Collection of Ancient and Medieval Gold*, «Allen Memorial Art Museum Bulletin», XVIII, 1961, n. 149 pp. 237-238; ROSS M.C., *Some longobard insigna*, cit., p. 146, fig. 5; LIPINSKY A., *Le arti minori in Campania fino al secolo X circa*, cit., p. 141; GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., p. 23; REYNOLDS BROWN K., *Fibula*, in Weitzmann K. (ed.), *Age of Spirituality*, cit., n. 294 (pp. 317-318); ROTILI M., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, cit., pp. 77-108; p. 98; BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria dell'impero di Costantinopoli*, cit., n. 4.c.4 (p. 165).

⁸² Per quanto concerne la bibliografia relativa alla fibula appartenente alla Dumbarton Oaks Collection, si vedano i seguenti contributi di riferimento: VOLBACH W.F., *Sculture medioevale della Campania*, «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XII, 1936, pp. 81-104; p. 86; *Art of the Dark Ages*, Worcester Art Museum (Worcester, Massachusetts, February-March 1937), n. 122; HACKENBROCH Y., *Italienische Email des frühen Mittelalters*, Basel-Leipzig 1938, p. 14; *Handbook of the Dumbarton Oaks Collection*, Harvard University (Washington DC, 1946), n. 177; SCHLUNK H., *The Crosses of Oviedo: A Contribution to the History of Jewelry in Northern Spain in the Ninth and Tenth Centuries*, «The Art Bulletin», XXXII, 2, 1950, pp. 91-114; ROSS M.C., *Letter to the Editor*, in AA.VV., *Letters to the Editor*, «The Art Bulletin», 33, I, 1951, pp. 70-71; p. 72.

Sebbene non completamente sovrapponibili, questi monili intrattengono diverse similitudini a partire dall'essere tutti caratterizzati, nella parte centrale, da un medaglione realizzato a smalto⁸³; hanno poi una bordura esterna in lamina aurea riccamente decorata (e talvolta assimilabile) e, infine, presentano tre anellini nella parte inferiore che conducono a ipotizzare, anche con un certo grado di certezza, la presenza, in antico, di tre catenelle.

La trattazione, dopo una breve introduzione complessiva, si articolerà in tre sotto-paragrafi che hanno l'obiettivo di indagare approfonditamente i caratteri principali che contraddistinguono tali monili. Si darà quindi spazio allo studio dei medaglioni smaltati contenenti busti femminili, prima separatamente e quindi a livello complessivo individuando possibili confronti a livello di linguaggio artistico in manufatti attinenti l'arte longobarda. Successivamente l'attenzione si soffermerà sulla fibula 'Stroganoff' caratterizzata da un medaglione con raffigurazione polilobata e, infine, i tre oggetti verranno esaminati insieme a proposito della cornice aurea lavorata che li connota in direzione di elevato pregio.

Prima di entrare nel vivo della trattazione, ritengo però doveroso riportare, seppur brevemente, quanto hanno scritto due insigni studiosi a proposito di questi manufatti e, nello specifico, della realizzazione della loro parte centrale poiché ben sintetizza la dicotomia che ha molto spesso diviso gli studiosi che si sono trovati ad approfondire questa tipologia di manufatti: si tratta di "bizantino" o di "longobardo"?

Il medaglione in smalto ha, come ovvio, richiamato l'attenzione di coloro che si sono occupati delle arti suntuarie in ambito bizantino e, nello specifico, Angelo Lipinsky⁸⁴ e Raffaella Farioli Campanati⁸⁵. Tuttavia, come spesso succede in questo campo di studi tanto specifico quanto aleatorio – soprattutto qualora alcune considerazioni siano affidate unicamente all'esame ottico dello studioso – le ipotesi inerenti le tecniche realizzative convergono. Questo è il caso che ci si pone dunque davanti.

Lipinsky si trova ad affermare che le figure che campeggiano al centro delle fibule in esame sono state realizzate con la tecnica conosciuta come *verroterie*, ossia "smalto a freddo". Questi, oltre a spiegare che «non esiste nel vocabolario italiano un termine corrispondente al francese "verroterie"»⁸⁶, aggiunge che «[...] "smalto a freddo" fa pensare ad una materia smaltante o vernice a freddo, mentre il procedimento consiste semplicemente nell'incastonatura di paste vitree colorate in luogo delle gemme»⁸⁷. Tale tecnica, dal punto di vista meramente realizzativo, apparirebbe meno

⁸³ Come si avrà modo di leggere *Infra*, non si tratta della stessa tecnica tuttavia l'idea compositiva pare essere la medesima.

⁸⁴ *Infra*.

⁸⁵ *Infra*.

⁸⁶ LIPINSKY A., *L'arte orafa napoletana sotto gli Angiò*, in *Dante e l'Italia Meridionale*, Atti del II Congresso Nazionale di Studi Danteschi (Caserta, Benevento, Cassino, Salerno, Napoli, 10-16 ottobre 1965), Firenze 1966, pp. 169-215; p. 180n.

⁸⁷ *Ibidem*.

raffinata di quella a smalto *cloisonné* e quindi forse più consona ad un artigianato che non si era mai relazionata, in modo approfondito con le tecniche dello smalto. La *verroterie* può essere fortemente assimilata alla tecnica dell'incastonatura entro alveoli di granati e almandini; richiede, quindi, forse meno maestria rispetto alla tecnica *cloisonné tout court* che prevede di colare lo smalto entro minute cellette.

La Farioli Campanati⁸⁸ sembrerebbe, invece, di tutt'altro avviso. E nel suo contributo inserito nel noto volume *I Bizantini in Italia*, si cerca di (auto)convincere che si tratti di una manifattura bizantina realizzata in ambiente longobardo⁸⁹. Per la studiosa la tecnica utilizzata è quella dello smalto *cloisonné* ai suoi primordi; com'è noto, infatti, tale tipologia realizzativa vedrà i suoi migliori risultati nella seconda metà del X secolo. I confronti che chiama in causa per corroborare la sua ipotesi sono riconducibili, nello specifico, alla stauroteca Fieschi⁹⁰, conservata al Metropolitan Museum of Art⁹¹, e alla croce Baresford Hope del Victoria & Albert Museum⁹², tuttavia si tratta a mio avviso di manufatti che testimoniano una consapevolezza figurativa e stilistica nettamente superiore. La debolezza di tali ipotetici parallelismi deriva inoltre dal fatto che, rispetto alla datazione supposta dalla succitata studiosa – un vago VII secolo⁹³ –, analisi più recenti ne hanno ridefinito gli estremi cronologici: un inizio IX secolo per quanto concerne il reliquiario conservato a New York, e un IX-X secolo per la croce del Victoria & Albert. Certo, questi ultimi oggetti liturgici non si connotano per i livelli di raffinatezza e gusto raggiunti nella fattura della celebre stauroteca di Limburg an der Lahn⁹⁴ tuttavia, come si avrà modo di approfondire in seguito, anche solo soffermandosi sui volti dei personaggi che ne abitano l'impianto decorativo risulta evidente la distanza stilistica. I visi presenti negli smalti che ornano le fibule a disco in esame sono infatti ancora fortemente contraddistinti dai tratti tipici della cultura artistica longobarda⁹⁵.

È tuttavia di interesse quanto scrive la Farioli Campanati a proposito del *milieu* culturale che dà vita a tali oggetti preziosi, supponendo che le fibule di Canosa e Comacchio (i due manufatti su cui imposta la trattazione) «[...] potrebbero esser state eseguite in una bottega locale da artefici

⁸⁸ Cfr. FARIOLI CAMPANATI R., *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, in AA.VV., *I Bizantini in Italia*, Milano 1986, pp. 137-426; p. 334. Le arti suntuarie sono trattate, nello specifico, in IVI, pp. 333-426.

⁸⁹ IVI, p. 334.

⁹⁰ Inv. 17.190.715a, b.

⁹¹ WESSEL K., *Byzantine enamels from the 5th to the 13th century*, cit., pp. 42-44 (n. 5).

⁹² Inv. 265&A-1886. Anche a proposito di tale manufatto, si veda WESSEL K., *Byzantine enamels from the 5th to the 13th century*, cit., pp. 50-52 (n. 8).

⁹³ FARIOLI CAMPANATI R., *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, cit., p. 334.

⁹⁴ A proposito di tale prezioso oggetto si rimanda a, TORNO GINNASI A., *La stauroteca di Limburg an-der-Lahn: devozione e lusso nel mondo bizantino*, «ACME», 2009, pp. 97-130; RIZZARDI C., *La stauroteca di Limburg an der Lahn nella cultura artistica costantinopolitana*, «Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», XXIV, 1977, pp. 77-85.

⁹⁵ *Infra*.

bizantini al servizio dei duchi longobardi»⁹⁶. Se l'ipotesi di un *artifex* bizantino, come si vedrà oltre, non mi trova concorde, credo invece che l'affermazione seguente sia ricca di significato

[...] è nota infatti l'ambizione dei duchi di Benevento di emulare il cerimoniale della corte imperiale di Costantinopoli: le insegne proprie della dignità monarchica, documentate nelle due fibule a smalto, come anche nell'altra fibula d'oro di Capua potrebbero dunque rientrare nell'assimilata concezione della gerarchia di valori stabilita dai monili imperiali⁹⁷.

Come emerge da queste prime riflessioni, l'approfondimento di questi manufatti si svolge per percorsi tutt'altro che lineari. Gli elementi interrelati sono molti, e la multidisciplinarietà intrinseca a questa materia oscura talvolta alcune delle risposte che vorremmo ottenere.

IV.3.a Clipei smaltati contenenti busti dalle "fisionomie longobarde"

Uno degli aspetti di maggior risalto che contraddistingue due delle fibule in esame è la già accennata presenza di ritratti, con ogni probabilità di individui femminili – come si avrà modo di dar conto in seguito –, realizzati a smalto, che campeggiano nella loro parte centrale.

È bene fin d'ora osservare che se due ritratti, affrontati, di profilo, connotano anche il medaglione della fibula appartenente alla Dumbarton Oaks Collection, è altrettanto vero che – oltre ai dubbi relativi all'autenticità del manufatto – anche la tipologia rappresentativa gioca a favore di una "distanza" rispetto a quanto si sta approfondendo. Lo studio delle testimonianze che possono essere connesse alla cultura artistica di ambito longobardo mi conduce ad affermare che la tipologia figurativa "di profilo" è pressoché estranea alle documentazioni di cultura materiale nonché di arte monumentale. Come si approfondirà in dettaglio successivamente⁹⁸ è la frontalità uno dei caratteri distintivi dei volti longobardi, soprattutto in espressioni artistiche che si volevano connotare come segni del potere, e questa "declinazione" la darei per appurata nella fibula a disco della Dumbarton Oaks, data la presenza dei tre anellini. Sebbene l'autenticità del medaglione centrale smaltato non potrebbe che farci esultare, aggiungendo un ulteriore esemplare a quelli noti, è altrettanto vero che l'osservazione attenta di quei volti mette in luce una sorta di *pastiche* compositivo. Le teste di profilo si caratterizzano per tratti grossolani che probabilmente volevano esplicitare l'elemento "barbarico" dell'insieme ma senza la sapienza compositiva che, seppur antinaturalistica, risulta evidente nella fibula Castellani e nel manufatto di Comacchio. La testa femminile, ritratta verso

⁹⁶ FARIOLI CAMPANATI R., *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, cit., p. 358.

⁹⁷ Ivi, p. 334.

⁹⁸ Si veda *Infra* e, nello specifico, il sottoparagrafo dal titolo *Lo stringente parallelismo con gli orecchini provenienti da Senise e altri "volti barbarici"*.

destra, presenta un'acconciatura con crocchia in corrispondenza della nuca che, senza soluzione di continuità, diviene un orecchino a cui è appeso un elemento cruciforme: troppa creatività, potremmo affermare. Il collo, lungo quanto la testa (e forse più) si innesta su una veste fortemente assimilabile a quella della donna ritratta sul medaglione di Comacchio; oltre agli elementi a goccia è stato qui aggiunto un cerchietto. Il personaggio maschile, laureato, è ritratto verso sinistra; gli elementi del suo viso – così come quelli della donna – sono fortemente pronunciati, soprattutto la lamina con cui è stato realizzato l'alveolo dell'occhio. Anche qui il collo si innesta su un abito che riprende in modo pedissequo, pur trasformando il motivo ornamentale da triangoli a rettangoli, quello dell'individuo femminile; al centro campeggia un duplice elemento centrale. La parte inferiore di quest'ultimo risulta come nascosta dal semicerchio decorato con una specie di "ventaglio" realizzato accostando elementi a goccia capovolti, la cui identificazione appare ardua. Lo spazio di risulta tra i volti ospita un elemento fitomorfo, le cui terminazioni sono ornate da cerchielli.

È la forzatura in chiave "barbarica" ma con influssi "romani" (si pensi, nello specifico, alla testa laureata) che sembra essere portata quasi all'esasperazione in tale iconografia; tanto da risultare, almeno per chi scrive, un indizio a favore della falsità del medaglione⁹⁹. A ciò si aggiunge che la presenza di smalto traslucido, benché non possa non richiamare l'attenzione su quanto scritto dal Wessel, ossia «[...] in the early enamels the glass was translucent and so allowed the underlying gold to shine through»¹⁰⁰, risulta fin troppo caratterizzata in tale direzione.

Come si avrà modo di sottolineare più avanti nella trattazione, personalmente sarei dell'idea di interpretare come falso l'elemento centrale e, al contrario, come autentica la cornice aurea, ad eccezione dei tre anellini la cui saldatura appare moderna¹⁰¹.

Ritornando al tema cardine di questo paragrafo, ritengo doveroso dedicare uno spazio *ad hoc* ad entrambi i manufatti, prima di poterli porre a confronto con la coppia di orecchini provenienti da Senise nonché con altri oggetti che ripropongono fisionomie umane connotate da stilizzazioni, espressività e modalità esecutive estremamente assimilabili.

⁹⁹ A proposito dei dubbi sull'effettiva autenticità del manufatto, ROSS M.C., *Letter to the Editor*, in AA.VV., *Letters to the Editor*, «The Art Bulletin», 33, I, 1951, pp. 70-71; p. 72.

¹⁰⁰ WESSEL K., *Byzantine enamels from the 5th to the 13th century*, cit., p. 14. Il Wessel aggiunge inoltre «[...] As Middle Byzantine enamel evolved, the degree of translucency decreased more and more and the glass fluxes formed a dense covering – i.e. they became opaque» (*Ibidem*).

¹⁰¹ *Infra*.

La fibula cosiddetta Castellani

La fibula Castellani¹⁰², certamente la più nota di questo gruppo – anche per la non immediata lettura iconografica della totalità degli elementi raffigurati – si caratterizza per un medaglione centrale, realizzato a smalto, avente un diametro pari a circa 4 cm (*fig. IV.5*).

La rappresentazione che riempie il clipeo, in modo tutto sommato proporzionato, può essere identificata con il busto di un personaggio femminile¹⁰³. Il volto allungato presenta un leggero assottigliarsi nella parte inferiore; gli occhi, grandi, nei quali sono ricavate anche le pupille¹⁰⁴, si connettono direttamente agli alveoli che disegnano il lungo naso. La boccuccia si presenta non particolarmente ampia. In corrispondenza della fascia oculare, sono state inserite le orecchie, piccole, dalle quali pendono, due pseudo-catenelle terminanti con un pendente a goccia. Tali filamenti – che con ogni probabilità vorrebbero far riferimento all'elemento a pendente dell'orecchino – sono ondulati¹⁰⁵; difficile comprendere se l'artista volesse evidenziarne la lunghezza o, piuttosto, la leggerezza che li rendeva "mobili". L'acconciatura presenta una scriminatura centrale e, in corrispondenza del punto centrale del cranio, si fanno spazio, verso l'alto, tre elementi a forma di goccia capovolta da identificarsi, come vedremo a breve, in un *trifolium*. Il collo, sottile e non particolarmente aggraziato, poggia su un elemento semicircolare; sebbene sia arduo interpretare tale inusuale entità come un vestito, credo che quest'ultima identificazione sia quella più verosimile. Non si discosta infatti molto dalla resa della veste della donna raffigurata sul medaglione della fibula di Comacchio, benché in quest'ultima la fattura del collo nonché le dimensioni più minute¹⁰⁶ hanno giocato a favore di una realizzazione maggiormente "verosimile". Tale veste, quindi, si connota per una fascia (una sorta di *broderie*?) con motivo

¹⁰² Tale manufatto era parte della collezione dei noti orafi-antiquari; fu Alessandro a vendere tale fibula nel 1895 al British Museum. Le circostanze relative a come la famiglia Castellani ne venne in contatto così come quelli inerenti la successiva vendita rimangono tuttora ignote.

¹⁰³ Margherita Corrado (CORRADO M., *Note in margine ad alcune oreficerie 'beneventane' da Senise (PZ)*, in *I Longobardi dei Ducati di Spoleto e Benevento*, Atti del XVI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Spoleto, 20-23 ottobre 2002; Benevento, 24-27 ottobre 2002), I-II, Spoleto 2003, II, pp. 1301-1313) ipotizza si tratti di un ritratto maschile ma la tipologia di acconciatura unita alla presenza di orecchini a pendenti sono a parere di chi scrive due peculiarità dall'evidente richiamo "femminile", come si avrà modo di argomentare in seguito (cfr. *Infra*).

¹⁰⁴ Questo aspetto differenzia e impreziosisce, anche solo a livello di capacità tecnico-esecutiva, il manufatto in esame dalla fibula di Comacchio e dalla coppia di orecchini portati alla luce a Senise (*Infra*).

¹⁰⁵ La Corrado (CORRADO M., *Manufatti altomedievali da Senise. Riesame critico dei dati*, in Quilici L., Quilici Gigli S. (a cura di), *Carta archeologica della Valle del Sinni. Fascicolo 4: zona di Senise*, Roma 2001, pp. 227-258) individua una sorta di parallelismo per i *pendilia* con la fibula di Downgate Hill, oggi al British Museum (inv. 1856,0701.1461), tuttavia essendo quest'ultima datata al X-XI secolo, ed essendo la fibula Castellani ascrivibile ad estremi cronologici ben anteriori (*Infra*), credo che non abbia senso insistere in tale direzione per un eventuale confronto iconografico che – semmai – potrebbe essere effettuato in senso inverso.

¹⁰⁶ Si veda *Infra* per lo studio dettagliato del manufatto.

ornamentale pseudo-geometrico nella parte superiore¹⁰⁷; questa incornicia una sorta di semicerchio entro il quale campeggia un monile strettamente assimilabile alla stilizzazione di una fibula a disco. Si tratta infatti di un elemento circolare, che ne incornicia un altro di dimensioni minori, al quale risultano appese tre gocce.

Vi sono poi due elementi realizzati ai lati del busto femminile, la cui lettura si è divisa tra l'identificazione di due ali¹⁰⁸ e quella di cipressi stilizzati¹⁰⁹. Personalmente mi trovo in disaccordo con l'ipotesi di Marcello Rotili che interpreterebbe la presenza delle due ali come un chiaro riferimento all'arcangelo Michele e, quindi, alla sfera cultuale micaelica che aveva un punto di riferimento significativo nel santuario di Monte Sant'Angelo sul Gargano¹¹⁰. Credo infatti che, data la tipologia esecutiva complessiva, se si trattasse di ali, queste sarebbero state realizzate in continuità con il busto del personaggio raffigurato; inoltre anche la non usuale presenza del *trifolium*¹¹¹ così come la posizione della fibula a disco giocano a favore dell'interpretazione di un ritratto femminile. Per quanto riguarda, invece, la seconda identificazione, ossia l'interpretazione di tali elementi come cipressi stilizzati nutro certamente meno dubbi ma tale lettura non mi convince comunque pienamente. Sarei infatti dell'idea di riconoscervi l'estrema stilizzazione di un generico elemento floreale; mi riferisco, in particolar modo, alle foglie di edera a cuore che non raramente colmavano gli spazi di risulta tra i bracci della croce nonché altre composizioni ornamentali che decoravano rilievi marmorei, solitamente di ambito liturgico. Una lastra di particolare interesse, a questo riguardo, è costituita da un frammento portato alla luce a Canosa, nell'area che circonda il santuario di Boemondo¹¹², datato al VI secolo¹¹³ (*fig. IV.6*). Sebbene il motivo decorativo non sia certamente da porre in stretto rapporto con la cronologia di riferimento, trattandosi di un ornamento che ha goduto di grande fortuna fin dall'antichità, credo opportuno metterlo in evidenza a motivo del contesto di riferimento e della datazione che lo connota. Vorrei infine aggiungere un'ulteriore considerazione a tal proposito, ossia i due motivi che incorniciano il busto sono a mio

¹⁰⁷ Il parallelismo che è possibile instaurare tra l'abito della donna raffigurata sulla fibula Castellani e l'anello di Gumedruta sarà oggetto di un maggiore approfondimento nel sottoparagrafo *Lo stringente parallelismo con gli orecchini provenienti da Senise e altri "volti barbarici"* (cfr. *Infra*).

¹⁰⁸ ROTILI MARC., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, in *Studi di Storia dell'Arte in Memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 77-108; pp. 96-97.

¹⁰⁹ GOSKAR T., *Objects, People and Exchange: Material Culture in Medieval Southern Italy c. 600 – c. 1200*, cit., p. 2010, unpublished PhD thesis University of Southampton, pp. 243-249.

¹¹⁰ Per la trattazione dell'iconografia micaelica, e degli attributi ad essa connessa, si rimanda a BERTELLI G., *L'immagine dell'arcangelo Michele nel santuario di Monte Sant'Angelo. Ricerche sul tema iconografico di un tipo garganico*, «*Vetera Christianorum*», 23, 1986, pp. 131-154, e alla bibliografia di riferimento.

¹¹¹ Attributo che si vedrà connotare solo personaggi femminili (*Infra*).

¹¹² BERTELLI G. (a cura di), *Le Diocesi della Puglia Centro-Settentrionale*. Aecae, Bari, Bovino, Canosa, Egnathia, Herdonia, Lucera, Siponto, Trani, Vieste, Spoleto 2002, cit., pp. 242-246.

¹¹³ *Lastra frammentaria*, in Bertelli G. (a cura di), *Le Diocesi della Puglia Centro-Settentrionale*, cit., n. 251 (p. 244); tav. LXXXIII.

avviso interpretabili come due elementi ornamentali, nulla di più, realizzati per riempire l'altrimenti superficie "vuota".

A proposito dello smalto di tale medaglione, questo presenta toni iridescenti e praticamente mai monocromi tanto da risultare solo limitatamente connessi all'effettiva resa coloristica delle parti che decora. Lo smalto è scuro in corrispondenza delle pupille e di alcune parti, alternate, della *broderie*.

Vale la pena analizzare in questo contesto anche un ulteriore elemento realizzato a smalto che decora la fibula a disco in esame, ossia la cornice a cerchi intrecciati che orla il registro caratterizzato dall'alternarsi di perle e cerchietti aurei. Tale bordura presenta un fregio continuo di cerchietti affiancati nei quali sono ricavate stelle a quattro punte¹¹⁴. I toni dello smalto dovevano essere, in antico, il rosso, il verde e il blu, tuttavia questa caratterizzazione coloristica è ancora identificabile solo in parti limitate; nello specifico era verde l'interno a forma di stelle, rossa la restante parte dell'elemento circolare, e blu la parte di risulta lungo i margini.

Il motivo ornamentale conta diversi parallelismi in età tardoantica e altomedievale, sia in opere d'arte monumentali sia in oggetti di arte suntuaria. Nel primo caso sono anzitutto i tappeti musivi ad essere connotati da questa scelta decorativa, benché non manchino opere d'arte scultorea. Trattandosi, anche in questo caso, di un motivo decorativo diffuso in una periodizzazione a dir poco ampia, vale qui la pena soffermarsi su testimonianze pressoché coeve. Come anticipato, anche negli estremi cronologici di riferimento in questo contesto, le testimonianze sono molteplici sia nel Mediterraneo orientale¹¹⁵ sia in Italia. Nel primo caso penso, in particolare, al frammento musivo di VI secolo portato alla luce in corrispondenza della cornice esterna del presbiterio di Qars-el-Lebia¹¹⁶; nonché alla cornice – maggiormente elaborata – che orna la cappella sud-orientale della cattedrale di Cirene¹¹⁷. Ma tale motivo è ravvisabile anche in ambienti non cultuali, come testimoniano alcuni mosaici che ornano alcune case antiochene; mi limito a citare la casa di Polifemo¹¹⁸ e quella di Dioniso e Ariadne¹¹⁹.

¹¹⁴ Il fatto che si tratti di una cornice e non di una vera e propria superficie decorata cambia la percezione del motivo. Questo infatti è talvolta descritto come «[...] cerchi che si intersecano formando fiori quadripetali», in MORENO CASSANO R., *Mosaici paleocristiani di Puglia*, MEFRA 88, I, 1976, pp. 277-373, p. 300; tuttavia nel caso della fibula in esame appare con maggiore evidenza, data la diversa organizzazione della composizione, il motivo delle stelle con quattro punte.

¹¹⁵ Un utile *Geometric Summary* è contenuto nel volume della Campbell (CAMPBELL S., *The Mosaics of Antioch*, Toronto 1988, pp. 85-100); per gli "overlapping circles", e per quanto concerne le declinazioni decorative cui sono soggetti, si veda Ivi, pp. 99-100, e i relativi rimandi.

¹¹⁶ ALFÖLDI-ROSENBAUM E., WARD-PERKINS J., *Justinianic Mosaic Pavements in Cyrenaican Churches*, Roma 1980, pp. 12-14; tav. 44.

¹¹⁷ Ivi, pp. 21-22; tav. 55. Tale edificio di culto, datato al V secolo, fu oggetto di una risistemazione in età giustiniana.

¹¹⁸ LEVI D., *Antioch Mosaic Pavements*, I-II, Princeton-London-The Hague 1947, pp. 25-28; tav. II b-c.

¹¹⁹ Ivi, pp. 141-156; tav. XXVII b.

Per quanto concerne, invece, il territorio italiano penso nello specifico ai lacerti musivi che ornano il deambulatorio meridionale di San Leucio a Canosa¹²⁰ (V secolo¹²¹) dove il motivo a cerchi che si intersecano è arricchito da elementi floreali nella sua parte centrale.

Tuttavia degno di maggior nota è a mio avviso un manufatto di arte sontuaria; si tratta di una capsella argentea (6 x 3,5 cm) contenuta all'interno di un reliquiario lapideo – realizzato con ogni probabilità nel tufo locale –, e portata alla luce a Otranto, in contrada "Maldonato"¹²². L'ornamentazione della cassetta d'argento (*fig. IV.7*) richiama in modo puntuale la decorazione a cerchi allacciati che orna la fibula a disco in esame; sul manufatto proveniente da Otranto il motivo ornamentale riempie interamente la superficie del coperchio, e due facce del contenitore (sulle altre è presente un ornato vegetale più semplice). Come sottolinea Cosimo D'Angela, e come abbiamo sinteticamente presentato portando l'attenzione su alcuni pavimenti musivi, si tratta di «motivi largamente usati su manufatti diversi che si possono rinvenire in tutta l'area mediterranea»¹²³. Lungi da me l'utilizzo di tale osservazione per attribuire la fibula Castellani a una manifattura esclusivamente orientale, tuttavia la scelta di un simbolo di potere così connotato in chiave bizantina e di un motivo ornamentale tipico della cultura artistica dell'Oriente Mediterraneo non possono che sollecitare il nostro pensiero in direzione di una forte influenza per l'appunto orientale. Come vedremo¹²⁴ non ci è dato sapere con sicurezza chi realizzò tale prezioso manufatto, eppure questi due elementi giocano a favore di una bottega che, seppur "gestita" da artigiani provenienti da una cultura artistica differente, in specie quella longobarda-beneventana, erano aggiornati a morfologie strutturali, formali e decorative della prima età bizantina nonché del Mediterraneo Orientale.

La fibula da Comacchio

Il medaglione realizzato a smalto che campeggia nella parte centrale della fibula di Comacchio (*figg. IV.8a-b*) ha dimensioni minori rispetto a quello che connota la fibula Castellani tanto che, in questo caso, sono minime le libertà compositive (e creative) che si possono ravvisare. Il campo è pressoché completamente riempito dalla raffigurazione di un busto femminile, ritratto frontalmente. La fattura – così come la tecnica esecutiva – si presentano, fin dal primo sguardo,

¹²⁰ FALLA CASTELFRANCHI M., *Canosa dalle origini cristiane all'invasione saracena (secc. IV-IX)*, in Bertelli G., Falla Castelfranchi M. (a cura di), *Canosa di Puglia fra tardoantico e medioevo*, Roma 1981, pp. 7-31; p. 12. Si veda poi, MORENO CASSANO R., *Mosaici paleocristiani di Puglia*, cit., fig. 65.

¹²¹ Non è possibile tacere, nonostante non sia questo il contesto più adatto, l'importanza di tale edificio culturale frutto della trasformazione, durante il V secolo, di un tempio ellenistico. Per un approfondimento in questa direzione si veda, FALLA CASTELFRANCHI M., *Continuità dell'antico. La basilica di San Leucio a Canosa. Nuove acquisizioni*, «*Vetera Christianorum*», 22, 1985, pp. 387-194.

¹²² D'ANGELA C., *Recenti scoperte paleocristiane a Otranto*, in D'Angela C. (a cura di), *La Puglia altomedievale. Scavi e ricerche*, I, Bari 2000, pp. 157-163; in particolare pp. 162-163.

¹²³ *IVI*, p. 163.

¹²⁴ *Infra*.

meno raffinate e preziose rispetto a quanto si ha modo di osservare nella fibula conservata al British Museum; l'impostazione dell'immagine è tuttavia la medesima.

Prima però di addentrarsi nella trattazione specifica del manufatto, credo abbia senso mettere in evidenza in questo contesto, sebbene in estrema sintesi, il carattere di "estraneità" che, sotto un certo punto di vista, contraddistingue la fibula di Comacchio. Si tratta infatti dell'unica fibula elitaria portata alla luce in Italia settentrionale¹²⁵; le dinamiche della scoperta sono ignote, e quello che conosciamo è unicamente la data della sua acquisizione (1930) da parte delle collezioni del Walters Art Museum di Baltimora. Anche "interrogare" Comacchio¹²⁶ non conduce a risposte di particolare rilevanza, fatto salvo che fosse un emporio commerciale¹²⁷ che proprio nei secoli di nostro interesse (VI-VII) vide una netta espansione e riorganizzazione soprattutto per quanto concerne gli scambi con il Mediterraneo e, in particolare, gli empori palestinesi, egiziani, egeo-anatolici¹²⁸. I collegamenti con l'Italia centrale e, nello specifico, con la nota Crypta Balbi, si verificano solo in datazioni successive all'VIII secolo¹²⁹. A ciò si va ad aggiungere il carattere antilombardo che parrebbe caratterizzare tale centro, aspetto che lo accomuna a quello di Ferrara, «castrum di emanazione ravennate, sorto agli inizi del VII secolo sul Po»¹³⁰ proprio per far fronte alla suddetta esigenza. Va quindi sottolineato che se in anni recenti si sta facendo luce sull'integrazione, dal primo ventennio dell'VIII secolo, dei mercanti dell'Italia bizantina con «lo spazio del regno longobardo»¹³¹, simili informazioni (e documentazioni) sono del tutto assenti per

¹²⁵ Altra eccezione è costituita dalla fibula 'Stroganoff' di generica provenienza italiana. Cfr. *Infra*.

¹²⁶ Mi limito a rimandare ad alcuni contributi inerenti le "questioni aperte" che connotano tale territorio, GELICHI S. (a cura di), "...Castrum ignet combussit...". *Comacchio tra la Tarda Antichità e l'Alto Medioevo*, «Archeologia medievale», XXXIII, 2006, pp. 75-105; PATITUCCI UGGERI S., *Problemi storico-topografici di Comacchio tra tardoantico e altomedioevo. Gli scavi di Valle Ponti*, in *Actes du XIe congrès international d'archéologie chrétienne* (Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste, 21-28 septembre 1986), Roma 1989, pp. 2301-2315.

¹²⁷ La vocazione commerciale di Comacchio aveva avuto un ruolo fondamentale anche in epoca gota «quando Teodorico nel 525-526 inizia un potente sforzo di riorganizzazione della flotta [...]. L'antico porto di Ravenna, Classe, era scomparso per interrimento [...]», in PATITUCCI UGGERI S., *Problemi storico-topografici di Comacchio tra tardoantico e altomedioevo. Gli scavi di Valle Ponti*, cit., pp. 2302-2303.

¹²⁸ Cfr. GELICHI S. (a cura di), "...Castrum ignet combussit...". *Comacchio tra la Tarda Antichità e l'Alto Medioevo*, cit., p. 91.

¹²⁹ IVI, p. 93, e la relativa bibliografia di riferimento.

¹³⁰ PATITUCCI UGGERI S., *Problemi storico-topografici di Comacchio tra tardoantico e altomedioevo. Gli scavi di Valle Ponti*, cit., p. 2301.

¹³¹ GASPARRI S., *Voci dai secoli oscuri*, cit., p. 105. Si fa riferimento, nello specifico, ad un patto stretto fra il regno longobardo e gli abitanti di Comacchio intorno al 715, nel quale «venivano conservati i privilegi ricevuti dalla città da parte delle autorità politiche esterne» (IVI, p. 103). Il testo ci è pervenuto in una sola copia «molto tarda [XIII secolo] e scorretta, a causa delle incomprensioni del copista, conservata all'interno del Registrum Sicardi del comune di Cremona» (*Ibidem*), che sembrerebbe tuttavia far riferimento ad una consuetudine già in atto alla fine del VII secolo, della quale purtroppo non abbiamo alcuna traccia. Per l'approfondimento del testo del capitolare si rimanda a, FASOLI G., *Navigazione fluviale. Porti e navi sul Po*, in *La navigazione mediterranea nell'Alto Medioevo*, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 14-20 aprile 1977), I-II, Spoleto 1978, I, pp. 565-607, nonché alla bibliografia di riferimento presente nel succitato GASPARRI S., *Voci dai secoli oscuri*, cit.

quanto concerne la cronologia precedente. Di conseguenza le motivazioni per cui la fibula a disco in esame fosse giunta in quell'area geografica possono essere le più diverse, nonché le più curiose.

Torniamo ora al manufatto, e al suo medaglione smaltato. La donna ritratta si caratterizza per un volto pseudo-ovale, nel quale occhi, naso e bocca riempiono la parte superiore tanto da sottolinearne il mento pronunciato. Anche in questo caso, come nel precedente, gli occhi riempiono completamente la fascia orbitale e si legano al naso a goccia. Questi, poi, è ancorato alla boccuccia ovale. In corrispondenza degli occhi sono state ricavate, sull'esterno, le orecchie dalle quali pendono due orecchini triangolari dotati di *pendilia* finali di forma circolare. Il capo presenta un'acconciatura con una scriminatura centrale. Il collo della donna, lungo e tozzo, si innesta al centro dell'elemento semicircolare che dà forma all'abito; quest'ultimo presenta ai lati una decorazione ottenuta con alveoli quadrangolari mentre nella parte inferiore tre gocce, equidistanti, ornano la superficie più ampia della veste.

Tale busto si staglia su uno sfondo omogeneo blu che presenta – ingrandendo l'immagine – evidenti segni di danneggiamento; lo smalto che in antico arricchiva e impreziosiva con il suo effetto coloristico anche le parti interne del ritratto femminile è per lo più venuto a mancare. Si nota una pallida colorazione rosacea in corrispondenza del volto e del collo, e *nuances* blu e verdi in corrispondenza del vestito.

Lo stringente parallelismo con gli orecchini provenienti da Senise e altri "volti barbarici"

La fibula Castellani e la fibula di Comacchio condividono spesso pagine attigue nei contributi di riferimento poiché l'impostazione complessiva che le caratterizza è, come si è visto, fortemente affine. Lo stesso, a mio avviso, non si può però affermare per quanto concerne la raffinatezza esecutiva che li contraddistingue: se al ritratto della fibula Castellani sovrintendevano una certa proporzionalità nonché un'armonia complessiva, nel caso della fibula di Comacchio – pur trattandosi di un oggetto di gran pregio, dati i materiali utilizzati – l'insieme sembra risentire fortemente dell'impronta di un linguaggio non troppo vicino a quello del Mediterraneo Orientale.

Avendo chiara tale differenza stilistica, è bene porre ora l'attenzione altrove. Ossia a una coppia di orecchini¹³² (*fig. IV.9*), portati alla luce nel sepolcreto annesso alla chiesa altomedievale che sorge in località Pantano, presso Senise (PZ)¹³³. Questi, appartenenti alla tipologia definita 'a

¹³² Tali monili sono oggi conservati presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

¹³³ Per la bibliografia di riferimento della coppia di orecchini in esame, si rimanda ai seguenti contributi fondamentali: DE RINALDIS A., *Senise. Monili di età barbarica*, «Notizie di Scavi e Antichità», 1916, pp. 329-332; BREGLIA L., *Catalogo delle oreficerie del Museo Nazionale di Napoli*, Roma 1941, pp. 95-96; tavv. XLII-XLIII (figg. 1-2); ROSS M.C., *Some Langobard Insigna*, cit., p. 151, fig. 13; GALASSO E., *Oreficerie medioevale in Campania*, cit., pp. 19-20; ROTILI MARC., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, cit.,

tamburo¹³⁴ oppure 'a disco con decorazione *cloisonné* e pendenti cruciformi¹³⁵, sono caratterizzati sul lato posteriore da una brattea che riproduce un'emissione aurea bizantina a nome di Costante II (641-668), che presenta al R/ Tiberio ed Eraclio – associati al trono insieme a Costantino IV nel 659¹³⁶ – raffigurati ai lati di una croce potenziata posta su tre gradini, con clamide, corona, asta e globo crucigero. Tale peculiarità funge da utile nonché significativo indizio *post quem* per la datazione della coppia di orecchini.

Vale qui la pena aprire una breve parentesi – ma significativa per quanto concerne la trattazione successiva – relativa a questa coppia di monili poiché

L'intricata rete di rapporti che [...] lega gli orecchini di Senise ad esemplari coevi¹³⁷ pertinenti a più d'una variante del tipo a cestello, e in specie a quelle 'meridionali', è gravida di ripercussioni. [...] Infatti cade l'ipotesi della loro asserita esecuzione bizantina debba farli pensare importati dall'Oriente invece che prodotti nella Penisola¹³⁸.

La Baldini Lippolis a tal proposito scrive «in Italia meridionale si stava sviluppando un artigianato specializzato nella tecnica *cloisonné*, a vantaggio di una committenza locale con aspirazioni di emulazione nei confronti della corte della Capitale»¹³⁹. Se rispetto alla tecnica ipotizzata dalla Baldini Lippolis nutro alcuni dubbi¹⁴⁰, trovo invece veritiero quanto sottolinea a proposito della volontà di emulazione, piuttosto esplicita; aspetto questo sempre fortemente presente e intrinseco qualora ci si trovi ad analizzare manufatti di oreficeria realizzati in territori di dominazione longobarda.

Tornando al tema cardine della presente analisi, è bene mettere in luce i richiami che questa coppia di preziosi monili intesse con le fibule in esame (*fig. IV.10*). Se con il manufatto oggi al British Museum, il parallelismo è anzitutto a livello complessivo per quanto concerne la scelta decorativa dello smalto centrale, è altrettanto vero che gli orecchini di Senise intrattengono analogie

p. 95; CORRADO M., *Manufatti altomedievali da Senise. Riesame critico dei dati*, cit., pp. 227-258; CORRADO M., *Note in margine ad alcune oreficerie 'beneventane' da Senise (PZ)*, cit., pp. 236-248.

¹³⁴ Benché inizialmente fossero stati interpretati come una variante 'con capsula posteriore piana, parallela al disco anteriore' degli orecchini a cestello (MELUCCO VACCARO A., *Oreficerie altomedievali da Arezzo*, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», serie V, anno LVII, 1972, pp. 8-19; p. 10), il fatto che siano rimasti esclusi dalla catalogazione di Elisa Possenti (POSSENTI E., *Gli orecchini a cestello altomedievali in Italia*, Firenze 1994).

¹³⁵ BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria dell'impero di Costantinopoli*, cit., n. 5.d.1 (p. 100).

¹³⁶ Cfr. OSTROGORSKY G., *Storia dell'impero bizantino*, Torino 1993 (ed. originale München 1963), p. 107.

¹³⁷ Si fa riferimento, nello specifico, ai seguenti manufatti: l'orecchino 'a tamburo' d'ignota provenienza oggi al Museo Nazionale del Bargello e un altro orecchino, anch'esso 'a tamburo' proveniente dall'area ercolanense e oggi conservato presso il Museo Nazionale di Napoli. Per una loro immagine fotografica, CORRADO M., *Note in margine ad alcune oreficerie 'beneventane' da Senise (PZ)*, cit., figg. 12-13.

¹³⁸ CORRADO M., *Manufatti altomedievali da Senise. Riesame critico dei dati*, cit., p. 242.

¹³⁹ BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria dell'impero di Costantinopoli*, cit., pp. 78-79.

¹⁴⁰ A questo riguardo si veda *Infra*.

ben più marcate con la fibula di Comacchio. Basti pensare infatti che i tre preziosi oggetti si caratterizzano per l'estrema geometrizzazione¹⁴¹ dei volti femminili che ospitano. Inoltre, ci troviamo davanti

a due versioni a smalto di quella che è a tutti gli effetti un' *imago clipeata*, imparentata, perciò, con i medaglioni con busto-ritratto veridico o allegorico cinti da cornici più o meno elaborate che, nel solco di una tradizione risalente all'età ellenistica, ricorrono sugli oggetti più disparati durante tutta l'età romana, e in particolare nei primi secoli dell'Impero. Li s'incontra, tuttavia, anche su manufatti tardoantichi e altomedievali di varia natura [...]¹⁴².

Gli orecchini di Senise, che in questo preciso contesto ci interessano specificatamente per i volti ritratti, sono ovviamente caratterizzati da dimensioni minori rispetto alle fibule, di conseguenza le due donne ritratte presentano solo una parte estremamente limitata del loro busto abbigliato. I visi sono allungati e poco affilati in corrispondenza del mento; la maestria esecutiva non particolarmente elevata fa sì che, in entrambi i casi, le orbite fuoriescano rispetto al consueto contorno del volto tanto che, con un leggero grado di ironia, potremmo asserire che sembrerebbero portare un paio di occhiali. Il naso è lungo e sottile, il richiamo alla tipologia "a goccia" lontano; la bocca, piccola, non presenta lineamenti attenti ad una forma che sia, almeno, verosimile tanto che in uno dei due oggetti è talmente minuta da non richiamare alcun tipo di attenzione. Anche la loro capigliatura, come di consueto, presenta una scriminatura centrale e sembra ricadere dietro alle orecchie; queste, la cui forma risponde a geometrie peculiari, sostengono orecchini a pendente. Le dimensioni ridotte degli orecchini non devono però portarci a intravedere una sorta di consequenzialità tra lo spazio limitato e la poca armonia dell'insieme¹⁴³. Penso, anzi, che questo sia – più di altri – l'elemento che gioca a favore dell'individuazione di una produzione in ambito longobardo della coppia di manufatti. Ad esso si aggiunge, come vedremo più approfonditamente in seguito, anche la tecnica realizzativa che è, a mio avviso, da identificare con quella della *verroterie*.

Il carattere geometrico e stilizzato che definisce le linee dei due monili in esame così come il ritratto femminile della fibula di Comacchio, mi conducono a chiamare in causa altre preziose creazioni, realizzate in seno alla cultura artistica longobarda che presentano volti estremamente

¹⁴¹ I tratti che connotano la donna ritratta nella fibula Castellani non sono a mio avviso così pronunciati e contraddistinti da un carattere espressionista come, invece, il volto che campeggia sulla fibula del Walters Art Museum e degli orecchini conservati a Napoli.

¹⁴² CORRADO M., *Note in margine ad alcune oreficerie 'beneventane' da Senise (PZ)*, cit., p. 243.

¹⁴³ La Corrado (*Ibidem*) mette in luce la «maniera più naturalistica e [...] più libera» che connota i ritratti che campeggiano sugli orecchini. Personalmente fatico a definire "naturalistica" tale modalità espressiva, tuttavia le linee più curve e meno spigolose evidenziano, in alcuni tratti, una maggiore morbidezza, benché distante dal volto della fibula Castellani.

espressionisti e quindi, seppur maschili – ad eccezione di uno – fortemente assimilabili a quelli che campeggiano sulle fibule a disco in esame.

Prima di procedere oltre ritengo doveroso sottolineare che la fibula Castellani non può essere inserita *tout court* all'interno della *koiné* iconografica che si andrà ad approfondire nelle pagine seguenti. Nonostante le sue peculiarità non consentano di inserire *in toto* tale manufatto nella cultura artistica dell'Oriente Mediterraneo, è altrettanto vero che i tratti stilistici che la connotano appaiono una consapevole e ricercata rielaborazione «di modi e temi di tradizione 'mediterranea' da parte dei nuovi venuti»¹⁴⁴. Tali "modi e temi" non sembrano compresi appieno dagli artigiani che realizzarono la fibula di Comacchio e gli orecchini di Senise o forse – semplicemente – non era un aspetto di loro interesse.

I tratti che emergono dai manufatti in esame sono a mio avviso peculiari di quella che potremmo definire "arte longobarda", tanto che – a questo proposito – non posso che ricordare le parole di Mario Brozzi e Amedeo Tagliaferri con cui concludevano la trattazione del celebre Altare di Ratchis¹⁴⁵. Questi scrivevano

[...] accanto alla generica e verbalmente inconsistente «arte barbarica», si può parlare di «arte longobarda», con un proprio *«inconfondibile stile»*, i cui segni sembrano oggi rivelare la tecnica e i modi di maestranze mobili comuni [...] è lo stile che riflette e trasforma, con forza espressiva e originalità i motivi dell'arte classica intessuti di ricordi nordici e di influenze contemporanee; è lo stile, infine, che nasce, al pari di quello tardoromano di fronte all'arte imperiale, da una precisa e distinta «volontà artistica» tendente all'anticlassico, che ne caratterizza originariamente gli elementi compositivi, differenziandolo da quello di ogni altro fenomeno artistico e rendendolo indipendente da ogni preteso «legame di origine» con altre civiltà.

Le testine che ornano le oreficerie in esame si inseriscono pienamente nella tradizione figurativa longobarda *in stricto sensu*. Se la tecnica realizzativa, come si avrà modo di vedere in seguito, richiama una tipologia decorativa "nuova", ossia quella dello smalto che si andava diffondendo nell'Oriente Mediterraneo, è altrettanto vero che la frontalità nonché la stilizzazione dei volti, i grandi occhi dalla forma amigdalare, i nasi allungati a "goccia", la bocca piccola distante dal mento e, ultimo ma non ultimo, i capelli divisi in due bande da una scriminatura centrale sono tutti caratteri riscontrabili in opere d'arte di età longobarda lapidee¹⁴⁶ e metalliche, dove un ruolo di primo piano è dato dai manufatti di oreficeria.

¹⁴⁴ CORRADO M., *Manufatti altomedievali da Senise. Riesame critico dei dati*, cit., p. 248.

¹⁴⁵ BROZZI M., TAGLIAFERRI A., *Arte longobarda. La scultura figurativa su marmo e su metallo*, Cividale 1961, pp. 57-58.

¹⁴⁶ Fondamentale, a questo proposito, il contributo, DE FRANCOVICH G., *Il problema delle origini della scultura cosiddetta «longobarda»*, in *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Longobardi* (Spoleto, 27-30 settembre 1951), Spoleto 1952, pp. 255-273.

Data la specificità della presente analisi credo risulti di maggior interesse portare all'attenzione opere d'arte sontuaria, alcune delle quali poco note, che si contraddistinguono per i caratteri sopra descritti. Si cercherà poi di non contravvenire all'ammonizione di Geza De Francovich che scriveva, per l'appunto:

[...] se non si vogliono aprire le porte al dilagare delle ipotesi più cervellotiche ed incontrollabili, è necessario tener fermo a questo principio: assegnare ai Longobardi solo quelle opere che denotino nella loro forma artistica palesi ed indubitabili punti di contatto con l'intima essenza dell'arte nordica-barbarica¹⁴⁷.

Essendo note ai più le opere d'arte monumentale che presentano quei caratteri "dell'arte nordica-barbarica" cui faceva riferimento lo studioso sopracitato, penso – in particolare – ai tratti, poco aggraziati, che connotano le figure scolpite nella pietra d'Istria dell'altare di Ratchis¹⁴⁸, nonché agli evangelisti del pluteo di Sigualdo, anch'esso a Cividale, le cui forme a dir poco espressioniste sono un evidente richiamo a un *modus operandi* di matrice longobarda¹⁴⁹, credo possa risultare di maggior interesse concentrarsi su opere solo apparentemente "minori" poiché eseguite con ogni probabilità in officine assimilabili a quelle da cui uscirono gli oggetti in esame.

Una prima tipologia di manufatti che gode di un possibile confronto a livello stilistico¹⁵⁰ è costituita dagli anelli sigillo¹⁵¹. Questi monili, che qui sono oggetto di approfondimento per il solo motivo delle figure ritratte sul loro castone, erano evidenti espressioni – nella *Langobardia*

¹⁴⁷ Ivi, p. 261.

¹⁴⁸ Per un approfondimento a questo riguardo si rimanda al recente, CHINELLATO L., *Il battistero di Callisto, l'altare di Ratchis e i marmi del Museo Cristiano: spunti per una rilettura*, «Forum Iulii», XXXV, 2012, pp. 59-84, e alla bibliografia di supporto. Si veda poi, DE FRANCOVICH G., *Osservazioni sull'altare di Ratchis a Cividale e sui rapporti tra Occidente ed Oriente nei secoli VII e VIII d.C.*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, I, Roma 1961, pp. 173-236.

¹⁴⁹ I due esempi portati all'attenzione non completano certamente il quadro delle testimonianze scultoree appartenenti alla cultura artistica longobarda, tuttavia a mio avviso costituiscono due esempi lampanti di opere d'arte eseguite da chi si era formato in un *milieu* artistico non vicino a quello dell'Oriente mediterraneo. Altre opere lapidee che testimoniano il medesimo riferimento stilistico, ed estetico, sono il pulpito di S. Maria Assunta a Gussago. A questo riguardo si rimanda a, BROZZI M., TAGLIAFERRI A., *Le sculture barbariche di Santa Maria Assunta in Gussago*, Cividale 1957 (chi scrive non ha avuto la possibilità di consultare questo lavoro); PANAZZA G., *Arte medioevale nel territorio bresciano*, Bergamo 1942; BOGNETTI G.P., *La Brescia dei Goti e dei Longobardi*, in *Storia di Brescia*, I, Brescia 1963, pp. 395-446.

¹⁵⁰ Non sono infatti noti, ad oggi, ulteriori oggetti realizzati a smalto e affini ai manufatti in esame.

¹⁵¹ Fondamentali, a questo riguardo, sono i due volumi, LUSUARDI SIENA S. (a cura di), *I Signori degli anelli. Un aggiornamento sugli anelli-sigillo longobardi*, Atti della giornata di studio (Milano, 17 maggio 2001), Milano 2004; LUSUARDI SIENA S. (a cura di), *Anulus sui effigii. Identità e rappresentazione negli anelli-sigillo longobardi*, Atti della giornata di studio (Milano, Università Cattolica, 29 aprile 2004), Milano 2006.

*Maior*¹⁵² – di un segno del potere¹⁵³, aspetto che li assimila, benché con tutti i distinguo del caso, alle fibule a disco elitarie.

Tali manufatti si caratterizzano per presentare un'iconografia tipica e immediatamente riconoscibile: «mezzo busto frontale, viso scarno e con lunga barba triangolare, scriminatura centrale dei capelli lunghi fino alle orecchie, ricchi abiti che coprono spalle tondeggianti e (solitamente) mano protesa nel 'gesto di maestà'»¹⁵⁴. Va da sé che verrebbe consequenziale confrontare tale tipologia figurativa con quella dei ritratti monetali, tuttavia – come già hanno dimostrato i busti che campeggiano sulle fibule a disco – si rende necessario andare «al di là del paragone numismatico»¹⁵⁵ con il fine di considerare «queste figure nel contesto dell'eredità iconografica germanica e della potente onnipresenza di ciò che Salin¹⁵⁶ definisce "la masque humaine" [...]»¹⁵⁷.

Tra gli anelli sigillari¹⁵⁸ emersi in contesti longobardi, uno in particolare desta una specifica attenzione, sia perché è il solo a ritrarre un personaggio femminile, sia per le modalità con cui lo mette in rilievo. *Gumedruta*, questo il nome della donna che campeggia sul castone tondo centrale, è infatti abbigliata nobilmente e ingioiellata. L'anello di *Gumedruta*¹⁵⁹ (*fig. IV.11*) è attualmente

¹⁵² Ad oggi, nella *Langobardia minor*, sono stati portati alla luce solo due anelli sigillo nei pressi di Benevento. Su di essi ci si sofferma, neanche troppo brevemente, in GIOSTRA C., *Tre 'nuovi' anelli-sigillo aurei longobardi*, in Lusuardi Siena S. (a cura di), *I Signori degli anelli. Un aggiornamento sugli anelli-sigillo longobardi*, cit., pp. 89-96; in particolare pp. 92-94. Il primo di tali anelli (IVI, tav. III, figg. 4-6) è conservato a Oxford, presso l'Ashmolean Museum, dove giunse nel 1897 quando confluì nella collezione C.D.E. Fortnum. Dell'anello la Giostra scrive che fu trovato a Benevento nel 1869. Purtroppo una ricerca nell'archivio digitale della collezione Fortnum non dà alcun risultato positivo in merito. Il secondo manufatto (IVI, tav. III, figg. 7-9) fu portato alla luce, sempre a Benevento, in via Lucarelli. La scoperta fu casuale e non può contare su alcun tipo di relazione archeologica.

¹⁵³ L'interpretazione più particolareggiata di tali manufatti, relativa alla carica di chi li indossasse così come al riferimento del ritratto inciso, sembrerebbe tuttora problematica, motivo questo che mi porta a non affrontare tale problematica in questo contesto, che tra l'altro non risulterebbe quello più opportuno. Per un approfondimento in questa direzione rimando nello specifico ai seguenti contributi, KURZE W., *Anelli a sigillo dall'Italia come fonti per la storia longobarda*, in Lusuardi Siena S. (a cura di), *I Signori degli anelli. Un aggiornamento sugli anelli-sigillo longobardi*, cit., pp. 7-45; DE MARCHI M., *Il problema degli anelli in oro longobardi sigillari*, in *Ibidem*, pp. 47-72; ARSLAN E.A., *Ancora sugli anelli-sigillo*, in *Ibidem*, pp. 73-83

¹⁵⁴ GANNON A., *I 'Signori degli Anelli': confronti e prospettive*, in LUSUARDI SIENA S. (a cura di), *Anulus sui effigii. Identità e rappresentazione negli anelli-sigillo longobardi*, cit., pp. 3-11; p. 4.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Cfr. SALIN E., *La civilisation mérovingienne*, I-IV, 1949-1959.

¹⁵⁷ GANNON A., *I 'Signori degli Anelli': confronti e prospettive*, cit., p. 4.

¹⁵⁸ Un elenco ragionato di tali manufatti è consultabile nel già citato, KURZE W., *Anelli a sigillo dall'Italia come fonti per la storia longobarda*, cit., pp. 7-45.

¹⁵⁹ La bibliografia di riferimento del presente oggetto non è particolarmente ampia; si vedano, DEL BASSO G.M., *Sigilli Longobardi*, «Forum Iulii», XIV, 1990, pp. 43-61; p. 54, fig. 2.8 (tale contributo non è però privo di problematiche, soprattutto alla luce dei più recenti studi sui Longobardi); KURZE W., *Siegelringe aus Italien als Quellen zur Langobardengeschichte*, Berlin 1986, pp. 449-51, tav. XXV; 63a.

Per lo scioglimento della legenda rimando al già citato, GANNON A., *I 'Signori degli Anelli': confronti e prospettive*, cit., p. 8; nonché al precedente ARCAMONE M.G., *Note linguistiche ai nomi sugli anelli sigillari*, in Lusuardi Siena S. (a cura di), *I Signori degli anelli. Un aggiornamento sugli anelli-sigillo longobardi*, cit., pp. 97-103; p. 101. LUSUARDI SIENA S. (a cura di), *I Signori degli anelli. Un aggiornamento sugli anelli-sigillo longobardi*, Atti della giornata di studio (Milano, 17 maggio 2001), Milano 2004.

conservato al British Museum¹⁶⁰, istituzione che lo acquistò nel 1920 dalla Casa d'Aste Spink. L'oggetto, proveniente da Bergamo¹⁶¹, è stato attribuito ad un arco cronologico tra VI e VII secolo tanto che viene talvolta definito di ambito gotico e talaltra di ambito longobardo. Quest'ultima assegnazione sembra essere oggi la più verosimile. Per quanto riguarda il proprietario di questo prezioso anello, si è oggi dell'idea di identificarvi una religiosa dell'epoca¹⁶² e la sontuosità che connota il suo ritratto sembrerebbe non doverci stupire, tanto che la Giannon chiama alla mente i rimproveri di Beda a proposito del lusso di cui si circondavano le badesse in ambito anglosassone¹⁶³. *Gumedruta* è abbigliata con un mantello ricamato, come sembrerebbero testimoniare le tipologie di ornato che lo decorano, fermato al centro da quella che parrebbe identificarsi con una fibula a disco (in questo caso senza pendenti); «dal mantello fuoriesce la mano destra, come sugli anelli maschili [...], la quale tuttavia non appare impegnata nel consueto gesto di maestà, bensì estesa, con tutte le dita visibili»¹⁶⁴. La munificenza non si limita però al solo busto, il suo capo è circondato da una sorta di diadema – la cui decorazione a cerchielli vorrebbe forse essere un riferimento alla presenza di castoni – ai cui lati sono agganciati due pendenti, che a loro volta si suddividono in tre *pendilia*.

L'elaborazione figurativa che connota il ritratto di *Gumedruta* trova, a mio parere, una maggiore corrispondenza nella fin qui lasciata un po' a margine fibula Castellani. O meglio, potremmo asserire che, a livello di ritrattistica – per quanto concerne il viso – questi è molto più vicino alle tipologie rappresentative evidenti nella fibula di Comacchio e negli orecchini di Senise, tuttavia, per quanto riguarda l'abito, è forte il parallelismo che possiamo delineare con la fibula conservata al British Museum. La presenza, in entrambi i manufatti, della fibula a disco che orna il petto delle due donne è di tutto rilievo. Inoltre, anche la tipologia ornamentale del mantello, sebbene raffigurato con modalità differenti, si connota per una scelta ornamentale a losanghe strettamente assimilabile. L'idea alla base dell'ornamentazione che contraddistingue, seppur con differenti modalità di stilizzazione, le vesti del personaggio femminile ritratto sulla fibula Castellani, nonché quello di *Gumedruta*, può essere esteso non solo all'individuo ritratto sulla fibula di Comacchio bensì anche, a titolo d'esempio, al personaggio che campeggia sull'anello di Rodchis¹⁶⁵ nonché a quello raffigurato sull'anello sigillo di Ansvald¹⁶⁶.

¹⁶⁰ Inv. 1920,1028.2.

¹⁶¹ GANNON A., *I 'Signori degli Anelli': confronti e prospettive*, cit., p. 8. A proposito dell'anello di *Gumedruta*, si rimanda anche a KURZE W., *Anelli a sigillo dall'Italia come fonti per la storia longobarda*, cit., pp. 44-45 e alla bibliografia di supporto.

¹⁶² GANNON A., *I 'Signori degli Anelli': confronti e prospettive*, cit., p. 8.

¹⁶³ IVI, p. 8n.

¹⁶⁴ IVI, p. 9.

¹⁶⁵ ROFFIA E., *Anello a sigillo*, in Roffia E., Sesino P., *La necropoli*, in Roffia E. (a cura di), *La necropoli longobarda di Trezzo sull'Adda*, Firenze 1986, pp. 9-162; pp. 38-39.

¹⁶⁶ ROFFIA E., *Anello-sigillo*, in *Ibidem*, p. 79.

La seconda tipologia di manufatti di pregio che presenta figure caratterizzate da una morfologia del volto fortemente assimilabile a quella delle faccine che campeggiano sugli orecchini di Senise e sulla fibula a disco di Comacchio, è costituita da un gruppo di piccoli e preziosi pendenti che ornano due collane¹⁶⁷. È anzitutto di particolare interesse sottolineare che i due monili non sono stati portati alla luce né all'interno del medesimo contesto sepolcrale né nella stessa area geografica di riferimento.

La prima collana fu scoperta nella Tomba 39¹⁶⁸, appartenente ad un individuo femminile adulto, portata alla luce nella necropoli longobarda di colle S. Mauro¹⁶⁹ a Cividale del Friuli.

Data la quantità e qualità degli elementi del corredo si può considerare la defunta della tomba 39 come appartenente ad un ceto elevato e, per la presenza delle fibule di tradizione panonica, alla generazione immigrata; per la presenza dei pendenti aurei, probabilmente acquistati in Italia¹⁷⁰, si propone una datazione per la sepoltura entro l'ultimo terzo del VI secolo¹⁷¹.

Il monile non fu rinvenuto integro, probabilmente a causa del filo in materiale decomponibile che lo teneva insieme in antico, tanto che l'Ahumada Silva scrive: «[...] attorno al collo e sul lato destro dello scheletro sino all'altezza dei gomiti vi erano gli elementi in oro e pasta vitrea di una collana: quelli aurei erano perle e pendagli antropomorfi»¹⁷². La collana¹⁷³ (*figg. IV.12-13*), lunga 32 cm circa, era costituita da 67 elementi in ambra e pasta vitrea, e da 10 elementi aurei così suddivisi: 3 perle ovali, una perla circolare e «6 elementi antropomorfi a forma di volto femminile con lunghi capelli dalle estremità arricciate. I volti sono "a pera" e i tratti somatici sono delineati con cordoni in filigrana; i volti sono fissati in alto ad un vago ovale che costituisce l'appiccicagnolo»¹⁷⁴. Ciascuno degli elementi antropomorfi ha una lunghezza pari a 1,3 cm e una larghezza massima di 0,8 cm.

¹⁶⁷ Come si avrà modo di leggere *Infra*, è soprattutto la collana portata alla luce a Cividale a connotarsi per la presenza di elementi aurei antropomorfi.

¹⁶⁸ Tomba 39, in AHUMADA SILVA I., *Le tombe e i corredi*, in Ahumada Silva I. (a cura di), *La collina di San Mauro a Cividale del Friuli. Dalla necropoli longobarda alla chiesetta bassomedievale. Testi e catalogo*, I-II, Firenze 2010, I, pp. 21-163; pp. 78-84.

¹⁶⁹ Per l'analisi della necropoli è fondamentale la recente e complessiva pubblicazione, AHUMADA SILVA I. (a cura di), *La collina di San Mauro a Cividale del Friuli. Dalla necropoli longobarda alla chiesetta bassomedievale. Testi e catalogo*, cit.

¹⁷⁰ La limitata attestazione di pendenti assimilabili mi fa supporre che sia necessario essere cauti in questa direzione. Si potrebbe infatti trattare di due acquisti fatti prima dell'immigrazione italiana così come di oggetti realizzati da artigiani longobardi una volta giunti e stabilizzatisi sul territorio italiano. Le peculiarità stilistiche che connotano tali pendenti sono a mio avviso lontane dal gusto, sebbene "tardoantico", attestato nella cultura artistica della Penisola.

¹⁷¹ Tomba 39, in AHUMADA SILVA I., *Le tombe e i corredi*, cit., p. 84.

¹⁷² *IVI*, p. 78; *figg.* 36-37.

¹⁷³ *Inv.* 24060.

¹⁷⁴ Tomba 39, in AHUMADA SILVA I., *Le tombe e i corredi*, cit., p. 78.

Nutro però dei dubbi che i pendagli rappresentino individui femminili; la presenza di lunghi capelli non deve infatti, a mio avviso, confonderci. La peculiarità che per quanto mi riguarda giocherebbe a favore di una ritrattistica maschile è costituita dall'elemento aderente alla parte inferiore del naso: sembrerebbero dei baffi. Se si trattasse di una bocca questa risulterebbe, oltre che differente rispetto alle raffigurazioni che si sono viste fino a questo momento, anche storta e "imbronciata". Trovo dunque tale aspetto molto poco verosimile.

Il secondo monile degno di nota proviene dalla Tomba 17 della necropoli longobarda di Nocera Umbra¹⁷⁵ (*fig. IV.4*). La sepoltura, appartenente a una giovane donna, è datata alla fine del VI secolo ed è caratterizzata da uno dei corredi funebri di maggior pregio¹⁷⁶ della necropoli nocerina // *Portone*. Basti pensare che la collana in esame è costituita da un totale di 38 grani così suddivisi: 18 *cabochon* di ametista, 12 grani in lamina aurea e 7 pendenti anch'essi in lamina aurea¹⁷⁷. Questi ultimi sono stati per lungo tempo identificati come "gigli" realizzati attraverso una lavorazione minuziosa a filigrana su di una piastrina aurea precedentemente ritagliata, tuttavia se li si pone a confronto con gli elementi antropomorfi portati alla luce a Cividale, quello che si nota è una forte somiglianza.

Gli elementi aurei della collana nocerina sono molto meno caratterizzati dal punto di vista antropomorfo; i lineamenti del viso sono realizzati in modo molto approssimativo da fili granulati che ne eseguono i soli contorni senza prestare alcuna attenzione ai particolari. Si è raggiunta, in questo caso, una vera e propria astrazione del linguaggio tuttavia il paragone con il monile di Cividale non può che rimandare a quel tipo di interpretazione iconografica. Il fatto di essere in presenza di un gioiello di grande preziosità sia per gli elementi aurei così come per la presenza dei *cabochon* di ametista porta a supporre che colui che si occupò di tale realizzazione non fu guidato da scelte di approssimazione realizzativa bensì era certo che chi avrebbe indossato tale monile avrebbe compreso appieno l'iconografia delle sette lamine auree. Nelle figure antropomorfe estremamente stilizzate sembra di poter identificare la citazione di Galasso a proposito degli orecchini di Senise; egli scriveva infatti: «[...] né l'equilibrio compositivo, né il cavilloso linearismo

¹⁷⁵ RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra. 1. Katalog und Tafeln*, cit., pp. 25-27; tavv. 28-31.

¹⁷⁶ Basti pensare che tra i restanti doni funebri si annoveravano, tra gli altri, una fibula a disco (c. 34), una collana con 7 tremissi di Giustiniano, una *sella plicatilis* (cfr. ARENA M.S., *Le sellae plicatiles di Nocera Umbra*, in Arena M.S., Paroli L. (a cura di), *Arti del fuoco in età longobarda. Il restauro delle necropoli di Nocera Umbra e Castel Trosino*, Roma 1994, pp. 7-10), una padella in bronzo lavorata a martello e una brocca in bronzo fuso, nonché due corni protori. Per un approfondimento del corredo funebre si veda, RUPP C. (a cura di), *Catalogo*, in Paroli L. (a cura di), *Umbria Longobarda. La necropoli di Nocera Umbra nel centenario della scoperta*, catalogo della mostra (Nocera Umbra, Museo Civico 27 luglio 1996 – 10 gennaio 1997), Roma 1996, pp. 89-130; pp. 92-96.

¹⁷⁷ È particolarmente curioso che la stessa Rupp ne disegni otto (e non sette, come invece si contano dalla fotografia della collana) nella tavola 29 contenuta nel suo volume, RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra. 1. Katalog und Tafeln*, cit. Tuttavia anche il Pasqui ne contò 7 (PASQUI A., PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, cit., c. 195), quindi non siamo in presenza di alcuna dispersione.

rinunciano ad una forte irruenza espressiva che deforma le figure superando ogni insinuazione realistica»¹⁷⁸.

Raffronti assimilabili, soprattutto ai pendenti di Cividale, sono stati portati alla luce fuori dal territorio italiano. Il confronto più puntuale è costituito da un elemento rinvenuto nella Tomba 268 della necropoli alamanna di Hüfingen, datata intorno al VII secolo¹⁷⁹, tuttavia la raffinatezza esecutiva dei volti che ornano il monile di Cividale non trova un'altrettanta attenzione ai particolari nell'esemplare che qui si porta all'attenzione. Il volto portato alla luce nella tomba alamanna si caratterizza anzitutto per una fronte ampia, e una bocca circolare; inoltre i capelli sono acconciati in ampie volute (*fig. IV.14*). Altri pendenti simili per forma e decorazione in filigrana sono emersi invece nella Tomba 131 di Kirckheim/Teck datata alla fine del VI secolo¹⁸⁰.

Si è scelto di confrontare le fibule a disco con l'iconografia che compare sugli anelli sigillo e, nello specifico, sul monile di *Gumedruta*, nonché con quella dei pendenti aurei dalla forma antropomorfa che decorano due monili per alcune semplici ragioni: nel primo caso siamo in presenza di un simbolo del potere, benché vi siano ancora molti dubbi inerenti l'identificazione del "portatore" nonché del legame tra quest'ultimo e l'immagine raffigurata, e dunque di un oggetto che, a livello intrinseco e di emblema, è legato alle fibule a disco. Inoltre, la rappresentazione che compare sul castone risponde a specifici dettami che parrebbero essere i medesimi dei busti realizzati a smalto sulle fibule a disco. Non stupisce infatti che gioielli indossati da élite del potere¹⁸¹ fossero connotati da una sorta di *auctoritas* messa in evidenza dal carattere ieratico delle figure. Era l'immagine stessa a divenire simbolica all'interno di un segno del potere.

Nel caso dei pendenti la ragione è tutt'altra, individuabile anzitutto in una motivazione stilistica e di cultura artistica. I caratteri che connotano, divenendo veri e propri segni distintivi, i volti delle fibule Castellani (in misura molto minore) e di Comacchio, quelli degli orecchini di Senise e, infine, dei pendenti di Cividale e Nocera Umbra sono riconducibili a una tipologia figurativa lontana dai tratti caratteristici dell'arte tardoantica. Sebbene anche quest'ultima si caratterizzasse in direzione antinaturalistica, è altrettanto vero che non è mai completamente slegata da quel richiamo classico che, comunque, aveva contribuito alla sua formazione. La cultura artistica che sottende, invece, i volti sopracitati trova fondamento in uno stile che nasceva anzitutto con una "funzione"

¹⁷⁸ GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., p. 19.

¹⁷⁹ STEUERH., *Krieger und Bauern-Bauernkrieger. Die gesellschaftliche Ordnung der Alamannen*, in Fuchs K. (hrsg.), *Die Alamannen*, cit., pp. 275-287; in particolare pp. 280-281, fig. 301.

¹⁸⁰ GRAENERT G., *Langobardinnen in Alamannien. Zur Interpretation mediterraner Sachgüter in südwestdeutschen Frauengräbern des ausgehenden 6. Jahrhunderts*, «Germania», LXXVIII, 2, 2000, pp. 417-447; p. 428, fig. 5, 3.

¹⁸¹ Tenderei ad asserire che questo aspetto è fuori discussione in ciascuno dei due casi nonostante la specifica individuazione del portatore non sia ancora chiara.

ornamentale¹⁸², quindi necessariamente stilizzata, tanto che Wilhelm Holmquist scrive «[...] l'arte scivola in un mondo di astrazioni ben lontano da quello classico»¹⁸³. È tutto ridotto al minimo, ma non per questo risulta incomprensibile e poco incisivo.

Mi preme poi sottolineare che, come lo smalto, oggetto di approfondimento in seguito, anche la scelta di ornare i pendenti delle collane con la tecnica della filigrana vuole fungere da esplicito richiamo a tipologie realizzative ed espressive proprie dell'Oriente Mediterraneo. Tale riferimento è ancor più marcato nel caso della collana di Nocera Umbra dal momento che questa si caratterizza per un inusuale gioco coloristico dato dalla contrapposizione cromatica dell'oro e dell'ametista¹⁸⁴, atipico inizialmente in ambito longobardo e, al contrario, consueto in ambito bizantino¹⁸⁵.

Gli esempi che si potrebbero assommare a quelli fin qui riportati sono numerosi, basti pensare ai volti con funzione ornamentale che campeggiano sui bracci delle crocette auree¹⁸⁶ rinvenute all'interno di sepolture prestigiose, tuttavia una direzione di quel tipo credo porterebbe a una sorta di "banalizzazione" del tema quando invece quello che mi premerebbe evidenziare è, per l'appunto, la scelta obbligatoriamente consapevole di una tipologia figurativa fortemente connessa alla cultura artistica di riferimento ma volutamente arricchita attraverso elementi preziosi.

Quali i modelli iconografici, quindi, per la fibula proveniente da Canosa?

Se la fibula Castellani, osservata di per sé, appare un monile chiaramente "barbarico", la stessa connotazione non si esplicita qualora la si ponga a confronto con manufatti effettivamente legati a quella temperie culturale¹⁸⁷. Ci si trova quindi dinnanzi ad un oggetto di cultura materiale che pone più problematiche del previsto, il che – trattandosi di un *unicum* – non aiuta.

L'occhio, abituato ai volti caratteristici della cultura artistica longobarda quali quello della donna che campeggia sulla fibula di Comacchio o sui consimili individui femminili degli orecchini di Senise, quando posa nuovamente lo sguardo sulla fibula del British Museum non può che metterne a fuoco le indubitabili differenze. Il modello alla base è certamente lo stesso, tanto che la modalità

¹⁸² Cfr. HOLMQUIST W., *L'arte dei Germani a cominciare dal V secolo d.C.*, in Eggers H.J., Will E., Joffroy R., Holmquist W. (a cura di), *Arte barbarica*, Milano 2016 (ed. originale, Baden-Baden 1964), pp. 171-243.

¹⁸³ Ivi, p. 177.

¹⁸⁴ *Supra*.

¹⁸⁵ A questo riguardo si rimanda a, GARAM É., *Funde byzantinischer Herkunft in der Awarenzeit vom Ende des 6. bis zum Ende des 7. Jahrhunderts*, Budapest 2001; GARAM É., *The Avars (567/68-822)*, in Garam É., Kiss A. (a cura di), *Gold Finds of the Migration Period in the Hungarian National Museum*, Budapest-Milano 1992, pp. 14-20.

¹⁸⁶ Mi limito a citare, a titolo d'esempio e senza alcun obiettivo di esaustività, il volto che campeggia al centro della crocetta aurea di Sontheim (VON HESSEN O., *Die Goldblattkreuze aus der Zone nordwärts der Alpen*, cit., tav. XX, fig. 22a), oppure quello della croce in lamina d'oro portato alla luce nella Tomba 12 (sepoltura maschile) dell'area cimiteriale di Santo Stefano in Pertica a Cividale (BROZZI M., *Tomba maschile 12 dalla necropoli di Santo Stefano in Pertica, Cividale*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, cit., n. X, 81, p. 413).

¹⁸⁷ *Supra*.

con cui viene rappresentato il bustino risponde a tutte le caratteristiche che contraddistinguono quelli sopracitati. Però c'è altro. L'armonia dell'insieme, i tratti sottili – quasi fossero dipinti – il viso allungato e il *trifolium* che ne orna la testa non possono che portarci anche alla mente alcune figure di sante realizzate ad affresco in alcuni, rari, contesti di pittura altomedievale. Penso, nello specifico, alle sante che ci introducono nella cripta di San Epifanio nonché al più tardo volto della Vergine nella grotta del Peccato Originale a Matera. Opere d'arte pittorica quindi. Non più d'arte suntuaria.

Sebbene tali confronti vadano affrontati con estrema cautela, data anche la differenza di supporti (e quindi di tecniche realizzative) che connotano le opere in esame, non si può a mio avviso soprassedere *in toto* a tale curioso parallelismo. Soprattutto quando, nel caso della fibula Castellani, i confronti individuabili non sono poi molti e il riconoscimento di una maturità stilistica poco evidenziato.

È la presenza del *trifolium* ad essere a mio avviso di particolare significato, trattandosi di un attributo, per come si presenta nella fibula, non così comune né in pittura né per quanto concerne le raffigurazioni presenti su opere d'arte suntuaria. Vale dunque la pena soffermare l'attenzione sul capo della donna ritratta, poiché la peculiarità della "coroncina gigliata"¹⁸⁸, che è solita caratterizzare individui femminili, sembrerebbe avere più conseguenze di quanto si sarebbe potuto prospettare in origine¹⁸⁹.

Per mettere in luce il legame esistente tra la raffigurazione a smalto che orna il gioiello e alcuni specifici episodi pittorici dell'Italia meridionale, si rende necessario affrontare un'analisi di tipo

¹⁸⁸ La già citata Corrado (CORRADO M., *Note in margine ad alcune oreficerie 'beneventane' da Senise (PZ)*, cit., pp. 1311-1312) interpreta l'individuo realizzato a smalto come un uomo e spiega nel seguente modo l'iconografia della fibula Castellani: «[...] il personaggio effigiato vi indossa una corona che, sull'esempio della piccola croce posta al sommo del capo in numerose rappresentazioni di basileis bizantini e duchi longobardi conservateci da monete e anelli-sigillo, è resa mediante l'accentuazione di singoli elementi significativi: il *trifolium* in cima e i *pendilia* ai lati, non due coppie come di norma ma uno soltanto per lato, sovradimensionato e fluttuante a distanza dal viso per riuscire più evidente [...]». Vi sono a mio avviso almeno due aspetti che stridono nella suddetta interpretazione, anzitutto la studiosa dimentica di soffermarsi sulla fibula a disco rappresentata al centro del petto del personaggio effigiato, aspetto questo che – come altri – non può che far sorgere almeno il dubbio di un abbigliamento femminile (si pensi anche a quanto attestato dall'anello sigillo raffigurante *Gumedruta*). In secondo luogo il *trifolium* non può essere a mio avviso identificato come lo sviluppo della croce che sormonta il capo dei sovrani: risulterebbe infatti assai arduo individuare un motivo tale per cui si sceglie di non sormontare il capo con una croce ma con una coroncina, tra l'altro simboli non interscambiabili, tanto che – come si sta sottolineando nel testo – viene a caratterizzare solo il capo di individui femminili. Infine, i due *pendilia* sono connessi direttamente alle orecchie del personaggio, quindi probabilmente vanno interpretati come veri e propri orecchini.

¹⁸⁹ Tale iconografia trova anche alcune curiose suggestioni, che varrebbe la pena approfondire in altra sede, in alcuni codici astronomici, purtroppo cronologicamente più tardi. Penso, nello specifico, alla miniatura di Andromeda (fol. 86), nel codice *Aratus Latinus* (Sang. 902), conservato presso la Stiftsbibliothek di St. Gallen, e datato al IX secolo; e, sempre Andromeda, con la medesima coroncina, campeggia nel f. 308 del Vat.gr. 1087 (XIV secolo) che contiene una miscellanea di testi astronomici. L'iconografia di nostro interesse fa riferimento ai capitoli dello Pseudoeratostene (cfr. ÉRATOTOSTHÈNE DE CYRÈNE, *Catastérismes*, édition critique par Pàmias i Massana; traduction pra Zucker A., Paris 2013). Di tali riferimenti sono grata all'amico e collega filologo, Matteo Rossetti.

iconografico. Se due sono i contesti che ospitano rappresentazioni femminili degne di rilievo – ma non escludo ve ne possano esistere altre meno note (o tuttora ignote) – perché sovrapponibili a quella in esame, è altresì vero che in altri cicli pittorici, tutti accomunati dal fatto di poter essere «inquadabili a pieno titolo in quella particolare corrente definita "pittura beneventana"¹⁹⁰ [...]»¹⁹¹ si possa scorgere un'evoluzione di tale attributo iconografico, fortemente interrelato alla pittura di ambito romano e ai riferimenti bizantini. Se non è questo il contesto per dibattere sul fenomeno della "pittura beneventana" e sulle non poche problematiche che chiama in causa¹⁹², è altrettanto vero che – come verrà posto in evidenza dagli esempi che si porteranno all'attenzione – non si può negare un qualsivoglia legame della fibula con quella temperie culturale.

Veniamo dunque agli esempi pittorici degni di nota. Il primo, anche a livello cronologico, è dato dalla rappresentazione di una santa¹⁹³ (*fig. IV.15a-b*) ritratta a mezzo busto all'interno di una nicchia angolare su cui si imposta la prima delle due cupolette – connotate da una «sezione quasi parabolica»¹⁹⁴ – del tempietto di Seppannibale (appartenente alla Masseria Seppannibale Grande) presso Fasano¹⁹⁵. Il ciclo pittorico, che in antico occupava «senza soluzione di continuità tutta la superficie dell'edificio»¹⁹⁶, è una delle prime testimonianze altomedievali di affreschi con

¹⁹⁰ A proposito della pittura cosiddetta "beneventana", si rimanda alla sintesi del dibattito critico in, PIAZZA S., *Pittura "beneventana"? Questioni storiografiche alla luce di una nuova acquisizione. I dipinti della chiesa di San Gabriele sotto il monastero di Monteoliveto ad Airola*, in Quintavalle A.C. (a cura di), *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), Milano 2008, pp. 367-384; pp. 379-380 e alla bibliografia di riferimento.

¹⁹¹ ATTOLICO A., *Testimonianze pittoriche di ambito occidentale*, in AA.VV., *La Puglia tra tardo antico e altomedioevo*, in Abbate A. (a cura di), *Arte in Puglia dal Medioevo al Settecento: il Medioevo*, Roma 2010, pp. 31-45; pp. 35-37; p. 35.

¹⁹² PIAZZA S., *Pittura "beneventana"? Questioni storiografiche alla luce di una nuova acquisizione. I dipinti della chiesa di San Gabriele sotto il monastero di Monteoliveto ad Airola*, cit., p. 379.

¹⁹³ Gioia Bertelli mette in evidenza che l'iscrizione relativa alla figura femminile, seppur ancora a tratti visibile, non risulta però comprensibile (cfr. BERTELLI G., *Il tempietto di Seppannibale nei pressi di Fasano*, in Bertelli G. (a cura di), *Puglia preromanica. Dal V secolo agli inizi dell'XI*, Milano-Bari 2004, pp. 121-138; p. 125). È tuttavia doveroso sottolineare che in diversi contributi alla santa viene attribuito il nome di Giulitta (cfr. MIGNOZZI M., *"Abbigliati di sontuose apparenze": tracce bizantine nel ciclo materano del Peccato Originale*, in Bertelli G., Mignozzi M. (a cura di), *La grotta del Peccato Originale a Matera. La gravina, la grotta, gli affreschi, la cultura materiale*, Bari 2013, pp. 127-171, p. 144; ATTOLICO A., *Testimonianze pittoriche di ambito occidentale*, cit., p. 36).

¹⁹⁴ IVI, p. 124.

¹⁹⁵ Per un approfondimento del tempietto di Seppannibale, si vedano BERTELLI G., *Il tempietto di Seppannibale nei pressi di Fasano*, cit., pp. 121-138.

¹⁹⁶ ATTOLICO A., *Testimonianze pittoriche di ambito occidentale*, cit., p. 35.

rappresentazioni derivanti da temi apocalittici¹⁹⁷. La costruzione dell'edificio e gli affreschi¹⁹⁸ condividono la medesima datazione al terzo quarto dell'VIII secolo¹⁹⁹.

Se soffermiamo lo sguardo sull'immagine della santa, si ha modo di notare come il *trifolium* che le orna il capo risulti fortemente caratterizzato in un'ottica di preziosità grazie alla presenza di elementi perlinati che ne evidenziano il contorno. Osservando con attenzione lo strato pittorico, che dall'immagine fotografica emerge particolarmente danneggiato, è possibile individuare anche la presenza di orecchini circolari con triplo pendente.

Il secondo esempio di grande rilevanza è costituito dalla teoria di sante che campeggia nella cripta di San Epifanio²⁰⁰ (*fig. IV.16*), parte del complesso di San Vincenzo al Volturno²⁰¹. La

¹⁹⁷ Cfr. BERTELLI G., *Il tempietto di Seppannibale nei pressi di Fasano*, cit., p. 138.

¹⁹⁸ L'attribuzione cronologica sembra trovare conferma sia dal confronto stilistico con «episodi beneventani (Santa Sofia, cripta della cattedrale), sia con gli affreschi realizzati nella cripta di Epifanio a San Vincenzo al Volturno» (ATTOLICO A., *Testimonianze pittoriche di ambito occidentale*, cit., p. 36), sia dalla documentazione archeologica (cfr. *Ibidem*). Le motivazioni alla base di tale attribuzione cronologica sono le seguenti: «[...] dall'analisi stilistica [questi] rimandano ad ambiente campano e molisano; i riscontri più stringenti, per meglio definire l'ambito culturale in cui è stato ideato e progettato il ciclo fasanese, sembrano offerti dagli affreschi presenti nel grande centro monastico benedettino di S. Vincenzo al Volturno, sia quelli dell'abate Giosuè (792-817), sia quelli riferibili all'abate Epifanio (824-842), ed in parte a quelli conservati nel catino dell'absidiola sinistra della chiesa di S. Sofia a Benevento, per i quali sembra accettata una datazione al terzo quarto dell'VIII secolo, in accordo con quanto proposto in tempi passati da Mario Rotili e da Ferdinando Bologna, e dalle poche e frammentarie scene superstiti relative ad episodi della vita del vescovo Barbato di Benevento, leggibili sulle pareti della "cripta" della cattedrale di Benevento [...]», in BERTELLI G., *Il tempietto di Seppannibale nei pressi di Fasano*, cit., p. 138.

¹⁹⁹ BERTELLI G., *Il tempietto di Seppannibale nei pressi di Fasano*, cit., p. 138.

²⁰⁰ Fondamentale a questo proposito è il recente volume che raccoglie i maggiori studi inerenti quest'opera d'arte monumentale, MARAZZI F. (a cura di), *La Cripta dell'Abate Epifanio a San Vincenzo al Volturno. Un secolo di studi (1896-2007)*, Cerro al Volturno 2013. Si tratta, nello specifico dei seguenti contributi, che mi preme dettagliare per completezza: PISCICELLI-TAEGGI D.O., *Pitture Cristiane del IX secolo esistenti nella cripta della Badia di San Vincenzo alle Fonti del Volturno*, Montecassino 1896, pp. 105-126; BERTAUX É., *Gli affreschi di San Vincenzo al Volturno e la prima scuola d'artefici benedettini nel IX secolo*, «Rassegna Abruzzese di Storia ed Arte», IV, 11-12, 1900, pp. 105-126; TOESCA P., *Reliquie d'arte della badia di S. Vincenzo al Volturno*, «Buletto dell'Istituto Storico Italiano», XXV, 1904, pp. 1-84; BAROSSO M., *L'abbazia di S. Vincenzo martire alle Fonti del Volturno*, «Palladio», n.s., V, luglio-dicembre 1955, pp. 164-167; BELTING H., *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968; PANTONI D.A., *La Cripta e la tricora dell'Abate Epifanio*, in *Le chiese e gli edifici del Monastero di San Vincenzo al Volturno*, Montecassino 1980, pp. 80-115; DE' MAFFEI F., *Le Arti a San Vincenzo al Volturno. Il ciclo della Cripta di Epifanio*, in Avagliano F. (a cura di), *Una grande Abbazia Altomedievale nel Molise, San Vincenzo al Volturno*, Atti del I Convegno di Studi sul Medioevo meridionale, Montecassino 1985, pp. 269-352; BASILE G., *Interventi preventivi al restauro degli affreschi della Cripta dell'Abate Epifanio*, in *Ibidem*, pp. 425-432; BASILE G., *Gli affreschi di San Vincenzo al Volturno*, in De Benedittis G. (a cura di), *San Vincenzo al Volturno. Dal Chronicon alla Storia*, Isernia 1995, pp. 85-93; MITCHELL J., *The Crypt reappraised*, in Mitchell J., Coultts C.M. (ed.), *San Vincenzo I: The 1980-86 excavations. Part 1*, London 1993, pp. 75-114; PERONI A., *Testi e programmi iconografici: Ambrogio Autperto da San Vincenzo al Volturno a San Pietro al Monte sopra Civate*, in Calzona A., Campari R., Mussini M. (a cura di), *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Milano 2007, pp. 138-150. Mi preme sottolineare che nel presente studio l'accento a tale ciclo pittorico benché «così prezioso e quasi unico nel panorama dell'Italia meridionale» (MARAZZI F., *La Cripta dell'Abate Epifanio: Cent'anni di studi. Un orientamento alla lettura*, in *Ibidem*, pp. 13-25; p. 14) sarà solo marginale, scelta dettata dalla specificità dell'argomento principe di questa trattazione.

²⁰¹ Il complesso monastico di San Vincenzo al Volturno fu fondato all'inizio dell'VIII secolo da tre nobili beneventani. Cfr. BELTING H., *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968, p. 24n.

costruzione della cripta, successiva rispetto a quella della chiesa abbaziale, è da ascriversi al tempo dell'abate Epifanio (824-842)²⁰². Il particolare di nostro interesse si fa spazio nella dettagliata descrizione a cura della de' Maffei²⁰³ relativa al ciclo pittorico che decorava la struttura,

si scende per una serie di gradini nel braccio longitudinale e, immediatamente, alla vista del fedele si presenta un corteo di Sante con corona gigliata sul capo, e vistosi orecchini. Indossano una dalmatica femminile blu o rossa con collare e clavi dorati e gemmati, pallio femminile rosso o blu scuro con alto aurifrisio e un pesante velo bianco che, trattenuto dalla corona, si appoggia alla spalla sinistra e scende fino a terra. Esso copre la relativa mano che regge una grande corona gemmata, mentre nella mano destra è una sottilissima croce. [...] La disposizione di queste figure è paratattica e nettamente frontale²⁰⁴.

Le figure femminili qui citate sono tutte connotate dalle medesime peculiarità compositive²⁰⁵ e, nello specifico, dalla presenza di un *trifolium* sul capo; sono in totale sei, «due campite²⁰⁶ sulla parte sud del braccio trasversale, a sinistra di chi scende per la scala di accesso [...]; le altre quattro [...] sfilano sulla parete est del medesimo braccio»²⁰⁷. I particolari compositivi della "corona gigliata" nonché della grande corona gemmata che trattengono con la mano sinistra, doverosamente coperta, avvicinano queste pitture, fatta salva la maggiore maturità stilistica che le connota, alla santa del tempio di Seppannibale.

Il semplice *trifolium* non parrebbe essere oggetto di ulteriori testimonianze iconografiche in Italia meridionale²⁰⁸; si andranno dunque ora a dettagliare alcuni documenti pittorici che si

²⁰² Cfr. MITCHELL J., *The Crypt reappraised*, cit., p. 76.

²⁰³ Mi piace ricordare quanto sottolinea il Marazzi a proposito del contributo della de' Maffei ancora nel 2013, ossia: «[...] la studiosa apre il suo contributo con una lunga sezione descrittiva del ciclo pittorico e delle sue componenti, che rappresenta, ad oggi, l'esegesi forse più compiuta della sua complessa iconografia» (MARAZZI F., *La Cripta dell'Abate Epifanio: Cent'anni di studi. Un orientamento alla lettura*, cit., p. 18).

²⁰⁴ DE' MAFFEI F., *Le Arti a San Vincenzo al Volturno. Il ciclo della Cripta di Epifanio*, in Avagliano F. (a cura di), *Una grande Abbazia Altomedievale nel Molise, San Vincenzo al Volturno*, Atti del I Convegno di Studi sul Medioevo meridionale, Montecassino 1985, pp. 269-352; p. 271.

²⁰⁵ Tale teoria di sante è stata interpretata come allusiva alla parabola delle Vergini sagge e delle Vergini stolte (Mat, 25). A questo proposito, PERONI A., *Testi e programmi iconografici: Ambrogio Autperto da San Vincenzo al Volturno a San Pietro al Monte sopra Civate*, cit., pp. 472-474.

²⁰⁶ Della seconda figura della coppia è stato possibile leggere il nome: Anastasia. Cfr. DE' MAFFEI F., *Le Arti a San Vincenzo al Volturno. Il ciclo della Cripta di Epifanio*, cit., p. 271.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ Un semplicissimo *trifolium*, se questa può essere l'opportuna identificazione, si riscontra sul capo di Sant'Agnese, nell'affresco che la ritrae nel ciclo di affreschi, datati alla fine dell'XI secolo circa, della cripta di San Pietro al Monte a Civate (LC). L'immagine è consultabile in, MIGNOZZI M., *Le Vergini dell'abside centrale: alcune considerazioni e nuovi quesiti*, in Bertelli G., Mignozzi M. (a cura di), *La grotta del Peccato Originale a Matera*, cit., pp. 173-205, fig. 11. A proposito della cripta, rimando a, PERONI A., *Testi e programmi iconografici: Ambrogio Autperto da San Vincenzo al Volturno a San Pietro al Monte sopra Civate*, cit., in particolare pp. 479-486.

distinguono per contenere raffigurazioni di individui femminili che indossano un copricapo dalla maggiore complessità compositiva tanto da recepire, talvolta a più riprese, l'attributo tripetalo.

Nel primo caso ci troviamo a Matera, nella Grotta del Peccato Originale²⁰⁹ (*fig. IV.17*); nell'abside centrale della parete orientale campeggia la rappresentazione della Vergine con in braccio il bambino, e due sante poste specularmente ai lati (santa Lucenzia e santa anonima)²¹⁰. La Vergine, sontuosamente abbigliata²¹¹ – si noti a tal proposito anche la preziosa fibula a disco che le chiude il leggero mantello in corrispondenza dello sterno²¹² –, indossa «una corona del tutto inusuale che forse sarebbe meglio definire un copricapo, da cui escono i neri capelli²¹³ [...] con scriminatura centrale»²¹⁴. A proposito di tale attributo mi pare significativo riportare quanto ha scritto il Mignozzi,

[...] che [il copricapo] rimandi al mondo bizantino nelle sue caratteristiche generali – parti cuspidate particolarmente prominenti, profusione di perle e apici tripetali – è abbastanza evidente, ma esso non trova riscontri convincenti in altri esemplari precedenti, coevi o leggermente posteriori [...]. Le similitudini con le corone imperiali²¹⁵ non sembrano abbastanza stringenti per poter addirittura essere ritenute delle guide per la sua datazione; considerando, però, che lo stesso arco cronologico, in realtà, è stato proposto in questo testo per le pitture di Matera, si potrebbe

²⁰⁹ Fondamentale a questo proposito è il volume, BERTELLI G., MIGNOZZI M. (a cura di), *La grotta del Peccato Originale a Matera. La gravina, la grotta, gli affreschi, la cultura materiale*, Bari 2013. Per l'approfondimento degli affreschi si consulti, BERTELLI G., *Il ciclo pittorico della grotta*, in *Ibidem*, pp. 63-125.

²¹⁰ A proposito della composizione figurativa dell'abside centrale, dei possibili confronti iconografici e del riferimento neotestamentario connesso, MIGNOZZI M., *Le Vergini dell'abside centrale: alcune considerazioni e nuovi quesiti*, cit., pp. 173-205.

²¹¹ La Madre di Dio raffigurata nell'absidiola materana se da un lato intrattiene forti legami con il mondo pittorico campano e molisano, dall'altro sembra richiamare i modelli romani della Vergine Regina diffusi nell'VIII secolo, non solo a motivo della composizione triadica dell'insieme bensì anche per i preziosi paludamenti. Per un approfondimento di tale parallelismo, si rimanda al qui più volte citato, MIGNOZZI M., *"Abbigliati di sontuose apparenze": tracce bizantine nel ciclo materano del Peccato Originale*, cit., pp. 134-136, e la bibliografia di supporto.

²¹² La spilla si caratterizza per una fila di perle che ne orna la circonferenza esterna e «un campo libero e più chiaro al centro, che forse simula la presenza di una pietra dura con taglio cabochon» (MIGNOZZI M., *"Abbigliati di sontuose apparenze": tracce bizantine nel ciclo materano del Peccato Originale*, cit., p. 140).

²¹³ Anche su questo aspetto non è possibile soprassedere, dal momento che il copricapo della Vergine ritratta a Matera «lascia eccezionalmente vedere i suoi capelli, solitamente occultati da una cuffia (*mitella*) sotto il *maphorion* o [nda nel caso dell'iconografia della Vergine Regina] da corone che tagliano la fronte in maniera più netta», in *IVI*, p. 148.

²¹⁴ BERTELLI G., *Il ciclo pittorico della grotta*, cit., p. 76.

²¹⁵ Lo studioso fa qui riferimento ad alcune emissioni monetali a nome di imperatrici, le cui complesse corone ospitano al centro una crocetta (ma non un *trifolium*), che la Falla Castelfranchi (FALLA CASTELFRANCHI M., *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991, p. 28) ha posto a confronto con il copricapo materano: si tratta, nello specifico, delle monete «con la figura dell'imperatrice Irene, sia in coreggenza con il figlio Costantino VI che da sola, databili al periodo che intercorre tra il 780 e l'802 [...]. Ciò vale anche per le corone di Teodora, moglie dell'imperatore Michele III (842-867) e di Eudocia Ingerina, moglie di Basilio I (867-886), nei rispettivi conii» (MIGNOZZI M., *"Abbigliati di sontuose apparenze": tracce bizantine nel ciclo materano del Peccato Originale*, cit., p. 143). Mi permetto di segnalare che nell'articolo, ROUSSEAU V., *Emblem of an empire: the development of the Byzantine empress's crown*, «Al-Masāq», XVI, 2004, pp. 5-15, non si faccia alcun cenno a questa tipologia di corona.

dedurre che simili decorazioni per copricapo caratterizzassero la moda bizantina del IX secolo, senza trascurare il fatto che già nei primi secoli della dominazione bizantina in territorio italico le donne di potere²¹⁶ indossavano simili ornamenti²¹⁷.

Non essendo il presente studio il contesto opportuno per un'analisi puntuale di questa significativa testimonianza pittorica, di indubbio rilievo per i riferimenti stilistici che abbracciano l'esperienza maturata in ambito campano-molisano e beneventano nonché per i nessi iconografici che legano alcuni particolari al mondo romano e a quello bizantino²¹⁸, mi limito a evidenziarne la cronologia di riferimento che Gioia Bertelli individua intorno alla metà del IX secolo²¹⁹.

Un esempio pittorico, attribuito alla fine del IX secolo, e per certi versi assimilabile a quest'ultimo²²⁰, è costituito dalla grotta di San Biagio a Castellammare di Stabia, nella quale l'iconografia della Vergine ripropone la medesima tipologia di corona individuata nell'esempio materano²²¹.

Entro l'XI secolo è poi datato l'affresco raffigurante Santa Barbara, staccato dalla parete destra della grotta dei Santi a Calvi Vecchia (CE) e attualmente conservato presso il Museo del Territorio all'interno della Reggia di Caserta²²². La santa, riccamente abbigliata (*fig. IV.18*), ha il capo cinto da una corona gemmata di forma trapezoidale, abbellita in corrispondenza dei lati e nella parte centrale da elementi tripetali. Un'evoluzione in direzione di una maggiore stilizzazione di questa tipologia di corona, da inserirsi all'inizio del XIII secolo²²³, è quella che connota la Vergine in trono

²¹⁶ Il Mignozzi fa in questo caso riferimento al ritratto di Teodora sul noto pannello ravennate. Il copricapo indossato dalla *basilissa* non è ascrivibile a quello in esame per diverse peculiarità che un esame attento pone in luce. Quello della Vergine materana risulta infatti più alto, meno prezioso e gli apici tripetali sono ripetuti tre volte nella composizione complessiva. Un'utile restituzione grafica a questo riguardo è contenuta in, MIGNOZZI M., "Abbigliati di sontuose apparenze": tracce bizantine nel ciclo materano del Peccato Originale, cit., fig. 18.

²¹⁷ IVI, pp. 143-144.

²¹⁸ Cfr. BERTELLI G., *Il ciclo pittorico della grotta*, cit., pp. 97-107.

²¹⁹ IVI, p. 102.

²²⁰ È degno di nota, soprattutto in riferimento al dibattito sulla "pittura beneventana" (*Supra*) quanto scrive a proposito di tale ciclo il Mignozzi: «[...] gli affreschi di Castellammare, almeno quelli appartenenti alla facies più antica, sembrano quindi possedere alcuni punti di contatto con le pitture sia molisane che pugliesi (Seppannibale), quanto con quelle lucane [nda la grotta del Peccato Originale a Matera]. Tali similitudini, però, sembrerebbero dovute non tanto a un rapporto diretto tra questi centri, quanto a una comune ascendenza da Roma, dove lo stile bizantino si fondeva con i modi occidentali, per poi diventare centro d'irradiazione; questo, inoltre, conferma la circolazione di modelli e il comune linguaggio nell'area della *Langobardia minor*» (MIGNOZZI M., "Abbigliati di sontuose apparenze": tracce bizantine nel ciclo materano del Peccato Originale, cit., pp. 146-147). A questo proposito, e per la posizione assimilabile, non si può tacere quanto scrisse la de' Maffei, a tal riguardo, DE' MAFFEI F., *Le Arti a San Vincenzo al Volturno. Il ciclo della Cripta di Epifanio*, cit., pp. 327-328.

²²¹ BERTELLI G., *La grotta di San Biagio a Castellammare di Stabia (Napoli): primi appunti per un tentativo di recupero*, «Cahiers archéologiques», XLIV, 1996, pp. 49-75; pp. 71-72.

²²² MIGNOZZI M., "Abbigliati di sontuose apparenze": tracce bizantine nel ciclo materano del Peccato Originale, cit., p. 146n.

²²³ PACE V., *Le pertinenze bizantine degli affreschi campani di Santa Maria di Foroclaudio*, in Pace V., *Arte Medievale in Italia Meridionale. I. Campania*, Napoli 2007, pp. 117-121; p. 121n.

nell'affresco absidale di Santa Maria di Foroclaudio²²⁴. Ancora una volta la presenza del *trifolium* risulta triplicata in corrispondenza delle tre placche con terminazione semicircolare che costituiscono la corona della Madonna. In questo contesto, l'elemento trifogliato è solo un "bizantinismo" che orna, quasi fosse un pennacchio, la corona gemmata.

Ai confronti in ambito pittorico fin qui posti in evidenza, trovo significativo associare anche la testimonianza fornitaci da un codice miniato realizzato in ambito beneventano nell'ultimo ventennio del X secolo. Benché si tratti di una testimonianza molto posteriore rispetto alle cronologie in cui ci stiamo muovendo, l'*Exultet* (Vat. Lat. 9820)²²⁵ presenta diversi particolari di corone caratterizzate dalla reiterazione del motivo tripetalo²²⁶. Degne di nota sono la corona che cinge il capo della Vergine nella miniatura della *Mater Ecclesia*²²⁷, quella che compare nell'immagine denominata *Populus*²²⁸ e, infine, la corona con gli angeli posano sul capo del principe nell'illustrazione de *Le autorità temporali*²²⁹.

La scarsità di confronti iconografici puntuali nell'arte cosiddetta monumentale e, parimenti, nelle arti suntuarie – fatta eccezione per gli esempi portati qui all'attenzione – non permette un approfondimento *ad hoc* di tale attributo, tuttavia l'inserimento cronologico delle pitture in un pieno VIII e IX secolo non può non interrogarci anche in merito alla datazione della fibula Castellani. Di conseguenza diviene inevitabile aprire una breve parentesi a proposito dell'attribuzione cronologica della fibula ora conservata al British Museum.

L'attributo del *trifolium* è a mio avviso un elemento di tale specificità iconografica che non può essere trattato al pari di altri elementi peculiari; a questo va poi ad aggiungersi anche la trattazione delle forme del viso del personaggio femminile realizzato sulla fibula Castellani. Il fatto che questo compaia quale attributo femminile in cicli pittorici datati in una cronologia posteriore al VII secolo deve inevitabilmente diventare un indizio a favore di una datazione più bassa del monile in esame. Da qui un legame ancora più stretto con Canosa, luogo del suo rinvenimento, che con la fine del VII secolo divenne parte del gastaldato longobardo sotto il controllo del Ducato di Benevento²³⁰.

²²⁴ IVI, pp. 118-120.

²²⁵ Per un approfondimento bibliografico rimando a, PACE V., *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9820, Exultet*, in Cavallo G., Orofino G., Pecere O. (a cura di), *Exultet: rotoli liturgici del Medioevo meridionale*, Roma 1994, pp. 101-118.

²²⁶ Cfr. BERTELLI G., *Il ciclo pittorico della grotta*, cit., fig. 45; MIGNOZZI M., "Abbigliati di sontuose apparenze": tracce bizantine nel ciclo materano del Peccato Originale, cit., figg. 21-23.

²²⁷ PACE V., *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9820, Exultet*, cit., pp. 103-104; . Di particolare interesse, in questa raffigurazione, è anche la fibula gemmata che chiude il mantello della Vergine.

²²⁸ Cfr. PACE V., *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9820, Exultet*, cit., p. 104.

²²⁹ IVI, p. 105.

²³⁰ Tale aspetto sarà oggetto di una specifica trattazione nel Capitolo V.

IV.3.b La fibula a disco detta 'Stroganoff'

L'antropomorfismo che connota il medaglione realizzato a smalto delle fibule di Canosa e Comacchio "cede il posto", nella fibula a disco che fece parte della Melvin Gutman Collection of Jewelry²³¹, ad un elemento quadrilobato, certamente meno curioso dei precedenti (*fig. IV.19*).

La mancanza di pubblicazioni recenti inerenti questo oggetto²³² così come di immagini fotografiche a colori di buona qualità non agevolano l'analisi del manufatto né la sua collocazione spazio-temporale²³³. Questa nota dolente non ne preclude tuttavia l'approfondimento, in questo preciso contesto, dell'elemento a smalto. Andiamo quindi con ordine.

Il quadrifoglio, nonostante la forma elementare, si contraddistingue per un carattere di ricercatezza grazie alla scelta coloristica messa in atto. Questi infatti, a differenza degli esemplari che successivamente gli porremo a confronto, non si presenta monocromo: il clipeo centrale è di colore bianco opaco, e i petali sono divisi in due fasce semilunate, quella più interna verde semitrasparente, mentre la più esterna anch'essa bianca opaca. L'elemento quadrilobato campeggia su un fondo blu monocromo. La bipartizione coloristica dei petali diventa dunque una peculiarità che ne evidenzia la ricercatezza esecutiva.

La ricerca di una simile raffinatezza è infatti assente nei due manufatti che si possono portare all'attenzione poiché entrambi ospitano uno o più smalti quadrilobati. Entrambi gli oggetti non godono purtroppo di alcuna fortuna critica, aspetto questo che complica, non poco, una qualsivoglia volontà di approfondimento.

Il primo oggetto degno di nota è costituito da un pendente cruciforme che, insieme ad altri due elementi – un pendente circolare con decorazione a smalto cloisonné e un'altra crocetta – impreziosisce una collana a catena (*fig. IV.20*). Il monile²³⁴ sembrerebbe esser stato realizzato (o composto?²³⁵) nell'ambito dell'Oriente mediterraneo (Siria?), all'interno di estremi cronologici

²³¹ *Infra*.

²³² Vale la pena sottolineare che anche i contributi che citano questo manufatto non si soffermano su di esso in quanto tale bensì sui parallelismi che questo consente di attuare con le altre fibule a disco. Questa scelta è probabilmente dettata dalla scarsità di notizie inerenti ad essa e, suppongo, anche dall'iconografia non particolarmente elaborata che la connota. Galasso sostiene che l'unico elemento di originalità «[...] è soltanto il motivo a serpentina della seconda zona» (GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., p. 23).

²³³ Sono di particolare interesse le informazioni che mi sono state date da Selina Bartlett, Assistant Registrar dell'Allen Memorial Art Museum. Nonostante non siano certo incoraggianti, è altresì vero che ci consentono di essere a conoscenza di maggiori dettagli relativi alla storia collezionistica del manufatto. La Dottoressa Bartlett, in una comunicazione privata, mi ha appunto scritto quanto segue: «[...] the Gutman collection was sold at a Sotheby's auction, and the bulk of it was purchased by the Alsdorfs. They donated the collection to the Art Institute of Chicago in the 1990s.». Purtroppo la ricerca effettuata all'interno delle collezioni dell'Art Institute di Chicago non mi ha dato risultati positivi.

²³⁴ La collana è parte della collezione del Cleveland Museum of Art (inv. 1947.35). MILLIKEN W.M., *Byzantine Jewelry and Associated Pieces*, «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», XXXIV, n. 7, 1947, pp. 166–183; pp. 169-170.

²³⁵ La mancanza di una specifica bibliografia di riferimento non consente di congetturare se i tre elementi possono considerarsi coevi oppure il loro inserimento all'interno del monile avvenne in momenti differenti.

intorno agli inizi del VI secolo²³⁶. Per quanto concerne la croce di nostro interesse, questa è realizzata in lamina aurea e, dall'immagine a colori, parrebbe non piatta ma lavorata "a scatola". I suoi bracci, oltre a presentare in corrispondenza dei vertici un motivo ornamentale costituito da tre sfere saldate insieme, ospitano ulteriori decorazioni. I bracci orizzontali si caratterizzano per esibire due elementi quadrilobati con un inserto di smalto verde; mentre quelli verticali presentano entrambi un motivo circolare ma realizzato in due modi differenti: quello superiore è costituito da due registri concentrici, dei quali quello più interno decorato con uno smalto della stessa tonalità di verde dei quadrifogli; quello inferiore, invece, presenta una cornice circolare riempita di smalto blu opaco. Al centro – in corrispondenza dell'incrocio dei bracci – è stato saldato un castone cilindrico che parrebbe contenere una pasta vitrea semitrasparente. Non stupisce che la morfologia dei quadrifogli richiami in maniera stringente quella dell'elemento quadrilobato della fibula in esame.

Il secondo manufatto che vale la pena portare all'attenzione, sebbene anche in questo caso ci muoviamo in un terreno pressoché inedito, è un *gold and enamel jewel with filigree cupolas*²³⁷. L'immagine, in bianco e nero, non consente purtroppo una lettura priva di interrogativi rispetto a tale oggetto. Questi si configura come un elemento circolare "a scatola" al quale sono saldati altre due parti circolari, di misura minore, in corrispondenza di punti della circonferenza opposti. I tre elementi presentano cornici granulate assimilabili, ma la lavorazione della parte interna è differente. Il disco centrale contiene uno smalto cloisonné decorato con un motivo quadrilobato centrale. Questi, realizzato con smalto bianco, è circondato da una doppia bordura: la prima, adiacente, di colore blu scuro, mentre la seconda di colore azzurro²³⁸. Per quanto riguarda i restanti elementi circolari, questi «[...] are of the same design except that the place of the enamel is taken by a tiny cupola supported by loops of wire. On the top of each is a wire ring in which is set a single globule»²³⁹. Il gioiello – in merito alla cui specifica identificazione non mi sento di pronunciarmi²⁴⁰

All'elemento cruciforme degno di nota in questo contesto si fa un veloce riferimento (senza alcuna bibliografia a supporto) nel già citato, GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., p. 23, tav. VI b.

²³⁶ Tali dati sono contenuti nella pagina della "Collection online" del Cleveland Museum of Art: http://www.clevelandart.org/art/1947.35?collection_search_query=byzantine+cross&op=search&form_build_id=form-4c20P2Fz08Di0s5XnHHwV1Fm_unUNDxKmti5vtOBo&form_id=clevelandart_collection_search_form.

²³⁷ Questa la definizione che lo accompagna nell'unica pubblicazione inerente ad esso a conoscenza di chi scrive, ossia, PARKHURST C., *Melvin Gutman Collection of Ancient and Medieval Gold*, cit., n. 150 (p. 238). Tale monile viene attribuito alla Collezione Joseph Brummer.

²³⁸ Ci tengo a precisare che la mancanza di immagini a colori non mi consente alcuna ulteriore osservazione rispetto alla resa coloristica del manufatto. Per quanto riguarda le informazioni rispetto alla colorazione dello smalto, queste sono contenute nel già citato, PARKHURST C., *Melvin Gutman Collection of Ancient and Medieval Gold*, cit., p. 238.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ La particolare morfologia dell'oggetto, nonché la mancanza di un'immagine della sua parte posteriore non semplificano lo studio e l'identificazione, o almeno l'eventuale ipotesi, della sua possibile funzione.

– è stato attribuito ad una bottega provinciale, e datato tra VI e VII secolo²⁴¹. Anche in questo caso, come nel precedente, l'elemento quadrilobato funge, a mio avviso, da motivo eminentemente decorativo senza alcun riferimento iconologico. Rispetto alle scelte realizzative del quadrifoglio della fibula 'Stroganoff', i due oggetti presi in esame – almeno per quanto concerne l'elemento qui discusso – non presentano alcuna peculiarità in direzione di una ricercatezza realizzativa.

IV.3.c Polimatericità, eterogeneità esecutiva e lineamenti cronologici

Se fin qui ci si è soffermati sull'iconografia che campeggia sui medaglioni realizzati a smalto, è bene ora affrontare l'ambito più specifico della molteplicità di tecniche messe in campo per realizzare i manufatti in esame. Non è infatti il solo smalto ad impreziosire le fibule a disco oggetto di analisi, bensì il sapiente equilibrio raggiunto nella composizione del monile attraverso diverse tecniche che chiamano inevitabilmente in causa differenti materiali²⁴² (e maestranze?²⁴³).

La parte retrostante della fibula di Comacchio (*fig. IV.8b*) testimonia, certamente per se stessa, ma in maniera incontrovertibile, che il medaglione realizzato a smalto è un inserimento successivo²⁴⁴. Non siamo in grado di congetturare con assoluta certezza se nel caso della fibula Castellani o nel manufatto appartenuto al conte Stroganoff la costruzione del monile fosse o meno assimilabile poiché la presenza ancora oggi della placca posteriore, nel primo caso, e l'assenza di un'immagine del retro, nel secondo, rendono ardua una supposizione certa in tale direzione. Tuttavia mi sento abbastanza sicura di poter estendere tale tipologia realizzativa almeno alla fibula conservata al British Museum: se si osserva infatti la cornice centrale modanata, si noterà come questa non aderisca completamente al castone che ospita. Indizio che mi porta a supporre l'inserimento in un momento successivo.

Per quanto riguarda la fibula 'Stroganoff', sarei della medesima idea tuttavia tale ipotesi necessita una maggiore cautela a motivo dell'immagine non particolarmente nitida; è altresì vero,

²⁴¹ Anche in questo caso le informazioni in mio possesso sono troppo limitate per poter giungere ad una personale supposizione in merito.

²⁴² Non essendo un orefice, il grado di approfondimento non sarà tale da entrare nei minimi dettagli, tuttavia si cercherà di dare un quadro il più possibile dettagliato della modalità realizzativa e costruttiva dei manufatti oggetto di analisi. Questo mi è possibile in questo specifico caso grazie all'opportunità che mi è stata data di studiare personalmente la fibula Castellani presso la 'Study Room' del British Museum così come di avere dal Walters Art Museum l'immagine fotografica di entrambi i lati della fibula di Comacchio, e dal Dumbarton Oaks Museum della fibula che presenta i due busti affrontati. Questa possibilità, non scontata, è a mio avviso un elemento di particolare significato nello studio degli oggetti di oreficeria, le cui immagini fotografiche – spesso di qualità non elevata – non consentono di osservare in modo dettagliato l'oggetto, individuando elementi e peculiarità rilevanti.

²⁴³ Questo aspetto, che costituisce un tema di grande interesse, rimarrà anche in questo caso scevro di risposte adeguate ed esaurienti.

²⁴⁴ Vale la pena chiarire che in questo contesto l'aggettivo 'successivo' non è da connotare a livello temporale in assoluto – legandolo quindi all'eventuale cronologia dell'oggetto – bensì relativo, rispetto alle fasi di realizzazione del monile.

tuttavia, che se si osserva con attenzione il medaglione decorato con l'elemento quadrilobato si notano due lievi ammaccature in corrispondenza della parte sinistra e di quella inferiore che lasciano trasparire una doppia lamina: si tratta probabilmente di quella del castone e di quella della cornice che lo accoglieva.

Vale la pena poi soffermarsi sulla fibula conservata alla Dumbarton Oaks poiché, a mio avviso, anche in tale esemplare si è voluto inserire il medaglione con un procedimento non del tutto simile ma assimilabile: a differenza del retro della fibula di Comacchio, per il quale è stato necessario, in età moderna, utilizzare una specie di mastice per trattenere il castone; nella fibula della collezione di Washington D.C. si è operato in tutt'altro modo ossia ripiegando parte della lamina della cornice²⁴⁵ intorno al castone centrale. Dati i dubbi, già esplicitati, sull'autenticità dell'oggetto, questa particolare soluzione non spinge certo in direzione dell'originalità dell'intero manufatto.

Restando concentrati su tali medaglioni, credo valga la pena soffermarsi non solo sulla modalità del loro inserimento all'interno della preziosa composizione, bensì anche sulla tecnica esecutiva messa in campo per decorarli.

Sebbene si sia concordi nell'identificare il riempimento come smalto²⁴⁶, ha però senso congetturare – per quanto di mia competenza – rispetto alla tecnica utilizzata. Il Lipinsky e la Farioli Campanati²⁴⁷ erano convinti fossero state poste in atto due tecniche differenti, quella della *verroterie*, che come già sottolineato è fortemente assimilabile al procedimento dell'incastonatura di almandini e granati all'interno di alveoli; e la tecnica *cloisonné* o dello smalto a tramezzi²⁴⁸. Questa, come noto, avveniva secondo il seguente procedimento, che per chiarezza credo sia importante dettagliare:

ciascuna massa di vetro macinato è alloggiata in compartimenti separati formati da tramezzi di metallo e *cloisons*. Lo smalto, fondendo, aderisce ai tramezzi e al fondo, se ce n'è uno. Se manca il fondo e lo smalto è trasparente come nella vetrata di una cattedrale gotica, il lavoro si chiama *pliqué-à-jour* [...] ²⁴⁹.

²⁴⁵ Non mi è del tutto chiaro, e l'immagine non consente una risposta in tale direzione, se la lamina che funge da bordura al castone e si ripiega su di esso appartiene alla cornice aurea oppure – ipotesi che mi sento di suffragare – sia una piastrina aggiunta anch'essa in un momento successivo e saldata ad ambo gli elementi.

²⁴⁶ Per l'approfondimento della tecnica dello smalto si consulti, per quanto concerne la più specifica realizzazione tecnica, MARYON H., *La lavorazione dei metalli. Oreficeria, argenteria e tecniche complementari*, cit., pp. 173-200. Per quanto riguarda, invece, tale scelta ornamentale in età altomedievale, si rimanda ai seguenti contributi: HASELOFF G., *Email im frühen Mittelalter. Frühchristliche Kunst von der Spätantike bis zu den Karolingern*, Marburg 1990; WESSEL K., *Byzantine enamels from the 5th to the 13th century*, cit., pp. 7-36; HACKENBROCH Y., *Italienische Email des frühen Mittelalters*, Basel-Leipzig 1938.

²⁴⁷ *Supra*.

²⁴⁸ MARYON H., *La lavorazione dei metalli. Oreficeria, argenteria e tecniche complementari*, cit., pp. 175-176.

²⁴⁹ *Ibidem*.

Inizialmente, nell'accostare i monili in esame, anche chi scrive era convinta di questa duplice attestazione, soprattutto nel caso della fibula di Comacchio. Tale ipotesi ha trovato però smentita grazie al gentile invio da parte del Walters Art Museum di immagini fotografiche di elevata qualità relative alla fibula. Dall'attenta osservazione del particolare del medaglione smaltato (*fig. IV.8c*) risulta evidente che l'intera decorazione sia ottenuta attraverso il procedimento dello smalto *cloisonné*. Le sbecature presenti sulla superficie nonché la perfetta adesione dello smalto alle sottili pareti dei tramezzi mi condurrebbero a scartare l'ipotesi di una realizzazione a *verroterie*, a favore di un procedimento secondo la tecnica *cloisonné*. A ciò si aggiunge che la presenza di ampie campiture del medesimo colore avrebbe comportato, per quanto mi è dato supporre, delle difficoltà nel "ritagliare" e inserire l'elemento smaltato a freddo all'interno del manufatto. Tale tecnica era forse più consona alla decorazione di monili di dimensioni molto contenute, tuttavia la mia estraneità all'aspetto materico della tecnica non mi consente ulteriori congetture in merito²⁵⁰.

Anche per quanto riguarda la fibula Castellani credo si possa ipotizzare con un elevato grado di certezza che la tecnica utilizzata per lo smalto sia quella del *cloisonné*: l'aderenza estremamente omogenea dello smalto ai comparti smentisce la possibilità di un inserimento a freddo. L'effetto traslucido²⁵¹, unito ai caratteri poco "germanici" dell'insieme, sembrerebbe poi giocare una parte significativa per quel che concerne l'attribuzione cronologica del manufatto²⁵².

Da ultimo è bene soffermarsi sulla smaltatura della fibula 'Stroganoff'; questa, a mio avviso, costituisce il manufatto che presenta maggiori dubbi relativamente all'identificazione della tecnica esecutiva del medaglione. Ancora una volta la mancanza di immagini di qualità rende ardua l'individuazione degli eventuali alveoli che disegnavano il motivo decorativo. Se per quanto riguarda lo sfondo sarei dell'idea di potervi riconoscere, senza troppi dubbi, la tecnica *cloisonné*, non mi è altrettanto evidente la scelta ornamentale del quadrifoglio. Sono infatti pressoché invisibili i tramezzi che suddividono il petalo, aspetto questo che potrebbe condurre a ipotizzare l'incastonatura di elementi a freddo. Tuttavia, riflettendo sull'oggetto e nonostante la sua indubbia preziosità, tenderei ad escludere la messa in campo di una duplice tecnica di smaltatura.

Un discorso a parte sembra doversi fare per la fibula della Dumbarton Oaks, il cui smalto fortemente iridescente sembra esser stato alloggiato nelle celle senza una particolare attenzione alla resa coloristica dell'insieme. Aspetto questo che contribuisce a donargli un aspetto di "necessario" deterioramento, peculiarità che ci aspetteremmo da uno "smalto barbarico".

²⁵⁰ La medesima tecnica credo sia stata messa in campo anche per decorare gli orecchini di Senise.

²⁵¹ Cfr. WESSEL K., *Byzantine enamels from the 5th to the 13th century*, cit., p. 14.

²⁵² *Infra*.

Se fino ad ora si è disquisito a proposito del medaglione centrale e della tecnica realizzativa che lo caratterizza e impreziosisce, si rende ora necessario portare l'attenzione sulle elaborate cornici auree che costituiscono la restante parte del manufatto.

Come si è messo in luce nel caso della fibula di Benevento²⁵³, la predilezione per la lavorazione dell'oro con la tecnica della filigrana, associata ad elementi granulati è tutta romana, prima, e bizantina, poi. Si tratta di una tipologia decorativa fortemente debitrice del gusto ornamentale classico, dove addirittura l'uso della granulazione e della filigrana veniva portato agli estremi sia tecnici sia esecutivi²⁵⁴.

Inoltre sono le superfici d'oro in quanto tali a non rientrare nell'iniziale gusto della popolazione germanica qui oggetto di studio: sarà infatti il contatto con manufatti appartenenti a quello che si è definito 'stile interregionale'²⁵⁵ a sensibilizzare la predilezione estetica dei Longobardi per effetti coloristici lontani dai – per loro più consoni – nielli e policromie. Le fibule a disco qui esaminate costituiscono un punto intermedio in questo "incontro-scontro" di culture artistiche. Alla tecnica dello smalto vengono affiancate, per la realizzazione dell'ampia cornice, scelte ornamentali molteplici che nell'assai poco nutrito gruppo²⁵⁶ di cui ci stiamo occupando sono sovrapponibili.

In tutti e tre i monili il medaglione centrale è contornato da una bordura che in antico doveva presentare l'alternanza di motivi a cerchietto aureo (saldati alla piastra) e piccole perle tenute insieme da un filo, come attesta la fibula Castellani²⁵⁷. Purtroppo tale scelta ornamentale è riscontrabile in parte sia nella fibula Castellani, sia nella fibula 'Stroganoff', ma è andata completamente perduta nel manufatto proveniente da Comacchio, i cui interstizi – maggiori rispetto a quelli delle altre due fibule – portano a supporre che in antico vi fossero inserite più perle²⁵⁸. È di particolare interesse che la medesima soluzione decorativa si riscontra anche nella coppia di orecchini provenienti da Senise, a cui si è già fatto riferimento per la vicinanza stilistica degli elementi figurativi con il busto femminile della fibula di Comacchio.

²⁵³ *Supra*.

²⁵⁴ Penso, nello specifico, a realizzazioni di gioielli in ambito etrusco. Per una loro visione si rimanda alle ampie catalogazioni contenute in, BARTOLONI G., DELPINO F., MORIGI GOVI C., SASSATELLI G. (a cura di), *Principi Etruschi tra Mediterraneo ed Europa*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 1 ottobre 2000-1 aprile 2001), Venezia 2000; CRISTOFANI M., MARTELLI M. (a cura di), *L'oro degli Etruschi*, Novara 1983.

²⁵⁵ *Infra*.

²⁵⁶ Un breve discorso a parte verrà fatto, anche in questa sezione, per la fibula appartenente alla Dumbarton Oaks Collection, che si preferisce quindi non inserire nel detto gruppo per i motivi che si sono già più volte affrontati (*Supra*).

²⁵⁷ Ancora una volta, tale verifica è stata possibile grazie all'osservazione *de visu* del manufatto in esame. Le perline in antico erano evidentemente sia tenute insieme da un filo estremamente sottile che le "cuciva" al manufatto, dato che passava (come ovvio) anche all'interno dei cerchietti aurei, sia incollate alla piastra con una specie di mastice, come sembrerebbero testimoniare le impronte più scure individuabili nei punti in cui tali elementi non sono più presenti.

²⁵⁸ I cerchietti che ornano la cornice in oggetto nel manufatto proveniente da Comacchio parrebbero doppi tanto da evidenziare anche un gioco coloristico e, trattandosi di lamina aurea, anche luministico.

Nel manufatto portato alla luce a Canosa, la cornice successiva presenta una decorazione a smalto²⁵⁹, mentre negli altri due monili individuamo opzioni decorative differenti. La fibula 'Stroganoff' presenta un insolito, ma non per questo meno prezioso, ornato realizzato attraverso della lamina ondulata, che dall'immagine in nostro possesso risulta leggermente danneggiata e non più regolare. Per quanto riguarda la fibula di Comacchio è invece una cornice di borchie lisce realizzate a sbalzo a contornare l'elemento precedente. Se nella fibula Castellani, ad eccezione del bordo più esterno perlinato – che li accomuna tutti –, la scelta decorativa successiva si distingue ancora una volta reiterando – benché a maglie più larghe – la cornice che in antico doveva alternare cerchietti aurei a perle; negli altri due esemplari troviamo invece una scelta pressoché sovrappone: una finta treccia tra due sottili fili godronati nel caso della fibula di Comacchio, e una finta treccia tra fili attorcigliati di non irrilevante spessore per quanto concerne l'esemplare 'Stroganoff'.

Credo si renda infine necessario un breve accenno alla presenza, almeno in antico – ad eccezione della fibula Castellani che ne è tuttora dotata –, di un riempimento della placca anteriore, sul quale era poi saldata la piastra posteriore munita di appiccicagnolo. Come si avrà modo di indagare soprattutto nel Capitolo VI, nel quale i manufatti portati all'attenzione saranno in numero maggiore benché il più delle volte fortemente e strettamente assimilabili, la presenza di un riempimento, seppur in molti casi andato perduto, aveva un preciso significato²⁶⁰. Nel caso specifico del gruppo di fibule qui analizzato credo che lo zolfo o il materiale assimilabile posto tra le due placche²⁶¹ consentiva anzitutto di mantenere in posizione il medaglione centrale, evitando che venisse schiacciato verso l'interno, nonché di far sì che gli elementi realizzati a sbalzo non andassero incontro ad eccessivi danneggiamenti e ammaccature.

Una "nuova" arte longobarda?

L'effetto coloristico dell'insieme è di particolare bellezza e preziosità in tutti e tre gli esemplari; a proposito della fibula di Comacchio vale la pena sottolineare che la grande preponderanza di superfici auree lavorate in modo eterogeneo donano all'insieme una luminosità senza pari, aspetto che l'immagine fotografica testimonia magistralmente (*fig. IV.8a*).

Come già anticipato, i tre manufatti racchiudono appieno quel binomio di cultura artistica bizantina e longobarda che a mio avviso risulta il tratto distintivo proprio dell'arte longobarda una volta che la popolazione germanica giunge sul territorio italiano. A differenza, per esempio, di Goti e Merovingi, che sviluppano un'arte fortemente debitrice dei più consueti stilemi "barbarici", quelli insomma che tutti ci aspetteremmo di individuare nell'espressione artistica dei popoli delle

²⁵⁹ *Supra*.

²⁶⁰ *Infra*.

²⁶¹ FORMIGLI E., *Tecniche dell'oreficeria etrusca e romana. Originali e falsificazioni*, cit., p. 88.

Grandi Migrazioni e, *in primis*, un' esasperata policromia, i Longobardi traggono dal loro incontro con il linguaggio della prima età bizantina uno stile nuovo e originale. Non si limitano infatti a "guardare" – forti probabilmente del fatto che si possono avvalere di abili artefici educati entro quel *milieu* culturale – ma fanno propri alcune scelte decorative e di gusto, combinandole con la loro più antica sensibilità estetica. Non cercano infatti di invadere la superficie aurea con alveoli di almandini e granati²⁶², ma la decorano con tecniche dalla reminiscenza classica quali la filigrana, la granulazione, le bordure perlinate.

Se talvolta il richiamo all'Oriente Mediterraneo è preponderante, come nella fibula di Benevento e in molti esemplari portati alla luce a Castel Trosino, è altrettanto vero che talaltra – e i manufatti analizzati in questo paragrafo ne sono un magistrale esempio – i monili acquistano quella nota policromatica che evidenzia, soprattutto per quanto concerne la fattura complessiva, il richiamo alla cultura artistica longobarda. A questo riguardo vorrei mettere in luce lo stretto manufatto con opere della prima età bizantina in due particolari scelte ornamentali riscontrabili sulle fibule in esame.

In primis, penso alla soluzione che intervallava cerchi aurei a inserzioni di perle o altri elementi preziosi. Come osservato a proposito delle fibule in esame, nonostante le perle siano spesso andate perdute, il riconoscimento della soluzione decorativa non ne risente. Parallelismi "bizantini" possono essere delineati con un manufatto costituito da tre placchette circolari auree che, in antico, erano parte di una preziosa collana (*fig. IV.21*); sono state portate alla luce in Ungheria, in un contesto àvaro di cui purtroppo non si hanno informazioni a riguardo. La Garam²⁶³ ne mette in luce la produzione bizantina e lo attribuisce alla fine del VII secolo. Ad una cronologia di poco precedente si data un manufatto altrettanto prezioso caratterizzato da una scelta ornamentale fortemente assimilabile, si tratta dell'anello aureo portato alla luce nella necropoli, anch'essa àvara, di *Chrovatsky Grob/Horvátgurab* (*fig. IV.22*)²⁶⁴, sita in Slovacchia²⁶⁵. In quest'ultimo i pieni e i vuoti ottenuti intervallando elementi e cornici granulate modulano l'insieme seguendo un gusto di estrema raffinatezza. Nulla di così elaborato ed elegante al tempo stesso è riscontrabile nelle fibule in esame, ma non è a mio avviso troppo audace pensare che il riferimento

²⁶² Nonostante venga sottolineato più volte il legame tra la policromia e l'oreficeria bizantina (Cfr. ARRHENIUS B., *Garnet Jewelry of the Fifth and Sixth Centuries*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne*, cit., p. 215), ci tengo a precisare che non sono stati individuate testimonianze significative in questa direzione, al contrario di quanto è invece avvenuto nel caso dei manufatti di lusso dei popoli delle Grandi Migrazioni.

²⁶³ GARAM É., *Funde byzantinischer Herkunft in der Awarenzeit vom Ende des 6. bis zum Ende des 7. Jahrhunderts*, cit., pp. 38-39; tavv. 15.8, XVI.3.

²⁶⁴ IVI, p. 82; tavv. 51.3, XXIV.2.

²⁶⁵ L'idea compositiva sottesa a tale monile richiama alla mente l'anello in oro con castone a tamburo portato alla luce a Senise. A tal riguardo si rimanda alla recente scheda di catalogo, ABATE N., *Anello in oro con castone a tamburo*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, n. III.17 (pp. 72-73). Le schede delle opere sono consultabili nel catalogo scaricabile dal seguente indirizzo: http://www.museicivici.pavia.it/mostralongobardi/catalogo/longobardi_schede.pdf.

stilistico fosse a monili di questo pregio. Il secondo parallelismo, da porre in relazione però con la sola fibula di Comacchio, è dato dalla scelta ornamentale della cornice che contraddistingue una coppia di borchie circolari auree²⁶⁶ (*fig. IV.23*), anch'esse portate alla luce in un contesto àvaro (necropoli di Ozora-Tótipusza)²⁶⁷. La bordura è realizzata con sferette sbalzate intervallate da cerchietti perlinati posti in verticale e richiama in maniera abbastanza puntuale il secondo registro della succitata fibula²⁶⁸. Ci troviamo anche in questo caso in pieno VII secolo.

Prima di alcune dissertazioni conclusive inerenti le ipotesi di datazione dei manufatti in esame, credo sia necessario dedicare alcune righe alla cornice aurea della fibula conservata al Dumbarton Oaks Museum (*fig. IV.24*). Se del medaglione centrale potremmo dare per appurata la falsità, per quanto concerne la bordura che lo racchiude penso ci si possa spendere a favore dell'autenticità, fatta eccezione per i tre anellini che ne ornano la parte superiore, la cui saldatura ha tutte le caratteristiche per essere attribuita all'età moderna. Avendo dibattuto sulla modalità relativa alla "composizione" di tali manufatti, non risulterebbe del tutto fuori luogo ipotizzare che un eventuale falsario abbia acquistato una fibula a disco antica, ne abbia ritagliato la parte centrale e quindi incluso un nuovo medaglione. Aspetto questo che non mi stupirebbe dal momento che nel carteggio²⁶⁹, datato all'agosto del 1933, tra Royall Tyler²⁷⁰ e la futura proprietaria della fibula, Mildred Barnes Bliss²⁷¹, emerge chiaramente che quest'ultima desiderava molto un manufatto assimilabile alla fibula Castellani. Certo, Royall Tyler nell'epistola scrive esser passati alcuni anni, tuttavia questo breve preambolo dà adito a supporre che monili assimilabili alla fibula rinvenuta a Canosa piacessero ai collezionisti; dobbiamo quindi immaginare che nel confuso mercato antiquario di fine Ottocento e della prima metà del Novecento ci potessero essere abili orafi – si

²⁶⁶ GARAM É., *Funde byzantinischer Herkunft in der Awarenzeit vom Ende des 6. bis zum Ende des 7. Jahrhunderts*, cit., pp. 51-56, tavv. 34.2, XIX.3. Le immagini della tav. 34.2 ci consentono di osservare, benché si tratti di un'illustrazione grafica, gli appiccicagnoli sulla parte retrostante dei due manufatti e di attestare che probabilmente si trattava di elementi decorativi dell'abito, poiché la chiusura risulterebbe alquanto insolita per una spilla.

²⁶⁷ Sulle ragioni alla base della presenza di manufatti preziosi in contesti funerari àvari si veda, DAIM F., *Byzantine Belt Ornaments of the 7th and 8th Centuries in Avar Contexts*, in C. Entwistle, N. Adams (a cura di), *'Intelligible Beauty'*, cit., pp. 61-71.

²⁶⁸ Nonostante la poca chiarezza che emerge dalla pubblicazione PARKHURST C., *Melvin Gutman Collection of Ancient and Medieval Gold*, cit., n. 88, pp. 169-170), e l'immagine fotografica di difficile lettura, questi manufatti potrebbero essere posti a confronto anche con un monile bronzeo ornato con borchiette (una fibula a disco?) appartenuto alla Melvin Gutman Collection.

²⁶⁹ Per la lettera a cui si sta facendo riferimento, si veda, <https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/1928-1933/21aug1933-2>.

²⁷⁰ Per una breve bibliografia di Royall Tyler (1884-1953), si rimanda a <https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/annotations/royall-tyler>.

²⁷¹ Mildred Barnes Bliss (1879-1969), collezionista nonché filantropo delle arti; fu co-fondatore della Dumbarton Oaks Library and Collection (Washington D.C.). Per la sua biografia dettagliata, <https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/annotations/mildred-barnes-bliss>.

pensi al ruolo svolto dai Castellani per quanto concerne soprattutto le antichità etrusche²⁷² – disposti a realizzare simili *pastiche* che uno sguardo non troppo attento avrebbe considerato autentici.

Tuttavia la cornice di tale manufatto non ha una decorazione tale da instillare il dubbio di una possibile falsificazione, sebbene tale ipotesi non trovi elementi certi a supporto data l'assenza di studi in merito e, per quanto mi riguarda, la possibilità dell'osservazione *de visu* della fibula. La bordura si caratterizza per un duplice registro individuato tra fili godronati che, in corrispondenza del bordo esterno, sono lavorati a finta treccia. La fascia più interna presenta l'alternanza di borchiette realizzate a sbalzo e castoni romboidali, che non recepiscono alcun tipo di riempimento²⁷³, mentre quella più esterna si connota per la sola presenza di semisfere a sbalzo. Queste, a differenza di quanto si osserva sulla fibula di Comacchio, sono leggermente distanziate. Nonostante l'impegno nella scelta decorativa complessiva, è possibile notare – anche solo da un'attenta osservazione dell'immagine fotografica – che si tratta di una manifattura mediamente elevata. Infine, non si può tacere il fatto che la soluzione ornamentale qui descritta non trova puntuali assimilazioni nei manufatti parte della catalogazione a supporto del presente studio: se per qualcuno questo potrebbe essere un elemento a favore della non autenticità, è altrettanto vero che l'ipotesi di un *unicum* non può essere scartata aprioristicamente, soprattutto avendo chiaro il contesto in cui ci stiamo muovendo.

* * *

Il riferimento a una "nuova" arte longobarda è insito anche nelle cronologie di tali manufatti. Fatta eccezione per la fibula Castellani, la cui datazione, a differenza delle ipotesi sostenute, è qui oggetto di una proposta di nuova attribuzione cronologica, per quanto concerne le altre due fibule credo si possa sposare l'idea che si tratti di manufatti di VII secolo. Anche qui, tuttavia, è necessario procedere con ordine e, dato il contesto, seguirò le cronologie che sarei dell'idea di attribuire a tali manufatti.

Il manufatto che propenderei ad associare ad una cronologia più alta è la fibula 'Stroganoff', a motivo del parallelismo che è possibile instaurare tra la decorazione centrale a quadrifoglio e ornati assimilabili presenti in opere d'arte bizantina datate tra VI e VII secolo. La tipologia realizzativa dello smalto, la scelta iconografica del motivo quadrilobato, la presenza di perle non minute e la

²⁷² Si veda, a titolo d'esempio, CARUSO I., *Le oreficerie ottocentesche*, in Moretti Sgubini, A.M., Boitani F. (a cura di), *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 11 novembre 2005 – 26 febbraio 2006), Roma, 2005, pp. 209-210.

²⁷³ Non abbiamo alcun indizio per ipotizzare con un certo grado di certezza che questi, in antico, ospitassero elementi quali paste vitree o gemme preziose.

decorazione in lamina ondulata del registro mediano sono elementi che giocano a favore di una produzione ancora fortemente legata al gusto estetico dell'Oriente Mediterraneo. Se la fine del VI secolo è una cronologia ancora lontana dal momento in cui si osserva lo sviluppo di questa categoria di manufatti²⁷⁴, credo che evitando di stabilire margini di variazione cronologica fissi e inamovibili, il manufatto possa essere inserito nella prima metà del VII secolo. Le informazioni imprecise (si legga, del tutto assenti) inerenti il monile in questione rendono arduo formulare un'ipotesi relativamente al contesto produttivo; certamente dobbiamo immaginare un centro che avesse, o che avesse avuto, contatti con Costantinopoli. A ciò si aggiunge che la provenienza della quasi totalità delle fibule elitarie dall'Italia meridionale non può che condurre a un'ipotesi in quella direzione²⁷⁵.

Per quanto concerne la fibula di Comacchio, credo sia pertinente introdurre la problematica cronologia riportando l'ipotesi di Wessel²⁷⁶. Lo studioso è infatti dell'idea che tale monile sia da considerare un prodotto bizantino non realizzato nella Capitale bensì in un'officina della provincia. Personalmente trovo assai improbabile che un viso così fortemente "germanico" possa essere l'opera di una maestranza bizantina *tout court*. Sarei più dell'idea di attribuire questo lavoro a un'officina in cui operavano a stretto contatto artigiani educati alla moda dell'Oriente Mediterraneo, come testimonia la cornice aurea esterna, e artigiani non "meno raffinati" quanto cresciuti in seno ad una cultura artistica differente. Quest'ipotesi potrebbe trovare un elemento a supporto nel fatto che l'oggetto è il risultato della composizione di due parti: la cornice aurea e il medaglione smaltato. Di conseguenza non possiamo supporre con alcun grado di certezza che i due elementi siano anzitutto coevi e, in secondo luogo, realizzati dal medesimo *artifex*. Tali aspetti certo non semplificano la lettura complessiva dell'oggetto e la possibilità di una datazione entro cronologie più circoscritte, tuttavia queste sono le problematiche consuete con cui ci si trova ad avere a che fare qualora si approfondisca un manufatto di oreficeria²⁷⁷. In conclusione, per quanto riguarda la fibula di Comacchio, chi scrive è dell'idea che i due elementi siano stati realizzati se non nella stessa bottega in officine che si trovavano a collaborare, data l'estrema precisione con cui il medaglione è posto al centro della cornice, tuttavia le mani che realizzarono le due parti erano a mio avviso differenti. Per quanto riguarda la cronologia di riferimento, credo si renda necessario chiamare in causa manufatti assimilabili per i quali si è potuta ipotizzare una datazione su basi solide e, nello specifico, la coppia di orecchini portati alla luce a Senise. Questi presentano nella loro parte posteriore, come già posto in evidenza²⁷⁸, la brattea di una moneta bizantina emessa in occasione dell'associazione al trono di Eraclio e Tiberio (654). Questo significa che tale data diviene il *post*

²⁷⁴ Si confronti, a questo riguardo, il Capitolo VI del presente lavoro di ricerca.

²⁷⁵ Tale aspetto sarà oggetto di approfondimento nel Capitolo V.

²⁷⁶ WESSEL K., *Byzantine enamels from the 5th to the 13th century*, cit., p. 42.

²⁷⁷ Lo stesso problema lo si è affrontato, sebbene con minor difficoltà data l'inequivocabile fattura antica della gemma, trattando la fibula di Benevento (cfr. *Supra*).

²⁷⁸ *Supra*.

quem per la realizzazione dei monili di Senise e, dato lo stringente parallelismo che è possibile individuare con la fibula di Comacchio, credo che tale attribuzione cronologica possa essere estesa anche a quest'ultimo manufatto. Sarei quindi dell'idea di individuare il momento realizzativo di tale monile nei decenni centrali del VII secolo.

Per quanto riguarda la fibula Castellani, si è già avuto modo in precedenza di delineare i riferimenti che conducono a una sua assegnazione entro una cronologia "nuova"²⁷⁹; rispetto a quanto messo in evidenza, il monile portato alla luce a Canosa andrebbe quindi identificato come una produzione beneventana di pieno VIII secolo. Tale datazione connota la fibula a disco come il manufatto che si contraddistingue, rispetto a quelli indagati in questo Capitolo, per la datazione più bassa.

IV.4 Tipologia C: fibula a disco aurea con decorazione a traforo e pendenti

La fibula da Capua²⁸⁰ (c. 8; *fig. IV.25*) è l'ultima delle fibule elitarie che si andranno ad approfondire in questo capitolo e, probabilmente, quella che racchiude le maggiori problematiche data la difficoltà insita nel creare un nesso coerente tra realizzazione, iconografia e datazione. Dall'approfondimento che si affronterà in seguito, si avrà modo infatti di constatare che l'analisi della tecnica realizzativa e quella della scelta iconografica sembrerebbero condurre a due ipotesi di datazione contrastanti. L'esame di questo manufatto comporterà un'ulteriore nuova consapevolezza, ossia la pertinenza della fibula da Capua a un ambito produttivo differente rispetto a quelli ipotizzati per i manufatti fin qui analizzati.

Il prezioso oggetto è attualmente conservato nelle raccolte del Cabinet des Médailles et Antiques, parte della Bibliothèque Nationale de France, dove venne acquisito il 10 dicembre 1862 in occasione della donazione da parte di Honoré Théodoric d'Albert, duca di Luynes²⁸¹ della sua intera collezione di archeologia e numismatica²⁸². Nel catalogo che inventaria la raccolta²⁸³ e, nello specifico, all'interno della sezione *Bijoux et objets divers* [pp. 36-38] la fibula oggetto di studio

²⁷⁹ Cfr. *Supra*.

²⁸⁰ La bibliografia di riferimento per il gioiello in esame è la seguente (in ordine cronologico): TRIVIER S., *Bijoux de la Collection de Luynes*, «Gazette Archéologique», 1879, pp. 74-75; p. 75; tav. 17; WERNER J., *Die byzantinische Scheibenfibel von Capua und ihre germanischen Verwandten*, cit., pp. 57-58; LIPINSKY A., *L'arte orafa napoletana sotto gli Angiò*, cit., pp. 178-180; LIPINSKY A., *Le arti minori in Campania fino al secolo X circa*, cit., pp. 134-136; LIPINSKY A., *Oreficerie bizantine ed italo-bizantine nella regione campana*, cit., p. 113; GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., pp. 17-18; LIPINSKY A., *Les arts somptuaires en Italie méridionale et en Sicile (900-1200)*, cit., p. 110; ROTILI M., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, cit., p. 97; BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria dell'impero di Costantinopoli*, cit., n. 4.c.2 (p. 164).

²⁸¹ Egli nacque a Parigi nel 1802 e morì a Roma nel 1867.

²⁸² L'atto notarile della donazione fu firmato il 7 gennaio 1863.

²⁸³ L'intera collezione è registrata nell'*Inventaire des Collections de Luynes*, consultabile online all'indirizzo <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53104342j>.

dovrebbe potersi identificare con il numero «48. une fibule avec pendeloques», accanto alla quale è indicato l'importo in franchi: 1500 (*fig. IV.26*). Tuttavia nulla viene specificato a proposito del luogo del ritrovamento e delle modalità di acquisto, sebbene sembri noto ai più che gli oggetti di ambito archeologico della collezione de Luynes provenivano da scavi effettuati in Italia meridionale. Dobbiamo quindi supporre che il celebre collezionista abbia comprato l'oggetto sul mercato antiquario, il quando rimane – e credo rimarrà – ignoto.

Ma non è solo la data bensì anche il luogo del rinvenimento ad essere incerto. E forse l'incertezza del contesto risulta anche di maggior peso nelle ricerche. Lipinsky²⁸⁴ si fa portavoce di una (mera) supposizione, che tuttavia non ha trovato, ad oggi, nessuna conferma²⁸⁵. Egli osserva

cette fibule appartenait peut-être au dernier chef longobard de Capoue, avant la conquête de cette ville par les Normands au XI^e s. Les ducs longobards de Capoue étaient ensevelis devant l'église métropolitaine. Mais pendant les travaux de transformation en style baroque de la cathédrale en 1832, les précieux tombeaux ont été dispersés d'une façon ignoble avec tout ce qu'ils contenaient. C'est peut-être alors que fut trouvée la fibule, passée ensuite de main privée au Cabinet des Médailles²⁸⁶.

Sebbene egli non sia informato della modalità di acquisizione della fibula da parte dell'istituzione francese, è altrettanto vero che quanto scrive è di rilievo per un'ipotesi di contestualizzazione del manufatto, nonostante anche in questo caso vi si possa individuare un elemento di incoerenza. Se da un lato egli attribuisce la fibula alla fine del VII - inizio VIII secolo²⁸⁷, dall'altro non si interroga in merito al ritrovamento di un oggetto così antico all'interno di contesti sepolcrali più tardi di almeno due secoli. Benché tale consuetudine non sarebbe stata certamente nuova²⁸⁸ né innovativa, è altrettanto vero che avrebbe dovuto richiamare a sé alcuni interrogativi inerenti, tra gli altri, la trasmissione dei segni del potere, la mobilità di tale manufatto, nonché un maggior approfondimento della sua realizzazione. Ma su tutto questo Lipinsky, purtroppo, tace.

²⁸⁴ LIPINSKY A., *Les arts somptuaires en Italie méridionale et en Sicile (900-1200)*, cit., p. 110.

²⁸⁵ Alcuni anni prima lo stesso Lipinsky si era interrogato (LIPINSKY A., *Oreficerie bizantine ed italo-bizantine nella regione campana*, cit., p. 115) su quale fosse la Capua da identificare quale contesto del rinvenimento: «[...] fin dal momento dell'acquisto della singolare fibula è stata asserita la sua provenienza da Capua – solo che non è stato mai precisato se si trattasse della Capua romana, che oggi si chiama Santa Maria Capua Vetere, distrutta nell'anno 841 dai Saraceni insediatesi alla foce del Garigliano, così che gli abitanti furono costretti a rifugiarsi verso i monti e vivere qualche tempo nella provvisoria cittadina di Sicopoli, o piuttosto della Capua attuale, fondata dai profughi accampati a Sicopoli nell'anno 866. Un fatto, questa tuttora incerta provenienza, che ha il suo peso nella discussione della data precisa del cimelio». Tale duplice riferimento emerge anche nel dibattito, seppur limitato, che si riporta *Infra*.

²⁸⁶ LIPINSKY A., *Les arts somptuaires en Italie méridionale et en Sicile (900-1200)*, cit., p. 110.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ Si rimanda, a questo riguardo, al Capitolo I del presente lavoro di ricerca.

Un'ipotesi di datazione non molto distante è quella di Marcello Rotili che afferma «lo splendido gioiello viene datato fra il VI e il VII secolo e a rigore di logica dovrebbe provenire dall'area della Capua romana distrutta dai Saraceni nell'841 e non dalla nuova Capua fondata nell'856 dai profughi riparati a Sicopoli»²⁸⁹.

Come anticipato, le "Capua" a cui fanno riferimento i due studiosi sono differenti, il Rotili "individua" il luogo di ritrovamento nella prima mentre il Lipinsky nella seconda. Purtroppo non si hanno né altre ipotesi a favore di una o dell'altra supposizione né nuovi dati che possano corroborarne maggiormente una. È ancora l'incertezza a dominare.

L'analisi della fibula non è dunque scevra di difficoltà, alle suddette si aggiunge quella conseguita all'impossibilità²⁹⁰ di maneggiare personalmente tale manufatto senza ricorrere all'intermediario delle immagini fotografiche che, tra l'altro, in questo particolare caso non si distinguono per una buona qualità. E ancora la limitata fortuna critica in seno agli studi storico-artistici e, infine, il suo presentarsi quale *unicum*.

Sebbene a livello di categoria di appartenenza tale monile vada inserito, a ragione, in quella delle fibule a disco, è altrettanto vero che a livello tipologico si discosta completamente dai manufatti fin qui analizzati ma anche dalle meno preziose fibule che si andranno ad approfondire successivamente. Anche i risultati di un eventuale ampliamento del raggio nel quale cercare possibili raffronti risultano del tutto assenti.

Quel che emerge da una prima osservazione di questo manufatto è la molteplicità di stilemi in essa sintetizzati. Potremmo affermare si tratti di un monile che recepisce anzitutto elementi mediterranei: se la tipologia decorativa è fortemente improntata all'arte bizantina, è altrettanto vero che la scelta del soggetto ha risonanze ancora più orientali. Trovo a questo proposito interessante riportare quanto scrive Elio Galasso, poiché fornisce un quadro sintetico ma altrettanto significativo – che purtroppo non gode nella sua trattazione di alcun approfondimento specifico –, tanto da risultare un ottimo punto di partenza per la successiva analisi dell'opera:

[...] i complessi modi stilistici rivelano infatti nella fibula capuana l'opera di un artefice sensibile a diverse risonanze culturali mediterranee. Alla istintiva predilezione per la policromia, specialmente per l'ornato a pietre rosse, che i Longobardi ebbero in comune con gli Ostrogoti e con molte genti germaniche, egli univa l'interesse per la forma romana del gioiello, marcando la stilizzazione del grifo predatore sul modello di prototipi iraniani del mitico animale, poi trasmessi attraverso le arti minori bizantine anche all'ambiente dei Fatimiti d'Egitto e dei Selgiuchidi di

²⁸⁹ ROTILI MARC., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, cit., p. 97.

²⁹⁰ Nonostante le comunicazioni ad oggi intercorse con Mathilde Avisseau-Broustet, conservatrice presso il Département des Monnaies, médailles et antiques della Bibliothèque nationale de France, non è stato purtroppo ancora possibile fissare un appuntamento; spero tuttavia che un momento di studio *de visu* possa verificarsi nel prossimo futuro.

Mossul e Bagdad. Tale accentuazione ha un evidente valore simbolico, significando il grifo la forza vincitrice, e si ricollega alla destinazione della fibula²⁹¹.

La breve premessa che si è fin qui delineata relativamente alla fibula da Capua credo componga un quadro tanto generico quanto rilevante dell'oggetto, ed è quindi con tali consapevolezze che affrontiamo il suo esame dettagliato.

Se l'aspetto che richiama maggiore attenzione nel manufatto in esame è certamente l'immagine che campeggia nel medaglione centrale, si rende necessario premettere all'analisi iconografica taluni dati nonché l'approfondimento di alcuni aspetti che aiutino a inserire il prezioso oggetto all'interno di coordinate spazio-temporali meno sommarie. Da qui la scelta di indagare inizialmente le tecniche artistiche messe in campo e gli eventuali parallelismi che è possibile delineare con altre opere solo a tratti assimilabili.

Se la parte interna del medaglione, eseguita a traforo, rievoca la sensibilità estetica dell'Oriente Mediterraneo²⁹², la cornice alveolata recepisce – dove non sono andati perduti – almandini o smalti rossastri²⁹³ che ricordano inevitabilmente lo stile policromo dei manufatti di oreficeria realizzati in contesti riferibili ai popoli delle Grandi Migrazioni. Sebbene la fascia di tale registro non sia particolarmente ampia, la presenza dell'immagine traforata e di una superficie aurea ne mettono inevitabilmente in risalto l'elegante effetto coloristico.

Per quanto riguarda la lavorazione a sbalzo e traforo del medaglione centrale, nel quale sono ricavate le figure di un grifone e, probabilmente, di un toro, il parallelismo più stringente è a mio avviso costituito dagli orecchini a corpo semilunato, monili che si diffusero tra VI e VII secolo (*fig. IV.27a-b*), benché vi siano alcune tipologie attestate anche successivamente²⁹⁴. Nella maggior parte dei casi questi presentano, all'interno dell'elemento a mezza luna, coppie di uccellini affrontati realizzate a traforo; talvolta tali iconografie, negli esemplari più tardi, sono arricchite da dettagli cruciformi che costituiscono l'elemento centrale di snodo dell'intera composizione.

Questa similitudine, sebbene chiami in causa due categorie di oggetti differenti, trova a mio avviso una ragione più che valida nelle dimensioni che li connotano: la fibula da Capua ha un diametro pari a 4,5 cm, mentre gli orecchini a corpo semilunato hanno una larghezza solitamente

²⁹¹ GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., p. 17.

²⁹² *Infra*.

²⁹³ La scheda dell'opera, inviata dal Cabinet des Médailles et Antiques, non fa alcun tipo di accenno a questi elementi, tanto che nella parte corrispondente ai materiali che costituiscono il manufatto elenca solo l'oro e l'ametista.

²⁹⁴ In BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria dell'impero di Costantinopoli*, cit., sono datati tra VII e VIII secolo gli orecchini che presentano un corpo semilunato realizzato a sbalzo e bordo decorato con bulle o globetti (IVI, pp. 108-109). Su tale tipologia di monili si veda anche, BALDINI I., *Gli orecchini a corpo semilunato: classificazione tipologica (nota preliminare)*, «Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina», XXXVIII, 1991, pp. 67-101.

pari a circa 3,5 cm (ne esistono, tuttavia, anche di più piccoli e di più grandi²⁹⁵). Di conseguenza la parte interna del medaglione, quella realizzata attraverso la duplice tecnica dello sbalzo e del traforo, è praticamente sovrapponibile²⁹⁶ agli elementi semilunati. Tale assimilazione ridimensionerebbe, da un certo punto di vista e con la cautela necessaria, l'assoluta unicità che sembrerebbe aver accompagnato fino ad oggi la (scarsa) fortuna del manufatto in esame.

A questo proposito mi preme ancora una volta sottolineare come l'approfondimento di oggetti di cultura materiale, seppur preziosi, chiami in causa inevitabilmente l'aspetto più "concreto" relativo alla loro produzione²⁹⁷. Le dimensioni effettive della fibula – che le immagini fotografiche conducono solitamente a interpretare in ottica di una maggiore grandezza – risultano invece significative poiché consentono di porre il monile all'interno della più comune produzione di gioielli. Dovendo inevitabilmente semplificare tale materia ai fini di una trattazione storico-artistica quale quella che si sta conducendo, potremmo ipotizzare che una qualsiasi officina impegnata nella produzione di orecchini a corpo semilunato era quindi in grado di realizzare – almeno per quanto concerne la strumentazione – la fibula in esame. Certo, era necessaria una mano esperta per l'elemento decorativo del medaglione centrale, ma le restanti parti non richiedevano un'ulteriore specifica specializzazione.

Vero è che l'iconografia che campeggia al suo interno, per la tipologia realizzativa e per la cronologia in cui ci stiamo muovendo, sembrerebbe un *unicum* e dunque innovativa; tuttavia il nesso che si può instaurare con gli orecchini a corpo semilunato sia per la tecnica sia per le dimensioni del manufatto parrebbe condurre a un *milieu* culturale differente da quello che ha visto la creazione degli altri "segni del potere"²⁹⁸. Come si è più volte sottolineato, nella prima età bizantina e, dunque, in età altomedievale gli artigiani viaggiavano, aspetto questo che ci conduce a supporre che, come si è osservato nel caso della fibula di Comacchio, anche per quanto concerne la fibula da Capua ci si potrebbe trovare in presenza di un manufatto realizzato a "quattro mani", montato solo in un secondo momento oppure, più semplicemente, di un monile che è stato donato, scambiato su distanze anche lunghe. Torniamo qui a un'ulteriore fragilità insita in questa trattazione, ossia l'assenza di immagini fotografiche della parte retrostante del gioiello: queste – che spererei di riuscire ad ottenere nel futuro più prossimo – avrebbero permesso di identificare con maggiore precisione i punti di saldatura del monile e, quindi, di poter eventualmente corroborare l'ipotesi formulata poche righe sopra.

²⁹⁵ Penso, a titolo d'esempio, alla coppia di orecchini portati alla luce a Racineci (CT), e ora custoditi al Museo Archeologico Regionale di Siracusa, che misurano 6,5-6,8 cm. A questo proposito, BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria dell'impero di Costantinopoli*, cit., n. 7.c.1 (p. 108).

²⁹⁶ Purtroppo la mancanza di misure dettagliate non aiuta nell'essere maggiormente precisi in questa direzione.

²⁹⁷ Trovo indicativo che nonostante il dato relativo alle dimensioni non sia in alcun modo accessorio, nella maggior parte dei casi queste non vengono riportate.

²⁹⁸ Questo aspetto verrà affrontato in conclusione del presente paragrafo. Si veda quindi *Infra*.

L'elemento eseguito a sbalzo e a traforo, della cui iconografia ci occuperemo più avanti, è incorniciato da un più sottile filo godronato seguito da un cordoncino perlinato, leggermente più spesso; e il grifone risulta saldato a tale cornice anche attraverso filettature auree in corrispondenza dei punti perimetrali non aderenti al bordo. Il tutto è a sua volta inserito nella fascia decorata a *cloisonné*, la cui cornice esterna ripropone il gioco decorativo ottenuto accostando un filo godronato a un cordoncino perlinato, quest'ultimo leggermente più spesso.

Alla parte inferiore del medaglione sono saldati tre cerchielli che, a differenza di quanto osservato nelle fibule a disco analizzate sin qui, risultano separati²⁹⁹. Ad essi sono agganciati i tre *pendilia*, le cui catenelle auree sono realizzate con una maglia *hoop-in-hoop*: le due laterali si connotano per una lunghezza leggermente maggiore di quella centrale. All'ultimo occhiello di tale maglia è agganciata la filettatura nella quale sono inseriti gli elementi terminali, preceduti da un vago sferico di difficile identificazione³⁰⁰. Per quanto riguarda i due elementi aurei realizzati a sbalzo che ornano la parte terminale delle catenelle, possiamo individuare attinenti parallelismi in tre coppie di orecchini, tutte attribuite al VII secolo. Mi riferisco, nello specifico, agli elementi che ornano la coppia di preziosi pendenti portati alla luce nella Tomba S di Castel Trosino³⁰¹ (fig. IV.3), alla parte terminale di quelli di Civezzano³⁰² (fig. IV.28) e agli elementi a pendente della coppia di monili provenienti da Sutri (Viterbo), conservati al British Museum³⁰³ (fig. IV.29). Le prime due coppie di orecchini condividono inoltre con la fibula da Capua la scelta di intervallare ai pendenti aurei laterali un *cabochon* d'ametista centrale.

L'impianto complessivo del gioiello presenta quindi forti dissonanze e peculiari soluzioni realizzative rispetto ai monili fin qui analizzati e ricondotti all'ambito produttivo longobardo. A ciò si aggiunge anche l'insolita scelta figurativa che ne riempie il campo centrale.

Il medaglione figurato: una narrazione transculturale

L'iconografia delle lotte tra animali, sebbene in questo caso tutto sommato pacifica, non conosce tramonto; l'individuazione di uno specifico *milieu* culturale risulta quindi particolarmente ardua soprattutto avendo a che fare con una coppia di animali quali il grifone e il toro, la cui fortuna iconografica ci riconduce alla classicità.

Prima di poter giungere quindi all'identificazione della temperie culturale che ha favorito la creazione di tale prodotto di oreficeria, credo si renda utile individuare i possibili riferimenti

²⁹⁹ Questa opzione realizzativa faceva in modo che le tre catenelle non si sovrapponevano.

³⁰⁰ Come già sottolineato l'assenza di immagini fotografiche di qualità non aiuta nell'identificazione del materiale di questi elementi.

³⁰¹ Per la bibliografia di riferimento si veda *Supra*.

³⁰² Anche in questo caso, si veda *Supra* per i riferimenti bibliografici della coppia di monili.

³⁰³ Inv. 1887,0108.9.

attraverso un'analisi di ampio raggio che metta in evidenza, ancora una volta, le interazioni culturali che venivano esplicitate, probabilmente anche senza una precisa e consapevole volontà, nelle più diverse espressioni artistiche. Le parole espresse da Volbach in un suo saggio sulle influenze orientali ravvisabili nelle sculture a tema animale in Campania, ossia «a *mélange of influences may even occur in one work*»³⁰⁴, credo si accordino bene con il monile oggetto di analisi.

L'iconografia del grifone, in età tardoantica e nella prima età medievale, ci conduce inevitabilmente – sebbene non senza problemi – al riferimento culturale e iconografico costituito dall'arte dell'Iran sasanide. È da lì che dunque partiamo, avendo chiaro il ruolo cardine che tale cultura artistica ebbe anche in seno alle arti sviluppate a Bisanzio.

La morfologia che caratterizza il medaglione della fibula in esame trova validi parallelismi nelle tipologie decorative di ambito sasanide; in questo contesto si vuole però evitare di volgere lo sguardo *in primis* sui motivi ornamentali delle stoffe poiché queste sono «completely undocumented»³⁰⁵, chiamando invece in causa altre tipologie di manufatti prodotti in seno a tale cultura artistica. Nell'intraprendere tale approfondimento, credo valga la pena evidenziare fin da subito come l'elemento che più di altri risulta fortemente interrelato all'arte della Persia tardoantica sia da individuare nel nastro che cinge, in modo del tutto peculiare, il collo del grifone. La soluzione ideativa con cui tale caratteristica è stata resa sul manufatto in esame è singolare e trova forse motivo nella sua tecnica di realizzazione a traforo.

The ribbons on birds and animals are an extension of the ribbons that tie the diadem worn by gods and royal figures in scenes of investiture, where the diadem handed to the king by a god signifies the transmission of authority. Worn as a badge of office by the royal bearer of power, the floating ribbons of the diadem are decoratively multiplied in Sasanian royal portraits. The diadem itself was not a Sasanian innovation [...] but only the Sasanians portrayed birds and animals with these ribbons of divine and royal authority, thus investing them with special meaning³⁰⁶.

A mio avviso l'elemento svolazzante attorno al collo del grifone risponde a quest'ultimo richiamo connesso strettamente alla simbologia del potere. Aspetto che non sorprende avendo chiara la

³⁰⁴ VOLBACH W.F., *Oriental influences in the animal sculpture of Campania*, «The Art Bulletin», XXIV, 2, pp. 172-180; p. 172.

³⁰⁵ BROMBERG C.A., *Sasanian Stucco Influence: Sorrento and East-West*, «Orientalia Lovaniensia Periodica», XIV, 1983, pp. 247-267; p. 247. Il problema è inoltre affrontato in maniera approfondita in, COMPARETI M., *Sasanian Textile Art: An Iconographic Approach*, «Studies on Persian Societies», III, 2005-1384, pp. 143-163, tanto che Compareti afferma (IVI, p. 144): «[...] one cannot say much about Sasanian textile art. The only textile fragments referable to the Sasanian period (6th century) recovered during scientific excavations at Sharh-e Qumes do not display particular decorations and we cannot be totally sure about their production within Persia proper».

³⁰⁶ BROMBERG C.A., *Sasanian Stucco Influence: Sorrento and East-West*, cit., pp. 256-257.

funzione della fibula a disco con pendenti. La volontà di un riferimento alla sfera del potere è inoltre sottesa alla scelta di raffigurare una lotta tra animali, come si avrà modo di mettere in luce di seguito.

Coerentemente con quanto esaminato poche righe sopra, trovo che abbia senso portare all'attenzione alcune opere d'arte di ambito sasanide che ci consentono di approfondire l'iconografia del nastro svolazzante. La prima è da identificarsi con un vaso in argento dorato³⁰⁷ (*fig. IV.30*), datato al VII secolo, che presenta, in corrispondenza della parte anteriore e posteriore della pancia, la duplice raffigurazione di un clipeo contenente un uccello. Il volatile è connotato da attributi strettamente connessi alla simbologia del potere: il nimbo circolare intorno alla testina e la collana con tre pendenti che gli cinge il collo³⁰⁸, munita di *pativ*³⁰⁹. Tuttavia in questo caso vi è anche un altro elemento di non poca importanza: il clipeo che recepisce al suo interno tale raffigurazione non può che richiamare alla mente la soluzione compositiva della fibula da Capua. Si osservi, in particolare, il duplice filo attorcigliato (eseguito a sbalzo) che incornicia la bordura circolare decorata con foglie stilizzate.

Un secondo esempio è invece costituito da un elemento decorativo in stucco raffigurante la testa di profilo di un'antilope che si erge sopra un paio di ali³¹⁰; l'attributo nastriforme risulta particolarmente evidente, anche per quanto riguarda la modalità con cui è "allacciato" al collo dell'animale (*fig. IV.31*). Il rilievo, datato al V secolo, oltre ad essere significativo per la succitata peculiarità, è degno di nota anche per la scelta realizzativa delle ali: queste sono infatti scolpite in due modalità differenti³¹¹, aspetto questo che le accomuna alle ali del grifone realizzato nel medaglione della fibula da Capua.

³⁰⁷ HARPER P.O., *Silver*, in Harper P.O. (ed.), *The Royal Hunter. Art of the Sasanian Empire*, exhibition catalogue (New York, Asia House Gallery, winter 1978), New York 1978, pp. 24-78; n. 21 (pp. 64-65).

³⁰⁸ Un confronto stringente per il monile con tre pendenti indossato dal volatile è costituito da un frammento tessile di ambito sasanide (VIII secolo), anch'esso raffigurante un uccello, conservato al Textile Museum di Washington D.C. (inv. 73.724). Per un eventuale approfondimento si rimanda a, MANSON BIER C., *Textiles*, in Harper P.O. (ed.), *The Royal Hunter. Art of the Sasanian Empire*, cit., pp. 119-140; n. 61 (p. 137).

³⁰⁹ È bene iniziare a introdurre le influenze che ebbe l'arte sasanide su quella bizantina riportando quanto scrive Bromberg a proposito del "simbolico nastro": «in the fifth-sixth centuries, the bird with a diadem was adopted into the mosaic pavements of the Byzantine East, as secular decoration at Antioch, where parrots wear the Persian *pativ*, and in sacred contexts as well in Palestinian mosaics. [...] In the West, under Byzantine influence, the bird with a diadem ornaments churches from the sixth century on» (BROMBERG C.A., *Sasanian Stucco Influence: Sorrento and East-West*, cit., p. 258).

³¹⁰ KRÖGER J., *Stucco*, in Harper P.O. (ed.), *The Royal Hunter. Art of the Sasanian Empire*, cit., pp. 101-118; n. 43 (p. 110). In tale voce di catalogo il rilievo si dice conservato a Chicago, al Field Museum of Natural History (inv. 228840).

³¹¹ La scelta decorativa messa in campo per le ali accomuna la più parte dei volatili realizzati in ambito sasanide, probabilmente a motivo della differente tipologia di piumaggio che si voleva porre in evidenza. Se tale peculiarità emerge, a titolo d'esempio, anche per quanto riguarda la fattura degli animali fantastici realizzati sulle lastre scolpite di età longobarda (*Infra*), è altrettanto vero che l'attenzione e la maestria che si ha modo di notare sulle opere d'arte sasanidi non è in alcun modo eguagliabile.

La categoria degli stucchi gode di particolare interesse poiché alcuni di essi presentano un'ornamentazione interna caratterizzata da un medaglione; questi, la cui cornice perlinata³¹² sottolinea la ricercatezza compositiva, ospitano differenti tipologie di animali. Nessuno degli esempi che ho avuto modo di individuare recepisce però l'iconografia del grifone, si fa invece spazio un altro animale fantastico, di grande importanza per la cultura sasanide: il *senmurv*³¹³. Credo si sia fatta talvolta confusione nel trattare distintamente questi due animali fantastici, motivo che ha condotto al pensiero comune dell'enorme diffusione dell'iconografia del grifone nelle opere d'arte sasanide³¹⁴. Nonostante non abbia individuato alcuna immagine identificabile con un grifone nella succitata categoria di manufatti, vorrei comunque portare all'attenzione un piccolo stucco (19 x 16 cm circa), conservato presso il British Museum³¹⁵ e datato alla fine del VII-inizio VIII secolo, che ospita entro un clipeo perlinato la raffigurazione, per l'appunto, di un *senmurv* (fig. IV.32). Questa composizione chiama inevitabilmente alla mente i tessuti di ambito sasanide³¹⁶ nei quali cornici assimilabili fungevano da bordo alle *rotae* contenenti le più eterogenee iconografie di animali e bestie fantastiche. Fortemente assimilabile a tale rilievo, sebbene si tratti di un'altra tipologia di manufatti, è il frammento serico parte delle collezioni del Victoria & Albert Museum, datato tra VII e VIII secolo³¹⁷ (fig. IV.33): in questo caso la realizzazione tessile ha consentito una migliore e più dettagliata resa dei particolari che contribuiscono ad impreziosire l'immagine del *senmurv*. Caratterizzazione che risulta ovviamente ardua nel succitato manufatto in stucco; tuttavia l'impostazione è assimilabile, soprattutto il riferimento alla cornice perlinata.

La raffigurazione del *senmurv*, animale fantastico strettamente connesso alla sfera del potere sasanide, la si individua anche in tessuti bizantini³¹⁸, benché in quest'ultimo ambito culturale sia maggiormente diffusa l'immagine del grifone. Matteo Compareti a tal proposito sottolinea che, così

³¹² Nonostante non sia questo il luogo per un dibattito in merito, mi preme portare comunque all'attenzione che «the enigmatic pearl roundel pattern still represents one of the great problems of Sasanian art, especially in the field of textile production [...] some classical sources called the decorations of the Persian textiles "rotae" (in Latin "wheels" that is, roundels), but a more detailed explanation is not reported», in COMPARETI M., *Sasanian Textile Art: An Iconographic Approach*, cit., p. 150.

³¹³ Si tratta di un uccello favoloso, la cui iconografia «is clearly the one of a polymorphous creature, that is to say, a monster which has parts taken from other animals: the face is that of a dog, the forelegs are those of a lion and also wings and a peacock (or fish) tail appear», in COMPARETI M., *The So-Called Senmurv in Iranian Art: A Reconsideration of an Old Theory*, in Borbone P.G., Mengozzi A., Tosco M. (a cura di), *Loquentes linguis. Studi linguistici e orientali in onore di Fabrizio A. Pennacchiotti*, Wiesbaden 2006, pp. 185-200; p. 185. A proposito di tale iconografia si faccia riferimento al fondamentale, HARPER P.O., *The Senmurv*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», XX, 1961-1962, pp. 95-101.

³¹⁴ L'immagine del grifone è sì presente in opere d'arte sasanide ma in misura minore rispetto a quella del *senmurv*. Appare solitamente in manufatti toreutici, tuttavia mai associato al toro.

³¹⁵ Inv. 1973.0725.1. Per un approfondimento, KRÖGER J., *Stucco*, cit., n. 50 (p. 118).

³¹⁶ *Supra*.

³¹⁷ Inv. 8579-1863. Si rimanda, anche in questo caso, al già citato MANSON BIER C., *Textiles*, cit., n. 60 (p. 136).

³¹⁸ Cfr. COMPARETI M., *Evidence of mutual exchange between Byzantine and Sogdian art*, in *La Persia e Bisanzio*, atti del convegno internazionale (Roma, 14-18 ottobre 2002), Roma 2004, pp. 865-933; p. 883. Sulla diffusione di tale raffigurazione in contesti cristiani si veda, IVI, p. 884n.

come il *senmurv*, «also the griffin and the winged horse would have been as well-known in the west as in the east»³¹⁹.

Le stoffe detenevano una particolare importanza tra i manufatti di arte sontuaria, e nella maggior parte dei casi – almeno dal VII fino all'XI secolo – queste erano caratterizzate dalla presenza di iconografie riconducibili al mondo animale. È solo con la fine dell'XI secolo che «[...] the textile decorations with animal subjects enclosed inside round frames underwent a transformation with vegetal elements, being favoured in line with a change of taste of Byzantine fashion»³²⁰. Particolarmente attinenti all'iconografia che connota la fibula da Capua, sebbene realizzate in secoli fin troppo bassi rispetto alla cronologia che si prospetterà per il monile in esame, sono alcune stoffe di seta di produzione bizantina che documentano la fortuna del grifone³²¹ nei secoli X e XI. Gli esempi a cui si darà voce di seguito presentano il motivo decorativo del grifone da solo oppure con un toro.

Il primo esemplare è costituito da un brano frammentario conservato anch'esso presso il Victoria & Albert Museum³²²: si ha modo di individuare solo parte della testa dell'animale fantastico, tuttavia tale dettaglio è sufficiente per comprendere si tratti di un grifone (*fig. IV.34*). La manifattura viene definita costantinopolitana e la datazione attribuita a un periodo tra IX e XII secolo. Sebbene tale *range* cronologico si presenti come inevitabilmente ampio, e non sia questo il luogo per dibattere una sua più precisa datazione, va da sé che il riferimento iconografico si presenti puntuale, esplicitando in modo evidente l'uniformità iconografica peculiare di questa tipologia di manufatti.

Un ulteriore esempio è costituito da un tessuto serico, anch'esso definito di provenienza bizantina e datato all'inizio dell'XI secolo (*fig. IV.35*), conservato presso la chiesa di Santa Walburga presso Eichstätt (Baviera). In questo caso il grifone è raffigurato mentre calpesta un altro animale, probabilmente un mammifero dalla dubbia identificazione (una pantera?).

L'iconografia però più puntuale, nella quale un grifone rappresentato dettagliatamente si erge sopra un toro³²³, è costituito dal frammento parte del più ampio tessuto detto di San Gereone, proveniente da Colonia e attualmente conservato a Lione³²⁴, presso il Musée des Arts Décoratifs³²⁵ (*fig. IV.36*). La stoffa, datata a fine XI secolo, è particolarmente interessante per la raffinata esecuzione dei dettagli e soprattutto per presentare la medesima iconografia che campeggia sulla fibula da Capua.

³¹⁹ IVI, p. 884.

³²⁰ COMPARETI M., *Evidence of mutual exchange between Byzantine and Sogdian art*, cit., pp. 875-876.

³²¹ Per un approfondimento particolareggiato, MUTHESIUS A., *Byzantine Silk Weaving. AD 400 to AD 1200*, Vienna 1997, pp. 50-57.

³²² Inv. 764-1893. La bibliografia di riferimento è costituita da, MUTHESIUS A., *'Byzantine Silks' in 5000 Years of Textiles*, London 1995, pp. 75-80.

³²³ Si noti inoltre la presenza di un volatile che riempie la parte sinistra del clipeo.

³²⁴ Tale stoffa non trova alcun cenno in MUTHESIUS A., *Byzantine Silk Weaving. AD 400 to AD 1200*, cit.

³²⁵ Inv. 22963.

Un ulteriore prezioso grifone, questa volta raffigurato in solitudine entro un tralcio vegetale, campeggia su un bracciale aureo³²⁶, anch'esso di XI secolo, attualmente conservato ad Atene (Kanellopoulos Museum³²⁷), la cui provenienza è ignota. Il monile, costituito da due placche semicilindriche tenute insieme meccanicamente da un lato, presenta una decorazione a sbalzo all'interno di un'ampia cornice realizzata con un motivo di palmette spiraliformi. La soluzione decorativa principale è per l'appunto costituita da racemi che accolgono diversi animali, tra i quali si riconoscono anche due grifoni.

Passerei ora a porre in risalto un altro aspetto inerente l'immagine della fibula, ossia la scelta compositiva di ritrarre la lotta – seppur abbastanza pacifica – tra i due animali. Questo tema pone in risalto quello che De Francovich definì "il concetto di regalità" e che Gianclaudio Macchiarella ha ribattezzato

"l'iconografia del potere", con ciò intendendo quel complesso repertorio di attributi visivi, di metafore iconiche e di simboli in cui si traduce la nuova morfologia e la sintassi dell'immagine del potere assoluto e "quasi divino" del monarca che finirà per condizionare buona parte dell'arte del bacino orientale del Mediterraneo per tutto l'arco del c.d. medioevo³²⁸.

Sebbene la fibula da Capua non possa essere definita, nonostante la preziosità che la contraddistingue, un attributo specificatamente imperiale, è altresì vero che delle *Kaiserfibeln* sembrerebbe però accogliere la funzione simbolica legata alla sfera del potere nonché la simbologia connessa. Il valore del manufatto non è quindi a mio avviso relegato a un livello intrinseco, bensì risulta esplicitato anche dalla tematica iconografica che campeggia nel medaglione centrale: questa non può che essere interpretata come una delle "metafore iconiche" di cui tratta il Macchiarella³²⁹. La lotta tra il grifone e il toro diviene quindi una rappresentazione icastica, bloccata nel suo svolgersi: questo l'aspetto che la pone in forte relazione con le raffigurazioni che caratterizzano i piatti sasanidi di tipo "animalistico"³³⁰ così come le lotte tra animali, spesso sanguinarie, riscontrabili, tra gli altri, nello splendido tappeto musivo che orna l'unico dei peristili giunti fino a noi del Grande Palazzo³³¹ costantinopolitano, dove «le singole composizioni [...] si presentano in

³²⁶ SARAGA N., *Gold bracelet*, in Papanikola-Bakirtzi D. (ed.), *Everyday Life in Byzantium*, exhibition catalogue (Thessaloniki, White Tower, October 2001-January 2002), Athens 2002, n. 519 (p. 412).

³²⁷ Inv. 14.

³²⁸ MACCHIARELLA G., *Sull'iconografia dei simboli del potere tra Bisanzio, la Persia e l'Islam*, in *La Persia e Bisanzio*, cit., pp. 595-621; p. 597.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ HARPER P.O., P. MEYERS, *Silver Vessels of the Sasanian Period. Royal Imagery, I*, New York 1981, pp. 40-98.

³³¹ Non essendoci una bibliografia specifica rispetto alle iconografie inerenti la caccia che campeggiano sul pavimento del Sacro Palazzo costantinopolitano rimando, per una visione complessiva dell'opera, tra gli altri, a TRILLING J., *The Soul of the Empire: Style and Meaning in the Mosaic Pavement of the Byzantine Imperial Palace in Constantinople*, «Dumbarton Oaks Papers», 43, 1989, pp. 27-72. Per quanto riguarda il tema

forma "emblematica", cioè come gruppi (quasi scultorei) racchiusi entro un cerchio ideale che ne "blocca" l'azione nell'attimo preciso della maggiore intensità e drammaticità»³³². Tra le diverse lotte, sul mosaico pavimentale costantinopolitano sono facilmente distinguibili tre grifoni: uno è raffigurato nell'atto di azzannare una lucertola, come gli schizzi rossi di sangue ben documentano; il secondo è colto nell'atto di affondare le sue unghie nella schiena della sua preda (antilope?), mentre il terzo, frammentario, è ritratto stante, pacifico, mentre volta la testa all'indietro. Nessun toro compare nelle scene giunte sino a noi, indipendentemente dalla presenza dell'animale fantastico.

In ambito occidentale l'iconografia del grifone non è ignota all'arte longobarda. L'animale fantastico campeggia su diverse opere scultoree soprattutto nella *Langobardia Minor*; nella *Maior* sembrerebbe sussisterne un unico esempio. Le opere che andremo ad esaminare sono riconducibili a una cronologia tra IX e X secolo, e mostrano come la raffigurazione dei grifoni, solitamente affrontati, godesse di una certa fortuna soprattutto in ambito cristiano, avendo a che fare nella maggior parte dei casi con elementi che in antico erano parte dell'arredamento liturgico³³³.

Il rilievo di maggiore interesse è senza dubbio la lastra marmorea proveniente dalla chiesa di Pernosano³³⁴ – oggi conservata presso il seminario arcivescovile di Nola –, sulla quale sono raffigurati due grifoni nell'atto di assalire un toro³³⁵ (*fig. IV.37*). I due animali fantastici non condividono le medesime fattezze, aspetto inusuale se pensiamo alla ieraticità che è solita connotare lastre di questo tipo³³⁶; il grifone sulla destra è rappresentato come "bloccato" nel suo salto in direzione del toro, mentre quello sulla sinistra è ancora intento a compiere il balzo. Al centro è ritratto il mammifero, anch'egli in corsa, con tutte le zampe distaccate dal piano di calpestio³³⁷; un

venatorio, si vedano invece i fondamentali, LAVIN I., *The Hunting Mosaics of Antioch and their sources. A Study of compositional principles in the development of early medieval style*, «Dumbarton Oaks Papers», XVII, 1963, pp. 179-286; DUNBABIN K.M.D., *The mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford 1978.

³³² MACCHIARELLA G., *Sull'iconografia dei simboli del potere tra Bisanzio, la Persia e l'Islam*, cit., pp. 615-616.

³³³ Per una visione d'insieme, seppur sintetica, rimando al recentissimo, SCHULTE-UMBERG U., *Scultura e arti plastiche nella Langobardia minor (VIII-XI secolo)*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, cit., pp. 310-313, e alla bibliografia di supporto.

³³⁴ La provenienza della lastra dalla chiesa di Pernosano non è irrilevante come si avrà modo di evidenziare in seguito (cfr. *Infra*).

³³⁵ Per un approfondimento della lastra si rimanda a, PACE V., *Aspetti dell'arte nella Campania longobarda*, in Pace V., *Arte Medievale in Italia Meridionale. I. Campania*, cit., pp. 3-14, p. 12; MOLLO G., SOLPIETRO A., *Un pregevole esempio di architettura altomedievale nella valle di Lauro (Avellino): la chiesa di S. Maria Assunta di Pernosano. Indagine preliminare*, in Gelichi S. (a cura di), *I Congresso Nazionale di Archeologia Medievale* (Pisa, 29-31 maggio 1997), Firenze 1997, pp. 322-327; p. 325.

³³⁶ *Infra*.

³³⁷ Sui possibili parallelismi tra gli animali scolpiti sulla lastra in questione e le miniature dei Vangeli di Lindisfarne (fine VII secolo) rimando a, PACE V., *Aspetti dell'arte nella Campania longobarda*, cit., p. 12.

alberello dietro quest'ultimo funge da cornice paesaggistica³³⁸. Gli animali in lotta mostrano «una chiara impronta bizantineggiante [...] che avrà larga diffusione nella produzione lapidea dell'XI e XII secolo»³³⁹. Di particolare rilievo è un'altra attestazione iconografica, non su pietra, appartenente allo stesso contesto ma datata tra VIII e X secolo: si tratta del velario dell'abside centrale sul quale è campito

un motivo decorativo ad intreccio geometrico che si sviluppa su un fondo giallastro. Gli intrecci di colore nero con perline formano un disegno a maglia ellittica all'interno del quale sono raffigurati dei pesci, mentre gli spazi esterni sono popolati da cavalli alati, ippogrifi e volatili. Il rapporto e la derivazione di questa raffigurazione dai tessuti iranico-sassanidi è un dato evidente³⁴⁰.

Tali pitture si inseriscono nella corrente definita "beneventana", benché non manchino riferimenti iconografici al mondo bizantino³⁴¹.

Tornando alla lastra proveniente dalla chiesa di S. Maria Assunta di Pernosano, questa intrattiene alcune similitudini con un rilievo conservato a Cimitile e un altro, simile, musealizzato a New York.

La lastra marmorea di Cimitile³⁴², «fra le più affascinanti del medioevo campano»³⁴³, presenta due grifoni ai lati di un *kantharos* (*fig. IV.38*). Questi, come dimostrano gli elementi vegetali che riempiono l'altrimenti liscia superficie di fondo, sono inseriti in un contesto paesaggistico. La loro tipologia esecutiva si discosta da quella più esile e dal riferimento orientale che contraddistingue la lastra succitata; la loro mole ha un che di geometrico, come risulta evidente qualora se ne osserva la testa tonda. Per quanto concerne la sua datazione, questa è dibattuta tra una generica epoca preromanica (IX-X secolo) e fine XI³⁴⁴.

Strettamente legato alla lastra di Cimitile e l'ultimo esemplare (fine IX-inizio X secolo)³⁴⁵ che si andrà ad analizzare. Sempre proveniente dal sud Italia, è conservato al Metropolitan Museum of Art³⁴⁶: si tratta di una lastra marmorea policroma sulla quale sono ritratti, affrontati, due grifoni che si abbeverano ad un calice di grandi dimensioni (*fig. IV.39*). La loro immagine è fortemente

³³⁸ L'albero è stato letto quale riferimento all'albero della vita, cfr. MOLLO G., SOLPIETRO A., *Un pregevole esempio di architettura altomedievale nella valle di Lauro (Avellino): la chiesa di S. Maria Assunta di Pernosano. Indagine preliminare*, cit., p. 325.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ *IVI*, p. 326.

³⁴¹ *IVI*, p. 327. La mancanza di una pubblicazione maggiormente dettagliata di questo ciclo pittorico non mi consente di trattare il problema con una maggiore specificità.

³⁴² Tale elemento scultoreo è oggi conservato presso l'antiquarium del complesso basilicale.

³⁴³ PACE V., *Aspetti dell'arte nella Campania longobarda*, cit., p. 12.

³⁴⁴ GANDOLFO F., *La scultura normanno-sveva in Campania. Botteghe e modelli*, Bari 1999, pp. 13-14.

³⁴⁵ Nonostante Valentino Pace (PACE V., *Aspetti dell'arte nella Campania longobarda*, cit., p. 12n) metta in dubbio l'autenticità di quest'opera ritengo che finché non si avranno prove certe in tale direzione non sia possibile esimersi dal portarla all'attenzione, soprattutto in un contesto come questo nel quale gode di rilievo data l'iconografia che ospita.

³⁴⁶ Inv. 30.30. Tale opera appartiene al Rogers Fund. Le misure sono le seguenti: (74,6 x 131,4 cm).

stilizzata³⁴⁷ e le proporzioni che li contraddistinguono sembrerebbero mal calcolate rispetto allo spazio a disposizione, sempre che la lastra non sia stata in qualche modo tagliata in un momento successivo. È di particolare interesse che a discapito della sommarietà complessiva, le ali delle due bestie fantastiche recepiscono, anche in questo caso, una scelta decorativa che evidenzia – e differenzia – il piumaggio del corpo.

Rimanendo nella *Langobardia Minor*, ma spostandoci nell'attuale territorio apulo e, più precisamente, a Bari, abbiamo un ulteriore documento scultoreo che attesta l'iconografia del grifone entro un clipeo (*fig. IV.40*). Si tratta di una lastrina frammentaria (48 x 49 cm) murata sulla facciata della chiesa di S. Pelagia (oggi S. Anna)³⁴⁸ che in antico doveva con ogni probabilità essere parte di un pluteo, appartenente all'edificio più antico, «decorato con maglie quadrate includenti cerchi, entro cui trovavano posto animali diversi»³⁴⁹. Il frammento si connota per avere «una cornice a nastro appiattito che, formando dei nodi, origina una maglia circolare nel cui centro è delineato, a rilievo molto basso un quadrupede dalle lunghe ali»³⁵⁰; in quest'ultimo animale personalmente credo vi si possa riconoscere, senza particolari dubbi, un grifone. La datazione è attribuita a un periodo tra fine IX e inizio X secolo, «[...] l'impaginazione dei motivi e la loro resa fanno ritenere la lastra di importazione bizantina»³⁵¹.

Per quanto riguarda l'Italia settentrionale, l'unico grifone lapideo a me noto compare su un pluteo di VIII secolo conservato a Modena³⁵². L'animale fantastico è ricavato in uno dei sei campi centrali, intervallato ad elementi floreali e ad un'aquila su una lepre.

I diversi esempi connessi ad ambiti culturali eterogenei sono stati portati all'attenzione con la volontà di chiarire come il riferimento al grifone che assale un toro non debba per forza ricondursi al solo contesto orientale e, nello specifico, a quello dell'arte sasanide. Sebbene risulti indubbio che in Oriente tale iconografia abbia goduto di una fortuna senza pari, non è comunque opportuno cristallizzare l'attenzione in quella sola direzione.

³⁴⁷ La tipologia figurativa che li connota sembrerebbe porsi in una via di mezzo tra i grifoni realizzati sulla lastra di Pernosano e quelli di Cimitile. Si guardi, per quanto concerne il primo termine di confronto, il becco nonché il collo sottile; mentre per il secondo, la testa rotonda, le zampe tozze e le ali che risultano una prosecuzione della parte superiore delle zampe.

³⁴⁸ *Lastra frammentaria*, in Bertelli G. (a cura di), *Le Diocesi della Puglia Centro-Settentrionale*, cit., n. 138 (p. 161); tav. XLIV.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ *Ibidem*.

³⁵¹ *Ibidem*.

³⁵² RICCI D., *Pluteo in marmo*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, cit., n. VII.23 (pp. 315-316).

Quale cronologia di riferimento?

I confronti che si sono portati all'attenzione relativamente all'iconografia in esame hanno messo in luce come non sia possibile giungere a una risposta precisa in merito alla datazione della fibula a disco di Capua soffermandosi solo sui dettagli costituiti dal grifone e dal prezioso clipeo che lo accoglie. Si rende quindi a mio avviso necessario prestare maggiore attenzione alla trattazione meramente tecnica di questo manufatto, non è infatti possibile distinguere nettamente il soggetto dalla modalità con la quale è stato realizzato. E in un'arte quale l'oreficeria, che spesso reitera le medesime tipologie figurative e ornamentali per periodi particolarmente lunghi, soffermare l'attenzione unicamente su un motivo iconografico ci condurrebbe lontano dal vero problema.

In questo caso specifico seguire la pista iconografica e quella relativa alla tipologia realizzativa significa intraprendere due differenti percorsi, nel tempo e anche nello spazio, giungendo quindi a formulare ipotesi di cronologie in alcun modo assimilabili. L'esame delle rappresentazioni figurative connotate dal grifone in ambito campano conducevano ad una datazione di IX-X secolo; per quanto riguarda le stoffe bizantine più vicine all'immagine della fibula la datazione addirittura si abbassava giungendo alla fine dell'XI secolo. Si tratta quindi di estremi cronologici difficilmente condivisibili anche solo per la categoria a cui appartiene il manufatto in esame.

Diverso è quanto emerge qualora si ponga l'attenzione sull'aspetto meramente tecnico del manufatto. Ci troviamo infatti in presenza di una lavorazione a sbalzo e traforo, ma è su quest'ultima tipologia esecutiva che ritengo doveroso soffermarmi. La lavorazione a traforo – ampiamente dibattuta nei Capitoli precedenti – vede i suoi primordi nel III secolo, da quel momento è oggetto di un graduale sviluppo fino al VII. Se quest'ultima cronologia «witnessed the greatest production of pierced-work jewellery with the smallest variety of forms and subjects»³⁵³, è altrettanto vero che nella seconda metà del medesimo secolo si manifestano «signs of degeneration»³⁵⁴. Ed è proprio nei decenni a cavallo tra la fine del VII secolo e l'inizio del successivo che può essere datato il declino e la conseguente fine della gioielleria realizzata a traforo: «[...] the circumstances in which its dynamic and creative course stopped, and it finally disappeared are unknown»³⁵⁵.

Si tratta di un abbandono netto, brutale, di conseguenza un fenomeno raro per quanto concerne le tecniche decorative. Come scrive la Yerolanou, la lavorazione a traforo dopo l'inizio dell'VIII secolo sopravvisse solo in qualità di «supplementary element alongside other manners of decoration. Even when the design required the impression of pierced work this was achieved by filigree technique, which lived on until the end of Byzantine period and continued to be used widely during the centuries of the Ottoman occupation»³⁵⁶.

³⁵³ YEROULANOU A., *Diatrita*, cit., p. 196.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ YEROULANOU A., *Diatrita*, cit., p. 197.

Quanto riportato "illumina" a mio avviso il manufatto, e i decenni iniziali dell'VIII secolo diventano dunque un *terminus ante quem* per la realizzazione della fibula da Capua. Se infatti tale tecnica va incontro a uno svilimento e a una radicale scomparsa, non è pensabile che in cronologie posteriori si potesse creare un monile di tale raffinatezza che richiedeva specifiche capacità esecutive.

Questa nuova proposta di cronologia, entro l'inizio dell'VIII secolo, non è molto distante da quel VI-VII secolo ipotizzato fino ad ora dagli studiosi. Tuttavia una datazione più bassa trova motivo anche in alcune soluzioni stilistiche quali il *pativ* svolazzante, le zampe tozze che sembrano recepire un'influenza "occidentale", nonché l'equilibrata presenza di elementi policromi che prende le distanze dai *cloisonné* "barbarici" e riesce a donare all'insieme una leggerezza compositiva nuova, dove la policromia non appesantisce più l'insieme ma gli dona raffinatezza grazie anche a quell'«interplay of matter and light [which thanks to] the visual effect of perforation heightens the decorative character of the compositions [...]»³⁵⁷.

L'esame approfondito della fibula non getta però, a mio avviso, luce unicamente sull'inquadramento cronologico del manufatto, bensì pone in evidenza un'altra altrettanto significativa questione, quella relativa al centro produttivo, all'officina nella quale tale manufatto venne alla luce.

L'oreficeria longobarda non ha restituito nulla di simile e, come già evidenziato, i monili più vicini a questa tipologia realizzativa sono da individuare negli orecchini a corpo semilunato di chiaro riferimento bizantino. Nelle coordinate spaziali nelle quali ci stiamo muovendo non sono attestate simili produzioni; vero è che si tratta di territori sotto il dominio longobardo e gli orecchini a corpo semilunato trovano diffusione soprattutto, o meglio, anzitutto, in aree che vedono una dominazione bizantina³⁵⁸. Per quanto riguarda l'Italia, questi sono documentati anzitutto in Sicilia e, nello specifico, a Siracusa³⁵⁹, dove si tratterebbe di produzioni locali realizzate su prototipi bizantini.

Sebbene «during the sixth and seventh centuries, the jewellery types [...] display a universality and the influence of Constantinople is clear, regardless of whether the jewellery was made there or in provincial centres in the Mediterranean»³⁶⁰, dobbiamo immaginare che – come tra l'altro testimoniato dalla tecnica utilizzata – la fibula da Capua fu realizzata in una bottega di chiara "ascendenza" bizantina, e dunque al di fuori del Ducato di Benevento. Non abbiamo indizi tali per cui si possa ipotizzare che la manifattura avvenne a Roma, nella celebre Crypta Balbi³⁶¹, oppure in

³⁵⁷ IVI, p. 193.

³⁵⁸ Si rimanda a questo proposito alle più volte citate catalogazioni quali, BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria dell'impero di Costantinopoli*, cit., pp. 103-109; YEROULANOU A., *Diatrita*, cit., pp. 279-295.

³⁵⁹ BALDINI LIPPOLIS I., *Sicily and Southern Italy: Use and Production in the Byzantine Koiné*, cit., p. 126.

³⁶⁰ YEROULANOU A., *Diatrita*, cit., p. 196.

³⁶¹ L'officina della Crypta Balbi e le testimonianze di manifatture ad essa connessa sono approfondite nel Capitolo VI del presente lavoro di ricerca.

Sicilia – luogo che tendenzialmente vedrei più consono data la molteplicità di orecchini a corpo semilunato rinvenuti –, oppure nella stessa Napoli³⁶². La città partenopea infatti, se «dal VI sec. era stata controllata direttamente da Bisanzio divenne, intorno alla metà del IX secolo, una autonomia periferica, insieme con Gaeta e Amalfi, con caratteri etnico-politici romano-bizantini, in continuo contatto e contrasto³⁶³ con i Principati longobardi dell'interno di Benevento, Capua e Salerno»³⁶⁴.

Certamente quel che in conclusione emerge è l'estraneità della fibula a disco da Capua da un ambiente produttivo longobardo, parimenti al fatto che tale manufatto terminò il suo viaggio "funzionale" in un territorio di dominazione per l'appunto longobarda. Non ci è noto, e probabilmente non lo sarà mai, quando vi giunse e il perché. Se si sia trattato del donativo di un potente bizantino, se il frutto di una scorreria, se un prezioso oggetto ottenuto per via ereditaria. Inoltre, trovandoci in estremi cronologici entro l'VIII secolo, sarei dell'idea di supporre che tale manufatto sia stato portato alla luce nell'antica Capua³⁶⁵, condividendo quindi quanto avanzato da Marcello Rotili³⁶⁶.

³⁶² Nonostante i rapporti che il Ducato di Napoli necessariamente intesseva con l'Impero d'Oriente, non vi è oggi una bibliografia specifica di riferimento rispetto alle merci che transitavano nel suo porto o che venivano prodotte in tal centro, unica eccezione è costituita dall'approfondimento sui fossili guida (ceramiche fini da mensa, anfore per il trasporto di merci) presente in, ZANINI E., *Le Italie bizantine. Territorio, insediamenti ed economia nella provincia bizantina d'Italia (VI-VIII secolo)*, cit., pp. 297-313; in particolare pp. 306-308. Solo dal IX secolo inoltrato «[...] la documentazione dell'attività orafa di tipo bizantino rimane cospicua nonostante le falcidie delle scorrerie dei Saraceni [...]. È per i secoli VI-VII che mancano dati sufficienti», in GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., p. 37.

³⁶³ Mi piace riportare questo pensiero della Russo Mailler (RUSSO MAILLER C., *Il Ducato di Napoli*, in Galasso G., (a cura di), *Storia del Mezzogiorno. Il Medioevo*, Napoli 1988, II, 1, pp. 343-405; pp. 357-358), nel quale la studiosa riconduce immagino con una qualche dose di ironia i continui contrasti tra Longobardi e Bizantini che andavano animando la storia politica della Campania nell'alto medioevo: «[...] in realtà più che contrasto di etnie e di patrie, i lunghi periodi di guerre sono espressione di due segni di culture diverse, quella dell'interno contadina e quella della costa, in cui la vita è più dinamica, aperta sul mare, ma che da ultimo finiscono con il coesistere e l'integrarsi».

³⁶⁴ RUSSO MAILLER C., *Il Ducato di Napoli*, cit., pp. 351-352.

³⁶⁵ Cfr. Capitolo V.

³⁶⁶ ROTILI MARC., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, cit., p. 97.

IL DUCATO DI BENEVENTO E LA *FACIES* ARCHEOLOGICA ATIPICA DEI LONGOBARDI DEL SUD

[...] lasciando da canto Benevento
che è già un po' bizantina¹

V.1 Una breve premessa

Il rinvenimento della quasi totalità delle fibule a disco elitarie ad oggi conosciute dai territori parte del Ducato di Benevento (*figg. V.1a-b*) invita, e forse obbliga, ad un approfondimento del contesto storico di riferimento nel sensibile momento di passaggio tra la tarda antichità e l'alto medioevo. Esaminare quanto è avvenuto nella parte meridionale della Penisola significa inoltre aver chiaro che, in particolare per l'Italia, «[...] le regioni del Mezzogiorno [sono] da molti punti di vista idealmente configurabili come luogo d'incontro privilegiato tra l'influenza dell'Antica e della Nuova Roma»². Basti pensare, a questo riguardo, a ciò che si evince analizzando corredi funerari meridionali³: essi recepiscono solo in minima parte elementi «germanici» mentre, al contrario, risulta di maggiore evidenza l'associazione di materiale indigeno ossia riferibile alla cultura artistica romano-mediterranea⁴. Tale affermazione non è però scevra di problematiche dal momento che, al pari delle fonti scritte, anche le testimonianze archeologiche sono assai scarse tanto da aver condotto Stefano Gasparri all'affermazione altrettanto esplicita quanto lapidaria «[...] dal punto di vista dello studio della cultura longobarda dei primi tempi la carta archeologica della *Longobardia Minor* è pressoché muta»⁵.

¹ LOPEZ R.S., *Moneta e monetieri nell'Italia barbarica*, in *Moneta e scambi nell'alto medioevo*, in Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo (21-27 aprile 1960), Spoleto 1961, pp. 57-88; p. 71.

² CORSI P., *Il Mezzogiorno d'Italia tra Roma e Bisanzio*, in Galasso G. (a cura di), *Storia del Mezzogiorno. Il Mezzogiorno Antico*, I, 2, Salerno 1991, pp. 325-359; p. 325. Pasquale Corsi sottolinea inoltre (*Ibidem*) come successivamente alla divisione in due parti dell'Impero la situazione della *pars Occidentalis* non possa essere analizzata e compresa prescindendo dai rapporti con la *pars Orientalis*.

³ Purtroppo il quadro relativo agli scavi di necropoli in Italia meridionale non è particolarmente felice, almeno per quanto concerne la loro pubblicazione. Risulta quindi ardua una generalizzazione in proposito.

⁴ Cfr. GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, in Galasso G. (a cura di), *Storia del Mezzogiorno. Il Medioevo*, II, 1, Napoli 1981, pp. 83-146; p. 91. Egli sottolinea, a tal proposito, «[...] fibule e gioielli in genere non presentano la tipica decorazione germanica, ma sono di stile e fattura bizantina» (*Ibidem*).

⁵ Cfr. GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 91.

La scarsità dei ritrovamenti riconducibili al periodo in esame connota univocamente, differenzia e pone sotto un'altra luce l'Italia meridionale rispetto alla sua parte settentrionale o centrale che negli anni⁶, e ancora oggi⁷, non smette di dare evidenza archeologica all'età longobarda⁸.

L'assenza di fonti documentarie precise relative alla prima età longobarda nell'Italia meridionale fa sì che si debba quindi procedere con cautela e senza troppe aspettative rispetto alle risposte che si vorrebbero ottenere dalla Storia. Non è infatti un caso che l'incipit di Vera von Falkenhausen al contributo *I Longobardi meridionali* nella *Storia d'Italia* a cura di Galasso⁹ suoni «[...] gli inizi della presenza longobarda nell'Italia meridionale restano oscuri»¹⁰. E anche quanto scrive negli stessi anni Stefano Gasparri¹¹ non è poi così incoraggiante nel prendere in mano la materia: «la storia dello stato longobardo di Benevento, ducato prima, principato poi, si snoda secondo linee complesse e aggrovigliate [...]»¹². A trent'anni di distanza lo *status questionis* non è molto cambiato¹³.

Di conseguenza tutto ciò che caratterizza, anche a livello cronologico, «l'impianto della dominazione longobarda del sud»¹⁴ è peculiare. E questo a partire dall'insediamento della nuova *gens*. L'Italia meridionale longobarda si delinea quindi come

⁶ Si pensi, a titolo d'esempio, alle necropoli di Trezzo d'Adda (cfr. ROFFIA E. (a cura di), *La necropoli longobarda di Trezzo sull'Adda*, Firenze 1986), di San Mauro presso Cividale (cfr. AHUMADA SILVA I. (a cura di), *La collina di San Mauro a Cividale del Friuli. Dalla necropoli longobarda alla chiesetta bassomedievale. Testi e catalogo*, I-II, Firenze 2010) nonché di Collegno, Torino (cfr. PEJRANI BARICCO L. (a cura di), *Presenze Longobarde. Collegno nell'alto medioevo*, Catalogo della mostra (Collegno, Certosa Reale, 18 aprile-20 giugno 2004), Torino 2004) per citarne alcune in Italia settentrionale. Per quanto concerne la parte centrale della Penisola, mi limito a citare i due celebri sepolcreti di Castel Trosino (Ascoli Piceno) e Nocera Umbra (Perugia), entrambi oggetto di approfondimento nel Capitolo VI del presente lavoro di ricerca.

⁷ Mi limito a citare alcuni dei casi più noti quali la necropoli di Fara Olivana presso Bergamo (cfr. FORTUNATI M., *Fara Olivana (Bergamo), necropoli in campo aperto*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, cit., pp. 98-99), Sant'Albano Stura presso Cuneo (cfr. MICHELETTO S., UGGÉ S., *Sant'Albano Stura (Cuneo), frazione Ceriolo, la grande necropoli*, in *Ibidem*, pp. 106-107) e, sempre in Piemonte, la necropoli di Momo nel novarese (cfr. MICHELETTO E., GARANZINI F., UGGÉ S., GIOSTRA C., *Due nuove grandi necropoli in Piemonte*, in Possenti E. (a cura di), *Necropoli longobarde in Italia. Indirizzi della ricerca e nuovi dati*, Atti del Convegno Internazionale (Trento, Castello del Buonconsiglio, 26-28 settembre 2001), Trento 2014, pp. 96-117).

⁸ Ancora una volta è significativo quanto scrive Gasparri: «Il quasi deserto del Mezzogiorno impone un tentativo di interpretazione, che non può contentarsi di sottolineare le difficoltà dell'archeologia medioevale o di ricordare le ingenti distruzioni subite dal materiale barbarico; e neppure affidarsi alla possibilità di futuri ritrovamenti, che ben difficilmente rovesceranno radicalmente la situazione, caratterizzata da questo singolare squilibrio con il settentrione» (GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 91).

⁹ VON FALKENHAUSEN V., *I Longobardi meridionali*, in Galasso G. (a cura di), *Storia d'Italia. Il Mezzogiorno dai Bizantini a Federico II*, III, Torino 1983, pp. 251-364; p. 251.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 85.

¹² *Ibidem*.

¹³ Di non poca rilevanza a tale riguardo è infatti la scarsa fortuna di questo ambito di studi tanto che, come sottolinea Luigi Schiavi (SCHIAVI L.C., *Benevento e Salerno longobarde alla luce degli studi e delle ricerche archeologiche recenti*, in Mazzoli G., Micieli G. (a cura di), *I Longobardi oltre Pavia. Conquista, irradiazione e intrecci culturali*, Atti della Giornata di Studio (Pavia, 13 giugno 2015), Milano 2016, pp. 135-175; p. 135): «la letteratura recente sulla *Langobardia Minor* è riuscita solo in parte a smarcarsi da una divulgazione esclusivamente regionale».

¹⁴ GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 86.

una provincia periferica dell'Occidente romano-germanico, in cui l'evoluzione culturale si svolse in maniera originale, da un lato per la sopravvivenza di elementi arcaici nell'organizzazione politica e sociale, dall'altro per la prossimità delle grandi civiltà del Mediterraneo, che fecero sentire la loro influenza soprattutto nel campo economico e culturale¹⁵.

Paolo Peduto giustifica la quasi completa assenza nei sepolcreti d'età longobarda del Sud di quei materiali tipici che connotano i corredi funerari delle nuove *gentes* sia in Italia settentrionale che centrale con il fatto che in Italia meridionale le bande di cavalieri erano più esigue e quindi furono costrette ad una veloce integrazione con gli autoctoni¹⁶; a tale ipotesi si contrappone invece quella che vede nei longobardi stanziatisi nel Ducato di Benevento *foederati* dell'esercito bizantino ai tempi della guerra greco-gotica e quindi il loro arrivo precedente a quello di Alboino¹⁷.

Come già si è avuto modo di sottolineare, la storiografia non ha prestato una particolare attenzione alla città di Benevento in età longobarda nonostante questa si presentasse non quale semplice centro di rilievo bensì come la capitale dell'omonimo Ducato. Quel che risulta interessante agli occhi di chi scrive, ossia la compresenza di uomini longobardi con idee e simbologie – seppur a tratti – bizantine, non ha trovato un fervido interesse nella storia degli studi, tanto che non si può che denunciare la poca attenzione posta sui possibili parallelismi con la corte di Costantinopoli, che mi auguro possano essere oggetto di specifico approfondimento in futuro.

Quel che si ha modo di osservare approfondendo tale contesto è il verificarsi di un processo di incontro e scontro di due civiltà, quella bizantina e quella latino-longobarda¹⁸ che, per quanto concerne l'ambito della presente ricerca si va configurandosi come una sorta di osmosi tanto che in Galasso si legge «così, a differenza di quanto accadde nell'Italia settentrionale, dove il coefficiente del linguaggio autenticamente germanico mantenne tutta la sua consistenza, nella "Longobardia Minor" si impose un senso di fresca eleganza nell'interpretare le forme classiche con venature di astrazione bizantina [...]»¹⁹.

¹⁵ DELOGU P., *Patroni, donatori, committenti nell'Italia meridionale longobarda*, in *Committenza e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale*, XXXIX Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 4-10 aprile 1991), I, Spoleto 1992, pp. 303-334; p. 303.

¹⁶ A questo riguardo, PEDUTO P., *Insedimenti longobardi del ducato di Benevento (secc. VI-VIII)*, cit., p. 357. *Infra*.

¹⁷ Cfr. BURGARELLA F., *Tardo antico e alto medioevo bizantino e longobardo*, in Cilento N. (a cura di), *Storia del Vallo di Diano. Età medievale*, II, Salerno 1982, pp. 13-41; p. 13.

¹⁸ GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., p. 15.

V.2 Prima del Ducato: lineamenti di *Beneventum*²⁰

Il *topos* letterario dell'origine mitica della città non risparmia la sannitica *Maleventum*, la cui denominazione verrà più tardi mutata – a scopo beneaugurale – in *Beneventum*. Il fondatore viene identificato nell'eroe argivo Diomede²¹ che «appresa la condotta adulterina della moglie [...] rinuncia a tornare ad Argo; occupa territori dell'Apulia e, avendo sgominato le popolazioni del Gargano, fonda moltissime città»²², tra le quali viene appunto citata Benevento.

La genesi leggendaria appassiona diversi autori antichi²³; tra di essi troviamo anche Procopio che, nelle pagine del *De Bellum Gothicum*, si cimenta in una digressione sulle origini di tale centro²⁴ affrontando la narrazione delle vicende inerenti l'occupazione del Sannio da parte di Belisario²⁵. Lo storico bizantino si trova inoltre a dar voce a una notizia a suo modo inedita, che non compare in alcuna fonte precedente: sarebbe avvenuto a Benevento l'incontro tra Enea e Diomede durante il quale l'eroe argivo avrebbe consegnato al futuro fondatore di Roma il Palladio²⁶.

In tale notizia assume una corposa evidenza proprio quella funzione di punto cruciale di passaggio e di cerniera, quella posizione di frontiera che caratterizza così bene le notizie relative alla *Maluentum* sannita. È qui, nel luogo dello scontro decisivo tra Romani e Pirro [...] che significativamente viene immaginato il passaggio del simbolico Palladio nelle mani del futuro fondatore di Roma [...]»²⁷.

La felice posizione della città di Benevento nella geografia della Penisola ha fatto sì che nei secoli il suo inserimento all'interno di diverse regioni fosse oggetto di continue riconfigurazioni. Sebbene la suddivisione augustea aveva associato tale centro all'*Apulia et Calabria*²⁸, «al più tardi a partire dal 333 d.C.»²⁹ Benevento venne incorporata nella provincia della *Campania*, alla quale rimase legata in età tardoantica, almeno fino alla metà del V secolo. Solo successivamente entrò a far parte

²⁰ Per una trattazione complessiva della città di Benevento, dalle sue origini alla conquista longobarda, rimando anzitutto a TORELLI M.R., *Benevento romana*, Roma 2002 e alla copiosa, nonché aggiornata, bibliografia di riferimento.

²¹ Per la leggenda diomedeica che coinvolge l'Italia meridionale, si rimanda a TORELLI M.R., *Benevento romana*, cit., pp. 35-50, e alla bibliografia di supporto.

²² TORELLI M.R., *Benevento romana*, cit., p. 28.

²³ Si tratta, in particolare, di Verrio Flacco, Solino, Marziano Capella, Servio, Stefano di Bisanzio. Per un loro approfondimento particolareggiati in questa direzione si veda, TORELLI M.R., *Benevento romana*, cit., pp. 25-31.

²⁴ Quanto scrive Procopio (PROTOP., *Bell. Goth.* III, 6) non è privo di nozioni ambigue derivategli probabilmente dalle fonti cui attinge nella scrittura. Si vedano a questo riguardo, TORELLI M.R., *Benevento romana*, cit., pp. 32-33, e CORSI P., *Il Mezzogiorno d'Italia tra Roma e Bisanzio*, cit., p. 347.

²⁵ Cfr. TORELLI M.R., *Benevento romana*, cit., pp. 31-34.

²⁶ *Ibid.*, p. 34.

²⁷ *Ibid.*, p. 49.

²⁸ Cfr. TORELLI M.R., *Benevento romana*, cit., p. 246.

²⁹ *Ibidem*.

del *Samnum*³⁰, tanto che nel VII secolo gli anonimi trattati sulle province italiane³¹ la definiscono *caput ditissima* del Sannio, la cui provincia veniva a delinearasi come un'estesa regione che «andava dall'Ofanto alla Pescara e raccoglieva un tratto della costa Adriatica di circa 80 Km, fertile e portuosa, con antiche città costiere, *Buca* (Termoli), *Istonium* (Vasto), Fossacesia [...], infine *Aternus* (Pescara), tutte collegate con centri interni mediante fiumi, Trigno, Sangro, Pescara»³². I centri urbani che costellavano il *Samnum*³³ non potevano tuttavia competere con *Beneventum*, «la città meno sannitica di tutte [...], piena di forestieri affaristi, Egizi, Siriaci, Asiani. Ma [che] aveva il prestigio del benessere, della cultura, il fascino dell'internazionalità»³⁴. Inoltre, sebbene periferica rispetto al mondo sannita, occupava una posizione strategica essendo un «luogo di passaggio obbligato per i collegamenti tra il versante tirrenico e adriatico»³⁵ della Penisola. Costituiva uno snodo cruciale per i diversi assi viari che vi confluivano: la via Appia, la via Latina, la via dell'Alto Sannio, la via Minucia – sostituita in età imperiale dalla più nota via Traiana –, la via per Avellino; non vi è però «accordo nella ricostruzione dei percorsi delle varie vie, soprattutto in relazione al punto di ingresso e di uscita dal centro antico»³⁶.

A livello topografico, la lettura della città antica, che vanta – come si è detto – origini sannitiche³⁷, è tutt'altro che agile sia a causa delle intestine vicende che la videro al centro di lotte tra il papa e i re di Sicilia e Napoli nonché oggetto di una parziale distruzione nel 1241 ad opera di Federico II, sia per l'intensa urbanizzazione che in età moderna ha obliterato le numerose testimonianze monumentali di età romana³⁸.

Se è ormai appurato che la fondazione della colonia latina nel 268 a.C. cambiò le sorti del sito fino ad allora «occupato in modo discontinuo [...] come provano gli strati di frequentazione

³⁰ Cfr. TORELLI M.R., *Benevento romana*, cit., p. 293n. Il passaggio di Benevento alla regione sannitica si verificò con la prima metà del V secolo, «[...] come risulta dal *Laterculus Polemii Silvii*, uno scritto di natura geografico-amministrativa affine alla *Notitia Dignitatum* [...]. [Tale] assetto non mutò nell'ambito della riorganizzazione dell'Italia curata da Giustiniano dopo la fine della guerra goto-bizantina», in ROTILI MARC., *Benevento romana e longobarda*, cit., p. 66. È bene sottolineare che la riconfigurazione della regione del *Samnum* avvenne in concomitanza al nuovo riassetto territoriale cui furono sottoposte le *XI Regiones* delimitate da Augusto che, già intorno al 250 d.C., assunsero un nuovo aspetto topografico e amministrativo nonché la denominazione di *Provinciae*. Una sistemazione definitiva si verificò intorno al 350 d.C.

³¹ Cfr. VON FALKENHAUSEN V., *I Longobardi meridionali*, cit., p. 290.

³² SIRAGO V.A., *Il Sannio romano. Caratteri e persistenze di una civiltà negata*, Napoli 2000, p. 172.

³³ Si tratta, da nord a sud, delle seguenti città: *Venafrum*, *Allifae*, *Aesernia*, *Terventum*, *Saepinum*, *Larinum*, *Bovianum*, *Telesia*, *Caudium*, *Abellinum*. A questo riguardo, cfr. SIRAGO V.A., *Il Sannio romano*, cit., p. 172.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ TORELLI M.R., *Benevento romana*, cit., p. 246.

³⁶ Ivi, p. 104. Per un approfondimento della ricostruzione dei percorsi viari, rimando a Ivi, pp. 104-106, dove vengono riportate le ipotesi divergenti a cura di Daniela Giampaola e Marcello Rotili.

³⁷ La città è conosciuta nel IV a.C. con il nome *Maleventum*. A questo proposito, si vedano ROTILI MARC., *Benevento romana e longobarda. L'immagine urbana*, Benevento 1986, p. 31; BENDITELLI G., BIANCHI BANDINELLI R., s.v. "Benevento", in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma 1959, pp. 50-53; p. 50.

³⁸ Cfr. TORELLI M.R., *Benevento romana*, cit., p. 103; BENDITELLI G., BIANCHI BANDINELLI R., s.v. "Benevento", cit., pp. 50-51.

dell'VIII-VII sec. a.C. con buche per pali, sovrapposti a un più antico livello eneolitico, e i livelli del VII-prima metà del VI sec. a.C.»³⁹, molti sono invece gli interrogativi inerenti il luogo dell'insediamento romano e le modalità che lo caratterizzarono. Quel che ormai si dà per assodato, corroborato dai rinvenimenti archeologici, è che «non ha ormai più credito la tesi secondo cui la città romana si sarebbe sviluppata inizialmente nel settore occidentale, in contrada Cellarulo⁴⁰, sovrapponendosi al primitivo insediamento sannitico, mentre l'espansione sull'altura orientale del Colle della Guardia si sarebbe determinata solo in una fase successiva»⁴¹. Grazie a recenti acquisizioni archeologiche si è avuto modo di accertare un contestuale insediamento nei settori occidentale e orientale della città, quest'ultimo comprovato inoltre dall'esistenza di un'area cimiteriale⁴².

Poiché il presente paragrafo ha quale fine quello di fornire elementi della fisionomia di *Beneventum* che si possano rivelare propedeutici e utili al successivo approfondimento della città in età longobarda, ci si limiterà a trattare in sintesi gli aspetti significativi in tale direzione.

Il primo elemento urbanistico degno di nota è costituito dalle mura che cingevano la città⁴³ e di cui *Beneventum* sentì l'esigenza di dotarsi a motivo della sua ubicazione strategica⁴⁴ lungo la via Appia (tra Roma e Taranto) e la via Appia Traiana (tra Roma e Brindisi)⁴⁵. Sebbene vi siano alcuni tratti che non consentono di delinearne con chiarezza il percorso, un aspetto è indicativo: la parte orientale della fortificazione sembra coincidere con la cinta longobarda tuttora conservata, attestando dunque una continuità delle strutture.

Dal punto di vista del tracciato viario, la città era caratterizzata da un impianto ortogonale e l'antico *decumanus maximus*, asse su cui si innestava il reticolato della colonia romana, sembrerebbe essere riconoscibile in corrispondenza della «strada principale che percorre la città

³⁹ GIAMPAOLA D., s.v. "Benevento", in *Enciclopedia dell'Arte Antica* [Secondo supplemento], Roma 1994, pp. 658-661; p. 658.

⁴⁰ Questa ipotesi è da attribuire al Meomartini (cfr. MEOMARTINI A., *Benevento*, Bergamo 1909, pp. 71-74). Per quanto concerne il toponimo Cellarulo, questo andrebbe riferito alla funzione di *cellarium* per il deposito delle merci attribuita ai resti del complesso monumentale che sorgeva in quell'area denominata dei Santi Quaranta data la dedicazione ai quaranta martiri di Sebaste di un edificio culturale lì costruito nel XII secolo (cfr. ROTILI MARC., *L'assetto urbanistico di Benevento tardoantica*, in Patitucci Uggeri S. (a cura di), *Archeologia del paesaggio medievale. Studi in memoria di Riccardo Francovich*, Firenze 2007, pp. 151-160; p. 151).

⁴¹ TORELLI M.R., *Benevento romana*, cit., p. 106.

⁴² Ivi, pp. 106-107.

⁴³ Delle mura di Benevento si ha testimonianza non solo attraverso l'evidenza archeologica (cfr. TORELLI M.R., *Benevento romana*, cit., pp. 108-109), bensì anche attraverso alcune fonti letterarie; queste sono trattate da Livio in riferimento alla guerra annibalica (LIV. XXV, 13, 9; 14, 1s); dal *Liber Coloniarum* in relazione alla colonizzazione augustea (*Lib. Col.* I, 5-7), e infine da Procopio nella narrazione della guerra gotica (PROTOP., *Bell. Goth.* III, 6).

⁴⁴ Cfr. FIGLIUOLO B., *Longobardi e Normanni*, cit., p. 37.

⁴⁵ TORELLI M.R., *Benevento romana*, cit., p. 213.

moderna da E a O (corso Garibaldi)»⁴⁶. Il decumano costituiva inoltre il fronte settentrionale⁴⁷ dell'area del Foro, ubicata nell'attuale zona del duomo come confermerebbero alcune chiese medievali, la cui denominazione fornisce utili indicazioni relativamente alla situazione topografica antica: *ecclesia S. Jacobi a Foro* ed *ecclesia S. Stephani de monialibus de Foro*⁴⁸. In prossimità era probabilmente situato anche il *Capitolium*, tuttavia nessun rinvenimento archeologico è in grado di supportare tale ipotesi. Lo stesso problema si riscontra qualora ci si interroghi a proposito dell'ubicazione di alcuni templi, dei quali si ipotizza la costruzione durante la prima fase della colonia latina⁴⁹: si tratterebbe del santuario eretto in onore di Vesta⁵⁰, e dei templi di Iside⁵¹ e Minerva Berecynthia/Parecentia⁵².

Uno degli elementi di maggiore rilevanza della città romana, anche per i futuri sviluppi di Benevento⁵³, è senza dubbio l'arco di Traiano⁵⁴ situato all'imbocco dell'omonima arteria stradale. Tuttavia, nonostante la sua rilevanza, non è stato possibile approfondire in modo fecondo «[...] il suo rapporto con il contesto topografico antico»⁵⁵. A questo riguardo, è opportuno dedicare alcune righe alla via Appia Traiana, arteria stradale aperta nel 109 d.C. comportando un incremento dei traffici e, di conseguenza, una nuova prosperità cittadina che si tradusse anche nella nuova veste architettonica che investì *Beneventum* nel II d.C. Questa strada «rendeva ancora più agevoli i collegamenti tra la città irpina e il porto di Brindisi, ove passavano tutti i traffici verso l'Oriente, che

⁴⁶ BENDITELLI G., BIANCHI BANDINELLI R., s.v. "Benevento", cit., p. 51.

⁴⁷ Se per quanto riguarda il fronte meridionale, siamo a conoscenza che questo era caratterizzato da un ingresso costituito da due archi monumentali; nessuna ipotesi è invece congetturabile a proposito del fronte orientale a causa degli «sbancamenti moderni [che] hanno compromesso la leggibilità della situazione» (TORELLI M.R., *Benevento romana*, cit., p. 109).

⁴⁸ Cfr. ROTILI MARC., *Benevento romana e longobarda*, cit., p. 41.

⁴⁹ TORELLI M.R., *Benevento romana*, cit., pp. 110-114.

⁵⁰ IVI, p. 110.

⁵¹ Tale culto fu oggetto di un forte impulso in età Flavia, come testimoniato dal rinvenimento di reperti egizi «il cui numero può addirittura in proporzione competere con i ritrovamenti dell'Urbe» (TORELLI M.R., *Benevento romana*, cit., p. 186). Sulle motivazioni del «legame di devozione della dinastia Flavia verso le divinità egizie, e in particolare verso Iside [...] fin dai primi momenti della sua affermazione quale depositaria del legittimo potere imperiale» (IVI, p. 192), si rimanda a IVI, pp. 186-195, e alla bibliografia di riferimento.

⁵² Gli epiteti che connotano il culto di Minerva a Benevento sono da mettere in relazione a Cibebe, benché non si debba cadere nell'errore in un'identificazione tra le due divinità (cfr. IVI, p. 195).

⁵³ *Infra*.

⁵⁴ Per un approfondimento in questa direzione si rimanda al fondamentale ROTILI M., *L'arco di Traiano a Benevento*, Roma 1972; pubblicazione nella quale l'autore non si limita ad indagare il monumento in *strictu sensu* e a corredarlo di una campagna fotografica di non poco valore, bensì ne evidenzia la fortuna di cui godette fin dal Rinascimento (IVI, pp. 8-37), nonché la storia degli studi in ambito storico-artistico e archeologico (IVI, pp. 37-42). Si consultino poi, in particolare, TORELLI M.R., *Benevento romana*, cit., pp. 202-213 e la bibliografia di riferimento (aggiornata); MUSCETTOLA S.A., BALASCO A., GIAMPAOLA D. (a cura di), *Benevento, l'arco e la città*, Napoli 1985, volume che raccoglie i contributi presentati in occasione della giornata di studi *Benevento e l'Arco di Traiano: prospettive per il recupero* (Benevento, 20 dicembre 1984) e, infine, BENDITELLI G., BIANCHI BANDINELLI R., s.v. "Benevento", cit.

⁵⁵ GIAMPAOLA D., s.v. "Benevento", cit., p. 659.

costituivano la linfa vitale per la buona salute delle attività economiche e per la tranquillità e il benessere sociale di Benevento»⁵⁶.

È proprio nel II secolo che si individua l'apice della floridezza della città. Se con Traiano tale prosperità si esplicita nel programma degli *alimenta* – tema che trova spazio anche sui rilievi dell'Arco –, il cui fine era quello di «rinsanguare la popolazione in declino, dare nuovo impulso all'agricoltura in crisi e rinnovata vitalità economica e demografica alle élites municipali ormai esangui»⁵⁷, con Adriano si traduce nella committenza di numerose opere pubbliche⁵⁸. È con quest'ultimo imperatore che va posta in relazione la costruzione o ricostruzione del teatro – «il monumento che insieme con l'Arco di Traiano meglio rende l'immagine di Benevento romana»⁵⁹ – che venne innestato nella parte meridionale della città non troppo distante dall'anfiteatro⁶⁰, datato al I d.C. a motivo della «tecnica in opera mista di blocchetti di calcare e ricorsi di tegole e delle ammorsature ad *alae* dei laterizi»⁶¹.

Nel III secolo la città raggiunse la sua massima espansione, ma la generale crisi che segnò la Tarda Antichità non mancò di coinvolgere anche Benevento, benché questa riuscì a mantenere, almeno in parte, la sua fisionomia tanto che nel VI secolo si presentava ancora come un centro urbano importante e non privo di attrazioni⁶². Nel IV secolo non dovette far fronte unicamente al declino proprio di quest'epoca di trasformazioni: alla profonda crisi andarono ad aggiungersi i terremoti degli anni 346 e 375⁶³, ai quali fece obbligatoriamente seguito un «ampio processo di ristrutturazione della città»⁶⁴. La superficie urbana dell'antica *Beneventum* fu dimezzata e si verificò un «arroccamento collinare a scopo difensivo configurato dalla cinta ristretta [...] entro la quale si sarebbe svolta, sostanzialmente, l'intera vicenda urbanistica fino all'unità d'Italia»⁶⁵. Attribuire al IV-V secolo la cinta ristretta al colle della Guardia⁶⁶, datazione confermata dalle evidenze archeologiche, significa però attuare un cambio di prospettiva rispetto a quanto proposto da diversi studiosi che accordavano tale costruzione difensiva all'iniziativa di Narsete o a quella dei

⁵⁶ TORELLI M.R., *Benevento romana*, cit., p. 213.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*, p. 214.

⁵⁹ ROTILI MARC., *Benevento romana e longobarda*, cit., p. 51.

⁶⁰ L'anfiteatro era situato fuori dalle mura, e la zona attigua a tale monumento si trasformò in età tardoromana e altomedievale, quale conseguenza della contrazione nel settore urbano, in un'area cimiteriale.

⁶¹ GIAMPAOLA D., s.v. "Benevento", cit., pp. 658-659.

⁶² A questo riguardo, si veda il fondamentale ROTILI MARC., *Benevento nella tarda antichità. Dalla diagnostica archeologica in contrada di Cellauro alla ricostruzione dell'assetto urbano*, Napoli 2006.

⁶³ Al terremoto del 375 è dedicato un intero paragrafo in TORELLI M.R., *Benevento romana*, cit., pp. 271-277, nel quale si fa riferimento all'Epistolario di Simmaco quale fonte di particolare significato per la ricostruzione degli eventi coevi che sottolinea l'impegno del ceto dirigente nell'opera di ripristino del decoro cittadino.

⁶⁴ ROTILI MARC., *L'assetto urbanistico di Benevento tardoantica*, in Patitucci Uggeri S. (a cura di), *Archeologia del paesaggio medievale. Studi in memoria di Riccardo Francovich*, Firenze 2007, pp. 151-160; p. 151.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Cfr. ROTILI MARC., *L'assetto urbanistico di Benevento tardoantica*, cit., p. 155.

Longobardi⁶⁷. È da ricondurre inoltre a questo momento, connotato da un riassetto urbanistico complessivo, l'edificazione – anche attraverso materiale di reimpiego⁶⁸ – «degli apprestamenti difensivi tardoantichi, che sembrerebbe aver preceduto le devastazioni provocate dai Visigoti di Alarico (410), dai Vandali di Genserico (455) e dagli Ostrogoti»⁶⁹.

Il mutamento della topografia urbana, cui si è brevemente accennato poco sopra, vede tra le cause anche la progressiva cristianizzazione della popolazione, non più troppo interessata alla ristrutturazione degli edifici di culto pagani bensì impegnata nella costruzione delle prime chiese⁷⁰. Già all'inizio del IV secolo si rintracciano elementi di proselitismo legati al culto cristiano, ricordo infatti che «durante la persecuzione di Diocleziano, il 19 settembre 303 o 304, il suo vescovo Gennaro venne martirizzato a Pozzuoli»⁷¹.

Sebbene le notizie relative alla chiesa beneventana così come quelle inerenti le prime strutture culturali siano praticamente assenti, l'attestazione della presenza di vescovi della città in occasione di concili e missioni particolari⁷² ci fornisce un chiaro indizio del ruolo assunto da tale chiesa sia all'interno sia all'esterno della città. Le testimonianze archeologiche del nuovo culto sono da individuare in alcune lapidi sepolcrali e nella necropoli nei pressi della chiesetta di S. Lucia – poco distante dall'Arco traiano –, portata alla luce nel 1885. Quest'area cimiteriale trova le sue coordinate temporali in una datazione *post quem* rispetto alle «tombe romane in tufo coperte da tegole»⁷³.

Riportando lo sguardo su Benevento nel suo complesso, è in questo periodo che si ha modo di osservare

la penetrazione della campagna all'interno [della città], anche a causa dell'abbandono di alcune parti, [tanto che] Benevento sarebbe venuta progressivamente strutturandosi nell'alto medioevo attraverso il riuso e la trasformazione degli edifici d'età classica e mediante l'occupazione graduale delle aree rese libere per abbandoni e crolli. Tutto ciò e le ricostruzioni seguite ai numerosi

⁶⁷ *Ibidem*, con il supporto della relativa bibliografia.

⁶⁸ L'anfiteatro, abbandonato nel IV secolo, fu rasato per evitare che eventuali aggressori lo utilizzassero quale base d'attacco contro Benevento.

⁶⁹ ROTILI MARC., *L'assetto urbanistico di Benevento tardoantica*, cit., p. 158.

⁷⁰ Cito, a titolo d'esempio, la chiesa vescovile – caratterizzata dal tipico impianto basilicale paleocristiano – dedicata alla Vergine che sorgeva «su un'insula nei pressi del foro e dell'arco del Sacramento» (ROTILI MARC., *L'assetto urbanistico di Benevento tardoantica*, cit., p. 158).

⁷¹ ROTILI MARC., *Benevento romana e longobarda*, cit., p. 65.

⁷² In Rotili (ROTILI MARC., *Benevento romana e longobarda*, cit., pp. 65-66) leggiamo: «Della chiesa beneventana sono storicamente accertati [...] il vescovo Teofilo, che fu presente al concilio romano del 313, Gennaro II, forse legato del papa al concilio di Sardica del 342-344 cui di sicuro partecipò, Emilio che nel 405 guidò una *missio* di vescovi italiani e di preti romani inviata da Innocenzo I a Costantinopoli a trattare, ma senza successo, la causa di S. Giovanni Crisostomo [...]». Per un approfondimento si rimanda a *Ibidem*, supportato dalla bibliografia di riferimento.

⁷³ ROTILI MARC., *Benevento romana e longobarda*, cit., p. 66.

terremoti spiegano gli assestamenti della viabilità antica e le modifiche apportate all'impianto romano [...] ⁷⁴.

Un'ulteriore contrazione dell'estensione territoriale di Benevento è riscontrabile in età teodoriciano ⁷⁵: durante la guerra greco-gotica la città si restrinse a tal punto da individuare il nuovo centro in un'area ritagliata tra i fiumi Sabato e Calore ⁷⁶. Tale aspetto va forse annoverato tra i motivi che resero Benevento di facile conquista da parte di Totila, nonostante la fortificazione che il re Goto si premurò di abbattere nel 545 per evitare che i Bizantini o i Goti del Sannio, schierati con Belisario, potessero in futuro beneficiarne per difendersi ⁷⁷. A questo proposito, nelle pagine di Procopio ⁷⁸ si legge:

[...] passò il fiume Tevere e, senza toccare i confini di Roma, giunto nella Campania e nel Sannio, tosto occupò senza difficoltà la città forte di Benevento e rase al suolo le sue mura, affinché le truppe che venissero da Bisanzio, erompendo dal forte, non potessero dar molestia ai Goti.

Con il tramonto della dominazione gota dobbiamo immaginare una diffusa presenza di popolazioni 'barbariche' in Campania, sebbene la quota longobarda non fosse ancora essere dominante. Va infine sottolineato che i veri cambiamenti nel Mezzogiorno non avvennero in concomitanza delle cosiddette invasioni barbariche ⁷⁹, bensì «successivamente alla guerra greco-gotica e, più tardi, all'arrivo dei Longobardi» ⁸⁰.

⁷⁴ ROTILI MARC., *L'assetto urbanistico di Benevento tardoantica*, cit., p. 158.

⁷⁵ Cfr. CORSI P., *Il Mezzogiorno d'Italia tra Roma e Bisanzio*, cit., p. 347n.

⁷⁶ Cfr. IVI, p. 347.

⁷⁷ PEDUTO P., *Insedimenti longobardi del ducato di Benevento (secc. VI-VIII)*, cit., p. 313.

⁷⁸ PROCOP. *Bell. Goth.* III, 6.

⁷⁹ Per quanto concerne gli insediamenti ostrogoti in Italia meridionale, questi sono individuabili nella sola Campania (Napoli e Cuma); «[...] per il resto, risulta solo la presenza di piccole guarnigioni in qualche città fortificata, non sempre però in forma stabile» (CORSI P., *Il Mezzogiorno d'Italia tra Roma e Bisanzio*, cit., p. 335). Mutamenti in questa direzione si verificarono durante la guerra greco-gotica tanto che le fonti menzionano «guarnigioni stabili anche in città come Benevento, Acerenza, Rossano e altrove, con le variazioni cioè richieste dallo sviluppo degli eventi bellici» (*Ibidem*).

⁸⁰ CORSI P., *Il Mezzogiorno d'Italia tra Roma e Bisanzio*, cit., p. 336.

V.3 L'arrivo dei Longobardi a Benevento, la formazione del Ducato e alcune dinamiche dal carattere "bizantino"

Trattare Benevento in età altomedievale⁸¹ significa anzitutto cimentarsi con la storia che si snoda lungo i confini della Longobardia meridionale, o *Longobardia Minor*⁸², e con le vicende che assume «[...] rispetto al regno di Pavia e pure alle sue altre dipendenze (Friuli, Spoleto), parecchi caratteri originali»⁸³, non da ultimo il fatto che lo stato longobardo di Benevento «costituì a lungo la potenza egemone del Mezzogiorno continentale»⁸⁴. A differenza del regno longobardo che ha visto la sua fine nel 774 con la caduta di Pavia in mano franca, dai quali subì influssi decisivi, «[...] il ducato beneventano si erige a principato»⁸⁵, custode dell'età della *gens Langobardorum*⁸⁶.

Un ulteriore elemento di particolare significato, soprattutto in rapporto a questo lavoro di ricerca, risiede nel fatto che la *Longobardia Minor* si forma, esiste e si sviluppa in concomitanza con la dominazione bizantina di alcune zone dell'Italia meridionale⁸⁷; si tratta in particolare del Ducato di Roma, di quelli tirrenici – che hanno ereditato l'organizzazione amministrativa del ducato – e dei temi di Calabria⁸⁸.

Benevento si verrà infatti a configurare come un'«asse fondamentale di comunicazione con l'Oriente»⁸⁹, assumerà il profilo di una civiltà formatasi dall'incontro di componenti "barbariche" e di elementi tardoantichi e mediterranei⁹⁰ tanto che non è possibile soprassedere sulla reciproca influenza fra tale Ducato e quello bizantino di Napoli, o i possedimenti bizantini in Puglia⁹¹. Ma non solo. Il dialogo effettivo e simbolico con l'Impero d'Oriente sarà artefice di cambiamenti nello stesso ducato beneventano, nel quale si assisterà all'entrata in vigore di alcune peculiarità proprie della corte bizantina⁹².

⁸¹ Per gli aspetti strettamente urbanistici della Benevento "longobarda", si rimanda al sottoparagrafo dedicato (*Infra*).

⁸² Il termine *Longobardia Minor* fu coniato dagli storici contrapponendosi a *Λογγυβαρδία μεγάλη*, termine utilizzato dagli scrittori bizantini per indicare il regno longobardo di Pavia.

⁸³ MARTIN J.-M., *La Longobardia meridionale*, in Gasparri S. (a cura di), *Il regno dei longobardi in Italia. Archeologia, società e istituzioni*, Spoleto 2004, pp. 327-365; p. 327.

⁸⁴ GASPARRI S., *Il ducato e il principato di Benevento*, cit., p. 85.

⁸⁵ Tale Principato sarà caratterizzato da una struttura e da un'economia differenti rispetto a quelle che connotano il *Regnum Italiae*, e vedrà successivamente una scissione nei principati di Benevento, Salerno e Capua.

⁸⁶ MARTIN J.-M., *La Longobardia meridionale*, cit., p. 327.

⁸⁷ Per un approfondimento della presenza bizantina nella Penisola italiana nella cronologia di interesse per questo studio, si rimanda ai fondamentali, COSENTINO S., *Storia dell'Italia bizantina (VI-XI secolo). Da Giustiniano ai Normanni*, Bologna 2008; ZANINI E., *Le Italie bizantine. Territorio, insediamenti ed economia nella provincia bizantina d'Italia (VI-VIII secolo)*, Bari 1998.

⁸⁸ cfr. MARTIN J.-M., *La Longobardia meridionale*, cit., p. 328.

⁸⁹ TORELLI M.R., *Benevento romana*, cit., p. 283.

⁹⁰ ROTILI M., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, cit., p. 101.

⁹¹ Cfr. PEDUTO P., *Insediamenti longobardi del ducato di Benevento (secc. VI-VIII)*, cit., p. 334.

⁹² *Infra*.

Prima di entrare nel vivo della trattazione inerente il Ducato di Benevento e le peculiarità che assumono rilevanza ai fini del presente lavoro, credo valga la pena affrontare e fare chiarezza, sebbene in sintesi, sulle modalità dell'arrivo dei Longobardi nel territorio beneventano.

La dinamica di insediamento della popolazione germanica in quella che successivamente diventerà la capitale della Longobardia meridionale non è riconducibile semplicisticamente alla nota, e comunque irrisolta, polarità "invasion or invitation"⁹³. Di conseguenza sembrerebbero essersi verificati peculiari sviluppi nello stanziamento tanto che,

mentre nel nord padano si delineavano subito i tratti dell'occupazione militare di una *gens* barbarica stretta intorno al suo re guerriero [...], la conquista longobarda a sud degli Appennini, nei territori cioè che faranno parte dei futuri ducati di Spoleto e Benevento, tardò ad assumere una fisionomia ben precisa, che valesse a distinguerla dal puro e semplice saccheggio praticato da bande armate che correvano il paese trincerandosi nei centri fortificati meglio muniti, pronte oltretutto a patteggiare accordi vantaggiosi con i bizantini.

Inoltre, nonostante le molteplici incertezze che connotano la storia dell'Italia meridionale del periodo in esame, a causa della mancanza di fonti documentarie che avrebbero potuto porre in luce utili elementi,

un fatto comunque sembra passabilmente certo [...]: la conquista longobarda del meridione non fu il risultato di un piano preordinato, non vide il dilagare compatto di una *gens* barbarica proveniente dall'Italia settentrionale, stretta intorno al suo condottiero. Al contrario essa si snodò oscuramente per lunghi decenni, ritmata dalla penetrazione sempre più a sud di bande armate di guerrieri irradianti dal centro di Benevento [...] che sfruttarono soprattutto l'atmosfera di caotica dissoluzione del regime bizantino dopo il 576 e ancor più dopo il 590, anno in cui si concluse con esito negativo anche il secondo sforzo bellico orchestrato da Bisanzio per sradicare il dominio longobardo dall'Italia⁹⁴.

L'ipotesi di stanziamento, oggi identificata⁹⁵ come la più verosimile, è quella di Gian Piero Bognetti⁹⁶, avanzata anche sulla base del *De Thematibus* di Costantino Porfirogenito⁹⁷, secondo il

⁹³ Si mutua tale contrapposizione dal noto contributo di Neil Christie (CHRISTIE N., *Invasion or invitation? The Longobard occupation of northern Italy, A.D. 568-569*, «Romano Barbarica», 11 (1991), pp. 79-108) che indaga le cause e le modalità dell'arrivo della popolazione longobarda in Italia settentrionale.

⁹⁴ GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 90.

⁹⁵ Tale ipotesi trova ampio consenso negli studi di Stefano Gasparri (IVI, p. 88).

⁹⁶ BOGNETTI G.P., *Tradizione longobarda e politica bizantina nelle origini del ducato di Spoleto*, in *L'età longobarda*, I-IV, Milano 1967, III, pp. 439-475; pp. 456-457.

⁹⁷ Cfr. *Ibidem*.

quale truppe longobarde erano già presenti sul territorio italiano intorno al 553⁹⁸, quando insieme ai Franchi, da cui erano stati assoldati, combatterono contro l'esercito di Narsete, in particolare nella lotta svoltasi in Campania. Tuttavia con la sconfitta di Teia, diverse furono le schiere che passarono alla dipendenza dei Bizantini: è dunque in questo particolare frangente che sarebbe da individuare il momento in cui i Longobardi offrirono servizio al generale bizantino, ottenendo la possibilità di insediare un proprio presidio attorno a Benevento.

Questo loro stanziamento dovette incontrare ben poche resistenze da parte degli autoctoni a motivo delle conseguenze della lunga guerra Greco-Gotica (535-553) che aveva versato l'intera regione in uno stato di abbandono, criticità alla quale andava ad aggiungersi una triplice crisi: demografica, sociale ed economica⁹⁹. È tuttavia bene ricordare che, oltre a controllare Benevento – successivamente divenuta la loro capitale – i Longobardi si preoccuparono di insediarsi in altri centri rilevanti da un punto di vista strategico-militare, «quali Conza e Acerenza, posti lungo le valli fluviali che si irradiavano da Benevento, e che potevano fungere sia da posti avanzati per una espansione, sia da ridotti difensivi contro riscosse bizantine provenienti dalle Puglie»¹⁰⁰. Gli stanziamenti entro centri preesistenti e la costruzione *ex novo* di *castra*, seppur talvolta temporanei, furono i due poli entro cui si configurarono tra VI e VII secolo gli insediamenti militari longobardi. Si ricordano, in sintesi, Castel S. Pietro sull'alto Volturno, Castellona e il castello di Avella¹⁰¹.

A capo delle truppe longobarde¹⁰² che giunsero a Benevento sembrerebbe esserci stato Zottone, del quale Paolo Diacono scrive «primus Langobardorum dux in Benevento nomine Zotto, qui in ea principatus est per curricula viginti annorum»¹⁰³. Benché l'autore lo identifichi come il primo duca¹⁰⁴ di Benevento, è tuttavia pensabile che egli lo fu con una modalità differente rispetto ai suoi successori; a questo proposito il Gasparri ipotizza che egli «[...] doveva essere solo il capo delle

⁹⁸ La presenza di guerrieri longobardi nei ranghi dell'esercito imperiale è ormai notizia certa. A questo riguardo si rimanda al Capitolo II (II.5) del presente lavoro di ricerca.

⁹⁹ Cfr. FIGLIUOLO B., *Longobardi e Normanni*, cit., p. 37; e GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., pp. 86-87. Stefano Gasparri sottolinea, a questo proposito, come sia da attribuire a questo periodo anche «la stessa fine dell'urbanesimo nel significato antico» (IVI, p. 86) poiché le città avevano perso ogni qualsivoglia carattere di sicurezza.

¹⁰⁰ GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 95.

¹⁰¹ Per un approfondimento in questa direzione e sulle problematiche connesse, si rimanda a PEDUTO P., *Torri e castelli longobardi in Italia meridionale: una nuova proposta*, in Comba R., Settia A.A. (a cura di), *Castelli. Storia e archeologia*, Relazioni e comunicazioni al Convegno (Cuneo, 6-8 dicembre 1981), Torino 1984, pp. 391-399. Un'esperienza autonoma della cultura architettonica longobarda – che «esclude una diretta analogia con le precedenti esperienze romane» (IVI, p. 392) – è ravvisabile anche nella Torre Catena che fortifica, affacciata sul fiume Sabato in corrispondenza della confluenza con il Calore, la città di Benevento (IVI, pp. 392-393).

¹⁰² Va sottolineato che all'interno di queste bande di guerrieri l'elemento longobardo era quello etnicamente prevalente ma non esclusivo (cfr. GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 88).

¹⁰³ PAUL. DIAC., *Hist. Long* III, 33.

¹⁰⁴ Sulla costituzione e il ruolo del duca, si veda *Infra*.

milizie barbariche beneventane di Bisanzio, a un certo punto [...] ribellatesi alle lontane autorità imperiali»¹⁰⁵.

Parafrasando l'utile contributo di Gasparri¹⁰⁶, Zottone e i suoi giunsero a Benevento senza alcuna premeditazione. Furono gli accadimenti della lunga guerra Greco-Gotica che li condussero in Campania, dove nel 553 sconfissero Teia, ultimo re gotico; dopo aver combattuto anche a fianco dei condottieri franchi Leutari e Buccellino, e dopo esser stati sconfitti nella battaglia di Casilino, tali bande «sarebbero passate al servizio dei Bizantini, e Narsete avrebbe consentito loro di stanziarsi, con compiti di presidio, nell'area di Benevento [...]»¹⁰⁷. È tuttavia bene sottolineare che in questa regione i Longobardi «incontrarono un significativo nucleo gotico, costituito dalla guarnigione di un altro nodo strategico, quello di Conza, arresi solo quell'anno ai Bizantini (554)»¹⁰⁸, da qui si avverte «l'importanza avuta dai Goti nel favorire le conquiste longobarde in Italia»¹⁰⁹.

Se con Zottone (570-590) si assiste ad una fase che potremmo definire di "assestamento", è con il lungo governo del successore Arechi I (590-640 ca.) che gran parte dell'Italia meridionale viene assoggettata al dominio longobardo. Le numerose lettere di papa Gregorio Magno denunciano la politica espansionistica antibizantina di Arechi I, che si pone in netto contrasto «con la sua provenienza dalla dinastia ducale del Friuli che nel 590 era governato dal duca filobizantino Gisulfo II»¹¹⁰. Divengono parti del Ducato di Benevento le città di Canosa e *Thourioi* in Calabria, nonché il porto di Crotona¹¹¹. È inoltre a questo periodo, probabilmente al 597¹¹², che risale la conquista di Capua (S. Maria Capua Vetere).

Il Ducato di Benevento si trovò così a confinare, nella sua parte settentrionale, con quello di Spoleto che a sua volta «comunicava con il cuore del regno Longobardo»¹¹³, creando una sorta di continuità territoriale del *regnum*. Ai bizantini rimasero la Calabria meridionale, alcune città della costa pugliese (Brindisi, Otranto, Taranto e forse Siponto) e di quella campana (Gaeta, Napoli e Amalfi) che garantivano le comunicazioni via mare tra Roma, la Sicilia e Costantinopoli¹¹⁴. Definire quelli che furono i confini meridionali del Ducato beneventano è impresa ardua, così come si rivela difficoltoso disegnare, all'interno dello stesso territorio, i confini dei gastaldati scaturiti, in epoca successiva, dalla divisione dei principati di Benevento, Salerno e Capua. Non sorprende quindi

¹⁰⁵ GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 88

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ SAVINO E., *Campania tardoantica (284-604 d.C.)*, Bari 2005, p. 126.

¹⁰⁸ GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., pp. 88-89.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 89.

¹¹⁰ ROTILI M., *Aspetti dell'insediamento nel ducato di Benevento*, cit., p. 226.

¹¹¹ VON FALKENHAUSEN V., *I Longobardi meridionali*, cit., p. 253.

¹¹² *Ivi*, p. 323.

¹¹³ *Ivi*, p. 253.

¹¹⁴ Cfr. *Ibidem*.

quanto scrive Gasparri a tal proposito: «La prima e più evidente conseguenza di tutte queste contorte vicende¹¹⁵ [...] è stata che l'entità politica "ducato-principato di Benevento" nel corso del tempo ha corrisposto a realtà territoriali molto diverse. Ciò rappresenta un problema per chi voglia narrarne l'evoluzione, distinguendola da Salerno e da Capua [...]»¹¹⁶.

Al di là dei confini strettamente connessi con il Ducato di Benevento, è interessante sottolineare come il dominio longobardo del Sud rimase per due secoli sostanzialmente estraneo al mare – e quindi a suo modo scollegato da traffici marittimi –, fino a quando Arechi II, nella seconda metà dell'VIII secolo, rifondò Salerno. Probabilmente la scelta di una città che godesse di una posizione interna, al centro di un nodo stradale di primaria importanza tra l'Adriatico e gli Appennini, trovò inizialmente ragion d'essere nella poca confidenza delle popolazioni germaniche con i traffici marittimi nonché la capacità di difesa di zone costiere.

Prima di poter approfondire gli aspetti del ducato che hanno rilevanza all'interno del presente lavoro, credo sia fondamentale delineare, seppur in sintesi, il ruolo svolto dal Ducato di Benevento e, ancor prima, trovo necessario dar conto del significato politico e istituzionale di questa formazione territoriale e di coloro che ne assunsero la guida. Uno studio di primo piano a questo proposito è senz'altro costituito dalla pubblicazione tanto breve quanto densa di Stefano Gasparri, data alle stampe nel 1978, che sin dal titolo – "I duchi longobardi"¹¹⁷ – si presenta come esemplificativa e indispensabile.

Nella breve digressione che accompagna il presente lavoro, l'attenzione si focalizzerà anzitutto sulla figura dei duchi, per poi concentrarsi sui territori oggetto di tale esercizio del potere. La costituzione della carica ducale ebbe una spinta di indubbio valore durante il decennio di vacanza nel primo periodo del dominio longobardo (dall'invasione alla ricostituzione della monarchia sotto Autari nel 584). La mancanza di un'autorità centrale condusse alcuni comandanti militari ad esercitare, in autonomia, un potere più complesso «che tendeva a divenire stabile su una determinata *civitas*»¹¹⁸. Fu in questo modo che «il *ducatus* dal significato di distaccamento militare assunse quello nuovo, territoriale, di una regione ben definita sottomessa ad un duca»¹¹⁹.

¹¹⁵ Lo studioso si riferisce agli episodi di guerra civile tra Benevento e Salerno, l'ascesa di Capua nonché la frantumazione dell'antico Principato. A questi si aggiunsero poi «[...] nuove unioni e scissioni tra X e XI s. [che] portarono Benevento a collegarsi e separarsi da Capua, mentre il suo territorio veniva progressivamente eroso prima dalla riconquista bizantina e poi dall'evoluzione in senso autonomo dei poteri comitali; finché l'espansione normanna non ridusse alla sola Benevento il potere degli ultimi principi, i quali consegnarono definitivamente nel 1073 la città ai papi, strappandola così all'inserimento del nascente regno meridionale» (GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 85).

¹¹⁶ GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 85.

¹¹⁷ GASPARRI S., *I duchi longobardi*, Roma 1978. Tale pubblicazione è costruita su uno scheletro di due capitoli; il primo, più narrativo, si focalizza – come emerge dalla stessa intitolazione – su "L'evoluzione storica del ducato longobardo"; mentre il secondo è una "Prosopografia dei *duces* longobardi".

¹¹⁸ *Ivi*, p. 18.

¹¹⁹ *Ibidem*. Tale descrizione ben si presta a connotare i ducati di confine (Friuli, Torino e Trento) nonché quelli meridionali di Spoleto e Benevento. Benché le origini di questi ultimi, come si è già più volte accennato, siano

È bene però non cadere nella tanto diffusa quanto semplicistica visione per cui viene loro attribuita «l'etichetta [...] di capi (ereditieri) delle fare, rappresentanti insomma di un principio autonomistico antitetico a quello regio»¹²⁰; al contrario i *duces* si impegnarono in uno sforzo di centralizzazione tanto che andrebbero connotati come «ceto potenzialmente unificante degli alti ranghi del popolo longobardo [nati] quindi proprio come risposta al frazionamento esistente in seno alla classe dirigente»¹²¹.

Un doveroso distinguo che è inoltre necessario operare riguarda l'uniformità con cui viene utilizzato il termine *dux* dalle fonti: queste, con tale denominazione, indicano le più alte cariche dell'esercito dopo il re ma tale designazione risulta oggi frutto di un anacronismo¹²² e di un uso «"non tecnico" del titolo ducale da parte delle fonti per ciò che concerne la fine del VI secolo»¹²³ tanto che Gasparri si trova ad affermare con fermezza:

i duchi [...] che, nei primi tempi della dominazione italiana, portarono con sicurezza questo titolo, radicato nella situazione italiana dell'epoca, e che mostra il parallelismo delle due Italie, la longobarda e la bizantina, furono infatti solo ed unicamente coloro che appaiono collegati più o meno esplicitamente al potere regio, fonte stessa della carica ducale in senso proprio¹²⁴.

È dunque la connessione con il potere regio a diventare parametro nell'interpretazione della carica ducale: più tale relazione è stretta, tanto più è possibile parlare di *duces*¹²⁵. Connotando il ducato longobardo come una carica derivante dal re (*Amtsherzogtum*), viene però meno la distinzione dei ruoli di duca e gastaldo¹²⁶. Se infatti in un primo tempo i duchi erano identificati come funzioni di potere, con tendenza dinastica, insediate nei diversi territori longobardi, mentre i gastaldi erano semplici funzionari del re¹²⁷, la costituzione dei ducati longobardi comportò che entrambi gli incarichi venissero posti in relazione alla figura regale. Il gastaldo era quindi il frutto di un'ulteriore articolazione dell'autorità pubblica¹²⁸, a cui veniva attribuito il «ruolo di

oscuire, essi ricoprirono un ruolo di tutto rilievo: la costituzione di entrambi «permette [infatti] di ipotizzare la loro fondazione come conseguenza di un'autonoma operazione di conquista effettuata da consistenti gruppi di Longobardi, al di fuori di qualsiasi collegamento con il potere regio»¹²⁹ (*Ibidem*).

¹²⁰ GASPARRI S., *I duchi longobardi*, cit., p. 19.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Cfr. GASPARRI S., *I duchi longobardi*, cit., p. 19.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ A questo riguardo rimando alla parte prosopografica della più volte citata pubblicazione GASPARRI S., *I duchi longobardi*, cit.

¹²⁶ La figura del gastaldo compare nelle fonti a partire dal VII secolo. Cfr. *Infra*.

¹²⁷ Sulla contrapposizione tra duchi e gastaldi e, in particolare, sull'approfondimento di quest'ultima carica rimando alla bibliografia citata in nota da GASPARRI S., *I duchi longobardi*, cit., pp. 20n-21n.

¹²⁸ Di conseguenza la figura del gastaldo diventava un espediente per riequilibrare l'esercizio del potere periferico, attribuendo una maggiore evidenza a quello centrale.

amministratore dei beni fiscali (*curtes regis*) situati nei vari ducati del regno»¹²⁹, trovandosi così ad integrare le funzioni della figura ducale. Non è tuttavia altrettanto evidente quale fosse il ruolo militare del gastaldo, probabilmente – ipotizza Stefano Gasparri – quello di guidare le truppe di *arimanni* solitamente «impiegate nel mantenimento e nella protezione del patrimonio fiscale stesso»¹³⁰.

La costante espansione del potere regio che segna il VII secolo e, dopo la semi-anarchia degli ultimi decenni del VI, spiana la strada al *Regnum Langobardorum* non caratterizza però l'intero territorio italiano assoggettato ai Longobardi. Lo sviluppo dei ducati di Spoleto e Benevento risultò infatti come avulso dalle dinamiche che caratterizzarono il Regno, il quale «basò la sua struttura territoriale solo sull'Italia del Nord, la Tuscia e, man mano che la conquista avanzava, su territori sempre più estesi dell'Emilia»¹³¹. Si andava dunque esplicitando l'incapacità di questa nuova *gens* di creare una struttura che potesse unire l'intera penisola e, contemporaneamente, il rivelarsi di quello che Gasparri definisce un «perdurante policentrismo politico»¹³² che si svelerà il motivo principe della successiva conquista franca. Va però detto che la monarchia longobarda, nel momento della sua massima affermazione – l'VIII secolo – si misurò con dei tentativi per raggiungere una sorta di totale egemonia sulla penisola cercando di eliminare, da un lato, i residui della dominazione bizantina in Italia e, dall'altro, i ducati autonomi di Spoleto e Benevento. È inoltre di particolare interesse, per quanto riguarda la gerarchia sociale che si viene esprimendo nei Ducati di Spoleto e Benevento¹³³, che nello stesso secolo si verificò una sorta di ripetizione-assimilazione di quanto si stava verificando nel *Regnum*: l'autorità regia era sostituita da quella ducale, e il *dux* – come il *rex* – poteva contare sulle figure degli *iudices*. Questi erano uomini che godevano di una posizione gerarchica a livello militare e civile al vertice della scala sociale; erano stanziati nelle regioni di confine e avevano quale compito quello di controllare chi entrava e chi usciva dal regno, motivo questo che connotava tale carica sia a livello civico sia a livello militare¹³⁴.

Non essendo questo il contesto di un approfondimento del *Regnum Langobardorum* nella sua complessità, credo sia doveroso riportare l'attenzione sul Ducato di Benevento, che si configura come «il più importante ed al tempo stesso il più isolato dei ducati longobardi, e l'unico dove si creò una struttura statale in grado di durare effettivamente, al di là della fine stessa del regno del Nord»¹³⁵. È in questo contesto che si può affermare aver regnato «la più lunga dinastia [...]

¹²⁹ GASPARRI S., *I duchi longobardi*, cit., p. 21.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ GASPARRI S., *I duchi longobardi*, cit., p. 23.

¹³² *Ivi*, p. 25.

¹³³ Gli aspetti che si stanno discutendo potrebbero essere estesi anche al Friuli (cfr. GASPARRI S., *I duchi longobardi*, cit., p.30).

¹³⁴ Cfr. GASPARRI S., *I duchi longobardi*, cit., p. 29. Per un approfondimento particolareggiato della figura dello *iudex*, rimando a *Ibidem* e alla bibliografia di riferimento.

¹³⁵ GASPARRI S., *I duchi longobardi*, cit., pp. 35-36.

dell'intera storia longobarda: da Arichis I¹³⁶, divenuto duca nel 590 ca., a Liutprando, morto o depresso probabilmente nel 758»¹³⁷. Tale Ducato giungerà ad occupare tutto il Mezzogiorno – fatta eccezione per le *enclaves* del litorale campano, della Calabria e del Salento – e gli conferirà una unità istituzionale¹³⁸.

La costituzione della configurazione territoriale del Ducato di Benevento si può definire realizzata intorno all'ottobre del 598, quando Gregorio Magno scrive a Teodoro, *curator civitatis*¹³⁹ di Ravenna, ringraziandolo per l'impegno nel ricomporre la pace con i duchi di Spoleto e Benevento¹⁴⁰. Dopo un decennio cruento, si viene a creare una situazione pacifica, che trova testimonianza in una richiesta di collaborazione inviata dal Papa ad Arechi nel 599 (febbraio-aprile)¹⁴¹. Il duca avrebbe dovuto mettere a disposizione alcuni suoi uomini – con i loro buoi – affinché si adoperassero per aiutare il suddiacono Sabino nel taglio e nel trasporto, fino al luogo dell'imbarco, del legname che sarebbe poi servito per le chiese dei santi Pietro e Paolo. Il tutto in cambio di un «congruo dono (ciò che non sia per voi offensivo)»¹⁴². Il tono paterno che connota l'epistola, se da un lato funge da *captatio benevolentiae*, dall'altro dimostra che le relazioni tra il papato e il Ducato beneventano si erano distese, probabilmente anche a ragione di una cristianizzazione non più ostacolata dagli invasori¹⁴³.

Ancora una volta la mancanza di fonti documentarie costringe a dover ridimensionare i nostri interrogativi alla Storia: nel primo periodo del Ducato di Benevento quel che si può infatti tentare di delineare sono le vicende che coinvolgono i duchi¹⁴⁴. Tuttavia nel presente lavoro acquista senso porre attenzione non tanto sulle vicende generali svoltesi nei confini di questa istituzione territoriale, bensì sugli aspetti che consentono di mettere in luce i rapporti, di qualsivoglia tipologia,

¹³⁶ Cfr. GASPARRI S., *I duchi longobardi*, cit., p. 36n. Al contrario di quanto sostenuto in passato da Hirsch (HIRSCH F., *Il ducato di Benevento*, cit., p. 12) relativamente alla nomina di Zottone, ad opera di Alboino, quale primo duca beneventano, Stefano Gasparri mette in evidenza, corroborato dalla mancanza di dati documentari, l'impossibilità di trattare tale figura «completamente oscura: di lui conosciamo in pratica solo il nome» (GASPARRI S., *I duchi longobardi*, cit., p. 86 [Zotto]). Si veda inoltre *Supra*.

¹³⁷ GASPARRI S., *I duchi longobardi*, cit., p. 36.

¹³⁸ Chi scrive è infatti dell'idea che le fibule a disco elitarie portate alla luce per l'appunto in Italia meridionale potevano costituire un segno in tale direzione "unitaria". A questo riguardo, *Infra*.

¹³⁹ Il *curator civitatis* va identificato con il moderatore della curia cittadina, colui che custodiva l'equilibrio nella gestione dei prezzi, difendendo le sane consuetudini nella vita civile di una *civitas*. Si veda a questo proposito, CASSIOD., var. VII, 12.

¹⁴⁰ GREG. M., *Lettere*, IX, 44. La preoccupazione per l'instabilità politica emerge chiaramente da un'epistola precedente (*Lettere*, II, 38), inviata a Giovanni, vescovo di Ravenna, nel luglio del 592: non solo il Papa attribuisce alla sua debolezza (e non all'indolenza!) le mancate risposte al suo interlocutore sottolineando che la sua tristezza si è trasformata ben presto in colite, bensì egli incalza Giovanni perché questo stia «[...] costantemente alle costole dell'eccellentissimo esarca per la città di Napoli, perché Aroge [Arechi], come abbiamo saputo, si è alleato con Ariulfo, ha mancato di fedeltà allo Stato romano, e insidia assai la città di Napoli [...]» in *Ibidem* [pp. 334-335].

¹⁴¹ GREG. M., *Lettere*, IX, 127.

¹⁴² GREG. M., *Lettere*, IX, 127 [p. 293].

¹⁴³ Cfr. GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 99.

¹⁴⁴ Per la cronologia dei duchi di Benevento, si rimanda in *Appendice 2*.

che hanno condotto Benevento a sviluppare peculiarità proprie, che non raramente "guardano ad Oriente", distinte dal resto del *Regnum*.

Del lungo e alquanto dubbioso¹⁴⁵ regno di Arechi I è degna di nota l'occupazione stabile di Salerno, luogo strategico e avamposto verso la Campania bizantina. Ma non solo. Come si è già accennato¹⁴⁶, è con Arechi e Ariulfo, duca spoletino, che la parte bizantina stipula un accordo di pace, e Gasparri avanza a questo proposito l'ipotesi che Arechi non sia stato scelto da Agilulfo, bensì «si può pensare [...] che egli godesse dell'appoggio bizantino»¹⁴⁷.

Un fatto a sostegno dell'ipotetico legame tra Arechi e il mondo bizantino potrebbe essere individuato in quanto si verifica dal punto di vista economico e politico all'interno del ducato: «il duca di Benevento inizia la coniazione di monete d'oro, contraffazione di monete bizantine. [...] Così, sin dalla fine del VII secolo, il duca si dota di questo attributo della sovranità, tanto più importante in quanto la moneta beneventana diventa il circolante dominante nell'insieme del Mezzogiorno [...]»¹⁴⁸.

Gli anni successivi vedono i duchi Aione e Rodoaldo impegnati nelle lotte contro gli Slavi, tuttavia non presentano elementi di particolare interesse in questo studio; diverso è invece quanto si verifica durante il ducato di Grimoaldo I¹⁴⁹, che nonostante nel 662 diventi re – sconfiggendo Godeperto a Pavia – continuò «ad esercitare le prerogative ducali a Benevento, di cui formalmente aveva già nominato suo figlio [Romualdo] duca (o solo reggente del ducato?)»¹⁵⁰. Nel 663 Grimoaldo si trovò anche a fronteggiare la spedizione italiana dell'imperatore bizantino Costante¹⁵¹: seppur quest'ultimo mise sotto scacco anche la città di Benevento, il re longobardo si precipitò a Sud in soccorso del figlio, trionfò e lo costrinse alla pace¹⁵². Nello stesso anno nominò Transamondo, conte di Capua, duca di Spoleto e gli diede in sposa sua figlia¹⁵³.

¹⁴⁵ Gasparri sottolinea a ragione che «[...] cinquant'anni di governo, pur non impossibili, sono poco credibili, soprattutto se teniamo conto che Arechi giunse nel sud, proveniente dal Friuli, in età adulta» (GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 99). Il fatto che qualcosa di assai simile si verifichi anche a Spoleto con Teudelapio, il cui regno andrebbe identificato nell'intervallo 600-653, ha portato Stefano Gasparri a ipotizzare un'incompletezza nelle fonti alle quali attinse Paolo Diacono (cfr. *Ibidem*).

¹⁴⁶ *Supra*.

¹⁴⁷ GASPARRI S., *I duchi longobardi*, cit., p. 87.

¹⁴⁸ MARTIN J.-M., *La Longobardia meridionale*, cit., p. 340. Tale novità gode di un approfondimento specifico *Infra*.

¹⁴⁹ Grimoaldo è inoltre noto per aver sconfitto una banda di predoni (una spedizione bizantina?) che tentò di saccheggiare il santuario di S. Michele Arcangelo sul Gargano.

¹⁵⁰ GASPARRI S., *I duchi longobardi*, cit., p. 89.

¹⁵¹ Sulla campagna di Costante nel sud d'Italia, si rimanda a GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 101, e alla bibliografia di riferimento.

¹⁵² PAUL. DIAC., *Hist. Long V*, 6-11.

¹⁵³ L'interesse di chi scrive nei confronti di tale congettura risiede nel fatto che tale elemento consente di iniziare ad individuare utili spunti relativi all'emergere di centri provinciali quali Capua (*Infra*), che successivamente saranno insigniti di un ruolo chiave.

Per quanto riguarda il ducato di Romualdo I, è significativa «la ripresa della spinta espansiva verso la Puglia, seguendo l'asse viario dell'Appia: Taranto, Brindisi e tutta la regione circostante divennero longobarde»¹⁵⁴: è in questo frangente che va ricondotta anche l'instaurazione di un dominio longobardo a Canosa¹⁵⁵. Le conquiste pugliesi dettero l'impulso, agli inizi dell'VIII secolo, per una nuova fase espansionistica del Ducato tuttavia, prima di soffermarsi su questo aspetto, trovo utile sottolineare un altro elemento di non poco conto che si viene a definire in questo momento di passaggio: l'ormai avvenuta conversione al cattolicesimo dei Longobardi di Benevento grazie all'intervento di Teoderada, moglie di Romualdo I¹⁵⁶ che, novella «Teodolinda dei Longobardi del Sud», affiancò e supportò il vescovo Barbato in quest'opera di evangelizzazione, come viene tra l'altro sottolineato del capitolo VIII¹⁵⁷ della *Vita* del santo vescovo. L'agiografia, redatta da un autore anonimo intorno alla metà del IX secolo, si dimostra dunque utile a questo riguardo tanto da rivelarsi un racconto agiografico *sui generis* poiché le vicende biografiche di Barbato in qualità di *vir Dei* non trovano alcuna compiuta narrazione. Quel che emerge leggendo le poche pagine della *Vita* è l'assoluta rilevanza assunta dal tema della cristianizzazione dei longobardi di Benevento tanto che «[...] si potrebbe quasi parlare della storia della conversione di Romualdo e della sua gente»¹⁵⁸.

Il ruolo "evangelizzatore" di Teoderada trova spazio anche nelle pagine di Paolo Diacono, il quale narra¹⁵⁹ che la moglie del duca commissionò la costruzione, fuori Benevento, di una chiesa e di un monastero femminile dedicati a S. Pietro; nella «più tarda documentazione archivistica di S. Vincenzo al Volturno»¹⁶⁰ si ha poi traccia di altri monasteri femminili – S. Maria in Locosano e S. Maria in Castagneto – dipendenti da San Vincenzo¹⁶¹.

È inoltre sempre all'età di Grimoaldo I e Romualdo che va fatta risalire la diffusione del culto micaelico: la venerazione di un santo guerriero faceva gioco forza nell'avvicinare le nuove *gentes* al cattolicesimo¹⁶². È poi a questo periodo che sono da porre in relazione la fondazione, sotto Gisulfo

¹⁵⁴ GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p.102.

¹⁵⁵ *Infra*.

¹⁵⁶ Non possiamo tacere che la coppia ducale Romualdo I e Teoderada avrà un ruolo di primo piano anche per quanto concerne le vicende canosine che si approfondiranno in seguito.

¹⁵⁷ Cfr. *Vita di Barbato*, a cura di Montesano M., Parma 1994, pp. 47-52; p. 49. Si legga a questo proposito l'interessante e utile, MARTIN J.-M., *À propos de la Vita de Barbatius, évêque de Bénévent*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome», 86, I, 1974, pp.137-164. Nel contributo viene posta particolare attenzione nei confronti del ruolo della duchessa in questo momento di conversione della popolazione longobarda, e si sottolinea una sorta di parallelismo che nella *Vita di Barbato* si viene a creare tra Teoderada e la Vergine (IVI, pp. 154-158).

¹⁵⁸ MONTESANO M., *Introduzione*, in *Vita di Barbato*, a cura di Montesano M., cit., pp. 7-30; in particolare p. 9.

¹⁵⁹ PAUL. DIAC., *Hist. Long VI*, I.

¹⁶⁰ GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p.103.

¹⁶¹ Per la bibliografia relativa a San Vincenzo al Volturno, si veda *Infra*.

¹⁶² Tale tema vanta un'ampia bibliografia di riferimento, tuttavia in questo contesto mi limito a rimandare ai seguenti contributi: ANDENNA G., *Di un nuovo centro di culto micaelico nell'Italia settentrionale*: «Olegium qui dicitur Langobardorum», «Vetera Christianorum», XL, 2003, pp. 225-249; ARSLAN E.A., *San Michele: un Arcangelo per i Longobardi*, «Numismatica e Antichità Classiche», XXX, 2001, pp. 273-293; BETTOCCHI S.,

I, di S. Vincenzo al Volturno¹⁶³ e, sotto Gisulfo II, la rifondazione di S. Benedetto di Montecassino: «i due grandi monasteri che costituirono i maggiori focolai della vita religiosa e culturale del Mezzogiorno altomedioevale, e che con le loro enormi proprietà ne determinarono in parte anche l'assetto fondiario»¹⁶⁴, ma questa è un'altra storia.

Riportando l'attenzione sulla politica del Ducato al volgere dell'VIII secolo, si ha modo di osservare che le mire espansionistiche portate avanti sotto Gisulfo I e il suo successore, Romualdo II, seguivano una duplice traiettoria: verso Roma, e verso Napoli e la costa campana. L'isolamento che aveva caratterizzato per circa un secolo il Ducato sembrava dunque esser terminato, tanto che Romualdo II non restò indifferente alla grande crisi iconoclasta che destabilizzò la penisola. Il duca beneventano si schierò, insieme a quello spoletino – Transamondo II –, dalla parte di Gregorio II, quindi contro l'esercito bizantino. I due ducati meridionali si trovarono però tagliati fuori dalla politica del re longobardo Liutprando che faticò ad accettare le ambizioni di Benevento, e di conseguenza scelse di sciogliere l'alleanza con il Papa preferendo la coalizione con l'esarca Eutichio; essi giunsero tuttavia ad un accordo nel 729, a Spoleto: i due duchi giurarono (forzatamente) fedeltà al re e liberarono gli ostaggi. L'alleanza con la monarchia fu poi sancita attraverso il matrimonio¹⁶⁵ di Romualdo e Gumperga, nipote del re¹⁶⁶.

Il Ducato beneventano non dette comunque molto peso alla forzata sottomissione al *Rex Langobardorum* tanto che la fiera consapevolezza del proprio ruolo si esplicitò con la scelta di inserire il monogramma ducale sul rovescio dei solidi beneventani conati dall'omonima zecca¹⁶⁷; a ciò andò ad aggiungersi che «[...] sulla spinta della contestazione dell'imperatore iconoclasta Leone III [...] si continuò a rappresentare sul diritto il defunto Giustiniano II»¹⁶⁸. Quella che Gasparri

La diffusione del culto micaelico in Puglia tra XI e XII secolo, «*Vetera Christianorum*», XXXIII, 1996, pp. 133-160.

¹⁶³ Il monastero di San Vincenzo al Volturno venne fondato da tre fratelli di provenienza beneventana – Paldone, Tasone e Tatone – nel 703, sotto l'impulso di Farfa. Essi furono patrocinati, come già sottolineato, da Gisulfo I che donò loro un'ampia porzione di terra che successivamente diventò il nucleo di quella che sarebbe stata la *terra S. Vincentii*. A questo riguardo, si veda WICKHAM C., *Il problema dell'incastellamento nell'Italia centrale: l'esempio di San Vincenzo al Volturno. Studi sulla società degli Appennini nell'alto medioevo. II*, Firenze 1985.

¹⁶⁴ GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 103.

¹⁶⁵ A tal riguardo in GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 104 si legge: «[...] Le alleanze matrimoniali non erano un fatto nuovo nel mondo longobardo, e costituivano l'unico mezzo per collegare poteri geograficamente distanti».

¹⁶⁶ Anche il secondo matrimonio di Romualdo vide il duca prendere in sposa Ranigunda, figlia di Gaidualdo, duca di Brescia nonché fedele suddito del re. A questo proposito, GASPARRI S., *I duchi longobardi*, cit., p. 92.

¹⁶⁷ La monetazione di Benevento, i suoi tratti peculiari nonché le diverse problematiche ad essa associate saranno oggetto di uno specifico approfondimento in un sottoparagrafo *ad hoc* (cfr. V.3.a).

¹⁶⁸ GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 104.

definisce «maturazione del potere ducale»¹⁶⁹ si manifestò inoltre nell'avvio, con Romualdo II, della serie di diplomi ducali usciti dalla cancelleria palatina¹⁷⁰.

I contrasti sempre più evidenti tra ducato e monarchia ebbero quale conseguenza l'emergere dell'aristocrazia e, con essa, del suo peso politico. Questa la base degli avvenimenti che dagli anni '30 agli anni '50 dell'VIII secolo videro l'avvicinarsi nella carica ducale del giovane duca Gisulfo II, di Audelais, Gregorio, Godescalco e nuovamente Gisulfo II¹⁷¹, e quindi di due fazioni opposte, quella vicina al sovrano e quella a sostegno dell'autonomia del Ducato. Non mancava poi, in questa cornice di instabilità politica, l'ambigua presenza di Bisanzio «sulla difensiva durante tutta l'età di Liutprando, ma che non rinunciava a intervenire in Italia, magari sostenendo gli avversari del re»¹⁷².

Non va poi taciuto che, ancora una volta, la moneta dava piena voce alle coalizioni del duca, in questo caso Godescalco. La sua scelta filo-bizantina trovò infatti esplicitazione nell'impressione della leggenda con il nome di Leone III sul diritto dei solidi beneventani. Godescalco non si limitò poi ai contatti con l'Impero d'Oriente bensì, in netta contrapposizione con Transamondo di Spoleto e Papa Gregorio III, stabilì alcune relazioni con i Franchi. Tutti aspetti che non fecero che complicare il rapporto con Liutprando e la *Langobardia Maior*.

Lo sviluppo del potere ducale e la concomitante ascesa dell'aristocrazia contribuirono a delineare la fisionomia del *palatium* ducale, che venne man mano ad assumere tratti sempre più definiti e dalle solide basi, necessarie per durare nel tempo. Nella filigrana della struttura palaziale si scorgono il modello di Pavia¹⁷³ e quello di Bisanzio¹⁷⁴, sebbene non si debba cadere nell'errore di pensare che l'assimilazione si configurasse come totale.

L'unico ufficio centrale sicuramente articolato era la cancelleria, capeggiata dal *referendarius* [...]. Altra carica importante era quella del *thesaurarius*, sebbene ignoriamo se esistesse una chiara distinzione tra tesoro ducale e finanze pubbliche. [...] Più evanescenti al confronto appaiono altre figure come quella del *vestararius*, quella dello *zetarius* o cubiculario, o quella dei *marphais*, gli

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ La sopravvivenza dei diplomi trova una possibile spiegazione anche nella fondazione del monastero di S. Sofia in Ponticello, poco dopo il 720 ad opera dell'abate Zaccaria con l'ampio sostegno di Romualdo II che gli concesse i terreni; tale ente rimase quindi fortemente legato al potere ducale fino alla seconda metà dell'VIII secolo, quando Arechi II si fece promotore dell'altro edificio beneventano dedicato alla Santa Sapienza. La trattazione del santuario del popolo longobardo troverà spazio all'interno del presente Capitolo, nel sotto paragrafo dedicato alla città di Benevento in età longobarda (*Infra*). Si veda poi, GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 104.

¹⁷¹ Per gli aspetti specifici inerenti le singole personalità ducali, GASPARRI S., *I duchi longobardi*, cit., pp. 92-96; mentre per una breve sintesi delle vicende che connotano questo periodo, GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 105.

¹⁷² GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 105.

¹⁷³ Cfr. BRÜHL C., *Fodrum, Gistum, Servitium Regis. Studien zu den wirtschaftlichen Grundlagen des Königtums im Frankenreich und in den fränkischen Nachfolgestaaten Deutschland, Frankreich und Italien vom 6. Bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, I, Köln 1968, p. 379.

¹⁷⁴ *Infra*.

scudieri ducali [...]. La presenza a palazzo di gastaldi si ricollega al controllo esercitato dal centro sulla struttura patrimoniale pubblica, il fisco (ovvero i beni del *palatium*). Artigiani (orefici, maniscalchi, sarti), medici, giocolieri ed ecclesiastici [...] completavano il quadro¹⁷⁵.

È quindi all'interno delle mura palaziali che è possibile identificare lo sviluppo del ceto dirigente della *Langobardia Minor*. Il centro urbano assumerà, nel tempo, sempre più le funzioni di una capitale e vedrà il culmine del suo sviluppo con Arechi II. Questi, divenuto duca di Benevento dal 758¹⁷⁶, sposò Adelperga, diventando così genero di re Desiderio, ma tale legame non gli impedì di accrescere la propria dignità ducale.

Quanto conosciamo del governo di Arechi è relativo soprattutto al periodo successivo la caduta del regno longobardo¹⁷⁷: fu proprio lui a scontrarsi con la fine del *Regnum*¹⁷⁸ nonché con l'autoproclamazione di Carlo Magno¹⁷⁹, nel giugno 774¹⁸⁰, a re dei Longobardi «senza elezione, né consacrazione, né incoronazione»¹⁸¹. Arechi rimase fedele a Desiderio nonostante non abbandonò mai Benevento, evitando così di perdere il controllo del territorio, e trovò il modo di trarre vantaggio da questa nuova situazione assumendo un nuovo titolo, quello di *princeps*, ed esprimendo così «l'autorità sovrana [...], sganciata da qualsiasi subordinazione a Carlo Magno»¹⁸². Oltre ad attribuirsi il titolo di principe (*princeps gentis Langobardorum*)¹⁸³, si comportò come un «vero e legittimo sovrano longobardo»¹⁸⁴. La *Langobardia Minor* diviene ora la

¹⁷⁵ GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 106.

¹⁷⁶ Con la morte di Astolfo (756) e l'elezione di Desiderio quale novello *rex Langobardorum*, si verifica un riavvicinamento della monarchia longobarda nei confronti di papa Stefano II ma anche dei duchi di Benevento e Spoleto. Una conseguenza della mutata posizione politica fu l'intervento militare di Desiderio nel ducato beneventano, questo comportò la fuga a Otranto di Liutprando e la nomina di Arechi quale nuovo duca.

¹⁷⁷ La fine della monarchia vide Desiderio, dopo esser stato prigioniero di Carlo Magno, ritirarsi in convento mentre il figlio Adelchi, suo co-reggente, optò per l'esilio nella Capitale d'Oriente.

¹⁷⁸ La presenza e persistenza di forme di governo locale comportò una seppur breve continuità dell'apparato amministrativo del regno, che non si sciolse del tutto dopo la sconfitta di Desiderio e Adelchi, ma «sopravvisse almeno fino alla rivolta ed alla successiva disfatta del *dux* friulano Rotcauso (776)» (GASPARRI S., *I duchi longobardi*, cit., p. 43). Il ceto ducale sparì quindi in modo graduale: si assistette ad una «[...] progressiva sostituzione del gruppo dirigente longobardo con elementi d'Oltralpe, che se in qualche caso (Spoleto, forse Lucca) assunsero il titolo ducale, generalmente lo mutarono secondo lo schema franco» (IVI, p. 44). La figura del *dux* venne sostituita, già alla fine dell'VIII secolo, con quella del *comes*.

¹⁷⁹ Sui rapporti tra Carlo Magno e il ducato-principato di Benevento si veda il fondamentale, BERTOLINI O., *Carlomagno e Benevento*, in Beumann H. (hrsg.), *Karl der Grosse. Persönlichkeit und Geschichte*, Düsseldorf 1965, pp. 609-671. Il contributo traccia un'approfondita analisi sui rapporti tra Carlo Magno, Benevento, la Chiesa di Roma e l'Impero, che in questo contesto risulta arduo trattare fornendo un quadro di sintesi completo.

¹⁸⁰ «[...] presa Pavia e qui fatti prigionieri Desiderio e la sua consorte Ansa, [Carlo Magno] assumeva ufficialmente il titolo di *rex Langobardorum* in aggiunta a quello di *rex Francorum et patricius Romanorum*», in IVI, p. 614.

¹⁸¹ VON FALKENHAUSEN V., *I Longobardi meridionali*, cit., p. 258.

¹⁸² GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 108.

¹⁸³ VON FALKENHAUSEN V., *I Longobardi meridionali*, cit., p. 258.

¹⁸⁴ CAGIANO DE AZEVEDO M., *Problemi archeologici dei Longobardi in Puglia e Lucania*, «*Vetera Christianorum*», VIII, 1971, pp. 337-348; p. 337.

vera Longobardia d'Italia e dilata il suo prestigio fino a lasciare il suo nome a un tema bizantino, quello della costa pugliese, che nascerà su una parte di territorio italiano riconquistata all'impero di Costantinopoli, nella quale si estenderà nel 968 l'autorità religiosa del Vescovo di Otranto. Appena dieci anni dopo, nel 978, Pandolfo Capodiferro, l'ultima grande figura di longobardo, riunirà nella sua persona i tre principati di Benevento, Capua e Salerno, ricostituendo per pochi decenni un autentico stato longobardo¹⁸⁵.

La sovranità di Arechi si esplicitò in particolare nell'attività legislativa – che fino ad allora non aveva richiamato l'attenzione dei duchi beneventani – che lo vide occuparsi della compilazione di ulteriori capitoli da inserire nell'Editto di Rotari¹⁸⁶, e nella committenza di edifici dal carattere politico e simbolico fortemente influenzati dalla Capitale d'Oriente, basti pensare – a titolo d'esempio¹⁸⁷ – che non molto dopo la sua nomina commissionò la costruzione del santuario nazionale dei Longobardi dedicato alla Santa Sapienza, richiamando in modo evidente la grande basilica costantinopolitana¹⁸⁸.

Sebbene infatti Gasparri affermi «Arechi in sostanza è un innovatore a Benevento, ma innova ponendosi nel solco della tradizione regia longobarda»¹⁸⁹, le sue scelte in campo architettonico e toponomastico sembrerebbero collocarsi in una scia differente, nella quale pare talvolta risuonare l'eco di Bisanzio¹⁹⁰.

Tra le note di "respiro orientale" che contraddistinguono la sua biografia vi è sicuramente anche la ritualità della sua incoronazione, come testimoniata nella cronaca di Leone Ostiense¹⁹¹:

questo Arechi per primo volle essere chiamato principe di Benevento, mentre fino a lui chi aveva comandato in Benevento era stato chiamato duca. Si fece infatti ungere dai vescovi e cinse la corona e dispose che al termine dei suoi diplomi fosse scritto 'redatto nel nostro sacratissimo palazzo'¹⁹².

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ Nella *Langobardia Minor* sia Arechi II che Adelchi si preoccupano di promulgare nuove norme con l'obiettivo di legittimarsi all'interno di una continuità dell'esperienza politica del *Regnum* (cfr. *Leggi dei Principi di Benevento*, II-III). È di particolare interesse quanto sottolinea Claudio Azzara a questo proposito, ossia l'emergere di una nuova lettura che interpreta l'arrivo del popolo longobardo in Italia come un atto voluto da Dio; cfr. AZZARA C., *Introduzione al testo*, in Azzara C., Gasparri S. (a cura di), *Le leggi dei Longobardi. Storia, memoria e diritto di un popolo germanico*, Roma 2005, pp. XLI-XLV; p. XVII.

¹⁸⁷ Per la trattazione più dettagliata di questo aspetto, si veda *Infra*.

¹⁸⁸ *Infra*.

¹⁸⁹ GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 109.

¹⁹⁰ Tale aspetto è fortemente sottolineato in BELTING H., *Studien zum beneventanischen Hof im 8. Jahrhundert*, «Dumbarton Oaks Papers», 16, 1962, pp. 141-193; pp. 145-146; pp. 149-156.

¹⁹¹ Cfr. LEONE OSTIENSE, *Chronica monasterii Casinensis*, I, c. 8.

¹⁹² DELOGU P., *Mito di una città meridionale (Salerno, secoli VIII-XI)*, Napoli 1977.

Negli stessi anni in cui Arechi II si prende a cuore il programma di rinnovare la *faces* beneventana, intorno al "simbolico" 774, commissiona opere assimilabili a Salerno¹⁹³, centro nel quale si può identificare una sorta di "rifondazione" da parte del *princeps*. La città, «destinata nell'immediato ad essere una fortezza anti-franca, divenne una sorta di seconda capitale e residenza principesca [...]»¹⁹⁴, questa volta sul mare¹⁹⁵.

Il dinamismo che caratterizza gli anni arechiani non è però scevro di problemi: «il 6 aprile del 774 Carlo rilasciò, a Roma, una *promissio donationis* a papa Adriano I che includeva, tra i territori ceduti, tutto il Ducato beneventano [...]»¹⁹⁶. Sebbene la "fisica" lontananza del novello *rex* consentì accordi sotterranei che videro il papa opporsi alle azioni militari contro i Longobardi del Sud¹⁹⁷, è altrettanto vero che Arechi si cimentò in continui cambi di fronte che "stordirono" le compagini avversarie consentendogli di perseguire la sua indipendenza. Fu proprio il protrarsi di questo tipo di politica che indebolì il Principato¹⁹⁸.

¹⁹³ Delogu (IVI, p. 17) sottolinea come Salerno fosse allora un «centro [...] senza rilievo nel ducato beneventano e nelle drammatiche contingenze della caduta del regno».

¹⁹⁴ DELOGU P., *Mito di una città meridionale (Salerno, secoli VIII-XI)*, p. 110. Pur consapevole del ruolo svolto dalla città di Salerno durante il principato longobardo, tale centro non sarà oggetto di un particolare approfondimento all'interno del presente lavoro di ricerca poiché distoglierebbe l'attenzione dal fine principale della presente ricerca. Per un approfondimento di tale centro, mi limito a rimandare a, PEDUTO P., *Quanto rimane di Salerno e di Capua longobarde (secc. VIII-IX)*, in Roma G. (a cura di), *I Longobardi del Sud*, Roma 2010, pp. 257-278; in particolare pp. 257-266; DI MURO A., *Mezzogiorno longobardo. Insediamento economia e istituzioni tra Salerno e il Sele dal VII all'XI secolo*, Bari 2008;

¹⁹⁵ Mi limito a sottolineare, a proposito del ridisegno della città salernitana ad opera di Arechi II, un aspetto che mette in luce come anche in quel contesto si possano individuare legami con il mondo bizantino, in particolare nell'edificazione del *palatium* («[...] l'unico di età longobarda per cui oggi si abbiano, oltre la cappella palatina [...], importanti vestigia», in SCHIAVI L.C., *Benevento e Salerno longobarde alla luce degli studi e delle ricerche archeologiche recenti*, cit., p. 160). Paolo Peduto pone in relazione tale complesso palaziale a quello teodoriciano di Ravenna (cfr. PEDUTO P., *Quanto rimane di Salerno e di Capua longobarde (secc. VIII-IX)*, cit., pp. 258-261); se tale supposizione rispondesse al vero, non sarebbe azzardato sottolineare che il riferimento primario andrebbe quindi individuato nel Grande Palazzo costantinopolitano. Mi limito qui a rimandare ad alcuni studi che approfondiscono il parallelismo esistente tra la residenza costantinopolitana e quella ravennate, FARIOLI CAMPANATI R., *Ravenna, Costantinopoli: Aspetti topografico-monumentali e iconografici*, in Carile A. (a cura di), *Storia di Ravenna II. 2: Dall'età bizantina all'età ottoniana. Ecclesiologia, cultura e arte*, Venezia 1992, II, pp. 127-157; DEICHMANN F.W., *Konstantinopel und Ravenna, eine Gegenüberstellung*, in Deichmann F.W. (hrsg.), *Rom, Ravenna, Konstantinopel, Naher Osten: gesammelte Studien zur spatantiken Architektur, Kunst und Geschichte*, Wiesbaden 1982, pp. 479-491; DE FRANCOVICH G., *Il Palatium di Teodorico a Ravenna e la cosiddetta "architettura di potenza". Problemi d'interpretazione di raffigurazioni architettoniche nell'arte tardoantica e altomedievale*, Roma 1970.

¹⁹⁶ DELOGU P., *Mito di una città meridionale (Salerno, secoli VIII-XI)*, p. 110; SCHIPA M., *Storia del principato longobardo di Salerno*, in Hirsch F., Schipa M., *La Longobardia meridionale (570-1077)*, cit., pp. 87-278.

¹⁹⁷ Cfr. VON FALKENHAUSEN V., *I Longobardi meridionali*, cit., p. 258.

¹⁹⁸ Esemplicativo a questo riguardo è infatti quanto sottolinea Gasparri (GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 111) mettendo in evidenza come «[...] la sopravvivenza autonoma del principato si deve alla sua dislocazione geografica rispetto ai centri vitali del potere carolingio, incapace di affermarsi stabilmente nell'area mediterranea, [...] per controllare il Mezzogiorno serviva una flotta; non a caso, cento anni dopo furono i Bizantini che riuscirono a costruire una salda egemonia regionale».

[...] Non appena Carlo si fu ritirato, Arechi riallacciò i rapporti diplomatici con Costantinopoli: promise di appoggiare con le armi il ritorno del cognato Adelchi nel regno longobardo, di riconoscere la sovranità (*diitio*) dell'imperatore d'Oriente e di uniformarsi all'uso bizantino nella foggia dei capelli e degli abiti. In cambio l'imperatore gli avrebbe conferito il titolo di corte di patricius e gli avrebbe concesso il ducato di Napoli¹⁹⁹, nei cui confronti i signori di Benevento nutrivano mire già da molto tempo. [...] Quando però gli ambasciatori bizantini giunsero a Salerno, alla fine del 787, non trovarono più in vita Arechi²⁰⁰.

Morto Arechi, la situazione non cambiò. A suo figlio Grimoaldo – in Francia come ostaggio – Carlo concesse di poter rientrare a Benevento a patto che facesse radere la barba al suo popolo e che collocasse il nome del re su diplomi e monete in segno di sottomissione. Delle due richieste sembra che Grimoaldo abbia portato a compimento soltanto la seconda, e per un periodo di tempo limitato. E «ancora allineato con i Franchi, il principe combatté i Bizantini in Calabria, nonostante che con questi ultimi fosse lo stesso Adelchi, suo zio e re spodestato dei Longobardi. Il regno indipendente dei Longobardi era davvero finito»²⁰¹. Tuttavia Grimoaldo III non si sottomise completamente ai Franchi, tanto che non solo fece scomparire il nome di Carlo dagli atti ufficiali ma i fecondi contatti – che da allora rimasero costanti – con Bisanzio portarono al suo matrimonio con la cognata di Costantino V, Evanzia.

Con l'addentrarsi nel IX secolo, e la morte senza eredi di Grimoaldo III (806) si chiude il limite cronologico scelto in questo lavoro di ricerca. Le vicende che si snodano e annodano negli anni a seguire nell'Italia meridionale si avviano verso «una lunga e complessa stagione di crisi politica»²⁰², continuando ad essere caratterizzate dalla contestuale presenza di poteri forti e pieghe culturali inedite, ma quella è per l'appunto un'altra Storia.

V.3.a La zecca di Benevento, tra monete e gioielli

La toponomastica urbana della città di Benevento non dà alcuna evidenza della presenza, in età altomedievale, della zecca, curiosa eccezione se pensiamo che centri di rilievo quali, a titolo

¹⁹⁹ «Fino al IX secolo il problema principale della Campania bizantina rimase la difesa della provincia dai Longobardi del ducato di Benevento che ostinatamente cercavano di conquistare la piccola *enclave* imperiale sulla costa tirrenica» (VON FALKENHAUSEN V., *La Campania tra Goti e Bizantini*, in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Storia e civiltà della Campania. Il Medioevo*, II, Napoli 1996, pp. 7-35; p. 16), la quale riuscì tuttavia a difendere la propria indipendenza fino alla conquista normanna del 1139.

²⁰⁰ VON FALKENHAUSEN V., *I Longobardi meridionali*, cit., p. 259.

²⁰¹ GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 111.

²⁰² LORÉ V., *Il quadro istituzionale*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, cit., pp. 396-399; p. 397.

d' esempio, Milano, Pavia, Ravenna ne mantengono ancora oggi il richiamo nella loro toponimia²⁰³. Questo aspetto però non deve stupirci avendo chiaro che le origini della coniazione di moneta a Benevento sono caratterizzate da incertezze²⁰⁴ paragonabili a quelle in cui ci si è imbattuti studiando l'omonimo ducato.

L'approfondimento della zecca di Benevento muove da due spunti di grande rilevanza nel presente studio, a tratti correlati. Anzitutto risponde ai diversi interrogativi nati dalla consapevolezza del forte condizionamento che l'Impero d'Oriente esercita su Benevento sia per una ragione meramente territoriale – il Ducato era circondato da territori bizantini – sia per una motivazione che vedeva nell'adesione a 'modelli' costantinopolitani la ricerca della legittimazione dell'autonomia beneventana nei confronti del Regno.

In secondo luogo indagare la zecca di Benevento significa esaminare i luoghi di produzione dei manufatti preziosi nel ducato, o meglio, avere la consapevolezza che all'interno della città vi fosse almeno un luogo in cui erano con ogni probabilità tesaurizzati materiali preziosi. Non avendo infatti alcun tipo di testimonianza documentale rispetto alla presenza di ipotetiche officine da cui, verosimilmente, uscirono manufatti di gran lusso – tra cui le fibule a disco elitarie oggetto del presente studio –, l'attestazione dell'attività della zecca potrebbe quindi colmare un vuoto in tale direzione.

²⁰³ Il perdurare di tale riferimento a livello urbanistico è tuttavia forse da ricondurre alla lunga durata che vide in attività le zecche dei succitati centri, come si legge nelle relative voci enciclopediche contenute in TRAVAINI L. (a cura di), *Le zecche italiane fino all'Unità*, I-II, Roma 2011, I. Per una visione d'insieme dell'attività di tali officine, si vedano CHIARAVALLE M., s.v. "Milano", in *Ibidem*, pp. 869-889; BAZZINI M., CHIARAVALLE M., s.v. "Pavia", in *Ibidem*, pp. 993-999; MORELLI A.L., s.v. "Ravenna", in *Ibidem*, pp. 1045-1059.

²⁰⁴ Va però sottolineato, per onestà intellettuale, che è la stessa monetazione longobarda a costituire un terreno "paludoso" a motivo sia della rarità delle monete coniate, sia dei ritrovamenti scarsi e poco documentati. A questi aspetti si aggiunge anche il frequente utilizzo non monetario del numerario, come attestato in maniera evidente dai corredi funebri.

Le peculiarità della circolazione monetaria del Ducato di Benevento

Benevento avvertiva forte l'esigenza di porsi in dialogo – sotto ogni punto di vista – con l'Italia bizantina, e dunque anche attraverso le scelte del Ducato in ambito numismatico. Tale entità territoriale appare infatti «strettamente dipendente dal sistema economico di Bisanzio e non sembra aver accolto nella propria circolazione la moneta del Regno»²⁰⁵ tanto che, sebbene la documentazione numismatica ad esso relativa sia particolarmente carente²⁰⁶, sembrerebbe del tutto assente la presenza di moneta del *Regnum* e della Tuscia; al contrario sono attestate emissioni auree e argentee riconducibili alle zecche di Roma, Ravenna e Siracusa²⁰⁷ e dello stesso centro. Non è quindi irrilevante la precisazione annotata da Philip Grierson per cui «[...] la coesistenza della monetazione bizantina in Italia con quella dei longobardi è un fatto che deve sempre essere preso in considerazione»²⁰⁸.

Trovo evocativo riportare, in queste prime righe introduttive, quanto scrisse Lopez nel suo *Moneta e Monetieri nell'Italia barbarica*²⁰⁹ poiché credo esprima in modo compiuto quanto si sta per indagare e i forti limiti insiti in tale trattazione: «Il Medioevo numismatico si annunciava fin dal terzo secolo, ma non cominciò veramente fino all'invasione longobarda. Fu un salto nel buio».

La sostanziale unitarietà della monetazione che aveva contraddistinto la dominazione gota²¹⁰ decade a favore di «forme di esasperato particolarismo»²¹¹ che caratterizzano la fisionomia dell'Italia altomedievale in età longobarda, nella quale si delineano «due grandi spazi territoriali»²¹², ciascuno connotato da una cultura monetale specifica:

il primo relativo all'Italia meridionale e a parte di quella centrale, effettivamente o formalmente controllato da Bisanzio, nel quale si comprende anche il Ducato longobardo di Benevento, e nel quale si definì, su un percorso proprio, una sofisticata cultura monetaria che sviluppava quella trimetallica di tradizione imperiale romana. Il secondo in Italia settentrionale e nella Tuscia longobarda, dove venne realizzato da Carlo il collegamento al modello di emissione e circolazione

²⁰⁵ ARSLAN E.A., *La produzione della moneta nell'Italia ostrogota e longobarda*, in Travaini L. (a cura di), *Le zecche italiane fino all'Unità*, I-II, Roma 2011, I, pp. 367-413; p. 399.

²⁰⁶ Cfr. ARSLAN E.A. (a cura di), *Repertorio dei Ritrovamenti di Moneta Altomedievale in Italia (498-1002)*, Spoleto 2005.

²⁰⁷ Cfr. ARSLAN E.A., *La produzione della moneta nell'Italia ostrogota e longobarda*, cit., p. 399n.

²⁰⁸ GRIERSON P., *Monete bizantine in Italia dal VII all'XI secolo*, in *Moneta e scambi nell'alto medioevo*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo (21-27 aprile 1960), Spoleto 1961, pp. 35-55; p. 36.

²⁰⁹ LOPEZ R.S., *Moneta e monetieri nell'Italia barbarica*, cit., p. 70.

²¹⁰ Sulla monetazione dei Goti, ARSLAN E.A., *La produzione della moneta nell'Italia ostrogota e longobarda*, in Travaini L. (a cura di), *Le zecche italiane fino all'Unità*, I-II, Roma 2011, I, pp. 367-413; ARSLAN E.A., *La moneta dei Goti in Italia*, in BIERBRAUER V., VON HESSEN O., ARSLAN E.A. (a cura di), *I Goti*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 28 gennaio-8 maggio 1994), Milano 1994, pp. 252-255; ARSLAN E.A., *La Monetazione dei Goti*, «XXXVI Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», Ravenna 1989, pp. 17-72.

²¹¹ ARSLAN E.A., *La monetazione*, in Arcamone M.G. et al. (a cura di), *Magistra Barbaritas. I barbari in Italia*, Milano 1984, pp. 413-444; p. 426.

²¹² ARSLAN E.A., *Moneta e circolazione monetaria. Quale eredità bizantina?*, cit., p. 507.

che si era definito progressivamente nei secoli precedenti in area europea centro-occidentale, franco-merovingia²¹³.

Tale citazione pone in luce un aspetto non secondario per la trattazione della zecca di Benevento, poiché evidenzia come il Ducato si distinguesse all'interno del Regno per una cultura monetaria che si evolveva in autonomia, guardando ad Oriente, benché non vada dimenticato che «Regno e Benevento si collocano comunque sempre nel 'mercato del solido aureo bizantino', restando isolati dal resto dell'Europa»²¹⁴.

Rivolgendo anzitutto un veloce sguardo ai primordi dello stanziamento del popolo germanico in Italia, è doveroso notare che la nascita di una monetazione longobarda²¹⁵ subì necessariamente l'influenza del circolante 'locale' sebbene seguì poi sviluppi differenti nell'Italia del Nord, nella Tuscia²¹⁶ e nel Sud²¹⁷, specificatamente a Benevento²¹⁸, tanto che la coniazione di moneta in

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ ARSLAN E.A., *Monetazione di età longobarda nel mezzogiorno*, cit., p. 87.

²¹⁵ Sebbene sia opinione diffusa che i Longobardi non batterono moneta propria prima di insediarsi sul territorio italiano (cfr. BERNAREGGI E., *Le monete dei Longobardi nell'Italia padana e nella Tuscia*, «Rivista Italiana di Numismatica», vol. XI, serie quinta, LXV, 1963, pp. 1-108; 1; BERNAREGGI E., *L'imitazione della moneta d'oro di Bisanzio nell'Europa barbarica*, in *Atti del convegno di studi longobardi* (Udine-Cividale, 15-18 maggio 1969), s.l. 1969, pp. 19-27; p. 25), è altrettanto vero che la popolazione germanica era a conoscenza dell'uso di tale mezzo di scambio, come attestano alcuni passi di Procopio (*Bell. Goth.* III, 33; IV, 30; IV, 33). Per la bibliografia relativa alla monetazione longobarda, si vedano i fondamentali (in ordine cronologico): BERNAREGGI E., *Il sistema economico e la monetazione dei Longobardi nell'Italia superiore*, Milano 1960; BERNAREGGI E., *Conclusioni sulle diverse fasi della monetazione longobarda*, «Rivista Italiana di Numismatica», 1971, pp. 135-153; BERNAREGGI E., *Moneta Langobardorum*, Milano 1983; ARSLAN E.A., *Le monete*, in MENIS G.C. (a cura di), *I Longobardi*, cit., pp. 164-177 (di interesse soprattutto per l'ampio apparato figurativo); ARSLAN E.A., *La produzione della moneta nell'Italia ostrogota e longobarda*, cit.

²¹⁶ È di particolare interesse quanto annota Ernesto Bernareggi (BERNAREGGI E., *L'imitazione della moneta d'oro di Bisanzio nell'Europa barbarica*, cit., p. 25) a proposito delle scelte imitative della prima monetazione longobarda; egli infatti scrive: «[...] mentre la primitiva imitazione di tutti gli altri popoli barbarici cerca di copiare anche formalmente la moneta bizantina, al precipuo scopo di confondersi con essa, questa prima monetazione longobarda si sforza, direbbero, di differenziarsi più che può, da un punto di vista formale, dalla moneta imitata; e mentre nella Tuscia il modulo si restringe di un buon terzo rispetto al normale modulo bizantino, nella pianura padana, in contrapposto, lo spessore si fa sottilissimo ed il modulo si allarga notevolissimamente, determinando un largo anello in rilievo che racchiude l'impronta del conio come in una cornice». Nel contributo succitato Bernareggi non fa alcun riferimento, se non di sfuggita, alla monetazione del ducato di Benevento nella quale l'imitazione bizantina aveva un ruolo tutt'altro che secondario (*Infra*).

²¹⁷ Per quanto riguarda il ducato di Spoleto, questo sembrerebbe non aver battuto moneta. A tal proposito, *MEC* I, p. 58.

²¹⁸ Per quanto riguarda i testi di riferimento per la monetazione longobarda nel ducato di Benevento si vedano, in ordine cronologico, ODDY W.A., *Analysis of the gold coinage of Beneventum*, «The Numismatic Chronicle», XIV, 1974, pp. 78-109, pl. 5-10; ARSLAN E.A., *Le monete di Ostrogoti, Longobardi e Vandali. Catalogo delle Civiche Raccolte Numismatiche di Milano*, Milano 1978; BERTOLINI P., *Figura velut qua Christus designatur. La persistenza del simbolo della croce nell'iconografia numismatica durante il periodo iconoclasta: Costantinopoli e Benevento*, Roma 1978, in particolare pp. 69-118; ARSLAN E.A., *Sequenza dei conii e valutazioni quantitative delle monetazioni argentea e aurea di Benevento longobarda*, in Depuyrot G., Hackens T., Moucharte G. (éds.), *Rythmes de la production monétaire de l'Antiquité à nos jours*, Actes du colloque international organisé à Paris du 10 au 12 Janvier 1986, Louvain-la-Neuve, 1987, pp. 387-409; ARSLAN E.A., *Le monete delle necropoli di Campochiaro e la monetazione anonima beneventana nel VII secolo*, in De Benedittis G. (a cura di), *I Beni Culturali nel Molise. Il Medioevo*, Atti del Convegno (Campobasso, 18-20

quest'ultimo Ducato è «[...] quite different in inspiration and content from the others, besides starting much later than they did and surviving much longer»²¹⁹.

Nonostante la *Langobardia Maior* e la *Langobardia Minor* si siano mosse all'interno di culture monetarie antitetiche, trovo utile al fine di porre in risalto le peculiarità della monetazione beneventana ampliare brevemente l'orizzonte della trattazione delineando sinteticamente, senza alcun fine di esaustività – date le non poche problematiche connesse – i caratteri delle emissioni del Regno Longobardo²²⁰, avendo ben chiaro che questo sia da circoscrivere ai territori della pianura Padana e della Tuscia²²¹.

Nonostante la centralità dell'organismo monarchico in Italia settentrionale, e la stretta dipendenza delle officine monetarie dal controllo regale, «ci sfuggono completamente la localizzazione delle zecche e il loro regime giuridico»²²²; l'uniformità qualitativa e un valore intrinseco costante sono indizi a favore di una supervisione continuativa da parte del potere centrale, che tuttavia – e contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare – non fa giocoforza dell'immagine e della relativa leggenda per rendere manifesta la sua sovranità anche a livello propagandistico, almeno fino a Cuniperto. Quest'ultimo non tarda infatti a riconoscere tale valore e, di conseguenza, a far coniare tremissi a proprio nome. È con tale scelta che si individua nella monetazione longobarda del *Regnum* un primo spartiacque, che consente di contraddistinguere le emissioni in due fasi: se la prima (568-680 circa)²²³ mutua una tipologia pseudo-imperiale; la seconda, identificabile con il regno di Cuniperto²²⁴, si avvia in direzione di una strada autonoma e

novembre 1999), Campobasso 2004, pp. 87-131; ARSLAN E.A., *Monetazione di età longobarda nel mezzogiorno*, in Roma G. (a cura di), *I Longobardi del Sud*, Roma 2010, pp. 85-97; ARSLAN E.A., *Emissione e circolazione della moneta nei ducati longobardi di Spoleto e Benevento*, in Ebanista C., Rotili M. (a cura di), *La trasformazione del mondo romano e le grandi migrazioni. Nuovi popoli dall'Europa settentrionale e centro-orientale alle coste del Mediterraneo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cimile-Santa Maria Capua Vetere, 16-17 giugno 2011), Napoli 2012, pp. 283-30. Come emerge in modo evidente, l'ambito della monetazione beneventana è materia di un quasi esclusivo approfondimento da parte di Ermanno Arslan, che ha dedicato a tale campo di studi ampi e specifici contributi, fondamentali per un approfondimento in questa direzione.

²¹⁹ MEC I, p. 58.

²²⁰ Poiché tale approfondimento è propedeutico allo studio della monetazione del Ducato di Benevento, ci si asterrà dalla trattazione delle problematiche della moneta longobarda nel Regno, alla cui bibliografia di riferimento si è rimandato in nota (*Supra*).

²²¹ Nonostante taluni caratteri della monetazione della Tuscia la differenziano da quella emessa a Pavia (*Supra*), nella sua premessa al saggio *Moneta Langobardorum* Ernesto Bernareggi (BERNAREGGI E., *Moneta Langobardorum*, cit., p. 10) sottolinea che per Regno Longobardo «debba essere considerato il complesso dei territori effettivamente sottoposti alla autorità del sovrano longobardo; che è quanto dire la pianura padana [...] e la Tuscia», territori accomunati da una struttura economica e da una monetazione assimilabili.

²²² ARSLAN E.A., *La monetazione*, cit., p. 427. Probabilmente le zecche regie andrebbero identificate con Pavia (*Ticinum*), Milano (*Mediolanum*), Lucca e Verona (cfr. LOPEZ R.S., *Moneta e monetieri nell'Italia barbarica*, cit., p. 84).

²²³ Cfr. MEC I, p. 62.

²²⁴ Cuniperto fu associato al trono dal padre Pertarito nel 680, e divenne unico governante dal 688 al 700. Cfr. ARSLAN E.A., *Una riforma monetaria di Cuniperto re dei Longobardi (688-700)*, «Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche», XV, 1986, pp. 249-275; p. 250. Ermanno Arslan presenta due emissioni di

originale fino a giungere, con Desiderio, all'introduzione dello 'stellato' e, dunque, alla monetazione nazionale (690 circa-774)²²⁵.

In entrambi i casi il numerario aureo che viene coniato è da identificare con il solo tremisse²²⁶ contraddistinto da un tipo uniforme²²⁷, corredato dal nome del sovrano e della zecca²²⁸. A questi due blocchi si aggiunge, come anticipato, il nuovo nominale stellato introdotto da Desiderio²²⁹ «[...] in un anno non precisato (per alcuni poco prima dell'invasione franca, per sollecitare il lealismo delle città del regno)»²³⁰ attraverso una riforma radicale del sistema monetario. Il re optò per mantenere il tremisse aureo – benché con titolo e peso in forte decremento – recante il suo nome lungo il bordo del tondello ma inserì, all'interno della cornice che si veniva a creare con l'iscrizione del governante, il tipo aniconico dello 'stellato' mutuato dalle emissioni municipali della Tuscia²³¹. «Le emissioni di Stellati di Desiderio alimentarono un mercato che sembra coprisse – per la prima volta nella storia longobarda – tutto il territorio del Regno, ad esclusione del Ducato di Benevento»²³².

È doveroso citare, accanto al numerario aureo, la presenza di moneta argentea molto leggera (ottavi di siliqua?)²³³ caratterizzata al diritto dalla presenza del busto dell'imperatore (sempre

tremissi (*Ibidem*) che attestano il duplice riferimento numismatico, e sottolinea la difficoltà di definire una cronologia assoluta osservando che «[...] per definire cronologicamente il passaggio dalla prima alla seconda emissione sono possibili soltanto deduzioni logiche» (cfr. IVI, p. 251).

²²⁵ Cfr. MEC I, p. 64. Arslan (ARSLAN E.A., *Una riforma monetaria di Cuniperto*, cit., p. 249) descrive brevemente i due blocchi in questo modo: «il primo è rappresentato da tremissi aurei di imitazione di quelli bizantini a nome degli imperatori da Giustiniano I a Maurizio Tiberio, con al D/ un busto a destra e al R/ la figura stilizzata della Vittoria di prospetto, con globo crucigero nella destra. Il secondo può essere definito "nazionale" con al D/ il busto del re dei Longobardi a destra, chiaramente individuato dalla leggenda, e al R/ la figura di San Michele, stante a sinistra, con scudo e croce astile [...]».

²²⁶ Il solo che ipotizza – senza alcun riscontro documentario, di cui peraltro è consapevole – anche l'emissione di solidi è il Monneret de Villard (cfr. MONNERET DE VILLARD U., *La monetazione nell'Italia barbarica*, «Rivista Italiana di Numismatica», XXXII, 1919, pp. 22-38). Per il dibattito inerente si rimanda a, BERNAREGGI E., *Moneta Langobardorum*, cit., pp. 40-41; e MEC I, p. 59.

²²⁷ In ARSLAN E.A., *Le monete di Ostrogoti, Longobardi e Vandali. Catalogo delle Civiche Raccolte Numismatiche di Milano*, Milano 1978, p. 11, si sottolinea la scelta dal carattere autonomista delle figurazioni poste sul Diritto dei tremissi, che non trovano corrispondenza nello stile dell'immagine imperiale bizantina. Egli scrive (*Ibidem*) «[...] le coniazioni longobarde sono perfettamente individuate. Il ritratto dell'imperatore è ormai ben diverso, come linguaggio figurativo, da quello proposto dalla contemporanea produzione ufficiale bizantina, diremmo quasi volutamente. Si accetta l'omaggio all'imperatore, ribadito dalla leggenda sempre ben chiara, anche se abbreviata, ma la produzione non tiene conto dei prototipi figurativi ufficiali».

²²⁸ È grazie all'evidenza documentale (cfr. MEC I, p. 60) che è possibile affermare che la moneta longobarda fosse coniata in differenti zecche, benché i punzoni è assai probabile che venissero realizzati solo in alcuni centri (Pavia per l'Italia settentrionale e Lucca per la Tuscia) e, da lì, distribuiti.

²²⁹ Sebbene i caratteri generali della monetazione longobarda siano facilmente individuabili, è bene avere la consapevolezza che le conclusioni a cui conducono il numero assai limitato di tremissi portati alla luce (indicativamente trecento rispetto alle migliaia di tremissi strettamente assimilabili emessi da Merovingi e Visigoti), e a nostra disposizione, potrebbero subire futuri cambiamenti (cfr. MEC I, p. 62).

²³⁰ ARSLAN E.A., *Zecche e circolazione della moneta*, in Bertelli C., Brogiolo G.P. (a cura di), *Il futuro dei Longobardi*, cit., pp. 107-113; p. 108.

²³¹ Cfr. *Ibidem*.

²³² ARSLAN E.A., *Moneta e circolazione monetaria. Quale eredità bizantina?*, cit., p. 522.

²³³ ARSLAN E.A., *La monetazione*, cit., p. 427

Giustiniano I o Giustino II), e a rovescio dalla croce in ghirlanda, tipica delle coniazioni ravennati²³⁴.

Di non poco significato, da un punto di vista di cultura artistica in senso lato, è il peggioramento che si ha modo di osservare nelle scelte figurative e decorative dei tondelli, dove la stilizzazione e il linearismo unito all'imprecisione delle leggende sembrano diventare il tratto caratterizzante di tali emissioni. Quel che si deduce è il cambiamento degli incisori – che inizialmente, probabilmente, coincidevano con le maestranze operanti nelle zecche bizantine – e l'aspetto tecnologico della battitura²³⁵ così come «un totale disinteresse per i significati, sia delle leggende che delle immagini»²³⁶. Questa l'origine del perpetrarsi della raffigurazione di imperatori morti da tempo, la cui immagine veniva reiterata acriticamente tanto che Ermanno Arslan osserva come «la presenza [...] sulle monete longobarde di Giustiniano I e Giustino II, lungi dal provare (come per i Goti) calcoli politici e sacrale rispetto, indica soltanto che di tali imperatori era la gran massa del circolante. La moneta, per essere tale, doveva quindi avere il loro volto»²³⁷.

Va da sé che la motivazione alla base dell'iniziale imitazione²³⁸ del numerario bizantino non ha alcun fine politico, si tratta di una "scelta di comodo", ossia «[...] i Longobardi imitarono la moneta con la quale avevano maggiore familiarità e che [...] aveva le maggiori possibilità di risultare ben accetta alle popolazioni alle quali era destinata»²³⁹. Tali emissioni non mancano comunque di originalità, se si pensa al modulo espanso (con ampio marciapiede) che connota le monete della Padania e a quello globulare tipico della Tuscia²⁴⁰.

Detto questo, la monetazione beneventana²⁴¹ si discosta dalle emissioni dei Longobardi dell'Italia settentrionale per due aspetti: il primo risiede nella scelta stessa del duca di battere moneta. Decisione dal forte carattere autonomista, se si pensa che nell'*Edictum Rothari* veniva

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ Cfr. ARSLAN E.A., *Una riforma monetaria di Cuniperto*, cit., p. 253.

²³⁶ ARSLAN E.A., *La monetazione*, cit., p. 427.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ L'uso della parola 'imitazione' non è scevra di problematiche qualora la si utilizzi nel contesto della monetazione longobarda, dove non può assumere un significato neutrale essendo al centro di una controversia che ruota intorno all'interrogativo se la monetazione longobarda sia da ritenere un'imitazione o una contraffazione (imitazione a lega alterata) del numerario bizantino. Si legga a questo riguardo, BERNAREGGI E., *Moneta Langobardorum*, cit., p. 48.

²³⁹ *Ibidem*, pp. 47-48. A questo proposito si veda anche il più recente ARSLAN E.A., *Moneta e circolazione monetaria. Quale eredità bizantina?*, cit., pp. 505-506 e la bibliografia di supporto.

²⁴⁰ BERNAREGGI E., *Moneta Langobardorum*, cit., p. 48. I tremisi caratterizzati da un diametro del tondello molto ridotto ma di spessore non indifferente, per questo motivo definiti 'globulari' o 'semiglobulari' sono stati recentemente attribuiti da Arslan anche alla zecca beneventana (cfr. ARSLAN E.A., *La produzione della moneta nell'Italia ostrogota e longobarda*, cit., pp. 399-400).

²⁴¹ Un nuovo corso agli studi più recenti sulla monetazione beneventana è stato fornito da tre acquisizioni di documenti numismatici di tutto rilievo; si tratta delle monete dei corredi funebri di Campochiaro-Morrone e Campochiaro-Vicenne; di quelle del cosiddetto 'Ripostiglio di Napoli' nonché delle monete emerse dagli scavi di San Vincenzo al Volturno (cfr. ARSLAN E.A., *Monetazione di età longobarda nel mezzogiorno*, cit., p. 85 corredato dalla bibliografia a supporto).

sancita le regola per cui l'emissione di moneta era una prerogativa regale²⁴². Nonostante si sia verificata un'altra eccezione a questo riguardo – quella della coniazione 'municipale' della Tuscia²⁴³ – il caso di Benevento costituisce, a suo modo, un episodio straordinario. In secondo luogo, la monetazione beneventana si differenzia per la presenza di solidi aurei accanto ai tremissi. Tale peculiarità non ci può lasciare indifferenti se pensiamo che la monarchia longobarda si limitò ad emettere tremissi²⁴⁴ – differenziandosi per questo anche da Visigoti e Franchi – e, solo in età tarda, monetazione argentea²⁴⁵.

La moneta propriamente detta del Ducato di Benevento vide i suoi primordi nel tardo VII secolo con l'emissione di solidi e tremissi pseudo-imperiali attribuibili a Gisulfo I²⁴⁶ per la presenza, nel campo, della lettera 'G'²⁴⁷; l'attività della zecca persisterà senza soluzione di continuità fino alla fine del IX secolo o all'inizio del X, in concomitanza del governo di Atenolfo, conte di Capua (900-910)²⁴⁸.

È all'età di Gisulfo che si è oggi concordi nell'identificare l'inizio di una coniazione continuativa e ininterrotta (*fig. V.2*) – benché dal titolo in costante decremento²⁴⁹ – attribuibile con un certo grado di certezza ai diversi duchi grazie alla presenza delle relative iniziali o di altri simboli nel

²⁴² Si tratta del capitoletto 242 dell'Editto di Rotari (643), citato ampiamente nei contributi bibliografici a corredo di questo paragrafo, nel quale si legge: *Si quis sine iussione regis aurum figuraverit aut moneta confixerit, manus ei incidatur*, ossia: «se qualcuno conia dell'oro o batte moneta senza un ordine del re, gli sia tagliata la mano» (*Editto di Rotari*, 242).

²⁴³ Per un approfondimento della monetazione della Tuscia si vedano, in ordine cronologico, BERNAREGGI E., *Le monete dei Longobardi nell'Italia padana e nella Tuscia*, cit., pp. 1-108; MEC I, pp. 63-64; ARSLAN E.A., *Le monete di Ostrogoti, Longobardi e Vandali*, cit., pp. 18-19; ARSLAN E.A., *Zecche e circolazione della moneta*, cit., con la bibliografia di riferimento. Sull'autonomia delle emissioni della Tuscia e il conseguente assoggettarsi al sistema pondometrico e di cambio di Carlo Magno, ARSLAN E.A., *Moneta e circolazione monetaria. Quale eredità bizantina?*, cit., pp. 518-520.

²⁴⁴ *Supra*.

²⁴⁵ I due nominali in argento, i cui tipi di riferimento sembrerebbero esser stati romani, corrispondevano probabilmente ad un ottavo e ad un sedicesimo di siliqua, «[...] stilisticamente coerenti ad esse e indiscutibilmente prodotti nella medesima zecca» (ARSLAN E.A., *La produzione della moneta nell'Italia ostrogota e longobarda*, cit., p. 400). Per quanto concerne le emissioni argentee rimando al recente, ARSLAN E.A., *Un ottavo di siliqua a nome di Cunincpert nella collezione numismatica dell'università di Pavia e la moneta longobarda in argento del VII secolo*, in Mazzoli G., Micieli G. (a cura di), *I Longobardi oltre Pavia. Conquista, irradiazione e intrecci culturali*, cit., pp. 73-106. Invece, a proposito delle emissioni bronzee, in MEC I, p. 58 si sottolinea che «[...] the only later coinage of copper, the follis struck by Aistulf, was a consequence of this ruler's occupation of the Byzantine mint of Ravenna in 751». Una più generale trattazione del numerario bronzeo in ambito longobardo, sul quale ci si interroga rispetto al pagamento dei piccoli scambi, trova nella seguente pubblicazione un'analisi dettagliata nonché la specifica bibliografia di riferimento: ASOLATI M., *Ancora sulla questione della cosiddetta "moneta in rame nell'Italia Longobarda". Una replica e problemi di metodo*, «Rivista Italiana di Numismatica», CVIII, 2006, pp. 491-507.

²⁴⁶ È grazie a Giulio Sambon se è stato possibile retrodatare al ducato di Gisulfo I l'inizio delle emissioni beneventane (cfr. ODDY W.A., *Analysis of the gold coinage of Beneventum*, «The Numismatic Chronicle», XIV, 1974, pp. 78-109, pl. 5-10; p. 81).

²⁴⁷ Qualora non compaia alcun segno distintivo, l'attribuzione delle prime emissioni del ducato è ovviamente arbitraria.

²⁴⁸ Cfr. ARSLAN E.A., *Le monete di Ostrogoti, Longobardi e Vandali*, cit., p. 19.

²⁴⁹ *Infra*.

campo. L'iniziale del nome indicava, sebbene in posizione marginale, l'autorità delegante e costituiva un elemento difforme rispetto a quanto avveniva nel Nord, dove si era affermato il diritto all'emissione senza delega²⁵⁰.

Nei tipi beneventani (da Romualdo II) compare, al Diritto, la leggenda e l'effigie frontale dell'imperatore, sempre più astratta e idealizzata²⁵¹, mentre sul Rovescio campeggia la rappresentazione della croce patente su gradini (tre per il solido, e uno per il tremisse) corredata dalla leggenda *Victoria Augustorum*²⁵² e dalla sigla *CONOB* in esergo.

Il tipo che connota il Diritto di solidi e tremissi copia emissioni bizantine benché «probably assumed by most users to represent the Beneventan ruler and not the emperor»²⁵³. Non è tuttavia marginale, né di poco conto, che l'*habitus* indossato dal governatore – se è con esso che va identificato il busto ritratto – sia fortemente connotato in chiave imperiale²⁵⁴. Nel delineare tale aspetto ha senso, a mio avviso, riportare quanto scrive il Bertolini a proposito della monetazione bizantina:

L'abito militare con corazza e *paludamentum*, che nelle effigi imperiali impresse sui solidi bizantini e sulle loro contraffazioni beneventane aveva simboleggiato l'idea del trionfo dell'imperatore sui suoi nemici per mezzo dell'intervento divino e ne aveva celebrato l'autorità universale e preminente su quella degli altri principi della Terra, con Giustiniano II cedette [...] il posto ai solenni paramenti consolari, che rappresentavano sia il fondamento trascendente e provvidenziale del potere sovrano, sia l'autorità civile e militare di cui è investito il principe. Tale autorità, e l'intervento divino che è alla base di ogni trionfo umano, erano espressi chiaramente dalla Croce che sormontava il diadema e il globo e che campeggiava tuttavia sul *rovescio* della moneta²⁵⁵.

Le implicazioni di questo simbolismo erano evidentemente chiare a Romualdo II quando scelse di mutuare tale tipo iconografico sulle sue coniazioni, tanto che esso rimase invariato per quasi mezzo secolo. Tuttavia quella sorta di diretta (e forte) dipendenza dal circolante bizantino che si era venuta così ad instaurare si attenuò – non troppo – grazie alla scelta del duca di inserire il proprio

²⁵⁰ Cfr. ARSLAN E.A., *Monetazione di età longobarda nel mezzogiorno*, cit., p. 87; e ARSLAN E.A., *La produzione della moneta nell'Italia ostrogota e longobarda*, cit., p. 400.

²⁵¹ «[...] Tendono a rendere sempre più confusa e allusiva la leggenda che si riferisce all'imperatore (probabilmente volontariamente)», in ARSLAN E.A., *La monetazione*, cit., p. 430. Sempre Arslan, in un contributo più recente (ARSLAN E.A., *Emissione e circolazione della moneta nei ducati longobardi di Spoleto e Benevento*, cit., p. 294), scrive: «[...] la leggenda contratta indicava una vera (o presunta) delega dell'emissione da parte dell'imperatore di Bisanzio [...]».

²⁵² Rari casi presentano una stella a sei punte in fine di leggenda. Cfr. BERTOLINI P., *Figura velut qua Christus designatur*, cit., p. 71n.

²⁵³ MEC I, p. 70.

²⁵⁴ *Infra*. Per quanto riguarda il tipo monetale bizantino connotato dalla presenza di fibule a disco con pendenti, rimando alla prima parte del presente lavoro di ricerca.

²⁵⁵ BERTOLINI P., *Figura velut qua Christus designatur*, cit., p. 80-81.

monogramma sul Diritto della moneta. Certo è che il richiamo al *basileus* di Costantinopoli rimaneva comunque e, probabilmente, a proposito²⁵⁶ se pensiamo che la leggenda di tipo bizantino continuò a campeggiare sul Diritto di solidi e tremissi.

Questa interpretazione vale anche a spiegare come mai l'immagine e l'iscrizione di un Imperatore bizantino – per altro scomparso da tempo – possano continuare a gravare il *diritto* di monete beneventane, e ciò in un momento in cui maggiore sembrava la frattura tra Oriente e Occidente per la controversia sul culto delle immagini sacre [...] ²⁵⁷.

Inoltre, come evidenzia Paolo Bertolini, non è avulsa dall'essere un chiaro riferimento al potere imperiale la scelta di inserire l'immagine di Giustiniano I non tanto quale riferimento ad un personaggio vivente²⁵⁸ – essendo l'Imperatore morto nel 565, prima dell'arrivo dei Longobardi nella Penisola – bensì come "icona", segno dal forte richiamo simbolico.

Sebbene l'abbigliamento bizantino connota anche le monetazioni del *Regnum*, per chi scrive è nel contesto beneventano che tale scelta di costume acquisisce un senso maggiore, anche a motivo degli altri parallelismi che venivano delineati nel Ducato con riferimento al cerimoniale della corte costantinopolitana e, a mio avviso, alle sue insegne imperiali, *in primis* la fibula a disco con pendenti²⁵⁹. Tale "direzione simbolica" trovava una manifestazione ulteriore nel ritratto di duchi e principi delle ultime emissioni, che si contraddistingue per la concomitante presenza di lunghi capelli e barba incolta²⁶⁰. La compresenza dei diversi aspetti succitati fa supporre, a ragione, che i detentori del potere si volevano qualificare attraverso una rappresentazione fortemente debitrice all'Impero d'Oriente.

Riconducendo l'attenzione sulle emissioni beneventane, è bene sottolineare come i busti che campeggiano sulla loro faccia anteriore siano ascrivibili a cinque tipologie distinte, che qui mi limito a dettagliare in sintesi parafrasando quanto riportato da *MEC I*²⁶¹. Il primo tipo presenta un imperatore corazzato che tiene una lancia con la sinistra (*fig. V.3*), la cui iconografia è strettamente connessa alle emissioni di Tiberio III (698-705)²⁶². La seconda tipologia, assimilabile alle emissioni di Giustiniano II (secondo regno, 705), è caratterizzata dalla raffigurazione, sul rovescio,

²⁵⁶ Cfr. *IVI*, p. 84.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ Cfr. ARSLAN E.A., *Le monete di Ostrogoti, Longobardi e Vandali*, cit., p. 10. Questa problematica si ripropone con Giustiniano II, i cui modelli figurativi caratterizzano i conii beneventani ben oltre il suo regno, ignorando la presa del potere di Leone III Isaurico. A tal proposito, BERTOLINI P., *Figura velut qua Christus designatur*, cit., p. 93, con il relativo dibattito.

²⁵⁹ *Infra*.

²⁶⁰ L'attributo della barba diventava inoltre un carattere di differenziazione nei confronti del *more Francorum*.

²⁶¹ Cfr. *MEC I*, p. 70.

²⁶² Tuttavia le emissioni di Tiberio sembrerebbero discostarsi per la raffigurazione della lancia davanti alla figura del personaggio, e non sul retro come si ha modo di osservare in *MEC I*, tav. 50, fig. 1.1085.

dell'imperatore abbigliato con il *loros*, con in mano una croce patente e un globo crucigero (fig. V.4). Se l'emissione di queste prime due tipologie iconografiche è limitata al regno di Gisulfo I, sarà caratterizzata da una maggior fortuna la terza tipologia iconografica che vede l'imperatore tenere in mano un globo crucisegnato (fig. V.5). Tali monete, che utilizzano quale modello le prime emissioni a nome di Giustiniano II (685-692 circa), resteranno in circolazione dalla salita al potere di Romualdo II (706) fino alla metà del regno di Godescalco (circa 740?). Nel quarto tipo si distingue il busto dell'imperatore che regge, con la sinistra, l'*akakia*²⁶³ mentre, con la destra, un globo crucisegnato²⁶⁴ (fig. V.6). L'attributo dell'*akakia*²⁶⁵ viene però abbandonato nel quinto tipo; si verifica un ritorno all'immagine dell'imperatore con un manto – chiuso da una fibula a disco²⁶⁶ –, mentre regge con la sinistra un globo crucigero (fig. V.7).

Se il diritto presenta iconografie dissimili, le immagini che trovano spazio nel campo del rovescio sono invece limitate e circoscrivibili, almeno in un primo tempo, a due varianti della croce latina potenziata che, nel solido, poggia su tre gradini, mentre nel tremisse si staglia su un gradino. Scelta che trova, non a caso, riferimenti e corrispondenze nella monetazione bizantina emessa per quasi tutto il VII secolo. Unica eccezione riguarda le iconografie del rovescio e va identificata nell'immagine frontale di San Michele²⁶⁷ che caratterizza i solidi di Siconolfo, dopo la restaurazione delle emissioni auree²⁶⁸. Questo tipo esplicitò, a livello plastico, l'iscrizione *Archangelus Michael* introdotta, per motivazioni non del tutto chiare²⁶⁹, da Grimoaldo IV.

Quest'ultima considerazione ci consente di mettere in evidenza che anche a Benevento, come nel *Regnum*, si sviluppa una sorta di monetazione nazionale ed è curioso che ciò avvenga proprio in concomitanza della fine della monarchia longobarda in Italia settentrionale.

Con il 774-787, con un evidente riferimento alla sconfitta di re Desiderio²⁷⁰, alla caduta del Regno e alla conseguente assunzione di nuove responsabilità 'nazionali' da parte di Benevento,

²⁶³ Si tratta di una piccola sacca di seta purpurea, contenente una manciata di polvere, che l'imperatore reggeva con la destra durante i cerimoniali di corte. A questo riguardo KAZHDAN A., s.v. "Akakia", in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, p. 42 e la relativa bibliografia.

²⁶⁴ Il riferimento alla monetazione bizantina va individuato nelle emissioni di Leone III (717-741), benché quel tipo particolare venne introdotto dal predecessore Anastasio II (713-715). Cfr. MEC I, p. 70.

²⁶⁵ A proposito delle alterne vicende relative alla presenza o meno dell'*Akakia*, cfr. ARSLAN E.A., *Monetazione di età longobarda nel mezzogiorno*, cit., p. 88.

²⁶⁶ *Infra*.

²⁶⁷ Sulla figura di San Michele in età longobarda, si veda *Supra*.

²⁶⁸ *Supra*.

²⁶⁹ In MEC I, p.71, un'ipotetica spiegazione viene identificata nel fatto che Grimoaldo «[...] besides being a treasurer before his accession was a highly successful general, had commended himself to St Michael prior to his victory over the Franks on the river Trigno in 806, as Cunincpert had done on a similar occasion» (*Ibidem*).

²⁷⁰ Di non poco valore è il fatto che intorno al 758 «[...] sulle monete beneventane appare la D di Desiderio: è la prima e l'ultima volta che un re longobardo riuscì ad esprimere nella monetazione la sua superiorità su Benevento», in GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., pp. 107-108.

rimasta sola realtà statale indipendente longobarda, comparve sul Rovescio la qualifica di Principe, anche se Arichis II si limitò ancora a proporre solo la sua iniziale²⁷¹.

Tuttavia il percorso verso la moneta nazionale beneventana trova in Grimoaldo III il suo compimento: il principe colloca sul Diritto il proprio nome per esteso, e scompare l'attributo dell'*Akakia*. È inoltre a questo periodo che va ricondotta una particolare emissione anonima della zecca di Benevento, costellata di interrogativi tuttora irrisolti. Si tratta di solidi e tremissi anonimi che presentano 'una mano guantata'²⁷² nel campo del Diritto. Tuttavia, oltre a quest'ultimo episodio, le eccezioni riscontrabili nelle emissioni beneventane sono diverse e da individuare nelle scelte iconografiche che caratterizzano il campo del tondello nella monetazione di Arechi II, Grimoaldo III, Grimoaldo IV. Il primo optò per inserire, dal 774, sul rovescio, l'iscrizione recante il suo titolo di principe (VICTORIA PRINCIPI) ed effettuò dei cambiamenti nella realizzazione del busto; non modificò invece la presenza della sua iniziale nel campo, a sinistra della croce. Grimoaldo III fu il primo principe ad utilizzare unicamente il suo nome quale legenda sul diritto: inizialmente a tale scelta associò anche quella di non identificarsi con alcun tipo di carica e di collegarsi, sul rovescio, al *rex* Carlo. Tale decisione mutò successivamente, tanto che optò per una sua raffigurazione nella veste di *princeps*, peculiarità che troverà fortuna anche nei suoi successori e consentirà di creare in futuro una linea comune, e di parlare di "monetazione nazionale"²⁷³. Infine Grimoaldo introdusse anche un denaro argenteo al fine di integrare le emissioni auree²⁷⁴. Quest'ultima scelta fu portata all'estremo con Grimoaldo IV che decise di limitare le emissioni a quelle argentee²⁷⁵, «apparently thinking that if the Franks needed no gold coinage he could also do without one»²⁷⁶, ma tale valutazione non era fatta per durare: Siconolfo, prima, e Radelchi I, poi, ristabilirono il bimetallismo precedente²⁷⁷.

²⁷¹ ARSLAN E.A., *Monetazione di età longobarda nel mezzogiorno*, cit., p. 88. Arslan (*Ibidem*) sottolinea che la mancanza dell'attributo dell'*Akakia* – esclusivo dell'imperatore – consente di interpretare il ritratto come quello di Arechi II.

²⁷² Su questa materia, manca una bibliografia di riferimento specifica.

²⁷³ Cfr. MEC I, p. 69.

²⁷⁴ A questo proposito si rimanda a, ARSLAN E.A., *Le monnayage d'argent de Bénévent à l'époque carolingienne*, «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 2002, pp. 224-239.

²⁷⁵ La monetazione argentea del ducato di Benevento può essere assimilata, in linea generale, a quella dei Franchi o del papato; non godendo di un vivo interesse in questo studio, rimando, per un suo approfondimento particolareggiato al recente ARSLAN E.A., *Un ottavo di siliqua a nome di Cunincpert nella collezione numismatica dell'università di Pavia e la moneta longobarda in argento del VII secolo*, cit., in particolare pp. 98-99, e alla bibliografia di supporto. Si rivela utile anche MEC I, pp. 71-72.

²⁷⁶ MEC I, p. 69.

²⁷⁷ MEC I, p. 71. Di parere diverso è però Ermanno Arslan, che scrive: «[...] il progressivo inserimento del Ducato nell'area economica occidentale portarono comunque anche Benevento, dalla metà del IX secolo, ad una monetazione esclusivamente argentea, con un allineamento formale ai tipi europei» (ARSLAN E.A., *Le monete di Ostrogoti, Longobardi e Vandali*, cit., p. 19).

Prima di soffermarmi su un paio di aspetti di tipo tecnico inerenti la monetazione beneventana, trovo utile sottolineare che il «pesante condizionamento dell'ingombrante vicino bizantino»²⁷⁸ influì inoltre, a Benevento, sulle emissioni di moneta in argento, anch'essa contraddistinta da un carattere pseudo-imperiale: il monogramma di Eraclio campeggiava al rovescio e non vi era alcuna indicazione dell'autorità longobarda emittente.

L'assimilazione della moneta bizantina non è però totale, il peso e il titolo di fine delle coniazioni del Ducato sono infatti di molto inferiori rispetto ai modelli dell'impero d'Oriente. Il peso iniziale è pari a 4,15 gr per il solido e 1,36 gr per il tremisse, ma con i successori di Romualdo II raramente il peso della moneta aurea maggiore si avvicina ai 4,0 gr tanto da assestarsi, nel corso dell'VIII secolo, intorno a 3,9 gr. La stessa proporzione si verifica per il tremisse²⁷⁹. Per quanto invece concerne il titolo di fine²⁸⁰, le emissioni iniziali contengono una quantità d'oro pari a circa il 75%, mentre con Gregorio la presenza di metallo prezioso subisce una riduzione (60%) che rimarrà stabile per i successivi quarant'anni (732-770 circa), benché talvolta il titolo di singole emissioni si aggiri intorno al 50-55%. Un'ulteriore contrazione si verifica con Arechi II (50%), Grimoaldo III (40%), Siconolfo e Sicardo (intorno al 35%), ed è presumibilmente da porre in relazione con le difficoltà economiche e politiche che lo stato beneventano si trovava a dover fronteggiare nella prima metà del IX secolo, sotto la pressione di carolingi, bizantini e musulmani.

La produzione della zecca nell'ultimo periodo del Ducato-Principato di Benevento alterna periodi di pulsazione e contrazione fondati sulla maggiore o minore integrazione con il potere centrale e, in particolare, con il mondo carolingio²⁸¹.

Ne deriva una caratteristica pulsazione, di sviluppo e contrazione: con Arichi duca, il cui potere si basa sull'alleanza con Desiderio, la produzione diviene imponente, ponendo probabilmente Benevento tra le zecche più importanti di una vasta area geografica. La sconfitta di Desiderio, con il deteriorarsi dei rapporti con il Nord, controllato da Carlo, provoca invece un vistoso rientro del fenomeno, con riduzione delle coniazioni. Il ricollegamento di Benevento e del suo territorio al Nord con Grimoaldo III e Carlo Magno significa infine non solo l'inserimento della produzione della zecca in un quadro di complementarità con la produzione del mondo carolingio, con le prime coniazioni in argento, ma anche il momento di massima attività. Si ha, di fronte alla ricca produzione di questi pochi anni l'impressione che, nell'equilibrio economico e monetario del mondo

²⁷⁸ ARSLAN E.A., *Monetazione di età longobarda nel mezzogiorno*, cit., p. 87.

²⁷⁹ Per un approfondimento in questa direzione, *MEC* I, p. 71.

²⁸⁰ Oddy nel suo fondamentale studio a questo riguardo (ODDY W.A., *Analysis of the gold coinage of Beneventum*, cit., p. 78) sottolinea che la monetazione beneventana vede una lega costituita dai soli oro e argento; la presenza di rame è ignorabile almeno fino al regno di Arechi II.

²⁸¹ Cfr. ARSLAN E.A., *Sequenza dei conii e valutazioni quantitative delle monetazioni argentea e aurea di Benevento longobarda*, cit., p. 406.

carolingio, la zecca di Benevento fosse destinata a servire tutti i territori non bizantini dell'Italia centro-meridionale²⁸².

Il Ducato, nel momento del suo ultimo anelito vitale, veniva quindi a delinarsi quale «cerniera tra i due mercati monetari, quello dell'oro, dell'Impero di Bisanzio e del mondo islamico, e quello dell'argento, dell'Impero carolingio»²⁸³. Ma questo suo ruolo di significato non contiene la crisi profonda – dalle conseguenze secolari – a cui va incontro la vita economica della città beneventana e del territorio circostante con l'esaurirsi dell'attività della zecca, il conseguente contrarsi della circolazione nonché la sparizione della moneta²⁸⁴.

Quanto scritto finora è propedeutico all'approfondimento di un ultimo aspetto di non minore importanza, quello relativo al messaggio simbolico che la moneta, con quella determinata iconografia, veicolava presso le "diverse nazioni del mondo"²⁸⁵. Come si è già messo in luce in ambito bizantino²⁸⁶, l'attributo della fibula a disco nei ritratti imperiali monetali non era irrilevante, di conseguenza dobbiamo immaginare che tale prezioso monile che ornava il busto del regnante non passasse inosservato neanche presso la popolazione longobarda e, nello specifico, presso i detentori del potere nella *Langobardia Minor*.

Il circolante mostrava in modo evidente una consuetudine del costume volta a rendere manifesta la propria autorità; questo aspetto non può che essere interrelato con il ritrovamento nei territori dell'Italia meridionale di dominazione longobarda delle fibule a disco elitarie analizzate nel Capitolo precedente. Il fatto che queste siano state portate alla luce proprio in quelle determinate coordinate spaziali, le stesse che avevano visto lo sviluppo di una monetazione filo-bizantina, mi conduce a ipotizzare che gli uomini di potere di quei territori si siano voluti insignire con manufatti preziosi dal forte richiamo simbolico all'Impero d'Oriente. La certezza che tali fibule fossero un attributo del potere ducale non l'abbiamo, e mai potremo averla, tuttavia il fatto che siano state portate alla luce in città di rilievo all'interno della *Langobardia Minor* (Benevento, Canosa e Capua) può essere letto, a mio avviso, come un indizio a favore di un'insegna di cui si fregiavano le alte cariche dello stato. La raffinatezza esecutiva e la preziosità dei materiali messe in luce nell'analisi dei manufatti non trovano infatti riscontro nelle fibule a disco più comuni²⁸⁷ rinvenute, nella gran parte dei casi, in sepolture femminili. Tale scelta peculiare, come vedremo in seguito, si andava ad assommare a decisioni in chiave autonomistica portate avanti dai *duces* dei Longobardi del Sud.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ ARSLAN E.A., *Le monete delle necropoli di Campochiaro e la monetazione anonima beneventana nel VII secolo*, cit., p. 122.

²⁸⁴ Cfr. ARSLAN E.A., *Sequenza dei conii e valutazioni quantitative delle monetazioni argentea e aurea di Benevento longobarda*, cit., p. 407.

²⁸⁵ Cfr. BERTOLINI P., *Figura velut qua Christus designatur*, cit., p. 10.

²⁸⁶ A questo proposito si rimanda al Capitolo II del presente lavoro di ricerca.

²⁸⁷ Cfr. Capitolo VI.

La zecca: una fucina di manufatti preziosi?

Nell'approfondimento dell'origine della monetazione longobarda si è volutamente taciuto un aspetto che ha poco da spartire con la cosiddetta storia economica per connettersi, invece, con quello che può definirsi un ambito più strettamente antropologico, tanto da meritare un approfondimento *ad hoc* in questo contesto: si tratta della predilezione che la popolazione longobarda aveva nei confronti della moneta defunzionalizzata, utilizzata, quindi, come monile, talvolta detentore di significati simbolici, amuleti e talismanici²⁸⁸. Va da sé che questo argomento sia fortemente interrelato con un ulteriore aspetto, meramente produttivo, inerente gli artigiani e le officine che emettevano moneta tanto che «[...] ne deriva la coincidenza tra l'orafo, fabbricante di monili ed amuleti, e il monetiere, fabbricante di monete»²⁸⁹. Si tratta, quindi, di una problematica sì trasversale a questo paragrafo ma non per questo di minore importanza, se pensiamo che la trattazione della zecca di Benevento in questo studio è fortemente debitrice del ruolo che tale officina poteva detenere anche nella (eventuale) realizzazione di manufatti di lusso²⁹⁰.

I confini, nel mondo longobardo, tra moneta e oggetto monetiforme rimangono per molto tempo incerti, con una difficoltà quasi insuperabile a distinguere tra fabbricante di oggetti preziosi e fabbricante di moneta. Quest'ultimo, in un mondo a economia monetaria assestata, ha ben precise prerogative, doveri, diritti e un rapporto ben preciso con l'autorità emittente [...]»²⁹¹.

Sebbene in Arslan si legga «[...] è chiaro che la moneta-monile o la moneta-amuleto (o i monili o amuleti monetiformi) pongono problemi, al momento della loro fabbricazione, completamente diversi da quelli della moneta intesa esclusivamente in termini economici e di scambio. In particolare viene a mancare concettualmente la necessità della sanzione ufficiale per garanzia e del controllo centralizzato della produzione. [...] Non è ancora un fatto pubblico, rimanendo nella sfera del

²⁸⁸ Per un approfondimento dell'uso di moneta con funzione di pendente, consuetudine non circoscrittibile all'ambito longobardo, si veda il Capitolo I del presente studio. Anche in questo contesto ebbe particolare fortuna il riuso della moneta bizantina utilizzata quale pendente monetale, a questo riguardo si vedano i fondamentali, BROZZI M., *Monete bizantine su collane longobarde*, «Rivista Italiana di Numismatica», LXXXIII, 1971, pp. 127-131; BROZZI M., *Monete bizantine in tombe longobarde*, «Numismatica e Antichità Classiche», IV, 1974, pp. 219-223. Sebbene non tratti la monetazione beneventana, è ricco di spunti rispetto al legame tra Longobardi e moneta il seguente contributo del Belloni: BELLONI G.G., *Monete e preziosi in età longobarda*, in *Atti del VI Congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo* (Milano, 21-25 ottobre 1978), Spoleto 1980, pp. 183-204.

²⁸⁹ ARSLAN E.A., *Le monete di Ostrogoti, Longobardi e Vandali*, cit., p. 10.

²⁹⁰ *Infra*.

²⁹¹ ARSLAN E.A., *La monetazione*, in Arcamone M.G. et al. (a cura di), *Magistra Barbaritas. I barbari in Italia*, Milano 1984, pp. 413-444; p. 425.

privato»²⁹², non è detto che tale riflessione possa essere mutuata anche per quanto concerne la realizzazione di manufatti preziosi ma detentori di una qualsivoglia simbologia del potere, quali le fibule a disco.

Se ipotizziamo – benché con la dovuta cautela – che, almeno negli estremi cronologici entro i quali ci stiamo muovendo, non sia esistita una vera e propria differenza tra il fabbricante di moneta e l'orafo, e se nel contempo pensiamo alla zecca come a un luogo nel quale si tesaurizzavano i materiali preziosi, l'oro *in primis*, non possiamo che interrogarci rispetto a questo luogo e ai prodotti che vi venivano realizzati²⁹³.

Il Capitolo precedente ha messo in luce non solo il rinvenimento di fibule a disco nei territori dell'Italia meridionale bensì anche la scoperta di gioielli dalle tecniche assimilabili che hanno condotto gli studiosi, il Galasso *in primis*²⁹⁴, a intravedere una comune origine "beneventana" e, di conseguenza, una vera e propria scuola nella quale operavano «fabbricanti-orefici [ai quali] doveva essere affidata l'esecuzione della vasta gamma di manufatti, armi ed accessori ornamentali documentati nella necropoli beneventana dei secoli VI-VIII»²⁹⁵. Egli infatti, a tal proposito, scrive

il laborioso processo formativo dei nuovi modi artistici doveva ricevere sostanziali contributi dall'oreficeria, risollevatasi con i Longobardi dall'ambito artigianale cui si era prevalentemente ridotta dopo la metà del V secolo. Fu essa la prima tra le arti a godere della iniziale fase di assestamento unitario del ducato di Benevento, sistemando il rapporto linguistico tra cultura importata e civiltà locale nel significato prevalente di acclimazione all'ambiente latino. E si trattò di un risultato sorprendente [...]²⁹⁶.

La prudenza tuttavia è d'obbligo, e se ne rende conto lo stesso Galasso che alla riflessione succitata aggiunge, qualche riga dopo,

[...] nella «Longobardia minor», cui conviene estendere i termini della omogenea cultura beneventana, non appaiono numerosi fenomeni di importazione per quanto riguarda l'oreficeria. Ma bisogna tener presente che, a differenza del regno di Pavia, dove il materiale superstite comprende anche forme correnti e artigianali, le testimonianze del territorio meridionale, quasi esclusivamente di tipo aulico e di alta qualità, provengono da rinvenimenti sporadici²⁹⁷.

²⁹² ARSLAN E.A., *Le monete di Ostrogoti, Longobardi e Vandali*, cit., p. 10.

²⁹³ Non ci è ovviamente d'aiuto quanto viene sottolineato in BALDINI I., NOWAK Z., *Ceti artigiani e modi di produzione nell'oreficeria protobizantina*, cit., p. 267, ossia la «[...] generale mancanza di dati archeologici sui laboratori orafi sia nella parte orientale che in quella occidentale dell'impero protobizantino», affermazione che ritengo estendibile anche per quanto concerne le manifatture di oggetti preziosi nella Penisola ascrivibili all'età longobarda. A questa problematica verrà dato spazio anche in chiusura del presente lavoro di ricerca.

²⁹⁴ GALASSO G., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., p. 7.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 13.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ GALASSO G., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., p. 15.

Non abbiamo alcuna testimonianza che ci conduca a identificare quella che lo studioso definisce "scuola beneventana" con maestranze orafe operanti nella zecca ducale, così come gli scavi della cittadina campana non hanno portato alla luce nessun contesto che possa far pensare a una produzione artigianale per l'attestazione di manufatti, strumenti e matrici. Certo è che in un ambiente quale quello di una corte, che tra l'altro batteva moneta, dovevano esistere luoghi deputati alla realizzazione di manufatti preziosi, ma come spesso accade (e abbiamo visto accadere) in età altomedievale la possibilità di avere risposte certe risulta alquanto ardua. Le emissioni monetarie costituiscono fortunatamente una fonte documentale sulla quale non è possibile dubitare, e ci consentono di corroborare la presenza di una zecca a Benevento, tuttavia se la realizzazione dei monili oggetto della presente analisi sia avvenuta in quell'officina o in un altro laboratorio cittadino, rimane una questione aperta.

Credo si possa infine far riferimento a una considerazione che valuta Birgit Arrhenius²⁹⁸ a proposito dei «workshops for cement cloisonné»; la studiosa mette in evidenza che si debba certamente valutare la possibilità della mobilità cui erano soggetti gli artigiani più capaci, e scrive a proposito di Eligio, abile orefice tra l'altro a Saint Denis,

the mobility which characterizes Eligius' activities is, I believe, typical not only of master goldsmiths of the highest rank but of goldsmiths generally in the Merovingian kingdom. They can be compared with moneyers who were also active in many different places²⁹⁹.

Oltre al fatto che, ancora una volta, gli artigiani della zecca vengano considerati al pari degli "orefici", è a mio avviso di grande interesse l'aspetto di mobilità che credo si possa estendere, anche solo quale cauta ipotesi, al contesto della nostra indagine.

To the modern reader a workshop means a place where a master works with one or two apprentices [...]. It would seem, however, that the master and the workshop were not so closely associated in the early medieval period. [...] The reason for this mobility was [...] that the goldsmiths relied on commissions. In the late antique world there is already evidence suggesting that the products of goldsmiths were commissioned, the customer contributing the raw materials³⁰⁰.

²⁹⁸ ARRHENIUS B., *Merovingian Garnet Jewellery. Emergence and social implication*, Göteborg 1985, pp. 96-97,

²⁹⁹ *Ivi*, p. 96.

³⁰⁰ *Ibidem*.

V.3.b Profilo di Benevento, capitale longobarda³⁰¹

Benevento longobarda si configura come la sintesi tra una città che ha goduto di un periodo di pace – identificabile con la prima parte dell'età imperiale –, e un insediamento che, nel momento di transizione tra l'età tardoromana e il periodo delle grandi migrazioni, si era costruito un «arroccamento difensivo»³⁰² per fronteggiare gli attacchi nemici.

Sebbene in età longobarda non sia solo un centro urbano di importanza strategica bensì la città capitale della *Langobardia Minor*, è di particolare interesse che – ancora una volta – la scrittura cerca di "dare presenza ad un'assenza", tentando di ricostruire attraverso le poche testimonianze scritte e archeologiche il profilo di un centro che dobbiamo pensare come estremamente vitale. Le sole peculiarità che caratterizzano le scelte costruttive della chiesa di Santa Sofia mostrano le capacità raggiunte a livello artistico. Tuttavia, come si avrà modo di approfondire in seguito, le evidenze archeologiche relative ai monumenti del potere – simboli di una capitale³⁰³ – sono minime e, qualora presenti, attribuibili all'età di Arechi II e al periodo immediatamente successivo.

Verrebbe da pensare che in mancanza di una vera e propria monumentalizzazione della città si verifici quanto sottolineato da Gian Pietro Brogiolo, ossia che «i simboli del potere delle società germaniche sembrano più legati ai ritmi della morte, nei quali si esprime il rango e la *fidelitas* rispetto al capo»³⁰⁴. Lo studioso rileva infatti come «il messaggio ideologico del potere non è più affidato alla monumentalità di una capitale e all'evergetismo del re, ma ai valori della stirpe e ai rapporti di clientela con il capo militare [...]»³⁰⁵, e cita a questo riguardo la grande necropoli pavese "ad perticas", che insieme alla cattedrale ariana e al palazzo regio connotavano, nell'VIII secolo, a livello topografico Pavia, capitale del Regno³⁰⁶.

Ma a Benevento non sembrerebbe accadere nulla di questo tipo, come messo in luce dalla mancanza di evidenze archeologiche cittadine e dalla poca rilevanza dei corredi funebri emersi nelle necropoli³⁰⁷.

Lo stanziamento longobardo vide – anche a motivo della contrazione urbana che segna molti dei centri dell'Italia meridionale tra la fine dell'età romano-imperiale e gli inizi dell'altomedioevo –

³⁰¹ Il fine del presente paragrafo è quello di presentare, senza alcuna pretesa di esaustività, il contesto della città di Benevento mettendo in luce sia gli aspetti di rilievo per quanto concerne il centro urbano in età longobarda sia per dar conto delle assonanze, anche a livello topografico, con Costantinopoli.

³⁰² ROTILI M., *Aspetti dell'insediamento nel ducato di Benevento*, cit., p. 235.

³⁰³ Per una trattazione specifica delle capitali longobarde e delle peculiarità che le caratterizzano in questa direzione, BROGIOLO G.P., *Capitali e residenze regie nell'Italia longobarda*, in Gasparri S., *Alto medioevo mediterraneo*, Firenze 2005, pp. 233-249.

³⁰⁴ BROGIOLO G.P., *Capitali e residenze regie nell'Italia longobarda*, cit., p. 240.

³⁰⁵ *Ivi*, p. 235.

³⁰⁶ Per un approfondimento di Pavia, capitale longobarda, si rimanda, tra gli altri, ai seguenti contributi: MAJOCCHI P., *Pavia città regia. Storia e memoria di una capitale medievale*, Roma 2008; PERONI A., *Pavia «capitale longobarda». Testimonianze archeologiche e manufatti artistici*, in *I Longobardi e la Lombardia. Saggi* (Milano, Palazzo Reale dal 12 ottobre 1978), San Donato Milanese 1978, pp. 103-111.

³⁰⁷ *Infra*.

l'abbandono degli spazi della precedente città romana, ossia la zona sud-occidentale incorniciata dalla confluenza del Sabato e del Calore³⁰⁸, e il concomitante insediamento del centro del potere³⁰⁹ sulla collina da loro denominata Guardia³¹⁰, di cui valorizzarono le potenzialità offensive (*fig. V.8*)³¹¹. L'area racchiusa tra la prima cinta di mura longobarde è quindi solo in parte sovrapponibile all'estensione della città antica.

Una prima impresa urbanistica ad opera della nuova *gens* è senz'altro da individuare nella ricostruzione delle mura e nella recinzione di una consistente parte del centro romano. A tal fine non solo furono oggetto di riuso «alcuni edifici monumentali di età classica»³¹², bensì vennero utilizzati come reimpiego, anche a scopo ornamentale, materiali da costruzione nonché elementi architettonici e plastici antichi. La cospicua attestazione di materiale di spoglio all'interno delle mura beneventane ha consentito agli studiosi di attribuire, con un certo grado di certezza, tale opera difensiva all'età postclassica³¹³ sebbene talvolta si riscontrino saldature con la muratura romana³¹⁴. Le mura si estendevano dall'Arco di Traiano, denominato Porta Aurea in età medievale, «lungo l'odierno viale dei Rettori, proseguivano in linea retta fino al castello, costeggiavano via Annunziata fino alla Porta Rufina Antica; risalivano per le vie di Porta della Catena, di Posilipo e del Pomerio, e di nuovo fino a Porta Aurea»³¹⁵. All'interno del centro urbano era possibile accedere tramite il passaggio attraverso le porte cittadine, di cui non si conosce però con esattezza il numero. In un diploma di VIII secolo, che stabiliva «per ciascuna porta la tassa sulla legna, il *portaticum*, in favore del monastero di S. Sofia»³¹⁶, ne vengono citate sei: Porta Aurea, Porta Somma, Porta Rufina, Porta Nuova, Porta S. Lorenzo e Porta Liscardi. A queste se ne aggiungono due segnalate da Stefano Borgia nella sua opera dedicata al Santo Padre Clemente XIII³¹⁷: Porta Gloriosa e Porta Foliarola. La localizzazione degli accessi urbani ci consente di delineare, almeno a grandi linee, quello che era l'impianto topografico della città di Benevento in età longobarda.

³⁰⁸ Si tratta di quella parte dell'abitato di età romana adiacente alle terme, al teatro e gravitante verso la via Appia, la cui conformazione pianeggiante escludeva qualsivoglia difesa naturale. A questo proposito, cfr. GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 96.

³⁰⁹ «Nella zona sopravvive il toponimo "Piano di Corte", ricordo forse dell'antica *curtis* di Zottone e Arechi I. È dubbio infatti che già in quest'epoca esistesse un palazzo ducale, magari [...] installato nell'antico pretorio romano; è più sicuro parlare di un semplice "quartiere" cintato (*curtis*)», in GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 96.

³¹⁰ PEDUTO P., *Insedimenti longobardi del ducato di Benevento (secc. VI-VIII)*, cit., p. 313.

³¹¹ Chi scrive si scusa per l'immagine della pianta della città beneventana posta a corredo. Purtroppo l'autrice non è a conoscenza di pubblicazioni che riportino una mappa cittadina ben fatta.

³¹² ROTILI MARC., *Benevento romana e longobarda*, cit., p. 87.

³¹³ Cfr. ROTILI MARC., *Benevento romana e longobarda*, cit., p. 87.

³¹⁴ Cfr. BELARDELLI F., *Il paramento lapideo povero delle mura longobarde di Benevento. Criteri di individuazione e di intervento*, in Biscontin G., Mietto D. (a cura di), *Le pietre nell'architettura*, Padova 1991, pp. 901-910; COLLETTA T., *Benevento: catasti storici, mura e piazze*, Roma 1997.

³¹⁵ PEDUTO P., *Insedimenti longobardi del ducato di Benevento (secc. VI-VIII)*, cit., p. 379.

³¹⁶ *Ibidem*. Si veda poi, UGHELLI F., *Italia Sacra*, Venezia 1722, X, c. 428.

³¹⁷ BORGIA S., *Memorie storiche della pontificia città di Benevento dal secolo VIII al secolo XVIII divise in tre parti*, Roma 1763 [dalle stampe del Salomoni], vol. II, p. 419.

Tra le diverse porte della città, meritano particolare menzione la già citata Porta Aurea e Porta Somma. La prima, la porta più preziosa della città, è da identificare con l'arco di Traiano «inglobato dalle mura longobarde e munito di battenti»³¹⁸: l'adattamento del monumento antico non era dettato da sole esigenze di praticità bensì anche «[...] dalla volontà di segnalare piuttosto un'"adesione", quasi una dichiarazione di salvaguardia e di contiguità simbolica con un mondo preesistente»³¹⁹. Inoltre, la rilevanza dell'arco di Traiano e del suo essere ganglio nella connessione con l'omonima via di comunicazione portò alla creazione *ex novo* di un quartiere radiocentrico che si distingueva dal più noto sito che occupava «l'elevato collinare ad oriente della città»³²⁰. Per quanto concerne Porta Somma, localizzata all'estremità del decumano maggiore, questa sembrerebbe aver fatto parte della prima cinta muraria innalzata da Zottone: tale struttura era caratterizzata da grossi conci nonché da un «complesso sistema difensivo formato da un vero e proprio fortilizio autonomo»³²¹.

Anche Arechi II si adoperò per costruire mura di difesa nella zona occidentale, in corrispondenza del fiume Sabato, con una tecnica non del tutto dissimile da quella utilizzata due secoli prima. Tale circuito difensivo viene definito dalle fonti *Civitas Nova*³²² e assomma ad una motivazione eminentemente strategico-offensiva quella di un intervento urbanistico volto a recuperare la zona del teatro e il non distante edificio termale «noto anche attraverso il titolo dell'*Ecclesia S. Bartholomei in therms*»³²³.

È di particolare significato che Arechi II, nonostante la crisi del Regno centrale, decida di espandere la città. Tale scelta ci porta a ipotizzare che il Ducato avesse raggiunto «una solida ricchezza patrimoniale, sulle cui fondamenta si stabilizzerà la struttura e la forma della Longobardia Minore»³²⁴ che vedrà, al volgere dell'VIII secolo, i suoi cardini amministrativi nei poli di Benevento e Salerno. L'ampliamento della città è solo uno degli interventi significativi che caratterizzano la politica urbanistica del duca-principe. Egli infatti commissionò la costruzione del *Sacrum Palatium* e della chiesa di S. Sofia. La trattazione di tali fondazioni arechiane acquista però ancor più significato se la si inserisce in un approfondimento di ampio respiro relativo alla monumentalizzazione longobarda di Benevento.

³¹⁸ PEDUTO P., *Insedimenti longobardi del ducato di Benevento (secc. VI-VIII)*, cit., p. 379.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 380.

³²⁰ *Ibidem*, p. 381.

³²¹ *Ibidem*. Il fortilizio venne distrutto nella seconda metà del XIX secolo, a questo proposito PEDUTO P., *Insedimenti longobardi del ducato di Benevento (secc. VI-VIII)*, cit., p. 380n.

³²² Per il dibattito inerente l'aggettivo *nova* si veda PEDUTO P., *Insedimenti longobardi del ducato di Benevento (secc. VI-VIII)*, cit., p. 375 e la bibliografia di riferimento.

³²³ ROTILI M., *Una città d'età longobarda: Benevento*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, cit., pp. 131-136; p. 131.

³²⁴ PEDUTO P., *Insedimenti longobardi del ducato di Benevento (secc. VI-VIII)*, cit., p. 314.

Nei secoli VII e VIII si verificò un'intensa attività edilizia che andò modificando e arricchendo il paesaggio urbano: si costruirono «chiese, monasteri e case, non di rado collegate da pontili»³²⁵. È tuttavia particolarmente curioso che per quel che riguarda la città in esame, nonostante questa fosse un centro di potere di tutta rilevanza, l'assenza di fonti documentarie e l'inconsistenza delle evidenze archeologiche non consentono di identificare con alcuna certezza i luoghi del potere longobardo³²⁶.

Si ipotizza³²⁷ che sulle fondazioni di un antico *castrum* fu eretto, tra fine VI-inizio VII secolo, un Sacro Palazzo, da non confondere con quello che commissionò più tardi Arechi II in corrispondenza dell'area detta "Piano di Corte" (*planum curiae*) che si veniva ad innestare nella zona del *Praetorium* romano, luogo non distante dal terreno sul quale venne innalzata la chiesa di Santa Sofia. Il toponimo "Piano di Corte" è uno dei pochi indizi a sostegno della presenza della sede del potere ducale in questa zona della città; a questo vanno ad aggiungersi le osservazioni di Daniel Siegmund e Ciro Gallotti³²⁸ che emergono dall'esame della topografia cittadina³²⁹ accostato alla lettura del documento *De Regaliis d(omi)ni p(a)p(ae) in Benevento*, datato al 1272 e conservato presso l'Archivio Segreto Vaticano³³⁰.

Per approfondire – quel poco che risulta possibile – la struttura palaziale, è bene partire a ritroso, dalla sua completa distruzione che con ogni probabilità avvenne intorno al 1250 quando la città, coinvolta negli scontri tra il papato e l'imperatore, cadde nelle mani di Federico II³³¹. Tale sguardo trova motivo nel fatto che il palazzo conservò la sua funzione di centro amministrativo anche con la dominazione dello Stato pontificio che succedette alla fine del dominio longobardo; diventò infatti la sede ufficiale, e probabilmente anche la residenza del Rettore, ossia di colui che amministrava quest'enclave dello Stato pontificio all'interno del Regno di Sicilia³³². Nel *Sacrum Palatium* trovarono sede il luogo di riunione cittadino, la cancelleria e il tribunale. Tuttavia, come si è già sottolineato, tale edificio non ebbe una lunga vita: durante gli scontri tra il papato e l'imperatore

³²⁵ ROTILI MARC., *L'assetto urbanistico di Benevento tardoantica*, cit., p. 158.

³²⁶ Cfr. BROGIOLO G.P., *Capitali e residenze regie nell'Italia longobarda*, cit., p. 235.

³²⁷ Cfr. PEDUTO P., *Insedimenti longobardi del ducato di Benevento (secc. VI-VIII)*, cit., p. 381.

³²⁸ SIEGMUND A.D., GALLOTTI C., *Sacrum Palatium Beneventanum. Le rovine nell'anno 1272*, «Archivio Storico del Sannio», XX, 1, 2015, pp. 105-126.

³²⁹ Le indagini archeologiche che hanno coinvolto l'area della città in esame sono state scarse e di conseguenza poco utili ai fini di uno studio urbanistico approfondito.

³³⁰ Si tratta della fonte presente appunto nell'Archivio Segreto Vaticano con la seguente dicitura: Vat. Arch. Arm. XXXV, tom. 105: Titel *De Regaliis d(omi)ni p(a)p(ae) in Benevento* (1272). A questo riguardo SIEGMUND A.D., GALLOTTI C., *Sacrum Palatium Beneventanum*, cit., p. 106n.

³³¹ L'anno 1250 sembrerebbe la data più probabile per identificarvi il momento della distruzione, sebbene anche il 1266 vide Benevento assediata (e saccheggiata) da Carlo d'Angiò. Cfr. SIEGMUND A.D., GALLOTTI C., *Sacrum Palatium Beneventanum*, cit., p. 109 e la bibliografia di riferimento.

³³² Cfr. SIEGMUND A.D., GALLOTTI C., *Sacrum Palatium Beneventanum*, cit., p. 108.

che segnarono la metà del XIII secolo esso «subì una devastazione di tale portata che la curia romana decise di rinunciare ad una successiva ricostruzione [...]»³³³.

La completa rovina del complesso palaziale comportò una riconfigurazione dell'area, soggetta a nuovi interventi costruttivi nei secoli successivi che obliterarono ogni qualsivoglia elemento utile alla definizione dell'esatta collocazione della sede del potere longobardo.

La mancanza di più specifiche fonti documentarie e rinvenimenti archeologici di rilievo ha condotto, come ovvio, a diverse ipotesi relative alla possibile sistemazione urbanistica dell'area in esame. Cagiano de Azevedo assume – senza alcun esplicito elemento a sostegno – che il *sacratissimum palatium* di Arechi II fu costruito presso Porta Somma, «[...] nel lato della strada opposto a Pian di Corte»³³⁴, e che presso o accanto a tale complesso fu costruita la cappella dedicata al Salvatore³³⁵. Tali elementi sono per lui sufficienti al fine di congetturare l'ampliamento di Benevento secondo un vero e proprio piano urbanistico «[...] che inserisce nell'abitato la zona palaziale, come quartiere equivalente e gemello del Pian di corte, cioè del quartiere ducale, e una zona di abitazioni nel lato occidentale della città [...]»³³⁶.

Se Cagiano de Azevedo riconosce nell'attività di Arechi una pianificazione cittadina studiata, Marcello Rotili minimizza gli interventi urbanistici del nuovo *princeps*, e giunge ad ipotizzare che il *Sacrum Palatium* non andasse identificato con una nuova realtà strutturale bensì con un *addendum* nell'ambito del complesso della *curs ducis* e del *Praetorium*, «che potrebbe esser stato solo ampliato con l'aggiunta di nuovi corpi di fabbrica e l'esecuzione di miglioramenti di natura architettonica e difensiva compresa qualche torre»³³⁷. Lo studioso è infatti dell'idea che questo fu edificato con il solo fine di sottolineare il prestigio del Ducato-Principato³³⁸.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ CAGIANO DE AZEVEDO M., *Problemi archeologici dei Longobardi in Puglia e Lucania*, cit., p. 338.

³³⁵ Oltre a far menzione del fatto che la consacrazione dell'edificio cultuale è ricordata nel Codice cavense per il 16 settembre (IVI, pp. 338-339; 339n), trovo significativa la scelta di dedicare tale chiesa al Salvatore, scelta dal forte richiamo bizantino.

³³⁶ CAGIANO DE AZEVEDO M., *Problemi archeologici dei Longobardi in Puglia e Lucania*, cit., p. 338.

³³⁷ SIEGMUND A.D., GALLOTTI C., *Sacrum Palatium Beneventanum*, cit., p. 108.

³³⁸ Cfr. ROTILI MARC., *Benevento romana e longobarda*, cit., p. 109.

Peduto si spinge oltre e suppone che accanto al *palatium* ci fosse una piazza, al centro della quale era collocata una statua equestre³³⁹ mentre tutt'attorno erano disposte le chiese di S. Angelo *de Caballo*, S. Pietro *ad Caballum*³⁴⁰, S. Benedetto *ad Caballum*.

Il parallelismo con la Capitale d'Oriente non si instaurava – e non è da intravedere – solo con l'edificazione di un palazzo, che mutuava l'intitolazione del complesso palaziale costantinopolitano³⁴¹, bensì anche con la scelta di dedicare alla Santa Sapienza l'edificio ecclesiastico che gli sorgeva nei pressi. Quest'ultima scelta

viene generalmente interpretata come il maggior manifesto politico dell'azione arechiana e dei Longobardi del Sud. Essi nell'aderire agli ideali espliciti del potere imperiale bizantino non solo minacciarono di schierarsi con Bisanzio, ma rivelarono a chiare lettere la propria adesione a quell'impero che solo poteva essere fin lì ritenuto di diretta giustificazione divina³⁴².

La funzione di Santa Sofia³⁴³ è stata oggetto di un lungo dibattito, tuttavia oggi si è giunti a scartare l'ipotesi che la inquadrava quale chiesa palatina³⁴⁴ e si è concordi nel riconoscerla il tempio nazionale del Mezzogiorno longobardo³⁴⁵. La chiesa dedicata alla Santa Sapienza si configura quindi come «il santuario della nazione beneventana e longobarda, [...] il sacrario della stirpe»,

³³⁹ «[...] proprio parti di un cavallo marmoreo furono recuperate negli anni '50 durante il rifacimento del selciato della piazza che dava il nome a tutta la zona», in PEDUTO P., *Insedimenti longobardi del ducato di Benevento (secc. VI-VIII)*, cit., p. 381. A proposito della presenza di una statua equestre, in Schiavi si legge: «[...] se fu veramente Arechi a volere l'erezione della statua, allora dovremmo pensare al tentativo – straordinariamente raffinato dal punto di vista della strategia comunicativa e della rappresentazione del potere – di collegare idealmente Benevento alla perdita capitale del Regno, *Ticinum*, dove, giusta l'opinione di Saletti e di Lomartire, il gruppo equestre del Regisole era pochi anni prima giunto come trofeo da Ravenna conquistata da Astolfo», in SCHIAVIL.C., *Benevento e Salerno longobarde alla luce degli studi e delle ricerche archeologiche recenti*, cit., p. 141. Per quanto riguarda i riferimenti agli studi sopracitati di Saletti e Lomartire, mi limito a rimandare alle relative voci bibliografiche: SALETTI C., *Il Regisole di Pavia*, Como 1997; LOMARTIRE S., *La statua del Regisole di Pavia e la sua fortuna tra Medioevo e Rinascimento*, in Poeschke J., Weigel T., Kusch-Arnhold B. (hrsg.), *Praemium Virtutis III: Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus*, Münster 2008, pp. 31-74.

³⁴⁰ Tale «aula absidata [è] ancora in buona parte esistente e in attesa di studio», in SCHIAVI L.C., *Benevento e Salerno longobarde alla luce degli studi e delle ricerche archeologiche recenti*, cit., p. 141.

³⁴¹ Sulla connotazione costantiniana data da Teodorico alla topografia della città di Ravenna nonché al suo palazzo, si veda *Supra*.

³⁴² PEDUTO P., *Insedimenti longobardi del ducato di Benevento (secc. VI-VIII)*, cit., p. 382.

³⁴³ Per un approfondimento della Santa Sofia beneventana, si vedano tra i molteplici contributi, CASTAGLIOLA M., *Nuovi dati sulla chiesa longobarda di S. Sofia a Benevento*, in *Atti del III Congresso di Archeologia Medievale* (Salerno, 2-5 ottobre 2003), II, 2003, pp. 600-608, con la bibliografia di supporto; ROTILI MARC., *Benevento romana e longobarda*, cit., pp. 184-201; RUSCONI A., *La chiesa di S. Sofia di Benevento*, «Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», XIV, 1967, pp. 340-365; FERRANTE M., *Chiesa e chiostro di Santa Sofia*, «Samnium», XXV, 1952, pp. 73-96.

³⁴⁴ Questa andrebbe riconosciuta in S. Salvatore *in palatio*, chiesa posta nei pressi dell'edificio palaziale «tanto che di notte il sovrano vi si recava a pregare» (ROTILI MARC., *Benevento romana e longobarda*, cit., p. 187).

³⁴⁵ Cfr. GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 109.

ruolo rimarcato inoltre dal fatto di avervi depresso reliquie sacre³⁴⁶ quali quelle dei dodici fratelli martiri (760) e di San Mercurio (768)³⁴⁷. Sebbene si indichi una datazione intorno al 760 come momento dell'erezione di tale edificio, è altrettanto vero che «l'ipotesi di una fondazione anteriore, per volere del duca Gisulfo II predecessore di Arechi, non può essere facilmente scartata [...]. Ma se pure si volesse accogliere questa tradizione, è difficile sottrarre ad Arechi la paternità ideologica culturale del particolarissimo progetto finale»³⁴⁸. Così come non è possibile negare il riferimento all'omonima chiesa costantinopolitana³⁴⁹, tanto che Marcello Rotili sottolinea: «[...] come nel modello costantinopolitano della basilica giustiniana, cui l'edificio beneventano si richiama con l'intitolazione ma non per le caratteristiche architettoniche, risalta dunque la funzione pubblica e nazionale della chiesa»³⁵⁰.

Sorvolando sull'aspetto architettonico dell'edificio, al quale non è rilevante dar conto in questo contesto, vorrei infine sottolineare che la Santa Sofia beneventana fu anche insignita, fin dai suoi primordi, di una funzione "accessoria", ossia quella di monastero femminile «sottoposto al vicino cenobio di San Benedetto e dipendente dalla giurisdizione di Montecassino»³⁵¹.

* * *

Se fino ad ora si è posto l'accento su alcune delle evidenze architettoniche della Benevento longobarda, credo che le peculiarità che connotano la civiltà longobarda ci invitano a interrogarci e soffermarci anche sugli spazi della morte. Tuttavia, anche per quanto concerne questo ambito, le evidenze che la città in esame ci consente di ottenere sono minime. A tal proposito Luigina Tomay, oltre a rimarcare che una sintesi dei sepolcreti e delle pratiche connesse per quanto concerne Benevento «potrà essere approntata solo con il censimento complessivo delle evidenze funerarie»³⁵², sottolinea che

³⁴⁶ DELL'ACQUA BOYVADAOĞLU F., *Arechi II: la promozione artistica come tratto 'eroico'?*, in D'Henry G., Lambert C. (a cura di), *Il popolo dei Longobardi meridionali (570-1076). Testimonianze storiche e monumentali*, Atti del convegno (Salerno, 28 giugno 2008), Salerno 2009, pp. 75-85; p. 78.

³⁴⁷ Cfr. ROTILI MARC., *Benevento fra tarda antichità e alto medioevo*, in Cuzzo E., Iadanza M. (a cura di), *Il Ducato e il Principato di Benevento. Aspetti e problemi (secoli VI-XI)*, Atti del Convegno di Studi (Museo del Sannio, 1° febbraio 2013), Benevento 2014, pp. 37-69; p. 56; TOMAY L., *Benevento longobarda: dinamiche insediative e processi di trasformazione*, in D'Henry G., Lambert C. (a cura di), *Il popolo dei Longobardi meridionali (570-1076). Testimonianze storiche e monumentali*, Atti del convegno (Salerno, 28 giugno 2008), Salerno 2009, pp. 119-151; p. 123.

³⁴⁸ SCHIAVI L.C., *Benevento e Salerno longobarde alla luce degli studi e delle ricerche archeologiche recenti*, cit., pp. 141-142.

³⁴⁹ PEDUTO P., *Insediamenti longobardi del ducato di Benevento (secc. VI-VIII)*, cit., pp. 319-320.

³⁵⁰ ROTILI MARC., *Benevento fra tarda antichità e alto medioevo*, cit., p. 57.

³⁵¹ SCHIAVI L.C., *Benevento e Salerno longobarde alla luce degli studi e delle ricerche archeologiche recenti*, cit., p. 142.

³⁵² TOMAY L., *Benevento longobarda: dinamiche insediative e processi di trasformazione*, cit., p. 135.

numerose [...] sono le difficoltà che si incontrano nella registrazione dei dati: in molti casi, infatti, ci si trova di fronte al rinvenimento di singole sepolture, senza la possibilità di sapere se facessero parte di un più ampio sepolcreto o se fossero effettivamente isolate. Ciò è determinato soprattutto dalle modalità di ritrovamento, molto spesso fortuite o comunque limitate ad aree ristrette, oltre che dalle trasformazioni e distruzioni operate dai livelli di frequentazione più recenti³⁵³.

Un quadro, quello delineato dalla studiosa, che non entusiasma. A ciò va ad aggiungersi che quanto portato alla luce anche nella necropoli pubblicata negli anni '70 del secolo scorso³⁵⁴ dal Rotili, con riferimento alle note di Alfredo Zazo³⁵⁵ e alla possibilità di localizzare il sepolcreto, portato alla luce nel 1927, lungo il viale Principe di Napoli (località Pezzapiana), non risulta di grande interesse per il presente lavoro di ricerca. Il rinvenimento della fibula a disco di Benevento (c. 2) è stato infatti posto erroneamente in relazione a tale contesto funebre, come si è avuto modo di sottolineare e argomentare nel Capitolo IV del presente studio³⁵⁶.

Mi limiterò dunque a riportare alcune aree cimiteriali della città, in modo da darne conto; una prima zona sepolcrale è individuabile presso l'anfiteatro della città (che ha restituito ben tre livelli di deposizioni)³⁵⁷, vi sono poi il sepolcreto presso la chiesetta di S. Lucia³⁵⁸, la necropoli longobarda posta lungo la via Latina³⁵⁹ e quanto documentato in corrispondenza dell'altura orientale di Benevento. Trattandosi quest'ultimo di uno dei «poli più importanti dell'insediamento di età longobarda»³⁶⁰, sembrerebbe che «ad un'unica estesa necropoli appartenevano [...] i sepolcreti del Museo del Sannio, quello individuato più a Nord, nel cortile di palazzo De Simone, e quello portato alla luce più a Sud, in Piazza Santa Sofia»³⁶¹. Benché quest'ultimo sia l'unica area cimiteriale edita integralmente³⁶², non ha restituito corredi di particolare pregio (la maggior parte delle tombe, tra l'altro, ne erano prive), ad eccezione di una sepoltura maschile (Tomba 6)³⁶³.

A queste necropoli, va poi aggiunta quella presso la Rocca dei Rettori³⁶⁴, nella cui Tomba 18 è stata portata alla luce la fibula in argento e oro (c. 4). A tali nuclei se ne aggiungono altri, minori,

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ Si fa qui riferimento al noto, ROTILI MARC., *La necropoli longobarda di Benevento*, Napoli 1977.

³⁵⁵ ZAZO A., *Rinvenimento di una necropoli longobarda del VII-VIII secolo*, «Samnium», I, 1928, p. 130.

³⁵⁶ *Supra*.

³⁵⁷ Per un approfondimento si rimanda al già citato contributo della Tomay (TOMAY L., *Benevento longobarda: dinamiche insediative e processi di trasformazione*, cit., p. 135) supportato dalla bibliografia di riferimento.

³⁵⁸ COLONNA F., *Benevento*, «Notizie di Scavi e Antichità», 1989, pp. 85-88.

³⁵⁹ Si tratta dell'area fuori da Porta Gloriosa, al di là del Calore e del ponte di Sant'Onofrio.

³⁶⁰ TOMAY L., *Benevento longobarda: dinamiche insediative e processi di trasformazione*, cit., p. 136.

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² LUPA A. (a cura di), *Testimonianze di epoca altomedievale a Benevento. Lo scavo del Museo del Sannio*, Napoli 1998.

³⁶³ *Ivi*, pp. 87-90.

³⁶⁴ TOMAY L., *Benevento longobarda: dinamiche insediative e processi di trasformazione*, cit., p. 138.

esterni all'abitato di epoca longobarda³⁶⁵. Tuttavia la mancanza di un quadro d'indagine completo non consente un'analisi più puntuale che possa mettere in luce eventuali correlazioni tra la cultura materiale portata alla luce e le possibili officine produttive beneventane piuttosto che eventuali traffici di merci. Ancora una volta ci troviamo a ribadire che «[...] quanto la ricerca archeologica ha potuto restituire della cultura materiale dell'Italia meridionale è poca cosa»³⁶⁶.

V.4 Canosa tra Oriente e Occidente: alcuni cenni

L'approfondimento di Canosa e del suo legame con il Ducato beneventano trova motivo nella fibula a disco elitaria, meglio nota come fibula Castellani (c. 7), il cui ritrovamento sembrerebbe avvenuto proprio in tale centro. A differenza di quanto è emerso per Benevento ed emergerà per Capua³⁶⁷, gli studi e soprattutto le evidenze archeologiche inerenti Canosa in età antica, tardoantica e altomedievale sono molteplici e di grande significato, soprattutto se osservate in ottica di dialogo tra la *pars Orientalis* e la *pars Occidentalis* dell'Impero. Sebbene l'obiettivo è quello di giungere a una sintesi esaustiva che consenta di porre in evidenza quelli che sono i tratti significativi nel presente lavoro di ricerca, è altrettanto vero che alcune premesse sulle quali si soffermerà l'attenzione risultano considerazioni necessarie in un'ottica di insieme.

La città apula di Canosa vanta un'origine greca (*Κανύσιον*), e un successivo insediamento romano³⁶⁸ (*Canusium*) che ne hanno da sempre motivato la fortuna³⁶⁹. Tuttavia l'interesse in questo contesto si concentrerà sulle vicende che si svolgono e coinvolgono tale centro urbano in età tardoantica³⁷⁰ e, in particolare, altomedievale poiché l'approfondimento delle dinamiche che mettono in relazione Canosa con l'Impero d'Oriente prima e il Ducato di Benevento poi, fornisce indizi utili per la contestualizzazione della fibula Castellani in quello specifico *milieu* artistico e culturale.

I parallelismi che è possibile compiere con Benevento sono molteplici e mutano in una dimensione diacronica. Il primo punto di contatto è senza dubbio l'innestarsi di entrambi i centri sulla via Traiana, come nella città apula attesta il fornice di un arco detto "di Traiano" o, anche, "di

³⁶⁵ Cfr. Ivi, pp. 139-141.

³⁶⁶ VON FALKENHAUSEN V., *I Longobardi meridionali*, cit., p. 252.

³⁶⁷ *Infra*.

³⁶⁸ Per la trattazione di Canosa in età romana, GRELLE F., *Canosa romana*, Roma 1993.

³⁶⁹ Per un approfondimento in questa direzione rimando alle esaustive voci su Canosa e alla bibliografia di supporto: ELIA O., s.v. "Canosa di Puglia", in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. II, Roma 1959, pp. 315-317; FALLA CASTELFRANCHI M., s.v. "Canosa", in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IV, Roma 1993, pp. 143-150.

³⁷⁰ Si rimanda a GRELLE F., *Canosa e la Daunia tardo antica*, in Volpe G. (a cura di), *Puglia paleocristiana e altomedievale*, VI, Bari 1991, pp. 65-83, e alla bibliografia di riferimento.

Varrone³⁷¹. Grazie a tale arteria di comunicazione la Puglia fu connessa dal II secolo e per l'intero periodo medievale – tanto da divenire «la principale direttrice di traffico durante tutto il periodo della dominazione longobarda»³⁷² – con l'Italia centrale appenninica, e fu proprio per la «felice posizione al centro di una efficiente rete viaria»³⁷³ che in età tardoantica *Canusium*³⁷⁴ fu identificata come sede del governatore provinciale³⁷⁵ della Daunia³⁷⁶. Inoltre, sempre in Daunia, si trovava il porto di Siponto che dal IV al VI secolo svolse una funzione di grande rilevanza nei collegamenti marittimi tra l'*Apulia*, le provincie italiche e l'Oriente³⁷⁷.

Il IV secolo vede una ristrutturazione della geografia antropica dell'*Apulia et Calabria*, tanto che la dicotomia città-campagna³⁷⁸ è oggetto di trasformazioni sia a livello amministrativo³⁷⁹ sia economico e produttivo. Canosa sta nel mezzo e, dunque, non può esimersi dal recepire tali cambiamenti, che hanno una ricaduta anche nell'assetto urbanistico del centro urbano. A ciò si aggiunge il riordinamento delle manifatture imperiali, iniziato con Diocleziano, che «[...] estende e accentua la specializzazione produttiva del centro daunio e la sua egemonia sull'intero territorio regionale. Come attesta la *Notitia Dignitatum* [11.52], *Canusium* diventa con la vicina *Venusia* sede di un gineceo, affidato ad un procuratore *sub dispositione* del *comes sacrarum largitionum* [...]»³⁸⁰. L'attestazione di precedenti manifatture lanierie imperiali³⁸¹ ha condotto ad ipotizzare che la produzione del gineceo sia da collegare, anche in età tardoantica, alla «trasformazione delle lane provenienti da allevamenti della res privata [...]»³⁸². Inoltre è proprio il fatto che tali manifatture

³⁷¹ Cfr. LANDRISCINA S., MARRA R., *Principali aree e monumenti di interesse archeologico*, in CERAUDO G. (a cura di), *Puglia*, Bologna 2014, pp. 419-429; p. 429: la costruzione dell'arco è attribuita alla metà del II d.C.; inoltre si sottolinea che il monumento è rivestito da una cortina in laterizio che ha subito numerosi rimaneggiamenti nel tempo.

³⁷² FALLA CASTELFRANCHI M., *Canosa dalle origini cristiane all'invasione saracena (secc. IV-IX)*, cit., p. 22.

³⁷³ NUZZO D., *Il territorio*, in Campione A., Nuzzo D. (a cura di), *La Daunia alle origini cristiane*, Bari 1999, pp. 10-13; p. 10. Si veda inoltre, MIROSLAW MARIN M., *La viabilità*, in Cassano R. (a cura di), *Principi imperatori vescovi. Duemila anni di storia a Canosa*, catalogo della mostra (Bari, Monastero di Santa Scolastica, 27 gennaio – 5 aprile 1992), Venezia 1992, pp. 806-811.

³⁷⁴ Per l'evoluzione del quadro urbano di *Canusium* si rimanda a, CAMPESE SIMONE A., *I cimiteri tardoantichi e altomedievali della Puglia settentrionale. Valle del Basso Ofanto, Tavoliere, Gargano*, Città del Vaticano 2013, e alla relativa bibliografia.

³⁷⁵ Per l'ordinamento provinciale di Canosa e dell'*Apulia* tardoantica si veda, GRELE F., *Canosa romana*, cit., pp. 161-179.

³⁷⁶ È bene sottolineare che nella tarda antichità il termine Daunia «aveva conservato [...] un preciso significato, indicando la zona settentrionale della Puglia e in particolare il territorio della città di Canosa» (NUZZO D., *Il territorio*, cit., p. 10), compreso nella provincia *Apulia et Calabria*³⁷⁶, istituita probabilmente alla fine del III secolo³⁷⁶. La provincia comprendeva, oltre all'attuale regione Puglia, alcuni territori che ora sono parte del Molise (*Larinum*), della Campania (*Aeclanum*, *Compsa*), e della Basilicata (*Venusia*, *Acheruntia*). La *Calabria* era invece da identificarsi con l'attuale Salento. A questo proposito, NUZZO D., *Il territorio*, cit., p. 13.

³⁷⁷ Cfr. VOLPE G., *Contadini, pastori e mercanti nell'Apulia tardoantica*, Bari 1996, pp. 81-82.

³⁷⁸ Per il rapporto fra le stazioni anonime che compaiono sugli itinerari antichi e gli insediamenti rurali documentati dalla *Tabula Peutingeriana*, GRELE F., *Canosa e la Daunia tardo antica*, cit., pp. 81-82.

³⁷⁹ Per le relative testimonianze epigrafiche, IVI, pp. 67-73.

³⁸⁰ IVI, pp. 75-76.

³⁸¹ La lana canosina è oggetto di lode anche da parte di Plinio (PLIN. *Nat. Hist.* VIII, 48).

³⁸² GRELE F., *Canosa e la Daunia tardo antica*, cit., p. 76.

rispondessero alle ingenti esigenze imperiali³⁸³ a mettere in luce il forte legame che Canosa (e Venosa) intessevano con l'Impero almeno fino al V secolo, quando sembrerebbe verificarsi una sorta di collasso³⁸⁴, e una concomitante ripresa della produzione cerealicola³⁸⁵. La presenza imperiale a Canosa non è però limitata alle manifatture; quello che si ha modo di evincere dalle fonti epigrafiche è «[...] la crescente attenzione dei governatori provinciali nei confronti del centro ofantino fino a fissarvi la residenza degli uffici a partire probabilmente dall'età di Giuliano Augusto, determinando di fatto l'emergere di *Canusium* rispetto ai centri concorrenti della *regio secunda*»³⁸⁶.

La documentazione archeologica di Canosa tardoantica – nonostante l'espansione edilizia moderna – è «[...] abbastanza ricca, anche se è riferita prevalentemente alla sfera religiosa e agli spazi sacri»³⁸⁷. Non è infatti un caso che il secondo elemento che gioca a favore dell'importanza di tale centro tra IV e V secolo è l'attestazione di una «precoce gerarchia ecclesiastica»³⁸⁸, la cui attiva presenza conduce già nella prima metà del IV alla nascita di una sede episcopale³⁸⁹; aspetto questo che non sorprende avendo chiaro il ruolo egemone della Chiesa nelle vicende della Puglia tardoantica³⁹⁰. L'esistenza di un vescovo canosino in queste date è testimoniata da una fonte che

³⁸³ Sebbene di tali opifici siano del tutto assenti le evidenze materiali, è grazie alla *Notitia Dignitatum* che ci è possibile venire a conoscenza che con ogni probabilità si trattava degli unici opifici dell'Italia Suburbicaria; queste manifatture, di proprietà imperiale, producevano uniformi militari e civili, mantelli e coperte (cfr. LAPADULA E., *Dall'età tardoantica al Basso Medioevo*, in Ceraudo G. (a cura di), *Puglia*, cit., pp. 325-379; p. 328).

³⁸⁴ La Padula (*Ibidem*) sottolinea tuttavia come vadano ridimensionate le conseguenze di tali crisi, tanto che nel VI secolo è attestata a Otranto «una tintoria di grande rilievo, che forniva gli abiti alla corte di Ravenna, e la cui presenza suggerisce l'importanza economica assunta dalla città».

³⁸⁵ GRELLE F., *Canosa e la Daunia tardo antica*, cit., p. 78. Dopo la conquista vandala dell'Africa, Roma ricorreva agli approvvigionamenti della Sicilia e della Puglia per far fronte alle richieste annonarie dell'Impero (cfr. LAPADULA E., *Dall'età tardoantica al Basso Medioevo*, cit., pp. 327-328). Si vedano inoltre, RUGGINI L., *Economia e società nell'«Italia annonaria». Rapporti fra agricoltura e commercio dal IV al VI secolo d.C.*, Bari 1995; in particolare p. 302; VOLPE G., *Contadini, pastori e mercanti nell'Apulia tardoantica*, Bari 1996, con particolare attenzione alla terza parte inerente 'le forme della produzione e gli scambi'.

³⁸⁶ SABBATINI G., *Canusium: trasformazioni urbane in età tardoantica e altomedievale*, «*Vetera Christianorum*», XXXV, 1998, pp. 157-175; p. 163.

³⁸⁷ VOLPE G., *Contadini, pastori e mercanti nell'Apulia tardoantica*, cit., p. 100.

³⁸⁸ CAMPESE SIMONE A., *Il cimitero tardoantico di una comunità urbana in Puglia: il caso di Canosa, fasi e problemi*, «*Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age*», 108, II, 1996, pp. 375-401; p. 385.

³⁸⁹ Per la cronotassi episcopale di *Canusium* rimando a, CAMPIONE A., NUZZO D., *La Daunia alle origini cristiane*, Bari 1999, pp. 27-39.

³⁹⁰ Tra IV e V secolo ai centri più importanti della Puglia viene attribuita una sede vescovile (Siponto, Salapia, Ortona, Arpi, Lucera, *Aecae*, Canosa, Bari, Brindisi, Taranto, Gallipoli, Egnazia, Lecce, Otranto), ed emerge l'attività dei vescovi Sabino di Canosa (*Infra*) e Lorenzo di Siponto. Cfr. LAPADULA E., *Dall'età tardoantica al Basso Medioevo*, cit., pp. 329-330, anche in riferimento al sorgere concomitante di edifici di culto rurali. Questi, insieme alle chiese urbane, avevano un ruolo di primaria importanza in quanto poli di attrazione di scambi economici e commerciali, sedi di fiere e mercati. Si segnala inoltre, a tal riguardo, la nota fiera che aveva luogo a *Marcellianum*, presso l'odierno San Giovanni in Fonte, nel Vallo di Diano (BURGARELLA F., *Tardo antico e alto medioevo bizantino e longobardo*, cit., pp. 14-20).

attesta la partecipazione del vescovo Stercorius di Canosa al concilio di Serdica nel 343³⁹¹, insieme alla delegazione dell'Italia suburbicaria composta inoltre da Colepodio di Napoli, Vincentius di Capua e Ianuarius di Benevento³⁹².

Con il VI secolo, e la riconquista bizantina, Canosa³⁹³ acquisisce ancor più rilevanza divenendo un importante nodo interno insieme ai centri costieri di Otranto, Gallipoli e Taranto che consentivano non solo una maggiore difesa del territorio, bensì anche la possibilità di allestire e potenziare porti e approdi per garantire continuità ai commerci trasmarini³⁹⁴. In questo periodo la città è inserita a pieno titolo – non solo a livello geografico – nei traffici tra la Puglia e l'Oriente, di conseguenza i parallelismi che si possono delineare tra quanto avviene a Canosa in ambito architettonico e storico-artistico e l'Oriente mediterraneo non destano stupore. Ma il VI secolo assume caratteri di rilievo anche per un'altra ragione: tra il 514 e il 566³⁹⁵, sulla cattedra vescovile di Canosa, siede Sabino³⁹⁶, personalità di tutto rilievo – tanto da divenire il santo protettore della città – che incarna la duplice figura del "vescovo-imprenditore". Al suo ruolo pastorale, egli associa anche quello di evergete. Fu con lui che la chiesa canosina non solo assunse la funzione metropolita nella *provincia Apulia et Calabria*, ma raggiunse il suo periodo di massimo splendore.

Sabino, nella sua veste di *episcopus*

nel 525 molto probabilmente accompagnò a Costantinopoli papa Giovanni I per affrontare delicate questioni diplomatiche e poi sicuramente tornò nella capitale orientale nel 535 come delegato di papa Agapito; l'anno successivo guidò la delegazione pontificia al concilio di

³⁹¹ OTRANTO G., *Canosa cristiana e il suo territorio fino al sesto secolo*, «*Vetera Christianorum*», XXVII, 1990, pp. 145-173; in particolare pp. 149-154.

³⁹² Cfr. CAMPESE SIMONE A., *Il cimitero tardoantico di una comunità urbana in Puglia: il caso di Canosa, fasi e problemi*, cit., p. 385n.

³⁹³ Sin dall'età tardoantica il centro di Canosa è da considerarsi uno dei più significativi centri urbani del territorio pugliese, accanto a cui vanno annoverati Lucera, Brindisi e Taranto. Nello stesso arco temporale, tra IV e VI secolo, gli insediamenti di minore portata (Siponto, Troia, Ortona, Bari, Egnazia, Gallipoli e Otranto) sono affiancati da una rete di insediamenti rurali di diverso carattere.

³⁹⁴ Cfr. LAPADULA E., *Bizantini, Saraceni e Longobardi*, in G. Ceraudo (a cura di), *Puglia*, Bologna 2014, p. 42.

³⁹⁵ CASSANO R., *Nuove acquisizioni sull'architettura canosina al tempo del vescovo Sabino*, in Volpe G., Strazzulla M.J., Leone D. (a cura di), *Storia e archeologia della Daunia in ricordo di Marina Mazzei*, Atti delle Giornate di Studio (Foggia, 19-21 maggio 2005), Bari 2008, pp. 305-326; p. 305. L'ampio arco cronologico indicato nel testo corrisponde a quello tramandato dalla tradizione; l'attività del vescovo Sabino è attestata con certezza tra 531 e il 542-552 (si veda, VOLPE G., *Il ruolo dei vescovi nei processi di trasformazione del paesaggio urbano e rurale*, in Brogiolo G.P., Chavarria Arnau A. (a cura di), *Archeologia e società tra tardo antico e alto medioevo*, 12° seminario sul tardo antico e l'alto medioevo (Padova, 29 settembre-1 ottobre 2005), Mantova 2007, pp. 85-106; in particolare pp. 91-95).

³⁹⁶ CAMPIONE A., *La Vita di Sabino, vescovo di Canosa: un exemplum di agiografia longobarda*, in *Bizantini, Longobardi e Arabi in Puglia nell'Alto Medioevo*, Atti del XX convegno internazionale di studio sull'alto medioevo (Savelletri di Fasano (BR), 3-6 novembre 2011), Spoleto 2012, pp. 365-403. In tale contributo (IVI, p. 366) si sottolinea l'importanza del componimento agiografico anonimo, composto nel primo ventennio del IX secolo, incentrato sulla vicenda del vescovo canosino: si tratta della *Historia vitae inventionis translationis Sancti Sabini episcopi (= Vita)*.

Costantinopoli [...]; nel 531 era stato invece a Roma per un concilio ristretto, riservato a pochissimi vescovi, convocato da papa Bonifacio II [...] ³⁹⁷.

Roma e Costantinopoli sono dunque i due poli entro cui si racchiude la sua attività ecclesiastica, ma anche i due costanti riferimenti per quel che concerne la sua committenza edilizia ³⁹⁸. Vanno infatti ricondotte alla sua opera di evergetismo la realizzazione del monumentale complesso di San Pietro ³⁹⁹, del battistero di San Giovanni nei pressi della chiesa di Santa Maria ⁴⁰⁰ – probabilmente l'edificio culturale che svolse la funzione di cattedra in età presabiniana – nonché la risistemazione del complesso dei SS. Cosma e Damiano ⁴⁰¹, poi San Leucio ⁴⁰². Tali specifiche committenze ci

³⁹⁷ VOLPE G., *Città apule fra destrutturazione e trasformazione: i casi di "Canusium" ed "Herdonia"*, in Augenti A. (a cura di), *Le città italiane tra la tarda antichità e l'alto medioevo*, Atti del convegno (Ravenna, 26-28 febbraio 2004), Firenze 2006, pp. 559-587; p. 581.

³⁹⁸ Qui vedi FALLA CASTELFRANCHI M., *Canosa nel VI secolo fra Roma e Costantinopoli*, in Bertoldi Lenoci L. (a cura di), *San Sabino. Uomo di dialogo e di pace tra Oriente e Occidente*, Atti del convegno di studi (Canosa, 26-28 ottobre 2001), Trieste 2002, pp. 77-93.

³⁹⁹ Sebbene la *Vita* del Santo taccia relativamente alla committenza di San Pietro (cfr. CAMPIONE A., *La Vita di Sabino, vescovo di Canosa*, cit., p. 369), le recenti indagini archeologiche (VOLPE G. et al., *Il complesso episcopale paleocristiano di San Pietro a Canosa. Seconda relazione preliminare (campagna di scavi 2002)*, «Archeologia Medievale», XXX, 2003, pp. 107-164) insistono in questa direzione. Tale edificio si innestava «in una zona periferica posta a sud-est della città, nei pressi del tracciato murario (non sappiamo se *intra* o *extra moenia* non essendo ancora noto l'esatto percorso delle mura) e dell'acquedotto costruito da Erode Attico nell'età di Antonino Pio», in VOLPE G., *Città apule fra destrutturazione e trasformazione: i casi di "Canusium" ed "Herdonia"*, cit., p. 573. La seconda relazione preliminare, conseguita alla campagna del 2002, ha evidenziato l'unitarietà del complesso episcopale paleocristiano, databile al pieno VI secolo (fase sabiniana), nonché l'evanescente fase pre-sabiniana (parrebbe infatti che S. Pietro non si innesti su un precedente edificio culturale bensì su strutture pertinenti a nuclei residenziali e produttivi insediati in quel luogo dall'età Repubblicana) e due fasi successive (la prima, post seconda metà del VI-VII; la seconda, ascrivibile ad un arco di tempo tra VIII e X secolo). Se per l'approfondimento puntuale del monumento si rimanda alle 'Considerazioni generali' contenute nel contributo succitato (VOLPE G. et al., *Il complesso episcopale paleocristiano di San Pietro a Canosa. Seconda relazione preliminare (campagna di scavi 2002)*, cit., pp. 150-161) e alla copiosa bibliografia di supporto, in questo particolare contesto mi preme sottolineare che il gruppo episcopale sabiniano non solo accolga le peculiarità tipiche dei complessi paleocristiani che in età tardoantica svolgevano le medesime funzioni, bensì si articola intorno ad un atrio porticato, elemento di tutto rilievo nell'architettura del potere della tarda antichità sia in ambito civile che ecclesiastico ma altrettanto raro in Occidente e, nello specifico, in Italia centromeridionale (cfr. IVI, pp. 155-156).

⁴⁰⁰ È bene tenere presente che l'edificio ecclesiastico a cui faceva riferimento il battistero è tuttora ignoto a livello di cultura materiale. Per un maggiore dettaglio della trattazione si rimanda a, GIANNICHECKDA E., GIULIANI R., LAPADULA E., VONA F., *Attività fusoria medievale a Canosa (BA)*, «Archeologia Medievale», XXXII, 2005, pp. 157-171; p. 158.

⁴⁰¹ Sebbene taluni abbiano associato a Sabino la committenza di tale complesso, personalmente ritengo che la datazione della pavimentazione musiva sia un indizio abbastanza significativo a favore della preesistenza dell'edificio all'età del vescovo canosino.

⁴⁰² Nell'agiografia del Santo gli si attribuisce anche il *templum* dedicato al Salvatore, tuttavia recenti indagini archeologiche hanno dimostrato che la struttura è da associare ad una fase cronologica successiva. A questo proposito, VOLPE G., *Città apule fra destrutturazione e trasformazione: i casi di "Canusium" ed "Herdonia"*, cit., p. 578 corredato dalla bibliografia di riferimento. Per quanto concerne la primitiva intitolazione dell'edificio in esame, questa non è da mettere in relazione a San Leucio, protovescovo di Brindisi. Le due ipotesi relative alla dedizione originaria potrebbero apparire parimenti convincenti, tuttavia quanto contenuto nell'agiografia del vescovo Sabino gioca a favore della seconda. Per chiarezza riporto le due teorie: la Castelfranchi sostiene che fosse intitolata originariamente agli Angeli, anche a motivo della sua collocazione sul colle detto dei Santi Angeli; inoltre tale scelta troverebbe suffragio in numerosi edifici culturali dell'Oriente

conducono a pensare che il vescovo volesse operare – anche a livello topografico – una scelta di monumentalizzazione della città in chiave fortemente cristiana. L'età dell'oro che segnò la chiesa canosina durante l'episcopato di Sabino venne però meno con il decesso del vescovo; il periodo compreso tra la morte del santo e l'VIII-IX secolo fu sostanzialmente un periodo di crisi ecclesiastica⁴⁰³ – a cui dà voce anche Gregorio Magno – che portò con sé un ridimensionamento del centro urbano, «sempre più limitato alla zona alta che successivamente ospiterà il Castello e all'area della nuova cattedrale dei SS. Giovanni e Paolo⁴⁰⁴ [...]»⁴⁰⁵.

Quanto delineato relativamente a Canosa tardoantica è fondamentale nell'introdurre il successivo arrivo dei Longobardi. Nonostante le notizie relative a questo periodo siano praticamente assenti⁴⁰⁶, l'aver delineato i contatti e gli scambi culturali di cui tale centro era protagonista è fondamentale per comprendere il substrato su cui si viene ad innestare la dominazione longobarda nonché la volontà del Ducato di estendere la propria dominazione su quel territorio. Il coacervo di culture che connota questo territorio e le sue manifestazioni culturali, nel senso più ampio del termine, mi rammenta quanto riporta Cosimo d'Angela⁴⁰⁷ a proposito di un ricordo di Cagiano de Azevedo che sulla Daunia in età tardoantica e altomedievale si trovò ad affermare: «Che campo privilegiato, questo della Daunia [...] per l'archeologia postclassica. Qui

mediterraneo (cfr. FALLA CASTELFRANCHI M., *Canosa dalle origini cristiane all'invasione saracena (secc. IV-IX)*, cit., p. 17). Pensabene e D'Alessio sostengono invece una dedicazione ai Santi Cosma e Damiano (cfr. PENSABENE P., D'ALESSIO A., *La basilica cristiana dei SS. Cosma e Damiano, poi di San Leucio*, in Pensabene P., D'Alessio A. (a cura di), *Da Minerva a San Leucio: parco archeologico e antiquario di San Leucio a Canosa*, Lavello 2009, pp. 147-154), intitolazione – anche in questo caso – fortemente interrelata con la parte orientale dell'impero.

⁴⁰³ Le preoccupazioni per le gravi difficoltà in cui riversa la chiesa canosina sono oggetto di due lettere di Gregorio Magno. La prima (*Lettere* I, 42), datata 'maggio 591', è indirizzata a Pietro, suddiacono della Sicilia (590-592): nella lunga epistola il pontefice fa richiesta a Pietro affinché «[...] tu dia qualcosa ai chierici di quella Chiesa, perché questi che ora patiscono la povertà abbiano un qualche sostentamento [...]». La seconda (*Lettere* I, 51), datata al luglio dello stesso anno, ha come destinatario Felice, vescovo di Siponto, al quale Gregorio scrive: «Ci è pervenuta notizia che la Chiesa di Canosa è priva del ministero sacerdotale, al punto che non possono essere amministrati, né il sacramento della penitenza ai moribondi, né quello del battesimo ai bambini. Mossi dalla gravità di questa situazione a dover provvedere a un'opera tanto santa e necessaria, comandiamo alla carità tua che, munito dell'autorità di questo decreto, ti rechi ivi come visitatore della predetta Chiesa e ordini almeno due presbiteri parrocchiali [...]».

⁴⁰⁴ La dedicazione della cattedrale ai santi Giovanni e Paolo è testimoniata da una bolla di Alessandro II del 1063, nella quale viene inoltre ribadito che l'altare custodiva le reliquie di San Sabino; nel 1089 tale edificio viene nominato in una bolla di Urbano II, nella quale il pontefice concedeva all'arcivescovo di Trani «la giurisdizione ecclesiastica sui diversi centri pugliesi, compresa Canosa, ad eccezione solo di questo edificio, in quanto cattedrale e sede vescovile» (CASSANO R., *Nuove acquisizioni sull'architettura canosina al tempo del vescovo Sabino*, cit., p. 321). Sul nucleo medievale dell'edificio, le ipotetiche corrispondenze con i SS. Apostoli costantinopolitani nonché la ricostruzione della chiesa in seguito al violento terremoto del 1851, si veda IVI, pp. 320-324.

⁴⁰⁵ VOLPE G., *Città apule fra destrutturazione e trasformazione: i casi di "Canusium" ed "Herdonia"*, cit., p. 582.

⁴⁰⁶ Cfr. FALLA CASTELFRANCHI M., s.v. "Canosa", cit., p. 144.

⁴⁰⁷ D'ANGELA C., *Tarda Antichità e Altomedioevo in Daunia: alle origini delle indagini archeologiche*, in Volpe G., Strazzulla M.J., Leone D. (a cura di), *Storia e archeologia della Daunia in ricordo di Marina Mazzei*, cit., pp. 303-304; p. 303.

sono passati proprio tutti: longobardi, bizantini, slavi; culture diverse che si sono ben integrate con quella locale [...].».

Dalla fine del VI secolo fino all'avvento dei Normanni (1077 ca.) Canosa fece infatti parte – insieme alla zona settentrionale della Puglia – della *Langobardia Minor*, del Ducato e poi del gastaldato di Benevento⁴⁰⁸; la Calabria (l'odierno Salento) «gravitava invece verso Bisanzio e più tardi, verso la fine del IX secolo, costituì il *thema* di *Longobardia*, sotto il diretto dominio bizantino»⁴⁰⁹.

Nonostante la vitalità del centro venne meno a cavallo tra VI e VII secolo, in concomitanza del primo stanziamento longobardo⁴¹⁰, tale situazione non durò a lungo tanto che un nuovo impulso si verificò – grazie agli stessi Longobardi – tra VII e VIII secolo con una rinnovata fase costruttiva⁴¹¹.

Il VII secolo, anche a Canosa, non lascia parlare di sé. Il centro urbano subisce e vive una cesura, i segni di vita nella gran parte delle aree indagate sono praticamente assenti tanto che Sabbatini annota: «[...] all'addensarsi delle testimonianze nel VI e successivamente nell'VIII secolo corrisponde un vuoto di documentazione per il periodo intermedio, certo non casuale»⁴¹². Una decisiva ripresa della città – benché le fonti ne accennino solo fugacemente – sembrerebbe quindi coincidere con il momento in cui il Ducato di Benevento, e quindi Canosa, erano amministrare da Romualdo I e dalla consorte Teoderada⁴¹³.

Con la creazione del gastaldato Canosa assunse un nuovo assetto amministrativo, tuttavia il nuovo impulso sembra trovare ragione anche nella volontà di operare un rinnovamento architettonico del centro urbano⁴¹⁴. Tale *renovatio urbis* sembra doversi legare alla figura di Teodorada, è a lei che va ricondotta la fondazione, presso la chiesa di San Pietro, del sacello che doveva ospitare le reliquie di San Sabino, della cui traslazione si occupò, tra la fine dell'VIII e i primi

⁴⁰⁸ LAPADULA E., *Dall'età tardoantica al Basso Medioevo*, cit., p. 366.

⁴⁰⁹ FALLA CASTELFRANCHI M., *Canosa dalle origini cristiane all'invasione saracena (secc. IV-IX)*, cit., p. 22.

⁴¹⁰ Il caso di Canosa diviene in questo contesto esemplare rispetto a quanto si verifica durante il primo periodo longobardo in *Apulia*. Conseguenze del nuovo assetto amministrativo, e di quello economico-produttivo, sono la riduzione sostanziale degli insediamenti urbani, la crisi demografica e la riconfigurazione delle forme organizzative a livello sociale, politico ed economico. Cfr. VOLPE G., *Contadini, pastori e mercanti nell'Apulia tardoantica*, cit., p. 19.

⁴¹¹ Sebbene al di fuori dei limiti cronologici del presente lavoro di ricerca, ritengo importante quanto sottolinea Giuliano Volpe (VOLPE G., *Città apule fra destrutturazione e trasformazione: i casi di "Canusium" ed "Herdonia"*, cit., p. 583): «[...] nonostante i danni certamente provocati nel IX secolo dalle incursioni saracene, Canosa conobbe, questa volta su impulso bizantino, una nuova stagione di rilancio protrattasi fino agli inizi del XII secolo, prima di cedere definitivamente il passo ai centri costieri di Barletta e Trani [...] e soprattutto di Bari».

⁴¹² SABBATINI G., *Canusium: trasformazioni urbane in età tardoantica e altomedievale*, cit., p. 170.

⁴¹³ Si veda a questo riguardo, BERTELLI G., LEPORÉ G., TROTTA M., ATTOLICO A., *Sulle tracce dei Longobardi in Puglia: alcune testimonianze*, in Coscarella A. (a cura di), *I Longobardi del Sud*, catalogo della mostra (Rende, Museo del Presente, 23 maggio-14 luglio 2008), Viterbo 2008, pp. 343-389.

⁴¹⁴ Cfr. SABBATINI G., *Canusium: trasformazioni urbane in età tardoantica e altomedievale*, cit., p. 170.

del IX secolo, il vescovo longobardo Pietro⁴¹⁵. Tuttavia esaminando questa attività edilizia⁴¹⁶, se da un lato è possibile ricondurla semplicisticamente alla sfera devozionale della duchessa, dall'altro non dobbiamo dimenticare quanto una politica in campo costruttivo permettesse di «ristabilire un saldo controllo sulle diocesi ricadenti nei territori conquistati e su zone, specie quelle rurali e più lontane dal centro del ducato, che si trovavano in stato di abbandono pressoché totale»⁴¹⁷.

È a questo momento di rinnovamento che Gioia Bertelli e Marina Falla Castelfranchi attribuiscono la fibula Castellani⁴¹⁸, tuttavia chi scrive – soprattutto dopo aver indagato i riferimenti linguistico-figurativi del monile⁴¹⁹ – è dell'avviso di prenderne le distanze. All'aspetto "meramente" realizzativo del manufatto, si aggiunge inoltre un ulteriore punto: la cronologia che vede regnare Romualdo e Teoderada è solo la circostanza iniziale di quello che si verrà a delineare, nel corso dell'VIII secolo, come il momento di sviluppo della *facies* longobarda del centro. Se dobbiamo immaginare il delinarsi a Canosa di una sorta di parallelismo con quanto avviene a Benevento⁴²⁰, tanto che le fonti del X secolo associano a una *Canusium vetus* una *Canusium novum*⁴²¹, non possiamo redimerci dall'ipotizzare, supportati anche dalle caratteristiche della fibula Castellani, che sia da identificare in una cronologia intorno alla metà dell'VIII secolo il momento di realizzazione del manufatto.

Con la fine del Regno Longobardo e l'autoproclamazione di Arechi II *princeps gentis longobardorum* si viene delineando una nuova situazione in cui la ricerca di un'osmosi con l'Impero d'Oriente appare un'urgenza. Canosa e il gastaldato che amministra – comprendente anche la terra di Bari – risulta un organismo funzionante e ben organizzato fino alla metà del IX secolo, quando «le incursioni di bande saracene, che dalla Sicilia risalivano le coste meridionali, portarono alla rottura degli equilibri politici e territoriali raggiunti»⁴²².

⁴¹⁵ BERTELLI G., FALLA CASTELFRANCHI M. (a cura di), *Canosa di Puglia fra tardoantico e medioevo*, cit., p. 24.

⁴¹⁶ Si rammenti anche quanto detto a proposito delle fondazioni beneventane ad opera di Teodorada (*Supra*).

⁴¹⁷ BERTELLI G., LEPORE G., TROTTA M., ATTOLICO A., *Sulle tracce dei Longobardi in Puglia: alcune testimonianze*, cit., p. 356.

⁴¹⁸ BERTELLI G., FALLA CASTELFRANCHI M. (a cura di), *Canosa di Puglia fra tardoantico e medioevo*, cit., p. 24.

⁴¹⁹ Cfr. Capitolo IV.

⁴²⁰ Penso, a tal riguardo, anche alla fondazione, verso la fine dell'VIII secolo, dell'edificio canosino intitolato a Santa Sofia, la cui struttura muraria in opera listata trova, non a caso, «il suo più compiuto esempio nella stessa Santa Sofia di Benevento, ma già prima, a livello embrionale, fu adottata nella chiesa beneventana di Sant'Ilario a porta Aurea, come emerge dall'esame dei limitati brani murari superstiti e inglobati nel restauro eseguito intorno al 1930» (FALLA CASTELFRANCHI M., *Canosa dalle origini cristiane all'invasione saracena (secc. IV-IX)*, cit., p. 26).

⁴²¹ FALLA CASTELFRANCHI M., s.v. "Canosa", cit., p. 145.

⁴²² BERTELLI G., LEPORE G., TROTTA M., ATTOLICO A., *Sulle tracce dei Longobardi in Puglia: alcune testimonianze*, cit., p. 344.

V.5 Due Capua "per una fibula"

Sebbene i limiti cronologici della Capua medievale giungono, potremmo dire, "fuori tempo massimo" in questo lavoro di ricerca, non è possibile soprassedere in *toto* alle vicende che la vedono coinvolta dal momento che, con ogni probabilità, fu in una Capua – ancora oggi non identificabile con certezza – che fu portata alla luce la fibula a disco di carattere elitario (c. 8) conservata oggi al Cabinet des Médailles et Antiques di Parigi⁴²³. Acquista dunque senso delineare, seppur in modo sommario, alcuni aspetti di tale centro che aiutano a mettere in luce il dialogo (sordo) che su quel territorio si venne a creare tra Bizantini e Longobardi.

In età tardoantica, e nella prima età altomedievale, Capua era capoluogo della Campania; tale centro non venne risparmiato durante il VI secolo dalla peste, dalla carestia e nemmeno dal conflitto gotico-bizantino.

I superstiti, oberati dalla pressione fiscale bizantina, non erano generalmente addestrati nelle armi né disponevano di un efficace assetto difensivo nel territorio. È per questo insieme di ragioni che molti centri meridionali, tra i quali ricorderemo quelli poi compresi nella contea capuana, si arresero ben presto ai Longobardi che nel 577 erano già in Campania⁴²⁴.

Fu in questo modo che Capua, conservando un ruolo analogo a quello che deteneva in età bizantina, divenne uno dei gastaldati beneventani amministrato da «ufficiali incaricati; l'incarico, inizialmente temporaneo, divenne poi vitalizio ed ereditario. I più importanti furono inoltre insigniti, fin dai primi tempi, del titolo di conte»⁴²⁵. E a Capua successe esattamente questo:

i gastaldi capuani furono conti fin dal VII secolo anche se il distretto, sotto il profilo giurisdizionale, continuò fino al IX secolo ad essere un gastaldato. Questo tratto distintivo del distretto capuano va correlato alla rilevanza del ruolo strategico-militare: difendeva infatti i confini settentrionali del ducato⁴²⁶.

Tale centro sembra rimanere sempre in disparte rispetto agli eventi di "politica longobarda" che vedono protagonista Benevento prima e Salerno poi, fino all'inizio del IX secolo quando le successioni al trono beneventano diventavano occasioni per dar luogo a lotte intestine. Nonostante non sia questo il luogo per un approfondimento particolareggiato in tale direzione, è altrettanto vero che l'assegnazione del gastaldato di Capua a Landolfo *Senior* da parte di Sicone (salito al potere

⁴²³ Si veda *Supra*.

⁴²⁴ DI RESTA I., *Il principato di Capua*, in Galasso G. (a cura di), *Storia del Mezzogiorno*, II, 1, cit., pp. 149-187; p. 155.

⁴²⁵ *Ivi*, p. 156.

⁴²⁶ *Ibidem*.

nell'817) ebbe delle conseguenze significative per la "creazione" dei due centri omonimi: Landolfo infatti, che rimase al potere dall'818 all'843, si fece promotore della costruzione di un centro fortificato – Sicopoli – per l'appunto in onore di Sicone. E fu Sicopoli il luogo dove i Capuani si rifugiarono durante gli scontri tra Radelchi⁴²⁷ e Siconolfo, momento nel quale fecero il loro ingresso, da ambo le parti, anche forze armate saracene⁴²⁸, e soprattutto dopo quell'841 che vide i Saraceni di Radelchi incendiare e devastare l'antica Capua⁴²⁹. A ciò andò ad aggiungersi che «dopo la divisione del ducato longobardo, nell'849, tra Benevento e Salerno, i Capuani si arroccarono sulla collina di Sicopoli, rifiutandosi di riconoscere la supremazia, sia pur nominale, del principe di Salerno»⁴³⁰.

Questi eventi spinsero non solo il papa e le abbazie meridionali, bensì anche Capuani, Salernitani e Napoletani a chiedere un intervento all'imperatore d'Occidente; fu in questo frangente che Lotario

organizzò un esercito guidato dal figlio Ludovico che, nell'844, scese nel Sud e risolse la contesa in modo di indebolire politicamente la Longobardia Meridionale. Infatti, con la *Divisio Ducatus*⁴³¹ scisse lo stato beneventano nei due principati di Benevento e di Salerno; in quest'ultimo rientrò di gastaldato di Capua ma con chiare ed immediate tendenze autonomistiche [...]⁴³².

Tornando alle vicende strettamente connesse alla "non esistente" Capua per quanto concerne gli anni 841-856, è bene sottolineare che Sicopoli non ebbe lunga vita, tanto che alcuni anni dopo la sua fondazione un incendio la distrusse, costringendo i Capuani a rispondere «orgogliosamente con un nuovo, ambizioso, disegno politico: fondare una città che riunisse le capacità difensive di Sicopoli alla centralità territoriale dell'antica Capua⁴³³. [...] La nuova Capua sul Volturno sorse nell'856»⁴³⁴.

Tale costruzione si inserisce nell'attività edilizia e di pianificazione urbanistica perseguita da Arechi II⁴³⁵: l'856 «segna, per la cultura longobarda, una data importantissima perché vede la fondazione voluta e pianificata di una città longobarda, non un insediamento, non l'ampliamento,

⁴²⁷ Con la morte di Sicone si vennero infatti a creare due fazioni opposte intorno ai contendenti, Radelchi e Siconolfo (figlio di Sicone). Landolfo si schierò dalla parte di Siconolfo e quando divenne «principe Radelchi, Landolfo negandogli l'ossequio [abbandonò] Benevento. Alleandosi con Salernitani e Amalfitani» (DI RESTA I., *Il principato di Capua*, cit., p. 160). Questi il motivo alla base degli scontri sopradescritti.

⁴²⁸ Cfr. DI RESTA I., *Il principato di Capua*, cit., pp. 160-161.

⁴²⁹ Per una visione d'insieme dell'antico centro, JOHANNOWSKY W., *Capua antica*, Napoli 1989.

⁴³⁰ CIELO R.L., s.v. "Capua", in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 1993, IV, pp. 246-253; p. 246.

⁴³¹ Il testo della *Divisio*, avvenuta tra 848-849, ci è giunto non solo per tradizione diretta, bensì anche grazie al *Chronicon Salernitanum* (cfr. OLDONI M., *Anonimo salernitano del X secolo*, cit.).

⁴³² DI RESTA I., *Il principato di Capua*, cit., p. 161.

⁴³³ Si tratta dell'odierna Santa Maria Capua Vetere.

⁴³⁴ DI RESTA I., *Il principato di Capua*, cit., p. 162.

⁴³⁵ Cfr. CAGIANO DE AZEVEDO M., *Problemi archeologici dei Longobardi in Puglia e Lucania*, cit., p. 340.

bensì la costruzione di una città nuova»⁴³⁶. Nella quale si fece ampio uso del materiale di reimpiego proveniente dai monumenti di età romana che inevitabilmente erano presenti nell'area capuana antica.

La nuova Capua si poneva in un'ottica autonomista, in netto contrasto con quanto erano solite rappresentare Benevento e Salerno, entrambe espressioni di un potere «legittimato dalla *Divisio*»⁴³⁷. Con Atenolfo I (887-910) tale città divenne un Principato e soppiantò Benevento. Le vicende di tale città si andavano quindi allontanando da quello che era stato il primordiale legame – anche di fiducia – con il Ducato di Benevento.

La fine del IX secolo significò per Capua l'inizio di una "nuova narrazione". Divenne un momento di fioritura, non solo dal punto di vista politico bensì anche da quello artistico come testimoniano gli edifici ecclesiastici di S. Salvatore a Corte, S. Michele a Corte e S. Giovanni in Corte che documentano «un'alta capacità edilizia e [...] una sorprendente coerenza stilistica»⁴³⁸. Due secoli dopo, i Normanni si trovarono davanti a una città dotata di un apparato strategico «perfettamente organizzato, con mura, torri e porte incastellate»⁴³⁹. Un centro che riuscì a far fronte e resistere al primo assedio da parte di Riccardo Drengot. Questa però è un'altra Storia, tanto che le peculiarità della Capua altomedievale che avevano fornito «lo spunto per tentare di definire i caratteri di una città longobarda sorta *ex novo* nella prima metà del secolo IX»⁴⁴⁰ lasciano spazio alle scelte dei nuovi dominatori (1062), seppur non immediate che coinvolgono anzitutto la topografia del potere⁴⁴¹.

Le vicende sommariamente riportate mi portano a concludere, seppur con la dovuta cautela, che la fibula elitaria cosiddetta "da Capua" fu portata alla luce nel territorio della prima Capua, dove probabilmente giunse quale insegna del gastaldo (un donativo ducale?). Risulta infatti arduo immaginare che un segno di potere così connotato potesse campeggiare sulla spalla di una qualsivoglia autorità capuana in un'epoca di forti contrasti.

V.6 Consonanze "bizantine" nel Ducato di Benevento

In più occasioni le pubblicazioni e i contributi che si concentrano sul Ducato di Benevento "sussurrano" – quasi per paura di dover giustificare concretamente quanto scritto – a proposito di assimilazioni bizantine da parte dell'élite longobarda al potere. Non di rado si mette in luce come i

⁴³⁶ *Ibidem.*

⁴³⁷ DI RESTA I., *Il principato di Capua*, cit., p. 163.

⁴³⁸ CIELO R.L., s.v. "Capua", cit., p. 246.

⁴³⁹ IVI, p. 248.

⁴⁴⁰ PEDUTO P., *Insedimenti longobardi del ducato di Benevento (secc. VI-VIII)*, cit., p. 329.

⁴⁴¹ «Al *palatium* dei principi longobardi, costruito in prossimità del polo religioso, si sostituì o si affiancò un castello ugualmente fortificato, il *castrum lapidum*, destinato a influenzare l'organizzazione spaziale e viaria del centro. L'incidenza urbanistica normanna si qualifica soprattutto per le chiese e i monasteri fondati *ex novo* o ristrutturati [...]», in CIELO R.L., s.v. "Capua", cit., p. 248.

duchi longobardi siano «notoriamente tesi ad imitare il cerimoniale imperiale»⁴⁴². Tale parallelismo non ci deve però sorprendere se abbiamo coscienza che la storia del Ducato di Benevento è costellata di elementi peculiari che lo pongono sotto una luce differente rispetto alla restante parte del *Regnum*. Il suo evolvere in una quasi totale autonomia rispetto al potere regio così come l'essere circondato da territori governati dai bizantini sono due aspetti che andrebbero forse interpretati come le concause che condussero i duchi ad optare per scelte *ad hoc* guidate, forse anche, dal fascino per una cultura altra, da una simbologia del potere ben costruita e infine da allusioni e richiami a una legittimazione in chiave autonomistica di quanto avevano creato.

A ciò si aggiunge che l'indagine della città nonché del Ducato di Benevento non può essere avulsa dal ruolo di tale centro all'interno degli scambi tra Oriente e Occidente. Come infatti sottolinea Mario Rotili, si tratta di una città nella quale «le forme bizantine [...] non tardarono a diffondersi [...], presto la città entrò nella orbita della cultura bizantina»⁴⁴³.

Sebbene il Ducato si fosse già distinto, alla fine del VII secolo, nella scelta di coniare una propria moneta dalla forte impronta bizantina⁴⁴⁴, questa non è la sola materia significativa in questo contesto. Pur non essendo in possesso di elementi a sostegno del sicuro portato e influsso costantinopolitano nei cerimoniali di corte beneventani⁴⁴⁵, è altrettanto vero che tale assimilazione si fa vibrante in particolare con la salita al potere di Arechi II. Non è un caso che Hans Belting sottolinei: «[...] solange das langobardische Königtum bestand, orientierte sich Arechis vor allem an Byzanz»⁴⁴⁶. Egli, infatti, non solo opta perché «il titolo ducale beneventano di *vir gloriosissimus* si trasform[i] in quello di *vir excellentissimus*», bensì fa in modo che anche il cerimoniale di corte si richiami, almeno in parte (e per quanto ci è dato conoscere⁴⁴⁷) a quello bizantino⁴⁴⁸: vuole essere unto dal vescovo e incoronato. Le nuove simbologie del potere da lui adottate non si inserivano quindi nel solco della tradizione pavese bensì sembrerebbero aver guardato alla corte dell'Impero d'Oriente.

⁴⁴² CAMPESE SIMONE A., *I cimiteri tardoantichi e altomedievali della Puglia settentrionale. Valle del Basso Ofanto, Tavoliere, Gargano*, Città del Vaticano 2013, p. 90. Si veda poi, FARIOLI CAMPANATI R., *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, cit., pp. 334-335.

⁴⁴³ ROTILI M., *L'arte nel Sannio*, Benevento 1952, p. 67.

⁴⁴⁴ *Supra*.

⁴⁴⁵ Si rimanda per una visione d'insieme a, SHANE BJORNLIIE M., *Politics and tradition between Rome, Ravenna and Constantinople: a study of Cassiodorus and the Variae, 527-554*, Cambridge 2013.

⁴⁴⁶ BELTING H., *Studien zum beneventanischen Hof im 8. Jahrhundert*, cit., p. 145.

⁴⁴⁷ Risulta oggi particolarmente difficile verificare l'autenticità di tali aspetti (cfr. GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, cit., p. 109) che fondano la loro ragion d'essere nel *Chronicon Salernitanum*, fonte più tarda di un secolo rispetto alle vicende di cui scrive (sulle criticità insite in tale fonte si rimanda a, OLDONI M., *Anonimo salernitano del X secolo*, Napoli 1972).

⁴⁴⁸ Cfr. WOLFRAM H., *Intitulatio I. Lateinische Königs- und Fürstentitel bis zum Ende des 8. Jahrhunderts*, Graz 1967, p. 200.

A mio avviso è all'interno di queste scelte cerimoniali, connotate da una ben precisa direzionalità, che è possibile inserire la ripresa della fibula a disco quale manufatto intriso di significato simbolico legato alla sfera del potere.

Vale qui la pena aprire una breve parentesi rispetto alle "insegne del potere" dei regnanti longobardi. Le fonti – si legga, Paolo Diacono – non tacciono completamente rispetto a tali simboli utilizzati dai sovrani longobardi ma, come noto, non fanno parola delle fibule a disco. Il rituale che portava all'elezione del nuovo monarca era infatti incentrato sulla presenza della lancia. Il come non ci è però dato saperlo. Stefano Gasparri a questo proposito sottolinea che

we do not know exactly how Lombard kings were elected or consecrated (whether in the heathen or Christian sense). We can, though, be certain of two things: the king, who was commander-in-chief of the *exercitus Langobardorum*, was elected in a military assembly whose Lombard name was *gairthinx*, "assembly of the lances", in the presence of his people in arms [...]. But a second feature was evidently typical of Lombard inaugurations. Lombard kings, on their election, received a lance (*contus*, or hasta) as symbol of their new power⁴⁴⁹.

La lancia era un'insegna di potere legata al mondo dei "guerrieri a cavallo"; si trattava, per l'appunto, di una «typical rider's weapon»⁴⁵⁰. Tanto che, sempre Gasparri, afferma che

it is virtually certain that the Lombards developed this royal symbol as a result of the contacts they had in the migration-period with the nomadic peoples in the Danube region and the Balkans, for instance, with the Avars who are known to have used the lance surmounted by a bird as a military standard⁴⁵¹.

Una *insignia* che quindi non guardava all'Oriente Mediterraneo ma si connotava in senso strettamente germanico⁴⁵². Questo possiamo considerarlo, se non un vero e proprio indizio, certamente un elemento implicitamente collegato all'assenza di fibule a disco elitarie portate alla luce nella *Langobardia Maior* e, al contempo, un aspetto di forte connessione con l'Impero d'Oriente per quanto riguarda quella *Minor*.

Come già posto in evidenza all'inizio del presente Capitolo, non può essere letto come una semplice casualità il rinvenimento delle fibule elitarie nella parte meridionale della Penisola. E,

⁴⁴⁹ GASPARRI S., *Kingship rituals and ideology in Lombard Italy*, in Theuvs F., Nelson J.L. (eds.), *Rituals of Power. From Late Antiquity to the Early Middle Ages*, Leiden-Boston-Köln 2000, pp. 95-114; pp. 98-99.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 100.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² Si veda anche, a questo riguardo, TAC., *Germ.*, XIII. Il passo mette in evidenza come tale arma era legata, sin dai tempi più antichi, anche ai rituali di passaggio quindi fortemente connotata simbolicamente. Risulta tuttavia significativo anche un altro aspetto, ossia che anche durante il Tardo Impero tale arma divenne una caratterizzazione, anche iconografica, in chiave imperiale.

soprattutto, il fatto che tre di queste siano state portate alla luce, con un certo grado di certezza, in territori che divennero gastaldati all'interno del ducato, e quindi entità territoriali connotate da una propria "individualità" amministrativa, ha portato chi scrive a supporre che tali monili fossero dei segni di distinzione dell'élite al potere. Non ci è dato sapere, come già messo in luce se si trattasse di doni o semplicemente di una committenza personale, tuttavia chi se ne poteva insignire doveva certamente essere un personaggio di altissimo rango. Sebbene tale ipotesi sia da avanzare con cautela, a motivo dell'assenza di fonti documentali e iconografiche – ad eccezione delle monete –, a supporto incontrovertibile di questa consuetudine, è altrettanto vero che l'adozione di un simbolo così chiaramente "mediterraneo" poteva risultare, oltre a un elemento di legittimazione all'interno di quello che potremmo definire il "sistema del potere", anche un chiaro riferimento in un'ottica autonomista e, contemporaneamente, di dialogo con l'Italia bizantina.

Ai parallelismi che si sono potuti fin qui individuare con la corte di Costantinopoli, si aggiunge un'ulteriore consuetudine che sottolinea tale riferimento: si tratta di quello che il Boggetti definisce «l'assunzione di un figlio in re collega»⁴⁵³. Lo studioso si domanda infatti «[...] se la nomina diretta del duca da parte del re non fosse, piuttosto, una imitazione di quel che avveniva nella nomina dei comandi romani da parte dell'imperatore e se quindi, nello studio dei primi ducati, non sia da sciverare quel che era la tradizione germanica da quel che era l'influsso bizantino»⁴⁵⁴.

Alle consonanze interne alla corte, relative al suo cerimoniale, si aggiungono poi quelle topografiche che si è avuto modo di vagliare in precedenza rispetto alle scelte urbanistiche di Benevento e Salerno: *in primis* la costruzione di un Sacro Palazzo e l'intitolazione alla Santa Sofia del santuario nazionale. Ma non solo, e qui concludi, «[...] tutti improntati al gusto bizantino appaiono gli scarsi oggetti di oreficeria pervenutici [dal Ducato di Benevento]»⁴⁵⁵.

⁴⁵³ BOGNETTI G.P., *Tradizione longobarda e politica bizantina nelle origini del ducato di Spoleto*, cit., p. 443.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ ROTILI M., *L'arte nel Sannio*, Benevento 1952, pp. 74-75.

VI

LE FIBULE A DISCO NELLE SEPOLTURE FEMMINILI DI AMBITO LONGOBARDO

VI.1 Sfatare un mito

La Catalogazione delle fibule a disco a supporto del presente lavoro di ricerca ha, tra gli aspetti di novità, quello di porre in luce la diffusione di tali manufatti all'interno del territorio italiano. Sebbene vada considerata la possibilità che talune fibule già note siano "sfuggite" all'indagine di chi scrive, così come che talaltre non siano ancora state portate alla luce, un primo dato che emerge dall'analisi della succitata Catalogazione è il seguente: nell'Italia settentrionale i contesti sepolcrali nei quali sono state rinvenute fibule a disco sono in totale undici, ma l'unico che vanta la presenza di più di un esemplare è la necropoli cividalese di Cella¹ (quattro fibule). L'Italia meridionale evidenzia invece una singolarità opposta: i contesti sepolcrali e non nei quali sono state portate alla luce fibule a disco sono sette; fatta eccezione per i manufatti elitari, quello che risulta evidente è come in sole due necropoli, quella di Nocera Umbra (*Il Portone*) e, soprattutto, quella di Castel Trosino (*Contrada Santo Stefano*) tale prezioso monile è un dono funerario ricorrente. Questa breve premessa ci consente di introdurre il tema di questo Capitolo con la dovuta prudenza, avendo messo in luce come l'attestazione di fibule a disco in contesti longobardi non risponda a una vera e propria omogenea assimilazione o, come si è definito per anni, a un "processo di acculturazione" che le donne longobarde subirono inevitabilmente una volta stanziatesi in Italia. Sembrerebbe, per chi scrive, la conseguenza di un gusto locale, nel caso di Castel Trosino, dove per l'appunto la documentazione di un rilevante quantitativo di fibule a disco² porta a pensare a una vera e propria consuetudine nell'abbigliamento³, mentre nelle restanti circostanze di rinvenimento parrebbe la testimonianza di un dono, di un acquisto nonché di uno scambio.

Va da sé che sebbene il presente lavoro si sia costruito partendo dalle attestazioni di fibule a disco, è altresì vero che osservazioni significative emergono dall'esame 'in negativo' dei contesti

¹ Tale area sepolcrale, denominata Cella-San Giovanni, è una sola, grande, area sepolcrale localizzata nella zona nord orientale della cittadina di Cividale. Purtroppo non ha goduto di specifica fortuna critica probabilmente per il fatto che venne portata alla luce «a due riprese, alla distanza di un secolo l'una dall'altra. La parte della necropoli denominata Cella, fu scavata da Michele della Torre e Valsassina fra il 1821 e 1822. I reperti allora raccolti non furono divisi per tomba di provenienza. L'altra parte della necropoli, denominata San Giovanni, fu scoperta durante i lavori della costruzione del tratto ferroviario Cividale-Caporetto, eseguiti dal Genio militare nel febbraio 1916. Ruggero della Torre [...] seguì gli scavi e raccolse i materiali», in AHUMADA SILVA I., *Le tombe e i corredi*, cit., pp. 130n-131n.

² Gli esemplari di sicura provenienza da Castel Trosino sono in totale sedici, ai quali si proporrà di aggiungere due per i parallelismi di tipo stilistico che è possibile individuare. Cfr. *Infra*.

³ Per considerazioni più dettagliate si veda *Infra*.

nei quali tali monili sono totalmente assenti. La dicotomia che si viene a creare tra aree cimiteriali con corredi che recepiscono questo "nuovo" manufatto e necropoli in cui non vi è alcuna testimonianza materiale relazionabile alle fibule a disco sottolinea in modo evidente la soggettività di tale scelta di assimilazione.

Risulta quindi d'obbligo, per chi scrive, "sfatare il mito" di una vera e propria moda e, di conseguenza, contenere il portato connesso a generalizzazioni in tale direzione che hanno contribuito a creare un concetto diffuso e inesatto senza prove a supporto. La verifica di tale supposizione attraverso lo studio della documentazione fornita dal materiale pubblicato ha quindi condotto a delineare nuove consapevolezze partendo da una visione il più completa possibile di tali attestazioni.

Di conseguenza la trattazione del presente Capitolo muoverà in due direzioni differenti benché fortemente connesse. In un primo momento l'interesse sarà focalizzato sulle diverse tipologie di fibule a disco attestate nelle sepolture, ambito che richiederà un'analisi principalmente storico-artistica dei manufatti. A questa seguirà un esame dal carattere archeo-antropologico, la cui importanza trova motivo in una frase di Hellen Swift, nella quale la studiosa rimarca come «the way in which material is worn and how it is associated with other items in a particular context must also be examined»⁴.

Purtroppo gli scenari che ci consentiranno di approfondire in modo particolareggiato le consuetudini funerarie sono ascrivibili ai soli sepolcreti centroitaliani di Castel Trosino e Nocera Umbra: la loro dettagliata documentazione è la sola che nel presente lavoro di ricerca consente un approfondimento dettagliato. Le restanti fibule, frutto di rinvenimenti sporadici o di necropoli non ancora pubblicate in modo particolareggiato (penso, nello specifico, a quella di Ponte del Rio presso Spilamberto) non consentono uno studio che trovi utili indizi anche nel contesto di riferimento.

VI.2 Esame su base tipologica dei preziosi monili che ornavano l'*habitus* femminile

Se un punto di forza della Catalogazione è stato quello di ridimensionare la portata innovativa a livello generale sul costume longobardo delle fibule a disco, a questo va ad aggiungersi forse l'elemento di maggior interesse scientifico connesso alla schedatura di tali manufatti. Penso, nello specifico, alla possibilità di avere una visione d'insieme di questi monili e dunque alla connessa opportunità di porli in relazione, di individuare fili invisibili che hanno permesso talvolta di ricondurli anche a inedite riappropriazioni di contesto⁵, o – più banalmente – di identificare parallelismi tipologici che la mancanza di una pubblicazione *ad hoc* aveva inevitabilmente celato tra

⁴ SWIFT H., *Dress Accessories, Culture and Identity in the Late Roman Period*, cit., p. 219.

⁵ *Infra*.

le pagine di contributi, volumi, cataloghi che involontariamente non si erano mai "parlati" fino ad oggi.

Come forse ovvio, la metodologia storico-artistica mostrerà i limiti connessi all'assenza di una specifica bibliografia di riferimento. La storia dell'arte così come l'archeologia non si sono infatti mai poste il problema di uno studio di questi manufatti ad ampio raggio, ragione per cui anche l'impostazione della loro analisi richiede una sorta di "creatività" nel far fronte ad ogni qualsivoglia sistematizzazione. Emerge infatti la difficoltà di elevare a dignità storico-artistica un manufatto finora relegato alla tanto eterogenea quanto ampia categoria della cultura materiale. Se nel caso delle fibule elitarie, l'estrema raffinatezza e preziosità non ha riscontrato titubanze nei comunque pochi storici dell'arte che ne hanno affrontato lo studio, diverso è quanto si è verificato con i monili portati alla luce in sepolture femminili. I contributi storico-artistici non le hanno mai prese in considerazione e la loro analisi è stata quindi confinata a pubblicazioni di carattere archeologico. Risulta quindi un campo d'indagine da costruire *ex novo*, da qui gli aspetti positivi legati alle novità che possono essere poste in luce ma anche, contemporaneamente, tutta una serie di mancanze che derivano dal non essersi quasi mai interrogati su una loro più precisa datazione, sugli aspetti relativi all'ambito produttivo, nonché sui materiali effettivamente impiegati. Nelle prossime pagine si cercherà dunque di fare anzitutto un punto della situazione attraverso la categorizzazione delle fibule a disco note, l'eventuale riferimento a monili o tipologie di manufatti assimilabili nonché una riflessione dall'impronta storico-artistico.

A livello tipologico è possibile individuare tra le fibule di maggior pregio⁶ due categorie, così identificabili:

_Tipologia a: fibule a disco policrome di cultura merovingia;

_Tipologia b: fibule a disco auree con decorazione in filigrana.

Quest'ultima categoria prevedrà due ulteriori sottogruppi costituiti dalle fibule a disco con ornamentazioni in filigrana e gemma/pasta vitrea centrale, e dalle fibule a disco decorate a sbalzo, che possono o meno recepire una gemma centrale. Come si avrà modo di indagare in seguito, è di particolare significato che la sottocategoria 'fibule a disco decorate a sbalzo' è costituita – ad eccezione del manufatto rinvenuto nel territorio bresciano – dai soli gioielli portati alla luce a Castel Trosino.

⁶ Tengo a precisare che alcuni manufatti, tra i quali si annoverano quello in argento dorato (c. 29) nonché quelli realizzati in bronzo (c. 28, c. 30, c. 39, c. 40) non verranno inseriti in alcuna categoria *ad hoc* poiché, da un lato, la mancanza di una significativa attestazione non consentirebbe alcuna analisi particolareggiata e, dall'altro le loro minute dimensioni (tutte ascrivibili intorno ai 3 cm) non mi consentono di aver chiaro se si tratti di fibule a disco appartenenti alla *koinè* merovingia oppure di oggetti di non particolare pregio che già "guardavano" a Oriente.

VI.3 Tipologia a: le fibule a disco policrome di cultura merovingia

Sono in totale otto le fibule a disco presenti nella Catalogazione che rispondono alla tipologia che definirei fibule policrome di cultura merovingia⁷.

Sarei dell'idea di identificarle in tal modo poiché presentano un gusto chiaramente policromo che si differenzia dalle successive evoluzioni decorative documentate nelle sepolture qui oggetto di studio. La scelta di incastonare almandini in uno scheletro di alveoli aurei chiama inevitabilmente alla mente i prodotti dei popoli delle Grandi Migrazioni⁸ e, nello specifico, dei Merovingi. Non mi sento poi di far riferimento in questo specifico caso alla fase pannonica dei Longobardi poiché questi non usavano una coppia di fibule circolari per chiudere il mantello bensì una coppia di fibule a S.

Per quanto riguarda i monili che si andranno ad esaminare, si tratta, nello specifico, dei manufatti portati alla luce nei seguenti contesti: Castel Trosino (c. 22), Imola (c. 33), Nocera Umbra (c. 34, c. 36, c. 37), Parma (c. 38), Torino (c. 43) e Vittorio Veneto (c. 47). Tra di essi sarebbero possibili ulteriori categorizzazioni dal momento che alcuni recepiscono peculiarità fortemente distintive⁹; potremmo infatti asserire che solo talune di queste fibule a disco sono strettamente assimilabili e, nello specifico, si tratterebbe di quella di Castel Trosino, quella di Nocera Umbra (Tomba 17) e, infine, di quella portata alla luce a Vittorio Veneto. Tuttavia una tale frammentazione risulterebbe particolarmente dispersiva in ottica generale e rischierebbe di riproporre, sebbene sotto un'altra forma, l'impostazione catalogafica. Di conseguenza le trattazioni "isolate" saranno ridotte al minimo e riservate a soli due manufatti che mostrano, a livello morfologico, le differenze più evidenti: mi riferisco, quindi, al frammento di fibula a disco "a rosetta" proveniente da Nocera Umbra, e alla fibula a disco rinvenuta in via Nizza (Torino) che presenta una borchia smaltata centrale.

⁷ Tale affermazione troverà spazio e una più precisa motivazione a supporto al termine del presente presente paragrafo. Tuttavia per una sua trattazione si veda, tra gli altri, ADAMS N., *Bright Lights in the Dark Ages: the Thaw Collection of Early Medieval Ornaments*, cit., p. 136. Tale tipologia di manufatti sembrerebbe attestata anche, sebbene in misura minore, in ambito alamanno tuttavia le maggiori testimonianze si hanno in ambito franco-merovingio. A questo proposito, MARTIN M., *Early Merovingian Women's Brooches*, cit., pp. 237-240.

⁸ La gioielleria cloisonné, che prevedeva di incastonare almandini all'interno di cellette auree, può essere considerata «[...] the most characteristic decorative technique of Germanic jewelry from the Migration period onward» (DEPPERT-LIPPITZ B., *Late Roman and Early Byzantine Jewelry*, cit., p. 73). Si vedano anche, ARRHENIUS B., *Garnet Jewelry of the Fifth and Sixth Centuries*, cit., pp. 214-225, e il precedente ma comunque utile per l'ampio respiro della ricerca, ARRHENIUS B., *Granatschmuck und Gemmen aus nordischen Funden des frühen Mittelalters*, Stockholm 1971.

⁹ Tale considerazione, unita al ristretto numero di esemplari portati alla luce, ci conduce ovviamente a interrogarci sull'effettivo contesto di realizzazione dei manufatti in esame. Dove possibile si cercherà di fornire una risposta contestualmente all'analisi del manufatto; dove tale aspetto non è chiaro il rimando sarà alla trattazione conclusiva del presente Capitolo.

VI.3.a La fibula a disco "a rosetta" da Nocera Umbra

Considerare una "fibula" il frammento di almandino ancora connesso alla piastrina argentea (c. 36) portato alla luce nella Tomba 87 di Nocera Umbra¹⁰ è forse un'iperbole, tuttavia l'ipotetica – ma fortemente aderente al vero – ricostruzione osservabile nelle vetrine del Museo dell'Alto Medioevo di Roma ci consente alcune interessanti congetture.

La morfologia che doveva caratterizzare in antico il piccolo oggetto – che ricordo avere un raggio di 1,5 cm e, dunque, un diametro di poco più di 3 cm –, è sovrapponibile a quella delle cosiddette fibule "a rosetta" di ambito merovingio, non a caso definite in letteratura *Kleinfibeln* per le dimensioni minute che le contraddistinguono. Un puntuale riferimento è infatti osservabili nelle due «fibules polylobées cloisonnées incrustées de grenats, formant des motifs de rosettes [...]»¹¹ portate alla luce ad Arcy-Sainte-Restitue (Aisne), e datate tra la fine del V e l'inizio del VI secolo.

Questa tipologia di monili non solo è «typical of the early Merovingian period [and] came into fashion in the middle of the fifth century and were worn until the end of the sixth century»¹², bensì è caratterizzata dal fatto di esser solitamente portata alla luce in coppia a causa della funzione connessa: le due piccole fibule servivano ad allacciare il mantello. Questo il motivo per cui tali manufatti vengono solitamente scoperti in corrispondenza del collo o della parte superiore del petto della defunta.

La Tomba 87 di Nocera Umbra non attesta però nulla di questo: la fibula è unica, e fu portata alla luce in corrispondenza del braccio sinistro. A mio avviso non dobbiamo pensare che la motivazione del suo presentarsi "non in coppia" vada ricercata in motivazioni di tipo quali-quantitativo poiché la sepoltura della donna era equipaggiata da un corredo funebre non irrilevante. Così come sarei dell'idea – fondata anche sulla datazione a cui la Rupp associa la tomba, ossia la prima fase di utilizzo dell'area cimiteriale (*post* 572-590)¹³ – di non individuare nella scelta di porre la spilla in corrispondenza della spalla¹⁴ un primo riferimento alla moda bizantino-mediterranea, bensì la soluzione più ovvia per far fronte al possesso di un solo manufatto. Ciò che mi sento di supporre in questo caso specifico è che tale oggetto avesse costituito, in vita, un elemento dal valore soprattutto affettivo; la donna aveva probabilmente perso la seconda spilla.

¹⁰ La bibliografia di riferimento per tale oggetto è la seguente: PASQUI A., PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, cit., col. 285; ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, cit., p. 87; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 17, p. 36, tav. A; RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra. I. Katalog und Tafeln*, cit., p. 110.

¹¹ BARDIÈS-FRONTY I., *Mobilier funéraire*, in Bardiès-Fronty I., Denoël C., Villela-Petit I. (eds.), *Les temps Merovingiens*, cit., n. 114 (p. 162).

¹² MARTIN M., *Early Merovingian Women's Brooches*, cit., p. 237.

¹³ Cfr. RUPP C., *La necropoli longobarda di Nocera Umbra (loc. Il Portone): l'analisi archeologica*, cit., p. 33.

¹⁴ Personalmente sarei dell'idea di ipotizzare che la fibula sia stata posta in antico in corrispondenza della spalla sinistra; il tempo e i movimenti del terreno avrebbero poi causato il suo scivolare lungo il braccio.

Da ultimo, per quanto concerne l'ambito cronologico di riferimento, credo possa essere individuato in un pieno VI secolo e, data la datazione della sepoltura, il 572 potrebbe risultare quindi un *ante quem*. Questo aspetto ci consente di giungere a un'altra supposizione rispetto alla fibula a disco "a rosetta", ossia che la sua realizzazione non avvenne entro il territorio italiano ma, con un buon grado di probabilità si trattava di un oggetto "derivante" dalla fase pannonica. Non si spiegherebbe altrimenti, a mio avviso, perché un manufatto così comune non sia stato portato alla luce con più frequenza nelle necropoli longobarde sul territorio italiano¹⁵.

VI.3.b La fibula a disco da Torino - Lingotto (via Nizza)

La bella fibula a disco portata alla luce all'inizio del XX secolo in via Nizza¹⁶ necessita un'osservazione attenta affinché ci si renda conto che la parte centrale è stata realizzata in rilievo (*fig. VI.1*). Anche in questo caso, in ambito italiano, ci troviamo per ora di fronte a un *unicum*; per individuare parallelismi attinenti è necessario, ancora una volta, volgere lo sguardo ai rinvenimenti merovingi. Benché una borchia centrale caratterizzi anche molteplici fibule a disco portate alla luce a Castel Trosino¹⁷, non è pensabile un confronto con esse dal momento che la semisfera realizzata a sbalzo nelle fibule auree decorate in filigrana non solo ha dimensioni molto minori ma anche una differente morfologia. Tuttavia, anche i (pochi) riferimenti merovingi non sono scevri di problemi.

La fibula in esame presenta una decorazione cloisonné che recepisce granati e paste vitree; un gusto decorativo quindi fortemente assimilabile a quello che connota molti dei manufatti preziosi realizzati in ambito merovingio tra la fine del V e il VI secolo. Di contro però, in quelle date non abbiamo fibule a disco merovinge caratterizzate da una borchia centrale; la loro comparsa sembrerebbe attestata in cronologie più basse (VII secolo), tanto che la denominazione passa da fibule merovinge a fibule franche¹⁸. Ma non è la sola datazione a costituire un elemento di discontinuità: anche la scelta decorativa è molto differente.

¹⁵ Una fibula assimilabile, sebbene integra e discoidale (non "a rosetta") è stata portata alla luce nella necropoli di Leno Campo Marchione (BS), tuttavia non gode ancora di una pubblicazione *ad hoc* e dunque mi limito a riportare il rinvenimento (cfr. GIOSTRA C., *La fisionomia culturale dei Longobardi in Italia Settentrionale: la necropoli di Leno Campo Marchione (BS)*, in Ebanista C., Rotili M. (a cura di), *Archeologia e storia delle migrazioni. Europa, Italia e Mediterraneo fra tarda età romana e alto medioevo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 17-18 giugno 2010), Cimitile 2011, pp. 255- 274; p. 259).

¹⁶ La bibliografia di riferimento per la fibula in esame è la seguente: RIZZO G.E., *Torino. Scoperta di antichità barbariche*, «Notizie degli Scavi di Antichità», VII, 1910, pp. 193-198; ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, cit., p. 80; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 7, p. 35, tav. 37.

¹⁷ *Infra*.

¹⁸ PÉRIN P., *Aspects of Late Merovingian Costume in the Morgan Collection*, cit.

Nelle fibule che si possono portare all'attenzione per la presenza della borchia centrale (*fig. VI.2*) emerge una nuova modalità ornamentale che caratterizzerà i manufatti attribuibili al periodo tardo merovingio, e quindi franco: la superficie non è più costituita da alveoli pronti a recepire paste vitree e granati, bensì «[...] these brooches have a base plate, usually of copper alloy and rarely of silver, with pin-fittings on the back. On the front of the backplate is a sheet of precious metal [...]. The sheet is sometimes applied directly to the base plate, which is flat or has a central boss»¹⁹ (*figg. VI.3-VI.4*). Queste fibule, a livello di scelta decorativa della parte anteriore del manufatto, richiamano – seppur con tutti i distinguo del caso – molti dei monili portati alla luce a Castel Trosino, la cui trattazione troverà spazio nelle pagine seguenti²⁰.

La fibula di Torino non è quindi in alcun modo ascrivibile ai manufatti portati all'attenzione e questo pone non poche domande, soprattutto relativamente alla datazione. Si potrebbe ipotizzare, ma senza alcun dato a supporto, che ci si trovi in un momento di transizione tra le due morfologie (senza borchia-con borchia) nonché tra le due tipologie di ornamentazione (cloisonné-filigrana), individuabile tra fine VI e inizio VII secolo. Per quanto riguarda l'officina produttiva, invece, non si ha alcun dato di qualche utilità che possa far luce in tale direzione.

VI.3.c Le fibule a disco alveolate: quale *fil rouge* per questi pochi esemplari?

L'esame delle restanti fibule, che si contraddistinguono per una decorazione *cloisonné*, tuttora evidente o presente in antico, sebbene prenda le mosse da un numero molto esiguo di campioni consente di dar luogo ad alcune interessanti riflessioni.

Credo infatti che tali fibule, soprattutto gli esemplari di Castel Trosino, Nocera Umbra e Vittorio Veneto attestino in modo evidente il momento di passaggio dalla moda merovingia a quella mediterranea: le loro dimensioni sono cresciute rispetto all'esemplare "a rosetta" ma non rispondono ancora ai diametri che contraddistingueranno le fibule a disco realizzate per far fronte alla nuova consuetudine; sono attestate singolarmente nelle sepolture e, infine, recepiscono una scelta decorativa che sarebbe stata soppiantata a breve. Possiamo infatti supporre che tutti questi manufatti si pongano in un arco cronologico individuabile tra gli ultimi decenni del VI secolo e i primi del VII secolo.

Vale però la pena sottolineare che, come già anticipato, non tutte le fibule a disco che verranno approfondite di seguito sono assimilabili *in toto*, tanto che sia la piccola fibula portata alla luce a Imola, sia quella proveniente da Parma presentano alcune dissonanze. È quindi con questi due

¹⁹ IVI, pp. 244-245.

²⁰ *Infra*.

esemplari che iniziamo la trattazione, avendo chiaro che la sporadicità che caratterizza entrambi i rinvenimenti non è stata certamente d'aiuto nell'affermarsi della loro fortuna critica.

Il manufatto²¹ portato alla luce nelle vicinanze di Imola²² (*fig. VI.5*) è a mio avviso ascrivibile, date le dimensioni, alla tipologia delle doppie fibule funzionali alla chiusura del mantello. La scelta compositiva della placca anteriore richiama in modo evidente simili oggetti realizzati in seno al VI secolo ed entro il VII, soprattutto nella scelta di inserire un elemento centrale polilobato dal quale si diparte l'intera composizione. Si pensi, a questo proposito, alla coppia di fibule che ornava la defunta Aregonda (*fig. II.28*).

Diverso è il caso della fibula a disco, particolarmente preziosa, rinvenuta a Parma²³ in una sepoltura cosiddetta "longobarda" (*fig. VI.6a-c*). La scoperta, avvenuta nel novembre 1950 in concomitanza di alcuni lavori in uno «scantinato [...] per la collocazione di una caldaia da termosifone»²⁴, portò alla luce una tomba femminile «accompagnata da notevolissimi oggetti d'oro e di bronzo da ornamento»²⁵.

Trovo significativo mettere in luce quale fosse l'effettivo interesse di Monaco nell'osservare la fibula portata alla luce nello "scantinato" poiché permette di comprendere quale sia stato per lungo tempo l'interesse nutrito dagli studiosi nei confronti delle antichità barbariche: individuarvi con un nemmeno troppo celato compiacimento i caratteri dell'arte germanica vera e propria. Lo studioso osserva la fibula ma l'aspetto che lo interroga maggiormente (forse totalmente) è quello relativo agli inserti aurei ad intreccio. Nella pubblicazione da lui curata, egli dedica infatti gran parte dello spazio a questa problematica ed esaurisce in poche righe la descrizione delle restanti parti. In effetti il Monaco non ha torto; questo manufatto sembrerebbe il solo (appartenente a questa categoria, ovviamente²⁶), portato alla luce in territorio italiano, a presentare all'interno della sua decorazione una scelta ornamentale dal forte richiamo germanico: le quattro lamine che in corrispondenza del secondo registro alternano le parti realizzate ad alveoli si contraddistinguono per la presenza di

²¹ Per la bibliografia relativa alla fibula a disco proveniente da Imola, ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, cit., p. 161; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 1, p. 34, tav. 36; ALFIERI N. et al., *Ori e argenti dell'Emilia antica*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 31 agosto-22 settembre 1958), Bologna 1958, n. 225 (pp. 96-97); fig. 70.

²² Il contesto del rinvenimento è ignoto. Non è quindi possibile congetturare se fosse parte di un corredo funebre o se, invece, sia ascrivibile ai rinvenimenti sporadici.

²³ La fibula rinvenuta a Parma è oggetto di trattazione in, MONACO C., *Oreficerie longobarde a Parma*, Parma 1955, pp. 19-21; tavv. 1-4; ALFIERI N. et al., *Ori e argenti dell'Emilia antica*, cit., n. 206 (pp. 91-92); figg. 58-59; CARDUCCI C., *Oreficerie barbariche*, cit., pp. 238-261; n. 916 (p. 258).

²⁴ MONACO C., *Oreficerie longobarde a Parma*, cit., p. 15.

²⁵ *Ibidem*. Oltre alla fibula, il corredo della defunta recepiva elementi in lamina aurea appartenuti a una crocetta; altre placche auree di incerta identificazione; un «piccolo groviglio di fili d'oro» (IVI, p. 16); due anelli aurei; elementi di collana in oro e altri vaghi sempre appartenenti al monile; una «collana di falsi granati in vetro» (*Ibidem*); un frammento di fermaglio di cintura e un grande bacile bronzeo. Ho scelto di riportare quanto rinvenuto perché mi pare significativo trattandosi di una sepoltura singola, non appartenente ad un'area cimiteriale specifica.

²⁶ Numerose sono le fibule ad arco che attestano una piena cultura artistica di ambito germanico.

intrecci tipici del II Stile animalistico²⁷. Monaco vi intravede una forma animale stilizzata identificabile come un uccello, «il becco [...] bene individuato sempre, però, dalla forma e dalla indicazione dell'occhio»²⁸. E, aggiunge, «l'intreccio della nostra fibula presenta anche una notevole caratteristica, e cioè la presenza della forma animale, stilizzata in intreccio, in contrapposizione araldica (i due becchi di uccello si guardano da un estremo all'altro della laminetta)»²⁹.

Purtroppo la qualità delle immagini fotografiche in mio possesso non mi permette un così alto grado di comprensione degli intrecci, tuttavia il carattere complessivo della fibula non può che richiamare manufatti di oreficeria della prima età anglossassone (V-inizi VII secolo)³⁰ connotati da un gusto eclettico motivato «partly from a cross-fertilization of the cultural traditions of the Germanic settlers who created England with those of the inhabitants of the former Roman provinces of Britain in the fifth and sixth centuries»³¹. Quanto osservato fino ad ora ci consente di inserire tale fibula a disco in coordinate cronologiche meno generiche, ossia entro i primi decenni del VII secolo.

Tornando allo sguardo complessivo del manufatto, e data ora per certa la ricercatezza compositiva ed esecutiva che ne connota la parte anteriore, desidererei porre l'attenzione sulla sua parte retrostante; questa infatti si presenta essenzialmente intatta, motivo che la conduce ad essere passibile di un parallelismo con la fibula portata alla luce nella Tomba 168 di Castel Trosino. Entrambi i monili sono infatti caratterizzati dalla presenza di un terzo anellino³² saldato in una posizione di incerta identificazione; nel caso del manufatto di Castel Trosino, Lidia Paroli identificò tale ulteriore gancino come un occhiello «destinato a ricevere forse la catenella di sicurezza»³³. Non avendo indizi che possano condurci a corroborare o meno tale ipotesi credo che tale supposizione vada tenuta in conto³⁴ così come penso non si possa non prendere in considerazione un'idea ancor

²⁷ Poiché la trattazione degli stili animalistici ci condurrebbe lontano dall'ambito della presente ricerca, mi limito a rimandare ad alcuni contributi di particolare significato a riguardo, REYNOLDS BROWN K., KIDD D., LITTLE C.T., *Artistry in the West*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne*, cit., pp. 204-213; HASELOFF G., *Die germanische Tierornamentik der Völkerwanderungszeit*, I-III, Berlin-New York 1981; ROTH H., *Die Ornamentik der Langobarden in Italien. Eine Untersuchung zur Stilentwicklung an Hand der Grabfunde*, Bonn 1973; SALIN B., *Die altgermanische Thierornamentik*, Stockholm 1904.

²⁸ MONACO C., *Oreficerie longobarde a Parma*, cit., p. 21.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cfr. HINES J., *Eclectic Art of the Early Anglo-Saxon Jewelry*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne*, cit., pp. 282-291. Penso, nello specifico al gusto estetico che emerge osservando una fibula a disco (inizio VII) proveniente dal Kent e musealizzata presso il Metropolitan Museum (inv. 1987.90.1), che recepisce una pluralità di stili decorativi.

³¹ *Ivi*, p. 282.

³² I "primi due" anellini sono quelli che recepiscono l'inserimento della molla dell'ardiglione.

³³ PAROLI L., *Tomba 168*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, I-II, Firenze 2005, I, pp. 97-98; p. 98.

³⁴ Si pensi a questo proposito anche a quanto detto nel Capitolo III rispetto alla modalità con cui le donne palmirene si insignivano di tale manufatto.

più "basilare", ossia che tale anellino consentiva di utilizzare il manufatto anche come semplice pendente.

Con questa sorta di "passaggio di testimone" giungiamo ora all'analisi del gruppo di fibule che condividono i maggiori elementi in comune. La fibula della Tomba 168 di Castel Trosino³⁵, quelle della Tomba 17³⁶ e della Tomba 150³⁷ della necropoli di Nocera Umbra nonché il monile portato alla luce a Vittorio Veneto³⁸ sono sovrapponibili anzitutto a motivo delle dimensioni che le connotano. Oltre alle misure, tutte individuabili tra i 4,5 e i 4,7 cm, tali manufatti sono assimilabili per la scelta decorativa e la realizzazione della parte posteriore³⁹.

La struttura ornamentale complessiva è infatti la medesima: due/tre registri concentrici attorno a un elemento centrale di dimensioni più o meno significative; benché due di queste fibule si presentino ora unicamente nel loro impianto di cellette auree – mi riferisco al manufatto di Castel Trosino e a quello della Tomba 17 di Nocera Umbra –, è fortemente immaginabile che in antico recepissero comunque le medesime scelte decorative degli altri due esemplari con inserti di almandini e paste vitree.

³⁵ La bibliografia di riferimento per il manufatto in esame è la seguente: MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, "Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei", XII, 1902, coll. 145-380; col. 318; ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, cit., p. 79; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 6, p. 35, tav. 36; PAROLI L., *Castel Trosino. Tomba 168*, in Paroli L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, in Paroli L. (a cura di), *La necropoli altomedievale di Castel Trosino. Bizantini e Longobardi nelle Marche*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Museo Archeologico Statale, 1 luglio-31 ottobre 1995), Milano 1995, pp. 197-325; pp. 295-298; p. 295; PAROLI L., *Tomba 168*, cit., p. 97, tavv. 126, 146, 210.

³⁶ La fibula portata alla luce nella Tomba 17 di Nocera Umbra può contare sulla seguente bibliografia: PASQUI A., PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, cit., col. 194; ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, cit., p. 80; VON JENNY W.A., VOLBACH W.F., *Germanischer Schmuck des frühen Mittelalters*, Berlin 1933, p. 42; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 4, p. 34, tav. 36; RUPP C. (a cura di), *Catalogo*, in Paroli L. (a cura di), *Umbria Longobarda. La necropoli di Nocera Umbra nel centenario della scoperta*, catalogo della mostra (Nocera Umbra, Museo Civico 27 luglio 1996 – 10 gennaio 1997), Roma 1996, pp. 89-130; p. 94; RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra. I. Katalog und Tafeln*, cit., p. 25, tav. 29, fig. 2.

³⁷ Per i riferimenti bibliografici del manufatto in esame, PASQUI A., PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, cit., col. 335; ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, cit., p. 79; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 5, p. 35, tav. 37; RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra. I. Katalog und Tafeln*, cit., p. 169, tav. 157, fig. 2.

³⁸ Per la bibliografia di supporto, si rimanda a, FIBULA A DISCO DA VITTORIO VENETO, in POSSENTI E., *Il Veneto tra Ostrogoti e Longobardi*, in Brogiolo G.P., Chavarría Arnau A. (a cura di), *I Longobardi. Dalla caduta dell'Impero all'alba dell'Italia*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 28 settembre 2007-6 gennaio 2008; Novalesa, Abbazia dei Santi Pietro e Andrea, 30 settembre-9 dicembre 2007), Milano 2007, pp. 227-233; n. 4.15 (p.230); RIGONI M., *Vittorio Veneto, Ceneda, Loc. Col del Mort*, in Possenti E., Rigoni M., Sandrini G.M., *Rinvenimenti occasionali dal territorio*, in Rigoni M., Possenti E. (a cura di), *Il tempo dei Longobardi. Materiali di epoca longobarda dal Trevigiano*, catalogo della mostra (Vittorio Veneto, 20 settembre-31 dicembre 1999), Padova 1999, pp. 95-122; pp. 103-106.

³⁹ Purtroppo non è stato possibile verificare quest'ultimo aspetto nell'esemplare di Vittorio Veneto.

Mi permetto di mettere in evidenza, a proposito della fibula della Tomba 168 di Castel Trosino, un carattere che l'avvicina alla fibula a disco portata alla luce nella Tomba 150⁴⁰ di Nocera Umbra: se si osserva infatti il disegno a cui danno vita le lastrine auree, si ha modo di individuare la presenza di castoni circolari in corrispondenza del registro più esterno. Non ci è dato sapere come questi fossero riempiti in antico, se con almandini o pasta vitrea, tuttavia la disposizione dell'insieme, così come l'impianto simmetrico che connota il secondo registro e la tipologia realizzativa della placca retrostante non possono che condurci a supporre la produzione nel medesimo *milieu* culturale (e anche in una medesima officina?).

Quanto scrive la Rupp a proposito del manufatto della Tomba 17, ossia «[...] finora non sono conosciute fibule auree a disco con cloisonné stretto negli insediamenti preitaliani dei Longobardi, cosicché è probabile che le fibule di questo tipo che compaiono a Nocera Umbra siano state introdotte in Italia»⁴¹ acquista valore in quanto testimonia, implicitamente, come questa tipologia di manufatto costituisca una sorta di momento di passaggio tra due consuetudini nell'abbigliamento femminile. Sebbene tale evoluzione sarà indagata più avanti, in questo preciso contesto la riflessione della Rupp, estendibile anche all'area cimiteriale di Castel Trosino e all'esemplare di Vittorio Veneto, a cui si aggiunge il forte richiamo che questi manufatti intrattengono, anche a livello di dimensioni, con le due fibule a disco portate alla luce nella sepoltura della regina merovingia⁴², conducono a individuare una possibile cronologia di riferimento. Entrambi i succitati aspetti giocano a favore di un'attribuzione delle fibule entro il VII secolo. Poco importa se i corredi che le recepiscono sono più tardi, l'archeologia della morte non raramente si connota per questo tipo di scelte rituali⁴³.

Se nel caso della fibula di Vittorio Veneto, il fatto di essere un rinvenimento casuale⁴⁴ non pone dubbi relativamente alla datazione del contesto di appartenenza, e dunque concordo con l'attribuzione cronologica formulata dalla Possenti e individuata all'ultimo quarto del VI secolo⁴⁵;

⁴⁰ Questo parallelismo può considerarsi inedito. La Paroli infatti si era limitata a segnalare quello esistente tra la fibula della Tomba 168 di Castel Trosino e quella della Tomba 17 di Nocera Umbra; a questo proposito rimando a, PAROLI L., *Castel Trosino. Tomba 168*, in Paroli L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, cit., pp. 295-298; p. 295.

⁴¹ *Tomba 17*, in RUPP C. (a cura di), *Catalogo*, cit., pp. 92-96; p. 94.

⁴² Cfr. Capitolo II.

⁴³ Si rimanda, a questo riguardo, alla trattazione del Capitolo I inerente la fibula a disco di tipo mediterraneo portata alla luce nella Tomba 39 di Nocera Umbra.

⁴⁴ Trovo di particolare interesse quanto sottolinea la Rigoni (RIGONI M., *Vittorio Veneto, Ceneda, Loc. Col del Mort*, cit., pp. 103-104) ossia che la concentrazione degli oggetti in un'area molto limitata così come la stessa tipologia dei manufatti portati alla luce (una fibula a disco, un frammento di fibula a staffa, una fibbia da cintura e una borchietta in bronzo) conduce a supporre che si trattasse del «corredo di una o più sepolture longobarde (di cui almeno una femminile) databili tra la fine del VI e gli inizi del VII secolo» (IVI, p. 103). Risulta poi di particolare significato che tale rinvenimento «per le caratteristiche tipologiche e la cronologia circoscritta dei materiali, costituisce la più antica testimonianza archeologica finora nota dell'occupazione di Ceneda da parte dei Longobardi almeno a partire dalla fine del VI secolo, poco tempo dopo il loro arrivo in Italia» (IVI, p. 104).

⁴⁵ *Fibula a disco da Vittorio Veneto*, in POSSENTI E., *Il Veneto tra Ostrogoti e Longobardi*, cit., p. 230.

per quanto concerne i ritrovamenti di Nocera Umbra e Castel Trosino l'interesse che nutro non si limita alla datazione dell'oggetto bensì anche al corredo funebre che lo recepisce poiché indice di consuetudini funerarie così come di "nuove" consuetudini nell'abbigliamento. Essendo questi ultimi aspetti oggetto di trattazione più avanti, per volontà di completezza mi limito a indicare le cronologie a cui sono attribuite le due sepolture nocerine: la Tomba 17⁴⁶ è associata dalla Rupp al momento di transizione tra la prima e la seconda fase di utilizzo dell'area cimiteriale⁴⁷, quindi intorno all'inizio del VII secolo; mentre la Tomba 150 viene assegnata alla seconda fase, e quindi entro il primo decennio del VII secolo⁴⁸.

Prima di passare alle tipologie di manufatti denominate 'b' e 'c', vorrei richiamare l'attenzione sulla duplice – benché sempre interrogativa – categorizzazione che talvolta sembra connotare questa tipologia di manufatti: "artigianato longobardo o merovingio". Esemplificativa a tal proposito è la fibula a disco⁴⁹ appartenuta alla Contessa di Béhague e attribuita alla seconda metà del VI secolo⁵⁰, che con tali epiteti viene denominata nel catalogo d'asta Sotheby's Monaco⁵¹. Penso di poter asserire che non si tratti di artigianato longobardo in *stricto sensu*.

La succitata affermazione della Rupp⁵² trova infatti conferma da quanto emerge nello studio della cultura materiale condotto da Irene Barbiera nei cimiteri di Hegykő⁵³, Szentendre⁵⁴ e Tamási⁵⁵: la presenza di fibule a disco uniche è del tutto assente mentre compaiono solo – e comunque di rado coppie di piccole fibule a disco/"a rosetta" (a Szentendre si contano solo tre casi⁵⁶). Queste vengono per l'appunto definite da István Bóna di «importazione dai paesi dei Merovingi»⁵⁷.

Quanto emerso in questa seppur breve trattazione, ossia la rarità del riscontro di questa tipologia di fibule a disco in sepolture longobarde all'interno del territorio italiano, e la datazione che non

⁴⁶ RUPP C., *La necropoli longobarda di Nocera Umbra (loc. Il Portone): l'analisi archeologica*, cit., p. 33.

⁴⁷ Ricordo che la prima fase è indicativamente da individuare *post* 572-590, mentre la seconda 590-610.

⁴⁸ RUPP C., *La necropoli longobarda di Nocera Umbra (loc. Il Portone): l'analisi archeologica*, cit., p. 33.

⁴⁹ Cfr. ARRHENIUS B., *Merovingian Garnet Jewellery*, Göteborg 1985, fig. 243.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Sotheby's Monaco, *Antiquités et objets d'art. Collection de Martine, Comtesse de Béhague provenant de la Succession du Marquis de Ganay*, Samedi 5 décembre 1987, n. 41. La base d'asta era pari a 60.000-80.000 FF. Si tratta della medesima asta in cui fece la sua comparsa la fibula a disco (c. 26) ora conservata presso il British Museum (cfr. *Infra*).

⁵² *Supra*.

⁵³ BARBIERA I., *Changing lands in changing memories*, cit., pp. 22-24; tab. 4. Per la trattazione complessiva dell'area cimiteriale, IVI, pp. 13-31.

⁵⁴ L'area cimiteriale di Szentendre (IVI, pp. 33-58) presenta tre sepolture femminili che recepiscono la coppia di fibule in corrispondenza del collo (IVI, pp. 49-52; 56-57; tab. 6), tuttavia non considererei significativo tale dato per corroborare l'ambito longobardo di questa manifattura nonché consuetudine nell'abbigliamento. Cfr. *Infra*.

⁵⁵ IVI, pp. 66-67; tab. 6. Anche in questo caso, la trattazione complessiva della necropoli è contenuta in IVI, pp. 59-73.

⁵⁶ La Barbiera non prende in considerazione quelle portate alla luce a Hegykő e a Tamási che, almeno nel primo sito, dovettero essere presenti seppure in numero anche qui limitato. A questo proposito, BÓNA I., *Tomba femminile 8 da Hegykő*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, cit., n. I.14b (p. 34).

⁵⁷ BÓNA I., *Tomba femminile 8 da Hegykő*, cit., p. 34.

parrebbe mai oltrepassare il primo decennio del VII secolo sono elementi a favore di un'attribuzione di tali preziosi monili policromi a un ambito culturale e artistico "altro" rispetto a quello longobardo e, nello specifico, sembra che la cultura artistica merovingia possa essere identificata con il *milieu* che ha dato vita a queste produzioni⁵⁸.

VI.4 Tipologia b: fibule a disco auree con decorazione in filigrana

Le fibule a disco appartenenti a questa tipologia e oggetto di studio nelle pagine seguenti sono il vero portato innovativo di questo Capitolo. Costituiscono infatti una novità non solo dal punto di vista della consuetudine nel costume e, di conseguenza, nella ritualità funeraria bensì anche per quanto concerne la loro scelta decorativa: a livello generale possiamo affermare che si tratta di manufatti caratterizzati da una piastra anteriore aurea decorata con elementi in filigrana di morfologie eterogenee (cerchietti, S e doppie S affrontate, motivi a pelta, etc.).

Risulta evidente, fin da un primo sguardo, la loro estraneità rispetto alla cultura artistica longobarda così come si è soliti identificarla, ossia quale espressione artistica dalla molto accentuata impronta germanica e "barbarica". Qui però si evidenzia l'emergere di qualcosa di nuovo. Il gusto per l'estrema policromia delle superfici è venuto meno quasi completamente, la lamina aurea – sebbene con diversi ornati – è divenuta la protagonista di quella che possiamo definire una nuova sensibilità estetica nata a contatto con i manufatti preziosi dell'Oriente Mediterraneo⁵⁹. Gli equilibri compositivi sono completamente cambiati tanto che si va delineando un'espressione artistica inconsueta nel panorama storico-artistico che vede protagonista la nuova *gens Langobardorum*.

Questo il motivo per cui credo abbia senso, prima di entrare nel vivo della trattazione dei manufatti, procedere con un'analisi complessiva di questa nuova scelta decorativa, dove l'attributo di novità è dato dal suo presentarsi in oggetti e contesti (le necropoli, appunto) non connotati dalla cultura dominante "romano-bizantina". A proposito di queste fibule Holmqvist afferma,

in questi pezzi di oreficeria si avverte molto la vicinanza dell'arte del Mediterraneo romano, o meglio bizantino. La loro costruzione armoniosa e tranquilla, la distribuzione equilibrata dell'ornato sulla superficie, ma forse soprattutto la loro scarna semplicità, rappresentano, nell'epoca di cui parliamo, qualcosa di decisamente *non germanico*⁶⁰.

⁵⁸ Nel caso dell'esemplare di Vittorio Veneto, la vicinanza con esemplari di area transalpina è messa in luce in RIGONI M., *Vittorio Veneto, Ceneda, Loc. Col del Mort*, cit., pp. 106-106n [41].

⁵⁹ È sempre importante avere chiaro l'aspetto di "mobilità" intrinseco ai manufatti di arte sontuaria. A questo proposito rimando a, CASTELFRANCHI L., *Le mobili frontiere dell'arte. Tra Medioevo e Rinascimento*, Milano 2012.

⁶⁰ HOLMQUIST W., *L'arte dei Germani a cominciare dal V secolo d.C.*, cit., p. 208.

Come già messo in evidenza, le fibule a disco che presentano una decorazione in filigrana sono, potremmo affermare necessariamente, connotate da una placca anteriore costituita da una lamina aurea. L'oro diventa quindi un elemento preponderante e tale peculiarità costituisce a mio avviso una cesura nella cultura artistica longobarda, sebbene locale e localizzata a motivo della non frequente attestazione di questa tipologia di monili.

Ma non è la scelta dell'oro a risultare il solo elemento distonico, è il carattere complessivo delle fibule a disco in esame a "parlare un'altra lingua". La tecnica della filigrana così come lo sbalzo⁶¹ e lo stile policromo reso attraverso castoni di gemme o paste vitree costituiscono i caratteri fondamentali e fondanti dell'oreficeria romana che vennero inevitabilmente ereditati da quella bizantina e, di conseguenza – come attestano le fibule in esame – anche da quella dei popoli delle Grandi Migrazioni⁶². Non a caso Coche de la Ferté⁶³ evidenziò come tale predilezione estetica divenne la formula decorativa che meglio si adattò all'estetica del gioiello, diffondendosi in tutta Europa.

Tuttavia questa "formula decorativa" non fu recepita in egual misura nelle diverse culture artistiche dei secoli in esame; quello che emerge osservando i manufatti della prima età anglosassone così come quelli merovingi prima e franchi dopo è un'assimilazione non feconda, dovuta forse anche alla minor presenza, o addirittura assenza, di maestranze specializzate sul territorio. Tali contesti furono inevitabilmente raggiunti dal gusto dell'Oriente Mediterraneo ma con ogni probabilità questo non venne pienamente compreso (o apprezzato) tanto da esser inserito senza troppa evidenza nelle loro produzioni.

Il caso dei Longobardi sembra apparire diverso: ne sono un esempio sì le fibule a disco in esame, ma accanto ad esse possiamo annoverare gli orecchini a cestello⁶⁴, le collane con elementi aurei e *cabochon* d'ametista⁶⁵, gli anelli cosiddetti "architettonici"⁶⁶. Diverse sono le tipologie di monili

⁶¹ Lo sbalzo e la filigrana possono considerarsi due eredità stilistiche etrusche che confluirono nell'arte di lusso romana. Per un maggior approfondimento in questa direzione, HIGGINS R., *Greek and Roman Jewellery*, cit., pp. 149-153.

⁶² Penso qui, nello specifico, anche alla fibule a disco cosiddette "franche" a cui si è accennato in precedenza (*Supra*). Queste presentano infatti, seppur in maniera meno raffinata, gli stessi elementi dei manufatti che si andranno ad approfondire ma, nel contempo, sono connotate da una sorta di *horror vacui*: la placca anteriore recepisce l'affastellarsi di elementi incastonati e decorazioni in filigrana e nonostante si ravvisi la volontà di dare all'insieme una simmetria compositiva, questa si evidenzia a fatica per l'eterogeneità degli elementi assemblati.

⁶³ COCHE DE LA FERTÉ E., *Les Bijoux antiques*, Paris 1956, p. 93.

⁶⁴ POSSENTI E., *Gli orecchini a cestello altomedievali in Italia*, Firenze 1994.

⁶⁵ Si veda il Capitolo IV per un approfondimento in questa direzione.

⁶⁶ A questo proposito rimando a SPIER J., *Some Unconventional Early Byzantine Rings*, in Entwistle C., Adams N. (eds.), *'Intelligible Beauty'*, cit., pp. 13-19; p. 17. Mi permetto inoltre di sottolineare che chi scrive si è occupata di questa tipologia di manufatti nel contributo dal titolo *Il fascino di Bisanzio nella produzione orafa longobarda: alcuni casi da Castel Trosino e Nocera Umbra*, che sarà parte del volume contenente gli Atti del VIII Congresso Nazionale di Studi Bizantini tenutosi a Ravenna nel settembre 2015.

che ereditano un gusto e una fisionomia "romano-bizantina". La Reynolds Brown a proposito dei Longobardi e della loro cultura artistica sottolinea, «[...] the art they produced in this period emulates that of Rome and Byzantium, and through it the Langobards became important transmitters of Mediterranean influences to the northern Germanic tribes»⁶⁷. Essi infatti portarono avanti contemporaneamente due direttrici artistiche in ottica di una "bipolarità culturale"⁶⁸: una ancora fortemente legata all'arte germanica, l'altra improntata, con maggiore o minore evidenza a seconda dei casi, all'arte della prima età bizantina.

Le fibule a disco che si andranno ad approfondire, così come quelle elitarie esaminate nel Capitolo IV, sembrerebbero recepire, più di altri monili, i caratteri di una moda ormai divenuta sovraregionale⁶⁹ tanto che «[...] provincial centres also were able to produce jewellery of a high quality in the 'interregional' fashion. Thus, not everything that is of a high quality, or follows the 'interregional' style, seems to come from the capital»⁷⁰. Era forse ovvio che le scelte in ambito estetico dell'Impero si diffondessero dal centro, Costantinopoli, oltre i suoi confini diventando emblemi del lusso, della raffinatezza, del gusto.

The 'interregional' fashion may, therefore, rather been due to the influence of one leading workshop, whose techniques, shapes, motifs, and styles were copied elsewhere. The workshop in question could indeed have been situated in Constantinople. Constantinople became the imperial capital after Rome [...], and it may likewise have taken over the former capital's role as a jewellery trendsetter⁷¹.

Da tali considerazioni emerge ovviamente la necessità di far luce sul contesto produttivo delle fibule a disco. Se si interpretano tali monili quali opere d'arte sontuaria realizzate in seno alla cultura artistica longobarda non è possibile evitare di interrogarsi a proposito degli artefici e del luogo dove questi fossero localizzati. Prima di intraprendere questa trattazione che si rivelerà purtroppo poco "feconda", credo sia più utile affrontare in primo luogo l'analisi dei manufatti.

⁶⁷ REYNOLDS BROWN K., *Migration Art A.D.300-800*, New York 1995, p. 34.

⁶⁸ Sarebbe interessante poter giungere in futuro alla scrittura di una vera e propria "storia dell'arte longobarda" che delinei in maniera particolareggiata, censendo la maggior parte delle opere note, il carattere di una cultura artistica di forte "bipolarità culturale", come per l'appunto metteva in luce la Romanini (cfr. ROMANINI A.M. *et al.*, *L'Arte Medievale in Italia*, Milano 2007 (I ed. Firenze 1988), p. 225).

⁶⁹ Cfr. STOLZ Y., *The Evidence for Jewellery Production in Constantinople in the Early Byzantine Period*, cit., pp. 33-39; p. 33.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

VI.4.a Fibule a disco con decorazione in filigrana e gemma o pasta vitrea centrale

È sicuramente l'eterogeneità il carattere che emerge dall'osservazione delle undici fibule che possono essere annoverate in questa categoria. Cinque di esse condividono alcune scelte decorative assimilabili e, soprattutto, la medesima impostazione della placca anteriore: si tratta della fibula (perduta) Dzyalinski (c. 1), dell'esemplare della Tomba 16 di Castel Trosino (c. 18), della fibula da Senise (c. 41), di quella da Trento (c. 44) e, infine, del manufatto conservato al Metropolitan Museum che presenta un cammeo centrale (c. 49). Due esemplari, quelli portati alla luce nel tesoro di Isola Rizza (cc. 45-46), possono essere definiti sovrapponibili. Le restanti quattro fibule recepiscono scelte decorative fortemente peculiari tanto da non vantare, ad oggi, alcun precipuo confronto: si tratta, nello specifico, della fibula portata alla luce a Cividale (c. 31), del manufatto argenteo da Castel Trosino (c. 25), della fibula-pendente da Spilamberto (c. 42) e, infine, della piccola spilla con cammeo raffigurante un pavone conservata al Dumbarton Oaks Museum (c. 50).

Un carattere comune però c'è, oltre ovviamente alla realizzazione degli ornati in filigrana, è la scelta di connotare ciascun monile con una gemma o pasta vitrea centrale che dona all'insieme una ricercatezza sia nel materiale utilizzato sia nella composizione d'insieme. Tale peculiarità non è irrilevante se pensiamo che nella sottocategoria successiva, quella delle fibule realizzate a sbalzo, la presenza di gemme o paste vitree è limitata a un numero esiguo di esemplari (tre su undici). Credo quindi sia opportuno iniziare la trattazione da questa scelta ornamentale poiché risulta a mio avviso fortemente soggetta all'influenza della *romanitas*. Non è la sola tecnica della filigrana a connotarsi in direzione di stilemi classici, bensì anche il gusto estetico complessivo che emerge dalla struttura dell'insieme. Se si osservano le fibule a disco a corredo del Capitolo III del presente lavoro di ricerca, nonché quelle scolpite nelle stele funerarie palmirene, non si tarderà a mettere in luce quanto siano vicini i manufatti in esame ai monili che si diffusero nella moda palmirena tra II e III secolo. Se infatti le fibule a disco, allora ancora "spille", di età romana vedono nella gemma un ganglio della composizione tanto da connotarsi per la presenza preponderante di una pietra preziosa attorno alla quale viene realizzata una cornice aurea di ampiezza variabile, sono i manufatti provenienti da Palmira (*figg. III.17; III.18*) a poter essere associati maggiormente al gusto che prevale nei manufatti di età longobarda in esame. Se è d'obbligo almeno il dubbio che si tratti effettivamente di manufatti "longobardi" e non dell'occultazione di gioielli anteriori, la loro attenta osservazione mostra, a livello complessivo, un gusto e una fattura propriamente altomedievali. Difficile trovare, come molto spesso accade nello studio dei manufatti di oreficeria, un discrimine lampante e di grande evidenza che consenta, senza remore, l'attribuzione più che certa a una data cronologia e a un contesto culturale; è l'attento esame che può "fare la differenza" e, ancor più, la consapevolezza e la conoscenza dei monili appartenenti alla medesima categoria tipologica

realizzati in epoche anteriori e posteriori. Questa breve parentesi metodologica per dissipare il dubbio di una "non autenticità".

Tornando quindi alle fibule a disco, e al loro forte dialogo con la cultura della tarda classicità, quello che si evidenzia dalla loro analisi è come la gemma o pietra semipreziosa in posizione centrale della composizione non offuschi l'importanza estetica degli altri elementi che ornano la piastra anteriore. Vi è una sorta di equilibrio, una ricerca della simmetria data dalla reiterazione di "elementi base", siano essi motivi in filigrana o castoni di paste vitree. Questi monili hanno perso ogni qualsivoglia riferimento esplicito alla cultura artistica germanica e la sensibilità estetica che li connota è pienamente riconducibile al Mediterraneo Orientale.

Se i dubbi per quel che concerne l'aspetto stilistico sono praticamente assenti, tanto che tali manufatti possono a mio avviso essere inseriti tra le realizzazioni sul territorio italiano della prima età longobarda, risulta maggiormente arduo identificare con certezza l'ambiente produttivo nonché i relativi estremi cronologici. Si cercherà dunque, ove possibile, nella trattazione successiva, di far luce anche su questi aspetti, sebbene il più delle volte si renderà necessario limitarsi alla formulazione di ipotesi.

Vale la pena anzitutto dare spazio ai due manufatti fortemente assimilabili portati alla luce nel tesoretto di Isola Rizza⁷², un comune a circa 20 km da Verona. Questi sembrano costituire due pezzi unici (*figg. VI.7-VI.8*) grazie alla particolarità che contraddistingue la loro inedita scelta ornamentale⁷³. Dal castone centrale, circolare o quadrangolare a seconda dell'esemplare, si dipartono in modo simmetrico quattro motivi a palmetta realizzati con filo godronato; negli spazi di risulta sono invece stati ritagliati alveoli a goccia contrapposti. Come emerge chiaramente osservando la Catalogazione, non vi sono (ad oggi) fibule a disco assimilabili. Tuttavia, per quanto concerne la loro attribuzione cronologica, credo che l'inizio del VII secolo supposto da Otto von

⁷² Il ripostiglio era inizialmente costituito da tredici pezzi, di cui oggi ne rimangono undici e, nello specifico: le due fibule a disco di nostro interesse; due borchie auree a forma di foglia; un grande piatto argenteo (diametro: 41 cm) decorato con un medaglione centrale; tre cucchiari argentei con manico a punta e iscrizione (VTERE+FELIX) e altri tre cucchiari, anch'essi argentei con manico terminante a forma di vasetto. Per quanto concerne l'attribuzione cronologica dei reperti, questi vennero datati da von Hessen tra fine VI e inizio VII secolo (cfr. VON HESSEN O., *I ritrovamenti barbarici nelle collezioni civiche veronesi del museo di Castelvecchio*, Verona 1968, pp. 43-53). Per un approfondimento del tesoretto di Isola Rizza si rimanda a, BOLLA M., *Il tesoro di Isola Rizza (Italia)*, in Aillagon J.-J. (a cura di), *Roma e i Barbari. La nascita di un nuovo mondo*, cit., n. IV.42 (p. 392); BUORA M., *Tesoro di Isola Rizza*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, cit., n. V.15 (pp. 231-232); LA ROCCA C., *Catalogo*, in Modonesi D., La Rocca C., *Materiali di età longobarda nel veronese*, Verona 1989, pp. 47-148; nn. 196-208 (pp. 111-112) [Isola Rizza]; VON HESSEN O., *I ritrovamenti barbarici nelle collezioni civiche veronesi del museo di Castelvecchio*, cit.

⁷³ Si dettagliano di seguito i riferimenti bibliografici relativi a entrambi i pezzi: ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala 1923, p. 151, tav. 298; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, nn. C 20-C 21, pp. 36-37, tav. 39; VON HESSEN O., *I ritrovamenti barbarici nelle collezioni civiche veronesi del museo di Castelvecchio*, cit., pp. 43-44; tavv. 37, 40; LA ROCCA C., *Catalogo*, cit., nn. 200-201^b (pp. 111-112); BUORA M., *Tesoro di Isola Rizza. Fibula a disco in oro*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, cit., n. V.15a (p. 231); BOLLA M., *Il tesoro di Isola Rizza (Italia)*, in Aillagon J.-J. (a cura di), *Roma e i Barbari*, cit., n. IV.42 (p. 392).

Hessen sia la datazione maggiormente appropriata a motivo della tipologia di ornato, nella quale è la superficie aurea decorata con elementi in filigrana a prendere il sopravvento rispetto alla policromia dell'insieme.

Una preponderante lavorazione in filigrana connota anche la fibula a disco portata alla luce nelle necropoli cividalese di Cella⁷⁴ (*fig. VI.9*). Qui l'ornamentazione in filo godronato sembra rispondere a una sorta di *horror vacui*. Anche in questo caso non è possibile delineare eventuali parallelismi con altri manufatti, se non limitandosi alla scelta degli ornati (cerchielli e motivi a S).

Altrettanto interessante è la tipologia decorativa della fibula-pendente⁷⁵ portata alla luce nella Tomba 62 della necropoli di Ponte del Rio presso Spilamberto (*fig. VI.10*). Il manufatto presenta una sorta di *horror vacui* di cui la composizione complessiva sembrerebbe risentire. Tale sovraccarico di elementi soffoca le scelte in direzione di preziosità e riconduce la manifattura a un *milieu* locale, contraddistinto da una raffinatezza esecutiva non particolarmente elevata. L'aspetto più curioso è forse da individuare nella duplice funzione che l'anello di sospensione e l'appiccicagnolo nella parte retrostante sembrano suggerire.

Il successivo manufatto degno di nota, anch'esso un *unicum*, è da individuare nella piccola fibula conservata al Dumbarton Oaks Museum (*fig. VI.11*). Le dimensioni minute non mettono in dubbio la sua preziosità, evidente anche dalla tipologia di cornice modanata che trattiene il cammeo e che trova parallelismi felici nella fibula di Benevento (c. 2) e negli alveoli che ornano il bordo esterno della fibula della Tomba 16 di Castel Trosino (c. 18). Per quanto concerne il cammeo che orna la parte centrale del manufatto, questi rientra nella «ristretta classe di cammei vitrei a due strati»⁷⁶ che vennero prodotti in Occidente nel VII secolo, una volta che le tecniche per la realizzazione di lavori glittici si erano perse⁷⁷.

Prima di esaminare il nucleo di fibule a disco che all'interno della presente categoria intrattiene maggiori parallelismi, trovo interessante portare all'attenzione il solo monile realizzato in argento e portato alla luce nella Tomba 220⁷⁸ (*fig. VI.12*), una delle più ricche della necropoli di Castel

⁷⁴ La bibliografia di supporto per l'approfondimento della fibula in esame è la seguente, ZORZI A., *Notizie, Guida e Bibliografia del Museo di Cividale del Friuli*, Cividale 1899, p. 131, n. 15; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 18, p. 38, tav. 36; BROZZI M., *Fibula in oro e pietre dure dalla necropoli di Cella, Cividale*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, cit., n. X.176 (pp. 463-464). Per quanto concerne la necropoli di Cella S. Giovanni, si rimanda a, BROZZI M., *Il sepolcro longobardo "Cella": un importante scoperta archeologica di Michele della Torre alla luce dei suoi manoscritti*, «Forum Iulii», I, 1977, pp. 21-43.

⁷⁵ GIORDANI N., *Il pendente - fibula della tomba femminile 62*, in Breda A. (a cura di), *Il Tesoro di Spilamberto. Signori Longobardi alla frontiera*, catalogo della mostra (Spilamberto, 11 dicembre 2010-25 aprile 2011), Modena 2010, pp. 77-85.

⁷⁶ GAGETTI E., «Ex romano vitro splendentes lapilli». *Ricezione di iconografie della glittica ellenistico-romana in cammei vitrei altomedievali*, cit., p. 161.

⁷⁷ Cfr. IVI, p. 183. Per quanto concerne la produzione e la committenza di tali preziosi manufatti, si rimanda a IVI, pp. 183-191, e alla bibliografia di riferimento.

⁷⁸ A proposito della fibula a disco in esame, si vedano, MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, cit., col. 337; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 23,

Trosino, localizzata in *Contrada Fonte*. Anche in questo caso, come nel precedente, siamo in presenza di un monile di piccole dimensioni che non vanta alcun tipo di confronto. L'aspetto più singolare è certamente il materiale, l'argento per l'appunto, che connota la fibula. Tuttavia è altrettanto interessante che tale sepoltura femminile recepisca due anelli digitali anch'essi argentei⁷⁹. Di indubbio interesse è l'effetto coloristico inserendo una pietra opaca color pervinca nell'alveolo centrale. Come si è ricordato poco sopra, la tipologia di corredo che accompagnava il defunto si caratterizza, in quest'area del cimitero, come una delle più significative; questo ci conduce a identificare in tale materiale non una "seconda" scelta bensì un gusto personale; la predilezione del committente conseguita alle sue disponibilità finanziarie limitate oppure l'unica materia prima presente nel laboratorio artigiano.

Giungiamo ora a esaminare il gruppo più nutrito di fibule a disco con decorazione in filigrana, del quale fanno parte, come già posto in evidenza⁸⁰, la purtroppo perduta fibula Dzyalinski⁸¹, la fibula a disco della Tomba 16⁸² di Castel Trosino, il manufatto rinvenuto a Senise⁸³, quello portato alla luce a Brez⁸⁴, nei pressi di Trento e, infine, quello conservato presso il Metropolitan Museum di New York⁸⁵. I tratti comuni che è possibile individuare in questi manufatti non sono manifesti in

p. 37, tav. 41; PAROLI L., *Tomba 220*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 108-109, tavv. 139, 146, 210.

⁷⁹ Cfr. PAROLI L., *Tomba 220*, cit., p. 109. Gli anelli che la defunta portava sull'anulare sinistro erano tre, uno (quello aureo) andò disperso mentre i restanti due, entrambi argentei, sono tuttora presenti e musealizzati presso il Museo Nazionale dell'Alto Medioevo (inv. 1736; 1737).

⁸⁰ Cfr. *Supra*, anche per il dettaglio delle schede della Catalogazione relative.

⁸¹ Si rimanda, a questo riguardo, alla seguente bibliografia di riferimento: FROEHNER W., *Collections du Château de Goluchow. L'orfèvrerie*, Paris 1879, p. 54; GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., p. 20; ROTILI M., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, cit., pp. 94-95. Di particolare interesse a questo riguardo è la pubblicazione di Froehner, grazie al quale siamo in possesso della sola immagine del manufatto in esame.

⁸² Per un approfondimento a riguardo, si vedano, MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, cit., col. 227; ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, cit., p. 83; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 24, p. 37, tav. 41; PAROLI L., *Tomba 16*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 46, tavv. 38, 210, 212.

⁸³ Per la fibula a disco portata alla luce a Senise, si rimanda a, DE RINALDIS A., *Senise. Monili d'oro d'età barbarica*, «Notizie di Scavi e Antichità», 1916, pp. 329-332; ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, cit., p. 83; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 22, p. 37, tav. 40; GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., pp. 20-21; BREGLIA L., *Catalogo delle oreficerie del Museo Nazionale di Napoli*, cit., n. 1000 (p. 96), tav. XLII; ROTILI MARC., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, cit., pp. 94-95; ROTILI MARC., *Tomba latinizzata di Senise (Potenza)*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, cit., pp. 224-225; CORRADO M., *Manufatti altomedievali da Senise. Riesame critico dei dati*, cit., pp. 232-234; CORRADO M., *Note in margine ad alcune oreficerie 'beneventane' da Senise (PZ)*, in *I Longobardi dei Ducati di Spoleto e Benevento*, cit., pp. 1303-1304.

⁸⁴ Seppur il manufatto non abbia goduto di ampia fortuna critica, mi permetto di riportare i contributi che ne trattano: CIURLETTI G., *Fibula a disco in lamina d'oro*, in Endrizzi L., Marzatico F. (a cura di), *Ori delle Alpi*, cit., n. 1472 (pp. 519-520); CIURLETTI G., *Oggetti d'ornamento nel Trentino-Alto Adige nell'Alto Medioevo*, in *Ibidem*, pp. 437-440; p. 439.

⁸⁵ Per la fibula a disco conservata al Metropolitan, rimando a, REYNOLDS BROWN K., *Two Langobardic Fibulae in the Metropolitan Museum of Art*, «Archeologia Medievale», XIV, 1987, pp. 447-449; fig. 1; PAROLI L., *The Langobardic Finds and the Archaeology of Central Italy*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne*, cit., pp. 140-163; pp. 154-155.

modo estremamente evidente tanto che uno sguardo poco attento potrebbe identificare solo dissonanze; tuttavia, se li si osserva con attenzione, ci si renderà conto che l'impianto compositivo è il medesimo. Abbiamo a che fare con placche circolari che recepiscono un elemento centrale clipeato oppure ovale e, in corrispondenza del bordo esterno, alveoli posti a una distanza regolare talvolta tutti cilindrici⁸⁶, talaltra cilindrici e quadrangolari alternati⁸⁷.

La fibula Dzyalinski (*fig. VI.13*) e quella del Metropolitan (*fig. VI.14*) condividono inoltre la scelta ornamentale con S in filigrana contrapposte che alternano i castoni della fascia più esterna, ma anche la ripartizione spaziale attraverso sottili bordure godronate nonché la cornice a finta treccia. Benché l'assenza della fibula appartenuta ai conti polacchi non consenta un più puntuale raffronto, sarei dell'idea di ipotizzare che le due fibule a disco furono prodotte nel medesimo *milieu* culturale. Se, nel caso della prima, il rinvenimento è stato fino ad ora posto in relazione all'Italia meridionale e, nello specifico, alla Basilicata⁸⁸, credo che anche nel caso della fibula con cammeo del Metropolitan Museum si possa ricondurre all'Italia del sud il contesto di realizzazione e, con ogni probabilità, anche quello di rinvenimento. Quest'ultimo manufatto condivide inoltre con monili prodotti con ogni probabilità nella *Langobardia Minor* la cornice modanata che recepisce il cammeo, penso nello specifico alla fibula di Benevento, al manufatto della Tomba 16 di Castel Trosino e, infine, a quello conservato presso il Dumbarton Oaks Museum.

Delle restanti fibule a disco, quella che risente di un maggior carattere di approssimazione è sicuramente il manufatto portato alla luce in Trentino: i motivi decorativi non sembrano infatti sottostare ad alcuna scelta ornamentale e risultano, in alcuni punti, particolarmente confusi (*fig. VI.15*). Gli alveoli, anche quello centrale di dimensioni maggiori, sono realizzati con semplici lamine auree; è tuttavia significativa la loro alternanza morfologica che trova riscontro nelle fibule di Castel Trosino e Senise. È infatti quest'ultima la peculiarità che invita ad accostare i due manufatti appena citati; sebbene questi non siano completamente sovrapponibili, anzitutto a motivo delle dimensioni che li connotano⁸⁹, risulta evidente il medesimo impianto decorativo. Si è infatti scelto in entrambi i manufatti di lasciare ampio spazio alla superficie aurea decorata con motivi in filigrana, relegando i castoni nella parte centrale e lungo il margine esterno. Se complessivamente queste scelte riportano anche alla fibula di Brez, è altrettanto vero che una sorta di "distanza" è dettata dalla minore raffinatezza esecutiva. Nel caso della fibula di Senise (*fig. VI.16*), l'ornato è realizzato con fili estremamente sottili che danno vita a una decorazione che sembra "ricamata"; piccoli globetti

⁸⁶ Si fa riferimento, nello specifico, alla fibula Dzyalinski e al manufatto di New York.

⁸⁷ È costruito su questa alternanza il registro più esterno della fibula da Senise, quella della Tomba 16 di Castel Trosino e quella da Brez.

⁸⁸ Cfr. ROTILI M., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, cit., p. 94; FROEHNER W., *Collections du Château de Goluchow. L'orfèvrerie*, cit., p. 54.

⁸⁹ Il diametro della fibula di Senise è pari a circa 10 cm, mentre quello del manufatto di Castel Trosino misura intorno ai 7 cm.

ornano inoltre gli alveoli: purtroppo uno solo di essi conserva una gemma bluastro e questo non aiuta ad avere una visione complessiva dell'insieme. In antico certamente questo monile si contraddistingueva per una ricercatezza non scontata, sia a motivo delle dimensioni sia per il connubio che si veniva a creare tra ornato aureo e castoni policromi. Si ha una maggiore fortuna qualora si indaghi la fibula a disco della Tomba 16 di Castel Trosino (*fig. VI.17*); anche in questo caso non sono giunte sino a noi tutte le paste vitree che la impreziosivano in antico, tuttavia è sufficiente la gemma incisa al centro perché se ne espliciti il valore. La decorazione della placca è anche in questo caso realizzata con fili godronati; rispetto alla fibula da Senise qui lo spessore della filigrana è maggiore tanto da connotare a livello plastico la superficie. I quattro alveoli in corrispondenza dei punti cardinali, così come quello centrale, sono caratterizzati da una cornice modanata, mentre i cilindri alternati in corrispondenza del bordo sono ottenuti con una semplice lamina aurea. Un particolare interesse nel monile in esame è da attribuirsi alla gemma incastonata nella cornice centrale⁹⁰; questa – da identificarsi con ogni probabilità in una corniola –, ospita il busto di profilo, verso sinistra, di un personaggio barbato e abbigliato con un mantello chiuso sulla spalla sinistra da una fibula a staffa. Tale peculiarità ci conduce a supporre di essere in presenza di un intaglio databile al Basso Impero.

Nonostante il numero esiguo e l'eterogeneità realizzativa di tali manufatti, credo che questi rappresentino la "cartina tornasole" di una moda che si stava diffondendo benché senza quel carattere prorompente che le si è spesso attribuito. La loro attestazione nei diversi territori dominati dai Longobardi sono un indizio in quella direzione, sebbene è l'esiguo numero, ancora una volta, a interrogarmi sulla portata di tale "innovazione".

VI.4.b Fibule a disco con decorazione a sbalzo

Fatta eccezione per la fibula portata alla luce a Brescia⁹¹ (c. 6), i restanti manufatti che si annoverano in questa sottocategoria provengono tutti dalla necropoli di Castel Trosino, *Contrada Santo Stefano*⁹². O meglio, come vedremo⁹³, ve ne sono anche due (c. 26; c. 27) la cui provenienza

⁹⁰ Ha senso sottolineare, proprio in concomitanza di una fibula la cui provenienza è certa, che non stupisce la presenza di una gemma romana di reimpiego, non soltanto a motivo del già citato "riuso glittico", bensì anche per il fatto che trattandosi di un prodotto dell'artigianato «che tradizionalmente era praticato nell'Italia centro-meridionale» (SENA CHIESA G., *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*, I-II, Padova 1966, I, p. 70), in quelle coordinate spaziali non doveva essere difficile l'acquisto o lo scambio di tali preziosi manufatti.

⁹¹ La bibliografia di riferimento per la fibula portata alla luce a San Zeno Naviglio è la seguente, WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 19, p. 36, tav. 38; VON HESSEN O., *Fibula a disco in oro da San Zeno al Naviglio*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, cit., n. IV.99 (p. 210); *Fibula a disco*, in GUGLIELMETTI A., *I corredi funerari. I ritrovamenti. I materiali*, in AA.VV. *Santa Giulia. Museo della Città di Brescia. L'Età Altomedievale. Longobardi e Carolingi a San Salvatore*, Milano 1999, pp. 39-61; p. 56.

⁹² Cfr. *Infra*.

⁹³ *Infra*.

è sconosciuta ma l'impianto complessivo conduce, senza troppe remore, a Castel Trosino, o comunque presso l'ignota bottega orafa che produsse con un metodo che potremmo definire "standardizzato" i manufatti sepolti nella necropoli della frazione ascolana. Questo aspetto è tutt'altro che irrilevante dal momento che consente di circoscrivere un gusto e una determinata usanza presso la popolazione⁹⁴ stanziata in quell'area.

Per quanto concerne il manufatto "bresciano" (*fig. VI.18*), questo rappresenta non solo l'unico esemplare portato alla luce in tale territorio bensì anche l'unica fibula a disco che in Italia settentrionale si distingue per la presenza di una realizzazione a sbalzo. Come già sottolineato precedentemente⁹⁵ l'impostazione decorativa complessiva richiama a mio avviso in modo evidente quella della fibula di Benevento, sebbene quest'ultima recepisca elementi di maggiore preziosità quale il cammeo e i pendenti che la connotano in direzione elitaria. Il monile proveniente da San Zeno Naviglio, ad oggi anch'esso un *unicum*, credo possa essere ricondotto a una manifattura dell'Italia meridionale, sia per il parallelismo sopra indicato con la fibula di Benevento, sia per il fatto di presentarsi come un caso isolato all'interno del panorama archeologico dell'Italia settentrionale.

Giungiamo ora alla trattazione più significativa di questo paragrafo, ossia l'esame delle fibule a disco portate alla luce nell'area cimiteriale di Castel Trosino. È di grande interesse il fatto che tutti i manufatti, in totale undici⁹⁶, condividano il medesimo impianto compositivo: un elemento mediano circolare ottenuto a sbalzo e, nella fascia più esterna, quattro borchie equidistanti realizzate anch'esse a sbalzo. A questa scelta decorativa che possiamo definire "di base" si sommano ulteriori opzioni ornamentali: la superficie circolare del registro centrale può essere decorata con una borchia a sbalzo oppure con elementi incastonati; così come la restante superficie del manufatto recepisce sia ornati in filigrana sia ulteriori alveoli con inserti in paste vitree.

Benché ciascuna delle fibule a disco possa considerarsi un *unicum*, è altresì vero che dalla loro osservazione emerge un carattere complessivamente omogeneo. Di conseguenza non è inesatto ipotizzare di essere in presenza di una "produzione base" standardizzata a cui si andavano ad aggiungere, di volta in volta, scelte motivate dal gusto del committente o, più semplicemente, dalla creatività dell'*artifex*.

⁹⁴ Tale costume dobbiamo pensarlo anzitutto attestato tra i vivi e, solo in secondo luogo, trasposto nella ritualità funeraria in fase di sepoltura. Questo aspetto, come avremo modo di osservare di seguito, è testimoniato dall'usura che connota molte delle fibule in esame e che risulta un incontrovertibile indizio del loro utilizzo da parte dei vivi.

⁹⁵ Si rimanda alla trattazione della fibula a disco da Benevento (cfr. Capitolo IV).

⁹⁶ Ad eccezione di due fibule a disco (c. 26; c. 27), si tratta della totalità delle fibule portate alla luce nella necropoli di Castel Trosino.

La parte retrostante delle fibule a disco con decorazione a sbalzo: alcune considerazioni

Prima di entrare nel vivo delle scelte decorative che recepiscono i manufatti in esame, credo sia rilevante portare all'attenzione l'aspetto meramente tecnico-realizzativo che li connota. A questo riguardo, ci tengo a precisare che mi è possibile congetturare a proposito di questo carattere grazie all'opportunità che mi è stata accordata⁹⁷ di esaminare personalmente ciascuna delle fibule e, nello specifico, la loro parte posteriore.

Va anzitutto sottolineato che le uniche fibule che ancora conservano intatta la parte retrostante sono tre e, nello specifico, il manufatto portato alla luce nella Tomba H (c. 11), quello della Tomba I (c. 13) e, da ultimo, quello della Tomba 87 (c. 20). I manufatti delle sepolture I e 87 recepiscono la medesima scelta realizzativa: una massiccia piastra argentea costituisce l'elemento che dona spessore alla fibula⁹⁸, sul quale è inoltre saldato il meccanismo di fissaggio dell'ardiglione. Quest'ultimo è anch'esso in argento e non recepisce – a differenza di quello della Tomba H – alcuna ricercata e preziosa soluzione esecutiva. Diverso è per l'appunto il caso della fibula a disco portata alla luce nella sepoltura H, poiché presenta ancora la lamina aurea che celava l'interno dell'oggetto; su di essa è saldata la staffa decorata con cerchielli aurei. Tale peculiarità è di particolare interesse poiché consente di effettuare un parallelismo con due delle fibule decorate a cloisonné e approfondite nella parte iniziale del presente Capitolo; mi riferisco nello specifico al manufatto portato alla luce nella Tomba 168 di Castel Trosino (c. 22) e a quello rinvenuto nella Tomba 150 di Nocera Umbra (c. 37).

Delle restanti fibule a disco si conserva oggi la sola placca anteriore: sebbene tale carattere frammentario non ci consenta di avere la visione complessiva di come queste si presentavano al momento del loro utilizzo, è altrettanto vero che la mancanza dell'elemento posteriore permette di individuare la modalità di lavorazione della piastra e, di conseguenza, di giungere alla consapevolezza che tutti i manufatti in esame furono creati mettendo in campo la medesima tipologia realizzativa.

La duttilità dell'oro⁹⁹ giocava certamente a favore della creazione di questa tipologia di manufatti che recepiscono sulla parte anteriore scelte decorative eterogenee. Ma come venivano realizzate tali fibule a disco? La mancanza di studi *ad hoc* su questi manufatti mi conducono inevitabilmente a

⁹⁷ Non posso che ringraziare la Dottoressa Stefania Panella, conservatrice presso il Museo Nazionale dell'Alto Medioevo che mi ha consentito di visionare e documentare fotograficamente l'intero *corpus* di fibule a disco portate alla luce a Castel Trosino.

⁹⁸ Si ha modo di osservare che in entrambi i manufatti non si è conservata la lamina che con ogni probabilità andava a rivestire la placca argentea interna.

⁹⁹ Cfr. GIOSTRA C., *La lavorazione delle lamine auree*, in Sannazaro M., Giostra C. (a cura di), *Petala Aurea. Lamine di ambito bizantino e longobardo dalla collezione Rovati*, catalogo della mostra (Monza, Cappella della Villa Reale, 15 dicembre 2010-16 gennaio 2011), Milano 2010, pp. 151-158; p. 152.

cercare delle risposte pertinenti nelle pubblicazioni inerenti la metallurgia in età longobarda¹⁰⁰. Il percorso, come sottolinea la Giostra, non è però meno irto dal momento che

luoghi, artigiani e modi di produzione dell'oreficeria tra VI e VII secolo, con particolare riferimento alle culture gota e longobarda, sono temi per noi ancora assai sfuggenti [...], ancora piuttosto scarsi sono anche i ritrovamenti dei siti produttivi [...] e più rare sono le testimonianze di individualità artigianali, pur svelate da alcune "tombe di orefici" di ambiente longobardo¹⁰¹.

A tali incertezze, nel nostro caso, si aggiunge anche quella relativa al luogo di produzione di questa tipologia di fibule che ad oggi non sembrerebbe aver trovato fortuna al di fuori della necropoli di Castel Trosino¹⁰². Vale la pena quindi porre in luce i pochi dati certi che abbiamo.

La lavorazione delle lamine dei monili in esame è anzitutto un procedimento che avviene a freddo¹⁰³ attraverso la «martellatura su incudini o masselli»¹⁰⁴ delle lamine auree; l'estrema precisione e nitidezza che connota gli elementi sbalzati dei manufatti in esame e, nello specifico, l'elemento mediano circolare e le quattro (o più) borchiette mi conducono a pensare che la rifinitura non fosse realizzata attraverso «la normale tecnica toreutica con sbalzo a mano libera»¹⁰⁵. Siamo a mio avviso in presenza di una vera e propria impressione a stampo (*fig. VI.19*):

prima la lamina va lustrata; successivamente si posiziona lo stampo sull'incudine con la faccia decorata rivolta verso l'alto, vi si appoggia la lamina da stampare e su di essa si adagia uno spesso strato di piombo, malleabile, in vista di una decisa martellatura. Il piombo infatti spinge la lamina nell'incisione del modano e il decoro vi si riproduce nitidamente¹⁰⁶.

Non è stato portato alla luce nessun modano da stampo che ci consenta un esame ancor più dettagliato, tuttavia non di rado «l'archeologia ci restituisce [...] modani da stampo rinvenuti in

¹⁰⁰ Penso, nello specifico, ai seguenti contributi: GIOSTRA C., *La produzione orafa tra VI e VII secolo: il contributo dell'archeometria e dell'analisi tecnica*, in Baldini I., Morelli A., *Luoghi, artigiani e modi di produzione nell'oreficeria antica*, Bologna 2012, pp. 235-251; GIOSTRA C., *La lavorazione delle lamine auree*, cit.; GIOSTRA C., *L'impressione delle lamine in età altomedievale: il processo tecnologico sulla base degli strumenti rinvenuti*, in *III Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*, Firenze 2003, pp. 682-689; GIOSTRA C., *L'arte del metallo in età longobarda. Dati e riflessioni sulle cinture ageminate*, Spoleto 2000; GIOSTRA C., *Le guarnizioni ageminate del secondo quarto del sec. VII e il problema della produzione metallurgica altomedievale*, «Archeologia Medievale», XXV, 1998, pp. 27-47; DEVOTO G., *Tecniche orafe di età longobarda*, in Paroli L. (a cura di), *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del Convegno (Ascoli Piceno, 6-7 ottobre 1995), Firenze 1997, pp. 275-283.

¹⁰¹ GIOSTRA C., *La produzione orafa tra VI e VII secolo: il contributo dell'archeometria e dell'analisi tecnica*, cit., p. 235.

¹⁰² Una trattazione più particolareggiata sarà oggetto del paragrafo VI.6 del presente Capitolo.

¹⁰³ DEVOTO G., *Tecniche orafe di età longobarda*, cit., p. 278.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ GIOSTRA C., *La lavorazione delle lamine auree*, cit., p. 154.

contesti dell'Europa altomedievale (secoli VI-VIII). Prevalentemente circolari o a fascia [...], essi sono in genere in lega di rame fusa, ma non mancano esemplari in pietra arenaria o legno di tiglio intarsiati»¹⁰⁷.

La parte anteriore: una molteplicità di soluzioni ornamentali che danno vita a manufatti unici

Se l'osservazione della parte posteriore delle fibule a disco ha consentito di porne in luce l'omogeneità realizzativa, la placca anteriore risulta invece la dimostrazione della pluralità di scelte decorative a cui era possibile dar luogo nonostante le dimensioni piuttosto minute dell'oggetto.

Come già anticipato, la sottocategoria di manufatti che risponde alla denominazione "fibule a disco con decorazione a sbalzo" recepisce due ulteriori scelte ornamentali che conducono a una successiva suddivisione: vi sono infatti alcuni manufatti che presentano una decorazione unicamente a sbalzo e dunque nella parte centrale sono caratterizzati da una borchia, mentre altri si connotano per la presenza sia entro il registro centrale sia entro quello più esterno di elementi incastonati.

Per quanto riguarda la prima tipologia realizzativa, ossia quella delle fibule a disco che recepiscono una decorazione unicamente a sbalzo e in filigrana, ci troviamo ad avere a che fare con un totale di otto manufatti e, nello specifico, si tratta dei monili portati alla luce nelle seguenti

¹⁰⁷ IVI, p. 155.

sepolture: Tomba H¹⁰⁸ (c. 11), Tomba I¹⁰⁹ (c. 12; c. 13), Tomba S¹¹⁰ (c. 16), Tomba 7¹¹¹ (c. 17), Tomba 87¹¹² (c. 20), Tomba 115¹¹³ (c. 21), Tomba 173¹¹⁴ (c. 23).

Sebbene nessuno di tali manufatti sia completamente sovrapponibile, è altresì vero che alcuni di essi condividono alcune scelte ornamentali assimilabili; mi riferisco, nello specifico, alla presenza di un motivo stellato realizzato attorno alla borchia centrale riscontrabile nelle fibule delle sepolture 7, H, 87, 115 e, in un certo qual modo, nel manufatto di dimensioni minori portato alla luce nella Tomba I.

Altre consonanze sono date dai cerchietti che fungono da motivo di riempimento degli spazi di risulta della fascia più esterna delle fibule a disco della sepoltura S e della sepoltura I (manufatto di dimensioni maggiori), oppure da elemento ornamentale delle semisfere dei manufatti portati alla luce nella Tombe I (si tratta sempre del manufatto dal diametro maggiore), nella Tomba H e nella 115.

¹⁰⁸ La bibliografia di riferimento per tale manufatto è, MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, cit., col. 201; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 34, p. 38, tavv. 43, A; PAROLI L., *Tomba H*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 22-24, p. 23; tavv. 12, 208.

¹⁰⁹ La fibula di dimensioni maggiori (c. 12) trova spazio nelle seguenti trattazioni, MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, cit., col. 203; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 28, p. 37, tav. 42; PAROLI L., *Tomba I*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 24-27; p. 25 (n.2), tavv. 15, 208. Mentre quella di dimensioni più contenute in, MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, cit., col. 203; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 31, p. 38, tav. 43; PAROLI L., *Tomba I*, cit., p. 25 (n.3), tavv. 15, 209.

¹¹⁰ A questo proposito si rimanda a, MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, cit., coll. 210-211; ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala 1923, p. 82; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 29, pp. 37-38, tav. 43; PAROLI L., *Castel Trosino. Tomba S*, in Paroli L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, cit., pp. 273-275; PAROLI L., *Tomba S*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 33-35, p. 33; tavv. 22, 208.

¹¹¹ Per la bibliografia di riferimento del manufatto in esame, MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, cit., col. 220; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 32, p. 38, tav. 43; ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, cit., p. 82; PAROLI L., *Tomba 7*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 39-43; p. 39, tavv. 31, 209.

¹¹² La fibula a disco della Tomba 87 trova un supporto bibliografico in, MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, cit., col. 256; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 33, p. 38; PAROLI L., *Tomba 87*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 65-66; p. 65, tavv. 62, 209.

¹¹³ Per la fibula portata alla luce nella Tomba 115, si vedano, MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, cit., col. 337; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 35, p. 38, tav. 43; ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, cit., p. 82; PAROLI L., *Castel Trosino. Tomba 115*, in Paroli L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, cit., pp. 280; 284; PAROLI L., *Tomba 115*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 76, tavv. 81, 145, 208.

¹¹⁴ La bibliografia di supporto per un eventuale approfondimento della fibula portata alla luce nella Tomba 173 è la seguente, MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, cit., col. 321; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 30, p. 38, tav. 43; PROFUMO M.C., *Castel Trosino. Tomba 173*, in Paroli L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, cit., p. 299; PAROLI L., *Tomba 173*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 100-101, tavv. 129, 145.

È indubbio tuttavia che al di là delle scelte decorative specifiche che connotano ciascun monile, quello che emerge dalla loro osservazione complessiva è una coerenza e uno stile che rispondono al medesimo gusto estetico, lontano da ogni qualsivoglia riferimento alla cultura artistica germanica. Il colore ha abbandonato il campo alla sola superficie aurea che recepisce decorazioni del suo stesso materiale; il movimento e la plasticità dell'insieme sono ottenuti solo attraverso la tecnica dello sbalzo.

Leggermente diverso è il caso delle restanti fibule a disco appartenenti alla medesima categoria ma contraddistinte da castoni policromi e, in tre casi, dalla presenza di una gemma di reimpiego quale elemento centrale della composizione.

I gioielli che presentano un'ornamentazione che recepisce unicamente paste vitree sono stati portati alla luce nella Tomba B¹¹⁵ (c. 9), nella Tomba L¹¹⁶ (c. 15) e nella sepoltura 177¹¹⁷ (c. 24). Tra di essi quello di maggiore interesse è senza dubbio il pezzo portato alla luce nella Tomba L poiché si caratterizza per una vera e propria innovazione metallotecnica di ambito longobardo, ossia quella che il Devoto definisce «[...] l'uso di "fettucce" stampate a onde oblique, ottenute per sagomatura di sottili nastri di lamina aurea tra due rondelle scanalate ruotanti in senso inverso»¹¹⁸. Tale lavorazione, «che non è stato finora possibile documentare in nessun'altra tradizione orafa antica archeologica»¹¹⁹, sembrerebbe contribuire a realizzare nuovi effetti di chiaroscuro sulla placca anteriore della fibula a disco. La soluzione succitata è riscontrabile quale ornamento della parte superiore dell'elemento centrale mediano e come cornice del castone circolare quadripartito, perno centrale del manufatto.

Tali monili alternano dunque, ciascuno a suo modo, le tre tipologie decorative che abbiamo già visto connotare ed essere alla base della cultura artistica longobarda che si riversa nelle scelte ornamentali delle fibule a disco. Si evidenziano infatti elementi a sbalzo, motivi in filigrana – si noti, a questo proposito, il motivo a intreccio che decora la fibula a disco della Tomba 177 – e *cloisonné*. Tuttavia quello che emerge osservando i tre monili da un punto di vista meramente coloristico ci

¹¹⁵ La bibliografia di riferimento per la fibula in esame è la seguente, MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, cit., coll. 194-195; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 36, p. 38, tav. 43; PAROLI L., *Castel Trosino. Tomba B*, in Paroli L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, in Paroli L. (a cura di), *La necropoli altomedievale di Castel Trosino. Bizantini e Longobardi nelle Marche*, cit., pp. 270-271; PAROLI L., *Tomba L*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 17, tavv. 2, 210.

¹¹⁶ A proposito della fibula a disco della Tomba L, si rimanda a, MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, cit., col. 206; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 27, p. 37, tav. 41; PAROLI L., *Tomba L*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 29-30; p. 29, tavv. 18, 210.

¹¹⁷ I riferimenti bibliografici a supporto del manufatto in esame sono, MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, cit., col. 324; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 37, pp. 38-39, tav. 44; PAROLI L., *Tomba 177*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 102-103, tavv. 132, 146, 210.

¹¹⁸ DEVOTO G., *Tecniche orafe di età longobarda*, cit., p. 279.

¹¹⁹ *Ibidem*.

permette di evidenziare un'altra peculiarità: a differenza di quanto si è notato in ambito merovingio, l'oreficeria longobarda non ricerca il solo contrasto rosso-oro, bensì amplia lo spettro cromatico delle paste vitree che recepisce tanto da poter individuare l'inserimento di elementi verdi, azzurri e blu. I tre monili che si sono appena indagati costituiscono inoltre, a mio avviso, la controparte raffinata delle fibule a disco già definite franche¹²⁰ nelle quali si evince la quasi totale mancanza di equilibrio compositivo che qui, invece, contraddistingue la composizione.

Passiamo ora alle fibule a disco che recepiscono quale elemento centrale una gemma romana di reimpiego; si tratta, nello specifico, della fibula a disco portata alla luce nella Tomba G¹²¹ (c. 10), di quella della Tomba K¹²² (c. 14) e di quella della Tomba 57¹²³ (c. 19). I manufatti delle sepolture G e K sono sovrapponibili per quanto concerne la decorazione dell'elemento mediano circolare e del registro più ampio; tuttavia la scelta ornamentale dell'insieme non si differenzia in maniera evidente dagli altri oggetti analizzati fino ad ora.

L'elemento che in queste tre fibule a disco costituisce un fattore di eccezionalità nonché di particolare ricchezza è la preziosa pietra intagliata che occupa una posizione centrale all'interno della struttura compositiva. Come abbiamo già approfondito a proposito della fibula di Benevento¹²⁴, la scelta di incastonare gemme di reimpiego all'interno di manufatti di nuova produzione è ascrivibile al fenomeno definito del «riuso glittico»¹²⁵. Se però nel caso del manufatto beneventano l'élite a cui era destinato giustificava un tale recupero dall'antico e, nel contempo, la disponibilità di un tale prezioso elemento, non può che interrogarci il fatto di individuare «[...] la ragione dell'utilizzo di una tipologia così carica di significato per un gioiello certo di prestigio ma comunque legato al costume femminile»¹²⁶.

Non potendo far luce, anche in questo caso, sulla provenienza di tali preziosi ornamenti, ci si limiterà al loro esame iconografico e, dove possibile, se ne ipotizzerà la cronologia di appartenenza.

¹²⁰ Si veda *Supra*.

¹²¹ Per la bibliografia di riferimento della fibula portata alla luce nella Tomba G, MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, cit., col. 198; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 25, p. 37, tav. 41; PAROLI L., *Tomba G*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 20-22; p. 20, tavv. 8, 209, 212.

¹²² Per quanto riguarda i contributi di riferimento per l'approfondimento del manufatto ritrovato nella Tomba K si vedano, MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, cit., col. 205; ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, cit., p. 81; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 26, p. 37, tav. 41; PAROLI L., *Tomba K*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 27-29; p. 28, tavv. 17, 209, 212.

¹²³ A proposito della fibula a disco della Tomba 57 si rimanda a, MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, cit., col. 246; WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., n. C 38, p. 39; PAROLI L., *Tomba 57*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 59-60, tavv. 55, 209, 212.

¹²⁴ Si veda, nello specifico, il Capitolo IV.

¹²⁵ Cfr. *Supra*. E, nello specifico, SENA CHIESA G., *Introduzione. Il prestigio dell'antico e il riuso glittico tra IV e X secolo*, cit., p. 10.

¹²⁶ *IVI*, p. 8.

La gemma intagliata che orna la fibula a disco della Tomba G si è supposto esser stata inserita in un secondo momento¹²⁷ a motivo della banda aurea che l'avvolge in modo poco accurato e per il taglio "al vivo" della lamina del manufatto nella sua parte inferiore (*fig. VI.20*). La conferma in tale direzione risulta ad oggi ardua, anche solo per il fatto che, a livello complessivo, la composizione parrebbe godere di un certo equilibrio: i motivi ornamentali in filigrana a forma di S sembrano esser stati pensati, fin dall'inizio, per incorniciare un elemento di tale morfologia. La gemma, probabilmente una corniola di colore chiaro, ospita la raffigurazione di quello che parrebbe essere un individuo femminile, raffigurato di profilo verso sinistra. La donna, nuda e stante, con i capelli raccolti e un mantello che le cade lungo la schiena, protende le mani come se fosse ritratta nell'atto di incedere per compiere un'offerta.

Il secondo manufatto di questa sottocategoria che recepisce una gemma intagliata è la fibula a disco della Tomba K (*fig. VI.21*). L'equilibrio compositivo dell'insieme e la buona fattura dell'alveolo non conducono ad alcuna incertezza relativa all'inserimento del prezioso elemento: con ogni probabilità questo fu incastonato contemporaneamente alla creazione del monile. La gemma è da identificare in una corniola romana attribuibile alla seconda metà del I secolo d.C.¹²⁸; su di essa è incisa una scenetta in cui un amorino alato incede verso destra allontanando un grappolo d'uva (di dimensioni significative) da un uccello trampoliere (una gru?) che protende il becco verso di lui. Per quanto concerne tale iconografia, si tratta di un motivo che «rientra nelle raffigurazioni di giochi tra amorini, satirelli [...] derivanti da modelli ellenistici e molto diffuse su gemme e lucerne soprattutto d'età imperiale, alla quale le forme grassocce del corpo dell'amorino e lo stile classicheggiante in cui è reso permettono di datare la gemma»¹²⁹.

Giungiamo ora all'ultimo monile di questo gruppo (*fig. VI.22*); purtroppo la corniola che campeggia nel manufatto portato alla luce nella Tomba 57 presenta alcune difficoltà nella lettura iconografica, motivo questo che mi conduce a riportare la descrizione della Paroli, la quale individua «una figura maschile nuda, con corona radiata (?), stante accanto ad una struttura, forse un'ara. Dal braccio sinistro ripiegato pende un mantello, la mano destra, levata in alto, impugna un oggetto non identificabile»¹³⁰. L'ardua lettura dell'immagine rende altrettanto difficoltoso l'inserimento di tale gemma in coordinate temporali particolareggiate.

Infine, vorrei soffermarmi sulla lamina centrale di quest'ultimo gruppo di fibule poiché quanto si è osservato per il manufatto della Tomba G è ascrivibile al monile portato alla luce nella sepoltura B: anche in quest'ultimo caso gli alveoli che ornano il registro centrale non sono stati saldati sulla

¹²⁷ PAROLI L., *Tomba G*, cit., p. 21.

¹²⁸ Per l'attribuzione cronologica della corniola, LIMONTA D., *Abbigliamento e incontro di culture: fibule con spolia glittici*, cit., p. 28.

¹²⁹ *Ibidem*. A questo riguardo si rimanda anche a SENA CHIESA G., *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*, cit., tav. XC, figg. 1-7 (Officina degli Amorini).

¹³⁰ PAROLI L., *Tomba 57*, cit., p. 59.

superficie bensì ritagliati in essa. Sebbene il motivo non possa che rimanere oscuro, vale comunque la pena di evidenziare tale soluzione esecutiva e, conseguentemente, chiederci se l'artigiano che realizzò tali ornamentazioni non fosse in grado di eseguire una saldatura, se siano intervenuti altri problemi o se si tratti, come già ipotizzato, di un cambiamento nella realizzazione del manufatto sopraggiunto in un secondo momento.

Due "nuove" fibule a disco per Castel Trosino?

Manufatti ascrivibili alle scelte ornamentali delineate nella sopraccitata categoria non sono stati portati alla luce (ad oggi) in nessuna altra area cimiteriale sul territorio italiano, questo il motivo per cui mi sento di condividere l'idea della provenienza da Castel Trosino di una fibula a disco conservata al Metropolitan Museum di New York (c. 27), nonché di proporre un'identificazione in tale direzione anche per un manufatto attualmente conservato al British Museum di Londra (c. 26).

Nel primo caso siamo in presenza di un oggetto che Lidia Paroli ha definito genericamente «brooch of Castel Trosino type»¹³¹ a motivo dei suoi

structural and decorative elements [...]. This brooch can be considered close to a particular group of disk brooches of Castel Trosino decorated with embossing and filigree. They represent provincial Byzantine products of high quality, distinguished by particular typological elements that make them an extremely homogeneous group and that are almost a trademark of the workshop¹³².

Sebbene chi scrive non concordi con l'idea di identificare l'oggetto, così come i restanti manufatti assimilabili portati alla luce a Castel Trosino, come prodotti provinciali bizantini¹³³, è tuttavia fuor di dubbio che tale monile goda di forti parallelismi con l'ampio "campionario" di fibule a disco scoperto nella necropoli ascolana.

Non avendo alcun dato certo relativo al suo rinvenimento è impossibile attribuire il suo ritrovamento al sito di Castel Trosino in *stricto sensu*¹³⁴ tuttavia credo si possa supporre, anche con un certo grado di certezza, che la realizzazione della fibula avvenne nella medesima officina che produsse quelle indagate poco sopra. Il gioiello in esame potrebbe infatti provenire da uno scavo

¹³¹ PAROLI L., *The Langobardic Finds and the Archaeology of Central Italy*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne. Arts of the Early Medieval Period in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2000, pp. 140-163, p. 152.

¹³² Ivi, p. 153.

¹³³ *Supra*.

¹³⁴ Questo anche perché la lettura della relazione di scavo non dà conto nella descrizione delle sepolture di eventuali fibule a disco disperse.

non regolamentato a Castel Trosino¹³⁵ così come da un altro contesto nel quale potrebbe esser giunta per i motivi più diversi (dono, scambio, furto...). L'incertezza relativa al luogo del rinvenimento della fibula a disco in esame non consente ulteriori approfondimenti in merito tuttavia il concetto espresso dalla studiosa è a mio avviso fortemente condivisibile, «[...] it must be emphasized that no products attributed to this same workshop have a secure provenance outside the Castel Trosino cemetery. In other words, the products of the workshop that supplied Castel Trosino do not seem to have circulated beyond that locality»¹³⁶.

Un'ultima congettura che mi permetto di avanzare, e che ho sinteticamente trattato anche nella scheda catalografica, è relativa all'effettiva autenticità di questo pezzo. La mancanza di analisi archeometriche a riguardo non consente una trattazione più specifica tuttavia osservando soprattutto l'ornamentazione della parte superiore delle borchie sorge un dubbio in tal senso: si è in presenza di un motivo ornamentale molto peculiare che non trova alcun riscontro nei gioielli in esame. Inoltre, anche il modo con cui sono costruite le S in filigrana è differente da quanto si evince dall'esame del medesimo ornato sulle altre fibule a disco: la voluta maggiore recepisce infatti un doppio filo godronato.

La seconda fibula a disco la cui provenienza può essere posta in relazione a Castel Trosino è conservata presso l'istituzione museale londinese, dove approdò dopo essere appartenuta alla collezione della Comtesse de Béhague, messa all'asta nel dicembre 1987 da Sotheby's Monaco. Se nel caso della fibula conservata a New York diversi erano i dubbi relativi all'autenticità a motivo della tecnica utilizzata per realizzarne i motivi ornamentali, nell'esemplare in esame i parallelismi che è possibile instaurare con una molteplicità di manufatti portati alla luce a Castel Trosino giocano a favore di una sua originalità.

La struttura compositiva dell'insieme, gli elementi a sbalzo così come le scelte ornamentali sono tutti fattori riscontrabili in esemplari provenienti dalla necropoli ascolana. La fibula a disco maggiormente assimilabile è senza dubbio l'esemplare di maggiori dimensioni portato alla luce nella Tomba I: la decorazione a cerchielli negli spazi di risulta del registro esterno così come quella a pelte che funge da cornice all'elemento centrale sono caratteri di indubbia similitudine. Per quanto riguarda invece il motivo ornamentale reiterato quattro volte sull'elemento circolare mediano, ossia una croce ottenuta componendo quattro cerchielli, questo trova un puntuale riscontro nella fibula a disco della Tomba 7.

La vicinanza realizzativa con i manufatti di Castel Trosino si evince da un ulteriore elemento di non minor significato, ossia la parte posteriore della fibula. L'esemplare del British Museum così

¹³⁵ Penso agli scavi testimoniati prima dell'inizio delle indagini del Mengarelli. A questo riguardo, PAROLI L., *La necropoli di Castel Trosino dalla scoperta ai nostri giorni*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 7-15; p. 7.

¹³⁶ PAROLI L., *The Langobardic Finds and the Archaeology of Central Italy*, cit., p. 153.

come la maggior parte di quelli portati alla luce in *Contrada Santo Stefano* è costituito dalla sola placca anteriore, aspetto questo che ci consente di individuare nella parte retrostante della lamina la medesima tecnica esecutiva dello sbalzo.

L'unico interrogativo che mi sento di porre a proposito di questo manufatto riguarda l'almandino che ne orna la parte centrale. Questi non solo è inserito in una celletta più ampia, sia in larghezza sia in altezza, bensì risulta anche connotato da un'incisione perfettamente circolare al centro della sua parte superiore¹³⁷. A questo proposito ho avuto modo di consultare Elisabetta Gagetti¹³⁸, la quale mi ha condotta a supporre che, per quanto riguarda l'almandino in sé, questi non è da identificare come la gemma originale perché le pareti del castone sono troppo alte e troppo larghe, tant'è che sono state ribattute verso l'interno per meglio trattenerlo. Per quanto concerne invece l'incisione circolare, opinione della studiosa è che si tratti di un primo tentativo, ma subito abbandonato, di intaglio con una punta di trapano tubolare (*fig. VI.23*).

In conclusione, fatto salvo per le incertezze relative alla pietra incisa, credo non si possano nutrire ulteriori dubbi relativamente all'appartenenza di questo manufatto al *milieu* culturale e produttivo di Castel Trosino. Purtroppo anche qui rimane oscuro il luogo del rinvenimento e, di conseguenza, persistono i dubbi sull'effettiva provenienza dell'oggetto: uno scavo illecito nel sito ascolano? un rinvenimento fortuito altrove? Sono domande a cui oggi non siamo in grado di dare alcuna risposta, tuttavia credo che aver ricondotto due generiche "fibule a disco" ad un contesto più specifico sia una piccola dimostrazione di come nel campo dell'archeologia altomedievale ci sia ancora molto da fare anche rispetto al materiale già scavato e "musealizzato".

VI.5 Quale fortuna per le fibule a disco nell'abbigliamento "longobardo"?

Dopo aver indagato da un punto di vista storico-artistico le molteplici fibule a disco portate alla luce in sepolture femminili oppure, nei casi meno fortunati, frutto di rinvenimenti sporadici, si rende ora necessaria la loro contestualizzazione in un'ottica archeo-antropologica che consenta di far luce sull'usanza a cui rispondevano. Sebbene infatti si sia in presenza di un gruppo di manufatti che, a differenza delle fibule elitarie, non aveva il precipuo compito di evidenziare il ruolo di potere di chi le indossava, è altresì vero che il loro presentarsi come monili contraddistinti da peculiarità di pregio non può che richiamare l'attenzione di chi scrive.

Nonostante uno dei caratteri distintivi del presente lavoro di ricerca sia quello dell'assenza di fonti documentarie o materiali è altrettanto vero che nelle coordinate spazio-temporali in cui ci muoviamo non possiamo che essere consapevoli del privilegio che abbiamo rispetto all'ottima

¹³⁷ In corrispondenza della parte destra si nota una leggera sbecatura.

¹³⁸ Non posso che ringraziare la Dottoressa Gagetti per il prezioso aiuto.

documentazione che contraddistingue almeno due dei siti che ci hanno restituito tali manufatti, ossia le necropoli centroitaliane di Castel Trosino e Nocera Umbra. Purtroppo in quest'ultima area cimiteriale sono state portate alla luce solo quattro fibule, e nessuna assimilabile a quelle che attestano la cultura artistica dell'Oriente Mediterraneo; tuttavia se nella necropoli nocerina le testimonianze materiali non ci sono d'aiuto, è invece importante, in almeno due casi, quanto messo in evidenza dal rituale funerario. A Castel Trosino è invece l'insieme dei due aspetti, quello legato al documento di cultura materiale e quello di tipo antropologico connesso al rituale, a fornirci un'utile chiave di lettura.

Prima di entrare però nel vivo della trattazione, credo possa aver senso delineare come la storiografia contemporanea stia rivalutando il ruolo delle donne in età altomedievale, e di conseguenza anche quello delle loro sepolture. Se «fino a epoca recente [...] la migrazione delle donne era di norma marchiata con l'attributo della sua 'invisibilità': una migrazione silente, dunque, che contrasta in maniera evidente con la migrazione maschile»¹³⁹, oggi gli individui femminili sono invece considerati «soggetti attivi di *transfer* culturali»¹⁴⁰. Tale aspetto è tutt'altro che irrilevante poiché pone in luce come alcune scelte, di cui noi veniamo a conoscenza tramite le testimonianze di cultura materiale occultate nelle sepolture, fossero evidentemente ed effettivamente volute e dunque perseguite dalle donne. Queste non si limitavano a reiterare in ogni qualsivoglia nuovo contesto in cui si inserivano le pratiche che connotavano il loro gruppo di origine, tanto da non esser possibile «[...] stabilire a priori delle caratteristiche di adattamento o di inserimento femminile nel contesto di arrivo valutando il nucleo culturale del paese di provenienza»¹⁴¹.

Presupposto di partenza è infatti che le donne portassero indosso ornamenti tradizionali, strettamente collegati al proprio gruppo etnico (*Tracht*), ornamenti che venivano poi a comporre – dopo la morte – il corredo funerario femminile. Tramite le carte di distribuzione degli ornamenti femminili – e in particolare delle fibule – si sono così tracciati gli itinerari migratori dei gruppi barbarici all'interno del mondo romano¹⁴².

Sebbene il ruolo della donna sia certamente da rivalutare, è altrettanto vero che si rende a mio avviso necessario farlo con la dovuta cautela avendo sempre chiaro che i monili che gli individui femminili indossavano erano, così come gli oggetti sepolti nei corredi funerari, il risultato di una

¹³⁹ LA ROCCA C., *La migrazione delle donne nell'alto medioevo tra testi scritti e fonti materiali. Primi spunti di ricerca*, in Ebanista C., Rotili Marc. (a cura di), *Archeologia e storia delle migrazioni. Europa, Italia e Mediterraneo fra tarda età romana e alto medioevo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 17-18 giugno 2010), Cimitile 2011, pp. 65-83; p. 66.

¹⁴⁰ Ivi, p. 65.

¹⁴¹ Ivi, p. 67.

¹⁴² Ivi, p. 68.

scelta dettata non solo dalla tradizione bensì anche dal gusto, dalla posizione sociale che queste detenevano e, di conseguenza, dagli scambi e dai rapporti che intrattenevano. Il già citato caso della regina merovingia Aregonda trovo che sia ancora una volta esemplificativo¹⁴³: quello che indossa nel suo giaciglio funebre dipende in parte da lei e in parte da un donativo di cui era stata insignita. Un dono che le piaceva, certamente, ma che tuttavia non si limita a indossare in modo sterile, tanto che la "fibula copiata" non è altro che il risultato della sua libera interpretazione di un nuovo costume con cui viene in contatto.

Personalmente mi trovo quindi a prendere le distanze sia da quanto confuta Cristina La Rocca, ossia

queste oscillazioni tra nuove identità etniche acquisite attraverso spostamenti geografici (come la donna sepolta a Ficarolo), oppure come identità etniche tenacemente conservate ed evidenziate (Collegno e Pollenzo), oppure ancora come identità cancellate (Castel Trosino), costituiscono [...] un ventaglio sufficientemente ampio di spiegazioni possibili, ma non obbligate¹⁴⁴ [...],

sia dalla stessa posizione della studiosa che individua un nesso profondo tra il corredo funebre femminile di tipo 'ostentatorio' e il ciclo vitale dell'individuo¹⁴⁵.

Sebbene non si possa negare la relazione esistente tra età del defunto e composizione del corredo funebre¹⁴⁶, è altrettanto vero, a mio parere, che quanto emerge dall'analisi dei beni funebri – soprattutto per quanto riguarda la sfera dell'abbigliamento e dei gioielli – non sia relegabile unicamente alle scelte soggettive della comunità dei vivi ma sia comunque specchio delle consuetudini in auge. Facendo particolare riferimento all'oggetto della presente analisi, non ci si può limitare ad osservare che, come vedremo, le fibule a disco compaiono nelle sepolture femminili connotate dalla 'stravaganza funeraria' (tra l'altro non sempre)¹⁴⁷; queste sono inevitabilmente indizio anche di un *modus vivendi*, di una scelta estetica e di costume diffusa in un preciso contesto e all'interno di un determinato gruppo sociale.

A tal proposito si sono identificate nel presente studio le fibule a disco policrome di cultura merovingia come un oggetto che connota un "momento di passaggio" tra due consuetudini nell'abbigliamento¹⁴⁸ seppur limitato ad alcuni contesti e, si badi, non universale – tanto che la

¹⁴³ Si rimanda al Capitolo II del presente lavoro di ricerca.

¹⁴⁴ LA ROCCA C., *La migrazione delle donne nell'alto medioevo tra testi scritti e fonti materiali. Primi spunti di ricerca*, cit., p. 71.

¹⁴⁵ *Ivi*, pp. 71-72.

¹⁴⁶ A proposito di questo tema un'utile lettura è, MUGGIA A., *Impronte nella sabbia: tombe infantili e di adolescenti della necropoli di Valle Trebbia a Spina*, Firenze 2004.

¹⁴⁷ Tale aspetto sarà oggetto di approfondimento specifico per quanto concerne la necropoli di Castel Trosino (*Infra*).

¹⁴⁸ Dalla doppia fibula connotata da molteplici morfologie (rosette, piccoli clipei, etc.) all'unica grande fibula a disco.

rarietà delle loro scoperte gioca a favore dell'ipotesi di un dono «trasmesso da una generazione all'altra»¹⁴⁹ –, e, di contro, le fibule a disco auree con decorazione in filigrana come testimoni di "qualcosa di nuovo". Il loro stile, nonché il gusto ornamentale che le connota parlano, come si è già più volte evidenziato, una "lingua differente". Il riferimento è complessivamente a qualcosa di "altro" rispetto alla cultura artistica germanica. Non sappiamo se coloro che le indossavano ne fossero o meno consapevoli, se avessero optato per tale scelta volontariamente o se, invece, l'assorbirono senza alcun particolare interrogativo a riguardo.

La mancanza di fonti, ancora una volta, non ci è d'aiuto nel comprendere le scelte identitarie messe in atto da donne (e uomini) che vissero nell'altomedioevo. Tenteremo, come già anticipato, di formulare una riflessione in merito a questa nuova moda ma con un importante accorgimento a riguardo: Castel Trosino e Nocera Umbra nonostante verranno esaminate dal punto di vista di questa particolare testimonianza di cultura materiale, non potranno comunque diventare, come si avrà modo di leggere di seguito, le chiavi di lettura assolute di tale consuetudine.

Tuttavia, prima di procedere con l'analisi puntuale di quanto emerge dallo studio delle sepolture corredate da fibule a disco nelle succitate aree cimiteriali, credo che accanto alla trattazione del ruolo della donna in età altomedievale e, nello specifico, in contesti longobardi¹⁵⁰, sia bene richiamare alla mente alcuni aspetti relativi all'archeologia della morte rilevanti soprattutto per l'approfondimento successivo.

Le necropoli longobarde, com'è noto, forniscono l'evidenza archeologica di quello che La Rocca definisce il *social display*¹⁵¹. L'investimento funerario è però tutt'altro che omogeneo sia rispetto alle coordinate spaziali, sia per quanto concerne quelle temporali. La cosiddetta 'stravaganza funeraria', ossia l'impennata che si registra sia a livello quantitativo che qualitativo all'interno dei corredi funebri si connota per un

percorso cronologico delimitato nel tempo, poiché, a partire dalla seconda metà del VII secolo in Italia settentrionale e a partire dalla fine del VII secolo in Italia meridionale, la qualità degli oggetti nei corredi appare in rapido decremento, il numero degli oggetti all'interno delle singole sepolture diminuisce, così come diminuisce, complessivamente, il numero di tombe dotate di un corredo¹⁵².

¹⁴⁹ GIOSTRA C., *La fisionomia culturale dei Longobardi in Italia Settentrionale: la necropoli di Leno Campo Marchione (BS)*, in Ebanista C., Rotili M. (a cura di), *Archeologia e storia delle migrazioni. Europa, Italia e Mediterraneo fra tarda età romana e alto medioevo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 17-18 giugno 2010), Cimitile 2011, pp. 255-274; p. 262.

¹⁵⁰ Per quanto concerne il ruolo della donna in contesti merovingi, rimando a LA ROCCA C., *Mutamenti sociali e culturali tra VI e VIII secolo*, cit., in particolare pp. 107-112.

¹⁵¹ LA ROCCA C., *Mutamenti sociali e culturali tra VI e VIII secolo*, cit., p. 112.

¹⁵² *Ibidem*. Per quanto concerne l'epilogo di tali rituali di sepoltura, si rimanda alla parte finale del Capitolo II.

Aspetto quest'ultimo di non poco rilievo, soprattutto perché non si è ad oggi compreso a fondo il motivo. A questo problema se ne accosta un altro, di tipo metodologico, poiché quella che viene definita 'stravaganza funeraria' è tuttavia una consuetudine da accostare con cautela poiché la sua analisi non risponde a parametri oggettivi; si rende infatti necessario chiedersi quale sia il discrimine tra un corredo ricco e uno stravagante. Il tutto non è chiaro. È doveroso mantenere un atteggiamento di prudenza che non miri alla generalizzazione ma, in assenza di "misure" obiettive, faccia gioco forza delle specificità dei singoli contesti.

Superando l'aspetto meramente nominale del fenomeno o di quello che pare tale, è bene chiedersi: perché tutto quell'investimento funerario che altro non è se non un dispendio irreversibile di cultura materiale?¹⁵³ Le sepolture con manufatti di pregio «rappresentano infatti un fenomeno in negativo in rapporto all'offerta, differenziandosi, sotto questo aspetto, dai tesoretti e dai ripostigli di gioielli e monete, che sono invece da valutare come dato positivo in rapporto alla domanda»¹⁵⁴. Il motivo parrebbe strettamente connesso alla perpetrazione dello *status quo* all'interno del nucleo familiare allargato; il rituale funebre si viene a caratterizzare come un rito di passaggio dalle rilevanti conseguenze nella società dei vivi. Il funerale si configura dunque come una ritualità che ha maggior significato per coloro che rimangono nella comunità piuttosto che per il defunto dal momento che «durante la *performance* rituale verrebbe "rappresentata" anche la trasmissione dei ruoli, a garanzia della stabilità sociale nel momento di crisi per il decesso del capofamiglia o capoclan»¹⁵⁵.

Il momento della morte si configura [quindi], nel panorama di incertezza e informalità [dell'altomedioevo] come un momento cruciale di passaggio: è infatti il momento nel quale il gruppo parentale deve dimostrare alla società di essere il degno successore nell'eredità 'immateriale' e 'materiale' del defunto, mostrando di riconoscere, di apprezzare e valorizzare le qualità sociali del defunto stesso e di poterle perpetuare in sua vece. Il rituale funerario si configura pertanto come rituale pubblico nel quale coloro che lo amministrano presentano se stessi ai partecipanti alle esequie e alla sepoltura, proponendosi come continuatori legittimi delle caratteristiche patrimoniali e dei legami sociali instaurati dal defunto¹⁵⁶.

¹⁵³ Faccio qui esplicito riferimento a quanto scrive Delogu (DELOGU P., *Sulla datazione di alcuni oggetti di metallo prezioso dei sepolcreti longobardi in Italia*, in *La civiltà dei Longobardi in Europa*, Atti del convegno internazionale sul tema (Roma, 24-26 maggio 1971; Cividale del Friuli 27-28 maggio 1971), Roma 1974, pp. 157-184; p. 180), ossia «[...] occorre sempre tenere presente che i corredi funebri non sono soltanto un mezzo per onorare il defunto, ma sono soprattutto un considerevole spreco di materie prime».

¹⁵⁴ LA ROCCA C., *Le sepolture altomedievali del territorio di Verona*, in Modonesi D., La Rocca C., *Materiali di età longobarda nel veronese*, cit., pp. 149-185; p. 153.

¹⁵⁵ GIOSTRA C., *Verso l'aldilà: i riti funerari e la cultura materiale*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, cit., pp. 60-67; p. 60.

¹⁵⁶ LA ROCCA C., *Donare, distribuire, spezzare. Pratiche di conservazione della memoria e dello status in Italia tra VIII e IX secolo*, cit., p. 79.

Tale aspetto si è sempre posto in connessione con gli individui di sesso maschile, tuttavia si rende ora necessario, dato l'argomento del presente lavoro di ricerca, domandarsi se, quando e quanto la ritualità connessa al proprio ruolo sociale aveva a che fare anche con le sepolture di individui femminili.

VI.5.a e Castel Trosino Nocera Umbra: due *case studies* per il "fenomeno delle fibule a disco" nelle sepolture femminili

Le due necropoli altomedievali di Castel Trosino¹⁵⁷ e Nocera Umbra credo possano ancora essere considerate «the most important sites in Italy for illustrating the burial practice of the Lombards. They are also well documented with general plans and descriptions of the graves and their contents»¹⁵⁸. È grazie alla loro ben fatta documentazione, effettuata in concomitanza dei rispettivi scavi avvenuti nell'ultimo decennio del XIX secolo, che risulta possibile approfondire in questo contesto le pratiche funerarie legate ai due siti e, soprattutto, alle singole sepolture che recepiscono le fibule a disco.

I due sepolcreti, entrambi parte del Ducato di Spoleto¹⁵⁹, sono stati posti in dialogo fin dal loro rinvenimento¹⁶⁰ benché vi siano peculiarità che li contraddistinguono ponendo in luce le differenti

¹⁵⁷ Per il dettaglio della bibliografia di riferimento, si veda *Infra*.

¹⁵⁸ JØRGENSEN L., *Castel Trosino and Nocera Umbra. A Chronological and Social Analysis of Family Burial Practices in Lombard Italy (6th-8th Cent. A.D.)*, cit., p. 18. Trovo a questo riguardo di particolare interesse che la mostra "Longobardi. Un popolo che cambia la storia" (cfr. BROGIOLO G.P., MARAZZI F., GIOSTRA C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, cit.) non faccia alcun tipo di riferimento a tali contesti cimiteriali. Sebbene in anni recenti si siano scavate, anche nell'Italia settentrionale, vaste necropoli queste ad oggi non vantano alcuna pubblicazione ad hoc che consenta uno studio particolareggiato del contesto. Penso, nello specifico, alle aree cimiteriali di Sant'Albano Stura, presso Cuneo (cfr. MICHELETTO E., UGGÉ S., *Sant'Albano Stura (Cuneo), frazione Ceriolo, la grande necropoli*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, cit., pp. 106-107), nonché di Povegliano Veronese (cfr. GIOSTRA C., *Povegliano Veronese (Verona), estesa necropoli in campo aperto*, in *Ibidem*, pp. 92-93).

¹⁵⁹ A proposito del Ducato di Spoleto, i cui lineamenti costituiscono ancora oggi un problema storiografico, si rimanda a, AZZARA C., *Pavia capitale e il ducato di Spoleto*, in Mazzoli G., Micieli G. (a cura di), *I Longobardi oltre Pavia. Conquista, irradiazione e intrecci culturali*, Atti della Giornata di Studio (Pavia, 13 giugno 2015), Milano 2016, pp. 53-62; LA SALVIA V., *I Longobardi del Ducato di Spoleto: un problema di visibilità archeologica nella ricerca contemporanea*, in Possenti E. (a cura di), *Necropoli longobarde in Italia. Indirizzi della ricerca e nuovi dati*, cit., pp. 402-416; GASPARRI S., *Il Ducato longobardo di Spoleto. Istituzioni, poteri, gruppi dominanti*, in *Atti del IX Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo* (Spoleto, 27 settembre-2 ottobre 1982), I-II, Spoleto 1983, I, pp. 77-122; VON HESSEN O., *Testimonianze archeologiche longobarde del Ducato di Spoleto*, in *Ibidem*, pp. 421-428; CONTI P.M., *Il Ducato di Spoleto e la storia istituzionale dei Longobardi*, Spoleto 1982, in particolare pp. 20-36; BOGNETTI G.P., *Tradizione longobarda e politica bizantina nelle origini del ducato di Spoleto*, in Boggetti G.P., *L'Età Longobarda*, cit., III, pp. 441-475; BOGNETTI G.P., *Il ducato longobardo di Spoleto*, in *Ibidem*, pp. 487-505.

¹⁶⁰ Tra gli studi che sottolineano tale peculiarità, penso nello specifico a, MELUCCO VACCARO A., *Il restauro delle decorazioni ageminate «multiple» di Nocera Umbra e Castel Trosino: un'occasione per un riesame metodologico*, «Archeologia Medievale», V, 1978, pp. 9-75; JØRGENSEN L., *Castel Trosino and Nocera Umbra. A Chronological and Social Analysis of Family Burial Practices in Lombard Italy (6th-8th Cent. A.D.)*, «Acta Archaeologica», 62, 1991, pp. 1-58; ARENA M.S., *Arti del fuoco in età longobarda: il restauro delle necropoli di Nocera Umbra e Castel Trosino*, Roma 1994.

funzioni a cui rispondevano i due insediamenti. A Castel Trosino, il numero esiguo di sepolture maschili che recepiscono un corredo d'armi completo ha condotto a ipotizzare che il sito non fosse insignito di alcuna funzione strategica preponderante, al contrario di quanto invece sembra potersi affermare per la necropoli *Il Portone* di Nocera Umbra¹⁶¹.

Anche nel presente contesto di studio quanto mettono in luce le due necropoli sono scelte e costumi differenti, tuttavia l'importanza loro attribuita è data dal numero di attestazioni nonché dalla relativa preziosità che non trova riscontro in altre aree cimiteriali della Penisola. Ancora una volta un destino comune che tuttavia non cela particolarismi.

Nocera Umbra

La necropoli *Il Portone* di Nocera Umbra ha già trovato motivo di interesse nel Capitolo I del presente studio per l'insolita attestazione della fibula a disco di tipo mediterraneo (c. 35). In questo contesto l'attenzione sarà rivolta a tutte e quattro le fibule a disco localizzate in tre (II, III e IV)¹⁶² dei quattro nuclei di cui si compone la necropoli (*fig. VI.24*). Sebbene tali manufatti, come si è già avuto modo di sottolineare, non siano ascrivibili a produzioni avvenute sul territorio italiano¹⁶³, è altrettanto vero che l'interesse loro associato è anzitutto di tipo archeo-antropologico, relativo quindi alla loro attestazione in determinati corredi funerari secondo un particolare posizionamento sul corpo del defunto.

Tuttavia, prima di soffermarci su tali monili, credo doveroso delineare sommariamente i caratteri dell'area cimiteriale che, come già anticipato, «è articolata in almeno quattro zone chiaramente distinte tra loro»¹⁶⁴, dove ciascuna sembrerebbe potersi identificare con «un nucleo familiare, tribale o abitativo»¹⁶⁵. Le sepolture portate alla luce sono 165, per un totale di 169 deposizioni¹⁶⁶.

Per quanto concerne le periodizzazioni di utilizzo della necropoli, sebbene Jørgensen preferisca individuare due «main periods»¹⁶⁷ che corrispondono alle seguenti cronologie: il primo tra il 570 e il 610, e il secondo tra il 610 e il 650 (o 670), personalmente sono dell'idea che sia maggiormente

¹⁶¹ Cfr. PAROLI L., *La necropoli di Castel Trosino: un laboratorio archeologico per lo studio dell'età longobarda*, in Paroli L. (a cura di), *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del Convegno (Ascoli Piceno, 6-7 ottobre 1995), Firenze 1997, pp. 91-111; p. 93.

¹⁶² RUPP C., *La necropoli longobarda di Nocera Umbra (loc. Il Portone): l'analisi archeologica*, cit., pp. 25-26.

¹⁶³ Cfr. *Supra*.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁵ *Ibidem*. È tuttavia rilevante l'ammonimento della Rupp (*Ibidem*): «[...] Sui possibili motivi che hanno portato a questo tipo di struttura i dati archeologici non danno alcuna informazione e, d'altro canto, possono essere esclusi motivi di ordine cronologico e sociologico».

¹⁶⁶ Cfr. PASQUI A., PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, cit., c. 143.

¹⁶⁷ JØRGENSEN L., *Castel Trosino and Nocera Umbra. A Chronological and Social Analysis of Family Burial Practices in Lombard Italy (6th-8th Cent. A.D.)*, «Acta Archaeologica», 62, 1991, pp. 1-58; p. 26.

plausibile la formulazione di Cornelia Rupp¹⁶⁸, la quale suppone si possano evidenziare i seguenti tre periodi: I fase, *post* 572-590; II fase, 590-610 e III fase, 610-620/630. Sempre la Rupp scrive «le ragioni che hanno condotto all'abbandono della necropoli sono ignote. Con il declino della potenza economica nel corso della terza fase del cimitero, si preannuncia forse una perdita di importanza del sito che condusse infine all'abbandono della necropoli»¹⁶⁹. È infatti di rilievo che la presenza di corredi ridotti, sia maschili che femminili, si manifesti a Nocera Umbra in estremi cronologici che potremmo definire "prematuri" rispetto al momento in cui tale riduzione si verifica nelle necropoli localizzate in territori italiani di dominazione longobarda, ossia fine VII-inizio VIII secolo¹⁷⁰. Tale cronologia risulterebbe quindi fortemente connessa al tipo di insediamento che si è ormai unanimi nel riconoscere a Nocera Umbra, ossia uomini in armi¹⁷¹ che avevano il compito di controllare quel territorio dal forte valore strategico militare trovandosi sulla via Flaminia, al confine del corridoio bizantino che collegava Roma e Ravenna¹⁷².

È inoltre significativo che rispetto alla necropoli di Castel Trosino¹⁷³, la percentuale di tombe senza corredo risulta estremamente ridotta (4,8%)¹⁷⁴; di conseguenza è possibile affermare che la quasi totalità di sepolture sia recettrice di un corredo funebre composito (accessori legati all'abbigliamento, beni funebri, ceramica).

Veniamo ora alla trattazione principe di questo studio. Come già evidenziato, nonostante i manufatti appartenenti a tale categoria scoperti nella necropoli *Il Portone* siano solo quattro e riferibili a una cultura artistica non ascrivibile a quella dell'Oriente Mediterraneo – evidenziando quindi una forte dissonanza rispetto a Castel Trosino –, è tuttavia significativo che Nocera Umbra si presenti, ancora oggi, come uno dei due contesti che, in assoluto, hanno portato alla luce il maggior numero di esemplari di fibule a disco di pregio¹⁷⁵.

¹⁶⁸ Cfr. RUPP C., *La necropoli longobarda di Nocera Umbra (loc. Il Portone): l'analisi archeologica*, cit., p. 33.

¹⁶⁹ Ivi, p. 39.

¹⁷⁰ Si rimanda al Capitolo II del presente studio. A tal proposito tengo inoltre a ricordare che la cronologia di sviluppo della necropoli di Nocera Umbra rientra pienamente in quello che viene comunemente definito il periodo della 'stravaganza funeraria' (cfr. *Supra*).

¹⁷¹ Il carattere "guerriero" dei sepolti trova esplicitazione nella tipologia di corredo funebre che caratterizza le sepolture maschili. Per un approfondimento in tale direzione, RUPP C., *La necropoli longobarda di Nocera Umbra (loc. Il Portone): l'analisi archeologica*, cit., pp. 28-31.

¹⁷² A questo riguardo, CARILE A., *L'Umbria bizantina nei rapporti tra Roma e Ravenna*, in Menestò E. (a cura di), *Il corridoio bizantino e la via Amerina in Umbria nell'alto medioevo*, Spoleto 1999, pp. 99-116; MENESTÒ E., *Istituzioni e territorio dell'Umbria da Augusto all'inizio della dominazione franca*, in *Ibidem*, pp. 3-97. Va tuttavia sottolineata la mancanza di studi maggiormente particolareggiati in questa direzione che non consente l'approfondimento delle relazioni commerciali che inevitabilmente si venivano a creare su quell'asse.

¹⁷³ *Infra*.

¹⁷⁴ Cfr. RUPP C., *La necropoli longobarda di Nocera Umbra (loc. Il Portone): l'analisi archeologica*, cit., p. 28.

¹⁷⁵ Sebbene anche nella necropoli di Cella, presso Cividale, siano state portate alla luce quattro fibule a disco (cfr. la Catalogazione a supporto del presente studio), oltre a connotarsi in tre casi su quattro per la fattura con materiale meno prezioso, tali oggetti non godono di studi *ad hoc* che consentano un approfondimento particolareggiato come nei casi delle due aree cimiteriali centroitaliane.

I quattro corredi appartengono a sepolture attribuite a periodizzazioni cronologiche distinte: la Tomba 87 appartiene alla prima fase; la Tomba 17 si posiziona tra la prima e la seconda fase; le Tombe 150 e 39 vanno invece attribuite a una piena seconda fase. Inoltre queste ultime due sepolture pare abbiano recepito i corpi di giovinette¹⁷⁶. Un ulteriore distinguo a priori tra le sepolture oggetto di studio, è il fatto che la Tomba 39 si differenzia dalle altre per l'assenza di fibule ad arco all'interno del suo corredo, aspetto quest'ultimo tutt'altro che irrilevante dal momento che tale tipologia di fibule¹⁷⁷ è recepita dalla metà dei corredi ascrivibili alle prime due fasi di utilizzo della necropoli (diciassette tombe su trentaquattro)¹⁷⁸.

Non stupisce che alla prima fase (*post* 572-590) faccia riferimento la Tomba 87¹⁷⁹, ossia l'inumazione di una donna adulta che si contraddistingue per la presenza della fibula "a rosetta", rinvenuta in corrispondenza del braccio. Il manufatto¹⁸⁰, come si è avuto modo di approfondire¹⁸¹, è a mio avviso da porre in relazione a una manifattura preitaliana, motivo che mi conduce a ritenere irrilevante il presente contesto al fine di individuare il portato "innovativo" della moda delle fibule a disco.

Un maggiore interesse anima invece l'approfondimento della Tomba 17¹⁸². Oltre a connotarsi come una delle sepolture di maggior pregio della necropoli data la tipologia e preziosità dei beni funerari che costituiscono il ricco corredo¹⁸³, presenta oltre alla coppia di fibule ad arco in argento dorato, una fibula a disco (c. 34). Di rilievo è la posizione in cui quest'ultima venne portata alla luce, ossia in corrispondenza dello sterno. Tale peculiarità ci conduce inevitabilmente all'interpretazione funzionale dell'oggetto come unica spilla di chiusura del mantello.

¹⁷⁶ Per quanto riguarda l'età dell'individuo della Tomba 150 non ci sono notizie coerenti da parte della stessa Rupp (cfr. RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra. 1. Katalog und Tafeln*, cit., p. 169 [Weiblich]; RUPP C., *La necropoli longobarda di Nocera Umbra (loc. Il Portone): l'analisi archeologica*, cit., tav. 2 [giovane]). Si veda comunque *Infra* per l'ipotesi di chi scrive.

¹⁷⁷ L'attestazione di un numero comunque elevato di fibule ad arco costituisce un ulteriore motivo di differenza rispetto alla necropoli di Castel Trosino (*Infra*).

¹⁷⁸ Si fa riferimento alla *Tabella con la suddivisione delle tombe femminili per gruppi di qualità*, contenuta in RUPP C., *La necropoli longobarda di Nocera Umbra (loc. Il Portone): l'analisi archeologica*, cit., tav. 2.

¹⁷⁹ RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra. 1. Katalog und Tafeln*, cit., pp. 110-112; tavv. 105-106; PASQUI A., PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, cit., cc. 285-287.

¹⁸⁰ Questo venne portato alla luce in corrispondenza dell'arto superiore. Vi è la possibilità che non si trattasse della posizione originaria bensì di quella successiva allo slittamento del terreno.

¹⁸¹ Cfr. *Supra* e, nello specifico, il paragrafo VI.3.a.

¹⁸² RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra. 1. Katalog und Tafeln*, cit., pp. 25-27; tavv. 28-31; RUPP C. (a cura di), *Catalogo*, cit., pp. 92-96; PASQUI A., PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, cit., cc. 194-199.

¹⁸³ Mi limito a citare la presenza della collana con vaghi d' ametista e pendenti aurei, nonché della sedia pieghevole e della brocca in bronzo fuso: tutti elementi che, anche solo dal punto di vista materico, sottolineano il prestigio del corredo.

Non centrale ma a sinistra dello sterno fu portata alla luce la fibula in bronzo dorato della Tomba 39¹⁸⁴. Il corredo funebre della fanciulla recepiva diversi elementi sebbene di non particolare pregio¹⁸⁵, ad eccezione ovviamente della fibula bronzea. Trovo di particolare interesse come tale manufatto, seppur antico, sia oggetto di una risemantizzazione; sono infatti dell'idea che tale uso non possa essere definito usuale. La presenza di un monile più antico condurrebbe a una sorta di tesaurizzazione o di utilizzo quale amuleto, o talismano; in questo caso invece prende il sopravvento l'effettiva funzione dell'oggetto.

Come già messo in luce, il corredo non recepiva la coppia di fibule ad arco; questo aspetto, secondo chi scrive, potrebbe essere posto in correlazione con la giovane età dell'inumata poiché trova situazioni assimilabili in sepolture di giovani donne che recepiscono una singola fibula ad S in corrispondenza del collo¹⁸⁶ o dello sterno¹⁸⁷. Anche in questi casi la fibula a S, presente in ciascuna sepoltura in un unico esemplare, sembra essere oggetto di una risemantizzazione che la porta ad essere utilizzata secondo i dettami di un nuovo costume¹⁸⁸.

Quanto evidenziato nelle righe precedenti conduce a un ulteriore collasso di consapevolezza: la duplice attestazione di fibule ad arco e fibula a disco nella Tomba 150¹⁸⁹ potrebbe essere dunque un valido indizio per riconoscervi la sepoltura di una donna adulta. In questo contesto la fibula a disco (c. 37) fu portata alla luce in corrispondenza del gomito destro dell'inumata, posizione probabilmente conseguita al cedimento del terreno.

Le rare attestazioni di fibule a disco nella necropoli in esame, così come il riferimento a culture artistiche differenti da quella che sembrerebbe connotare la fase italiana dell'oreficeria di ambito longobardo non consentono ulteriori specifici approfondimenti. Quel che è emerso dall'analisi delle sepolture è come le fibule a disco – e addirittura alcune fibule a S – fossero utilizzate secondo i dettami della moda "bizantina" e non più germanica. Il fatto che venissero poi utilizzate fibule a S con la funzione, almeno in tomba, di fibule a disco ci porta a ulteriori (e inevitabili) riflessioni: tale

¹⁸⁴ Per la Tomba 39, si vedano, RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra. I. Katalog und Tafeln*, cit., pp. 57-59; tavv. 59B-60; PASQUI A., PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, cit., cc. 238-240.

¹⁸⁵ Facevano parte del corredo un braccialetto bronzeo, quattro monetine (di cui una forata, probabilmente per la sospensione dato il ritrovamento in corrispondenza del ginocchio), un piccolo puntale in lamina argentea, uno spillone bronzeo, una collana, un pettine osseo a doppia dentatura. Per la descrizione completa si rimanda ai riferimenti bibliografici dettagliati nella nota precedente.

¹⁸⁶ Si tratta della Tomba 83 (cfr. RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra. I. Katalog und Tafeln*, cit., pp. 102-103; tav. 98D)

¹⁸⁷ Si tratta della Tomba 148 (cfr. IVI, pp. 166-168; tavv. 154-155; 156B). Vi è poi il caso della Tomba 157 (cfr. IVI, pp. 173-174; tav. 160A), nel quale la fibula a S è stata portata alla luce sotto il braccio, aspetto questo che potrebbe essere letto come conseguenza dello smottamento del terreno.

¹⁸⁸ Tale sottolineatura apre dunque una nuova problematica che tuttavia ci condurrebbe lontani dal tema del presente lavoro, ossia il riutilizzo di manufatti precedenti per far fronte a nuovi costumi.

¹⁸⁹ RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra. I. Katalog und Tafeln*, cit., pp. 169-170; tav. 157; PASQUI A., PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, cit., cc. 335-337 [per il Pasqui si tratta di un giovinetto].

attestazione era specchio di un uso del manufatto testimoniato anche in vita? Se sì, come sarei dell'idea di supporre, come mai la famiglia degli inumati di tali sepolture, e in particolare della Tomba 148 (il cui corredo era particolarmente ricco), non erano riuscite a venire in contatto con vere e proprie fibule a disco in un momento quale le prime due fasi di utilizzo della necropoli in cui non sembrano esserci particolari problemi economici? Quale dunque la consapevolezza nell'utilizzare dei veri e propri "monili di reimpiego" per far fronte a una nuova moda? Tutte domande a cui, per ora, non sembra possibile dare risposte adeguate. A tali interrogativi se ne aggiunge poi un ulteriore a proposito del legame "cronologia della necropoli – attestazione di fibule a disco", ossia avremmo trovato ulteriori attestazioni di tale tipologia di monili se non si fosse verificata l'interruzione dell'utilizzo del sito e conseguentemente della necropoli? Ovviamente ogni qualsivoglia ipotesi risulterebbe particolarmente fragile dal momento che, Castel Trosino a parte, non abbiamo situazioni assimilabili sulle quali costruire ipotetiche supposizioni.

Castel Trosino

Sebbene il motivo d'interesse della necropoli di Castel Trosino¹⁹⁰ sia in questo contesto strettamente connesso all'attestazione delle fibule a disco, si rende necessario delineare in estrema sintesi alcuni caratteri nonché la cronologia di riferimento dell'area cimiteriale perché si possano poi approfondire in maniera particolareggiata le diverse sepolture che attestano le fibule a disco, giungendo quindi a una riflessione complessiva.

La necropoli di Castel Trosino è costituita da tre aree cimiteriali distinte, *Contrada Santo Stefano*, *Contrada Fonte* e *Contrada Campo*, che contano un totale di 239 sepolture¹⁹¹; solo il 54%

¹⁹⁰ Per l'approfondimento della necropoli di Castel Trosino si rimanda ai fondamentali, MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, «Monumenti Antichi dei Lincei», XII, 1902, coll. 145-380; PAROLI L., RICCI M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, I-II, Firenze 2007. Si vedano poi, dal più recente, PROFUMO M.C., STAFFA A.R., *Le necropoli altomedievali ed il sito fortificato di Castel Trosino*, in Catani E., Paci G. (a cura di), *La Salaria in età tardoantica e altomedievale*, Atti del Convegno di studi (Rieti, Cascia, Norcia, Ascoli Piceno, 28 – 30 settembre 2001), Roma 2007, pp. 379-425; *Il ritorno dei Longobardi. I nuovi scavi di Castel Trosino (2001-2004) ed il Museo dell'Altomedioevo ascolano*, Guida alla mostra (Ascoli Piceno, Palazzo dell'Arengo, 28 febbraio – 31 agosto 2004), Ascoli Piceno 2004; PROFUMO M.C., *Castel Trosino e gli altri siti longobardi delle Marche*, in *I longobardi dei ducati di Spoleto e Benevento*, Atti del XVI Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 20 – 23 ottobre 2002; Benevento 24-27 ottobre 2002), I-II, Spoleto 2003, I, pp. 623-642; PAROLI L., *La necropoli di Castel Trosino: un laboratorio archeologico per lo studio dell'età longobarda*, in Paroli L. (a cura di), *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del Convegno (Ascoli Piceno, 6-7 ottobre 1995), Firenze 1997, pp. 91-111; PAROLI L. (a cura di), *La necropoli altomedievale di Castel Trosino: Bizantini e Longobardi nelle Marche*, Catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Museo Archeologico Statale, 1 Luglio – 31 Ottobre 1995), Milano 1995.

¹⁹¹ Il numero delle sepolture si suddivide in 220 portate alla luce in *Contrada Santo Stefano*, 16 in *Contrada Fonte* e 3 in *Contrada Campo*. A questo riguardo, PAROLI L., *La necropoli di Castel Trosino dalla scoperta ai nostri giorni*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 9.

di esse si caratterizza per la presenza di beni funebri¹⁹² e, «nella maggioranza dei casi, si tratta di corredi composti di pochissimi elementi di difficile datazione»¹⁹³. Per quanto concerne invece le *gentes* che trovarono sepoltura a Castel Trosino, si è giunti a concordare la coesistenza di sepolture autoctone e longobarde¹⁹⁴, nonché l'impossibilità di applicare a tale sito «un modello di sviluppo familiare germanico»¹⁹⁵ che Jørgensen avrebbe identificato per Nocera Umbra ed esteso a Castel Trosino¹⁹⁶.

Strettamente connessa a tale considerazione, ve ne è un'altra di non minor rilievo che trovo abbia senso portare all'attenzione proprio per l'argomento che si sta approfondendo: in passato si è posta in connessione la presenza di una parte di popolazione autoctona a Castel Trosino con la presenza di manufatti connessi all'Oriente Mediterraneo e, quindi, anche con l'attestazione di fibule a disco. Trovo però che tale visione sia fortemente influenzata dalla visione "etnica" da cui invece si vorrebbero prendere qui le distanze, tanto che non possiamo omettere che è soprattutto a Nocera Umbra, e quindi in un'area cimiteriale dal carattere fortemente germanico, che sono stati portati alla luce manufatti non solo appartenenti alla cultura della prima età bizantina bensì anche veri e propri "pezzi unici"¹⁹⁷ che ci conducono inevitabilmente a supporre scambi e donativi, anche di un certo rilievo, con la popolazione romanza.

Ultimo aspetto che vale la pena dettagliare, prima di procedere con l'analisi delle sepolture di nostro interesse, è sicuramente quello relativo alla cronologia di utilizzo dell'area cimiteriale; anche in questo caso Jørgensen¹⁹⁸ ha individuato due fasi molto ampie: la prima identificabile tra il 590 e il 610, la seconda tra il 610 e il 650, benché egli sia dell'idea che l'area venga utilizzata oltre il 670 a motivo della costruzione dell'edificio ecclesiale¹⁹⁹. Tali datazioni collimano però solo in parte rispetto all'ipotesi di Lidia Paroli, con la quale mi sento di concordare; la studiosa identifica tre fasi di deposizione: la prima, dal 590 al 610 ca.; la seconda, dal 610 al 630 e, infine, la terza dal 630 al

¹⁹² Va sottolineato che nel contesto della necropoli ascolana «solo una parte delle tombe senza corredo può essere riferita alla fase più tarda, che verosimilmente non supera il terzo quarto del VII secolo» (PAROLI L., *La necropoli di Castel Trosino: un laboratorio archeologico per lo studio dell'età longobarda*, cit., p. 109); è infatti da considerare che la presenza di inumati di origine romanza comportava una tradizione sepolcrale differente e, nello specifico, l'attestazione di un corredo funebre ridotto.

¹⁹³ PAROLI L., *La necropoli di Castel Trosino: un laboratorio archeologico per lo studio dell'età longobarda*, cit., p. 93.

¹⁹⁴ Per le diverse ipotesi a riguardo, si veda PAROLI L., *La necropoli di Castel Trosino: un laboratorio archeologico per lo studio dell'età longobarda*, cit., p. 94.

¹⁹⁵ PAROLI L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, in Paroli L. (a cura di), *La necropoli altomedievale di Castel Trosino. Bizantini e Longobardi nelle Marche*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Museo Archeologico Statale, 1 luglio-31 ottobre 1995), Milano 1995, pp. 197-325; p. 210.

¹⁹⁶ Cfr. JØRGENSEN L., *Castel Trosino and Nocera Umbra. A Chronological and Social Analysis of Family Burial Practices in Lombard Italy (6th-8th Cent. A.D.)*, cit., pp. 44-48.

¹⁹⁷ Si veda *Supra*, nonché il Capitolo I del presente lavoro di ricerca.

¹⁹⁸ JØRGENSEN L., *Castel Trosino and Nocera Umbra. A Chronological and Social Analysis of Family Burial Practices in Lombard Italy (6th-8th Cent. A.D.)*, cit., pp. 34-38.

¹⁹⁹ Cfr.

650 ca. Inoltre evidenza che «i materiali più tardi finora identificati nella necropoli indicano un uso dell'area cimiteriale negli anni intorno al 650-660/670 ma non oltre perché mancano tutte le tipologie più comuni del tardo VII secolo»²⁰⁰. A ciò si aggiunge che per quanto concerne le fibule a disco, Jørgensen suppone che la tipologia con decorazione in filigrana sia attestata in un lasso di tempo ampio individuabile tra il 590 e il 650²⁰¹, dato che non aiuta essendo sovrapponibile all'intero periodo di utilizzo della necropoli.

Prendendo ora in considerazione i dati che emergono dall'analisi delle sedici sepolture che presentano una fibula a disco all'interno del corredo funebre dell'inumata si può convenire ad alcune osservazioni: anzitutto la totalità delle sepolture, ad eccezione della Tomba 220 (situata in *Contrada Fonte*²⁰²), sono localizzate in *Contrada Santo Stefano*, dunque nella necropoli maggiore. Questo aspetto credo possa spiegarsi, ad oggi e in mancanza di maggiori studi chiarificatori relativi alle sepolture nelle altre due aree, con una mera riflessione di tipo proporzionale.

Un secondo dato riguarda il fatto che solo cinque di esse sembrano connotarsi per la concomitante presenza di una coppia di fibule ad arco. Si tratta nello specifico delle Tombe G, H, I, K, S che, ad eccezione di quest'ultima di cui non abbiamo una precisa localizzazione, non solo sono situate nella medesima zona bensì risultano anche attigue²⁰³. Vi erano inumati individui femminili adulti, tutti accompagnati per il loro viaggio nell'Aldilà da un corredo funebre di particolare valore, nel quale la fibula a disco era solo uno degli oggetti preziosi. Credo utile a tal proposito dettagliare gli elementi scoperti in ciascun contesto sepolcrale. Per quanto concerne la Tomba G²⁰⁴, il corredo della defunta prevedeva, oltre alla fibula a disco e alla coppia di fibule ad arco, una collana in pasta vitrea, un'armilla argentea, uno spillo anch'esso argenteo, una fibbia in bronzo, una sfera in cristallo di rocca e una bottiglia in vetro soffiato. Tra i beni funebri di maggior pregio che recepitava la Tomba H²⁰⁵ si annoverano una coppia di fibule ad arco in argento dorato, la fibula a disco in oro (c. 11), una fibbia in bronzo, una fuseruola di quarzo, guarnizioni di pendenti di cintura in lamina argentea, un coltello in ferro con guarnizioni in argento del fodero, uno spillo in argento e una collana di trenta grani di pasta vitrea con una pietra dura (?).

²⁰⁰ PAROLI L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, cit., p. 208.

²⁰¹ JØRGENSEN L., *Castel Trosino and Nocera Umbra. A Chronological and Social Analysis of Family Burial Practices in Lombard Italy (6th-8th Cent. A.D.)*, cit., p. 42.

²⁰² Le indagini in *Contrada Fonte* (così come in *Contrada Campo*) non furono particolarmente precise tanto che furono individuate ulteriori sepolture durante alcuni saggi di scavo nel 2001-2003 (cfr. *Il ritorno dei Longobardi. I nuovi scavi di Castel Trosino (2001-2004) ed il Museo dell'Altomedioevo ascolano*, Guida alla mostra (Ascoli Piceno – Palazzo dell'Arengo, 28 febbraio – 31 agosto 2004), Ascoli Piceno 2004, pp. 16-26).

²⁰³ Si potrebbe addirittura ipotizzare, date le peculiarità che contraddistinguono unicamente il nucleo in esame, che la Tomba S si trovasse nelle immediate vicinanze.

²⁰⁴ PAROLI L., *Tomba G*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 20-22.

²⁰⁵ PAROLI L., *Tomba H*, in *Ibidem*, pp. 23-24.

La Tomba I²⁰⁶ è di particolare interesse poiché recepiva ben due fibule a disco auree (c. 12; c. 13), di cui una – quella di dimensioni minori – particolarmente consunta. Si potrebbe ipotizzare che la scelta di inserire una doppia fibula a disco, una usurata e l'altra praticamente nuova, rispondesse alla volontà di accompagnare la defunta con un oggetto che le era stato particolarmente caro in vita ma, nel contempo, associato a un altro manufatto che potesse assolvere pienamente la funzione cui era destinato. Ovviamente tale aspetto non faceva altro che contribuire a sottolineare le disponibilità finanziarie della famiglia della donna; aspetto che trova nella 'stravaganza funeraria' del corredo una conferma ulteriore. I beni funebri annoveravano infatti una collana di ventidue grani di pasta vitrea con un pendente costituito da un *dentalium elephantinum*, un'altra collana di trentacinque grani di pasta vitrea, una coppia di fibule ad arco in argento dorato, un anellino in bronzo, un coltellino in ferro, una fuseruola in terracotta, una barretta ornamentale argentea, rivestita in lamina d'oro «con sferetta schiacciata saldata alle due estremità e con gruppi di incisioni parallele poste a distanza più o meno regolare»²⁰⁷, alla quale sono «fissate otto catenelle [...] a cui è sospeso un ciondolo a goccia in lamina d'oro»²⁰⁸.

Per quanto concerne la Tomba K²⁰⁹, questa recepiva due differenti fibule a staffa in argento dorato, una fibula a disco (c. 14), guarnizioni di pendente di cintura in lamina argentea con decorazione impressa, due spilli in argento fuso, una coppia di orecchini a cestello in oro e, infine, una collana composta da trentaquattro grani di pasta vitrea e una pietra dura (quarzo?).

Infine, la Tomba S²¹⁰. Questa può essere considerata la più rilevante per la tipologia di offerte funebri che accompagnavano la defunta. La fibula a disco (c. 16) è infatti solo uno dei monili preziosi che adornavano la donna; sono poi da aggiungere una coppia di fibule ad arco in argento dorato, una coppia di orecchini a pendente con gocce di ametista (?)²¹¹, una collana di trentatré grani di pasta vitrea, due anelli aurei a doppia losanga, una croce in lamina aurea e una bottiglietta in vetro soffiato.

Come emerge chiaramente dal dettaglio dei corredi, si trattava in tutti e quattro i casi di tombe di particolare rilevanza che possiamo, a ragione, inserire nel novero delle inumazioni con corredo ricco o 'stravagante'. Questo ci permette quindi di datare tali tombe con una maggiore precisione tanto da poterle inserire in una cronologia entro la fine del VII secolo²¹² e, ancor più

²⁰⁶ PAROLI L., *Tomba I*, in *Ibidem*, pp. 24-27.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 26.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ PAROLI L., *Tomba K*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 27-29.

²¹⁰ PAROLI L., *Tomba S*, in *Ibidem*, pp. 33-35.

²¹¹ Sulle problematiche relative all'effettiva identificazione dell'ametista, si veda *Supra*.

²¹² Tale è la cronologia che viene solitamente indicata come *ante quem* della consuetudine della stravaganza funeraria. Cfr. LA ROCCA C., *Tombe con corredo, etnicità e prestigio sociale: l'Italia longobarda del VII secolo attraverso l'interpretazione archeologica*, in GASPARRI S., *Archeologia e storia dei Longobardi in Trentino (secoli VI-VIII)*, Atti del Convegno nazionale di studio (Mezzolombardo, 25 ottobre 2008), Mezzolombardo 2009, pp. 55-76; p. 56.

specificatamente, entro la metà del VII secolo. A ciò si aggiunge un ulteriore dato di grande rilevanza: la coppia di fibule a staffa in argento dorato ricorre solo in un'altra sepoltura, la Tomba R²¹³, che tra l'altro – come la Tomba S – non è identificabile sulla mappa sebbene si possa a ragione ipotizzare che fosse localizzata nell'area delle sepolture denominate con le lettere dell'alfabeto.

Tale aspetto è a mio avviso notevole poiché ci consente di fare un raffronto che, anche solo a livello numerico, è indicativo: sedici sepolture recepiscono fibule a disco, e solo cinque si connotano per la concomitante presenza di fibule a staffa²¹⁴. Tale peculiarità non solo diventa un fattore caratterizzante della necropoli in esame bensì corrobora la tesi di chi scrive a proposito del fatto che il "fenomeno fibule a disco" non sia da identificare come la mera sostituzione di un oggetto (le fibule a S, o la coppia di piccole spille rotonde o "a rosetta") con un altro, ma vada interpretato davvero come una nuova e innovativa manifestazione²¹⁵. L'attestazione in dodici sepolture delle sole fibule a disco, senza che si verifichi la compresenza con tipologie di fibule dal carattere germanico, dimostra come non si sia in presenza di un processo di assimilazione, o integrazione culturale²¹⁶ fine a se stesso. Non c'è sostituzione bensì innovazione.

Per quanto concerne i restanti casi, gode di particolare significato, tanto da contraddistinguersi rispetto a tutte le altre, la Tomba 57²¹⁷ poiché non solo è l'unica sepoltura in cui la fibula a disco sembrerebbe associata a un individuo femminile giovane bensì, probabilmente a causa dell'età dell'inumata²¹⁸, il corredo funebre era particolarmente povero tanto da prevedere, oltre al già citato monile, un piccolo spillo bronzeo (attualmente disperso). Inoltre tale inumazione acquisisce rilievo poiché risulta localizzata dietro l'abside dell'edificio ecclesiastico (S. Stefano)²¹⁹ benché non sembrerebbe esserne pertinente²²⁰. Detto ciò non possiamo che domandarci se tale sepoltura fosse

²¹³ PAROLI L., *Tomba R*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 31-32.

²¹⁴ A queste vanno aggiunte, sebbene non vantino mai alcun tipo di compresenza con le tipologie di fibule trattate nel testo, le sei sepolture che recepiscono le spille di tipo zoomorfo (cavallino, pavoncella) nonché le due con spille cruciformi argentee. Si tratta delle Tombe 2, 11, 13, 32, 121, 124, 136, 171 (per un approfondimento delle sepolture e dei corredi funebri relativi, PAROLI L., RICCI M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit.).

²¹⁵ A Castel Trosino non si verifica quanto posto in luce a Nocera Umbra a proposito della "sostituzione" dell'unica fibula a disco con una sola fibula a S risemantizzata, non fosse altro a motivo della totale assenza di fibule a S nella necropoli ascolana.

²¹⁶ Si rimanda a questo riguardo al Capitolo II.

²¹⁷ PAROLI L., *Tomba 57*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 59-60.

²¹⁸ Sebbene non sia questo il contesto appropriato per una congettura in merito, è tuttavia interessante osservare che la fossa era lunga 170 cm: lunghezza più appropriata per un adulto rispetto a un giovane. A ciò si aggiunge che le donne giovani defunte in età riproduttiva erano nella gran parte dei casi accompagnate da un ricco corredo; aspetto questo che mi conduce a ipotizzare che la Tomba 57 non appartenesse a una donna giovane bensì a un individuo anziano che, com'è noto, non presentano corredi di particolare rilevanza.

²¹⁹ Per l'approfondimento dell'edificio cultuale che sorge all'interno della necropoli in Contrada Santo Stefano, si veda PROFUMO M.C., STAFFA A.R., *Le necropoli altomedievali ed il sito fortificato di Castel Trosino*, in Catani E., Paci G. (a cura di), *La salaria in età tardoantica e altomedievale*, Atti del Convegno di studi (Rieti, Cascia, Norcia, Ascoli Piceno, 28-30 settembre 2001), Roma 2007, pp. 379-425; pp. 384-386.

²²⁰ Per la localizzazione delle sepolture negli spazi interni ed esterni agli edifici di culto, si rimanda a, CHAVARRÍA ARNAU A., *Archeologia delle chiese. Dalle origini all'anno Mille*, Roma 2009, pp. 172-183;

già presente nel momento di edificazione della chiesetta; se così fosse potremmo ipotizzare una cronologia attributiva per la sepoltura entro la seconda metà del VII secolo.

Se il corredo della Tomba 57 si caratterizza per l'estrema riduzione di beni funebri, quanto si verifica nei casi restanti va in tutt'altra direzione. Le Tombe 7 e 115 si contraddistinguono per un equipaggiamento estremamente ricco e composito²²¹, mentre le rimanenti sepolture (Tombe B, G, L, 16, 87, 168, 173, 177, 220) sono connotate da corredi funebri che recepiscono un corredo sì di valore che conta però un minor numero di elementi.

La defunta della Tomba 7²²² era accompagnata nel suo viaggio ultraterreno da un numero particolarmente elevato di monili: oltre alla fibula a disco in oro di nostro interesse, il suo collo era ornato da due collane in paste vitree con pendenti aurei²²³ e due anellini bronzei; la seconda falange dell'anulare destro era invece impreziosita da due anellini aurei (uno del tipo nuziale e uno con un castone di ametista). In corrispondenza del collo vi era una «barretta con pendenti aurei a goccia»²²⁴ e accanto alla spalla una croce aurea. A essi vanno poi aggiunti una fibbia in bronzo, una sfera in cristallo di rocca, una fuseruola in pasta vitrea, un bicchiere di vetro e una pisside d'osso.

Come già messo in evidenza, il corredo di questa sepoltura si contraddistingue per l'elevata ricchezza; conseguenza di tale 'stravaganza' è, secondo chi scrive, quanto si osserva rispetto alla scelta peculiare relativa al posizionamento della fibula a disco: il monile non si trova infatti in corrispondenza del petto della defunta bensì presso il suo addome. Poiché tale singolarità connota anche (e a mio avviso non a caso) la sepoltura 115, ritengo che la spiegazione sia da individuare nel *pastiche* estetico che si sarebbe altrimenti realizzato sovrapponendo le due collane alla fibula. La soluzione di collocare la spilla in corrispondenza dell'addome, sebbene non risponda alla logica connessa alla sua funzione di allaccio del mantello, pone in rilievo un aspetto di non poco conto ossia la volontà, nonostante tutto, di inserire tale oggetto nella sepoltura, poco importava se la fibula non rispondeva alla medesima logica che contraddistingueva il suo utilizzo in vita.

CHAVARRÍA ARNAU A., *Splendida sepulcra ut posteri audiant. Aristocrazie, mausolei e chiese funerarie nelle campagne tardoantiche*, in Brogiolo G.P., Chavarría Arnau A. (a cura di), *Archeologia e società tra tardo antico e alto medioevo*, XII Seminario sul tardo antico e l'alto medioevo (Padova, 29 settembre-1 ottobre 2005), Mantova 2007, pp. 127-146.

²²¹ Un ulteriore elemento che assimila tali sepolture è il fatto che fossero entrambe inumate all'interno di una cassa lignea. Aspetto che certamente non fa che connotarle in direzione elitaria.

²²² PAROLI L., *Tomba 7*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 39-43.

²²³ Una collana è costituita da trentotto grani di pasta vitrea e sette solidi bizantini montati in oro (IVI, pp. 40-41); mentre la seconda da trentasette grani di pasta vitrea, cinque pendagli triangolari e sei di forma circolare in oro (IVI, pp. 41-42). Per un approfondimento delle emissioni monetali presenti nel monile, si rimanda a SPAGNOLI E., *Catalogo delle monete*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 111-119. Per quanto riguarda invece l'aspetto simbolico connesso all'inserimento di nominale aureo all'interno dei gioielli, mi permetto di citare il mio contributo, DE PASCA V., *Obolo viatico, moneta con funzione talismanica e montata a gioiello: un tentativo di sistematizzazione dei ritrovamenti monetali nelle sepolture femminili delle necropoli altomedievali di Castel Trosino e Nocera Umbra*, «Rivista Italiana di Numismatica e Scienze Affini», 116, 2015, pp. 221-259.

²²⁴ IVI, p. 42.

Veniamo ora al dettaglio del secondo corredo di elevata ricchezza, ossia quello della Tomba 115²²⁵. È di particolare interesse che, a differenza della Tomba 7, i monili che accompagnavano la defunta, ad eccezione della fibula a disco, sono identificabili in due sole preziose collane rinvenute in corrispondenza del petto²²⁶. A tali manufatti si affiancano poi uno spillone argenteo, una fibbia bronzea, una fuseruola in vetro verde, una moneta romana *subaerata* con foro presso il bordo, un pettine in osso (molto frammentario), una brocchetta in ceramica e una lama di coltello (dispersa). La ricchezza di tale corredo è infatti da associare ai tre monili che testimoniano un'elevata disposizione di oro; per quanto concerne gli altri elementi a corredo, questi non vantano alcun particolare rilievo se non quello di poter essere identificati con manufatti cari alla defunta da un punto di vista affettivo.

Ad eccezione delle sepolture appena indagate, della Tomba 16²²⁷ – che recepisce la fibula a disco presso la testa – e, inevitabilmente, di quelle nominate con le lettere dell'alfabeto il cui ritrovamento non gode di alcuna documentazione, le restanti inumazioni si contraddistinguono per la presenza della fibula a disco presso il petto, nella posizione che siamo soliti indicare come la più consona data la consuetudine nell'abbigliamento. E anche nella Tomba 87, che presenta un «filo di collana»²²⁸, evidentemente gli elementi vitrei non ostacolavano il posizionamento della fibula in corrispondenza dello sterno.

Procedendo con l'analisi delle sepolture, ci occuperemo delle restanti e, nello specifico, di un sottogruppo costituito da cinque casi (Tombe K²²⁹, 16, 168, 173 e 177) nei quali si verifica la compresenza di fibule a disco e orecchini aurei a cestello²³⁰. Tale connubio non ha certamente più valore di altri ma risulta di particolare interesse poiché, come nel caso delle fibule a disco, anche per quanto concerne gli orecchini a cestello è rappresentativo che la necropoli di Castel Trosino abbia restituito il maggior numero di questa tipologia di monili rispetto all'intero territorio

²²⁵ PAROLI L., *Tomba 115*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 75-79.

²²⁶ Una collana è costituita da quarantacinque grani di pasta vitrea, uno di quarzo e cinque solidi bizantini montati in oro (IVI, pp. 76-77); la seconda si caratterizza per una realizzazione maggiormente composita tanto da recepire trentuno grani di pasta vitrea, due vaghi di ametista, quattro tremissi bizantini montati in oro, un pendaglio esagonale e altri cinque pendenti circolari in oro (IVI, pp. 77-78). Anche in questo caso, per l'analisi approfondita delle emissioni monetali, si rimanda al già citato, SPAGNOLI E., *Catalogo delle monete*, cit.

²²⁷ Cfr. PAROLI L., *Tomba 16*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 46.

²²⁸ PAROLI L., *Tomba 87*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 65-66; p. 66.

²²⁹ Si veda *Supra*.

²³⁰ A proposito di tale tipologia di monili si rimanda al lavoro della Possenti, POSSENTI E., *Gli orecchini a cestello altomedievali in Italia*, cit. È degno di nota, anche rispetto al presente contesto di riferimento, quanto sottolinea la studiosa a proposito dei corredi che recepiscono tali monili: «[...] gli orecchini a cestello, sempre in oro o in argento, sembrano comunque rispecchiare un certo grado di agiatezza economica e una discreta posizione sociale. Frequente è, infatti, l'associazione con altri oggetti preziosi [...]. è invece molto raro trovarne un paio isolato o con semplici oggetti di bronzo o terracotta» (IVI, p. 56).

peninsulare²³¹. Aspetto questo che contribuisce a connotare di particolarismi tale area cimiteriale tanto da far sì che queste peculiarità diventino dei veri e propri limiti nel considerare ciò che avviene a Castel Trosino un vero e proprio campione di riferimento²³².

Altro aspetto di interesse è inoltre dato dal fatto che quattro dei cinque corredi sopracitati (fa eccezione la Tomba 177) siano contraddistinti anche da un anello a fascia a doppia losanga, cosiddetto "matrimoniale"²³³. Aspetto che conduce a supporre che le inumate fossero tutte donne sposate.

Volendo quindi dettagliare i beni funebri delle donne sepolte, il corredo dell'individuo femminile della Tomba 16²³⁴ presentava – oltre alla fibula a disco – una coppia di orecchini a cestello aurei, e due anelli argentei a doppia losanga. Per quanto riguarda la Tomba 168²³⁵, questa conteneva, fibula a disco a parte (c. 22)²³⁶, una coppia di orecchini a cestello aurei, un anello anch'esso aureo a doppia losanga, un anello in argento con castone a rilievo del tipo cosiddetto "architettonico"²³⁷, una coppia di spilli in argento fuso e un'anfora cilindrica. Abbastanza assimilabile è quanto portato alla luce nella Tomba 173²³⁸: una fibula a disco, una coppia di orecchini aurei a cestello, un anello aureo a doppia losanga, un spillo d'argento e un coltellino in ferro (entrambi questi manufatti sono oggi dispersi)²³⁹. Non dissimile il caso della Tomba 177²⁴⁰ che recepiva, per l'appunto, oltre alla fibula a disco, una coppia di orecchini aurei a cestello e una croce in lamina d'oro.

Giungiamo ora alle ultime quattro sepolture, i cui beni funebri non vantano alcuna corrispondenza specifica, ad eccezione della presenza di una fibula a disco. Nella Tomba B²⁴¹ a tale monile erano associati una coppia di orecchini aurei ad anello semplice, un'armilla argentea, due spilli e una piccola fibbia anch'essi realizzati in argento (la fibbia risulta dispersa). Il corredo della

²³¹ È altrettanto significativo che l'attestazione degli orecchini a cestello non trovi alcun riscontro nella necropoli di Nocera Umbra. Tale aspetto contribuisce a dimostrare come i traffici commerciali in cui erano inserite le popolazioni stanziate nei due siti fossero differenti (cfr. *Infra*).

²³² Tale aspetto sarà discusso *Infra*.

²³³ Si tratta di una tipologia di anelli digitali già diffusi nell'area dell'Oriente Mediterraneo in età tardoantica, momento nel quale si contraddistinguevano per presentare l'incisione dei nomi dei coniugi sotto forma di monogramma (cfr. SPIER J., *Some Unconventional Early Byzantine Rings*, cit., p. 13; FELLETTI MAJ B.M., *Echi di tradizione antica nella civiltà artistica di età longobarda*, cit.). Tra VI e VII ebbero grande fortuna anche al di fuori del territorio peninsulare (cfr. PÄFFGEN B., *Die Ausgrabungen in St. Severin zu Köln*, «Kölner Forschungen», V, 1, Mainz 1992).

²³⁴ PAROLI L., *Tomba 16*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit.

²³⁵ *Ibidem*, pp. 97-98.

²³⁶ È di particolare interesse il fatto che si tratti dell'unica fibula a disco con decorazione *cloisonné* portata alla luce a Castel Trosino.

²³⁷ Cfr. *Supra*.

²³⁸ PAROLI L., *Tomba 173*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 100-101.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ PAROLI L., *Tomba 177*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 102-103.

²⁴¹ PAROLI L., *Tomba B*, in *Ibidem*, p. 17.

Tomba L²⁴², oltre alla fibula a disco, recepiva una collana di pasta vitrea contenente un vago di ambra, un anellino argenteo (ora disperso), due spilli argentei, un pettine in osso e una fibbia in bronzo. La Tomba 87²⁴³ comprendeva, oltre alla fibula a disco, un filo d'oro a sezione tubolare (presso il petto), una collana di vaghi in pasta vitrea, una croce in lamina aurea, uno spillone in bronzo, un coltello in ferro e una brocca ceramica.

Veniamo dunque all'ultima sepoltura di nostro interesse, ossia la Tomba 220²⁴⁴; questa era localizzata, come già sottolineato, in *Contrada Fonte*²⁴⁵. È di particolare interesse che la quasi totalità dei monili posti a corredo siano solo argentei: oltre alla fibula a disco, sono costituiti da tale metallo un anello digitale a doppia losanga e uno del tipo cosiddetto "architettonico"²⁴⁶. A questi si aggiungeva un anello aureo, oggi disperso ma probabilmente anch'esso del tipo "architettonico", e un pettine in osso a doppia fila di denti.

* * *

Se queste prime osservazioni sono conseguite al mero esame delle sepolture e del relativo corredo nelle pubblicazioni che ne danno conto, è di particolare interesse quanto emerge qualora si "posizionino" sulla pianta della necropoli (*figg. VI.25-VI.26*) le diverse tipologie di fibule in corrispondenza delle tombe che le celavano.

È soprattutto degno di nota quanto si evidenzia nell'area delle sepolture denominate con le lettere dell'alfabeto²⁴⁷ ossia:

> la totalità delle fibule a disco realizzate a sbalzo e decorate con filo godronato e paste vitree (**c. 9; c. 15; c. 24**) sussistono nella medesima zona (Tombe B, L e 177);

> le fibule a disco connotate dalla presenza di una gemma romana incisa (**c. 10; c. 14**) sono anch'esse individuabili nella stessa area (Tombe G e K), a cui va ad aggiungersi la Tomba 57 (**c. 19**), pertinente all'edificio di culto.

Tali sottolineature sono tutt'altro che irrilevanti poiché consentono di individuare nella medesima zona una sorta di raggruppamento nel quale si individuano scelte peculiari dal carattere non individuale bensì condiviso.

²⁴² PAROLI L., *Tomba L*, in *Ibidem*, pp. 29-30.

²⁴³ PAROLI L., *Tomba 87*, in *Ibidem*, pp. 65-66.

²⁴⁴ PAROLI L., *Tomba 220*, in *Ibidem*, pp. 108-109.

²⁴⁵ Come già sottolineato, non è tuttora chiara la distinzione degli inumati nelle diverse aree cimiteriali di Castel Trosino.

²⁴⁶ Cfr. *Supra*.

²⁴⁷ Tali sepolture sono da identificare con quanto scavato inizialmente da don Emidio Amadio, parroco di Castel Trosino, nella cui proprietà «fu portato alla luce nei primi giorni di aprile del 1893 durante lavori agricoli eseguiti dal vecchio contadino Salvatore Pignaloni» (PROFUMO M.C., *La necropoli di Castel Trosino: il rinvenimento e lo scavo*, in Paroli L. (a cura di), *Bizantini e Longobardi nelle Marche*, cit., pp. 187-191; p. 187) parte del sepolcreto di Contrada Santo Stefano.

Le fibule a disco che si connotavano per la presenza di inserti policromi, sia realizzati con paste vitree sia attraverso l'inserzione di una gemma incisa, risultano quindi concentrate nella stessa area. Si noti, tra l'altro, che non molto distante da tali sepolture è attestata la Tomba 16 che recepisce anch'essa, per l'appunto, una fibula con gemma incisa centrale (**c. 18**). Ad eccezione di quest'ultimo manufatto che, come si è avuto modo di approfondire, risponde a una tipologia realizzativa differente²⁴⁸, quelli che su cui è stata appena posta l'attenzione si contraddistinguono per scelte fortemente assimilabili che conducono a ipotizzarne la realizzazione nella medesima officina produttiva.

A ciò si aggiunge che la complessiva omogeneità che caratterizza tali manufatti (fatta eccezione per le fibule della Tomba 16 e della Tomba 220) conduce inevitabilmente ad associarli a una cronologia comune. Il numero delle sepolture che recepisce fibule a disco risulta infatti comunque limitato rispetto alla totalità delle tombe che presentano un corredo significativo (indicativamente quattordici su settantanove)²⁴⁹; aspetto questo che mi porta a identificare la scelta di adornarsi con tale prezioso monile come il risultato di una moda particolarmente in auge in un determinato periodo. Non è quindi un caso che su quarantacinque sepolture di donne adulte, solo quindici (meno della metà) recepiscono tale accessorio.

²⁴⁸ *Supra*.

²⁴⁹ Sebbene tale giudizio soffra dell'inevitabile soggettività di chi scrive, credo sia doveroso esplicitare per chiarezza quali sono le sepolture a cui si fa riferimento. Ho infatti ritenuto di poter definire 'sepolture con corredi significativi' le deposizioni che presentano un corredo funerario degno di nota sia a livello qualitativo (manufatti di particolare pregio e raffinatezza) sia a livello quantitativo, riferendomi in questo caso soprattutto alle tombe infantili. Poiché la descrizione puntuale dei corredi funebri è consultabile nel più volte citato volume PAROLI L., RICCI M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., mi limiterò ad elencare le tombe "con corredi significativi" dettagliando tra parentesi chi ne ha curato la descrizione nel catalogo (per ovvie esigenze di sintesi LP sta per Lidia Paroli, MR per Marco Ricci) e le relative pagine. Le sepolture di adulti che possono considerarsi degne di nota sono: Tomba A (LP, p. 17); Tomba B (LP, p. 17); Tomba C (LP, p. 18); Tomba F (MR, pp. 19-20); Tomba G (LP, pp. 20-22); Tomba H (LP, pp. 22-24); Tomba I (LP, pp. 24-27); Tomba K (LP, pp. 27-29); Tomba L (LP, pp. 29-30); Tomba Q (LP, p. 31); Tomba R (LP, pp. 31-32); Tomba S (LP, pp. 33-35); Tomba 2 (LP, p. 37); Tomba 7 (LP, pp. 39-43); Tomba 9 (LP, pp. 43-44); Tomba 11 (LP, p. 44); Tomba 13 (LP, pp. 44-45); Tomba 16 (LP, p. 46); Tomba 19 (LP, p. 47); Tomba 23 (LP, p. 49); Tomba 30 (LP, pp. 51-52); Tomba 31 (LP, p. 52); Tomba 32 (LP, pp. 52-53); Tomba 33 (MR, p. 53); Tomba 35 (LP, p. 53); Tomba 36 (MR, pp. 53-54); Tomba 42 (LP, p. 56); Tombe 44 e 45 (MR, pp. 57-58); Tomba 49 (MR, pp. 58-59); Tomba 57 (LP, pp. 59-60); Tomba 60 (LP, p. 60); Tomba 65 (LP, pp. 60-61); Tomba 67 (MR, p. 61); Tomba 68 (LP, pp. 61-62); Tomba 86a (LP, pp. 64-65); Tomba 87 (LP, pp. 65-66); Tomba 90 (MR, pp. 66-70); Tomba 91 (LP, p. 70); Tomba 93 (LP, pp. 70-71); Tomba 94 (LP, p. 71); Tomba 108 (LP, pp. 73-74); Tomba 115 (LP, pp. 75-79); Tomba 119 (MR, pp. 79-86); Tomba 124 (LP, p. 87); Tomba 125 (LP, pp. 87-88); Tombe 128-128a (LP, pp. 88-89); Tomba 142 (MR, pp. 90-93); Tomba 157 (LP, pp. 94-95); Tomba 168 (LP, pp. 97-98); Tomba 173 (LP, pp. 100-101); Tomba 177 (LP, pp. 102-103); Tomba 182 (LP, p. 105); Tomba 190 (MR, pp. 105-106); Tomba 219 (LP, p. 108); Tomba 220 (LP, pp. 108-109). Le sepolture infantili e di giovinetti che si caratterizzano in ottica di particolare pregio sono le seguenti: Tomba D (LP, p. 18); Tomba 37 (MR, pp. 54-55); Tomba 41 (LP, pp. 55-56); Tomba 80 (LP, p. 63); Tomba 82 (LP, p. 63); Tomba 84 (MR, p. 64); Tomba 85 (LP, p. 64); Tomba 89 (MR, p. 66); Tomba 96 (LP, p. 72); Tomba 117 (LP, p. 79); Tomba 121 (LP, p. 186); Tomba 136 (LP, p. 90); Tomba 137 (MR, p. 90); Tomba 158 (LP, p. 95); Tomba 161 (LP, p. 95); Tomba 163 (LP, pp. 95-96); Tomba 164 (LP, pp. 96-97); Tomba 169 (LP, pp. 98-99); Tomba 171 (LP, pp. 99-100); Tomba 181 (LP, pp. 104-105); Tomba 184 (LP, p. 105); Tomba 187 (LP, p. 105).

Viene però ora da chiedersi quale sia il momento in cui si manifesta questo particolare fenomeno, considerando che le fibule a disco vengono inserite nelle sepolture entro il terzo quarto del VII secolo. Anche le uniche monete presenti nei corredi composti, tra gli altri, da una fibula a disco non ci sono d'aiuto; si tratterebbe dei sette solidi che fungono da pendenti alla collana della Tomba 7²⁵⁰ ma il termine *post quem* è costituito da un'emissione di Tiberio II (578-582)²⁵¹, quindi di poca utilità ai fini di una cronologia più precisa della sepoltura, avendo chiaro che a Castel Trosino le inumazioni iniziano intorno agli anni '90 del VI secolo.

Un ulteriore aspetto può fornire un qualche indizio in merito all'ipotesi di datazione, ossia il fatto che la maggior parte delle fibule a disco presenti segni di consunzione o ammaccature; questo ci porta a pensare che tali gioielli vennero anzitutto indossati in vita prima di essere sepolti assieme alla proprietaria.

Di conseguenza, avendo chiaro che l'assenza di studi crono-tipologici delle sepolture di Castel Trosino, ad eccezione di quelli inerenti l'edificio culturale, non consente alcuna ipotesi dettagliata, e dunque facendo riferimento alle tre fasi di deposizione individuate dalla Paroli²⁵² (590-610; 610-630 e 630-650), credo si possano formulare alcune ipotesi, che si spera potranno essere verificate in futuro.

Personalmente ritengo che le sepolture indagate nel presente lavoro di ricerca non possano far riferimento alla prima fase di utilizzo della necropoli ascolana: la periodizzazione è fin troppo prematura per immaginare che i corredi di una fase così alta recepiscano una tale serialità di manufatti, già utilizzati e usurati. Pensare che si tratti dei corredi della prima fase significherebbe supporre di conseguenza che la realizzazione di questi manufatti si andrebbe a collocare anche un ventennio prima del 590 e dunque nel periodo immediatamente successivo la migrazione longobarda. Sarei poi dell'idea di scartare anche la terza fase, che per quanto concerne Castel Trosino sembrerebbe esser connessa all'edificio di Santo Stefano e alle sepolture ad esso correlate; a ciò si aggiunge che la Tomba 57 risulterebbe a mio avviso precedente alla chiesetta e quindi, condividendo molti caratteri con le altre sepolture prese in esame, la "cronologia anteriore" andrebbe estesa alla totalità delle inumazioni indagate. Di conseguenza, le donne seppellite con la fibula a disco sarebbero venute a mancare in quella che risulterebbe una seconda fase di deposizione della necropoli, che non sarei dell'idea di far corrispondere al ventennio 610-630 ma sposterei leggermente più avanti, intorno al 630-650, con l'idea che tali manufatti possano esser stati realizzati nella prima metà del VII secolo, quindi indossati e solo successivamente inseriti in tomba. Purtroppo risulta difficile formulare una datazione più precisa entro il periodo supposto; a mio avviso si potrebbe pensare al secondo quarto del VII ma sono dell'idea che non abbia alcun senso

²⁵⁰ *Supra*.

²⁵¹ SPAGNOLI E., *Catalogo delle monete*, cit., pp. 111-119; n. 25 (p. 114).

²⁵² *Supra*.

preciso congetturare a tal riguardo, soprattutto senza la possibilità di corroborare o meno l'ipotesi perseguita.

Vorrei poi aggiungere una riflessione a margine, relativamente ai corredi che accompagnavano le defunte. Non sono certa che nel caso di Castel Trosino si possa parlare di una vera e propria 'stravaganza funeraria' che contraddistingue le sepolture tanto che queste risultano «accompagnate da ricchi corredi, che mostrano l'entità dell'investimento fatto dai gruppi parentali»²⁵³. Quel che si è avuto modo di notare è il fatto di essere in presenza di corredi che recepiscono manufatti di pregio, tuttavia solo una minima parte di essi è effettivamente costruito perché se ne metta in luce una ricchezza non comune. I restanti presentano elementi certamente di rilievo, che non risultano tuttavia "eccezionali": si tratta infatti di anelli, orecchini e oggetti che costituivano un insieme di beni personali abbastanza comuni²⁵⁴. Almeno per la necropoli in esame²⁵⁵, e in particolare per le sepolture connotate dalla presenza di una fibula a disco, sarei dell'idea di non inquadrarle nell'ottica della 'stravaganza funeraria' non presentando specifici «tratti di eccentricità»²⁵⁶. Sono certamente inumazioni di donne appartenenti all'élite o comunque a gruppi famigliari di rilievo, probabilmente spose di uomini illustri, tuttavia tale aspetto è difficilmente riscontrabile poiché se in talune aree sono attestate in prossimità tombe maschili di rilievo²⁵⁷, vi sono zone - quale quella connotata dalle sepolture denominate con le lettere dell'alfabeto - in cui la presenza di sepolture femminili è maggioritaria e dunque viene meno la possibilità di individuare eventuali rapporti parentali più stretti²⁵⁸.

²⁵³ LA ROCCA C., *La trasformazione del territorio in Occidente*, in *Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto medioevo*, XLV settimana di studio del CISAM (Spoleto, 3-9 aprile 1997), I-II, Spoleto 1998, I, pp. 257-290; p. 286.

²⁵⁴ Se riportiamo tale usanza al giorno d'oggi, possiamo facilmente immaginare che la gran parte degli individui possiede un anello aureo, nonché un paio di orecchini. Può forse aver senso far qui riferimento a quanto sottolinea Caterina Giostra (GIOSTRA C., *Verso l'aldilà: i riti funerari e la cultura materiale*, cit., p. 61): «il rito si serve inoltre della cultura materiale di cui la comunità dispone».

²⁵⁵ Diverso è quanto viene evidenziato in HALSALL G., *Female status and power in early Merovingian central Austrasia: the burial evidence*, «Early Medieval Europe», V, 1996, pp. 3-24.

²⁵⁶ LA ROCCA C., *La trasformazione del territorio in Occidente*, cit., p. 287.

²⁵⁷ Penso, nello specifico, alla Tomba 9 (cfr. RICCI M., *Tomba 9*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 43-44), posta accanto alla Tomba 7: l'individuo maschile della Tomba 9 presenta sì un corredo funebre di rilievo ma non al livello di quello che contraddistingue la donna della Tomba 7. Un secondo esempio significativo è costituito dalla Tomba 119 nella quale è inumato un uomo accompagnato da un corredo particolarmente ricco (cfr. RICCI M., *Tomba 119*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 79-86), e tale sepoltura risulta accanto alla più volte citata Tomba 115.

²⁵⁸ Una tale direzione nella ricerca, che certamente potrebbe condurre a risultati significativi, sarebbe tuttavia fuori luogo in questo contesto facendo riferimento a una metodologia di analisi differente.

VI.5.b "Il fenomeno delle fibule a disco": considerazioni conclusive su una consuetudine circoscritta

Vale ora la pena riportare l'attenzione sul "fenomeno delle fibule a disco" poiché l'indagine della necropoli di Castel Trosino ha consentito a mio avviso di mettere in luce, per la prima volta, l'effettiva portata di tale moda. Lo studio dei manufatti, il loro raffronto nonché il loro posizionamento sulla mappa dell'area cimiteriale conducono a comprendere quanto "il mito dell'acculturazione" sia, per l'appunto, soltanto un mito. A conti fatti il numero delle sepolture che si connotano per la presenza di una fibula a disco è alquanto ridotto, benché la quantità di tali monili sia di rilievo se paragonata ai dati della Penisola. L'analisi mi porta dunque a interpretare il "fenomeno delle fibule a disco" testimoniato dai rinvenimenti di Castel Trosino, così come la coeva sporadica attestazione sul territorio italiano, quali indizi incontrovertibili della limitatezza di tale manifestazione di cultura materiale.

Si rende quindi necessario ridimensionare, almeno per quanto concerne la cultura artistica longobarda²⁵⁹, la portata di quella che era stata un po' superficialmente identificata come una svolta nel costume della popolazione immigrata, tanto che tale consuetudine non sembra trovare nuove attestazioni anche nelle più recenti campagne di scavo²⁶⁰. È sì probabile che i Longobardi vennero in contatto con la moda interregionale dettata da Costantinopoli e dunque con una consuetudine dell'abbigliamento che si connotava per la presenza di una sola grande fibula, ma tale novità non costituì un vero e proprio momento di cambiamento che andò a influenzare, modificare e trasformare in modo assoluto le abitudini successive nel loro costume. Il "fenomeno delle fibule a disco" andrebbe quindi interpretato come una corrente di gusto e sensibilità estetica che vide, solo raramente, artigiani in grado di realizzare tali manufatti; la sporadicità con cui tali preziose spille sono state portate alla luce nella Penisola è a mio avviso una conferma in tal senso.

Quanto si verifica a Castel Trosino risulta un'eccezione che sembra trovare origine nella produzione di un'ipotetica officina o comunque nella personalità di un artigiano che realizzò tali manufatti in un'ottica di serialità. L'omogeneità che contraddistingue l'impianto complessivo delle fibule a disco portate alla luce in detta necropoli, ad eccezione di due esemplari (Tomba 16 e Tomba 220)²⁶¹, e il fatto che questo tipo di produzione sia confinata a quello specifico territorio, sono a mio avviso significativi elementi perché si possa connotare in un'ottica locale sia la loro mera realizzazione sia, di conseguenza, tale specifica novità nell'abbigliamento.

Se infatti si facesse a meno di prendere in considerazione quanto portato alla luce a Castel Trosino, si verrebbe a profilare una situazione del tutto peculiare rispetto a tali documenti di cultura

²⁵⁹ Sarebbe interessante poter approfondire in futuro il medesimo discorso in contesti merovingi e franchi per poter comprendere l'effettiva entità di tale costume.

²⁶⁰ Unica eccezione sembrerebbe costituita dalla necropoli di Ponte del Rio (Spilamberto), benché il manufatto portato alla luce sia solo uno, come messo in evidenza anche in questo studio.

²⁶¹ *Supra*.

materiale: saremmo in presenza di un totale di ventidue manufatti nell'intero territorio peninsulare, ai quali andrebbero poi sottratti quelli realizzati con la tecnica cloisonné (sette in totale) che, come si è dimostrato²⁶², vanno ricondotti a produzioni di ambito merovingio. Avremmo quindi un totale di quindici fibule a disco ascrivibili alla cultura artistica longobarda, una casistica alquanto limitata per poter affermare che «[...] la moda femminile mette in evidenza quanto l'ambiente agisse sui Longobardi: in pochi decenni l'abito tradizionale "nazionale" viene infatti abbandonato e ci si veste secondo il modello bizantino»²⁶³.

Se infatti dobbiamo certamente aver chiaro che molti di tali manufatti andarono perduti, fusi, riutilizzati e quindi il loro numero, in antico, dovette sicuramente essere maggiore, è altrettanto vero che sulla base dei dati archeologici in nostro possesso non è credibile poter costruire supposizioni che si "aggrappino" a una base alquanto fragile di testimonianze di cultura materiale con il fine di delineare generalizzazioni in un quadro cronologico (e archeologico) che richiede invece ancora molta cautela.

Indossare una sola grande fibula è certamente una scelta innovativa e dal forte richiamo alla cultura artistica dell'Oriente Mediterraneo, tuttavia non dobbiamo immaginare questa "novità" come pervasiva bensì limitata e soggetta a specifici gusti e, nel caso di quelle più preziose, anche a specifiche possibilità economiche. Aspetto quest'ultimo a cui però non mi sento di attribuire eccessiva importanza dal momento che tale manufatto può essere realizzato anche con i metalli più vili; non sarei dunque dell'idea di mettere in relazione l'attestazione delle fibule a disco con il portato economico di un determinato gruppo familiare. Si trattava di una scelta effettuata all'interno di un più complesso "sistema di abbigliamento" legato senza dubbio anche alla presenza o meno di laboratori artigianali in grado di far fronte alle richieste del committente.

VI.6 Quali officine per i monili indagati?

Sebbene la risposta a tale interrogativo sia tuttora muta, credo sia rilevante delineare seppur sommariamente alcuni aspetti che caratterizzano la produzione artigianale nonché il momento successivo, ossia quello dello scambio economico di beni.

²⁶² A tal proposito si rimanda al paragrafo VI.3.c del presente Capitolo.

²⁶³ VON HESSEN O., *Il processo di romanizzazione*, cit., p. 222.

Quando si pensa alle botteghe impiegate nella produzione di manufatti di lusso negli estremi cronologici entro i quali ci stiamo muovendo, sorge spontaneo il riferimento alla Crypta Balbi²⁶⁴, fucina di oggetti di pregio nella e della Roma altomedievale²⁶⁵, scoperta nel non lontano 2003²⁶⁶.

In tale laboratorio fu portato alla luce un «ricco campionario di manufatti preziosi, datati tra la fine del VI e il VII avanzato»²⁶⁷, e le attività che avevano luogo

si possono dividere in due gruppi principali: lavorazioni dei metalli e lavorazioni dell'avorio, del corno e dell'osso; è probabile che vi fossero altre produzioni, come quella dei tessuti, dei pellami e del legno, delle quali però sono emerse [...] indicazioni insufficienti, anche perché certi materiali di origine biologica non sopravvivono nei suoli²⁶⁸.

Sulla base di quanto testimoniato dalla Crypta Balbi

il quadro che emerge è quello di un Mediterraneo nel quale in modo omogeneo e paritario Roma e Bisanzio concorrono in Occidente e in Oriente alla diffusione di un messaggio culturale tendente a omogeneizzare la nuova realtà creatasi con l'arrivo di genti diverse e diverse tradizioni. Questo messaggio si diffonde nel VII secolo soprattutto presso le aristocrazie militari e terriere, ma il tentativo di omogeneizzazione culturale cessa quando termina la possibilità di libera circolazione di merci e idee con la conquista del Mediterraneo da parte degli Arabi²⁶⁹.

²⁶⁴ è di particolare rilievo quanto sottolinea Marco Ricci (RICCI M., *La produzione di merci di lusso e di prestigio a Roma da Giustiniano a Carlomagno*, in Arena M.S., et al. (a cura di), *Roma. Dall'antichità al medioevo. Archeologia e storia*, Milano 2001, pp. 79-87; p. 79) a proposito di tale rinvenimento che «deve essere considerato come un campione e rispecchia solo una minima parte di quelle che furono le produzioni della Roma altomedievale»

²⁶⁵ Per un approfondimento della Crypta Balbi si rimanda ai fondamentali, RICCI M., *La produzione di merci di lusso e di prestigio a Roma da Giustiniano a Carlomagno*, cit.; RICCI M., *Produzioni di lusso a Roma da Giustiniano I (527-565) a Giustiniano II (685-695): l'atelier della Crypta Balbi e i materiali delle collezioni storiche*, in Arena M.S., et al. (a cura di), *Roma. Dall'antichità al medioevo. Archeologia e storia*, cit., p. 331-334; GIANNICCHEDDA E., MANNONI T., RICCI M., *Ricerche sui cicli produttivi nell'atelier della Crypta Balbi*, in *Ibidem*, pp. 331-334; RICCI M., *L'ergasterion altomedievale della Crypta Balbi in Roma*, in Arena M.S., Paroli L. (a cura di), *Arti del fuoco in età longobarda. Il restauro delle necropoli di Nocera Umbra e Castel Trosino*, cit., pp. 19-22.

²⁶⁶ A proposito del rinvenimento dell'*ergasterion*, si vedano le seguenti pubblicazioni (in ordine cronologico): MANACORDA D., *Archeologia urbana a Roma: il progetto della Crypta Balbi*, Firenze 1982; MANACORDA D. (a cura di), *Un «mondezzaro» del XVIII secolo. Lo scavo dell'ambiente 63 del Conservatorio di S. Caterina della Rosa*, Firenze 1984; SAGUI L., PAROLI L. (a cura di), *L'edera della Crypta Balbi nel medioevo (XI-XV secolo)*, I-II, Firenze 1990; ARENA M.S., et al. (a cura di), *Roma. Dall'antichità al medioevo. Archeologia e storia*, Milano 2001.

²⁶⁷ DE MARCHI M., *L'influenza bizantina nei territori longobardi*, in Bertelli C., Brogiolo G.P. (a cura di), *Il futuro dei Longobardi*, cit., pp. 82-83; p. 83

²⁶⁸ RICCI M., *Produzioni di lusso a Roma da Giustiniano I (527-565) a Giustiniano II (685-695): l'atelier della Crypta Balbi e i materiali delle collezioni storiche*, cit., p. 331.

²⁶⁹ RICCI M., *La produzione di merci di lusso e di prestigio a Roma da Giustiniano a Carlomagno*, cit., p. 80. Ho scelto di riportare integralmente tale passo proprio per mettere in evidenza l'ampia portata di quella moda interregionale e, anacronisticamente, internazionale che Roma e Costantinopoli non smettevano di alimentare.

Quanto mette in luce tale rinvenimento ha quindi un'importanza eccezionale nel documentare le produzioni di lusso realizzate a Roma poiché queste non rispondevano solo ai bisogni dei ricchi committenti bizantini, bensì «[...] tra la grande varietà di manufatti alcuni erano palesemente creati per un mercato con usanze longobarde»²⁷⁰ tanto che

[...] all'atelier romano facevano riferimento e si servivano, con molta probabilità, i maggiorenti dei ducati di Benevento e Spoleto, come è provato dalle relazioni molto strette tra gli stampi da frontali di sella rinvenuti a Roma e i frontali aurei dei corredi delle tombe 90 e 119 della necropoli di Castel Trosino e 5 di Nocera Umbra²⁷¹.

Purtroppo però non è stato portato alla luce nulla che possa far pensare che la serie di fibule scoperte nella necropoli ascolana sia stata realizzata in quel contesto. A questo proposito, la totale mancanza di rinvenimenti di modani da sbalzo nell'intera Penisola conduce a ipotizzare la presenza, immaginata su larga scala da Vasco La Salvia, di «un'organizzazione artigianale piuttosto complessa, che faceva capo tanto a botteghe urbane e periurbane quanto ad atelier "rurali" specializzati che si concentravano in special modo nei *castra*»²⁷².

L'ipotesi dello studioso potrebbe trovare elementi a supporto nel caso di Castel Trosino, tra le cui sepolture è stata identificata la Tomba 37²⁷³ come quella di un metallurgista. Se la sepoltura di questo individuo, corredata dagli attrezzi del suo mestiere²⁷⁴, potrebbe risultare – almeno per la necropoli in esame – una soluzione rispetto all'identificazione dell'artefice delle fibule a disco, ritengo che tuttavia non sia la strada migliore da perseguire. È necessaria infatti la dovuta cautela: l'esigenza di individuare i centri produttivi dei manufatti preziosi occultati nelle sepolture longobarde non deve far venir meno la necessità di prove effettive a supporto. Nel contempo è altresì significativo il fatto di non essere in possesso di alcun indizio che ci possa aiutare a direzionare le nostre ricerche. Sempre in relazione a Castel Trosino, non si deve trascurare il fatto che tale sito insistesse sulle vie commerciali lungo le quali si svolgevano «[...] strettissime relazioni tra Ravenna e Bisanzio da una parte, tra Ravenna e Roma dall'altra, attraverso il ben noto "corridoio", relazioni che coinvolgevano in qualche modo anche i territori longobardi»²⁷⁵. L'innestarsi del sito ascolano

²⁷⁰ ARTHUR P., *Scambi a medio e lungo raggio nel VI-VIII secolo*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, cit., pp. 182-187; p. 183.

²⁷¹ M. DE MARCHI, *L'influenza bizantina nei territori longobardi*, cit., p. 83.

²⁷² LA SALVIA V., *Le arti del fuoco*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, cit., pp. 188-193; p. 189.

²⁷³ RICCI M., *Tomba 37*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., pp. 54-55.

²⁷⁴ Quelli che dovrebbero essere gli strumenti del metallurgista sono tuttavia oggetto di dubbia identificazione, tanto che si legge (IVI, p. 55): «arnese o asta di bilancia in ferro, [...] arnese o giogo di sospensione di una bilancia in ferro, [...] crogiolo o lucerna in ceramica».

²⁷⁵ PAROLI L., *La necropoli di Castel Trosino: un laboratorio archeologico per lo studio dell'età longobarda*, cit., p. 91.

sulla via Salaria e, in particolar modo, sulla sua ramificazione lungo la valle del Tronto lo rendeva in «posizione estremamente favorevole [...] rispetto alle direttrici del commercio bizantino»²⁷⁶. Questo aspetto ha senz'altro comportato il diffondersi «nella necropoli di un numero rilevante di prodotti di lusso tipici delle manifatture dell'Italia bizantina»²⁷⁷ e, di conseguenza, di una particolare sensibilità nei confronti della cultura artistica dell'Oriente Mediterraneo. Tuttavia, come ho avuto modo di dimostrare, la fibula a disco tipica di Castel Trosino è un prodotto dell'arte orafa longobarda e dunque oggetto di scambi a livello sub-regionale come sembra attestare inconfutabilmente l'estremo localismo dei suoi rinvenimenti. Quanto detto però non ridimensiona in alcun modo il ruolo avuto dalle strade come spazi deputati al «movimento transfrontaliero di oggetti di chiaro prestigio elitario»²⁷⁸ tanto che, nel VII secolo, si verifica una

crescente permeabilità delle frontiere, comunque labili, fluttuanti e pressoché indefinibili, in base ai rapporti di forza e a interessi di convenienza politica ed economica, da parte della popolazione longobarda e quella "autoctona" romano-bizantina, [che] determinò probabilmente lo sviluppo di una cultura materiale sempre meno distinguibile a livello etnico-culturale²⁷⁹.

Per quanto concerne il tema specifico di questo studio, credo che le direttrici di traffico abbiano avuto anzitutto la funzione di decentralizzare i gusti nonché la moda interregionale diffusa nell'Italia bizantina, tuttavia la mancanza di simili attestazioni in contesti italiani non soggetti alla dominazione longobarda – unica eccezione, ma non priva di dubbi in merito, sembrerebbe essere quella costituita dalla fibula di Comacchio²⁸⁰ – non aiuta a comprendere la reale portata del fenomeno per quanto riguarda l'economia reale delle fibule a disco²⁸¹.

A tale difficoltà si aggiunge poi quella data dalla sporadicità di tali rinvenimenti che non aiutano a localizzare, e men che meno ad attribuire a coordinate spazio-temporali più precise, la realizzazione dei manufatti, tra l'altro tutti pezzi unici (eccetto la coppia di fibule a disco del tesoro

²⁷⁶ PAROLI L., *La cultura materiale nella prima età longobarda*, cit., p. 266.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ ARTHUR P., *Scambi a medio e lungo raggio nel VI-VII secolo*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, cit., pp. 182-187; p. 185.

²⁷⁹ *Ivi*, p. 184.

²⁸⁰ A questo proposito si rimanda al Capitolo III.

²⁸¹ Molto diverso è quanto si ha invece modo di apprendere rispetto al commercio di prodotto ceramici (anfore e vasellame fine da mensa), categoria che fino ad ora è stata ampiamente esaminata grazie anche alle numerose testimonianze giunte sino a noi. A questo riguardo, mi limito a far riferimento, tra i contributi possibili al recente, CIRELLI E., *Scambi e commerci in Italia settentrionale tra il VII e l'VIII secolo*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, cit., pp. 176-181; accompagnato da WARD-PERKINS B., *Specialized Production and Exchange*, in Cameron A., Ward-Perkins B., Whitby M. (eds.), *Late Antiquity: Empire and Successors. A.D. 425-600*, The Cambridge Ancient History, XIV, Cambridge 2000, pp. 346-391; PANELLA C., *Gli scambi nel Mediterraneo occidentale dal IV al VII secolo dal punto di vista di alcune «merci»*, in Lefort J., Morisson C. (éds.), *Hommes et richesses dans l'Empire byzantine. IV^e - VII^e siècle*, I, Paris 1989, pp. 129-141.

di Isola Rizza). Sul "dove" furono prodotti tali monili le ipotesi che si potrebbero formulare sarebbero quindi le più svariate; se per quanto concerne la fibula di Brescia ho ipotizzato un "viaggio" dall'Italia meridionale a quella settentrionale²⁸², dati i punti in comune che si possono individuare se non con la fibula di Benevento in *stricto sensu*, con il *Kunstwollen* che la anima, negli altri casi le supposizioni apparirebbero completamente slegate da ogni qualsivoglia ragionevole fondamento.

Dobbiamo quindi augurarci che quanto sottolinea Vasco La Salvia, ossia «il carattere e la distribuzione di particolari oggetti sul territorio del regno longobardo hanno reso possibile distinguere chiaramente alcuni bacini produttivi, localizzando gli opifici, specie per l'Italia centro-settentrionale»²⁸³, non continui a far riferimento ai soli scudi bensì possa presto essere esteso anche ad altre categorie di manufatti preziosi, sempre con la consapevolezza che «nella storia della cultura non sono un facile tempo questi anni lunghi che precedono il Mille»²⁸⁴.

²⁸² *Supra*.

²⁸³ LA SALVIA V., *Le arti del fuoco*, cit., p. 189.

²⁸⁴ OLDONI M., *Anonimo salernitano del X secolo*, Napoli 1972, p. 29.

BIBLIOGRAFIA

FONTI

- AGATHIAS, *Histoires. Guerres et malheurs du temps sous Justinien*, introduction, traduction et notes par Maraval P., Paris 2014.
- AMMIANO MARCELLINO, *Le Storie*, a cura di Selem A., Novara 2013.
- Anonymi in laudem solis*, recognovit Zurli L., Hildesheim 2008.
- [ANONIMO], *Vita di Barbato*, a cura di Montesano M., Parma 1994.
- CASSIODORO SENATORE, *Variae*, introduzione, traduzione e note di Viscido L., Cosenza 2005.
- CONSTANTIN VII PORPHYROGÉNÈTE, *Le Livre des Cérémonies. Livre I*, texte établi et traduit par Vogt A., Paris 2006 (III ed.).
- CORIPPE, *Éloge de l'Empereur Justin II*, texte établi et traduit par Antès S., Paris 2002.
- COSTANTINO PORFIROGENITO, *De Thematibus*, edizione a cura di Pertusi A., Città del Vaticano 1952.
- DIACONO PAOLO, *Storia dei Longobardi*, a cura di Albarani T., Milano 1994.
- Editto di Rotari*, testo e note a cura di Azzara C., in Azzara C., Gasparri S. (a cura di), *Le leggi dei Longobardi. Storia, memoria e diritto di un popolo germanico*, Roma 2005 [pp. 13-127].
- ÉRATOTOSTHÈNE DE CYRÈNE, *Catastérismes*, édition critique par Pàmias i Massana; traduction pra Zucker A., Paris 2013.
- ERCHEMPERTO, *Piccola storia dei Longobardi di Benevento*, edizione a cura di Berto L.A., Napoli 2013.
- EUSEBIO DI CESAREA, *Vita di Costantino*, a cura di Franco L., Milano 2009.
- GAIO PLINIO SECONDO, *Storia naturale. Libro XXXVII. Gemme e pietre preziose*, traduzione e note di Lefons C., Livorno 2000.
- GIULIANO IMPERATORE, *Alla Madre degli Dei e altri discorsi*, a cura di Fontaine J., Prato C., Marcone A., Roma 2006 (I ed. Roma 1987).
- GIULIANO IMPERATORE, *Simposio. I Cesari*, a cura di Sardiello R., Lecce 2000.
- GREGORIO MAGNO, *Lettere (I-III)*, testo a cura di Recchia V., V/1, Roma 1996.
- GREGORIO MAGNO, *Lettere (VIII-X)*, testo a cura di Recchia V., V/3, Roma 1998.
- I Saturnalia di Macrobio Teodosio*, a cura di Marinone N., Torino 1967.
- I Vangeli apocrifi*, a cura di Craveri M., Torino 1990.

- Leggi dei Principi di Benevento*, testo e note a cura di Azzara C., in Azzara C., Gasparri S. (a cura di), *Le leggi dei Longobardi. Storia, memoria e diritto di un popolo germanico*, Roma 2005 [pp. 297-315].
- L'EMPEREUR JULIEN, *Œuvres complètes*, traduits par Lacombrade C., II, 2^e partie [Discours de Julien Empereur], Paris 1964.
- Le Livre des Papes. Liber Pontificalis (492-891)*, traduit et présenté par Aubrun M., Turnhout 2007.
- NONNO DI PANOPOLI, *Le Dionisiache*, I (Canti 1-12), a cura di Del Corno D., traduzione di Maletta M., note di Tissoni F., Milano 1997.
- Origo gentis Langobardorum*, introduzione, testo critico e commento a cura di Bracciotti A., Roma 1998.
- PLOTINO, *Enneadi*, a cura di Faggin G., Milano 1992.
- PROCOPIUS, *On Buildings*, translated by Dewing H.B., Cambridge MA – London 1954 (II ed.).

CORRISPONDENZE, REGISTRI E CATALOGHI D'ASTA

> Bliss-Tyler Correspondence

<https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence>

> British Museum (Londra):

Register of Antiquities (British and Medieval Antiquities)

Register of Antiquities (Franks Bequest), I (1897)

Register of Antiquities. Medieval and Later (from 1986)

> Sotheby's Monaco, *Antiquités et objets d'art. Collection de Martine, Comtesse de Béhague provenant de la Succession du Marquis de Ganay*, Samedi 5 décembre 1987.

BIBLIOGRAFIA GENERALE IN ORDINE ALFABETICO

A

- AA.VV., *Fibel und Fibeltracht*, Berlin-Boston 2011.
- ABDUL-HAK S., ABDUL-HAK A., *Catalogue illustré du Département des Antiquités greco-romaines au Musée de Damas*, Damas 1951.
- ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala 1923.
- ÅBERG N., *The Occident and the Orient in the Art of the Seventh Century. Lombard Italy. Part II*, Stockholm 1945.
- ACCONCI A., *Fibula aurea a disco con tre pendagli e con gemma di età romana*, in Ensoli S., La Rocca E. (a cura di), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000-20 aprile 2001), Roma 2000, p. 427.
- ADAMS N., *Bright Lights in the Dark Ages: the Thaw Collection of Early Medieval Ornaments*, New York-London 2014.
- D'AGOSTINO B., *Società dei vivi, comunità dei morti: un rapporto difficile*, «Dialoghi di Archeologia», 1985, I, pp. 47-58.
- AHUMADA SILVA I., *Le tombe e i corredi*, in Ahumada Silva I. (a cura di), *La collina di San Mauro a Cividale del Friuli. Dalla necropoli longobarda alla chiesetta bassomedievale. Testi e catalogo*, I-II, Firenze 2010, pp. 21-163.
- AHUMADA SILVA I. (a cura di), *La collina di San Mauro a Cividale del Friuli. Dalla necropoli longobarda alla chiesetta bassomedievale. Testi e catalogo*, I-II, Firenze 2010.
- AIMONE M., *Costantino e l'ideologia religiosa della tetrarchia. A proposito di una fibula d'oro torinese e delle sue iscrizioni*, «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 23 (2008), pp. 111-135.
- AIMONE M., *Il tesoro di Desana. Una fonte per lo studio della società romano-ostrogota in Italia*, Oxford 2010.
- AIMONE M., *Ricerche sul costume dei chlamydati nei secoli V e VI. Le fibule a croce latina d'oro e d'argento dei tesori di Ténès e Desana*, «Studi Medievali», 52/2, 2011, pp. 577-638.
- AL AS'AD K., *Caravan Roads of Palmyra*, in *Palmyra and the Silk Road*, International Colloquium - Palmyra 1992, (Les Annales Archéologiques Arabes Syriennes, vol. XLII), Damascus 1996, pp. 123-124.
- ALFÖLDI A., *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1970.
- ALFÖLDI A., *Insignien und Tracht der römischen Kaiser*, in Alföldi A., *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1970, pp. 121-276.

- ALFÖLDI-ROSENBAUM E., WARD-PERKINS J., *Justinianic Mosaic Pavements in Cyrenaicann Churches*, Roma 1980.
- ALMAGRO-GORBEA A., ÁLVAREZ MARTÍNEZ J.M., BLÁZQUEZ MARTÍNEZ J.M., ROVIRA S. (ed.), *El Disco de Teodosio*, Madrid 2000.
- AMANDRY P., *Collection Hélène Stathatos. Objects antiques et byzantines*, III, Strasbourg 1963.
- D'AMBROSIO A., DE CAROLIS E. (a cura di), *I monili dell'area vesuviana*, Roma 1997.
- AMPOLO C., *Il mondo omerico e la cultura orientalizzante mediterranea*, in Bartoloni G., Delpino F., Morigi Govi C., Sassatelli G. (a cura di), *Principi Etruschi tra Mediterraneo ed Europa*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 1 ottobre 2000-1 aprile 2001), Venezia 2000, pp. 27-35.
- ANDREESCU-TREADGOLD I., TREADGOLD W., *Procopius and the Imperial Panels of S. Vitale*, «The Art Bulletin», LXXIX, 4 (1997), pp. 708-723.
- ANGIOLINI MARTINELLI P., *La decorazione musiva: nel colore la via della salvezza*, in Angiolini Martinelli P. (a cura di), *La Basilica di San Vitale a Ravenna* [testi], Modena 1997, pp. 41-57.
- ANGIOLINI MARTINELLI P., *San Vitale di Ravenna sintesi e proiezione di Bisanzio*, in Angiolini Martinelli P., *La Basilica di San Vitale a Ravenna* [testi], Modena 1997, pp. 9-20.
- ANTHROPOS A.P., *L'età longobarda a Pavia, a Benevento, in Puglia: da Alboino a Cuniperto (569-700) (Da Zottone a Gisulfo I)*, I, Fasano 1986.
- ARCAMONE M.G., *Note linguistiche ai nomi sugli anelli sigillari*, in Lusuardi Siena S. (a cura di), *I Signori degli anelli. Un aggiornamento sugli anelli-sigillo longobardi*, Atti della giornata di studio (Milano, 17 maggio 2001), Milano 2004, pp. 97-103.
- ARCE J., *La ostentación del rango en la vida y en la muerte*, in Brogiolo G.P., Chavarría Arnau A. (a cura di), *Archeologia e società tra tardo antico e alto medioevo*, Mantova 2007, pp. 257-264.
- ARENA M.S., *Le sellae plicatiles di Nocera Umbra*, in Arena M.S., Paroli L. (a cura di), *Arti del fuoco in età longobarda. Il restauro delle necropoli di Nocera Umbra e Castel Trosino*, Roma 1994, pp. 7-10.
- ARENA M.S. et al. (a cura di), *Roma. Dall'antichità al medioevo. Archeologia e storia*, Milano 2001.
- ARENA M.S., PAROLI L., *Museo dell'Alto Medioevo Roma*, Roma 1993.
- ARENA M.S., PAROLI L. (a cura di), *Arti del fuoco in età longobarda. Il restauro delle necropoli di Nocera Umbra e Castel Trosino*, Roma 1994.
- ARNALDI G., *Tarda Antichità*, in Arnaldi G., Marazzi F., *Tarda Antichità e Alto Medioevo in Italia*, Roma 2017, pp. 11-72.

- ARRHENIUS B., *Granatschmuck und Gemmen aus nordischen Funden des frühen Mittelalters*, Stockholm 1971.
- ARRHENIUS B., *Merovingian Garnet Jewellery. Emergence and social implication*, Göteborg 1985.
- ARRHENIUS B., *Garnet Jewelry of the Fifth and Sixth Centuries*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne. Arts of the Early Medieval Period in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2000, pp. 214-225.
- ARSLAN E.A., *Le monete di Ostrogoti, Longobardi e Vandali. Catalogo delle Civiche Raccolte Numismatiche di Milano*, Milano 1978.
- ARSLAN E.A., *La monetazione*, in Arcamone M.G. et al. (a cura di), *Magistra Barbaritas. I barbari in Italia*, Milano 1984, pp. 413-444.
- ARSLAN E.A., *Una riforma monetaria di Cuniperto re dei Longobardi (688-700)*, «Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche», XV, 1986, pp. 249-275.
- ARSLAN E.A., *Sequenza dei conii e valutazioni quantitative delle monetazioni argentea e aurea di Benevento longobarda*, in Depeyrot G., Hackens T., Moucharte G. (éds.), *Rythmes de la production monétaire de l'Antiquité à nos jours*, Actes du colloque international organisé à Paris du 10 au 12 Janvier 1986, Louvain-la-Neuve, 1987, pp. 387-409.
- ARSLAN E.A., *La Monetazione dei Goti*, «XXXVI Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», Ravenna 1989, pp. 17-72.
- ARSLAN E.A., *Emissioni monetarie e segni del potere*, in *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale*, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 4-10 aprile 1991), I-II, Spoleto 1992, II, pp. 791-850.
- ARSLAN E.A., *La moneta dei Goti in Italia*, in BIERBRAUER V., VON HESSEN O., ARSLAN E.A. (a cura di), *I Goti*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 28 gennaio-8 maggio 1994), Milano 1994, pp. 252-255.
- ARSLAN E.A., *Zecche e circolazione della moneta*, in Bertelli C., Brogiolo G.P. (a cura di), *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia, 18 giugno-19 novembre 2000), Milano 2000, pp. 107-113.
- ARSLAN E.A., *San Michele: un Arcangelo per i Longobardi*, «Numismatica e Antichità Classiche», XXX, 2001, pp. 273-293.
- ARSLAN E.A., *Le monnayage d'argent de Bénévent à l'époque carolingienne*, «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 2002, pp. 224-239.
- ARSLAN E.A., *Simbolo del potere. Potere del simbolo. Appunti per l'analisi di una strategia della comunicazione da Augusto Imperatore agli Ottoni*, «Numismatica e Antichità Classiche», XXXII, 2003, pp. 337-363.

- ARSLAN E.A., *Le monete delle necropoli di Campochiaro e la monetazione anonima beneventana nel VII secolo*, in De Benedittis G. (a cura di), *I Beni Culturali nel Molise. Il Medioevo*, Atti del Convegno (Campobasso, 18-20 novembre 1999), Campobasso 2004, pp. 87-131.
- ARSLAN E.A. (a cura di), *Repertorio dei Ritrovamenti di Moneta Altomedievale in Italia (498-1002)*, Spoleto 2005.
- ARSLAN E.A., *Ancora sulla questione della cosiddetta "moneta in rame nell'Italia longobarda". Una replica e problemi di metodo*, «Rivista Italiana di Numismatica», 108, 2007, pp. 11-28.
- ARSLAN E.A., *Monetazione di età longobarda nel mezzogiorno*, in Roma G. (a cura di), *I Longobardi del Sud*, Roma 2010, pp. 85-97.
- ARSLAN E.A., *La produzione della moneta nell'Italia ostrogota e longobarda*, in Travaini L. (a cura di), *Le zecche italiane fino all'Unità*, I-II, Roma 2011, I, pp. 367-413.
- ARSLAN E.A., *Emissione e circolazione della moneta nei ducati longobardi di Spoleto e Benevento*, in Ebanista C., Rotili Marc. (a cura di), *La trasformazione del mondo romano e le grandi migrazioni. Nuovi popoli dall'Europa settentrionale e centro-orientale alle coste del Mediterraneo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cimile-Santa Maria Capua Vetere, 16-17 giugno 2011), Napoli 2012, pp. 283-301.
- ARSLAN E.A., *Moneta e circolazione monetaria. Quale eredità bizantina?*, in Martin J.-M., Peters-Custot A., Prigent V. (éds.), *L'Héritage byzantin en Italie (VIII-XII siècle). II. Les cadres juridiques et sociaux et les institutions publiques*, Actes des tables rondes tenues à Rome les 4 et 5 mai 2009 et les 26 et 27 février 2010, Roma 2012, pp. 505-532.
- ARSLAN E.A., *Multiplo di Flavia Giulia Elena*, in G. Sena Chiesa (a cura di), *Costantino 313 d.C. L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 ottobre 2012-17 marzo 2013; Roma, Colosseo e Curia Iulia, 27 marzo-15 settembre 2013), Milano 2012, n. 187 (p. 264).
- ARSLAN E.A., *Solido di Flavia Giulia Elena*, in G. Sena Chiesa (a cura di), *Costantino 313 d.C. L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 ottobre 2012-17 marzo 2013; Roma, Colosseo e Curia Iulia, 27 marzo-15 settembre 2013), Milano 2012, n. 186 (p. 264).
- ARSLAN E.A., *Un ottavo di siliqua a nome di Cunincpert nella collezione numismatica dell'università di Pavia e la moneta longobarda in argento del VII secolo*, in Mazzoli G., Micieli G. (a cura di), *I Longobardi oltre Pavia. Conquista, irradiazione e intrecci culturali*, Atti della Giornata di Studio (Pavia, 13 giugno 2015), Milano 2016, pp. 73-106.
- ARTHUR P., *Scambi a medio e lungo raggio nel VI-VIII secolo*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 1 settembre-3 dicembre 2017; Napoli, Museo

- Archeologico Nazionale, 15 dicembre 2017-26 marzo 2018; San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, aprile-luglio 2018), Milano 2017, pp. 182-187.
- ARTIFONI E., *Le questioni longobarde: osservazioni su alcuni testi del primo Ottocento storiografico italiano*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge», 119, 2, 2007, pp. 297-304.
- ASOLATI M., *Il tesoro di medaglioni aurei e solidi da Sibi bu Zeid (El-Merj, Libia)*, in Asolati M. (a cura di), *Praestantia Nummorum. Temi e note di numismatica tardo antica e alto medievale*, Padova 2012, pp. 231-281.
- ATTOLICO A., *Testimonianze pittoriche di ambito occidentale*, in AA.VV., *La Puglia tra tardo antico e altomedioevo*, in Abbate A. (a cura di), *Arte in Puglia dal Medioevo al Settecento: il Medioevo*, Roma 2010, pp. 31-45; pp. 35-37.
- AVGOLOUPI E., *Simbologia delle gemme imperiali bizantine nella tradizione simbolica mediterranea delle pietre preziose (secoli I-XV d.C.)*, Spoleto 2013.
- AVISSEAU-BROUSTET M., *Fibule circulaire*, in Bardiès-Fronty I., Denoël C., Villela-Petit I. (eds.), *Les temps Mérovingiens. Trois siècles d'art et de culture (451-751)*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée de Cluny - musée national du Moyen Âge, 26 octobre 2016 - 13 février 2017), Paris 2016, n. 171 (p. 218).
- AVISSEAU-BROUSTET M., *Fibule de Charnay*, in *Ibidem*, n. 48 (p. 100).
- AZZARA C., *Introduzione al testo*, in Azzara C., Gasparri S. (a cura di), *Le leggi dei Longobardi. Storia, memoria e diritto di un popolo germanico*, Roma 2005, pp. XLI-LXV.
- AZZARA C., GASPARRI S. (a cura di), *Le leggi dei Longobardi. Storia, memoria e diritto di un popolo germanico*, Roma 2005.
- AZZARA C., *I longobardi*, Bologna 2015.
- AZZARA C., *Pavia capitale e il ducato di Spoleto*, in Mazzoli G., Micieli G. (a cura di), *I Longobardi oltre Pavia. Conquista, irradiazione e intrecci culturali*, Atti della Giornata di Studio (Pavia, 13 giugno 2015), Milano 2016, pp. 53-62.

B

- BABELON E., *L'iconographie monétaire de Julien l'Apostat*, «Revue Numismatique», 7, 1903, pp. 130-163.
- BAILLY J.-C., *L'apostrofe muta. Saggi sui ritratti del Fayum*, Macerata 1998 (ed. originale, Paris 1997).
- BALDASSARRE I., *Le ceramiche delle necropoli longobarde di Nocera Umbra e Castel Trosino*, in AA.VV., *Alto Medioevo*, I, Venezia 1967, pp. 141-185.

- BALDINI I., *Gli orecchini a corpo semilunato: classificazione tipologica (nota preliminare)*, «Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina», XXXVIII, 1991, pp. 67-101.
- BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria dell'impero di Costantinopoli*, Bari 1999.
- BALDINI LIPPOLIS I., *Il ritratto musivo nella facciata interna di S. Apollinare Nuovo a Ravenna*, in Guidobaldi F. (a cura di), *Atti del VI colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*, Ravenna 2000, pp. 647-658.
- BALDINI LIPPOLIS I., *Appunti per lo studio dell'oreficeria tardo antica e altomedievale*, in Baldini Lippolis I., Guaitoli M.T. (a cura di), *Oreficeria antica e medievale. Tecniche, produzione e società*, Bologna 2009, pp. 103-125.
- BALDINI LIPPOLIS I., *Sicily and Southern Italy: Use and Production in the Byzantine Koiné*, in Entwistle C., Adams N. (eds.), *'Intelligible Beauty'. Recent Research on Byzantine Jewellery*, London 2010, pp. 123-132.
- BALDINI I., NOWAK Z., *Ceti artigiani e modi di produzione nell'oreficeria protobizantina*, in Baldini I., Morelli A.L. (a cura di), *Luoghi, artigiani e modi di produzione nell'oreficeria antica*, Bologna 2012, pp. 253-275.
- BARATTE F., *Observations sur le portrait romain à l'époque tétrarchique*, «Antiquité Tardive», III, 1995, pp. 65-76.
- BARATTE F., *Le vêtement dans l'Antiquité tardive: rupture ou continuité?*, «Antiquité Tardive», XII, 2004, pp. 121-135.
- BARBIERA I., *Changing Lands in Changing Memories. Migration and Identity during the Lombard Invasions*, Firenze 2005.
- BARBIERA I., *Memorie sepolte. Tombe e identità nell'alto medioevo (secoli V-VIII)*, Roma 2012.
- BARDIÈS-FRONTY I., *La réception de l'art antique dans le monde mérovingien*, in Bardiès-Fronty I., Denoël C., Villela-Petit I. (eds.), *Les temps Mérovingiens. Trois siècles d'art et de culture (451-751)*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée de Cluny - musée national du Moyen Âge, 26 octobre 2016 - 13 février 2017), Paris 2016, pp. 96-97.
- BARDIÈS-FRONTY I., DENOËL C., *Pour un essai de définition de l'art mérovingien*, in *Ibidem*, pp. 37-41.
- BARSANTI C., *Il medaglione d'oro di Teoderico: il ritrovamento*, in Barsanti C., Paribeni A., Pedone S. (a cura di), *Rex Theodericvs. Il Medaglione d'oro di Morro d'Alba*, Roma 2008, pp. 3-9.
- DEL BASSO G.M., *Sigilli Longobardi*, «Forum Iulii», XIV, 1990, pp. 43-61.
- BASTIEN P., *Le buste monétaire des empereurs romains*, I, Wetteren 1992.
- BASTIEN P., *Le buste monétaire des empereurs romains*, II, Wetteren 1993.
- BASTIEN P., *Le buste monétaire des empereurs romains*, III, Wetteren 1994.

- BAZZINI M., CHIARAVALLE M., s.v. "Pavia", in Travaini L. (a cura di), *Le zecche italiane fino all'Unità*, I-II, Roma 2011, I, pp. 993-999.
- BEDINI A., *Il ritrovamento di Vallerano*, in Bedini A. (a cura di), *Mistero di una fanciulla. Ori e gioielli della Roma di Marco Aurelio da una nuova scoperta archeologica*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Valentino, 17 dicembre 1995-18 febbraio 1996), Milano 1995, pp. 11-21.
- BEI O., *L'attività politica di Arechi II: le sue innovazioni legislative nel passaggio di Benevento da ducato a principato*, in Rotili Marc. (a cura di), *Incontri di popoli e culture tra V e IX secolo*, Atti delle V giornate di studio sull'età romanobarbarica (Benevento, 9-11 giugno 1997), Napoli 1998, pp. 147-154.
- BEL N., *De Palmyre à Doura, des panthéons mêlés*, in Bel N., Giroire C., Gombert-Maurice F., Rutschowscaya M.-H. (éds.), *L'Orient romain et byzantin au Louvre*, Paris 2012, pp. 226-229.
- BEL N., *Les religions au Proche-Orient romain*, in Bel N., Giroire C., Gombert-Maurice F., Rutschowscaya M.-H. (éds.), *L'Orient romain et byzantin au Louvre*, Paris 2012, pp. 186-191.
- BEL N., GIROIRE C., GOMBERT-MAURICE F., RUTSCHOWSCAYA M.-H. (éds.), *L'Orient romain et byzantin au Louvre*, Paris 2012.
- BÊLAEV N., *Die Fibel in Byzanz*, «Seminarium Kondakovianum», III, 1929, pp. 4-114 (contributo in russo con riassunto in tedesco).
- BELARDELLI F., *Il paramento lapideo povero delle mura longobarde di Benevento. Criteri di individuazione e di intervento*, in Biscontin G., Mietto D. (a cura di), *Le pietre nell'architettura*, Padova 1991, pp. 901-910.
- BELLONI G.G., *Monete e preziosi in età longobarda*, in *Atti del VI Congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo* (Milano, 21-25 ottobre 1978), Spoleto 1980, pp. 183-204.
- BELTING H., *Studien zum beneventanischen Hof im 8. Jahrhundert*, «Dumbarton Oaks Papers», 16, 1962, pp. 141-193.
- BELTING H., *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968.
- BENDITELLI G., BIANCHI BANDINELLI R., s.v. "Benevento", in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma 1959, pp. 50-53.
- BERNARDI G., *Il ritratto musivo di Sant'Apollinare Nuovo: Teodorico o Giustiniano?*, in Barsanti C., Paribeni A., Pedone S. (a cura di), *Rex Theodericvs. Il Medaglione d'oro di Morro d'Alba*, Roma 2008, pp. 141-144.
- BERNAREGGI E., *Il sistema economico e la monetazione dei Longobardi nell'Italia superiore*, Milano 1960.
- BERNAREGGI E., *Le monete dei Longobardi nell'Italia padana e nella Tuscia*, «Rivista Italiana di Numismatica», vol. XI, serie quinta, LXV, 1963, pp. 1-108.

- BERNAREGGI E., *Problemi di numismatica longobarda: le cosiddette «Siliques di Pertarito»*, in *Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica*, voll. 12-14, Roma 1965-67, pp. 119-130.
- BERNAREGGI E., *L'imitazione della moneta d'oro di Bisanzio nell'Europa barbarica*, in *Atti del convegno di studi longobardi* (Udine-Cividale, 15-18 maggio 1969), s.l. 1969, pp. 19-27.
- BERNAREGGI E., *Attività economiche e circolazione monetaria in età longobarda nella testimonianza delle «chartae»*, «Rivista Italiana di Numismatica», vol. XVIII, serie quinta, LXXII, 1970, pp. 117-137.
- BERNAREGGI E., *Conclusioni sulle diverse fasi della monetazione longobarda*, «Rivista Italiana di Numismatica», 1971, pp. 135-153.
- BERNAREGGI E., *Problemi di numismatica longobarda. La monetazione di Re Aistolfo a Ravenna*, estratto da *Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica*, vol. 15, 1968, Napoli 1970, pp. 63-69.
- BERNAREGGI E., *Moneta Langobardorum*, Milano 1983.
- BERRENS S., *Sonnenkult und Kaisertum von den Severern bis zu Constantin I. (193-337 n. Chr.)*, Stuttgart 2004.
- BERTAUX É., *Gli affreschi di San Vincenzo al Volturno e la prima scuola d'artefici benedettini nel IX secolo*, «Rassegna Abruzzese di Storia ed Arte», IV, 11-12, 1900, pp. 105-126.
- BERTELLI G., FALLA CASTELFRANCHI M. (a cura di), *Canosa di Puglia fra tardoantico e medioevo*, Roma 1981.
- BERTELLI G., *L'immagine dell'arcangelo Michele nel santuario di Monte Sant'Angelo. Ricerche sul tema iconografico di un tipo garganico*, «Vetera Christianorum», 23, 1986, pp. 131-154.
- BERTELLI G., *Cultura longobarda nella Puglia altomedievale. Il tempietto di Seppannibale presso Fasano*, Bari 1994.
- BERTELLI G., *S. Maria que est episcopio. La cattedrale di Bari dalle origini al 1034*, Bari 1994.
- BERTELLI G., *La grotta di San Biagio a Castellammare di Stabia (Napoli): primi appunti per un tentativo di recupero*, «Cahiers archéologiques», XLIV, 1996, pp. 49-75.
- BERTELLI G. (a cura di), *Le Diocesi della Puglia Centro-Settentrionale. Aecae, Bari, Bovino, Canosa, Egnathia, Herdonia, Lucera, Siponto, Trani, Vieste*, Spoleto 2002.
- BERTELLI G., *Il tempietto di Seppannibale nei pressi di Fasano*, in Bertelli G. (a cura di), *Puglia preromanica. Dal V secolo agli inizi dell'XI*, Milano-Bari 2004, pp. 121-138.
- BERTELLI G., *Il ciclo pittorico della grotta*, in Bertelli G., Mignozzi M. (a cura di), *La grotta del Peccato Originale a Matera. La gravina, la grotta, gli affreschi, la cultura materiale*, Bari 2013, pp. 63-125.

- BERTELLI G., ATTOLICO A., *L'VIII secolo in Puglia: un secolo contraddittorio*, in Pace V. (a cura di), *L'VIII secolo: un secolo inquieto*, Atti del convegno internazionale di studi (Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008), Udine 2010, pp. 194-203.
- BERTELLI G., LEPORE G., TROTTA M., ATTOLICO A., *Sulle tracce dei Longobardi in Puglia: alcune testimonianze*, in Coscarella A. (a cura di), *I Longobardi del Sud*, catalogo della mostra (Rende, Museo del Presente, 23 maggio-14 luglio 2008), Viterbo 2008, pp. 343-389.
- BERTELLI G., MIGNOZZI M. (a cura di), *La grotta del Peccato Originale a Matera. La gravina, la grotta, gli affreschi, la cultura materiale*, Bari 2013.
- BERTOLINI O., *Carlomagno e Benevento*, in Beumann H. (hrsg.), *Karl der Grosse. Persönlichkeit und Geschichte*, Düsseldorf 1965, pp. 609-671.
- BERTOLINI P., *Figura velut qua Christus designatur. La persistenza del simbolo della croce nell'iconografia numismatica durante il periodo iconoclasta: Costantinopoli e Benevento*, Roma 1978.
- BEZZI M., *Iconologia della sacralità del potere: il tondo Angaran e l'etimasia*, Spoleto 2007.
- BİNGÖL F.R.I., *Museum of Anatolian Civilizations. Ancient Jewellery*, Ankara 1999.
- BISCONTI F., *Il programma decorativo di Santa Maria Maggiore*, in Nestori A., Bisconti F., *I mosaici paleocristiani di Santa Maria Maggiore negli acquarelli della Collezione Wilpert*, catalogo della mostra (Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1-16 dicembre 2000), Città del Vaticano 2000, pp. 13-23.
- BOGNETTI G.P., *La Brescia dei Goti e dei Longobardi*, in *Storia di Brescia*, I, Brescia 1963, pp. 395-446.
- BOGNETTI G.P., *Il ducato longobardo di Spoleto*, in *L'età longobarda*, III, Milano 1967, pp. 485-505.
- BOGNETTI G.P., *Tradizione longobarda e politica bizantina nelle origini del ducato di Spoleto*, in *Ibidem*, pp.439-475.
- BÖHME-SCHÖNBERGER A., *Kleidung und Schmuck in Rom und den Provinzen*, Stuttgart 1997.
- BOLLA M., *Il tesoro di Isola Rizza (Italia)*, in Aillagon J.-J. (a cura di), *Roma e i Barbari. La nascita di un nuovo mondo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 26 gennaio-20 luglio 2008), Milano-Venezia 2008, n. IV.42 (p. 392).
- BONFANTE L., *Introduction*, in Sebesta J.L., Bonfante L. (a cura di), *The World of Roman Costume*, Madison-Wisconsin, 1994, pp. 3-10.
- BONFIOLI M., *Arte e artigianato artistico profano nel Corpus degli oggetti d'arte bizantina in Italia*, in Iacobini A., Zanini E. (a cura di), *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, Roma 2005, pp. 557-574.

- BORDENACHE BATTAGLIA G., *La collezione Castellani di oreficeria*, «Musei e Gallerie d'Italia», XXI, 58, 1976, pp. 36-38.
- BORGIA S., *Memorie storiche della pontificia città di Benevento dal secolo VIII al secolo XVIII divise in tre parti*, Roma 1763 [dalle stampe del Salomoni], vol. II.
- BOTTÉRO J., *Mesopotamia. La scrittura, la mentalità e gli dèi*, Torino 1991 (Ed. originale Paris 1987).
- BOWERSOCK G.W., *Introduction*, in Chi J.Y., Heath S. (eds.), *Edge of Empires: Pagans, Jews, and Christians at Roman Dura-Europos*, exhibition catalogue (New York, Institute for the Study of the Ancient World, September 23, 2011-January 8, 2012), Princeton 2011, pp. 9-10.
- BOYD S.A., *Treasure of Gold Openwork Jewelry, Add. Nos. 180-183*, in Ross M.C., *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Jewelry, Enamels, and art of the Migration Period*, vol. II, Washington D.C. 2005 (I ed. 1965), pp. 141-170.
- BRAM J.R., s.v. "Sole", in *Enciclopedia delle Religioni. IV. Il Pensiero. Concezione e Simboli*, Milano 1997 (Ed. originale New York 1986), pp. 573-585.
- BRANDENBURG H., *Le prime chiese di Roma IV-VII secolo. L'inizio dell'architettura ecclesiastica occidentale*, Milano 2004.
- BRATHER S., *Ethnic Identities as Constructions of Archaeology: The Case of Alamanni*, in Gillet A. (ed.), *On Barbarian Identity. Critical Approaches to Ethnicity in the Early Middle Ages*, Turnhout 2002, pp. 149-175.
- BREASTED J.H., *Oriental forerunners of Byzantine painting. First-century wall paintings from the fortress of Dura on the Middle Euphrates*, Chicago 1924.
- BRECKENRIDGE J.D., *Medallion of Justinian I*, in *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century*, catalogue of the exhibition (New York, Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977-February 12, 1978), New York 1979, n. 44 (pp. 45-46).
- BREGLIA L., *Catalogo delle oreficerie del Museo Nazionale di Napoli*, Roma 1941.
- BRENK B., *Die frühchristlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975.
- BRILLIANT R., *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, «Memories of the Connecticut Academy of Arts & Sciences», XIV, 1963.
- BROGIOLO G.P., *Capitali e residenze regie nell'Italia longobarda*, in Gasparri S., *Alto medioevo mediterraneo*, Firenze 2005, pp. 233-249.
- BROMBERG C.A., *Sasanian Stucco Influence: Sorrento and East-West*, «Orientalia Lovaniensia Periodica», XIV, 1983, pp. 247-267.

- BRØNS C., *Representation and Realities: fibulas and pins in Greek and Near Eastern iconography*, in Harlow M., Nosch M.-L. (eds.), *Greek and Roman Textile and Dress. An interdisciplinary Anthology*, Oxford 2014, pp. 60-94.
- BROWN C., WODEHOUSE K. (eds.), *The Ashmolean Museum. Crossing Cultures, Crossing Time*, Oxford 2015.
- BROWNING I., *Palmyra*, London 1979.
- BROZZI M., *Monete bizantine su collane longobarde*, «Rivista Italiana di Numismatica», LXXXIII, 1971, pp. 127-131.
- BROZZI M., *Monete bizantine in tombe longobarde*, «Numismatica e Antichità Classiche», IV, 1974, pp. 219-223.
- BROZZI M., *Il sepolcreto longobardo "Cella": un importante scoperta archeologica di Michele della Torre alla luce dei suoi manoscritti*, «Forum Iulii», I, 1977, pp. 21-43.
- BROZZI M., TAGLIAFERRI A., *Le sculture barbariche di Santa Maria Assunta in Gussago*, Cividale 1957.
- BROZZI M., TAGLIAFERRI A., *Arte longobarda. La scultura figurativa su marmo e su metallo*, Cividale 1961.
- BRÜHL C., *Fodrum, Gistum, Servitium Regis. Studien zu den wirtschaftlichen Grundlagen des Königtums im Frankenreich und in den fränkischen Nachfolgestaaten Deutschland, Frankreich und Italien vom 6. Bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, I-II, Köln 1968.
- BRUHN J.-A., *Coins and Costume in Late Antiquity*, Washington D.C. 1993.
- BUCHET L., LORREN C., *Dans quelle mesure la nécropole du haut Moyen Âge offre-t-elle une image fidèle de la société des vivants?*, in *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public. 6^e Congrès*, Strasbourg 1975, pp. 27-48.
- BUCKTON D., *Byzantine Coin-set Pendant, A.D. 324-388*, «National Art Collection Fund Review», 1985, pp. 92-93.
- BUORA M., SEIDEL S. (a cura di), *Fibule antiche del Friuli*, Udine 2008.
- BURGARELLA F., *Tardo antico e alto medioevo bizantino e longobardo*, in Cilento N. (a cura di), *Storia del Vallo di Diano. Età medievale*, II, Salerno 1982, pp. 13-41.
- BURGER A., *Abendlandische Schmelzarbeiten*, Berlin 1930.

C

- CAGIANO DE AZEVEDO M., *Problemi archeologici dei Longobardi in Puglia e Lucania*, «Vetera Christianorum», VIII, 1971, pp. 337-348.
- CAGIANO DE AZEVEDO M., *Puglia e Adriatico in età tardoantica*, «Vetera Christianorum», XIII, 1976, pp. 129-136.

- CAGIATI M., *La zecca di Benevento*, Milano 1916-1917 (estratto da «Rivista italiana di Numismatica e Scienze affini», fasc. III-IV 1915; I-III-IV 1916, con l'aggiunta di prefazione e bibliografia).
- CALLU J.-P., *L'habit et l'ordre social: le témoignage de l'Histoire Auguste*, «Antiquité Tardive», XII, 2004, pp. 187-194.
- CALZA R., *Iconografia romana imperiale. Da Carausio a Giuliano (287-363 d.C.)*, Roma 1972.
- CAMPBELL S.D., CUTLER A., s.v. "Jewelry", in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York-Oxford 1991, II, pp. 1037-1038.
- CAMPBELL S.D., ŠEVČENKO N.P., s.v. "Torque" ["Maniakion"], in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York-Oxford 1991, III, p. 2098.
- CAMERON A., *Corippus' Poem on Justin II: a Terminus of Antique Art?*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», V, 1, 1975, pp. 129-165.
- CAMPBELL S., *The Mosaics of Antioch*, Toronto 1988.
- CAMPESE SIMONE A., *Il cimitero tardoantico di una comunità urbana in Puglia: il caso di Canosa, fasi e problemi*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age», 108, II, 1996, pp. 375-401.
- CAMPESE SIMONE A., *I cimiteri tardoantichi e altomedievali della Puglia settentrionale. Valle del Basso Ofanto, Tavoliere, Gargano*, Città del Vaticano 2013.
- CAMPIONE A., NUZZO D., *La Daunia alle origini cristiane*, Bari 1999.
- CAMPIONE A., *La Vita di Sabino, vescovo di Canosa: un exemplum di agiografia longobarda*, in *Bizantini, Longobardi e Arabi in Puglia nell'Alto Medioevo*, Atti del XX convegno internazionale di studio sull'alto medioevo (Savelletri di Fasano (BR), 3-6 novembre 2011), Spoleto 2012, pp. 365-403.
- CANDUSSIO A., *Considerazioni sulla tecnica di fabbricazione delle fibule a balestra nel IV secolo*, «Memorie Storiche Forogiuliesi», 65, 1985, pp. 23-26.
- CANTINO WATAGHIN G., *Conclusioni*, «Antiquité Tardive», XII, 2004, pp. 249-252.
- CARDUCCI C., *Oreficerie barbariche*, in *Ori e argenti dell'Italia antica*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Chiabrese, giugno-agosto 1961), Torino 1961, pp. 238-261.
- CARDUCCI C., *Oreficerie romane*, in *Ibidem*, pp. 129-182.
- CARILE A., *Dal V all'VIII secolo*, in Berselli A. (a cura di), *Storia dell'Emilia Romagna*, I, Imola 1976, pp. 346-361.
- CARILE A., *L'Umbria bizantina nei rapporti tra Roma e Ravenna*, in Menestò E. (a cura di), *Il corridoio bizantino e la via Amerina in Umbria nell'alto medioevo*, Spoleto 1999, pp. 99-116.

- CARILE A., *Le insegne del potere a Bisanzio*, in AA.VV., *La corona e i simboli del potere*, Rimini 2000, pp. 65-124.
- CARLETTI C. (a cura di), *Il cimitero tardoantico di Ponte della Lama (Canosa di Puglia)*, Bari 2012.
- CARUSO I., *Le oreficerie ottocentesche*, in Moretti Sgubini, A.M., Boitani F. (a cura di), *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 11 novembre 2005 – 26 febbraio 2006), Roma, 2005, pp. 209-210.
- CASSANO R., LAGANARA FABIANO C.A.M., VOLPE G., *Area del tempio di Giove Toro a Canosa: relazione preliminare*, «Archeologia Medievale», XII, 1985, pp. 501-515.
- CASSANO R., *Nuove acquisizioni sull'architettura canosina al tempo del vescovo Sabino*, in Volpe G., Strazzulla M.J., Leone D. (a cura di), *Storia e archeologia della Daunia in ricordo di Marina Mazzei*, Atti delle Giornate di Studio (Foggia, 19-21 maggio 2005), Bari 2008, pp. 305-326.
- CASTELFRANCHI L., *Le mobili frontiere dell'arte. Tra Medioevo e Rinascimento*, Milano 2012.
- CASTELFRANCHI L., *Il genio astratto dei Barbari nell'oreficeria dei secoli VI-VIII*, in Castelfranchi L. (a cura di), *Lo splendore nascosto del Medioevo*, Milano 2005, pp. 51-72.
- Catalogue of a Collection of Ancient Rings formed by the late E. Guilhou*, PARIS 1902.
- CAVALLARI C., *Oggetti di ornamento personale dall'Emilia Romagna bizantina: i contesti di rinvenimento*, Bologna 2005.
- CAVALLO G., OROFINO G., PECERE O. (a cura di), *Exultet: rotoli liturgici del Medioevo meridionale*, Roma 1994.
- CECHELLI M., BERTELLI G., *Edifici di culto ariano in Italia*, in *Actes du XI congrès international d'archéologie Chrétienne* (Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste, 21-28 septembre 1986), Rome 1989, pp. 233-247.
- CHAUSSON F., INGLEBERT H. (éds.), *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Age*, (Colloque Université de Paris X-Nanterre, 23-24 avril 2000), Paris 2003.
- CHAUVOT A., *Barbarisation, acculturation et "démocratisation de la culture" dans l'antiquité tardive*, «Antiquité Tardive», IX, 2001, pp. 81-95.
- CHAVARRÍA ARNAU A., *Splendida sepulcra ut posteris audiant. Aristocrazie, mausolei e chiese funerarie nelle campagne tardoantiche*, in Brogiolo G.P., Chavarría Arnau A. (a cura di), *Archeologia e società tra tardo antico e alto medioevo*, XII Seminario sul tardo antico e l'alto medioevo (Padova, 29 settembre-1 ottobre 2005), Mantova 2007, pp. 127-146.
- CHAVARRÍA ARNAU A., *Archeologia delle chiese. Dalle origini all'anno Mille*, Roma 2009.

- CHIARAVALLE M., s.v. "Milano", in Travaini L. (a cura di), *Le zecche italiane fino all'Unità*, I-II, Roma 2011, I, pp. 869-889.
- CIELO R.L., s.v. "Capua", in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 1993, IV, pp. 246-253.
- CIELO L.R., *Capua longobarda: architettura e scultura*, in D'Henry G., Lambert C. (a cura di), *Il popolo dei Longobardi meridionali (570-1076). Testimonianze storiche e monumentali*, Atti del convegno (Salerno, 28 giugno 2008), Salerno 2009, pp. 153-181.
- CILENTO N., *Le origini della Signoria Capuana nella Longobardia Minore*, Roma 1966.
- CIRELLI E., *Scambi e commerci in Italia settentrionale tra il VII e l'VIII secolo*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 1 settembre-3 dicembre 2017; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 15 dicembre 2017-26 marzo 2018; San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, aprile-luglio 2018), Milano 2017, pp. 176-181.
- CITTER C., *Fibule di età longobarda in Tuscia*, in Formigli E. (a cura di), *FIBULAE. Dall'età del bronzo all'alto medioevo. Tecnica e tipologia*, Firenze 2003, pp. 214-219.
- CIURLETTI G., *Oggetti d'ornamento nel Trentino-Alto Adige nell'Alto Medioevo*, in Endrizzi L., Marzatico F. (a cura di), *Ori delle Alpi. Oggetti d'ornamento dalla preistoria all'alto medioevo*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 giugno-9 novembre 1997), Trento 1997, pp. 437-440.
- CHRISTIE N., *Invasion or invitation? The Longobard occupation of northern Italy, A.D. 568-569*, «Romano Barbarica», XI (1991), pp. 79-108.
- CHRISTIE N., *Italy and the Roman to Medieval transition*, in Bintliff J., Hamerow H. (eds), *Europe Between Late Antiquity and the Middle Ages. Recent Archaeological and historical research in Western and Southern Europe*, Oxford 1995, pp. 99-110.
- CHRISTIE N., *Byzantines, Goths and Lombards in Italy: Jewellery, Dress and Cultural Interactions*, in in C. Entwistle, N. Adams (a cura di), *'Intelligible Beauty'. Recent Research on Byzantine Jewellery*, London 2010, pp. 113-122.
- CLELAND L., DAVIES G., LLEWELLYN-JONES L. (eds.), *Greek and Roman Dress from A to Z*, London-New York 2007.
- COCHE DE LA FERTÉ E., *Les Bijoux antiques*, Paris 1956.
- COLBURN C.S., HEYN M.K., *Bodily Adornment and Identity*, in Colburn C.S., Heyn M.K. (eds.), *Reading a Dynamic Canvas: Adornment in the Ancient Mediterranean World*, Cambridge 2008, pp. 1-12.
- COLLETTA T., *Benevento: catasti storici, mura e piazze*, Roma 1997.
- COLONNA F., *Benevento*, «Notizie di Scavi e Antichità», 1989, pp. 85-88.

- COMPARETI M., *Evidence of mutual exchange between Byzantine and Sogdian art*, in *La Persia e Bisanzio*, atti del convegno internazionale (Roma, 14-18 ottobre 2002), Roma 2004, pp. 865-933.
- COMPARETI M., *Sasanian Textile Art: An Iconographic Approach*, «Studies on Persian Societies», III, 2005/1384, pp. 143-163.
- COMPARETI M., *The So-Called Senmurv in Iranian Art: A Reconsideration of an Old Theory*, in Borbone P.G., Mengozzi A., Tosco M. (a cura di), *Loquentes linguis. Studi linguistici e orientali in onore di Fabrizio A. Pennacchietti*, Wiesbaden 2006, pp. 185-200.
- CORRADO M., *Manufatti altomedievali da Senise. Riesame critico dei dati*, in Quilici L., Quilici Gigli S. (a cura di), *Carta archeologica della Valle del Sinni. Fascicolo 4: zona di Senise*, Roma 2001, pp. 227-258.
- CORRADO M., *Note in margine ad alcune oreficerie 'beneventane' da Senise (PZ)*, in *I Longobardi dei Ducati di Spoleto e Benevento*, Atti del XVI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Spoleto, 20-23 ottobre 2002; Benevento, 24-27 ottobre 2002), I-II, Spoleto 2003, II, pp. 1301-1313.
- CORSI P., *Il Mezzogiorno d'Italia tra Roma e Bisanzio*, in Galasso G. (a cura di), *Storia del Mezzogiorno. Il Mezzogiorno Antico*, I, 2, Salerno 1991, pp. 325-359.
- CORTOPASSI R., *Les nécropoles d'Antinoé*, in Bel N., Giroire C., Gombert-Maurice F., Rutschowskaya M.-H. (éds.), *L'Orient romain et byzantin au Louvre*, Paris 2012, pp. 406-411.
- COSENTINO S., *Storia dell'Italia bizantina (VI-XI secolo). Da Giustiniano ai Normanni*, Bologna 2008.
- CRISTOFANI M., MARTELLI M. (a cura di), *L'oro degli Etruschi*, Novara 1983.
- CROOM A., *Roman Clothing and Fashion*, Stroud 2000.
- CUMONT F., *Fouilles de Doura-Europos (1922-1923)*, Paris 1926.
- CUMONT F., *Astrologia e religione presso i greci e i romani. Il culto degli astri nel mondo antico*, Milano 1997 (ed. originale, New York-London 1912).
- CUMONT F., *Lux Perpetua*, Paris 1949.
- CUTLER A., *Uses of Luxury: on the Functions of Consumption and Symbolic Capital in Byzantine Culture*, in Guillou A., Durand J. (éd.), *Byzance et les images*, Cycle de conférences organisées au Musée du Louvre du 5 au 7 décembre 1992, Paris, 1994, pp. 287-327.
- CUTLER A., *Silver across the Euphrates. Forms of Exchange between Sasanian Persia and the Late Roman Empire*, «Mitteilungen zur spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunstgeschichte - Wiesbaden», IV, 2005, pp. 9-37.

CUTLER A., *Il linguaggio visivo dei dittici eburnei. Forma, funzione, produzione, ricezione*, in David M. (a cura di), *Eburnea Diptycha. I dittici d'avorio tra Tarda Antichità e Medioevo*, Bari 2007, pp. 131-161.

D

DAGRON G., *L'image de culte et le portrait*, in Guillou A., Durand J. (éd.), *Byzance et les images*, Cycle de conférences organisées au Musée du Louvre du 5 au 7 décembre 1992, Paris, 1994, pp. 121-150.

DAIM F., *Byzantine Belt Ornaments of the 7th and 8th Centuries in Avar Contexts*, in C. Entwistle, N. Adams (a cura di), *'Intelligible Beauty'. Recent Research on Byzantine Jewellery*, London 2010, pp. 61-71.

DALTON O.M., *Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the Department of British and Medieval Antiquities and Ethnography of the British Museum*, London 1901.

DALTON O.M., *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911.

DANDRIDGE P., *Idiomatic and Mainstream: The Technical Vocabulary of a Late Roman Crossbow Fibula*, «Metropolitan Museum Journal», 35 (2000), pp. 71-86.

D'ANGELA C., *A proposito dei ritrovamenti «longobardi» di Trani*, «Archeologia Medievale», V, 1978, pp. 475-483.

D'ANGELA C., *La Puglia altomedievale (Scavi e ricerche)*, I, Bari 2000.

D'ANGELA C., *Recenti scoperte paleocristiane a Otranto*, in *Ibidem*, pp. 157-163.

D'ANGELA C., *Tarda Antichità e Altomedioevo in Daunia: alle origini delle indagini archeologiche*, in Volpe G., Strazzulla M.J., Leone D. (a cura di), *Storia e archeologia della Daunia in ricordo di Marina Mazzei*, Atti delle Giornate di Studio (Foggia, 19-21 maggio 2005), Bari 2008, pp. 303-304.

D'ANGELA C., VOLPE G., *Insedimenti e cimiteri rurali tra tardoantico e altomedioevo nella Puglia centro-settentrionale: alcuni esempi*, «Vetera Christianorum», XXVIII, 1991, pp. 141-167.

DE FRANCOVICH G., *Il problema delle origini della scultura cosiddetta «longobarda»*, in *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Longobardi* (Spoleto, 27-30 settembre 1951), Spoleto 1952, pp. 255-273.

DE FRANCOVICH G., *Osservazioni sull'altare di Ratchis a Cividale e sui rapporti tra Occidente ed Oriente nei secoli VII e VIII d.C.*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, I, Roma 1961, pp. 173-236.

- DE FRANCOVICH G., *Il Palatium di Teodorico a Ravenna e la cosiddetta "architettura di potenza". Problemi d'interpretazione di raffigurazioni architettoniche nell'arte tardoantica e altomedievale*, Roma 1970.
- DEGEORGE G., *Palmira. Metropoli carovaniera*, Roma 2002 (ed. originale, Paris 2001).
- DEICHMANN F.W., *Ravenna. Geschichte und Monumente*, I, Wiesbaden 1969.
- DEICHMANN F.W., *Konstantinopel und Ravenna, eine Gegenüberstellung*, in Deichmann F.W. (hrsg.), *Rom, Ravenna, Konstantinopel, Naher Osten: gesammelte Studien zur spatantiken Architektur, Kunst und Geschichte*, Wiesbaden 1982, pp. 479-491.
- DEICHMANN F.W., *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abenlandes*, Stuttgart 1989, II, 3.
- DELBRUECK R., *Dittici consolari tardoantichi*, Bari 2009 (ed. originale Berlin-Leipzig 1929).
- DEL BUFALO D., *Porphyry. Red Imperial Porphyry. Power and Religion*, Torin-London-Venezia-New York 2012.
- DELIYANNIS D.M., *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge 2010.
- DELL'ACQUA F., *Ambrogio Autperto e la Cripta di Epifanio nella storia dell'arte medievale*, in Marazzi F. (a cura di), *La Cripta dell'Abate Epifanio a San Vincenzo al Volturno. Un secolo di studi (1896-2007)*, Cerro al Volturno 2013, pp. 27-47.
- DELL'ACQUA BOYVADAĞLU F., *Arechi II: la promozione artistica come tratto 'eroico'?*, in D'Henry G., Lambert C. (a cura di), *Il popolo dei Longobardi meridionali (570-1076). Testimonianze storiche e monumentali*, Atti del convegno (Salerno, 28 giugno 2008), Salerno 2009, pp. 75-85.
- DELMARE R., *Le vêtements dans les sources juridiques du Bas-Empire*, «Antiquité Tardive», XII, 2004, pp. 195-202.
- DELOGU P., *Sulla datazione di alcuni oggetti di metallo prezioso dei sepolcreti longobardi in Italia*, in *La civiltà dei Longobardi in Europa*, Atti del convegno internazionale sul tema (Roma, 24-26 maggio 1971; Cividale del Friuli 27-28 maggio 1971), Roma 1974, pp. 157-184.
- DELOGU P., *Mito di una città meridionale (Salerno, secoli VIII-XI)*, Napoli 1977.
- DELOGU P., *Patroni, donatori, committenti nell'Italia meridionale longobarda*, in *Committenza e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale*, XXXIX Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 4-10 aprile 1991), I, Spoleto 1992, pp. 303-334.
- DE MARCHI M., *Il problema degli anelli in oro longobardi sigillari*, in Lusuardi Siena S. (a cura di), *I Signori degli anelli. Un aggiornamento sugli anelli-sigillo longobardi*, Atti della giornata di studio (Milano, 17 maggio 2001), Milano 2004, pp. 47-72;
- DE MARCHI M., *Circolazione e varietà di influenze culturali nelle necropoli longobarde di VI e VII secolo l'esempio di Cividale del Friuli*, in Ebanista C., Rotili Marc. (a cura di),

- Archeologia e storia delle migrazioni. Europa, Italia e Mediterraneo fra tarda età romana e alto medioevo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 17-18 giugno 2010), Cimitile 2011, pp. 275-298.
- DE MARCHI P.M., *Altri popoli in Italia*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 1 settembre-3 dicembre 2017; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 15 dicembre 2017-26 marzo 2018; San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, aprile-luglio 2018), Milano 2017, pp. 68-71.
- DENTZER-FEYDY J., *La mort à Palmyre*, in Dentzer-Feydy J., Teixidor J.(éds.), *Les antiquités de Palmyre au Musée du Louvre*, Paris 1993, pp. 57-81.
- DE PASCA V., *Obolo viatico, moneta con funzione talismanica e montata a gioiello: un tentativo di sistematizzazione dei ritrovamenti monetali nelle sepolture femminili delle necropoli altomedievali di Castel Trosino e Nocera Umbra*, «Rivista Italiana di Numismatica e Scienze Affini», 116, 2015, pp. 221-259.
- DE PASCA V., *Un umbone di scudo da parata in bronzo dorato da Nocera Umbra: nuove considerazioni su un manufatto venuto da lontano*, «Gilgameš», I, 2016, pp. 114-129.
- DEPPERT B., *Byzantine*, in Rudolph W., *A Golden Legacy. Ancient Jewelry from the Burton Y. Berry Collection at the Indiana University Art Museum*, Bloomington 1995, pp. 275-282.
- DEPPERT-LIPPITZ B., *Late Roman Splendor: Jewelry from the Age of Constantine*, «Cleveland Studies in the History of Art», I, 1996, pp. 30-71.
- DEPPERT-LIPPITZ B., *A Late Antique Crossbow Fibula in The Metropolitan Museum of Art*, «Metropolitan Museum Journal», 35 (2000), pp. 39-70.
- DEPPERT-LIPPITZ B., *Late Roman and Early Byzantine Jewelry*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne. Arts of the Early Medieval Period in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2000, pp. 58-77.
- DE RINALDIS A., *Senise. Monili di età barbarica*, «Notizie di Scavi e Antichità», 1916, pp. 329-332.
- DE VINGO P., *Forms of representation of power and aristocratic funerary rituals in the Langobard Kingdom in Northern Italy*, «Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae», LXIII, 2012, pp. 117-154.
- DE VITA M.C., *Giuliano Imperatore. Filosofo neoplatonico*, Milano 2011.
- DE VITA M.C., *Il bene/sole nell'esegesi neoplatonica: Giamblico, Giuliano e l'inno A Helios Re*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 2 (2013), pp. 275-295.
- DEVOTO G., *Spilla d'oro con un intaglio su ametista*, in *Crepereia Tryphaena. Le scoperte archeologiche nell'area del Palazzo di Giustizia*, catalogo della mostra (Roma,

- Campidoglio, Palazzo dei Conservatori, luglio-novembre 1983), Venezia 1983, pp. 44-45.
- DEVOTO G., *Tecniche orafe di età longobarda*, in Paroli L. (a cura di), *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del Convegno (Ascoli Piceno, 6-7 ottobre 1995), Firenze 1997, pp. 275-283.
- DIMITROV D., *Le système décoratif et la date des peintures murales du tombeau antique de Silistra*, «Cahiers archéologiques», XII (1962), pp. 35-52.
- DI MURO A., *Mezzogiorno longobardo. Insediamento economia e istituzioni tra Salerno e il Sele dal VII all'XI secolo*, Bari 2008.
- DI RESTA I., *Il principato di Capua*, in Galasso G. (a cura di), *Storia del Mezzogiorno*, II, 1, Napoli 1988, pp. 149-187.
- DIRVEN L., *The Palmyrenes of Dura-Europos. A Study of Religious Interaction in Roman Syria*, Leiden-Boston-Köln 1999.
- DIRVEN L., *Hatra. Un exemple exceptionnel de l'art parthe*, «Dossier d'Archéologie», 334, 2009, pp. 46-55.
- DIRVEN L., *Cult Images in Cities of the Syrian-Mesopotamian Desert during the first three centuries CE: Continuity and Change*, in Blomer M., Lichtenberger A., Raja R. (eds.), *Religious Identities in the Levant from Alexander to Muhammed. Continuity and Change*, Turnhout 2015, pp. 255-269.
- DIRVEN L., *The Problem with Parthian Art at Dura*, in Kaizer T. (ed.), *Religion, Society and Culture at Dura-Europos*, Cambridge 2016, pp. 57-67.
- DOWNEY G., *Aurelian's Victory over Zenobia at Immae, A.D. 272*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 81 (1950), pp. 57-68.
- DOWNEY S.B., *The Jewelry of Hercules at Hatra*, «American Journal of Archaeology», 72, III (1968), pp. 211-217.
- DOWNEY S.B., *The Jewelry of Hercules at Hatra. Addendum*, «American Journal of Archaeology», 76, I (1972), pp. 77-78.
- DOXIADIS E., *The Mysterious Fayum Portraits. Faces from Ancient Egypt*, London 2015 (I ed. London 1995).
- DRANDAKI A., *Appliqué ornament*, in Georgoula E. (ed.), *Greek Treasures from the Benaki Museum in Athens*, Athens 2005, n. 77 (pp. 114-115).
- DRAUSCHKE J., *Byzantine Jewellery? Amethyst Beads in East and West during the Early Byzantine Period*, in C. Entwistle, N. Adams (a cura di), *'Intelligible Beauty'. Recent Research on Byzantine Jewellery*, London 2010, pp. 50-60.
- DRIJVERS H.J.W., *The Religion of Palmyra*, Leiden 1976.
- DRIJVERS H.J.W., *After life and funerary symbolism in Palmyrene religion*, in U. Bianchi, M.J. Vermaseren (a cura di), *La soteriologia dei culti orientali nell'Impero romano*, Atti

del Colloquio Internazionale su La soteriologia dei culti orientali nell'Impero romano (Roma, 24-28 settembre 1979), Leiden 1982, pp.709-733.

DUNAND F., *Synchrétisme ou coexistence: images du religieux dans l'Égypte tardive*, in Bonnet C., Motte A. (éds.), *Les Synchrétismes religieux dans le monde méditerranéen antique*, Actes du Colloque International en l'honneur de Franz Cumont à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa mort (Rome, Academia Belgica, 25-27 settembre 1997), Bruxelles-Brussel-Rome 1999, pp. 97-116.

DUNANT C., *Nouvelles tessères de Palmyre*, «Syria», XXXVI, 1-2, 1959, pp. 102-110.

DUNBABIN K.M.D., *The mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford 1978.

DUNNIGAN A., s.v. "Pioggia", in *Enciclopedia delle Religioni. IV. Il Pensiero. Concezione e Simboli*, Milano 1997 (Ed. originale New York 1986), pp. 518-520.

E

EFFENBERGER A., *Das Theodosius-Missorium von 388. Anmerkungen zur politischen Ikonographie in der Spätantike*, «Novum millennium», 2001, pp. 97-108.

EGGERS H.J., WILL E., JOFFROY R., HOLMQUIST W. (a cura di), *Arte barbarica*, Milano 2016 (ed. originale, Baden-Baden 1964).

EL-CHEHADEH J., *Untersuchungen zum antiken Schmuck in Syrien*, Berlin 1972.

ELIA O., s.v. "Canosa di Puglia", in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. II, Roma 1959, pp. 315-317.

F

FALLA CASTELFRANCHI M., *Canosa dalle origini cristiane all'invasione saracena (secc. IV-IX)*, in BERTELLI G., FALLA CASTELFRANCHI M. (a cura di), *Canosa di Puglia fra tardoantico e medioevo*, Roma 1981, pp. 7-31.

FALLA CASTELFRANCHI M., *Continuità dell'antico. La basilica di San Leucio a Canosa. Nuove acquisizioni*, «Vetera Christianorum», 22, 1985, pp. 387-194.

FALLA CASTELFRANCHI M., *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano 1991.

FALLA CASTELFRANCHI M., s.v. "Canosa", in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IV, Roma 1993, pp. 143-150.

VON FALKENHAUSEN V., *I Longobardi meridionali*, in Galasso G. (a cura di), *Storia d'Italia. Il Mezzogiorno dai Bizantini a Federico II*, III, Torino 1983, pp. 251-364.

VON FALKENHAUSEN V., *La Campania tra Goti e Bizantini*, in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Storia e civiltà della Campania. Il Medioevo*, II, Napoli 1996, pp. 7-35.

- FARIOLI CAMPANATI R., *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, in AA.VV., *I Bizantini in Italia*, Milano 1986, pp. 137-426.
- FARIOLI CAMPANATI R., *Una scheda sulla fibula da Comacchio*, in *La civiltà comacchiese e pomposiana dalle origini preistoriche al tardo medioevo*, Atti del Convegno Nazionale di studi storici (Comacchio, 1984), Bologna 1986, pp. 455-459.
- FARIOLI CAMPANATI R., *Ravenna, Costantinopoli: Aspetti topografico-monumentali e iconografici*, in Carile A. (a cura di), *Storia di Ravenna II. 2: Dall'età bizantina all'età ottoniana. Ecclesiologia, cultura e arte*, Venezia 1992, II, pp. 127-157.
- FELLE A.E., *La Puglia centrale dall'età tardoantica all'alto medioevo: stato dell'arte e prospettive della ricerca*, in Todisco L. (a cura di), *La Puglia centrale dall'età del bronzo all'alto medioevo. Archeologia e storia*, Atti del Convegno di Studi (Bari, 15-16 giugno 2009), Roma 2010, pp. 465-472.
- FELLETTI MAJ B.M., *Intorno a una fibula aurea della necropoli longobarda di Nocera Umbra*, «Commentari», XII, 1961, pp. 3-11.
- FELLETTI MAJ B.M., *Echi di tradizione antica nella civiltà artistica di età longobarda*, in *Ricerche sull'Umbria tardo antica e preromanica*, Atti del II Convegno di Studi Umbri (Gubbio, 24-28 maggio 1964), II, Perugia, pp. 317-341.
- Fellmann R., *Le sanctuaire de Baalshamin à Palmyre, V. Die Grabanlage*, Rom 1970.
- FERREA L., *Bambola in avorio*, in *Crepereia Tryphaena. Le scoperte archeologiche nell'area del Palazzo di Giustizia*, catalogo della mostra (Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori, luglio-novembre 1983), Venezia 1983, pp. 57-59.
- FIGLIUOLO B., *Longobardi e Normanni*, in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Storia e civiltà della Campania. Il Medioevo*, II, Napoli 1996, pp. 37-86.
- FOLTINY S., *Langobardic Fibulae from Italy in the Metropolitan Museum of Art in New York*, «Acta Toscana», I, 1974, pp. 27-32.
- FORMIGLI E., *Tecniche dell'oreficeria etrusca e romana. Originali e falsificazioni*, Firenze 1985.
- FORMIGLI E. (a cura di), *FIBULAE. Dall'età del bronzo all'alto medioevo. Tecnica e tipologia*, Firenze 2003.
- FORRER R., *Geschichte des Gold- & Silberschmuckes nach Originalen der Strassburger historischen Schmuck-Ausstellung von 1904*, Strasburg 1905.
- FORTUNATI M., *Fara Olivana (Bergamo), necropoli in campo aperto*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 1 settembre-3 dicembre 2017; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 15 dicembre 2017-26 marzo 2018; San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, aprile-luglio 2018), Milano 2017, pp. 98-99.

- FRASCHETTI A., *Da Palmira a Roma*, in Bedini A. (a cura di), *Mistero di una fanciulla. Ori e gioielli della Roma di Marco Aurelio da una nuova scoperta archeologica*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Valentino, 17 dicembre 1995-18 febbraio 1996), Milano 1995, pp. 25-27.
- FRAZER M., *Oreficerie altomedievali*, in Conti R. (a cura di), *Il Duomo e i suoi tesori*, Milano 1988, pp. 15-48.
- FRYMER-KENSKY T., s.v. "Marduk", in *Enciclopedia delle religioni. XI. Religioni del Mediterraneo e del Vicino Oriente Antico*, Milano 1997 (Ed. originale New York 1986), pp. 363-365.
- FROEHNER W., *Collections du Château de Goluchow. L'orfèvrerie*, Paris 1879.
- FULCO W.J., s.v. "Baal", in *Enciclopedia delle religioni. XI. Religioni del Mediterraneo e del Vicino Oriente Antico*, Milano 1997 (Ed. originale New York 1986), pp. 58-59.

G

- GABRIELLI G., *La necropoli di Castel Trosino (Appunti e memorie della parte che mi spetta in questa scoperta)*, note di Gagliardi G., in Gagliardi G., *La necropoli di Castel Trosino*, Ascoli Piceno 1995, coll. 265-303.
- GAGETTI E., "Gemmam lucidulam, raram, caram... Ooliab sculsi quam Beseleelque notavit". *Il reimpiego glittico sull'altare*, in Sena Chiesa G. (a cura di), *Gemme: dalla corte imperiale alla corte celeste*, Milano 2002, pp. 75-96.
- GAGETTI E., «Ex romano vitro splendentes lapilli». *Ricezione di iconografie della glittica ellenistico-romana in cammei vitrei altomedievali*, in Fortunelli S. (a cura di), *Sertum Perusinum Gemmae oblatum. Docenti e allievi del Dottorato di Perugia in onore di Gemma Sena Chiesa*, Napoli 2007, pp. 161-196.
- GAGETTI E., *Fibula a croce dal Tesoro di Reggio Emilia*, in Sena Chiesa G. (a cura di), *Costantino 313 d.C. L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 ottobre 2012-17 marzo 2013; Roma, Colosseo e Curia Iulia, 27 marzo-15 settembre 2013), Milano 2012, n. 165 (p. 254).
- GAGETTI E., *Fibula a croce frammentaria con iscrizione*, in *Ibidem*, n. 161 (pp. 252-253).
- GAGLIARDI G. (a cura di), *Lettere sugli scavi*, in Gagliardi G., *La necropoli di Castel Trosino*, Ascoli Piceno 1995, coll. 305-348.
- GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, Roma 1969.
- GALAVARIS G., *The symbolism of the imperial costume as displayed on Byzantine coins*, «Museum Notes», VIII, 1958, pp. 99-117.
- GANDOLFO F., *La scultura normanno-sveva in Campania. Botteghe e modelli*, Bari 1999.

- GANNON A., *I 'Signori degli Anelli': confronti e prospettive*, in Lusuardi Siena S. (a cura di), *Anulus sui effigii. Identità e rappresentazione negli anelli-sigillo longobardi*, Atti della giornata di studio (Milano, Università Cattolica, 29 aprile 2004), Milano 2006, pp. 3-11.
- GARAM É., *The Avars (567/68-822)*, in Garam É., Kiss A. (a cura di), *Gold Finds of the Migration Period in the Hungarian National Museum*, Budapest-Milano 1992, pp. 14-20.
- GARAM É., *L'oro degli Àvari*, in *L'oro degli Àvari. Popolo delle Steppe in Europa*, in Arslan E.A., Buora M. (a cura di), catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sale Viscontee, 27 aprile – 1 luglio 2001), Milano 2000, pp. 36-75.
- GARAM É., *Funde byzantinischer Herkunft in der Awarenzeit vom Ende des 6. bis zum Ende des 7. Jahrhunderts*, Budapest 2001.
- GARBSCH J., OVERBECK B., *Spätantike zwischen Heidentum und Christentum*, München 1989.
- GARSOÏAN N.G., s.v. "Lazica", in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York-Oxford 1991, p. 1199.
- GASPARRI S., *I duchi longobardi*, Roma 1978.
- GASPARRI S., *Il Ducato e il Principato di Benevento*, in Galasso G. (a cura di), *Storia del Mezzogiorno. Il Medioevo*, II, 1, Napoli 1981, pp. 83-146.
- GASPARRI S., *Kingship rituals and ideology in Lombard Italy*, in Theuvs F., Nelson J.L. (eds.), *Rituals of Power. From Late Antiquity to the Early Middle Ages*, Leiden-Boston-Köln 2000, pp. 95-114.
- GASPARRI S. (a cura di), *Il regno dei longobardi in Italia. Archeologia, società e istituzioni*, Spoleto 2004.
- GASPARRI S., *Il regno dei Longobardi*, in Aillagon J.-J. (a cura di), *Roma e i Barbari. La nascita di un nuovo mondo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 26 gennaio-20 luglio 2008), Milano-Venezia 2008, pp. 388-391.
- GASPARRI S., *Migrazione, etnogenesi, integrazione nel mondo romano: il caso dei Longobardi*, in Ebanista C., Rotili Marc. (a cura di), *Archeologia e storia delle migrazioni. Europa, Italia e Mediterraneo fra tarda età romana e alto medioevo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 17-18 giugno 2010), Cimitile 2011, pp. 31-42.
- GASPARRI S., *I nodi fondamentali della storia longobarda*, in Micieli G. et al. (a cura di), *I Longobardi e Pavia. Miti, realtà, prospettive di ricerca*, Atti della Giornata di Studio (Pavia, 10 aprile 2013), Milano 2014, pp. 15-28.
- GASPARRI S., *Voci dai secoli oscuri. Un percorso nelle fonti dell'alto medioevo*, Roma 2017.
- GASPARRI S., LA ROCCA C., *Tempi barbarici. L'Europa occidentale tra antichità e medioevo (300-900)*, Roma 2012.

- GATTO L., *L'Italia Meridionale ne La Guerra Gotica di Procopio di Cesarea: gli aspetti militari, politici ed economico-sociali*, in Rotili Marc. (a cura di), *Incontri di popoli e culture tra V e IX secolo*, Atti delle V giornate di studio sull'età romanobarbarica (Benevento, 9-11 giugno 1997), Napoli 1998, pp. 31-58.
- GAWLIKOWSKI M., *Remarques sur l'usage de la fibule à Palmyre*, in M.L. Bernhard (éd.), *Mélanges offerts à Kazimierz Michalowski*, Warszawa 1966, pp. 411-419.
- GEARY P., *Ethnic Identity as a Situational Construct in the Early Middle Ages*, «Mitteilungen der antropologischen Gesellschaft in Wien», 113, 1982, pp. 15-26.
- GELICHI S., *Conditā ab ignotis dominis tempore vetustiore monilia. Note su archeologia e tesori tra la tarda antichità e il medioevo*, in Gelichi S., La Rocca C. (a cura di), *Tesori. Forme di accumulazione della ricchezza nell'alto medioevo (secoli V-XI)*, Roma 2004, pp. 19-45.
- GELICHI S. (a cura di), "...Castrum ignet combussit...". *Comacchio tra la Tarda Antichità e l'Alto Medioevo*, «Archeologia medievale», XXXIII, 2006, pp. 75-105.
- VAN GENNEP A., *I riti di passaggio*, Torino 1981 (ed. originale, Paris 1909).
- GEORGOULA E. (ed.), *Greek Treasures from the Benaki Museum in Athens*, Athens 2005.
- GERE C., RUDOE J., *Jewellery in the Age of Queen Victoria: A Mirror to the World*, London 2010.
- GIAMPAOLA D., s.v. "Benevento", in *Enciclopedia dell'Arte Antica* [Secondo supplemento], Roma 1994, pp. 658-661.
- GIANANDREA M., *Bagliori dai secoli bui. Corredi funerari e tesori ostrogoti in Italia*, in Barsanti C., Paribeni A., Pedone S. (a cura di), *Rex Theodericvs. Il Medaglione d'oro di Morro d'Alba*, Roma 2008, pp. 225-230.
- GIANNICCHEDDA E., GIULIANI R., LAPADULA E., VONA F., *Attività fusoria medievale a Canosa (BA)*, «Archeologia Medievale», XXXII, 2005, pp. 157-171.
- GIARDINI A., *Il quadro istituzionale e sociale*, in Cassano R. (a cura di), *Principi imperatori vescovi. Duemila anni di storia di Canosa*, catalogo della mostra (Bari, Monastero di Santa Scolastica, 27 gennaio – 5 aprile 1992), Venezia 1992, pp. 819-820.
- GILLIARD F.D., *Notes on the Coinage of Julian the Apostate*, «The Journal of Roman Studies», LIV, 1964, pp. 135-141.
- GIOSTRA C., *Le guarnizioni ageminate del secondo quarto del sec. VII e il problema della produzione metallurgica altomedievale*, «Archeologia Medievale», XXV, 1998, pp. 27-47.
- GIOSTRA C., *L'arte del metallo in età longobarda. Dati e riflessioni sulle cinture ageminate*, Spoleto 2000.

- GIOSTRA C., *L'impressione delle lamine in età altomedievale: il processo tecnologico sulla base degli strumenti rinvenuti*, in *III Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*, Firenze 2003, pp. 682-689.
- GIOSTRA C., *Tre 'nuovi' anelli-sigillo aurei longobardi*, in Lusuardi Siena S. (a cura di), *I Signori degli anelli. Un aggiornamento sugli anelli-sigillo longobardi*, Atti della giornata di studio (Milano, 17 maggio 2001), Milano 2004, pp. 89-96.
- GIOSTRA C., *La lavorazione delle lamine auree*, in Sannazaro M., Giostra C. (a cura di), *Petala Aurea. Lamine di ambito bizantino e longobardo dalla collezione Rovati*, catalogo della mostra (Monza, Cappella della Villa Reale, 15 dicembre 2010-16 gennaio 2011), Milano 2010, pp. 151-158.
- GIOSTRA C., *La fisionomia culturale dei Longobardi in Italia Settentrionale: la necropoli di Leno Campo Marchione (BS)*, in Ebanista C., Rotili Marc. (a cura di), *Archeologia e storia delle migrazioni. Europa, Italia e Mediterraneo fra tarda età romana e alto medioevo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 17-18 giugno 2010), Cimitile 2011, pp. 255-274.
- GIOSTRA C., *La produzione orafa tra VI e VII secolo: il contributo dell'archeometria e dell'analisi tecnica*, in Baldini I., Morelli A., *Luoghi, artigiani e modi di produzione nell'oreficeria antica*, Bologna 2012, pp. 235-251.
- GIOSTRA C., *Povegliano Veronese (Verona), estesa necropoli in campo aperto*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 1 settembre-3 dicembre 2017; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 15 dicembre 2017-26 marzo 2018; San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, aprile-luglio 2018), Milano 2017, pp. 92-93
- GIOSTRA C., *Verso l'aldilà: i riti funerari e la cultura materiale*, in *Ibidem*, pp. 60-67.
- GIROIRE C., *Le panthéon gréco-romain en Méditerranée orientale*, in Bel N., Giroire C., Gombert-Maurice F., Rutschowskaya M.-H. (éds.), *L'Orient romain et byzantin au Louvre*, Paris 2012, pp. 196-199.
- GIULIANI R., LEONE D., *Indagini archeologiche nell'area di Piano San Giovanni a Canosa: il complesso paleocristiano e le trasformazioni altomedievali*, «*Vetera Christianorum*», XLII, 2005, pp. 147-172.
- GIULIANO A., s.v. "Palmirena, Arte", in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, V, 1963, pp. 908-917.
- GIULIANO A., *Catalogo delle gemme che recano l'iscrizione: LAV. R. MED.*, in Dacos N., Giuliano A., Pannuti U. (a cura di), *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico. Le gemme*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi 1972), I, Firenze 1973, pp. 39-81.
- GIUNTELLA A.M., *Note su alcuni aspetti della ritualità funeraria nell'alto medioevo. Consuetudini e innovazioni*, in Brogiolo G.P., Cantino Wataghin G. (a cura di), *Sepulture*

- tra IV e VIII secolo, VII Seminario sul Tardo Antico e l'Alto Medioevo in Italia Centro Settentrionale (Gardone Riviera, 24-26 ottobre 1996), Mantova 1998, pp. 61-75.
- GOBLET D'ALVIELLA E., *The Migration of Symbols*, Westminster 1894.
- GOMBERT-MEURICE F., *Pouvoir, clergé et temples de tradition égyptienne*, in Bel N., Giroire C., Gombert-Maurice F., Rutschowskaya M.-H. (éds.), *L'Orient romain et byzantin au Louvre*, Paris 2012, pp. 248-251.
- GOSKAR T., *Objects, People and Exchange: Material Culture in Medieval Southern Italy c. 600 – c. 1200*, unpublished PhD thesis University of Southampton 2010.
- GRABAR A., *L'Empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris 1936.
- GRABAR A., *Essai sur l'art des Lombards en Italie*, in *La civiltà dei Longobardi in Europa*, Atti del convegno internazionale sul tema (Roma, 24-26 maggio 1971; Cividale del Friuli 27-28 maggio 1971), Roma 1974, pp. 25-44.
- GRAENERT G., *Langobardinnen in Alamannien. Zur Interpretation mediterrane Sachgutes in südwestdeutschen Frauengräbern des ausgehenden 6. Jahrhunderts*, «Germania», LXXVIII, 2, 2000, pp. 417-447.
- GRASSI M.T., *Palmira, la frontiera del lusso*, in Bejor G., Panero E. (a cura di), *Terre di frontiera. Uomini e scambi nella periferia dell'Impero*, La Morra 2008, pp. 91-106.
- GRASSI M.T., *Palmira. Storie straordinarie dell'antica metropoli d'Oriente*, Milano 2017.
- Greek Jewellery from the Benaki Museum Collection*, Athens 1999.
- GREEN M., *The Sun-Gods of Ancient Europe*, London 1991.
- GRELLE F., *Canosa e la Daunia tardo antica*, in Volpe G. (a cura di), *Puglia paleocristiana e altomedievale*, VI, Bari 1991, pp. 65-83.
- GRELLE F., *La città tardoantica*, in Cassano R. (a cura di), *Principi imperatori vescovi. Duemila anni di storia di Canosa*, catalogo della mostra (Bari, Monastero di Santa Scolastica, 27 gennaio – 5 aprile 1992), Venezia 1992, pp. 821-823.
- GRELLE F., *Canosa romana*, Roma 1993.
- GRELLE F., *Apulia et Calabria: la formazione di un'identità regionale*, «Vetera Christianorum», XLII, 2005, pp. 135-146.
- GRIERSON P., *Monete bizantine in Italia dal VII all'XI secolo*, in *Moneta e scambi nell'alto medioevo*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo (21-27 aprile 1960), Spoleto 1961, pp. 35-55.
- GRIERSON P., *Catalogue of the byzantine coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection. Leo III to Nicephorus III (717-1081)*, III, 2, Washington D.C. 1973.

- GUGGISBERG M.A. (hrsg.), *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst. Die neuen Funde. Silber im Spannungsfeld von Geschichte, Politik und Gesellschaft der Spätantike*, Augst 2003.
- GUGLIELMETTI A., *I corredi funerari. I ritrovamenti. I materiali*, in AA.VV. *Santa Giulia. Museo della Città di Brescia. L'Età Altomedievale. Longobardi e Carolingi a San Salvatore*, Milano 1999, pp. 39-61.
- GUIDETTI F., *I ritratti dell'imperatore Giuliano*, in Marcone A. (a cura di), *L'imperatore Giuliano. Realtà storica e rappresentazione*, Milano 2015, pp. 12-49.
- GUP A.R., SPENCER E.S., *Roman Syria*, in Hackens T., Winkes R. (eds.), *Gold Jewelry. Craft, Style and Meaning from Mycenae to Constantinopolis*, exhibition catalogue (Rhode Island, Museum of Art, February 24, 1983-April 3, 1983), Louvain-la-Neuve 1983, pp. 115-123.

H

- HACKENBROCH Y., *Italienische Email des frühen Mittelalters*, Basel-Leipzig 1938.
- HALSALL G., *The origins of the Reinhengraberzivilisation: forty years on*, in Drinkwater J., Elton H. (eds.), *Fifth century Gaul: a crisis of identity?*, Cambridge 1992, pp. 196-207.
- HALSALL G., *Female status and power in early Merovingian central Austrasia: the burial evidence*, «Early Medieval Europe», V, 1996, pp. 3-24.
- HAMMAD M., *Le sanctuaire de Bel à Tadmor-Palmyre: essai d'interprétation sémiotique*, Urbino 1998.
- HAMMAD M., *Palmyre. Transformations urbaines. Développement d'une ville antique de la marge aride syrienne*, Mayenne 2010.
- HAHN H.P., WEISS H., *Introduction: Biographies, travels and itineraries of things*, in Hahn H.P., Weiss H. (eds.), *Mobility, Meaning & Transformations of Things. Shifting contexts of material culture through time and space*, Oxford-Oakville 2013, pp. 1-14.
- Hardt M., *Gold und Herrschaft. Die Schätze europäischer Könige und Fürsten im ersten Jahrtausend*, Berlin 2004.
- Harhoiu R., *La Romania all'epoca degli Ostrogoti*, in Bierbrauer V., von Hessen O., Arslan E.A. (a cura di), *I Goti*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 28 gennaio-8 maggio 1994), Milano 1994, pp. 154-159.
- Harhoiu R., *Tombe d'Omharus*, in Vallet F., Kazanski M., Périn P. (éds.), *L'Or des princes barbares. Du Caucase à la Gaule Ve siècle après J.-C.*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée des Antiquités nationales, château de Saint-Germain-en-Laye, 26 septembre 2000-8 janvier 2001; Mannheim, Reiss-Museum, 11 février-4 juin 2001), Paris 2000, n. 30 (pp. 184-190).

- HARLOW M., *Female dress, Third – Sixth century: the messages in the media?*, «Antiquité Tardive», XII, 2004, pp. 203-215.
- HARPER P.O., *The Sennuruv*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», XX, 1961-1962, pp. 95-101.
- HARPER P.O., *Silver*, in Harper P.O. (ed.), *The Royal Hunter. Art of the Sasanian Empire*, exhibition catalogue (New York, Asia House Gallery, winter 1978), New York 1978, pp. 24-78.
- HARPER P.O., P. MEYERS, *Silver Vessels of the Sasanian Period. Royal Imagery*, I, New York 1981.
- HASELOFF G., *Die germanische Tierornamentik der Völkerwanderungszeit*, I-III, Berlin-New York 1981.
- HASELOFF G., *Email im frühen Mittelalter. Frühchristliche Kunst von der Spätantike bis zu den Karolingern*, Marburg 1990.
- HCC = ROBERTSON A.S., *Roman Imperial Coins in the Hunter Coin Cabinet*, I-V, Oxford 1962-1982.
- HENIG M., MACGREGOR A., *Catalogue of the Engraved Gems and Finger-Rings in the Ashmolean Museum. II. Roman*, Oxford 2004.
- VON HESSEN O., *Die Goldbrattkreuze aus der Zone Nordwärts der Alpen*, in Tagliaferri A. (a cura di), *Problemi della civiltà e dell'economia longobarda. Scritti in memoria di Gian Piero Bognetti*, Milano 1964, pp. 199-226.
- VON HESSEN O., *I ritrovamenti barbarici nelle collezioni civiche veronesi del museo di Castelvechio*, Verona 1968.
- VON HESSEN O., *Langobardische Goldblattkreuze aus Italien*, in Hübener W. (hrsg.), *Die Goldblattkreuze des Frühen Mittelalter*, Bühl-Baden 1975, pp. 113-122.
- VON HESSEN O., *Il cimitero altomedievale di Pettinara – Casale Lozzi (Nocera Umbra)*, Firenze 1978.
- VON HESSEN O., *Il processo di romanizzazione*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Palazzo dei Provveditori Veneti – Museo Nazionale; Duomo – Museo Cristiano; Tempietto Longobardo, 2 giugno-30 settembre 1990), Milano 1990, p. 222.
- HEURGON J., *Le trésor de Ténès*, Paris 1958.
- HEYN M.K., *Sacerdotal Activities and Parthian Dress in Roman Palmyra*, in Colburn S.C., Heyn M.K. (eds.), *Reading a Dynamic Canvas: Adornment in the Ancient Mediterranean World*, Newcastle 2008, pp. 170-194.
- HEYN M. K., *Gesture and Identity in the Funerary Art of Palmyra*, «American Journal of Archaeology», 114, 4 (2010), pp. 631-661.

- HEYN M. K., *Female Portraiture in Palmyra*, in James S.L., Dillon S. (eds.), *A companion to women in the ancient world*, Oxford 2012, pp. 439-441.
- HEYN M.K., *Western Men, Eastern Women? Dress and Cultural Identity in Roman Palmyra*, in Cifarelli M., Gawlinski L. (eds.), *What Shall I Say of Clothes? Theoretical and Methodological Approaches to the Study of Dress in Antiquity*, Boston 2017, pp. 203-219.
- HEYNOWSKI R. (hrsg.), *Fibeln. Erkennen, bestimmen, beschreiben*, Berlin-München 2012.
- HERTZ R., *Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort*, in Hertz R., *Sociologie religieuse et folklore*, Paris 1970, pp. 1-83.
- HIGGINS R., *Greek and Roman Jewellery*, Berkeley-Los Angeles 1961.
- HINES J., *Eclectic Art of the Early Anglo-Saxon Jewelry*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne. Arts of the Early Medieval Period in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2000, pp. 282-291.
- HIRSCH F., SCHIPA M., *La Longobardia meridionale (570-1077). Il Ducato di Benevento, il Principato di Salerno*, ristampa con introduzione e bibliografia a cura di N. Acocella, Roma 1968.
- HOBLEY B., *The Circle of God. An Archaeological and Historical Search for the Nature of the Sacred. A Study of Continuity*, Oxford 2015.
- HODDER I., *Symbols in Action*, Cambridge 1982.
- HODGES R., *Riflessioni sull'archeologia dei grandi uomini nell'altomedioevo*, in Boldrini E. Francovich R. (a cura di), *Acculturazione e mutamenti. Prospettive nell'archeologia medievale del Mediterraneo*, VI Ciclo di lezioni sulla ricerca applicata in archeologia (Certosa di Pontignano (SI)-Museo di Montelupo (FI), 1-5 marzo 1993), Firenze 1995, pp. 53-61.
- HOLMQUIST W., *L'arte dei Germani a cominciare dal V secolo d.C.*, in Eggers H.J., Will E., Joffroy R., Holmquist W. (a cura di), *Arte barbarica*, Milano 2016 (ed. originale, Baden-Baden 1964), pp. 171-243.
- HOPKINS C., *Aspects of Parthian Art in the Light of the Discoveries from Dura Europos*, «Berytus», III, 1963, pp. 1-30.
- HVIDBERG-HANSEN F.O., *The Palmyrene inscriptions NY Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen 1998.

I

- Iacobini A., *Aurea Roma. Le arti preziose da Costantino all'età carolingia: committenza, produzione, circolazione*, in *Roma fra Oriente e Occidente*, Atti della XLIX Settimana di Studi del CISAM (Spoleto, 19-24 aprile 2001), I, Spoleto 2002, pp. 652-668.

INGHOLT H., SEYRIG H., STARKY J. (éds.), *Recueil des tessères de Palmyre*, Paris 1955.

J

JACOBONE N., *Ricerche sulla storia e la topografia di Canosa antica*, Sala Bolognese 1979 (ristampa facsimilare dell'edizione di Canosa di Puglia 1905).

JANES D., *The golden clasp of the Late Roman state*, «Early Medieval Europe», V, 1996, pp. 127-153.

JANES D., *God and Gold in late Antiquity*, Cambridge 1998.

JARNUT J., *Storia dei Longobardi*, Torino 1995 (I ed. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1982).

VON JENNY W.A., VOLBACH W.F., *Germanischer Schmuck des frühen Mittelalters*, Berlin 1933.

JOHANNOWSKY W., *Capua antica*, Napoli 1989.

JØRGENSEN L., *Castel Trosino and Nocera Umbra. A Chronological and Social Analysis of Family Burial Practices in Lombard Italy (6th-8th Cent. A.D.)*, «Acta Archaeologica», 62, 1991, pp. 1-58.

K

KAIM B., *Palmyrenes and Parthian costume*, in P. Bielinski, F. M. Stepniowski (éds), *Aux pays d'Allat. Mélanges offerts à Michal Gawlikowski*, Warszawa 2005, pp. 113-122.

KAIZER T., *The Religious Life of Palmyra. A Study of the Social Patterns of Worship in the Roman Period*, Stuttgart 2002.

KANTOROWICZ E.H., *On the Golden Marriage Belt and the Marriage Rings of the Dumbarton Oaks Collection*, «Dumbarton Oaks Paper», XIV, 1960, pp. 1-16.

KANTOROWICZ E.H., *La sovranità dell'artista. Mito e immagine tra Medioevo e Rinascimento*, Venezia 1995.

KARPP H., *Die frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom*, Baden-Baden 1966.

KAZHDAN A., s.v. "Akakia", in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, p. 42.

KIDD D., *Il tesoro di Domagnano*, in Bierbrauer V., von Hessen O., Arlsan E. (a cura di), *I Goti*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 28 gennaio-8 maggio 1994), Milano 1994, pp. 194-202.

KILERICH B., *Representing an emperor: style and meaning on the Missorium of Theodosius I*, in Almagro-Gorbea A., Álvarez Martínez J.M., Blázquez Martínez J.M., Rovira S. (ed.), *El Disco de Teodosio*, Madrid 2000, pp. 273-280.

KISZELY I., *The Anthropology of the Lombards*, I-II, Oxford 1979.

- KOCH U., *Tombe de Childéric*, in Vallet F., Kazanski M., Périn P. (éds.), *L'Or des princes barbares. Du Caucase à la Gaule Ve siècle après J.-C.*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée des Antiquités nationales, château de Saint-Germain-en-Laye, 26 septembre 2000-8 janvier 2001; Mannheim, Reiss-Museum, 11 février-4 juin 2001), Paris 2000, n. 37 (pp. 206-209).
- KOHL M., *Die ostgotischen Funde von Domagnano im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Untersuchungen zur Goldschmiedetechnik*, «Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums mainz», 23/24, 1977 (1976/1977), pp. 1-13.
- KRAUTHEIMER R., *Roma. Profilo di una città, 312-1308*, Roma 1981 (ed. originale Princeton 1980).
- KRÖGER J., *Stucco*, in Harper P.O. (ed.), *The Royal Hunter. Art of the Sasanian Empire*, exhibition catalogue (New York, Asia House Gallery, winter 1978), New York 1978, pp. 101-118.
- KROPP A.J.M., RAJA R., *The Palmyra Portrait Project*, «Syria», 91, 2014, pp. 393-408.

L

- LAMBERT G., *Studies on Marduk*, «Bulletin of the School of Oriental and African Studies», 47, I (1984), pp. 1-9.
- LANDRISCINA S., MARRA R., *Principali aree e monumenti di interesse archeologico*, in CERAUDO G. (a cura di), *Puglia*, Bologna 2014, pp. 419-429.
- LAPADULA E., *Dall'età tardoantica al Basso Medioevo*, in Ceraudo G. (a cura di), *Puglia*, Bologna 2014, pp. 325-379.
- LAPATIN K., *LUXUS. The Sumptuous Arts of Greece and Rome*, Los Angeles 2015.
- LA ROCCA C., *Catalogo*, in Modonesi D., La Rocca C., *Materiali di età longobarda nel veronese*, Verona 1989, pp. 47-148.
- LA ROCCA C., *Le sepolture altomedievali del territorio di Verona*, in *Ibidem*, pp. 149-185.
- LA ROCCA C., *Segni di distinzione. Dai corredi funerari alle donazioni 'post obitum' nel regno longobardo*, in Paroli L. (a cura di), *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del Convegno (Ascoli Piceno, 6-7 ottobre 1995), Firenze 1997, pp. 31-51.
- LA ROCCA C., *Donare, distribuire, spezzare. Pratiche di conservazione della memoria e dello status in Italia tra VIII e IX secolo*, in Brogiolo G.P., Cantino Wataghin G. (a cura di), *Sepolture tra IV e VIII secolo*, VII Seminario sul Tardo Antico e l'Alto Medioevo in Italia Centro Settentrionale (Gardone Riviera, 24-26 ottobre 1996), Mantova 1998, pp. 77-87.

- LA ROCCA C., *La trasformazione del territorio in Occidente*, in *Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto medioevo*, XLV settimana di studio del CISAM (Spoleto, 3-9 aprile 1997), I-II, Spoleto 1998, I, pp. 257-290.
- LA ROCCA C., *L'évolution d'une figure hagiographique de l'Italie du Haut Moyen Âge: saint Sabin*, «Revue belge de philologie et d'histoire», 81, IV, 2003, pp. 929-943.
- LA ROCCA C., *L'archeologia e i Longobardi in Italia. Orientamenti, metodi, linee di ricerca*, in Gasparri S. (a cura di), *Il Regno dei Longobardi in Italia. Archeologia, società e istituzioni*, Spoleto 2004, pp. 173-233.
- LA ROCCA C., *Rituali di famiglia. Pratiche funerarie nell'Italia longobarda*, in Bougard F., La Rocca C., Le Jan R. (a cura di), *Sauver son âme et se perpétuer. Transmission du patrimoine et mémoire au Haut Moyen Âge*, Roma 2005, pp. 431-457.
- LA ROCCA C., *Mutamenti sociali e culturali tra VI e VIII secolo*, in Carocci S. (a cura di), *Storia dell'Europa e del Mediterraneo. Il Medioevo (secoli V-XV)*, IV, vol. 8, Roma 2006, pp. 93-128.
- LA ROCCA C., *Storia di genere e archeologia dell'alto medioevo: nota sul dibattito europeo*, in Brogiolo G.P., Chavarría Arnau A. (a cura di), *Archeologia e società tra tardo antico e alto medioevo*, Mantova 2007, pp. 265-277.
- LA ROCCA C., *Tombe con corredi, etnicità e prestigio sociale: l'Italia longobarda del VII secolo attraverso l'interpretazione archeologica*, in Gasparri S. (a cura di), *Archeologia e storia dei Longobardi in Trentino (secoli VI-VIII)*, Atti del convegno nazionale di studio (Mezzolombardo, 25 ottobre 2008), Mezzolombardo 2009, pp. 55-76.
- LA ROCCA C., *La migrazione delle donne nell'alto medioevo tra testi scritti e fonti materiali. Primi spunti di ricerca*, in Ebanista C., Rotili Marc. (a cura di), *Archeologia e storia delle migrazioni. Europa, Italia e Mediterraneo fra tarda età romana e alto medioevo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 17-18 giugno 2010), Cimitile 2011, pp. 65-83.
- LA SALVIA V., *I Longobardi del Ducato di Spoleto: un problema di visibilità archeologica nella ricerca contemporanea*, in Possenti E. (a cura di), *Necropoli longobarde in Italia. Indirizzi della ricerca e nuovi dati*, Atti del Convegno Internazionale (Trento, Castello del Buonconsiglio, 26-28 settembre 2001), Trento 2014, pp. 402-416.
- LA SALVIA V., *Le arti del fuoco*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 1 settembre-3 dicembre 2017; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 15 dicembre 2017-26 marzo 2018; San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, aprile-luglio 2018), Milano 2017, pp. 188-193.
- LASKO P., *Ars Sacra: 800-1200*, New Haven-London 1994.

- LAVIN I., *The Hunting Mosaics of Antioch and their sources. A Study of compositional principles in the development of early medieval style*, «Dumbarton Oaks Papers», XVII, 1963, pp. 179-286.
- LERICHE P., COQUEUGNIOT, DE PONTBRIAND S., *New Research by the French-Syrian Archaeological Expedition to Europos-Dura and New Data on Polytheistic Sanctuaries in Europos-Dura*, Chi J.Y., Heath S. (eds.), *Edge of Empires: Pagans, Jews, and Christians at Roman Dura-Europos*, exhibition catalogue (New York, Institute for the Study of the Ancient World, September 23, 2011-January 8, 2012), Princeton 2011, pp. 14-39.
- LEVI D., *Antioch Mosaic Pavements*, I-II, Princeton-London-The Hague 1947.
- LIMA M.A., *Ornamenta romana*, in Gandolfo L. (a cura di), Pulcherrima Res. *Preziosi ornamenti dal passato*, catalogo della mostra (Palermo, Museo Salinas, 20 dicembre 2005-10 febbraio 2007), Palermo 2008, pp. 193-214.
- LIMONTA D., *Abbigliamento e incontro di culture: fibule con spolia glittici*, in Sena Chiesa G. (a cura di), *Gemme: dalla corte imperiale alla corte celeste*, Milano 2002, pp. 27-40.
- LINANT DE BELLEFONDS P., s.v. "Arsu", in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, II, 1, pp. 615-618.
- LIPINSKY A., *La fibula del Palatino, la croce da S. Lorenzo e le oreficerie tardo-romane "a vite"*. In appendice: *Saggio di un corpus delle fibule «a balestra»*, «Palatino. Rivista romana di cultura», VI (1962), pp. 52-58.
- LIPINSKY A., *Orafi ed argentieri nella Roma pagana e cristiana. Epigrafia latina minore*, «Corso di cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», IX, 1962, pp. 315-366.
- LIPINSKY A., *La chiesa metropolitana di Capua ed il suo tesoro*, «Archivio di Terra di Lavoro», III, 1960-1964, pp. 341-435.
- LIPINSKY A., *Oreficeria, argenteria e gioielleria nel tardo-impero e nell'alto Medio Evo: la «Diversarum Artium Schedula» di Theophilus Presbyter et Monachus*, «Corso di cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», XI, 1964, pp. 255-325.
- LIPINSKY A., *L'arte orafa napoletana sotto gli Angiò*, in *Dante e l'Italia Meridionale*, Atti del II Congresso Nazionale di Studi Danteschi (Caserta, Benevento, Cassino, Salerno, Napoli, 10-16 ottobre 1965), Firenze 1966, pp. 169-215.
- LIPINSKY A., *Le arti minori in Campania fino al secolo X circa*, in *Il contributo dell'Archidiocesi di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione*, Atti del Convegno Nazionale di Studi Storici (Capua, Caserta, S. Maria C.V., Sessa, Aurunca, Marcianise, Caiazzo, S. Agata dei Goti, 26-31 ottobre 1966), Roma 1967, pp. 129-156.
- LIPINSKY A., *Oreficerie bizantine ed italo-bizantine nella regione campana*, «Corso di cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», XIV, 1967, pp. 105-155.

- LIPINSKY A., *Di una croce tardo-bizantina a Brindisi*, «*Vetera Christianorum*», VII, 1970, pp. 165-172.
- LIPINSKY A., *Nota sulla stauroteca di Monòpoli*, «*Vetera Christianorum*», VII, 1970, pp. 173-175.
- LIPINSKY A., *Les arts somptuaires en Italie méridionale et en Sicile (900-1200)*, «*Cahiers de civilisation médiévale*», LXX, 1975, pp. 97-116.
- LIPINSKY A., *Prolegomeni agli studi sull'oreficeria ellenica antica e bizantina in Grecia e nell'ambiente Egeo*, «*Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*», XXII, 1975, pp. 233-252.
- LITTLE C.T., *Ring*, «*The Metropolitan Museum Art Bulletin*», LXIII, 2, 2005, p. 11.
- LITTLE C.T., *New Gold Cloisonné Enamel Ottonian Rings*, in von Hülsen-Esch A., Taübe D. (hrsg.), *"Luft unter die Flügel..." Beiträge zur mittelalterlichen Kunst. Festschrift für Hiltrud Westermann-Angerhausen*, Hildesheim-Zürich-New York 2010, pp. 48-55.
- LOPEZ R.S., *Moneta e monetieri nell'Italia barbarica*, in *Moneta e scambi nell'alto medioevo*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo (21-27 aprile 1960), Spoleto 1961, pp. 57-88.
- LÓPEZ SÁNCHEZ F., *Julian and his Coinage. A Very Constantinian Prince*, in Baker-Brian N.J., Tougher S. (eds.), *Emperor and Author. The writings of Julian The Apostate*, Swansea 2012, pp. 159-182.
- L'ORANGE H.P., *Studies on the iconography of cosmic kingship in the ancient world*, Oslo 1953.
- LORÉ V., *Pavia capitale e il ducato di Benevento*, in Mazzoli G., Micieli G. (a cura di), *I Longobardi oltre Pavia. Conquista, irradiazione e intrecci culturali*, Atti della Giornata di Studio (Pavia, 13 giugno 2015), Milano 2016, pp. 63-72.
- LORÉ V., *Il quadro istituzionale*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 1 settembre-3 dicembre 2017; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 15 dicembre 2017-26 marzo 2018; San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, aprile-luglio 2018), Milano 2017, pp. 396-399.
- LUCCI M.L., *Il porfido nell'antichità*, «*Archeologia Classica*», XVI, 1964, pp. 226-271.
- LUISELLI B., *Storia culturale dei rapporti tra mondo romano e mondo germanico*, Roma 1992.
- LUPIA A. (a cura di), *Testimonianze di epoca altomedievale a Benevento. Lo scavo del Museo del Sannio*, Napoli 1998.
- LUSUARDI SIENA S. (a cura di), *I Signori degli anelli. Un aggiornamento sugli anelli-sigillo longobardi*, Atti della giornata di studio (Milano, 17 maggio 2001), Milano 2004.

LUSUARDI SIENA S. (a cura di), *Anulus sui effigii. Identità e rappresentazione negli anelli-sigillo longobardi*, Atti della giornata di studio (Milano, Università Cattolica, 29 aprile 2004), Milano 2006.

M

MACCHIARELLA G., *Sull'iconografia dei simboli del potere tra Bisanzio, la Persia e l'Islam*, in *La Persia e Bisanzio*, atti del convegno internazionale (Roma, 14-18 ottobre 2002), Roma 2004, pp. 595-621.

MACCORMACK S.G., *Arte e cerimoniale nell'antichità*, Torino 1995 (I ed. University of California Press 1981).

MACKAY D., *The Jewellery of Palmyra and Its Significance*, «Iraq», 11, 1949, pp. 160-187.

MACMULLEN R., *The emperor's Largesses*, «Latomus», XXI, 1962, pp. 159-163.

DE' MAFFEI F., *Le Arti a San Vincenzo al Volturno. Il ciclo della Cripta di Epifanio*, in Avagliano F. (a cura di), *Una grande Abbazia Altomedievale nel Molise, San Vincenzo al Volturno*, Atti del I Convegno di Studi sul Medioevo meridionale, Montecassino 1985, pp. 269-352.

MAJOCCHI P., *Pavia città regia. Storia e memoria di una capitale medievale*, Roma 2008.

MALTE JOHANSEN I., *Rings, Fibulae and Buckles with Imperial Portraits and Inscriptions*, «Journal of Roman Archaeology», 7, 1994, pp. 227-229.

MANACORDA D., *Archeologia urbana a Roma: il progetto della Cripta Balbi*, Firenze 1982.

MANACORDA D. (a cura di), *Un «mondezzaro» del XVIII secolo. Lo scavo dell'ambiente 63 del Conservatorio di S. Caterina della Rosa*, Firenze 1984.

MANSON BIER C., *Textiles*, in Harper P.O. (ed.), *The Royal Hunter. Art of the Sasanian Empire*, exhibition catalogue (New York, Asia House Gallery, winter 1978), New York 1978, pp. 119-140.

MARAZZI F. (a cura di), *La Cripta dell'Abate Epifanio a San Vincenzo al Volturno. Un secolo di studi (1896-2007)*, Cerro al Volturno 2013.

MARAZZI F., *La Cripta dell'Abate Epifanio: Cent'anni di studi. Un orientamento alla lettura*, in *Ibidem*, pp. 13-25.

MARAZZI F., *Alto Medioevo*, in Arnaldi G., Marazzi F., *Tarda Antichità e Alto Medioevo in Italia*, Roma 2017, pp. 73-194.

MARSHALL F.H., *Catalogue of the Jewellery Greek, Etruscan and Roman in the Departments of Antiquities, British Museum*, London 1911.

- MARTIN J.-M., *À propos de la Vita de Barbatius, évêque de Bénévent*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome», 86, I, 1974, pp.137-164.
- MARTIN J.-M., *La Longobardia meridionale*, in Gasparri S. (a cura di), *Il regno dei longobardi in Italia. Archeologia, società e istituzioni*, Spoleto 2004, pp. 327-365.
- MARTIN M., *Tradition und Wandel der fibelgeschmückten frühmittelalterlichen Frauenkleidung*, «Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz», XXXVIII, 1991, pp. 629-680.
- MARTIN M., *Schmuck und Tracht des frühen Mittelalters*, in Martin M., Prammer J. (hrsg.), *Frühe Baiern im Straubinger Land*, Straubing 1995, pp. 40-71.
- MARTIN M., *Kleider machen Leute. Tracht und Bewaffnung in frankischer Zeit*, in Fuchs K. (hrsg.), *Die Alamannen*, catalogo della mostra (Stuttgart, Zürich, Augsburg), Stuttgart 1997, pp. 349-358.
- MARTIN M., *Early Merovingian Women's Brooches*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne. Arts of the Early Medieval Period in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2000, pp. 226-241.
- MARZEL S.-R., *Introduction*, in Marzel S.-R., Stiebel G.D., *Dress and Ideology. Fashioning Identity from Antiquity to the Present*, London-New York 2015, pp. 1-15.
- MARYON H., *La lavorazione dei metalli. Oreficeria, argenteria e tecniche complementari*, Milano 1998 (ed. originale s.l. 1971).
- MAZZARINO S., *Da "Lollianus et Abertio" al mosaico storico di S. Apollinare in Classe*, «Helikon», I, 1965, pp. 45-62.
- MAZZOTTI L., s.v. "Lipinsky, Angelo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, 2005 (consultato nella sua versione online).
- MEC I = GRIERSON P., BLACKBURN M. (a cura di), *Medieval European Coinage with a catalogue of the coins in the Fitzwilliam Museum, Cambridge 1. The Early Middle Ages (5th-10th centuries)*, Cambridge 1986.
- MELUCCO VACCARO A., *Oreficerie altomedievali da Arezzo*, «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», serie V, anno LVII, 1972, pp. 8-19.
- MELUCCO VACCARO A., *Un bronzo con scene di battaglia da una tomba longobarda*, «Memorie dell'Accademia dei Lincei», XVII, 1974, pp. 341-364.
- MELUCCO VACCARO A., *Il restauro delle decorazioni ageminate «multiple» di Nocera Umbra e di Castel Trosino: un'occasione per un riesame metodologico*, «Archeologia Medievale», V, 1978, pp. 9-75.
- MELUCCO VACCARO A., *I rapporti tra l'Egitto e l'Italia in età barbarica: una verifica*, in Bonacasa N., Di Vita A. (a cura di), *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, Roma 1984, pp. 484-494.
- MELUCCO VACCARO A., *I Longobardi in Italia*, Milano 2007 (III ed.; I ed. Milano 1982).

- MENESTÒ E., *Istituzioni e territorio dell'Umbria da Augusto all'inizio della dominazione franca*, in Menestò E. (a cura di), *Il corridoio bizantino e la via Amerina in Umbria nell'alto medioevo*, Spoleto 1999, pp. 3-97.
- MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, "Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei", XII, 1902, coll. 145-380.
- MENGHIN W., *The Domagnano Treasure*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne. Arts of the Early Medieval Period in The Metropolitan Museum of Art*, New Haven 2000, pp. 132-139
- RIGHETTI TOSTI-CROCE M., *La scultura*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Palazzo dei Provveditori Veneti – Museo Nazionale; Duomo – Museo Cristiano; Tempietto Longobardo, 2 giugno-30 settembre 1990), Milano 1990, pp. 300-302.
- MEOMARTINI A., *Benevento*, Bergamo 1909.
- MERCANDO L., MICHELETTO E., *Archeologia in Piemonte. Il Medioevo*, Torino 1998.
- DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Planches*, Paris 1944.
- DU MESNIL DU BUISSON R., *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Une art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité et d'une religion sémitiques*, Paris 1962.
- DU MESNIL DU BUISSON R., *Etudes sur les dieux phéniciens hérités par l'empire romaine*, Leiden 1970.
- METZGER C., *Les bijoux monétaires dans l'antiquité tardive*, «Le dossiers de l'archéologie», 40, 1982, pp. 82-90.
- METZGER C., *Médaillon Empereur triomphant*, in *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre, 3 novembre 1992-1^{er} février 1993), Paris 1992, n. 90 (pp. 134-135).
- MEYER R., *History of purple as a status symbol in antiquity*, Bruxelles 1970.
- MICHALOWSKI K., s.v. "Palmira", in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, V, 1963, pp. 900-908.
- MICHELETTO E., GARANZINI F., UGGÉ S., GIOSTRA C., *Due nuove grandi necropoli in Piemonte*, in Possenti E. (a cura di), *Necropoli longobarde in Italia. Indirizzi della ricerca e nuovi dati*, Atti del Convegno Internazionale (Trento, Castello del Buonconsiglio, 26-28 settembre 2001), Trento 2014, pp. 96-117.
- MICHELETTO E., UGGÉ S., *Sant'Albano Stura (Cuneo), frazione Ceriolo, la grande necropoli*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 1 settembre-3 dicembre 2017; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 15 dicembre 2017-26 marzo 2018; San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, aprile-luglio 2018), Milano 2017, pp. 106-107.

- MIGNOZZI M., "Abbigliati di sontuose apparenze": tracce bizantine nel ciclo materano del *Peccato Originale*, in Bertelli G., Mignozzi M. (a cura di), *La grotta del Peccato Originale a Matera. La gravina, la grotta, gli affreschi, la cultura materiale*, Bari 2013, pp. 127-171.
- MIGNOZZI M., *Le Vergini dell'abside centrale: alcune considerazioni e nuovi quesiti*, in *Ibidem*, pp. 173-205.
- MILLIKEN W.M., *Byzantine Jewelry and Associated Pieces*, «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», XXXIV, n. 7, 1947, pp. 166-183.
- MINUZZI M., *Spilla di Ténès con ritratto di Aelia Flacilla*, «Felix Ravenna», XXXII, giugno 1961, pp. 99-108.
- MIROSLAW MARIN M., *La viabilità*, in Cassano R. (a cura di), *Principi imperatori vescovi. Duemila anni di storia a Canosa*, catalogo della mostra (Bari, Monastero di Santa Scolastica, 27 gennaio – 5 aprile 1992), Venezia 1992, pp. 806-811.
- MITCHELL J., *The Crypt reappraised*, in Mitchell J., Coumts C.M. (ed.), *San Vincenzo I: The 1980-86 excavations. Part I*, London 1993, pp. 75-114.
- MOLLO G., SOLPIETRO A., *Un pregevole esempio di architettura altomedievale nella valle di Lauro (Avellino): la chiesa di S. Maria Assunta di Pernosano. Indagine preliminare*, in Gelichi S. (a cura di), I Congresso Nazionale di Archeologia Medievale (Pisa, 29-31 maggio 1997), Firenze 1997, pp. 322-327.
- MONACO C., *Oreficerie longobarde a Parma*, Parma 1955.
- MONNERET DE VILLARD U., *La monetazione nell'Italia barbarica*, «Rivista Italiana di Numismatica», XXXII, 1919, pp. 22-38.
- MORELLI A.L., *Il gioiello monetale in età romana*, in Baldini Lippolis I., Guaitoli M.T. (a cura di), *Oreficeria antica e medievale. Tecniche, produzione e società*, Bologna 2009, pp. 79-101.
- MORELLI A.L., s.v. "Ravenna", in Travaini L. (a cura di), *Le zecche italiane fino all'Unità*, I-II, Roma 2011, I, pp. 1045-1059.
- MORENO CASSANO R., *Mosaici paleocristiani di Puglia*, MEFRA 88, I, 1976, pp. 277-373.
- MORETTI S., *Sulle tracce delle opere d'arte bizantina e medievale della collezione di Grigorij Sergeevič Stroganoff*, in Foletti I., Giesser V., Molteni I. (ed.), *La Russie et l'Occident: relations intellectuelles et artistiques au temps des révolutions russes*, actes du Colloque (Université de Lausanne, 20-21 mars 2009), Roma 2010, pp. 97-121.
- MORETTI S., *La memoria del passato: l'arte dell'Oriente bizantino nella collezione di Grigorij Stroganov*, in Sestan L., Tonini L. (a cura di), *Verso Oriente. Tendenze orientaliste e arte russa fra Otto e Novecento*, atti del convegno (Napoli, 12-13 dicembre 2011), Napoli 2013, pp. 227-247.
- MORETTI SGUBINI A.M. (a cura di), *La Collezione Augusto Castellani*, Roma 2000.

- MOTTE A., *La notion de syncrétisme dans l'œuvre de Franz Cumont*, in Bonnet C., Motte A. (éds.), *Les Syncrétismes religieux dans le monde méditerranéen antique*, Actes du Colloque International en l'honneur de Franz Cumont à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa mort (Rome, Academia Belgica, 25-27 septembre 1997), Bruxelles-Brussel-Rome 1999, pp. 21-42.
- MRÁV Z., Maniakion – *The Golden Torc in the Late Roman and Early Byzantine Army*, in Vida T. (ed.), *Romania Gothica II. The Frontier World. Romans, Barbarians and Military Culture*, Proceedings of the International Conference at the Eötvös Loránd University (Budapest, 1-2 October 2010), Budapest 2015, pp. 287-303.
- MUNDELL MANGO M., *Beyond the Amphora: Non-Ceramic Evidence for Late Antique Industry and Trade*, in Kingsley S., Decker M. (eds.), *Economy and Exchange in the East Mediterranean during Late Antiquity*, Proceedings of a Conference at Somerville College (Oxford, 29th May, 1999), Oxford 2001, pp. 87-106.
- MUSCETTOLA S.A., BALASCO A., GIAMPAOLA D. (a cura di), *Benevento, l'arco e la città*, Napoli 1985.
- MUSCOLINO C., *I restauri musivi*, in Angiolini Martinelli P. (a cura di), *La Basilica di San Vitale a Ravenna* [testi], Modena 1997, pp. 111-121.
- MUSCOLINO C., *Il mosaico parietale bizantino fra tecnica e restauro*, in Spadoni C., Kniffitz L. (a cura di), *San Michele in Africisco e l'età giustiniana*, Atti del convegno "La diaspora dell'arcangelo. San Michele in Africisco e l'età giustiniana". Giornate di studio in memoria di Giuseppe Bovini (Ravenna, Sala dei Mosaici, 21-22 aprile 2005), Milano 2007, pp. 297-309.
- MUTHESIUS A., *'Byzantine Silks' in 5000 Years of Textiles*, London 1995.
- MUTHESIUS A., *Byzantine Silk Weaving. AD 400 to AD 1200*, Vienna 1997.

N

- NÄSSTRÖM B.-M., *O Mother of the Gods and Men. Some Aspects of the Religious Thoughts in Emperor Julian's Discourse on the Mother of the Gods*, Malmö 1990.
- NAWROTH M., *Der Fund von Domagnano, Republik San Marino. Einflüsse der byzantinischen Hoftracht auf Schmuck und Kleidung der Goten*, «Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums», 2000, pp. 89-101.
- NECHAEVA E., *Embassies – Negotiations – Gifts. Systems of East Roman Diplomacy in Late Antiquity*, Stuttgart 2014.
- NESTORI A., *La basilica di Santa Maria Maggiore sull'Esquilino*, in Nestori A., Bisconti F., *I mosaici paleocristiani di Santa Maria Maggiore negli acquarelli della Collezione*

- Wilpert*, catalogo della mostra (Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1-16 dicembre 2000), Città del Vaticano 2000, pp. 7-12.
- NUZZO D., *Il territorio*, in Campione A., Nuzzo D. (a cura di), *La Daunia alle origini cristiane*, Bari 1999, pp. 10-13.
- NUZZO D., *Caratteri insediativi della Puglia centrale in età tardoantica*, in Todisco L. (a cura di), *La Puglia centrale dall'età del bronzo all'alto medioevo. Archeologia e storia*, Atti del Convegno di Studi (Bari, 15-16 giugno 2009), Roma 2010, pp. 473-481.
- NUZZO D., *Reliquiario d'argento dal complesso ecclesiastico di San Pietro a Canosa di Puglia*, «*Vetera Christianorum*», XLVIII, 2011, pp. 359-373.

O

- ODDY W.A., *Analysis of the gold coinage of Beneventum*, «*The Numismatic Chronicle*», XIV, 1974, pp. 78-109, pl.5-10.
- OGDEN J.M., *Gold Jewellery in Ptolemaic, Roman and Byzantine Egypt*, I-II, PhD Thesis, University of Durham, Department of Oriental Studies, 1990.
- OGDEN J.M., SCHMIDT S., *Late Antique jewellery: Pierced work and hollow beaded wire*, *Jewellery Studies*, IV, 1990, pp. 5-12.
- OLDONI M., *Anonimo salernitano del X secolo*, Napoli 1972.
- OSTROGORSKY G., *Storia dell'impero bizantino*, Torino 1993 (ed. originale München 1963).
- OTRANTO G., *Canosa cristiana e il suo territorio fino al sesto secolo*, «*Vetera Christianorum*», XXVII, 1990, pp. 145-173.
- OTRANTO G., *Gregorio Magno e l'Italia meridionale*, «*Vetera Christianorum*», XLIX, 2012, pp. 17-39.

P

- PACE V., *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9820, Exultet*, in Cavallo G., Orofino G., Pecere O. (a cura di), *Exultet: rotoli liturgici del Medioevo meridionale*, Roma 1994, pp. 101-118.
- PACE V., *Aspetti dell'arte nella Campania longobarda*, in Pace V., *Arte Medievale in Italia Meridionale. I. Campania*, Napoli 2007, pp. 3-14.
- PACE V., *Le pertinenze bizantine degli affreschi campani di Santa Maria di Foroclaudio*, in *Ibidem*, pp. 117-121.
- PACE V., *Immanenza dell'antico, congiunzioni romane e traiettorie europee: aspetti dell'arte longobarda in Umbria e in Campania*, in *I Longobardi dei ducati di Spoleto e Benevento*,

- Atti del XVI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Spoleto, 20-23 ottobre 2002; Benevento, 24-27 ottobre 2002), Spoleto 2003, pp. 1125-1148.
- PACE V., *La Crux Vaticana e la Roma 'bizantina'*, in *La Crux Vaticana o Croce di Giustino II. Museo storico artistico del Tesoro di San Pietro*, «Bollettino d'archivio», 4-5, 2009, pp. 4-11.
- PAINTER K.S., *Cofanetto di Proiecta*, in Ensoli S., La Rocca E. (a cura di), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000-21 aprile 2001), Roma 2000, n. 115 (pp. 493-495).
- PALLOTTINO M., s.v. "Fibula", in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma 1960, pp. 639-647.
- PALMIERI L., *Il lusso privato in Oriente: analisi comparata dei gioielli delle signore di Palmira*, in *Meetings between Cultures in the Ancient Mediterranean*, Proceedings of the XVII International Congress of Classical Archaeology (Roma, 22-26 settembre 2008), Bollettino di Archeologia online, volume speciale, 2010, pp. 34-44.
- Palmyra and the Silk Road. International Colloquium (Palmyra, 7-11 april 1992)*, «Les Annales Archéologiques Arabes Syriennes. Revue d'Archéologie et d'Histoire», 42, 1996.
- PANAZZA G., *Le manifestazioni artistiche dal secolo IV all'inizio del secolo VII*, in *Storia di Brescia*, I, Brescia 1963, pp. 363-391.
- PANAZZA G., *Note sul materiale barbarico trovato nel bresciano*, in Tagliaferri A. (a cura di), *Problemi della civiltà e dell'economia longobarda. Scritti in memoria di Gian Piero Bognetti*, Milano 1964, pp. 137-171.
- PANELLA C., *Gli scambi nel Mediterraneo occidentale dal IV al VII secolo dal punto di vista di alcune «merci»*, in Lefort J., Morrisson C. (éds.), *Hommes et richesses dans l'Empire byzantine. IV^e -VII^e siècle*, I, Paris 1989, pp. 129-141.
- PANNUTI F., "Fibule a scatola": *rappresentazioni e contenuti ideologici*, in Baldini I., Morelli A.L. (a cura di), *Luoghi, artigiani e modi di produzione nell'oreficeria antica*, Bologna 2012, pp. 161-172.
- PARIBENI A., *Teoderico in Italia centro-meridionale: fonti e testimonianze archeologiche*, in Barsanti C., Paribeni A., Pedone S. (a cura di), *Rex Theodericvs. Il Medaglione d'oro di Morro d'Alba*, Roma 2008, pp. 81-89.
- PARKHURST C., *Melvin Gutman Collection of Ancient and Medieval Gold*, «Allen Memorial Art Museum Bulletin», XVIII, 1961.
- PAROLI L., *Prospettive per un museo archeologico medievale di Roma*, «Archeologia Medievale», X, 1983, pp. 19-42.
- PAROLI L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, in Paroli L. (a cura di), *La necropoli altomedievale di Castel Trosino. Bizantini e Longobardi nelle Marche*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Museo Archeologico Statale, 1 luglio-31 ottobre 1995), Milano 1995, pp. 197-325.

- PAROLI L., *La necropoli di Castel Trosino: un laboratorio archeologico per lo studio dell'età longobarda*, in Paroli L. (a cura di), *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del Convegno (Ascoli Piceno, 6-7 ottobre 1995), Firenze 1997, pp. 91-111.
- PAROLI L., *The Langobardic Finds and the Archaeology of Central Italy*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne. Arts of the Early Medieval Period in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2000, pp. 140-163.
- PAROLI L., *La cultura materiale nella prima età longobarda*, in Arce J., Delogu P. (a cura di) *Visigoti e Longobardi*, Atti del Seminario (Roma, 28-29 aprile 1997), Firenze 2001, pp. 257-303.
- PAROLI L., *La necropoli di Castel Trosino dalla scoperta ai nostri giorni*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, I-II, Firenze 2005, pp. 7-15.
- PAROLI L., RICCI M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, I-II, Firenze 2005.
- PASI S., *Ravenna, San Vitale. Il corteo di Giustiniano e Teodora e i mosaici del presbiterio e dell'abside*, Modena 2006.
- PASQUI A., PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, "Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei", XXV, 1918, coll. 137-352.
- PATAI R., *The Control of Rain in Ancient Palestine*, «Hebrew Union College Annual», XIV, 1939, pp. 251-286.
- PATITUCCI UGGERI S., *Problemi storico-topografici di Comacchio tra tardoantico e altomedioevo. Gli scavi di Valle Ponti*, in *Actes du XIe congrès international d'archéologie chrétienne* (Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste, 21-28 septembre 1986), Roma 1989. pp. 2301-2315.
- PAVESI G., *Catene e collane in metalli preziosi dall'Italia settentrionale*, in Sena Chiesa G. (a cura di), *Arte e materia. Studi su oggetti di ornamento di età romana*, Milano 2001, pp. 1-190.
- PEDUTO P., *Torri e castelli longobardi in Italia meridionale: una nuova proposta*, in Comba R., Settia A.A. (a cura di), *Castelli. Storia e archeologia*, Relazioni e comunicazioni al Convegno (Cuneo, 6-8 dicembre 1981), Torino 1984, pp. 391-399.
- PEDUTO P., *Insedimenti longobardi del ducato di Benevento (secc. VI-VIII)*, in GASPARRI S. (a cura di), *Il regno dei longobardi in Italia. Archeologia, società e istituzioni*, Spoleto 2004, pp. 367-441 [il contributo è comparso anche nel volume Gasparri S., Cammarosano M. (a cura di), *Langobardia*, Udine 1990, pp. 307-373].
- PEDUTO P., *Dagli scavi della curtis di Arechi II: un contributo per la storia della Langobardia meridionale*, in D'Henry G., Lambert C. (a cura di), *Il popolo dei Longobardi meridionali (570-1076). Testimonianze storiche e monumentali*, Atti del convegno (Salerno, 28 giugno 2008), Salerno 2009, pp. 25-40.

- PEDUTO P., *Quanto rimane di Salerno e di Capua longobarde (secc. VIII-IX)*, in Roma G. (a cura di), *I Longobardi del Sud*, Roma 2010, pp. 257-278.
- PEJRANI BARICCO L. (a cura di), *Presenze Longobarde. Collegno nell'alto medioevo*, Catalogo della mostra (Collegno, Certosa Reale, 18 aprile-20 giugno 2004), Torino 2004.
- PELLEGRIS C., *Le croci gemmate dal V al XII secolo*, in Sena Chiesa G. (a cura di), *Gemme: dalla corte imperiale alla corte celeste*, Milano 2002, pp. 123-145.
- PENSABENE P., D'ALESSIO A., *La basilica cristiana dei SS. Cosma e Damiano, poi di San Leucio*, in Pensabene P., D'Alessio A. (a cura di), ***Da Minerva a San Leucio: parco archeologico e antiquario di San Leucio a Canosa, Lavello 2009***, pp. 147-154.
- PERA R., *La moneta antica come talismano*, «Rivista Italiana di Numismatica», XCV, 1993, pp. 347-361.
- PERASSI C., *Il pendente aureo con moneta di Salonino dagli scavi dell'Università Cattolica di Milano*, in Lusuardi Siena S., Rossignoni M.P. (a cura di), *Dall'Antichità al Medioevo. Aspetti insediativi e manufatti. Ricerche archeologiche nei cortili dell'Università Cattolica*, Atti delle giornate di studio (Milano, 24 gennaio 2000 – 24 gennaio 2001), Milano 2003, pp. 15-32.
- PERASSI C., *Nomismata pro gemmis: pendenti monetali di età romana fra Oriente e Occidente*, in Khanoussi M., Ruggeri P., Vismara C. (a cura di), *L'Africa romana. Ai confini dell'impero: contatti, scambi, conflitti*, Atti del XV convegno di studio (Tozeur, 11-15 dicembre 2002), Roma 2004, pp. 895-932.
- PERASSI C., *Gioielli monetali antichi e moderni. La documentazione dei cataloghi d'asta (con Appendice di Fanelli F. e Piziali M.)*, «Rivista Italiana di Numismatica», CV, 2007, pp. 237-294.
- PERASSI C., *L'anello da Amiens. Un caso di studio della gioielleria monetale romana*, in Baldini Lippolis I., Morelli A.L. (a cura di), *Oggetti-simbolo: produzione, uso e significato nel mondo antico*, Bologna 2011, pp. 173-194.
- PERASSI C., *Monete romane forate: qualche riflessione su "un grand thème européen" (J.-P. Callu)*, «Aevum», 85 (2011), fasc. 2, pp. 257-315.
- PERASSI C., *Monete talismano e monete amuleto. Fonti scritte, indizi e realia per l'età romana*, «Numismatica e Antichità Classiche», XL, 2011, pp. 223-274.
- PÉRIN P., *Aspects of Late Merovingian Costume in the Morgan Collection*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne. Arts of the Early Medieval Period in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2000, pp. 242-267.
- PERKINS A., *The Art of Dura-Europos*, Oxford 1973.
- PERONI A., *Oreficerie e metalli lavorati tardoantichi e altomedievali del territorio di Pavia*, Spoleto 1967.

- PERONI A., *Pavia «capitale longobarda». Testimonianze archeologiche e manufatti artistici*, in *I Longobardi e la Lombardia. Saggi* (Milano, Palazzo Reale dal 12 ottobre 1978), San Donato Milanese 1978, pp. 103-111.
- PERRIER D., *Fibule circulaire*, in Bardiès-Fronty I., Denoël C., Villela-Petit I. (eds.), *Les temps Mérovingiens. Trois siècles d'art et de culture (451-751)*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée de Cluny - musée national du Moyen Âge, 26 octobre 2016 - 13 février 2017), Paris 2016, n. 170 (p. 218).
- PERRIER D., *Tombe d'Arégonde*, in *Ibidem*, n. 111 (pp. 158-160).
- PETKOVIĆ S., *Crossbow fibulae from Gamzigrad (Romuliana)*, «Starinar», LX, 2010, pp. 111-136.
- PETKOVIĆ S., *Romuliana in the time after the palace*, in Popović I. (ed.), *Felix Romuliana – Gamzigrad*, Belgrade 2011, pp. 167-199.
- PFISTER R., *Textiles de Palmyre: découverts par le Service des antiquités du Haut-commissariat de la République française dans la Necropole de Palmyre*, Paris 1934.
- PFISTER R., *Nouveaux textiles de Palmyre découverts par le Service des antiquités du Haut-Commissariat de la République française dans la necropole de Palmyre (Tour d'Elahbel)*, Paris 1937.
- PIAZZA S., *Pittura "beneventana"? Questioni storiografiche alla luce di una nuova acquisizione. I dipinti della chiesa di San Gabriele sotto il monastero di Monteoliveto ad Airola*, in Quintavalle A.C. (a cura di), *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), Milano 2008, pp. 367-384.
- PICARD O., SODINI J.P., *Collection Hélène Stathatos. Bijoux et petits objets*, IV, Athens 1971.
- PIRZIO BIROLI STEFANELLI L., *Spilla d'oro con un intaglio su ametista*, in *Creperiea Tryphaena. Le scoperte archeologiche nell'area del Palazzo di Giustizia*, catalogo della mostra (Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori, luglio-novembre 1983), Venezia 1983, pp. 42-44.
- PIRZIO BIROLI STEFANELLI L., *L'oro dei romani. Gioielli di età imperiale*, Roma 1992.
- PLOUG G., *Catalogue of the Palmyrene Sculptures Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen 1995.
- POHL W., *L'Armée romaine et les Lombards: stratégies militaires et politiques*, in Vallet F., Kazanski M. (éds.), *L'Armée Romaine et les Barbares du III^e au VII^e Siècle*, Paris 1993, pp. 291-295.
- POHL W., *Le origini etniche dell'Europa. Barbari e Romani tra antichità e medioevo*, Roma 2000.

- POHL W., *Christian and Barbarian Identities in the Early Medieval West: Introduction*, in Pohl W., Heydemann G. (ed.), *Post-Roman Transitions. Christian and Barbarian Identities in the Early Medieval West*, Turnhout 2013, pp. 1-46.
- POLETTI ECCLESIA E., “Gemmis codices vestiuntur”: *legature d’oreficeria con intagli di riuso tra VII e XI secolo*, in Sena Chiesa G. (a cura di), *Gemme: dalla corte imperiale alla corte celeste*, Milano 2002, pp. 43-54.
- POLETTI ECCLESIA E., “L’incanto delle pietre multicolori”: *gemme antiche sui reliquiari altomedievali*, in *Ibidem*, pp. 55-74.
- POSSENTI E., *Gli orecchini a cestello altomedievali in Italia*, Firenze 1994.
- POSSENTI E., RIGONI M., SANDRINI G.M., *Rinvenimenti occasionali dal territorio*, in Rigoni M., Possenti E. (a cura di), *Il tempo dei Longobardi. Materiali di epoca longobarda dal Trevigiano*, catalogo della mostra (Vittorio Veneto, 20 settembre-31 dicembre 1999), Padova 1999, pp. 95-122.
- POSSENTI E., *Abbigliamento e rango in Italia settentrionale tra V e VI secolo*, in Brogiolo G.P., Chavarría Arnau A. (a cura di), *Archeologia e società tra tardo antico e alto medioevo*, Mantova 2007, pp. 279-298.
- POSSENTI E., *Il Veneto tra Ostrogoti e Longobardi*, in Brogiolo G.P., Chavarría Arnau A. (a cura di), *I Longobardi. Dalla caduta dell’Impero all’alba dell’Italia*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 28 settembre 2007-6 gennaio 2008; Novalesa, Abbazia dei Santi Pietro e Andrea, 30 settembre-9 dicembre 2007), Milano 2007, pp. 227-233.
- PRICE S., *Religious Mobility in the Roman Empire*, «The Journal of Roman Studies», 102 (2012), pp. 1-19.
- PROFUMO M.C., *La necropoli di Castel Trosino: il rinvenimento e lo scavo*, in Paroli L. (a cura di), *La necropoli altomedievale di Castel Trosino. Bizantini e Longobardi nelle Marche*, Catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Museo Archeologico Statale, 1 Luglio – 31 Ottobre 1995), Milano 1995, pp. 187-191.
- PROFUMO M.C., *La necropoli di Nocera Umbra (piazza Medaglie d’Oro)*, in *Ibidem*, pp. 329-335.
- PROFUMO M.C., *Castel Trosino e gli altri siti longobardi delle Marche*, in *I longobardi dei ducati di Spoleto e Benevento*, Atti del XVI Congresso Internazionale di Studi sull’Alto Medioevo (Spoleto, 20 – 23 ottobre 2002; Benevento 24-27 ottobre 2002), I-II, Spoleto 2003, I, pp. 623-642.
- PROFUMO M.C., STAFFA A.R., *Le necropoli altomedievali ed il sito fortificato di Castel Trosino*, in Catani E., Paci G. (a cura di), *La Salaria in età tardoantica e altomedievale*, Atti del Convegno di studi (Rieti, Cascia, Norcia, Ascoli Piceno, 28 – 30 settembre 2001), Roma 2007, pp. 379-425.

- PRÖTTEL P.M., *Zur Chronologie der Zwiebelknopffibeln*, «Jahrbuch des Römisch-germanischen Zentralmuseums Mainz», XXXV, 1988, pp. 347-372.
- PUECH H.-C. (a cura di), *Le religioni in Egitto, Mesopotamia e Persia*, Roma-Bari 1988 (ed. originale, Paris 1970-1976).

Q

- QUAST D., *Symbolic Treasures in Barbarian Burials (3rd-7th century AD)*, in Baldini Lippolis I., Morelli A.L. (a cura di), *Oggetti-simbolo. Produzione, uso e significato nel mondo antico*, Bologna 2011, pp. 253-268.
- QUAST D., *Die Grabbeigaben. Ein kommentierter Fundkatalog*, in Quast D. (hrsg.), *Das Grab des fränkischen Königs Childerich in Tournai und die Anastasis Childerici von Jean-Jacques Chifflet aus dem Jahre 1655*, Mainz 2015, pp. 165-207.

R

- RAJA R., *Staging "private" religion in Roman public Palmyra. The role of the religious dining tickets (banqueting tesseræ)*, in Ando C., Rüpke J. (eds.), *Public and Private in Ancient Mediterranean Law and Religion*, Berlin 2015, pp. 165-186.
- RAJA R., *To be or not to be depicted as a priest in Palmyra. A matter of representational spheres and societal values*, in Long T., A. Højen Sørensen (eds.), *Positions and Professions in Palmyra*, Palmyrenske Studier bind 2. Palmyrene Studies Vo. 2. Scientia Danica. Series H, Humanistica, 4. Vol. 9, 2017, pp. 115-130.
- RANDALL R.H., *Jewellery through the ages*, «Apollo», 84, 1966, pp. 495-499.
- RATTI S., *Malalas, Aurélien et l'"Histoire Auguste"*, «Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte dies», 55, IV (2006), pp. 482-492.
- RAVEGNANI E., *Consoli e dittici consolari nella tarda antichità*, Roma 2006.
- REYNOLDS BROWN K., *Fibula*, in Weitzmann K. (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century*, catalogue of the exhibition (New York, Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977-February 12, 1978), New York 1979, n. 294 (pp. 317-318).
- REYNOLDS BROWN K., *The Mosaics of San Vitale: Evidence for the Attribution of Some Early Byzantine Jewelry to Court Workshops*, «Gesta», XVIII, 1979, pp. 57-62.
- REYNOLDS BROWN R., *Guide to Provincial Roman and Barbarian Metalwork and Jewelry in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1981.
- REYNOLDS BROWN K., *Two Langobardic Fibulae in the Metropolitan Museum of Art*, «Archeologia Medievale», XIV, 1987, pp. 447-449.

- REYNOLDS BROWN K., *Migration Art A.D.300-800*, New York 1995.
- REYNOLDS BROWN K., KIDD D., LITTLE C.T., *Artistry in the West*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne, From Attila to Charlemagne. Arts of the Early Medieval Period in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2000, pp. 204-213.
- RIC = MATTINGLY H., SYDENHAM E.A., SUTHERLAND C.H.V., *The Roman Imperial Coinage, London*, London 1923-1981.
- RICCI M., *L'ergasterion altomedievale della Crypta Balbi in Roma*, in Arena M.S., Paroli L. (a cura di), *Arti del fuoco in età longobarda. Il restauro delle necropoli di Nocera Umbra e Castel Trosino*, cit., pp. 19-22.
- RICCI M., *La produzione di merci di lusso e di prestigio a Roma da Giustiniano a Carlomagno*, in Arena M.S., et al. (a cura di), *Roma. Dall'antichità al medioevo. Archeologia e storia*, Milano 2001, pp. 79-87.
- RICCI M., *Produzioni di lusso a Roma da Giustiniano I (527-565) a Giustiniano II (685-695): l'atelier della Crypta Balbi e i materiali delle collezioni storiche*, in *Ibidem*, pp. 331-334.
- RICKETSON E.B., *Barbarian Jewelry of the Merovingian Period*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», V, 5 (1947), pp. 136-143.
- RIEGL A., *Industria Artistica Tardoromana*, Firenze 1953 (ed. originale Wien 1901).
- RIGONI M., *Vittorio Veneto, Ceneda, Loc. Col del Mort*, in Possenti E., Rigoni M., Sandrini G.M., *Rinvenimenti occasionali dal territorio*, in Rigoni M., Possenti E. (a cura di), *Il tempo dei Longobardi. Materiali di epoca longobarda dal Trevigiano*, catalogo della mostra (Vittorio Veneto, 20 settembre-31 dicembre 1999), Padova 1999, pp. 95-122; pp. 103-106.
- RIHA E., *Der römische Schmuck aus Augst und Kaiseraugst*, Augst 1990.
- RIZZARDI C., *San Vitale: l'architettura*, in Angiolini Martinelli P. (a cura di), *La Basilica di San Vitale a Ravenna [testi]*, Modena 1997, pp. 21-40.
- RIZZARDI C., *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, Bologna 2011.
- RIZZO G.E., *Torino. Scoperta di antichità barbariche*, «Notizie degli Scavi di Antichità», VII, 1910, pp. 193-198.
- ROCCO T., *Moregine, domaine valiente: le bourg sur le fleuve*, in Guzzo P.G. (a cura di), *Da Pompei a Roma. Histoire d'une éruption. Pompéi, Herculaneum, Oplontis*, catalogo della mostra (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 9 octobre 2003-8 février 2004), Milano-Gand 2003, pp. 170-172.
- RODICA O.-M., *Il tesoro di Pietroasa*, in Oberländer-Târnoveanu E., Ungaro L. (a cura di), *Ori antichi della Romania. Prima e dopo Traiano*, catalogo della mostra (Roma, Mercati

- di Traiano, Museo dei Fori Imperiali, 17 dicembre 2010-3 aprile 2011), Milano 2010, pp. 95-104.
- RODICA O.-M., *Tesoro di Pietroasa*, in E. Oberländer-Târnoveanu, L. Ungaro (a cura di), *Ori antichi della Romania. Prima e dopo Traiano*, catalogo della mostra (Roma, Mercati di Traiano, Museo dei Fori Imperiali, 17 dicembre 2010-3 aprile 2011), Silvana Editoriale, Milano 2010, n. 39 (pp. 218-221).
- ROFFIA E., SESINO P., *La necropoli*, in Roffia E. (a cura di), *La necropoli longobarda di Trezzo sull'Adda*, Firenze 1986, pp. 9-162.
- ROMANINI A.M., *Scultura nella "Langobardia maior": questioni storiografiche*, «Arte medievale», V, 1991, pp. 1-30.
- ROMANINI A.M., *Committenza regia e pluralismo culturale nella «Langobardia Major»*, in *Committenza e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale*, XXXIX Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 4-10 aprile 1991), I, Spoleto 1992, pp. 57-89.
- ROMANINI A.M., *Il concetto di classico e l'alto medioevo*, «Arte medievale», 2005, pp. 129-142.
- ROMANINI A.M. et al., *L'Arte Medievale in Italia*, Milano 2007 (I ed. Firenze 1988).
- ROSEMBERG M., *Goldschmiedekunst auf italienischer Grundlage*, III, Frankfurt am Main 1922.
- ROSS M.C., *Letter to the Editor*, in AA.VV., *Letters to the Editor*, «The Art Bulletin», XXXIII, I, 1951, pp. 70-71; p. 72.
- ROSS M.C., *Arts of the Migration Period in the Walters Art Gallery. Hunnish, Gothic, Ostrogothic, Frankish, Burgundian, Langobard, Visigothic, Avaric, Irish and Viking*, Baltimore 1961.
- ROSS M.C., *Some Langobard Insignia*, «Allen Memorial Art Museum Bulletin», XXI, 1964, pp. 142-152.
- ROSS M.C., *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Jewelry, Enamels, and art of the Migration Period*, vol. II, Washington D.C. 2005 (I ed. 1965).
- ROSTOVTZEFF M.I., *The Caravan-Gods of Palmyra*, «The Journal of Roman Studies», XXII, 1932, pp. 107-116.
- ROTH H., *Die Ornamentik der Langobarden in Italien. Eine Untersuchung zur Stilentwicklung an Hand der Grabfunde*, Bonn 1973.
- ROTH H., *The Silver-Inlaid Iron Belt Fittings in the Morgan Collection*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne. Arts of the Early Medieval Period in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2000, pp. 292-307.
- ROTILI M., *L'arte nel Sannio*, Benevento 1952.

- ROTILI M., *Il Museo del Sannio*, Benevento 1963.
- ROTILI M., *Il Museo del Sannio nell'abbazia di Santa Sofia e nella Rocca dei Rettori di Benevento*, Roma 1967.
- ROTILI M., *L'arco di Traiano a Benevento*, Roma 1972.
- ROTILI M., *L'eredità dell'antico a Benevento dal VI all'VIII secolo*, «Napoli Nobilissima», XIV, 4, luglio-agosto 1975, pp. 121-128.
- ROTILI M., *La cultura artistica nella Longobardia minore*, in *La cultura in Italia fra tardo antico e alto medioevo*, Atti del convegno tenuto a Roma (Consiglio Nazionale delle Ricerche, 12-16 novembre 1979), I-II, Roma 1981, II, pp. 837-866.
- ROTILI MARC., *La necropoli longobarda di Benevento*, Napoli 1977.
- ROTILI MARC., *Schede di archeologia longobarda in Italia. Campania*, «Studi Medievali», XXIII, 1982, pp. 1023-1031.
- ROTILI MARC., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, in *Studi di Storia dell'Arte in Memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 77-108.
- ROTILI MARC., *Benevento romana e longobarda. L'immagine urbana*, Benevento 1986.
- ROTILI MARC., *Il territorio beneventano fra Goti e Longobardi: l'evidenza monumentale*, «Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», XXXVII, 1990, pp. 417-451.
- ROTILI MARC., *Una città d'età longobarda: Benevento*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Palazzo dei Provveditori Veneti – Museo Nazionale; Duomo – Museo Cristiano; Tempietto Longobardo, 2 giugno-30 settembre 1990), Milano 1990, pp. 131-136.
- ROTILI MARC., *Aspetti dell'insediamento nel ducato di Benevento*, in Rotili Marc. (a cura di), *Memoria del passato urgenza del futuro. Il mondo romano fra V e VII secolo*, Atti delle VI giornate di studio sull'età romanobarbarica (Benevento, 18-20 giugno 1998), Napoli 1999, pp. 225-243.
- ROTILI MARC., *Benevento nella tarda antichità. Dalla diagnostica archeologica in contrada di Cellauero alla ricostruzione dell'assetto urbano*, Napoli 2006.
- ROTILI MARC., *L'assetto urbanistico di Benevento tardoantica*, in Patitucci Uggeri S. (a cura di), *Archeologia del paesaggio medievale. Studi in memoria di Riccardo Francovich*, Firenze 2007, pp. 151-160.
- ROTILI MARC., *Archeologia dei longobardi. Per una nuova edizione dei rinvenimenti di Benevento*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti in Napoli», LXXV, 2008, 11, pp. 447-477.
- ROTILI MARC., *I Longobardi: migrazioni, etnogenesi, insediamento*, in Roma G. (a cura di), *I Longobardi del Sud*, Roma 2010, pp. 1-77
- ROTILI MARC., *Aspetti dell'integrazione delle popolazioni germaniche in Italia*, in Ebanista C., Rotili Marc. (a cura di), *Archeologia e storia delle migrazioni. Europa, Italia e*

- Mediterraneo fra tarda età romana e alto medioevo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 17-18 giugno 2010), Cimitile 2011, pp. 97-115.
- ROUTILI MARC., *Benevento fra tarda antichità e alto medioevo*, in Cuozzo E., Iadanza M. (a cura di), *Il Ducato e il Principato di Benevento. Aspetti e problemi (secoli VI-XI)*, Atti del Convegno di Studi (Museo del Sannio, 1° febbraio 2013), Benevento 2014, pp. 37-69.
- ROUSSEAU V., *Emblem of an empire: the development of the Byzantine empress's crown*, «Al-Masāq», XVI, 2004, pp. 5-15.
- ROVELLI A., *La moneta nell'Italia longobarda: aspetti e problemi*, in Arce J., Delogu P. (a cura di), *Visigoti e Longobardi*, Atti del Seminario (Roma, 28-29 aprile 1997), Firenze 2001, pp. 357-370.
- ROVELLI A., *Italia, V-X secolo, 2000-2013 (Vandali inclusi)*, in Arnold-Biucchi C., Caccamo Caltabiano M. (eds.), *Survey of Numismatic Research 2008-2013*, Taormina 2015, pp. 298-302.
- RUDOLF L.-B. (hrsg.), *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst, Aargau. Katalog*, Basel 1963.
- RUDOLPH W., *A Golden Legacy. Ancient Jewelry from the Burton Y. Berry Collection at the Indiana University Art Museum*, Bloomington 1995.
- RUGGINI L., *Economia e società nell'«Italia annonaria»*, Bari 1995 (I ed. Milano 1961).
- VON RUMMEL P., *Habitus barbarus. Kleidung und Repräsentation spätantiker Eliten im 4. und 5. Jahrhundert*, Berlin-New York 2007.
- VON RUMMEL P., *Migrazioni archeologiche. Una nota sul problema dell'identificazione archeologica dei barbari*, in Ebanista C., Rotili Marc. (a cura di), *Archeologia e storia delle migrazioni. Europa, Italia e Mediterraneo fra tarda età romana e alto medioevo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 17-18 giugno 2010), Cimitile 2011, pp. 85-95.
- RUPP C. (a cura di), *Catalogo*, in Paroli L. (a cura di), *Umbria Longobarda. La necropoli di Nocera Umbra nel centenario della scoperta*, catalogo della mostra (Nocera Umbra, Museo Civico 27 luglio 1996 – 10 gennaio 1997), Roma 1996, pp. 89-130.
- RUPP C., *La necropoli longobarda di Nocera Umbra (loc. Il Portone): l'analisi archeologica*, in Paroli L. (a cura di), *Umbria Longobarda. La necropoli di Nocera Umbra nel centenario della scoperta*, catalogo della mostra (Nocera Umbra, Museo Civico 27 luglio 1996 – 10 gennaio 1997), Roma 1996, pp. 23-40.
- RUPP C., *La necropoli longobarda di Nocera Umbra: una sintesi*, in Paroli L. (a cura di), *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del Convegno (Ascoli Piceno, 6-7 ottobre 1995), Firenze 1997, pp. 167-183.

- RUPP C., *Langobardische und romanische Grabfunde in Umbrien*, in *I Longobardi dei Ducati di Spoleto e Benevento*, Atti XVI Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 20-23 ottobre 2002; Benevento 24-27 ottobre 2002), Spoleto 2003, I, pp. 669-699.
- RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra. 1. Katalog und Tafeln*, Firenze 2005.
- RUSSO MAILLER C., *Il Ducato di Napoli*, in Galasso G., (a cura di), *Storia del Mezzogiorno. Il Medioevo*, Napoli 1988, II, 1, pp. 343-405.
- RUSSO TAGLIENTE A., CARUSO I. (a cura di), *L'oro nei secoli dalla Collezione Castellani*, Roma 2014.

S

- SABBATINI G., *Canusium: trasformazioni urbane in età tardoantica e altomedievale*, «*Vetera Christianorum*», XXXV, 1998, pp. 157-175.
- SADURSKA A., *L'art et la société: recherches iconologiques sur la sculpture funéraire de Palmyre*, in *Palmyra and the Silk Road*, International Colloquium - Palmyra 1992, (Les Annales Archéologiques Arabes Syriennes, vol. XLII), Damascus 1996, pp. 285-288.
- SADURSKA A., BOUNNI A., *Les sculptures funéraires de Palmyre*, Roma 1994.
- SAGUÌ L., PAROLI L. (a cura di), *L'edera della Crypta Balbi nel medioevo (XI-XV secolo)*, I-II, Firenze 1990.
- SALIN B., *Die altgermanische Thierornamentik*, Stockholm 1904.
- SALIN E., *La civilisation mérovingienne*, I-IV, 1949-1959.
- SALMI M., *La necropoli barbarica di Nocera Umbra*, «*Rassegna d'Arte Antica e Moderna*», V, 1921, pp. 152-157.
- SALMI M., *Tardo Antico e Alto Medioevo in Umbria*, in *Ricerche sull'Umbria Tardo-Antica e Preromanica*, Atti del II Convegno di Studi Umbri (Gubbio, 24-28 maggio 1964), Perugia 1965, pp. 99-118.
- SALVATORE M., *Fibule con iscrizione dall'Italia meridionale*, «*Vetera Christianorum*», XIV, 1977, pp. 331-356.
- SALVATORE M., *Antichità altomedievali in Basilicata*, in *La cultura in Italia fra tardo antico e alto medioevo*, Atti del convegno tenuto a Roma (Consiglio Nazionale delle Ricerche, 12-16 novembre 1979), I-II, Roma 1981, II, pp. 947-964.
- SARAGA N., *Gold bracelet*, in Papanikola-Bakirtzi D. (ed.), *Everyday Life in Byzantium*, exhibition catalogue (Thessaloniki, White Tower, October 2001-January 2002), Athens 2002, n. 519 (p. 412).
- SAVINO E., *Campania tardoantica (284-604 d.C.)*, Bari 2005.

- SAVIO A., *Monete romane*, Roma 2001.
- SCATOZZA HÖRICH L.A., *I monili di Ercolano*, Roma 1989.
- SCHLUNK H., *The Crosses of Oviedo: A Contribution to the History of Jewelry in Northern Spain in the Ninth and Tenth Centuries*, «The Art Bulletin», XXXII, 2, 1950, pp. 91-114.
- SCHULTE-UMBERG U., *Scultura e arti plastiche nella Langobardia minor (VIII-XI secolo)*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 1 settembre-3 dicembre 2017; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 15 dicembre 2017-26 marzo 2018; San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, aprile-luglio 2018), Milano 2017, pp. 310-313.
- SEGALL B., *Katalog der Goldschmiede-arbeiten. Museum Benaki Athen*, Athens 1938.
- SENA CHIESA G., *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*, I-II, Padova 1966.
- SENA CHIESA G., *Riflessioni su eredità classica e influenze barbariche in Italia Settentrionale fra IV e V secolo*, «Antiquité Tardive», IX, 2001, pp. 243-257.
- SENA CHIESA G., *Introduzione. Il prestigio dell'antico e il riuso glittico tra IV e X secolo*, in Sena Chiesa G. (a cura di), *Gemme: dalla corte imperiale alla corte celeste*, Milano 2002, pp. 1-16.
- SENA CHIESA G., *Myth Revisited. The Reuse of Mythological Cameos and Intaglios in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, in Entwistle C., Adams N. (eds.), 'Gems of Heaven:' *Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity c. AD 200-600*, London 2011, pp. 1-10.
- SERAFIN PETRILLO P., *La moneta come ornamento: gioielli monetali antichi e moderni*, «Rivista Italiana di Numismatica», XCV, 1993, pp. 363-383.
- SETTIA A.A., *Longobardi in Italia: necropoli altomedievali e ricerca storica*, in Francovich R., Noyé G. (a cura di), *La storia dell'Alto medioevo italiano (VI-X secolo) alla luce dell'archeologia*, convegno internazionale (Siena, 2-6 dicembre 1992), Firenze 1994, pp. 57-69.
- SEYRIG H., *Antiquités syriennes: 95. Le culte du Soleil en Syrie à l'époque romaine*, «Syria», 48, 3/4 (1971), pp. 337-373.
- SHANE BJORN LIE M., *Politics and tradition between Rome, Ravenna and Constantinople: a study of Cassiodorus and the Variae, 527-554*, Cambridge 2013.
- SCHIAVI L.C., *Benevento e Salerno longobarde alla luce degli studi e delle ricerche archeologiche recenti*, in Mazzoli G., Micieli G. (a cura di), *I Longobardi oltre Pavia. Conquista, irradiazione e intrecci culturali*, Atti della Giornata di Studio (Pavia, 13 giugno 2015), Milano 2016, pp. 135-175.
- SCHIPA M., *Storia del principato longobardo di Salerno*, in Hirsch F., Schipa M., *La Longobardia meridionale (570-1077). Il Ducato di Benevento, il Principato di Salerno*, ristampa con introduzione e bibliografia a cura di N. Acocella, Roma 1968, pp. 87-278.

- SCHMAUDER M., *Imperial representation or barbaric imitation? The imperial brooches (Kaiserfibeln)*, in Pohl W., Reimitz H. (eds.), *Strategies of Distinction. The Construction of Ethnic Communities 300-800*, Leiden 1998, pp. 281-296.
- SCHMAUDER M., *Die Onyxfibel aus Szilágysomlyó und die Gruppe der sogenannten Kaiserfibeln*, in Seipel W. (hrsg.), *Barbarenschmuck und Römergold. Der Schatz von Szilágysomlyó*, Ausstellungskatalog (Wien, Kunsthistorisches Museum, 2. März bis 2. Mai 1999), Milano-Wien 1999, pp. 121-137.
- SCHMIDT-COLINET A., s.v. "Palmira", in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, IV (secondo supplemento), Roma 1996, pp. 240-242.
- SCHMIDT-COLINET A., *Palmyrenische Grabkunst als Ausdruck lokaler Identität(en): Fallbeispiele*, in A. Schmidt-Colinet (hrsg.), *Lokale Identitäten in Randgebieten des Römischen Reiches*, Akten Internationalen Symposiums (Wiener Neustadt, 24.-26. April 2003), Wien 2004, pp. 189-198.
- SCHRAFFAN E., *Die Kunst der Langobarden in Italien*, Leipzig 1941.
- SCHULZE M., *Einflüsse byzantinischer Prunk-gewänder auf die fränkische Frauentracht*, «Archäologisches Korrespondenzblatt», VI, 2, 1976, pp. 149-161.
- SCHUTZ H., *Tools, Weapons and Ornaments. Germanic Material Culture in Pre-Carolingian Central Europe, 400-750*, Leiden-Boston-Köln 2001.
- SHELTON K.J., *Missorium of Theodosius*, in Weitzmann K. (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century*, catalogue of the exhibition (New York, Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977-February 12, 1978), New York 1979, n. 64 (pp. 74-76).
- SHELDON K.J., *The Projecta casket*, in Weitzmann K. (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century*, catalogue of the exhibition (New York, Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977-February 12, 1978), New York 1979, n. 310 (pp. 330-332).
- SHELDON K.J., *The Esquiline Treasure: The Nature of the Evidence*, «American Journal of Archaeology», 89, I (1985), pp. 147-155.
- SIEGMUND A.D., GALLOTTI C., *Sacrum Palatium Beneventanum. Le rovine nell'anno 1272*, «Archivio Storico del Sannio», XX, 1, 2015, pp. 105-126.
- SIMON E., s.v. "Arco di Traiano", in *Enciclopedia dell'Arte Antica* [Secondo Supplemento], Roma 1994, pp. 661-668.
- SIRAGO V.A., *Il Sannio romano. Caratteri e persistenze di una civiltà negata*, Napoli 2000.
- VAN DER SLUIJS M.A., *Who are the "Attendants of Helios"?*, «Journal of the American Oriental Society», 129, 2 (April-June 2009), pp. 169-177.
- SMITH R., *Julian's Gods. Religion and philosophy in the thought and action of Julian the Apostate*, London-New York 1995.

- SMITH R., *The Public Image of Licinius I: Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the Early Fourth Century*, «The Journal of Roman Studies», 87 (1997), pp. 170-202.
- SOMVILLE P., *Portrait physique de l'empereur Julien*, «L'antiquité classique», 72, 2003, pp. 161-166.
- SOMMER M., *In the twilight. Hatra between Rome and Iran*, in Dirven L. (ed.), *Hatra. Politics, Culture and Religion between Parthia and Rome*, Stuttgart 2013, pp. 33-44.
- SOTIRA L., *Materiali e tecniche dei Mosaici parietali (V-XII secolo)*, in Rizzardi C., *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, Bologna 2011, pp. 199-212.
- SOTTAS H., DRIOTON E., *Introduction à l'étude des Hiéroglyphes*, Paris 1922.
- SOUPAULT V., *Les tombes à épée au nord-est et à l'est de la mer Noire au Bas Empire*, in Vallet F., Kazansky M. (éds.), *La Noblesse Romaine et les Chefs Barbares du III^e au VII^e siècle*, Saint-Germain-en-Laye 1995, pp. 227-245.
- SPAGNOLI E., *Catalogo delle monete*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, I-II, Firenze, II, Firenze 2005, pp. 111-119.
- SPIER J., *Some Unconventional Early Byzantine Rings*, in Entwistle C., Adams N. (eds.), *'Intelligible Beauty'. Recent Research on Byzantine Jewellery*, London 2010, pp. 13-19.
- STARK R., *Die Fibeln*, in Seipel W. (hrsg.), *Barbarenschmuck und Römergold. Der Schatz von Szilágysomlyó*, Ausstellungskatalog (Wien, Kunsthistorisches Museum, 2. März bis 2. Mai 1999), Milano-Wien 1999, pp. 139-159.
- STEUER H., *Krieger und Bauern-Bauernkrieger. Die gesellschaftliche Ordnung der Alamannen*, in Fuchs K. (hrsg.), *Die Alamannen*, catalogo della mostra (Stuttgart, Zürich, Augsburg), Stuttgart 1997, pp. 275-287.
- STOLZ Y., *The Evidence for Jewellery Production in Constantinople in the Early Byzantine Period*, in Entwistle C., Adams N. (eds.), *'Intelligible Beauty'. Recent Research on Byzantine Jewellery*, London 2010, pp. 33-39.
- STOUT A.M., *Jewelry as a Symbol of Status*, in Sebesta J.L., Bonfante L. (a cura di), *The World of Roman Costume*, Madison-Wisconsin, 1994, pp. 77-100.
- STRAVATO M., *Un simbolo di potere in età longobarda*, «Valori tattili», 2011, pp. 10-25.
- STRONACH D., *The Development of the Fibula in the Near East*, «Iraq», XXI, 1959, pp. 181-206.
- STUCKY R.A., *Prêtres syriens I Palmyre*, «Syria», L, 1973, pp.163-180.
- SVIATOSLAV D., *Traditions and Innovations in the Reign of Aurelian*, «The Classical Quarterly» [New Series], LIV, 2 (2004), pp. 568-578.
- SWIFT E., *The End of the Western Roman Empire. An Archaeological Investigation*, Stroud-Charleston 2000.
- SWIFT E., *Roman Dress Accessories*, Princes Risborough 2003.

SWIFT H., *Dress Accessories, Culture and Identity in the Late Roman Period*, «Antiquité Tardive», XII, 2004, pp. 217-222.

T

TAGLIAFERRI A., *Le diverse fasi dell'economia longobarda con particolare riguardo al commercio internazionale*, in Tagliaferri A. (a cura di), *Problemi della civiltà e dell'economia longobarda. Scritti in memoria di Gian Piero Bognetti*, Milano 1964, pp. 227-288.

TAIT H., *Seven Thousand Years of Jewellery*, London 1986.

TALLET G., *Dieux radiés*, in Bel N., Giroire C., Gombert-Maurice F., Rutschowskaya M.-H. (éds.), *L'Orient romain et byzantin au Louvre*, Paris 2012, pp. 266-267.

TANTILLO I., *Insegne e legittimazione nell'impero romano*, in Panella C. (a cura di), *I Segni del Potere. Realtà e immaginario della sovranità nella Roma imperiale*, Bari 2011, pp. 13-24.

THOMAS T.K., *Art Historical Frontiers: Lessons from Dura-Europos*, in Chi J.Y., Heath S. (eds.), *Edge of Empires: Pagans, Jews, and Christians at Roman Dura-Europos*, exhibition catalogue (New York, Institute for the Study of the Ancient World, September 23, 2011-January 8, 2012), Princeton 2011, pp. 41-61.

THOMSEN R., *The Italic Regions from Augustus to the Lombard Invasion*, København 1947.

TOCCO SCIARELLI G., *L'attività della soprintendenza archeologica di Salerno, Avellino e Benevento – 1992*, in *Sibari e la Sibaritide*, Atti del XXXII Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto-Sibari 1992), Napoli 1994, pp. 723-740.

TOCCO SCIARELLI G., *L'età tardoantica nelle provincie di Salerno, Avellino e Benevento*, in *L'Italia meridionale tardo antica*, Atti del 38 Convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 2-6 ottobre 1998), Taranto 2000, pp. 243-266.

TOESCA P., *Reliquie d'arte della badia di S. Vincenzo al Volturno*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano», XXV, 1904, pp. 1-84.

TOMAY L., *Benevento longobarda: dinamiche insediative e processi di trasformazione*, in D'Henry G., Lambert C. (a cura di), *Il popolo dei Longobardi meridionali (570-1076). Testimonianze storiche e monumentali*, Atti del convegno (Salerno, 28 giugno 2008), Salerno 2009, pp. 119-151.

TORELLI M.R., *Benevento romana*, Roma 2002.

TORTORA A., *Relatio Status Sanctae Ecclesiae Primatialis Canusinae*, Roma 1758.

TÓTH B.L., *The Six Techniques of Pierced Openwork Jewellery in Late Antiquity and their Evolution*, in Entwistle C., Adams N., 'Intelligible Beauty'. *Recent Research on Byzantine Jewellery*, London 2010, pp. 1-12.

- TOYNBEE J.M.C., PAINTER K., *Silver Picture Plates of Late Antiquity: A.D. 300 to 700*, «Archaeologia», 108 (1986), pp. 15-64.
- TRAVAINI L., s.v. "Benevento", in Travaini L. (a cura di), *Le zecche italiane fino all'Unità*, I-II, Roma 2011, I, pp. 513-514.
- TRAVAINI L., *Monete e circolazione monetaria nell'Italia bizantina e post-bizantina*, in Martin J.-M., Peters-Custot A., Prigent V. (éds.), *L'Héritage byzantin en Italie (VIII-XII siècle). II. Les cadres juridiques et sociaux et les institutions publiques*, Actes des tables rondes tenues à Rome les 4 et 5 mai 2009 et les 26 et 27 février 2010, Roma 2012, pp. 483-504.
- TRILLING J., *The Soul of the Empire: Style and Meaning in the Mosaic Pavement of the Byzantine Imperial Palace in Constantinople*, «Dumbarton Oaks Papers», XLIII, 1989, pp. 27-72.
- TRIVIER S., *Bijoux de la Collection de Luynes*, «Gazette Archéologique», 1879, pp. 74-75.

U

- UGHELLI F., *Italia Sacra*, Venezia 1722.
- UNTRACHT O., *Traditional Jewelry of India*, London 2008 (I ed. New York 1997)

V

- DELLA VALLE M., *Lo stile dei mosaici teodericiani*, in Barsanti C., Paribeni A., Pedone S. (a cura di), *Rex Theodericus. Il Medaglione d'oro di Morro d'Alba*, Roma 2008, pp. 155-161.
- VERMEULE C.C., *Egyptian Contributions To Late Roman Imperial Portraiture*, «Journal of the American Research Center in Egypt», I, 1962, pp. 63-68.
- VEYNE P., *Palmira. Storia di un tesoro in pericolo*, Milano 2016 (Ed. originale, Paris 2015).
- VIERCK H., *Imitatio imperii und interpretatio Germanica vor der Wikingerzeit*, in Zeitler R. (ed.), *Les pays du Nord et Byzance (Scandinavie et Byzance)*, Actes du colloque nordique et international de Byzantinologie tenu a Upsal (20-22 avril 1979), Uppsala 1981, pp. 64-113.
- VOLBACH W.F., *Sculture medioevale della Campania*, «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XII, 1936, pp. 81-104.
- VOLBACH W.F., *Oriental Influences in the Animal Sculpture of Campania*, «The Art Bulletin», XXIV, 2, pp. 172-180.
- VOLBACH W.F., *Elfenbeinarbeiten der spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952.

- VOLBACH W.F., *Die langobardische Kunst und ihre byzantinischen Einflüsse*, in *La civiltà dei Longobardi in Europa*, Atti del convegno internazionale sul tema (Roma, 24-26 maggio 1971; Cividale del Friuli 27-28 maggio 1971), Roma 1974, pp. 141-155.
- VOLPE G., *Contadini, pastori e mercanti nell'Apulia tardoantica*, Bari 1996.
- VOLPE G., *Città apule fra destrutturazione e trasformazione: i casi di "Canusium" ed "Herdonia"*, in Augenti A. (a cura di), *Le città italiane tra la tarda antichità e l'alto medioevo*, Atti del convegno (Ravenna, 26-28 febbraio 2004), Firenze 2006, pp. 559-587.
- VOLPE G., *Il ruolo dei vescovi nei processi di trasformazione del paesaggio urbano e rurale*, in Brogiolo G.P., Chavarria Arnau A. (a cura di), *Archeologia e società tra tardo antico e alto medioevo*, 12° seminario sul tardo antico e l'alto medioevo (Padova, 29 settembre-1 ottobre 2005), Mantova 2007, pp. 85-106
- VOLPE G. et al., *Il complesso episcopale paleocristiano di San Pietro a Canosa. Prima relazione preliminare (campagna di scavi 2001)*, «*Vetera Christianorum*», XXXIX, 2002, pp. 133-190.
- VOLPE G. et al., *Il complesso episcopale paleocristiano di San Pietro a Canosa. Seconda relazione preliminare (campagna di scavi 2002)*, «*Archeologia Medievale*», XXX, 2003, pp. 107-164.

W

- Walker S., *I ritratti su mummia e la ritrattistica romana*, in Walker S., Bierbrier M. (a cura di), *Fayum. Misteriosi volti dall'Egitto*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Memmo, 22 ottobre 1997-28 febbraio 1998), Roma 1997, pp. 19-21.
- WARD-PERKINS B., *Specialized Production and Exchange*, in Cameron A., Ward-Perkins B., Whitby M. (eds.), *Late Antiquity: Empire and Successors. A.D. 425-600*, The Cambridge Ancient History, XIV, Cambridge 2000, pp. 346-391.
- WEDER M., *Römischen Münzen und Münzstätten des 3. Jahrhunderts IV*, «*Schweizer Münzblätter*», 121 (1978-1982), pp. 4-7.
- WEITZMANN-FIEDLER J., *Marriage belt*, in WEITZMANN K. (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century*, catalogue of the exhibition (New York, Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977-February 12, 1978), New York 1979, n. 262 (pp. 283-284).
- WERNER J., *Die byzantinische Scheibenfibel von Capua und ihre germanischen Verwandten*, «*Acta Archaeologica*», VII, 1936, pp. 57-67.
- WERNER J., *Zwei byzantinische Pektoralkreuze aus Ägypten*, «*Seminarium Kondakovianum*», VIII, 1936, pp. 183-186.
- WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950.

- WESSEL K., *Byzantine enamels from the 5th to the 13th century*, Recklinghausen 1967.
- WESTERMANN-ANGERHAUSEN H., *Ottomanischer Fibelschmuck: neue Funde und Überlegungen*, «Jewellery Studies», I, 1983-1984, pp. 20-36.
- WICKHAM C., *Il problema dell'incastellamento nell'Italia centrale: l'esempio di San Vincenzo al Volturno. Studi sulla società degli Appennini nell'alto medioevo. II*, Firenze 1985.
- WILL E., s.v. "Bel", in *LIMC*, III.1, pp. 90-92.
- WILL E., *Les Palmyréniens. La Venise de sables*, Paris 1992.
- WILL E., *Palmyre et les routes de la soie*, in *Palmyra and the Silk Road*, International Colloquium - Palmyra 1992, (*Les Annales Archéologiques Arabes Syriennes*, vol. XLII), Damascus 1996, pp.125-128.
- WILSON L.M., *The Clothing of Ancient Romans*, Baltimore 1938.
- WINKELMANN S., *The weapons of Hatra as reflection of interregional contacts*, in Dirven L. (ed.), *Hatra. Politics, Culture and Religion between Parthia and Rome*, Stuttgart 2013, pp. 235-249.
- WITECKA A., *Catalogue of jewellery found in the Tower-Tomb of Atenatan at Palmyra*, «Studia Palmyreńskie», IX, 1994, pp. 71-91.
- WITTKOWER R., *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino 1987 (ed. originale, London 1977).
- WOLFRAM H., *Intitulatio 1. Lateinische Königs- und Fürstentitel bis zum Ende des 8. Jahrhunderts*, Graz 1967.
- WOOD I., *The exchange of gifts among the late antique aristocracy*, in Almagro-Gorbea A., Álvarez Martínez J.M., Blázquez Martínez J.M., Rovira S. (ed.), *El Disco de Teodosio*, Madrid 2000, pp. 301-314.
- WUESTE E., *The Costumes of Late Antique Honorific Monuments: Conformity and Divergence within the Public and Political Sphere*, in Cifarelli M., Gawlinski L. (eds.), *What Shall I Say of Clothes? Theoretical and Methodological Approaches to the Study of Dress in Antiquity*, Boston 2017, pp. 179-201.

X

- XELLA P., *Le problème du «synchrétisme» au Proche-Orient pré-classique*, in Bonnet C., Motte A. (éds.), *Les Synchrétismes religieux dans le monde méditerranéen antique*, Actes du Colloque International en l'honneur de Franz Cumont à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa mort (Rome, Academia Belgica, 25-27 septembre 1997), Bruxelles-Brussel-Rome 1999, pp. 131-148.

Y

- YEROULANOU A., *Diatrita. Gold pierced-work jewellery from the 3rd to the 7th century*, Athens 1999.
- YEROULANOU A., *Jewellery in the Byzantine World*, in *Greek Jewellery from the Benaki Museum Collection*, Athens 1999, pp. 279-354.
- YEROULANOU A., *Jewellery and Adornment*, in Cormack R., Vassilaki M. (eds.), *Byzantium 330-1453*, exhibition catalogue (London, Royal Academy of Arts, 25 October 2008-22 March 2009), London 2008, pp. 163-193.
- YON J.-B., *Commerçants et petits commerçants sur les bords de l'Euphrate*, «Topoi», 8, 2007, pp. 413-428.

Z

- ZALOSCHER H., *Porträts aus dem Wüstensand. Die Mumienbildnisse aus der Oase Fayum*, Wien-München 1961.
- ZANINI E., *Le Italie bizantine. Territorio, insediamenti ed economia nella provincia bizantina d'Italia (VI-VIII secolo)*, Bari 1998.
- ZAZO A., *Rinvenimento di una necropoli longobarda del VII-VIII secolo*, «Samnium», I, 1928, p. 130.
- ZENONI G., *Modelli e mode fra Oriente e Occidente: le collane delle signore di Palmira*, in *Proceedings of the XVII International Congress of Classical Archaeology, Meetings between Cultures in the Ancient Mediterranean* (Roma, 22-26 settembre 2008), Bollettino di Archeologia on line, 2010, pp. 45-54.
- ZORZI A., *Notizie, Guida e Bibliografia del Museo di Cividale del Friuli*, Cividale 1899.
- ZOUHDI B., *Les influences réciproques entre l'Orient et l'Occident, d'après les bijoux du Musée National de Damas*, «Annales Archéologiques Arabes Syriennes», XXI, 1971, pp. 95-101.
- ZOUHDI B., *La femme dans l'art de Palmyre*, «Damaszener Mitteilungen», I, 1983, pp. 315-316.
- ZOUHDI B., *Les bijoux antiques du Musée National de Damas*, in Dentzer J.-M., Orthman W. (éd.), *La Syrie de l'époque achéménide à l'avènement de l'Islam*, Saarbrücken 1989, pp. 557-565.
- ZOUHDI B., *Le rôle de la femme*, in Charles-Gaffiot J., Lavagne H., Hofman J.-M. (éds.), *Moi, Zénobie. Reine de Palmyre*, catalogue de l'exposition (Paris, Mairie du V^e arrondissement, 18 septembre-16 décembre 2001), Paris-Roma-Milano 2001, p. 111.
- ŻUCHOWSKA M., *Palmyre-cité carovanière?*, in P. Bielinski, F. M. Stepniowski (éds.), *Aux pays d'Allat. Mélanges offerts à Michal Gawlikowski*, Warszawa 2005, pp. 325-347.

ŻUCHOWSKA M., *Palmyra and the Far Eastern Trade*, «Studia Palmyreńskie», XII, 2013, pp. 381-387.

ZWIRN S.R., *Girdle of coins and medallions*, in Weitzmann K. (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century*, catalogue of the exhibition (New York, Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977-February 12, 1978), New York 1979, n. 61 (pp. 71-72).

CATALOGHI DI MOSTRE IN ORDINE CRONOLOGICO

Early Christian and Byzantine Art, an exhibition held at the Baltimore Museum of Art (April 25-June 22 1947), Baltimore 1947.

ALFIERI N. *et al.*, *Ori e argenti dell'Emilia antica*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 31 agosto-22 settembre 1958), Bologna 1958.

Ori e argenti dell'Italia antica, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Chiabrese, giugno-agosto 1961), Torino 1961.

DACOS N., GIULIANO A., PANNUTI U. (a cura di), *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico. Le gemme*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi 1972), I, Firenze 1973.

HARPER P.O. (ed.), *The Royal Hunter. Art of the Sasanian Empire*, exhibition catalogue (New York, Asia House Gallery, winter 1978), New York 1978.

WEITZMANN K. (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century*, catalogue of the exhibition (New York, Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977-February 12, 1978), New York 1979.

HACKENS T., WINKES R. (eds.), *Gold Jewelry. Craft, Style and Meaning from Mycenae to Constantinopolis*, exhibition catalogue (Rhode Island, Museum of Art, February 24, 1983-April 3, 1983), Louvain-la-Neuve 1983.

Crepereia Tryphaena. Le scoperte archeologiche nell'area del Palazzo di Giustizia, catalogo della mostra (Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori, luglio-novembre 1983), Venezia 1983.

MURA SOMMELLA A. (a cura di), *L'ultimo Senatore di Roma e le oreficerie Castellani*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 21 aprile-28 giugno 1987), Roma 1987.

D'AMBROSIO A. (a cura di), *Gli ori di Oplontis. Gioielli romani dal suburbio pompeiano*, catalogo della mostra (Torre Annunziata, 13-28 maggio 1989), Napoli 1987.

MENIS G.C. (a cura di), *I Longobardi*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Palazzo dei Provveditori Veneti – Museo Nazionale; Duomo – Museo Cristiano; Tempietto Longobardo, 2 giugno-30 settembre 1990), Milano 1990.

CASSANO R. (a cura di), *Principi imperatori vescovi. Duemila anni di storia a Canosa*, catalogo della mostra (Bari, Monastero di Santa Scolastica, 27 gennaio – 5 aprile 1992), Venezia 1992.

Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre, 3 novembre 1992-1^{er} février 1993), Paris 1992.

BIERBRAUER V., VON HESSEN O., ARSLAN E.A. (a cura di), *I Goti*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 28 gennaio-8 maggio 1994), Milano 1994.

Wealth and Splendour in ancient Jewellery from the classical World, exhibition catalogue (Zürich, Galerie Nefer, Spring 1995), Zürich 1995.

PAROLI L. (a cura di), *La necropoli altomedievale di Castel Trosino. Bizantini e Longobardi nelle Marche*, Catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Museo Archeologico Statale, 1 Luglio-31 Ottobre 1995), Milano 1995.

BEDINI A. (a cura di), *Mistero di una fanciulla. Ori e gioielli della Roma di Marco Aurelio da una nuova scoperta archeologica*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Valentino, 17 dicembre 1995-18 febbraio 1996), Milano 1995.

PAROLI L. (a cura di), *Umbria Longobarda. La necropoli di Nocera Umbra nel centenario della scoperta*, catalogo della mostra (Nocera Umbra, Museo Civico 27 luglio 1996 – 10 gennaio 1997), Roma 1996.

FUCHS K. (hrsg.), *Die Alamannen*, catalogo della mostra (Stuttgart, Zürich, Augsburg), Stuttgart 1997.

ENDRIZZI L., MARZATICO F. (a cura di), *Ori delle Alpi. Oggetti d'ornamento dalla preistoria all'alto medioevo*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 giugno-9 novembre 1997), Trento 1997.

- WALKER S., BIERBRIER M. (a cura di), *Fayum. Misteriosi volti dall'Egitto*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Memmo, 22 ottobre 1997-28 febbraio 1998), Roma 1997.
- SEIPEL W. (hrsg.), *Barbarenschmuck und Römergold. Der Schatz von Szilágysomlyó*, Ausstellungskatalog (Wien, Kunsthistorisches Museum, 2. März bis 2. Mai 1999), Milano-Wien 1999.
- RIGONI M., POSSENTI E. (a cura di), *Il tempo dei Longobardi. Materiali di epoca longobarda dal Trevigiano*, catalogo della mostra (Vittorio Veneto, 20 settembre-31 dicembre 1999), Padova 1999.
- ARSLAN E.A., BUORA M. (a cura di), *L'oro degli Àvari. Popolo delle Steppe in Europa*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sale Viscontee, 27 aprile – 1 luglio 2001), Milano 2000.
- BERTELLI C., BROGIOLO G.P. (a cura di), *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia, 18 giugno-19 novembre 2000), Milano 2000.
- NESTORI A., BISCONTI F., *I mosaici paleocristiani di Santa Maria Maggiore negli acquarelli della Collezione Wilpert*, catalogo della mostra (Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1-16 dicembre 2000), Città del Vaticano 2000.
- BARTOLONI G., DELPINO F., MORIGI GOVI C., SASSATELLI G. (a cura di), *Principi Etruschi tra Mediterraneo ed Europa*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 1 ottobre 2000-1 aprile 2001), Venezia 2000.
- ENSOLI S., LA ROCCA E. (a cura di), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000-21 aprile 2001), Roma 2000.
- VALLET F., KAZANSKI M., PÉRIN P. (éds.), *L'Or des princes barbares. Du Caucase à la Gaule V^e siècle après J.-C.*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée des Antiquités nationales, château de Saint-Germain-en-Laye, 26 septembre 2000-8 janvier 2001; Mannheim, Reiss-Museum, 11 février-4 juin 2001), Paris 2000.

CHARLES-GAFFIOT J., LAVAGNE H., HOFMAN J.-M. (éd.), *Moi, Zénobie. Reine de Palmyre*, catalogue de l'exposition (Paris, Mairie du V^e arrondissement, 18 septembre-16 décembre 2001), Paris-Roma-Milano 2001.

PAPANIKOLA-BAKIRTZI D. (ed.), *Everyday Life in Byzantium*, exhibition catalogue (Thessaloniki, White Tower, October 2001-January 2002), Athens 2002.

GUZZO P.G. (a cura di), *Da Pompei a Roma. Histoire d'une éruption. Pompéi, Herculaneum, Oplontis*, catalogo della mostra (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 9 octobre 2003-8 février 2004), Milano-Gand 2003.

KALAVREZOU I. (ed.), *Byzantine Women and Their World*, catalogo della mostra (Harvard University Arts Museums, October 25, 2002 – April 28, 2003), London 2003.

Il ritorno dei Longobardi. I nuovi scavi di Castel Trosino (2001-2004) ed il Museo dell'Altomedioevo ascolano, Guida alla mostra (Ascoli Piceno – Palazzo dell'Arengo, 28 febbraio – 31 agosto 2004), Ascoli Piceno 2004.

MORETTI SGUBINI, A.M., BOITANI F. (a cura di), *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 11 novembre 2005 – 26 febbraio 2006), Roma, 2005.

DEMANDT A., ENGEMANN J. (hrsg.), *Konstantin der Grosse. Imperator Caesar Flavius Constantinus*, Ausstellungskatalog, Trier 2007.

GANDOLFO L. (a cura di), *Pulcherrima Res. Preziosi ornamenti dal passato*, catalogo della mostra (Palermo, Museo Salinas, 20 dicembre 2005-10 febbraio 2007), Palermo 2008.

BROGIOLO G.P., CHAVARRÍA ARNAU A. (a cura di), *I Longobardi. Dalla caduta dell'Impero all'alba dell'Italia*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 28 settembre 2007-6 gennaio 2008; Novalesa, Abbazia dei Santi Pietro e Andrea, 30 settembre-9 dicembre 2007), Milano 2007.

AILLAGON J.-J. (a cura di), *Roma e i Barbari. La nascita di un nuovo mondo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 26 gennaio-20 luglio 2008), Milano-Venezia 2008.

- COSCARELLA A. (a cura di), *I Longobardi del Sud*, catalogo della mostra (Rende, Museo del Presente, 23 maggio-14 luglio 2008), Viterbo 2008.
- CORMACK R., VASSILAKI M. (eds.), *Byzantium 330-1453*, exhibition catalogue (London, Royal Academy of Arts, 25 October 2008 - 22 March 2009), London 2008.
- SANNAZARO M., GIOSTRA C. (a cura di), *Petala Aurea. Lamine di ambito bizantino e longobardo dalla collezione Rovati*, catalogo della mostra (Monza, Cappella della Villa Reale, 15 dicembre 2010-16 gennaio 2011), Milano 2010.
- OBERLÄNDER-TÂRNOVEANU E., UNGARO L. (a cura di), *Ori antichi della Romania. Prima e dopo Traiano*, catalogo della mostra (Roma, Mercati di Traiano, Museo dei Fori Imperiali, 17 dicembre 2010-3 aprile 2011), Milano 2010.
- CHI J.Y., HEATH S. (eds.), *Edge of Empires: Pagans, Jews, and Christians at Roman Dura-Europos*, exhibition catalogue (New York, Institute for the Study of the Ancient World, September 23, 2011-January 8, 2012), Princeton 2011.
- SENA CHIESA G. (a cura di), *Costantino 313 d.C. L'Editto di Milano e il tempo della tolleranza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 ottobre 2012-17 marzo 2013; Roma, Colosseo e Curia Iulia, 27 marzo-15 settembre 2013), Milano 2012.
- BARDIÈS-FRONTY I., DENOËL C., VILLELA-PETIT I. (eds.), *Les temps Mérovingiens. Trois siècles d'art et de culture (451-751)*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée de Cluny - musée national du Moyen Âge, 26 octobre 2016 - 13 février 2017), Paris 2016.
- NOVELLO M., TIUSSIC. (a cura di/eds.), *Volti di Palmira ad Aquileia/Portraits from Palmyra in Aquileia*, catalogo della mostra/exhibition (Aquileia, Museo Archeologico Nazionale / National Archaeological Museum, 1° luglio/July 1st 2017-3 ottobre/October 3rd 2017), Roma 2017.
- BROGIOLO G.P., MARAZZI F., GIOSTRA C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 1 settembre-3 dicembre 2017; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 15 dicembre 2017-26 marzo 2018; San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, aprile-luglio 2018), Milano 2017.

SITOGRAFIA

<http://art.thewalters.org/detail/27951/belt-section-with-medallions-of-constantius-ii-and-faustina/>
(consultato in data 10 novembre 2016)

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=85297&partId=1&searchText=brooch+castel&page=1
(consultato in data 9 settembre 2017)

http://www.clevelandart.org/art/1947.35?collection_search_query=byzantine+cross&op=search&form_build_id=form-4c20P2Fz08Di0s5XnHHwV1Fm_unUNDxKmtri5vtOBo&form_id=clevelandart_collection_search_form
(consultato in data 10 agosto 2017)

<https://www.doaks.org/research/library-archives/dumbarton-oaks-archives/historical-records/75th-anniversary/blog/the-collection-goes-underground>
(consultato in data 10 settembre 2016)

<https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/annotations/robert-woods-bliss>
(consultato in data 10 settembre 2016)

<https://www.doaks.org/resources/online-exhibits/before-the-blisses/collectors/e-guilhou2019s-collection-of-ancient-rings>
(consultato in data 10 settembre 2016)

http://www.museicivici.pavia.it/mostralongobardi/catalogo/longobardi_schede.pdf
(consultato in data 7 ottobre 2017)

<http://www.thelatinlibrary.com/justinian.html>
(consultato in data 24 agosto 2017)

<http://www.thelatinlibrary.com/theodosius.html>
(consultato in data 23 agosto 2017)

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/468388?sortBy=Relevance&ft=52.30&offset=0&rpp=20&pos=1>
(consultato in data 9 settembre 2017)

<http://www.wildwinds.com/coins/ric/aurelian/t.html>
(consultato in data 20 giugno 2016)

RISORSE DIGITALI

Archivio digitale, *Ashmolean Museum of Art and Archaeology / Fortnum Collection*, Oxford

Archivio digitale, *Cleveland Museum of Art*, Cleveland (Ohio)

Archivio digitale, *Kunsthistorisches Museum*, Wien

Archivio digitale, *Musée du Louvre*, Paris

Archivio digitale, *National Museums*, Liverpool

Archivio digitale, *The British Museum*, London

Archivio digitale, *The Metropolitan Museum of Art*, New York

Archivio digitale, *The Walters Art Museum*, Baltimore

APPENDICE I

to them enclosing casts & impressions & a sketch of their arrangement. I was rather disappointed but to find they were proofs here. Please tell Virtua that they must keep the whole paper in slip for the present as I shall still have some additions & alterations. When I have been to Taranto only will it be possible to put things into quite a final shape.

Your friend in the passage at Amiano has one or two nice pieces of glass - but perhaps you will be able to look at them yourself - if you happen take a trip at Easter -

I am anxious to hear how my sale went off. Whelan said he would send a marked list along to N.M. & he sent on.

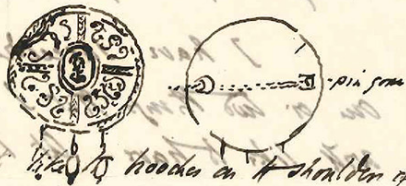
With love to Mamma, who I hope is better than she was by last report
 Yours affectionately
 Arthur J. Evans.

1890-21 1909.816
 Albrigo d'Italia 1927.1428
 1447
 Amalfi
 Feb. 21 1819
 1927.1428
 1447
 My Dear Father,
 I have succeeded in getting one or two things that I think you will like to have - At Rome I saw
 1890-21
 better a nice shield too with punctured animals which I thought would go with the other two you have. It was found with a bronze knife of a very Danish shape in the Abruzzi & I secured the pair. At our friend Galardi's at Naples I got you a short bronze sword of a curious form & a won.
 From Calabria. *Deaf*

1200-51
1800-810
1800-810

That's Roman fibula if it be not
Celtic or Lombard which had
just come in from Benevento. It
is of this form of gold with three

1909. 216



probant *fibula* hooded on the shoulder of
DD. NN. AVGG. ET CAESS. two amethyst & on
1. 2. 1869. It seems to me to have a light
on some of our Saxon jewelry. Old Galvani
wrote 1000 pages for it but by dint
of hard fighting I secured it for £12.
In the center is a Cameo representing
Minerva with aegis in a late Roman style
On one side it is a little complex but this

can I think be set right. Altogether I
have spent on your behalf £20.13.
which please pay to my account -
I have also secured some good coins -
one of Siris & Benevento & Capua
with Siphac & Siphac on the reverse.
I had another turn at the Cabinet des
Médailles at Paris, & Rome & failed to
see the Vatican coins through Visconti's
permission - but at Naples I was able
to see the Santangelo Collection which is
in a separate room & invisible except
with a special order. The net result is
that I have got several new Tessellated
types & must unavoidably go to for
a supplementary plate I will write

APPENDICE 2

I Duchi di Benevento²¹⁹⁶

Zottone	<i>ca. 570-590</i>
Arechi I	<i>ca. 590-640</i>
Aione	<i>ca. 640-641/2</i>
Rodoaldo	<i>641/2-646/7</i>
Grimoaldo I	<i>646/7-671</i>
Romualdo I	<i>671-687</i>
Grimoaldo II	<i>687-689 ca.</i>
Gisulfo I	<i>689-706 ca.</i>
Romualdo II	<i>706-731/2</i>
Audelais	<i>731/2</i>
Gregorio	<i>732 ca.-739/40</i>
Godescalco	<i>739/40-742</i>
Gisulfo II	<i>742-751</i>
Liutprando	<i>751-758</i>
Arechi II	<i>758-787</i>

²¹⁹⁶ L'elenco dei nominativi e le cronologie durante le quali assunsero la carica ducale sono tratti da GASPARRI S., *I duchi longobardi*, Roma 1978. Per coerenza con il testo, si è scelto anche in questo caso, di italianizzarne la dizione.

**CATALOGO DELLE FIBULE A DISCO DI ETÀ LONGOBARDA
(SECOLI VI-VIII) PORTATE ALLA LUCE SUL TERRITORIO ITALIANO**

Valentina De Pasca

Premessa

La presente catalogazione accompagna, e affianca, il lavoro di ricerca vero e proprio con l'obiettivo di sistematizzare la conoscenza relativa alle fibule a disco di età longobarda portate alla luce sul territorio italiano.

Carattere intrinseco di ogni catalogo è la sintesi: questo il motivo per cui si è cercato di fornire – in ciascuna scheda – le informazioni principali nonché indispensabili del monile che ne consentano un qualsivoglia successivo approfondimento, anche di tipo bibliografico.

Per la prima volta questi manufatti si trovano "uno accanto all'altro", e ci permettono una visione d'insieme, finora inedita, che non solo ha dato luogo, nella trattazione principale, a considerazioni più ampie inerenti questa tipologia di monili, ma ha anche permesso di individuare "linee produttive" nonché nuovi parallelismi tra manufatti apparentemente distanti. L'aspetto di novità non risiede tuttavia solo nella catalogazione in *stricto sensu* delle fibule a disco, bensì anche nella scelta di presentare, ove possibile¹, la parte retrostante dei singoli manufatti avendo chiaro che uno studio complessivo può fornire non banali informazioni relativamente alla tecnica realizzativa, alle modalità di indossare tale accessorio nonché ai legami tra i singoli oggetti.

Sebbene quanto detto sinora mette in luce un ampio spettro di indagine, è altrettanto doveroso porre in evidenza la scarsa fortuna critica che ha segnato il destino di tali manufatti: questa emerge con forza qualora ci si soffermi sui rimandi bibliografici di riferimento. Il più delle volte tali monili sono stati oggetto di una semplice catalogazione, nulla di più approfondito², e nemmeno la loro preziosità ha giocato a favore di una sorte più feconda.

Le schede contenute in questo Catalogo vogliono essere un agile strumento, che con il tempo potrebbe anche arricchirsi di ulteriori manufatti, propedeutico allo studio storico-artistico delle fibule a disco, alle quali si è voluta riconsegnare una sorta di "dignità" in quanto manufatti di lusso fortemente connotati dalla cultura artistica in seno alla quale sono stati prodotti³.

¹ Purtroppo non è stato sempre possibile visionare la parte retrostante di tutti i manufatti inseriti nella seguente catalogazione.

² Non raramente si osservano poi scelte paradossali, quasi apposite dimenticanze. Cito, a tal proposito, l'esemplificativa e al contempo curiosa mancanza del ricco corredo della tomba femminile portata alla luce in località Lingotto (Torino) all'interno del catalogo della mostra (BROGIOLO G.P., CHAVARRÍA ARNAU A. (a cura di), *I Longobardi. Dalla caduta dell'impero all'alba dell'Italia*, cit.) organizzata dalla Provincia e dalla Soprintendenza di quella città.

³ La possibilità, in futuro, di uno studio dal vivo di tutti, o quasi, i manufatti qui inseriti, consentirebbe di aggiungere una più dettagliata declinazione morfo-tipologica alla catalogazione.

Note generali

Si rende necessario chiarire alcuni aspetti che caratterizzeranno la catalogazione, così da agevolarne la lettura:

- > l'ordine con il quale sono schedate le fibule a disco risponde al criterio alfabetico del luogo di rinvenimento;
- > per quanto concerne le attribuzioni cronologiche dei manufatti, va da sé che qualora non si indichi in nota il riferimento bibliografico dell'ipotesi di datazione, questa rispecchia quanto emerge dalla bibliografia e trova chi scrive concorde. Quando l'attribuzione cronologica è una formulazione inedita da parte dell'autore, questo verrà inserito in nota e si rimanderà al testo principale del presente studio;
- > la voce "eventuali confronti" vuole mettere in luce i possibili rimandi tra i manufatti all'interno del Catalogo. I parallelismi che si possono porre in evidenza con altri monili nonché altre forme di espressione artistica saranno indagati e approfonditi, anche in questo caso, nel testo principale. Eventuali eccezioni si potranno riscontrare in trattazioni di manufatti di minore importanza che non trovano ampio spazio nel lavoro di ricerca.

**ELENCO DELLE FIBULE A DISCO DI ETÀ LONGOBARDA (VI-VIII)
IN ORDINE ALFABETICO RISPETTO AL LUOGO DI RINVENIMENTO**

Basilicata (generico)

cat. 1 > Fibula Dzyalinski

Benevento

cat. 2 > Fibula a disco aurea con gemma incastonata e pendenti (cosiddetta 'di Benevento')

cat. 3 > Elemento frammentario di una fibula (?)

cat. 4 > Fibula in argento e oro

(da Benevento?)

cat. 5 > Fibula a disco con due busti di profilo

Brescia

cat. 6 > Fibula a disco con decorazione a sbalzo e in filigrana

Canosa (BT)

cat. 7 > Fibula a disco aurea con medaglione centrale realizzato a smalto
(cosiddetta 'Castellani')

Capua (CE)

cat. 8 > Fibula a disco aurea con decorazione a traforo e pendenti (cosiddetta 'da Capua')

Castel Trosino (AP)

cat. 9 > Fibula a disco aurea con decorazione a sbalzo, in filo godronato e paste vitree (T B)

cat. 10 > Fibula a disco aurea con decorazione a sbalzo, in filo godronato, lastre vitree e gemma
centrale (T G)

cat. 11 > Fibula a disco aurea con decorazione a sbalzo e in filigrana (T H)

cat. 12 > Fibula a disco aurea con decorazione a sbalzo e in filo godronato (T I)

cat. 13 > Fibula a disco aurea con decorazione a sbalzo e in filo godronato (T I)

cat. 14 > Fibula a disco in oro con decorazione a sbalzo, in filo godronato, paste vitree
e gemma incisa (T K)

cat. 15 > Fibula a disco aurea con decorazione a sbalzo, in filo godronato e paste vitree (T L)

- cat. 16** > Fibula a disco aurea con decorazione a sbalzo e in filo godronato (T S)
- cat. 17** > Fibula a disco aurea decorata a sbalzo e in filigrana (T 7)
- cat. 18** > Fibula a disco aurea con gemma centrale e paste vitree (T 16)
- cat. 19** > Fibula aurea con decorazione a sbalzo, in filigrana e paste vitree che recepisce una gemma di reimpiego centrale (T 57)
- cat. 20** > Fibula a disco in oro con decorazione a sbalzo e in filigrana (T 87)
- cat. 21** > Fibula a disco aurea con decorazione a sbalzo e in filo godronato (T 115)
- cat. 22** > Fibula a disco aurea, in antico decorata a *cloisonné* (T 168)
- cat. 23** > Fibula a disco aurea decorata a sbalzo e filigrana (T 173)
- cat. 24** > Fibula a disco aurea decorata con elementi a sbalzo, godronati e paste vitree (T 177)
- cat. 25** > Fibula a disco argentea con castone centrale costituito da un'onice (T 220)

(da Castel Trosino?)

- cat. 26** > Fibula a disco aurea con gemma, decorazione a sbalzo e in filo godronato
- cat. 27** > Fibula a disco aurea con decorazioni a sbalzo e in filigrana

Cividale del Friuli (UD)

- cat. 28** > Fibula a disco in bronzo
- cat. 29** > Fibula a disco in argento dorato
- cat. 30** > Fibula a disco con bordo ondulato
- cat. 31** > Fibula a disco con decorazione in filigrana e corniola incastonata

Comacchio (FE)

- cat. 32** > Fibula a disco aurea con medaglione centrale realizzato a smalto

Imola

- cat. 33** > Fibula a disco aurea con almandini e smeraldi

Nocera Umbra (PG)

- cat. 34** > Fibula a disco aurea, in antico decorata a *cloisonné* (T 17)
- cat. 35** > Fibula a disco in bronzo dorato (T 39)
- cat. 36** > Frammento di una fibula a disco "a rosetta" (T 87)
- cat. 37** > Fibula a disco con decorazione ad almandini e paste vitree (T 150)

Parma

cat. 38 > Fibula a disco in oro con almandini

Rovereto (TN)

cat. 39 > Fibula a disco in bronzo con decorazione punzonata

cat. 40 > Fibula a disco in bronzo con decorazione cruciforme

Senise (PZ)

cat. 41 > Fibula a disco aurea con decorazione in filigrana

Spilamberto (MO)

cat. 42 > Fibula a disco - pendente con decorazione in filigrana, paste vitree e cammeo centrale

Torino

cat. 43 > Fibula a disco in oro con granati e paste vitree

Trento

cat. 44 > Fibula a disco in lamina aurea con decorazione in filigrana, pasta vitrea e motivo inciso

Verona

cat. 45 > Fibula a disco con decorazione in filigrana e almandino centrale

cat. 46 > Fibula a disco con decorazione in filigrana e pietra verde

Vittorio Veneto (TV)

cat. 47 > Fibula a disco realizzata a *cloisonné*

Generico rinvenimento in Italia

cat. 48 > Fibula a disco aurea con medaglione centrale realizzato a smalto (cosiddetta 'Stroganoff')

cat. 49 > Fibula aurea con decorazione in filigrana, pasta vitrea e cammeo centrale

cat. 50 > Fibula a disco in oro con cammeo raffigurante un pavone (?)

c. 1
Fibula Dzyalinski



Materiali	rame placcato d'oro, paste vitree (?)
Dimensioni	diametro: 6,3 cm
Provenienza	Genericamente dalla «Grande Grèce» ⁴ . Da una tomba scoperta nel 1887 in «un' imprecisabile località della Basilicata» ⁵ .
Datazione	VII secolo
Luogo di conservazione	Attualmente dispersa.
Inventario	/
Descrizione	<p>Nonostante siamo in possesso della sola riproduzione grafica, credo valga comunque la pena descrivere la fibula supportati da quanto afferma Froehner⁶ che, con ogni probabilità e data la minuzia con cui rende alcuni particolari, ebbe la possibilità di vedere il monile di persona.</p> <p>Campeggia al centro della placca anteriore una grande pasta vitrea di colore blu, attorno alla quale si articolano due registri concentrici, entrambi caratterizzati dalla presenza di dieci castoni che ospitano paste vitree di colore blu o verde.</p> <p>Gli spazi di risulta sono decorati con S di filigrana, singole nel</p>

⁴ FROEHNER W., *Collections du Château de Goluchow. L'orfèvrerie*, cit., p. 54.

⁵ ROTILI M., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, cit., p. 94.

⁶ FROEHNER W., *Collections du Château de Goluchow. L'orfèvrerie*, cit., p. 54.

registro interno e affrontate in quello esterno. Cerchietti godronati riempiono poi la superficie, altrimenti liscia. Cornici in filigrana fungono da bordura del castone centrale, nonché del primo e del secondo registro. Quest'ultimo sembrerebbe poi connotato dalla presenza di un bordo a finta treccia.

Non si ha alcuna informazione inerente la parte retrostante del manufatto.

Storia degli studi/collezionistica
Eventuali confronti

In passato il manufatto fece parte della collezione dei conti polacchi Dzialynski. Non si hanno notizie sulla dispersione. La decorazione della bordura più esterna con S in filigrana affrontate che si alternano ai castoni cilindrici, così come la suddivisione dei registri con sottili fili godronati nonché la bordura esterna a finta treccia richiamano alcune peculiarità riscontrabili nella fibula a disco attualmente conservata presso il Metropolitan Museum (c. 49).

Bibliografia di riferimento

FROEHNER W., *Collections du Château de Goluchow. L'orfèverie*, Paris 1879, p. 54.

GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, Roma 1969, p. 20.

ROTILI M., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, in *Studi di Storia dell'Arte in Memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 77-108; pp. 94-95.

Referenze fotografiche

FROEHNER W., *Collections du Château de Goluchow. L'orfèverie*, cit., tav. XIII, fig. 102.

c. 2

**Fibula a disco aurea con gemma incastonata e pendenti
(cosiddetta 'di Benevento')**



Materiali	oro, ametista ¹ , niccolo di onice
Dimensioni	diametro 4,75 cm; spessore 0,45 cm; peso 16,26 gr
Provenienza	da Benevento ² .
Datazione	VI secolo ³ ; VII secolo ⁴ ; prima metà del VII secolo ⁵
Luogo di conservazione	Oxford, Ashmolean Museum
Inventario	1909.816
Descrizione	<p>La fibula a disco di Benevento si presenta, già ad un primo sguardo, palesemente preziosa.</p> <p>Il manufatto aureo, di forma circolare, e costituito da un'unica lamina, si contraddistingue per un'ammaccatura in corrispondenza del margine della circonferenza in alto a destra.</p> <p>La superficie dell'oggetto è suddivisa in quattro settori da altrettanti raggi che si dipartono dal castone centrale; tali segmenti sono realizzati con la stessa tipologia decorativa della cornice esterna, ossia una finta treccia centrale alla quale sono affiancati, uno per lato, due cordoncini godronati.</p> <p>Al centro della fibula si fa spazio un castone ovaliforme caratterizzato da una cornice modanata, la cui filettatura interna si presenta in leggero rilievo (larghezza: 2 cm; altezza: 4 mm; spessore cornice: 4 mm; foro per l'elemento da incastonare: 1,4 cm). L'ampio castone, saldato sul lato sinistro, racchiude un cammeo romano di reimpiego sul quale campeggia, di profilo verso destra, il busto di Minerva⁶. La base esterna della cornice è impreziosita da una cornice godronata.</p> <p>All'interno dei quattro spazi di risulta, ricavati da quello che possiamo definire lo scheletro ornamentale dell'insieme, si ha modo di osservare la reiterazione del medesimo motivo di riempimento: tre S in filigrana affrontate, dove quella centrale funge da asse simmetrico rispetto alle due laterali. Lo spazio tra le S ospita due cerchietti, anch'essi godronati.</p> <p>La presenza del punto di saldatura consente di osservare che la bordura della fibula prende avvio nella parte alta dell'oggetto. Tale cornice è costituita da un doppio cordoncino di filigrana</p>

¹ Cfr. Capitolo IV.

² LIPINSKY A., *Oreficerie bizantine ed italo-bizantine nella regione campana*, cit., p. 116.

³ Datazione attribuita al monile nell'*Information Sheet* dell'Ashmolean Museum di Oxford.

⁴ ACCONCI A., *Fibula aurea a disco con tre pendagli e con gemma di età romana*, cit., p. 427.

⁵ Cfr. Capitolo IV.

⁶ L'approfondimento particolareggiato dell'iconografia che campeggia sulla fibula trova spazio in *Ibidem*.

lavorato a finta treccia, che corre lungo tutto il bordo, a sua volta incorniciato su entrambi i lati da un sottile filo godronato: questa stessa scelta ornamentale è quella che caratterizza i segmenti che si dipartono dal castone centrale. La parte retrostante della fibula è piatta e presenta, nella sua parte centrale, due appiccicagnoli: a destra vi sono i due occhielli nei quali era inserita, in antico, la molla con l'ardiglione; a sinistra, invece, vi è la staffa funzionale alla chiusura della spilla. In corrispondenza della parte inferiore sono saldati tre occhielli a cui sono agganciati altrettanti pendagli, tutti costituiti da cabochon di ametista.

Note

La visione del manufatto consente di evidenziare un aspetto di non poco conto: il cammeo non è fissato all'interno del castone ma mobile, tanto che nel maneggiare la fibula si deve prestare attenzione affinché questo non fuoriesca dalla cornice. Tale aspetto risulta evidente osservando la terza immagine fotografica che corre da questa scheda.

Storia degli studi/collezionistica Eventuali confronti

La fibula fu acquistata a Napoli da Sir Arthur Evans per Sir John Evans da un tale "Gabrielli"⁷.

La cornice modanata del castone e la tipologia ornamentale della bordura richiamano la fibula a disco con cammeo, parte delle collezioni del Metropolitan Museum (c. 49). Per quanto riguarda, invece, la suddivisione della placca anteriore e, anche in questo caso, il motivo decorativo costituito da due fili godronati che incorniciano una finta treccia, credo che la fibula di Brescia costituisca un elemento di confronto (c. 6).

La sola cornice del castone trova invece due parallelismi nella fattura del medesimo elemento che contraddistingue la fibula della Tomba 16 di Castel Trosino (c. 18) e la minuta spilla conservata presso il Dumbarton Oaks Museum (c. 49).

Bibliografia di riferimento

ROSS M.C., *Some Longobard insignia*, «Allen Memorial Art Museum Bulletin», XXI, 1964, pp. 142-152; pp. 145-146, fig. 4.

LIPINSKY A., *L'arte orafa napoletana sotto gli Angiò*, in *Dante e l'Italia Meridionale*, Atti del II Congresso Nazionale di Studi Danteschi (Caserta, Benevento, Cassino, Salerno,

⁷ Tale informazione è contenuta nella documentazione d'archivio dell'Ashmolean Museum (la cosiddetta *Information Sheet*) relativa al manufatto, e fa riferimento alla *Lettera* del 21 febbraio 1889 nella quale Sir Arthur Evans scrive al padre, Sir John Evans, a proposito di tale acquisto (cfr. *Appendice I*).

Napoli, 10-16 ottobre 1965), Firenze 1966, pp. 169-215; pp. 178-179.

LIPINSKY A., *Le arti minori in Campania fino al secolo X circa, in Il contributo dell'Archidiocesi di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione*, Atti del Convegno Nazionale di Studi Storici (Capua, Caserta, S. Maria C.V., Sessa, Aurunca, Marcianise, Caiazzo, S. Agata dei Goti, 26-31 ottobre 1966), Roma 1967, pp. 129-156; pp. 137-138.

LIPINSKY A., *Oreficerie bizantine e italo bizantine della regione campana*, «Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», XIV, 1967, pp. 105-155; pp. 116-117.

GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, Benevento 1969, pp. 20-21, 34; tav. VII.

LIPINSKY A., *Les arts somptuaires en Italie méridionale et en Sicile (900-1200)*, «Cahiers de civilisation médiévale», LXX, 1975, pp. 97-116; pp. 108-109.

ROTILI MARC., *La necropoli longobarda di Benevento*, Napoli 1977, pp. 18; 88-94.

ROTILI MARC., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, in *Studi di Storia dell'Arte in Memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 77-108; pp. 90-91.

ACCONCI A., *Fibula aurea a disco con tre pendagli e con gemma di età romana*, in Ensoli S., La Rocca E. (a cura di), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000-20 aprile 2001), Roma 2000, p. 427.

Referenze fotografiche

De Pasca V.

c. 3

Elemento frammentario (di una fibula?)

**Materiali**

oro

Dimensioni

lunghezza: 8 cm

Provenienza

Benevento, necropoli presso viale Principe di Napoli. La scoperta risale al 1927.

Datazione

Intorno alla metà del VII secolo.

Luogo di conservazione

Benevento, Museo del Sannio

Inventario

n. 7073 bis/3011

Descrizione

Tale manufatto sembrerebbe potersi identificare con il margine esterno di una fibula a disco. Il frammento si presenta curvilineo, decorato con una bordura a finta treccia inserita tra due fili d'oro godronato.

Le immagini fotografiche non consentono un dettaglio descrittivo maggiormente accurato, tuttavia le dimensioni del frammento inducono a concordare con l'ipotesi avanzata dagli studiosi.

Storia degli studi/collezionistica	/
Eventuali confronti	Sia il Galasso ¹ che il Rotili ² sottolineano come l'orlo dell'esemplare in esame sia fortemente assimilabile a quello della fibula di Benevento (c. 2).
Bibliografia di riferimento	GALASSO E., <i>Oreficeria medioevale in Campania</i> , Roma 1969, p. 27. ROTILI M., <i>La necropoli di Benevento</i> , Napoli 1977, pp. 88, 139. ROTILI M., <i>Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale</i> , in <i>Studi di Storia dell'Arte in Memoria di Mario Rotili</i> , Napoli 1984, pp. 77-108; p. 90-91.
Referenze fotografiche	GALASSO E., <i>Oreficeria medioevale in Campania</i> , cit., tav. X.

¹ GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., p. 27.

² ROTILI M., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, cit., p. 91.

c. 4
Fibula in argento e oro¹



Materiali	oro, argento
Dimensioni	/
Provenienza	Benevento, dalla Tomba 18 della necropoli (VI-IX secolo) presso la Rocca dei Rettori
Datazione	VII-VIII ²
Luogo di conservazione	Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per le Province di Caserta e Benevento (?)
Inventario	/
Descrizione	La fibula circolare si presenta con un ampio bordo argenteo, liscio, che ospita al centro una sorta di brattea aurea ³ . Questa

¹ Si è voluto inserire questo manufatto nella presente catalogazione per volontà di completezza, tuttavia i dati sommari del contributo che lo rende noto non consentono un maggiore dettaglio espositivo: molte informazioni saranno inevitabilmente omesse.

² Si tratta dell'ipotesi di chi scrive sulla base di confronti con manufatti assimilabili. Si rimanda, nello specifico a PANNUTI F., "Fibule a scatola": rappresentazioni e contenuti ideologici, in Baldini I., Morelli A.L. (a cura di), *Luoghi, artigiani e modi di produzione nell'oreficeria antica*, Bologna 2012, pp. 161-172.

³ Non concordo con Tomay e Tocco Sciarelli che identificano l'elemento centrale con un solido aureo bizantino (cfr. TOMAY L., *Benevento longobarda: dinamiche insediative e processi di trasformazione*, cit., p. 138; TOCCO SCIARELLI G., *L'età tardoantica nelle provincie di Salerno, Avellino e Benevento*, cit., p. 246).

accoglie la raffigurazione frontale di un individuo femminile, come testimoniano le due collane che ne ornano il collo e il petto. L'acconciatura risulta di difficile lettura (indossa una corona?). Di particolare interesse sono a mio avviso le due palmette che riempiono lateralmente il campo⁴.

/

**Storia degli
studi/collezionistica
Eventuali confronti**

La tipologia della fibula in esame, per quanto sia possibile comprendere dalla sola immagine fotografica, sembra potersi ritenere una variante (molto più semplice) delle cosiddette "fibule a scatola" diffuse in sepolture femminili o infantili ungheresi (necropoli di Keszthely-Fenekpustza, Pécs e Dobogò) che «trovano stringenti confronti in area albanese e in alcuni cimiteri della Calabria»⁵.

Un manufatto assimilabile è costituito anche dalla «fibula a cassetta in lamina aurea bratteata con uccelli affrontati»⁶ portata alla luce a Campochiaro e ora musealizzata presso il Museo Provinciale Sannitico (Campobasso).

Bibliografia di riferimento

TOCCO SCIARELLI G., *L'età tardoantica nelle provincie di Salerno, Avellino e Benevento*, in *L'Italia meridionale tardo antica*, Atti del 38 Convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 2-6 ottobre 1998), Taranto 2000, pp. 243-266; p. 246, tav. XVI.

TOMAY L., *Benevento longobarda: dinamiche insediative e processi di trasformazione*, in D'Henry G., Lambert C. (a cura di), *Il popolo dei Longobardi meridionali (570-1076). Testimonianze storiche e monumentali*, Atti del convegno (Salerno, 28 giugno 2008), Salerno 2009, pp. 119-151; p. 138, fig. 22.

Referenze fotografiche

TOMAY L., *Benevento longobarda: dinamiche insediative e processi di trasformazione*, cit., fig. 22.

⁴ L'impostazione complessiva dell'immagine, e soprattutto la presenza delle due palmette laterali, richiama alla mente la fibula Castellani, la cui fattura certamente testimonia una maggiore evoluzione. Le poche informazioni a riguardo e le difficoltà individuate nell'approfondire l'oggetto in esame mi condurranno a pubblicare in altra sede un esame dettagliato della presente fibula, corredato di confronti puntuali.

⁵ PANNUTI F., "Fibule a scatola": rappresentazioni e contenuti ideologici, cit., p. 162.

⁶ *Fibula a cassetta in lamina aurea bratteata con uccelli affrontati dalla tomba 185 di Campochiaro (Campobasso)*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 1 settembre-3 dicembre 2017; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 15 dicembre 2017-26 marzo 2018; San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, aprile-luglio 2018), Milano 2017, n. II.39 (p. 245).

c. 5

Fibula a disco con due busti di profilo



Materiali

oro, smalto

Dimensioni

diametro 8,3 - 8,9 cm

Provenienza

Benevento (?)¹

Datazione

VII secolo (?)

Luogo di conservazione

Washington D.C., Dumbarton Oaks Collection

Inventario

BZ.1933.5

Descrizione

La fibula a disco presenta la sola placca anteriore contraddistinta da due tipologie ornamentali: una cornice esterna, aurea, decorata con filo godronato ed elementi a sbalzo, e un elemento interno realizzato a smalto. Quest'ultimo ospita i busti di due personaggi in posizione frontale ma ritratti di profilo. A sinistra, una donna indossa un orecchino a pendente; il suo abito è decorato con un motivo a triangoli in corrispondenza delle spalle e un motivo a goccia sopra il petto. L'uomo, a destra, ha una corona d'alloro che gli

¹ La provenienza beneventana è esplicitata nella lettera del 21 agosto 1933 che Royall Tyler scrive a Mildred Barnes Bliss. A questo riguardo si veda *Infra*.

cinge il capo; il suo abito non presenta elementi connotati da peculiarità distintive.

I due volti non si distinguono per una finezza realizzativa bensì per la presenza di incavi oculari ben marcati e nasi pronunciati. Tra le due facce è inserito un elemento fitomorfo, mentre in primo piano si nota un elemento semicircolare decorato con una sorta di motivo a ventaglio.

Questa sorta di placca centrale eseguita a smalto è circondata da un'elaborata cornice su due registri, a loro volta separati da un bordo in filigrana semplice (quelli interno e centrale) o doppio (quello esterno). Il primo registro ospita un'ornamentazione costituita dall'alternarsi di elementi emisferici realizzati a sbalzo e castoni romboidali, che in antico ospitavano con ogni probabilità pietre preziose o semipreziose. La decorazione della seconda cornice è invece costituita da semisfere realizzate a sbalzo.

Nella parte superiore si ha modo di osservare la presenza di tre anellini; peculiarità questa di non poco conto dato che solitamente si trovano saldati lungo il margine inferiore del monile².

La parte retrostante della placca è di particolare interesse poiché consente di evidenziare, se osservata attentamente, come l'elemento circolare centrale sia un'aggiunta, coeva o posteriore non ci è dato purtroppo saperlo. Si osserva infatti che la lamina del manufatto è stata ritagliata ed è ripiegata su un elemento centrale che dobbiamo immaginare essere, con un certo grado di certezza, la parte realizzata in smalto *cloisonné*. Altro aspetto di non minore interesse è costituito dalla modalità con cui sono saldati i tre anellini saldati nella parte superiore, la cui saldatura appare moderna.

Note

Nel dossier del Museo³ si leggono i seguenti commenti a proposito dell'oggetto in esame:

> Prof. Morey (November 17, 1936): «Enamel applied cold, not poured in».

² Questo aspetto conduce inevitabilmente a sostenere due ipotesi: la prima, che si tratti di un falso; la seconda – quella per cui sarei dell'idea di propendere – che siamo in presenza di un pastiche realizzato con l'inserimento di uno smalto (probabilmente falso) all'interno di una cornice aurea antica, ma della quale – chi si occupò di realizzare tale pastiche – non comprese l'originaria funzione e la interpretò come un consueto pendente.

³ Ringrazio a questo riguardo il Dott. John Hanson (Assistant Curator, Byzantine Collection, Dumbarton Oaks Museum) che gentilmente mi ha trascritto, e inviato, tali note.

Storia degli studi/collezionistica

> Dr. Roosval (February 2, 1937): «Must be an imperial portrait. Suggests primitive Swedish treatment of Roman Imperial coins, which were first set in heavy gold frames similar to this, and later copied by native workmen».

> Dr. Herbert Kühn (March 18, 1938): «Found very puzzling, inclined to doubt it».

Il monile, appartenuto al collezionista romano Giorgio Sangiorgi⁴, fu visto da Royall Tyler⁵ nell'agosto del 1933. Quest'ultimo, a conoscenza dell'interesse di Mildred Barnes Bliss⁶ per una tale tipologia di oggetti le scrisse immediatamente, il 21 agosto dello stesso anno⁷:

[...] Some years ago, dearest Mildred, my memory records that you made me promise that if ever I came across any enamel of the kind represented by Stoclet's little roundels, I'd let you know at once. Well, Malye is sending you, today, a photo, of the best one I've ever seen—better than the celebrated Castellani brooch in the Brit. Mus. The photo, doesn't give at all an adequate idea of it, but it was all I could get. It is of the exact size of the object. The gold frame comes out particularly badly.

The enamel belongs to Sangiorgi of Rome, who sent a man with it specially here last week to show it to Hayford and me. The man of course only stayed an hour or so, and the enamel has now gone back to Italy. We had a very good look at it, and noted the colours, as you'll see on the back. It appears it was found at Benevento, and that fits in well with the style, which is VII–VIII cent., Longobard strongly influenced by Byz. like the Castellani brooch (and the Stoclet roundels).

The enamel is slightly iridesced. When one moistens the surface, the colours come out wonderfully. The gold is lovely.

Sangiorgi wants Lire 125,000. (about £ 2,000 at pres. rates) for it. He might take less. He's a very big dealer, as you know, and I believe rich in spite of the crisis. I don't consider the price an excessive one, even at the present moment. I've just returned from London, where I saw the V and A's latest acquisition, the celebrated ivory situla, or holy-water bucket, from the

⁴ Giorgio Sangiorgi (1886–1960) fu un collezionista e mercante d'arte la cui galleria aveva sede a Palazzo Borghese (Roma).

⁵ Royall Tyler (1884-1953) fu uno storico, diplomatico, economista e conoscitore d'arte. Per una sua breve biografia si rimanda a <https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/annotations/royall-tyler>.

⁶ Mildred Barnes Bliss (1879-1969) fu una collezionista nonché filantropo delle arti tanto che fu co-fondatrice della Dumbarton Oaks Library and Collection (Washington D.C.). Per la sua biografia dettagliata, <https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/annotations/mildred-barnes-bliss>.

⁷ Per la trascrizione della lettera completa, <https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/1928-1933/21aug1933-2>.

Ermitage, for which they have just paid £7,500. I think they were right to get it, though they had to blow in all their little economics. [...]»⁸

L'assegno è datato 11 gennaio 1834⁹. Di poco successiva è un'altra lettera, datata 1 febbraio 1934¹⁰, sempre per Mildred Barnes Bliss da parte di Royall Tyler. Questi le scrive:

[...] I'm so glad to hear that you are pleased with the Sangiorgi brooch, dearest Mildred. I thought you would be. Hayford is delighted that you have got it—he was at Antigny last summer when it came to see us there. [...]»¹¹

Sempre a proposito di tale oggetto si legge, nell'introduzione a cura di Robert S. Nelson alla corrispondenza Bliss-Tyler: «[...] After a few months and a price drop of a third, Robert Bliss made an offer that the dealer accepted. Unfortunately, the enamel has not been on display at Dumbarton Oaks because of doubts about its authenticity. The Blisses may have bought something that had been created for the tastes of their day»¹². La fibula fu comunque esposta in occasione della mostra *A selection of Ivories, Bronzes, Metalwork, and other objects from the Dumbarton Oaks Collection* (Cambridge, Fogg Museum, Nov. 15-Dec. 31, 1945), organizzata per celebrare la fine della Seconda Guerra Mondiale¹³.

La falsità dell'oggetto è fortemente sostenuta da Marvin C. Ross¹⁴.

Eventuali confronti

La fibula in esame intrattiene possibili consonanze con la fibula Castellani (c. 7) e con quella di Comacchio (c. 32), a motivo del medaglione centrale realizzato a smalto con ritratti antropomorfi. Per quanto riguarda i gancini che conducono a ipotizzare la possibile presenza, in antico, di pendenti, tale manufatto può essere raffrontato con la fibula 'Stroganoff' (c.47) e con i restanti manufatti di tipo elitario (c. 2; c. 8).

⁸ *Ibidem*.

⁹ Tale informazione è contenuta nella scheda relativa all'oggetto inviata dal Dott. John Hanson, ma non vi è alcun dettaglio maggiormente specifico.

¹⁰ La lettera è consultabile nella sua interezza al seguente link: <https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/1934-1940/01feb1934>.

¹¹ *Ibidem*.

¹² <https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/1928-1933>.

¹³ A questo proposito si veda, <https://www.doaks.org/research/library-archives/dumbarton-oaks-archives/historical-records/75th-anniversary/blog/the-collection-goes-underground>.

¹⁴ Cfr. ROSS M.C., *Letter to the Editor*, cit., p. 72.

Bibliografia di riferimento

- VOLBACH W.F., *Sculture medioevale della Campania*,
«Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di
Archeologia», XII, 1936, pp. 81-104; p. 86.
Art of the Dark Ages, Worcester Art Museum (Worcester,
Massachusetts, February-March 1937), n. 122.
- HACKENBROCH Y., *Italienische Email des frühen Mittelalters*,
Basel-Leipzig 1938, p. 14.
- Handbook of the Dumbarton Oaks Collection*, Harvard
University (Washington DC, 1946), n. 177.
- SCHLUNK H., *The Crosses of Oviedo: A Contribution to the
History of Jewelry in Northern Spain in the Ninth and Tenth
Centuries*, «The Art Bulletin», XXXII, 2, 1950, pp. 91-114.
- ROSS M.C., *Letter to the Editor*, in AA.VV., *Letters to the
Editor*, «The Art Bulletin», 33, I, 1951, pp. 70-71; p. 72.

Referenze fotografiche

Dumbarton Oaks Museum

c. 6

Fibula a disco con decorazione a sbalzo e in filigrana



Materiali

oro

Dimensioni

diametro: 4,2 cm

Provenienza

da San Zeno Naviglio

Datazione

prima metà del VII secolo

Luogo di conservazione

Brescia, Museo della Città Santa Giulia

Inventario

n. MR 5665 (ex SB 422)¹

Descrizione

La placca anteriore della fibula a disco in esame si caratterizza per la presenza di cinque borchie lisce realizzate a sbalzo; quella centrale, di dimensioni maggiori, costituisce il perno dell'intera composizione. La semisfera è impreziosita, alla base, da una cornice di filo attorcigliato; da essa si diramano quattro segmenti perpendicolari e altrettanti obliqui che danno vita a otto spicchi. Tali cordoncini si contraddistinguono per presentare, al centro, una finta treccia (realizzata unendo due fili attorcigliati) chiusa lateralmente da due sottili cordoncini godronati. I segmenti obliqui hanno una lunghezza minore e

¹ Il precedente numero di inventario è riportato in VON HESSEN O., *Fibula a disco in oro da San Zeno al Naviglio*, cit., p. 210.

terminano in corrispondenza di una borchietta realizzata a sbalzo e contornata anch'essa da un filo attorcigliato. La superficie piana delle otto sezioni è decorata con S in filo godronato, la cui fattura appare tutt'altro che ricercata. Chiude la composizione, in corrispondenza del margine, una bordura che ripete il motivo dei segmenti interni: due sottili fili godronati racchiudono una finta treccia.

A questa cornice sembrerebbe esser saldata la fascia liscia che forma lo spessore della fibula².

La fibula fu acquistata dal Museo nel 1927.

**Storia degli
studi/collezionistica
Eventuali confronti**

Il manufatto presenta alcuni elementi fortemente assimilabili alla fibula di Benevento (c. 2), in particolare la tipologia realizzativa della cornice e dei segmenti che suddividono il campo del monile.

Bibliografia di riferimento

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 19, p. 36, tav. 38.

VON HESSEN O., *Fibula a disco in oro da San Zeno al Naviglio*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Palazzo dei Provveditori Veneti – Museo Nazionale; Duomo – Museo Cristiano; Tempietto Longobardo, 2 giugno-30 settembre 1990), Milano 1990, n. IV.99 (p. 210).

Fibula a disco, in GUGLIELMETTI A., *I corredi funerari. I ritrovamenti. I materiali*, in AA.VV. *Santa Giulia. Museo della Città di Brescia. L'Età Altomedievale. Longobardi e Carolingi a San Salvatore*, Milano 1999, pp. 39-61; p. 56.

Referenze fotografiche

Fibula a disco, in GUGLIELMETTI A., *I corredi funerari. I ritrovamenti. I materiali*, cit., p. 56.

² L'impossibilità di visionare personalmente il manufatto non mi consente di descrivere puntualmente la sua struttura e, nello specifico, la sua parte posteriore.

c. 7

**Fibula a disco aurea con medaglione centrale realizzato a smalto
(cosiddetta 'Castellani')**



Materiali

oro, perle, smalto

Dimensioni

diametro: 6,7 cm

Provenienza

Canosa (Bari), Italia.

Probabilmente proviene da una delle sepolture portate alla luce intorno a San Leucio e a San Salvatore¹. Nell'area è stata inoltre

¹ Per approfondire, D'ANGELA C., *Il quadro archeologico*, cit., p. 910.

	portata alla luce una tomba che ha restituito un solido di Zenone (474-491), riutilizzato come fibula ² .
	D'Angela propende per una produzione o costantinopolitana o beneventana, ad opera di artefici bizantini. E porta a supporto l'abito broccato con fili aurei rinvenuto a Trani in una tomba di fine VII-VIII secolo scavata sotto il pavimento a mosaico della basilica paleocristiana di Santa Maria ³ .
Datazione	prima metà del VII secolo ⁴ ; seconda metà del VII secolo ⁵ ; seconda metà del VII-VIII secolo ⁶ ; VIII secolo inoltrato ⁷
Luogo di conservazione	Londra, British Museum
Inventario	1865,0712.1
Descrizione	La fibula a disco cosiddetta Castellani si presenta pressoché intatta, e ci consente una visione e comprensione d'insieme rispetto a questa tipologia di manufatto. La placca anteriore si configura con un medaglione a smalto centrale attorno al quale si articolano tre registri concentrici. L'elemento centrale, realizzato per l'appunto a smalto dalle sfumature iridescenti, rappresenta un personaggio femminile; i capelli presentano una scriminatura centrale e, alla sommità del capo è presente un <i>trifolium</i> ⁸ . Dalle sue orecchie pendono due lunghi orecchini ⁹ . La testa del personaggio si innesta su un elemento semicircolare al centro del quale campeggia una sorta di fibula a disco con tre pendenti, elemento che porta a leggere tale raffigurazione come la parte superiore di un capo d'abbigliamento. Ai lati del busto sono ricavate, forse per un'esigenza di <i>horror vacui</i> , due elementi pseudo-fogliati di difficile identificazione.

² *Ibidem*. Tale manufatto non gode di trattazione nel presente lavoro a motivo dell'estraneità tipologica che detiene rispetto a quanto indagato in questo contesto.

³ D'ANGELA C., *Il quadro archeologico*, cit., p. 910; n. 10 (p.915).

⁴ GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., p. 23.

⁵ D'ANGELA C., *Il quadro archeologico*, cit., n. 6 (p. 913). Un'attribuzione cronologica concorde a quella di Cosimo D'Angela è fornita da Lasko (LASKO P., *Ars Sacra*, cit., pp. 3-4), che scrive: «It seems likely, in spite of the very fragmentary evidence that survives, that it was practised in Italy from the sixth Century onwards, perhaps through contact with Byzantine jewellers working in the Emperor Justinian's Italian possessions. [...] The little bird that decorates [n.a. the small gold mount found in the rave to be said of the Count Gisulf] is particularly close in color and design to the enamels on the Oviedo plaque, and clearly supports the assumption that our enamels derive from a Byzantine tradition of the sixth and seventh centuries transmitted through northern Italy».

⁶ CAMPESE SIMONE A., *I cimiteri tardoantichi e altomedievali della Puglia settentrionale*, cit., p. 90.

⁷ Tale ipotesi è quella formulata da chi scrive. Per un riscontro e un approfondimento dei motivi a supporto, si veda il Capitolo IV del lavoro di ricerca che questa Catalogazione accompagna.

⁸ Cfr. Capitolo IV.

⁹ Potrebbero essere identificati anche come due ciocche di capelli, tuttavia l'elemento a goccia finale risulterebbe difficilmente spiegabile.

Tale medaglione è stato inserito all'interno di una cornice modanata, attorno alla quale si sviluppa una fascia che vede alternarsi cerchietti aurei a piccole perle¹⁰. Il registro successivo presenta anch'esso una decorazione a smalto che si sviluppa all'interno di un motivo ornamentale che vede il reiterarsi di clipei nei quali è inscritta una figura romboidale convessa.

Questa placca è a sua volta incorniciata entro una bordura aurea composta da una prima fascia che richiama la cornice con cerchietti aurei¹¹, e da due ulteriori fasce che presentano una cornice mediana di filo perlino molto sottile e, all'esterno, una bordura fortemente assimilabile ma caratterizzata da uno spessore maggiore.

La lamina aurea saldata a questi ultimi elementi, oltre a definire l'altezza del manufatto, è ripiegata nella sua parte inferiore così da contenere il materiale (zolfo?) utilizzato come riempimento e la piastra argentea sulla quale risultano ancora saldati, nonostante il cattivo stato di conservazione, la molla con l'ardiglione (non conservato per intero) e la staffa.

Nella parte inferiore sono saldati i tre anellini¹² che, in antico, erano utilizzati per agganciare i tre pendagli.

Il Museo comprò la fibula da Alessandro Castellani nel 1895¹³.

**Storia degli
studi/collezionistica
Eventuali confronti**

L'oggetto intrattiene forti parallelismi con la fibula 'Stroganoff' (c. 48) sia per la decorazione a smalto, sia per la tipologia ornamentale della cornice esterna. Per quanto concerne lo smalto del medaglione centrale, ulteriori oggetti assimilabili sono la fibula di Comacchio (c. 32) e, se autentico, il monile conservato presso il Dumbarton Oaks Museum (c. 5). DALTON O.M., *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, p. 503.

ROSEMBERG M., *Goldschmiedekunst auf italienischer Grundlage*, III, Frankfurt am Main 1922.

BURGER A., *Abendlandische Schmelzarbeiten*, Berlin 1930, p. 35.

Bibliografia di riferimento

¹⁰ Osservando le perle dal vivo, si nota che erano tenute insieme da un filo (presumibilmente metallico, dal momento che è ancora presente in alcuni punti).

¹¹ Risulta difficile ipotizzare se questa, in antico, recepisce elementi "decorativi" alternati agli anellini aurei.

¹² A differenza della fibula proveniente da Comacchio, i tre elementi sono saldati solo alla lamina aurea e non tra di loro.

¹³ Informazioni maggiormente dettagliate a questo proposito sono contenute nel Capitolo IV.

- HACKENBROCH Y., *Italianische Email des frühen Mittelalters*, Basel-Leipzig 1938, p. 12; fig. 5.
- ROSS M.C., *Some Langobard Insigna*, «Allen Memorial Art Museum Bulletin», XXI (1964), pp. 142-152, p. 144.
- GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, Benevento 1969, p. 23.
- FARIOLI CAMPANATI R., *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo: le arti sontuarie*, in *I Bizantini in Italia*, Milano 1982, pp. 333-415; in particolare pp. 334-335; 406; n. 193; fig. 263.
- D'ANGELA C., *Dall'era costantiniana ai longobardi*, in *La Daunia antica. Dalla preistoria all'alto medioevo*, Milano 1984, pp. 315-364; in particolare p. 361; fig. 425.
- ROTILI MARC., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, in *Studi di Storia dell'Arte in Memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 77-108; pp. 96-97.
- TAIT H., *Seven Thousand Years of Jewellery*, London 1986, fig. 246 (VII sec.).
- HASELOFF G., *Email im frühen Mittelalter: frühchristliche Kunst von der Spätantike bis zu den Karolingern*, Marburg 1990, pp. 20, 45; fig. 18.
- D'ANGELA C., *Il quadro archeologico*, in R. Cassano (a cura di), *Principi imperatori e vescovi. Duemila anni di storia a Canosa*, Catalogo della mostra (Monastero di Santa Scolastica, Bari, 27 gennaio-5 aprile 1992), Venezia 1992, pp. 909-915; n. 6.
- LASKO P., *Ars Sacra: 800-1200*, New Haven – London 1994, pp. 3-4; fig. 6.
- BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria dell'impero di Costantinopoli*, Bari 1999, n. 4.c.1 (p. 164).
- CAMPESE SIMONE A., *I cimiteri tardoantichi e altomedievali della Puglia settentrionale. Valle del Basso Ofanto, Tavoliere, Gargano*, Città del Vaticano 2013, pp. 90-92.
- GERE C., RUDOE J., *Jewellery in the Age of Queen Victoria: A Mirror to the World*, London 2010, p. 410; fig. 395.
- GOSKAR T., *Objects, People and Exchange: Material Culture in Medieval Southern Italy c. 600 – c. 1200*, 2010, unpublished PhD thesis University of Southampton, pp. 243-249.

Referenze fotografiche

BALDINI LIPPOLIS I., *Sicily and Southern Italy: Use and Production in the Byzantine Koiné*, in Entwistle C., Adams N. (eds.), *'Intelligible Beauty'. Recent Research on Byzantine Jewellery*, London 2010, pp. 123-132; p. 126.

De Pasca V.

c. 8

**Fibula a disco aurea con decorazione a traforo e pendenti
(cosiddetta 'da Capua')**



Materiali

Dimensioni

Provenienza

oro, almandini, ametista (?)¹

diametro: 4,5 cm; altezza: 10 cm

Capua o dintorni²

¹ *Infra.*

² ROTILI M., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, cit., p. 97.

Datazione	tra VI e VII secolo ³ ; VII secolo ⁴ ; fine VII-inizio VIII ⁵ ; entro l'inizio dell'VIII secolo ⁶
Luogo di conservazione	Paris, Cabinet des Médailles et Antiques della Bibliothèque Nationale de France (dal 1862)
Inventario	n. 56.Luynes.550 (n. 116)
Descrizione	<p>Il monile è costituito da un disco centrale che ospita la raffigurazione di un grifone che intercede verso sinistra e trattiene, con la zampa anteriore sinistra, un animale di dimensioni contenute rappresentato sotto di lui (un toro?). Difficile identificare l'elemento che cinge il collo del grifone (un <i>pativ</i>?). Tale immagine è stata ottenuta combinando una lavorazione a traforo con la tecnica dello sbalzo.</p> <p>L'elemento figurativo è inserito in una bordura di grande raffinatezza esecutiva: una cornice costituita da alveoli triangolari che recepiscono almandini, ad eccezione delle parti in corrispondenza dei punti cardinali che hanno una forma rettangolare e hanno tutt'altro riempimento⁷. Tale bordura è a sua volta incorniciata, su ambo i lati, da una duplice decorazione: costituita da un più sottile filo attorcigliato e, aderente a questo, una più spessa (sebbene di poco) cornice perlinata.</p> <p>Alla parte inferiore della circonferenza sono saldati tre cerchietti entro i quali si aggancia il primo elemento di ciascuna delle tre catenelle eseguite con maglia <i>hoop-in-hoop</i>, che recepiscono nella parte terminale tre pendenti: quelli laterali sono due gocce in lamina aurea realizzata a sbalzo, mentre quella centrale parrebbe una pietra⁸.</p> <p>Non abbiamo informazioni relative alla parte retrostante del manufatto così come sul sistema di allaccio.</p>

³ *Ibidem*.

⁴ GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., p. 17.

⁵ LIPINSKY A., *Les arts somptuaires en Italie méridionale et en Sicile (900-1200)*, cit., p. 110.

⁶ Si tratta dell'ipotesi di chi scrive, argomentata nel Capitolo IV.

⁷ Le immagini fotografiche dell'oggetti pubblicate non consentono un'analisi puntuale di questi elementi; chi scrive nutre ancora la speranza di poter esaminare l'oggetto dal vivo.

⁸ Le "supposizioni" a riguardo sono diverse e, non sorprende, contrastanti. Quanto scrive il Lipinsky, da questo punto di vista, non è attendibile poiché, con ogni probabilità, non vide il manufatto se non in riproduzioni fotografiche di dubbia qualità. Egli infatti afferma trattarsi di «tre gemme oblunghe» (LIPINSKY A., *Le arti minori in Campania fino al secolo X circa*, cit., p. 135) e non si accorge che due sono pendenti aurei a goccia, realizzati a sbalzo. La pubblicazione oggi più affidabile dal punto di vista degli aspetti materici che connotano il manufatto è la scheda messa a disposizione dal Cabinet des Médailles, nella quale si legge l'identificazione della gemma con un'ametista. Benché personalmente nutra ancora dei dubbi, motivati dal colore molto chiaro del cabochon, credo che sia l'identificazione più aderente al vero.

Storia degli studi/collezionistica

La fibula fu donata da Honoré Théodoric d'Albert, duca di Luynes⁹ al Cabinet des Médailles della Bibliothèque Nationale di Paris. Dalla scheda di tale istituzione emerge che l'acquisizione avvenne nel 1862.

Eventuali confronti

/

Bibliografia di riferimento

- TRIVIER S., *Bijoux de la Collection de Luynes*, «Gazette Archéologique», 1879, pp. 74-75; p. 75; tav. 17.
- WERNER J., *Die byzantinische Scheibefibel von Capua und ihre germanischen Verwandten*, «Acta Archaeologica», VII, 1936, pp. 57-67; pp. 57-58.
- LIPINSKY A., *L'arte orafa napoletana sotto gli Angiò*, in *Dante e l'Italia Meridionale*, Atti del II Congresso Nazionale di Studi Danteschi (Caserta, Benevento, Cassino, Salerno, Napoli, 10-16 ottobre 1965), Firenze 1966, pp. 169-215; pp. 178-180.
- LIPINSKY A., *Le arti minori in Campania fino al secolo X circa*, in *Il contributo dell'Archidiocesi di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione*, Atti del Convegno Nazionale di Studi Storici (Capua, Caserta, S. Maria C.V., Sessa, Aurunca, Marcianise, Caiazzo, S. Agata dei Goti, 26-31 ottobre 1966), Roma 1967, pp. 129-156; pp. 134-136.
- LIPINSKY A., *Oreficerie bizantine ed italo-bizantine nella regione campana*, «Corso di cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», XIV, 1967, pp. 105-155; p. 113.
- GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, Roma 1969, pp. 17-18.
- LIPINSKY A., *Les arts somptuaires en Italie méridionale et en Sicile (900-1200)*, «Cahiers de civilisation médiévale», LXX, 1975, pp. 97-116; p. 110.
- ROTILI M., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, in *Studi di Storia dell'Arte in Memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 77-108; p. 97.
- BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria dell'impero di Costantinopoli*, Bari 1999, n. 4.c.2 (p. 164).
- FARIOLI CAMPANATI R., *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, in AA.VV., *I Bizantini in Italia*, Milano 1986, fig. 261.

Referenze fotografiche

⁹ Si rimanda al Capitolo IV per un maggior dettaglio rispetto a questa donazione.

c. 9

Fibula a disco aurea con decorazione a sbalzo, in filo godronato e paste vitree



Materiali

oro, paste vitree

Dimensioni

diametro: 6,7 cm

Provenienza

Dalla Tomba B dell'area cimiteriale di Castel Trosino
(*Contrada Santo Stefano*).

La sepoltura, in base al corredo, apparteneva ad un individuo femminile.

Datazione

primo-secondo quarto del VII secolo¹⁰

Luogo di conservazione

Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo

Inventario

n. 1186a-b

¹⁰ PAROLI L., *Castel Trosino. Tomba B*, in Paroli L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, cit., p. 270. Tale datazione è proposta sulla base della presenza di un vago di collana «appartenente ad un tipo diffuso nel primo quarto del VII secolo» (*Ibidem*).

Descrizione

Il manufatto in esame è costituito dalla sola placca anteriore, quella posteriore è perduta¹¹. Come di consueto troviamo una decorazione suddivisa su tre registri. Al centro campeggia un motivo a croce *cloisonné*, nei cui alveoli si alternano paste vitree di colore blu e celeste acqua marina, «la pasta vitrea centrale è perduta, ma rimangono resti del mastice di base di colore grigio»¹². Negli spazi di risulta tra i bracci della croce troviamo un motivo a trifoglio in filo godronato.

Il tutto è inscritto all'interno dell'elemento mediano circolare che, anche qui, è ottenuto a sbalzo; sulla sua sommità, così come in corrispondenza della sua bordura esterna, si individua una decorazione realizzata con una «fettuccia stampata a onde oblique ottenuta per sagomatura di sottili nastri di lamina aurea tra due rotelle scanalate ruotanti in senso inverso»¹³.

Il registro più esterno si contraddistingue per la presenza di quattro semisfere realizzate a sbalzo e decorate, sulla sommità, da due cerchi concentrici, che si alternano a quattro castoni cilindrici (tre dei quali conservano le paste vitree: una azzurra e due verdi). Tra questi ultimi e le borchie sono inserite coppie di volute a S affrontate che si presentano ruotate di 90° in modo alternato.

Lungo il margine si nota una bordura costituita da quattro fili, a due a due, attorcigliati in direzione opposta. Ad esso è saldata la fascetta aurea che forma lo spessore della fibula.

Storia degli studi/collezionistica

Come la maggior parte degli oggetti portati alla luce a Castel Trosino, anche la fibula a disco confluì nelle raccolte del Museo Nazionale Romano e, da lì, in quelle del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo.

Eventuali confronti

I confronti più puntuali risultano le fibule a disco parti del corredo della Tomba L (c. 15) e della Tomba 177 (c. 24). Tuttavia l'organizzazione complessiva della decorazione ricorda le fibule a disco delle sepolture G, H, I, K, S, 7, 57, 87, 115 (cc. 10-14; 16-17; 19-21).

Bibliografia di riferimento

MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, "Monumenti Antichi della R.

¹¹ La Paroli (PAROLI L., *Tomba L*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 17) sottolinea esserci anche l'ardiglione con la molla; chi scrive non ne ha notizia.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

Accademia dei Lincei", XII, 1902, coll. 145-380; coll. 194-195.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 36, p. 38, tav. 43.

PAROLI L., *Castel Trosino. Tomba B*, in Paroli L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, in Paroli L. (a cura di), *La necropoli altomedievale di Castel Trosino. Bizantini e Longobardi nelle Marche*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Museo Archeologico Statale, 1 luglio-31 ottobre 1995), Milano 1995, pp. 197-325; pp. 270-273; pp. 270-271.

PAROLI L., *Tomba L*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, I-II, Firenze 2005, p. 17, tavv. 2, 210.

Referenze fotografiche

MAME (lato anteriore), De Pasca V. (lato posteriore)

c. 10

**Fibula a disco aure con decorazione a sbalzo, in filo godronato, lastrine vitree
e gemma centrale**



Materiali	oro, argento ¹ , corniola, lastrine vitree
Dimensioni	diametro: 5,6 cm; lunghezza (castone centrale): 2,3 cm
Provenienza	Dalla Tomba G della necropoli di Castel Trosino (<i>Contrada Santo Stefano</i>).
Datazione	La sepoltura apparteneva ad un individuo femminile. prima metà del VII secolo ²
Luogo di conservazione	Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo
Inventario	n. 1219

¹ La Paroli osserva: «[...] la placca posteriore, in lamina d'argento, è andata perduta salvo un piccolo lembo in corrispondenza della molla dell'ardiglione, entrambi parzialmente conservati» (PAROLI L., *Tomba G*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 21). Anche Werner, dal canto suo, scriveva: «[...] Rückplatte und Nadel aus Silber» (WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., p. 37). Tuttavia chi scrive non ha avuto modo di verificare tale indicazione.

² Tale ipotesi è formulata da chi scrive (cfr. Capitolo VI).

Descrizione

La fibula a disco si caratterizza per una struttura articolata in tre registri che risultano concentrici attorno ad un elemento centrale: si tratta di una gemma incisa, probabilmente una corniola di colore chiaro, «[...] che sembra essere stata inserita all'interno del manufatto in un secondo momento»³. Sulla pietra campeggia (probabilmente) una figura femminile, raffigurata di profilo verso sinistra, stante, nuda con i capelli raccolti dietro la nuca. Un mantello le cade lungo la schiena e le mani sembrano protese nell'atto di compiere un'offerta. La lamina che avvolge tale castone si presenta come ripiegata sullo stesso in modo poco accurato. Attorno ad essa è presente, seppur frammentario, un filo godronato e, ai lati, due decorazioni godronate a forma di S.

Il tutto è racchiuso entro l'elemento circolare mediano realizzato a sbalzo, in questo caso incorniciato solo all'esterno da una sottile bordura godronata. La sommità presenta un'ornamentazione frutto dell'alternarsi di 8 e cerchietti in filo godronato.

Il registro più esterno si contraddistingue per la presenza, in corrispondenza dei punti cardinali, di castoni di forma triangolare che recepiscono minute lamine vitree di colore verde e azzurro alternato. Anche in questo caso la lamina è leggermente ripiegata sull'elemento interno. Negli spazi restanti è presente, al centro, una semisfera realizzata a sbalzo e decorata sulla sommità da un cerchietto; nei restanti spazi di risulta S godronate affrontate riempiono il campo. In tre casi queste ultime accolgono, nella parte centrale un cerchiello. La cornice esterna della parte anteriore del manufatto – realizzata con un motivo a treccia – funge anche da punto di saldatura della fascetta aurea che costituisce lo spessore della fibula. Quest'ultima lamina, nella parte inferiore, è ripiegata verso l'interno.

«La fibula, scarsamente usurata, presenta ammaccature sulla corona in rilievo»⁴.

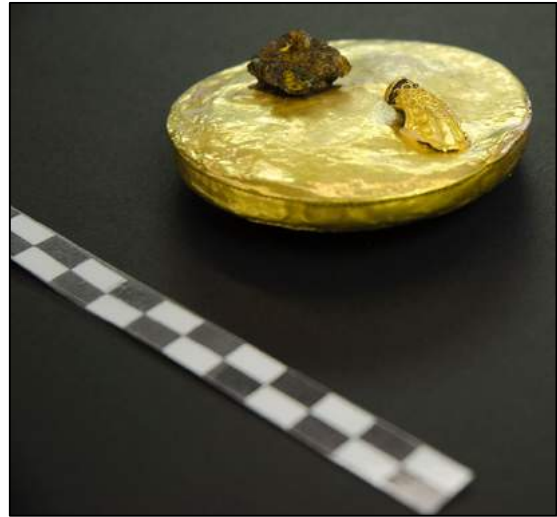
³ PAROLI L., *Tomba G*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 21. Tale supposizione parrebbe essere confermata dalla configurazione della parte retrostante del manufatto, nella quale si evidenzia come sia stato eseguito, in antico, un foro "al vivo" senza particolare cura perché potesse essere inserita la gemma. Risulta però altrettanto vero che osservando la parte anteriore del manufatto, l'impostazione complessiva della parte centrale non sembra aver subito sostanziali modifiche rispetto al momento della sua realizzazione. Penso, nello specifico, alla decorazione delle due S in filo godronato poste ai lati della gemma che parrebbero aver sempre affiancato un castone di questo tipo.

⁴ *Ibidem*.

Storia degli studi/collezionistica	<p>Come la maggior parte degli oggetti portati alla luce a Castel Trosino, anche la fibula a disco confluì nelle raccolte del Museo Nazionale Romano e, da lì, in quelle del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo.</p>
Eventuali confronti	<p>I confronti più puntuali possono essere individuati con i manufatti portati alla luce nelle Tombe K (c. 14) e 57 (c. 19) della medesima area cimiteriale. Tuttavia la morfologia dell'insieme presente forti rassomiglianze con il "modulo" che connota le fibule a disco parte del corredo delle sepolture B, H, L, J, S, 7, 87, 115, 177 (cc. 9; 11-13; 15-17; 20; 21; 24).</p>
Bibliografia di riferimento	<p>MENGARELLI R., <i>La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno</i>, "Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei", XII, 1902, coll. 145-380; col. 198.</p> <p>WERNER J., <i>Die Langobardischen Fibeln aus Italien</i>, Berlin 1950, n. C 25, p. 37, tav. 41.</p> <p>PAROLI L., <i>Tomba G</i>, in Paroli L., Ricci M., <i>La necropoli altomedievale di Castel Trosino</i>, I-II, Firenze 2005, pp. 20-22; p. 20, tavv. 8, 209, 212.</p>
Referenze fotografiche	<p>MAME (parte anteriore); De Pasca V. (parte posteriore)</p>

c. 11

Fibula a disco aurea con decorazione a sbalzo e in filigrana

**Materiali**

oro, ferro

Dimensioni

diametro: 6,4 cm

Provenienza

Dalla Tomba H di Castel Trosino (*Contrada Santo Stefano*).
La sepoltura conteneva il corpo di un inumato di sesso femminile.

Datazione

prima metà del VII secolo¹

Luogo di conservazione

Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo

Inventario

n. 1231

Descrizione

Il presente manufatto è di particolare interesse poiché è giunto sino a noi quasi totalmente integro: l'unica parte mancante è costituita dall'ardiglione.

La placca anteriore presenta una decorazione su tre fasce concentriche che hanno quale perno centrale una borchia realizzata a sbalzo, completamente decorata con occhielli in filigrana. Questa è incorniciata, alla base, da un filo godronato. Dalla semisfera prende corpo una stella a sei punte; queste hanno una base piana e una bordura godronata. In ognuno degli spazi di risulta sono stati inseriti otto cerchielli. Tutt'intorno è

¹ Tale ipotesi è formulata da chi scrive (cfr. Capitolo VI).

presenta un'ulteriore cornice godronata che impreziosisce la base dell'elemento circolare mediano lavorato a sbalzo. La superficie di quest'ultimo è suddivisa in quattro parti dalla reiterazione di altrettanti cordoncini realizzati con cerchielli godronati. Una bordura in filigrana ne orna la parte esterna, e introduce al terzo registro. Questo presenta quattro borchie realizzate a sbalzo e ornate con cerchielli godronati poste in corrispondenza dei punti cardinali. Gli spazi di risulta accolgono un motivo decorativo costituito da tre coppie di S affrontate e cerchietti all'interno. Il tutto è incorniciato da tre fili attorcigliati «avvolti in senso opposto l'uno dall'altro così da creare l'effetto di una treccia»² che gira in una duplice direzione.

Tale bordura funge anche da punto di saldatura della fascia laterale che presenta, nella parte inferiore, una filettatura godronata. Questa poi è unita alla lamina aurea posteriore, connotata da un diametro leggermente superiore rispetto alla placca anteriore. Il retro si presenta liscio e ospita, nella parte centrale, «[...] resti dell'ardiglione in ferro in corrispondenza della staffa e, allineati con questa, i resti della spirale, costituiti da un grumo di ossido di ferro con un frammento di tessuto mineralizzato. Il dispositivo di allaccio è saldato al retro della fibula in corrispondenza di una laminetta rettangolare»³.

Nel complesso la fibula gode di un buono stato, benché alcuni cerchietti siano andati persi e nonostante presenti una frattura a causa di un colpo ricevuto in epoca imprecisata⁴.

Come la maggior parte degli oggetti portati alla luce a Castel Trosino, anche la fibula a disco confluì nelle raccolte del Museo Nazionale Romano e, da lì, in quelle del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo.

La struttura complessiva della fibula a disco, fatto salvo le peculiari scelte ornamentali, vanta numerosi manufatti assimilabili portati alla luce nella medesima necropoli. Penso, nello specifico, alle Tombe B, G, I, K, L, 7, 57, 87, 115, 177 (cc. **9; 10; 12-15; 17; 19-21; 24**). Il motivo stellato realizzato attorno alla borchia centrale è assimilabile a quello delle fibule delle Tombe I (c. **13**), 7 (c. **17**), 87 (c. **20**), 115 (c. **21**); mentre

Storia degli studi/collezionistica

Eventuali confronti

² PAROLI L., *Tomba H*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 23.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

per i cerchietti che ornano le semisfere si confrontino le Tombe I (c. 12) e 115 (c. 21).

La tipologia realizzativa e decorativa della staffa saldata in corrispondenza della parte posteriore del manufatto gode di forti somiglianze con la fibula a disco della Tomba 168 di Castel Trosino (c. 22) e con il monile della Tomba 150 di Nocera Umbra (c. 37).

Bibliografia di riferimento

MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, "Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei", XII, 1902, coll. 145-380; col. 201.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 34, p. 38, tavv. 43, A.

PAROLI L., *Tomba H*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, I-II, Firenze 2005, pp. 22-24, p. 23; tavv. 12, 208.

Referenze fotografiche

MAME (parte anteriore), De Pasca V. (parte posteriore)

c. 12

Fibula a disco aurea con decorazione a sbalzo e in filo godronato



Materiali	oro
Dimensioni	diametro: 7,3 cm
Provenienza	Dalla Tomba I della necropoli di Castel Trosino (<i>Contrada Santo Stefano</i>) ¹ .
Datazione	La sepoltura apparteneva a una donna. prima metà del VII secolo ²
Luogo di conservazione	Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo
Inventario	n. 1239
Descrizione	Della fibula in esame è giunta sino a noi solo la placca anteriore, «costituita da una lamina d'oro lavorata a sbalzo con decorazioni in filo godronato d'oro applicato a saldatura» ³ . La decorazione si sviluppa in tre registri concentrici che hanno quale perno una borchia centrale ornata da un motivo cruciforme realizzato con cerchietti godronati. Alla sua base troviamo un cordoncino godronato e, tutt'intorno, un motivo a pelte racchiuso da un'altra sottile bordura godronata.

¹ Nella medesima sepoltura è stata portata alla luce una seconda fibula a disco, si veda **c. 13**.

² Tale ipotesi è formulata da chi scrive (cfr. Capitolo VI).

³ PAROLI L., *Tomba I*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 25.

Storia degli studi/collezionistica

Eventuali confronti

Bibliografia di riferimento

L'elemento mediano circolare realizzato a sbalzo è, in questo caso, particolarmente ampio; la sommità è suddivisa in quattro parti pressoché uguali da quattro cordoncini realizzati con cerchietti di filo godronati giustapposti.

Un ulteriore bordura separa tale elemento dal registro esterno, ripartito in quattro parti dalla presenza di semisfere a sbalzo, la cui superficie è completamente ricoperta di cerchietti godronati. Tali borchie «interrompono la serie di triangoli di filo godronato a superficie liscia che occupano gli spazi intermedi formando una specie di corona radiata a nove punte»⁴. Tutti gli spazi di risulta sono riempiti da cerchietti godronati.

Il margine esterno presenta una triplice cornice, anch'essa godronata, attorno alla quale è saldata la lamina che costituisce il bordo perimetrale del manufatto, che nella parte inferiore si presenta leggermente piegata verso l'interno.

Il manufatto presenta alcune ammaccature lungo il bordo. Come la maggior parte degli oggetti portati alla luce a Castel Trosino, anche la fibula a disco confluì nelle raccolte del Museo Nazionale Romano e, da lì, in quelle del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo.

La fibula presenta forti rassomiglianze con il manufatto tipologicamente affine, anche per le dimensioni che lo connotano, portato alla luce nella Tomba S (c. 16). A livello di composizione decorativa complessiva, tale oggetto può essere posto a confronto con le fibule delle sepolture B, G, H, I, K, L, 7, 57, 87, 115, 177 (cfr. cc. 9-15; 17; 19-21; 24). Per quanto concerne la presenza di cerchietti come motivi ornamentali delle borchie, vi sono rassomiglianze con le Tombe H (c. 11) e 115 (c. 21).

MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, "Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei", XII, 1902, coll. 145-380; col. 203.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 28, p. 37, tav. 42.

⁴ *Ibidem*.

Referenze fotografiche

PAROLI L., *Tomba I*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli
altomedievale di Castel Trosino*, I-II, Firenze 2005, pp. 24-
27; p. 25 (n.2), tavv. 15, 208.
De Pasca V.

c. 13

Fibula a disco aurea con decorazione a sbalzo e in filo godronato



Materiali	oro
Dimensioni	diametro: 4,8 cm
Provenienza	Dalla Tomba I della necropoli di Castel Trosino (<i>Contrada Santo Stefano</i>) ¹ .
Datazione	prima metà del VII secolo ²
Luogo di conservazione	Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo
Inventario	n. 1240
Descrizione	<p>Il manufatto si presenta in forte stato di usura³, ma nonostante questo è ancora presente la placca posteriore, in lamina argentea molto spessa⁴, con il dispositivo di allaccio⁵ (anellini, perno, spirale, ardiglione).</p> <p>La lamina anteriore è articolata in tre registri concentrici che hanno quale perno compositivo una borchia eseguita a sbalzo, incorniciata da un filo godronato. Da essa si dipartono, fuori asse, quattro figure triangolari, la cui superficie piana è</p>

¹ Nella medesima sepoltura è stata portata alla luce una seconda fibula a disco, si veda c. 12.

² Tale ipotesi è formulata da chi scrive (cfr. Capitolo VI).

³ Si osservino, in particolare, le borchie e le catenelle in filo godronato che decorano l'elemento circolare centrale.

⁴ PAROLI L., *Tomba I*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 25.

⁵ La Paroli (*Ibidem*) sottolinea che l'elemento posteriore, benché frammentario, fu riassemblato dopo la scoperta.

incorniciata da filetti godronati; con la stessa tecnica sono stati realizzati i motivi a pelta e i cerchi laterali che riempiono gli spazi di risulta ricavati nello spazio interno all'elemento mediano circolare, lavorato a sbalzo. Quest'ultimo presenta, in corrispondenza degli elementi a pelta, quattro catenelle in filo godronato, nonché una bordura realizzata con la medesima tecnica.

Il registro successivo, si caratterizza per la presenza di quattro semisfere a sbalzo poste in corrispondenza della parte mediana dei segmenti lisci dell'elemento mediano; le borchie hanno una cornice godronata e gli spazi di risulta tra esse sono riempiti con tre coppie di S affrontate, anch'esse godronate.

Una fascia circolare periferica chiude la decorazione; questa è costituita da cinque fili: i due esterni godronati, mentre i restanti attorcigliati. Ad essi è saldata, benché oggi presenti distaccata in più punti, la lamina laterale che, come di consueto, nella parte inferiore (dove ancora esistente) è piegata verso l'interno.

Storia degli studi/collezionistica

Come la maggior parte degli oggetti portati alla luce a Castel Trosino, anche la fibula a disco confluì nelle raccolte del Museo Nazionale Romano e, da lì, in quelle del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo.

Eventuali confronti

La fibula può essere posta a confronto con diversi manufatti portati alla luce nella stessa area cimiteriale, e in particolare nelle sepolture B, G, H, I, K, S, 7, 57, 87, 115, 177 (cc. **9-14; 16; 17; 19-21; 24**). Un ulteriore parallelismo è individuabile rispetto al motivo stellato che circonda la borchia centrale, si confrontino le seguenti sepolture: Tombe H (c. **11**), 7 (c. **17**), 87 (c. **20**), 115 (c. **21**).

Bibliografia di riferimento

- MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, "Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei", XII, 1902, coll. 145-380; col. 203.
- WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 31, p. 38, tav. 43.
- PAROLI L., *Tomba I*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, I-II, Firenze 2005, pp. 24-27; p. 25 (n.3), tavv. 15, 209.

Referenze fotografiche

De Pasca V.

c. 14

**Fibula a disco in oro con decorazione a sbalzo, in filo godronato,
paste vitree e gemma incisa**



Materiali	oro, argento (?) ¹ , corniola arancione, lamine vitree
Dimensioni	diametro: 5,2 cm
Provenienza	dalla Tomba K della necropoli di Castel Trosino (<i>Contrada Santo Stefano</i>).
Datazione	Il manufatto era parte del corredo di una sepoltura femminile. fibula: prima metà del VII secolo ² ; corniola: seconda metà del II d.C. ³
Luogo di conservazione	Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo
Inventario	n. 1251
Descrizione	Il manufatto in esame presenta unicamente la parte anteriore. Nulla rimane dell'originaria placca posteriore, probabilmente in argento ⁴ , nonché dell'ardiglione e della staffa.

¹ *Infra*.

² Tale ipotesi è formulata da chi scrive (cfr. Capitolo VI).

³ Cfr. LIMONTA D., *Abbigliamento e incontro di culture: fibule con spolia glittici*, in Sena Chiesa G. (a cura di), *Gemme: dalla corte imperiale alla corte celeste*, Milano 2002, pp. 27-40; p. 28.

⁴ PAROLI L., *Tomba K*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 28.

La fibula presenta una decorazione su tre registri concentrici che hanno quale perno centrale un castone contenente una corniola arancione, di età romana, incisa. L'intaglio rappresenta una gru che insegue un amorino che reca in mano un oggetto di non facile identificazione⁵. La lamina che ospita tale pietra è rasata accuratamente nella sua parte superiore; tutt'attorno corre un filetto godronato e un'ornamentazione costituita da otto motivi a 8 in filo godronato, ai quali è stato aggiunto un cerchietto con la medesima tecnica per far fronte a un evidente spazio vuoto.

Vi è poi l'elemento circolare mediano realizzato a sbalzo, la cui parte superiore presenta motivi a 8 e cerchiati alternati⁶. Intorno corre una filettatura godronata che fa spazio alla bordura più esterna costituita dalla presenza alternata (leggermente fuori asse) di quattro castoni che ospitano lastre piane di vetro (verde e azzurro alternati), quattro borchie realizzate a sbalzo e decorate con un cerchietto in corrispondenza della sommità e, negli spazi di risulta S di filo godronato affrontate.

La cornice più esterna è costituita da una doppia bordura di fili godronati sottili, ai quali è saldata la fascetta aurea che definisce lo spessore del manufatto, e che presenta nella parte inferiore una leggera rientranza.

«L'oggetto non ha segni particolari di usura, ad eccezione dei cerchielli mammillari delle semisfere in rilievo»⁷.

Come la maggior parte degli oggetti portati alla luce a Castel Trosino, anche la fibula a disco confluì nelle raccolte del Museo Nazionale Romano e, da lì, in quelle del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo.

I confronti più puntuali possono essere individuati con i manufatti portati alla luce nelle Tombe G e 57 (**c. 10; c. 19**) della medesima area cimiteriale. Tuttavia la morfologia dell'insieme presente forti rassomiglianze con il "modulo" che connota le fibule a disco parte del corredo delle sepolture B, H, I, L, S, 7, 87, 115, 177 (**cc. 9; 11-13; 15-17; 20; 21; 24**).

Storia degli studi/collezionistica

Eventuali confronti

⁵ Come si ha modo di notare osservando la parte retrostante del manufatto, il castone non è qui ricavato con la stessa modalità identificabile, ad esempio, nelle fibule portate alla luce nelle sepolture G e 16. La lamina posteriore non presenta alcun segno particolare né alcun particolare danno connesso all'inserimento della corniola.

⁶ Questa specifica peculiarità, così come il motivo ornamentale del registro più esterno, sono puntualmente sovrapponibili al manufatto della Tomba G (**c. 10**).

⁷ PAROLI L., *Tomba K*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 28.

Bibliografia di riferimento

MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, "Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei", XII, 1902, coll. 145-380; col. 205.

ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala 1923, p. 81.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 26, p. 37, tav. 41.

PAROLI L., *Tomba K*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, I-II, Firenze 2005, pp. 27-29; p. 28, tavv. 17, 209, 212.

Referenze fotografiche

MAME (parte anteriore); De Pasca V. (parte posteriore)

c. 15

Fibula a disco aurea con decorazione a sbalzo, in filo godronato e paste vitree



Materiali

oro, paste vitrea

Dimensioni

diametro: 5,2 cm

Provenienza

Dalla Tomba L della necropoli di Castel Trosino (*Contrada Santo Stefano*).

Datazione

La sepoltura conteneva un defunto di sesso femminile.
prima metà del VII secolo¹

Luogo di conservazione

Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo

Inventario

n. 1258

Descrizione

Il manufatto in esame è costituito dalla sola placca anteriore; «[...] la fodera posteriore con tutto il meccanismo per l'allaccio, probabilmente in argento, è andata perduta»².
La fibula a disco presenta una decorazione su tre registri concentrici. Questi attorniano un castone centrale costituito da

¹ Tale ipotesi è formulata da chi scrive (cfr. Capitolo VI).

² PAROLI L., *Tomba L*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 29.

un elemento circolare suddiviso in quattro cellette contenenti lastrine di vetro color acqua marina. Il castone è incorniciato da un nastro in lamina d'oro ondulato in diagonale. La stessa tipologia ornamentale decora la parte superiore dell'elemento circolare centrale eseguito a sbalzo³.

La bordura più ampia si connota per la presenza di quattro semisfere lavorate a sbalzo e decorate con un cerchietto nella parte sommitale; queste si alternano a castoni triangolari (solo uno presenta ancora la pasta vitrea, di colore verde)⁴ e a un'ornamentazione in filo godronato costituita da due S affrontate che recepiscono, al centro, un cerchietto.

La cornice della placca anteriore è costituita da una duplice treccia, alla quale è saldata, ortogonalmente sull'esterno, la lamina che dà spessore al manufatto e che risulta ripiegata verso l'interno nella parte inferiore.

Sulla parte retrostante della fibula sono ravvisabili le riparazioni eseguite durante la sua realizzazione, «per coprire i fori causati dal cannello di fusione»⁵.

Storia degli studi/collezionistica

Come la maggior parte degli oggetti portati alla luce a Castel Trosino, anche la fibula a disco confluì nelle raccolte del Museo Nazionale Romano e, da lì, in quelle del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo.

Eventuali confronti

Le similitudini più puntuali, la fibula in esame le intrattiene con i manufatti portati alla luce nella Tomba B (c. 9) e nella Tomba 177 (c. 24). Tuttavia altri oggetti fortemente assimilabili sono i monili scoperti nelle sepolture G, H, I, K, S, 7, 57, 87, 115 (cc. 10-14; 16; 17; 19-21).

Bibliografia di riferimento

MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, "Monumenti Antichi della R.

Accademia dei Lincei", XII, 1902, coll. 145-380; col. 206.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 27, p. 37, tav. 41.

³ Il Devoto sottolinea come tale tecnica orafa sia una delle poche definibili come innovative in ambito longobardo: «[...] emerge l'uso di "fettucce" stampate a onde oblique, ottenute per sagomatura di sottili nastri di lamina aurea tra due rotelle scanalate ruotanti in senso inverso», in DEVOTO G., *Tecniche orafe di età longobarda*, in Paroli L. (a cura di), *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del Convegno (Ascoli Piceno, 6-7 ottobre 1995), Firenze 1997, pp. 275-283; p. 279.

⁴ «Le lastrine di vetro sono cadute in tre castoni dei quattro triangolari, ma in uno di essi rimane la sostanza utilizzata per fissare la pasta vitrea», in *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

Referenze fotografiche

PAROLI L., *Tomba L*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, I-II, Firenze 2005, pp. 29-30; p. 29, tavv. 18, 210.

De Pasca V.

c. 16

Fibula a disco aurea con decorazione a sbalzo e in filo godronato



Materiali	oro
Dimensioni	diametro: 8,4 cm
Provenienza	Dalla Tomba S di Castel Trosino (<i>Contrada Santo Stefano</i>)
Datazione	tardo VI-inizi VII ¹ ; prima metà del VII secolo ²
Luogo di conservazione	Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo
Inventario	n. 1277
Descrizione	<p>La fibula a disco in esame presenta la sola parte anteriore, quella posteriore – probabilmente argentea – venne dispersa in seguito allo scavo³. Il modulo decorativo che caratterizza la fibula è particolarmente diffuso a Castel Trosino; si articola in tre registri concentrici.</p> <p>L'elemento centrale è costituito da una borchia sbalzata la cui superficie presenta una decorazione a raggiera ottenuta attraverso l'accostamento di cerchielli; alla base vi è una</p>

¹ PAROLI L., *Castel Trosino. Tomba S*, in Paroli L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, cit., pp. 273-274. Si legge infatti (IVI, p. 274): «Abbastanza eccezionali sono [...] le dimensioni dell'esemplare, che ben si accordano comunque con il livello generale di questa sepoltura, la più ricca della prima fase d'uso della necropoli».

² Tale ipotesi è formulata da chi scrive (cfr. Capitolo VI).

³ Cfr. PAROLI L., *Tomba S*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit. p. 33.

cornice godronata, dunque una fascia piana decorata con un motivo dato dalla ripetizione di 8 in filo godronato.

Il secondo registro è costituito dal consueto elemento circolare realizzato a sbalzo: la sommità si contraddistingue per un'ornamentazione a cerchielli ben distanziati, mentre alla base è incorniciato da una treccia.

La fascia esterna presenta otto semisfere realizzate a sbalzo e decorate con un motivo cruciforme creato accostando cerchietti godronati; ciascuna borchia è inserita in una cella piana trapezoidale con un cerchiello in corrispondenza di ogni angolo. Ognuno di tali elementi ha un bordo godronato; gli spazi di risulta tra essi sono riempiti da una molteplicità di cerchietti eseguiti con la medesima tecnica.

Chiude il bordo esterno una doppia treccia, alla quale è saldata la fascetta laterale in lamina d'oro, che presenta una decorazione costituita da un semplice filo godronato nella sua parte inferiore, in corrispondenza del punto in cui si ripiega verso l'interno.

Nel complesso si presenta in buone condizioni, sebbene vi siano alcune leggere ammaccature in corrispondenza del bordo, nonché la caduta di alcuni cerchielli e la consunzione di alcune parti in rilievo.

Storia degli studi/collezionistica

Come la maggior parte degli oggetti portati alla luce a Castel Trosino, anche la fibula a disco confluì nelle raccolte del Museo Nazionale Romano e, da lì, in quelle del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo.

Eventuali confronti

L'impianto compositivo generale trova numerosi confronti in altre fibule a disco portate alla luce a Castel Trosino e, nello specifico, all'interno delle sepolture: B, G, H, I, K, L, 7, 57, 87, 115, 177 (cc. 9-15; 20; 21; 24). L'ornamentazione a cerchietti quali motivi di riempimento degli spazi di risulta è individuabile anche nell'esemplare di dimensioni maggiori della Tomba I (c. 12).

Un ulteriore parallelismo è possibile stabilirlo con il manufatto conservato al Metropolitan Museum di New York (c. 27).

Bibliografia di riferimento

MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, "Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei", XII, 1902, coll. 145-380; coll. 210-211.

ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala 1923, p. 82.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin
1950, n. C 29, pp. 37-38, tav. 43.

PAROLI L., *Castel Trosino. Tomba S*, in Paroli L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, in Paroli L. (a cura di), *La necropoli altomedievale di Castel Trosino. Bizantini e Longobardi nelle Marche*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Museo Archeologico Statale, 1 luglio-31 ottobre 1995), Milano 1995, pp. 197-325; pp. 273-280; pp. 273-275.

PAROLI L., *Tomba S*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, I-II, Firenze 2005, pp. 33-35, p. 33; tavv. 22, 208.

Referenze fotografiche

MAME (parte anteriore), De Pasca V. (parte posteriore)

c. 17

Fibula a disco decorata a sbalzo e in filigrana



Materiali

oro

Dimensioni

diametro: 5,6 cm

Provenienza

Tomba 7 della necropoli di Castel Trosino (*Contrada Santo Stefano*)

La sepoltura conteneva il corpo di una donna.

Datazione

prima metà del VII secolo¹

Luogo di conservazione

Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo

Inventario

n. 1308

Descrizione

La fibula a disco, di cui ci rimane solo la piastra anteriore, è costituita da una lamina aurea lavorata a sbalzo, alla quale è stata saldata (ad angolo retto) la fascetta laterale che ne determinava – già in antico – lo spessore e che presenta un ripiegamento verso l'interno. In corrispondenza del punto di congiunzione sono stati saldati tre giri concentrici di filo aureo: quello centrale è contraddistinto da un motivo a elica.

Il centro del manufatto è costituito da una borchia realizzata a sbalzo e decorata interamente attraverso cerchietti di filo godronato; la sua base è evidenziata da un filetto anch'esso in

¹ Tale ipotesi è formulata da chi scrive (cfr. Capitolo VI).

filo godronato. Attorno ad essa è disegnata una stella a sette punte con fondo liscio e contorno godronato; gli spazi di risulta tra i suoi bracci presentano un motivo a 8 affiancato da un cerchietto: il tutto bordato da una godronatura che funge anche da cornice interna dell'elemento circolare a sbalzo che costituisce la «corona mediana»² della decorazione.

Quest'ultimo elemento è per l'appunto incorniciato all'interno e all'esterno da un filo godronato; la sommità è suddivisa in quattro settori da una decorazione sfalsata rispetto "ai punti cardinali" e realizzata saldando una «composizione formata da una voluta in filo godronato a forma di 8 affiancata da due cerchielli»³.

Il registro più esterno presenta quattro borchie in corrispondenza dei punti cardinali: ognuna è circondata alla base e alla sommità da un giro di filo godronato; nella parte superiore di ciascuna di esse è presente una sferetta aurea. Gli spazi di risulta sono decorati con un motivo, ripetuto, di coppie di S affrontate: due orizzontalmente – con un cerchietto nel mezzo –, e una verticalmente; il tutto in filo godronato. Il campo esterno della piastra anteriore è infine decorato con una fila di semi-volute a 8 che si interrompe solo in corrispondenza delle borchie.

Nella parte retrostante sono chiaramente leggibili le scanalature nonché le cinque borchie ottenute attraverso lo sbalzo.

La Paroli inseriva nella sua catalogazione anche l'ardiglione in argento⁴.

Il manufatto presenta segni di usura e di ammaccatura in corrispondenza degli elementi semisferici.

Come la maggior parte degli oggetti portati alla luce a Castel Trosino, anche la fibula a disco confluì nelle raccolte del Museo Nazionale Romano e, da lì, in quelle del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo.

I confronti più puntuali sono costituiti dalle fibule a disco portate alla luce nelle seguenti sepolture di Castel Trosino: H (c. 11); I (cc. 12-13); 87 (c. 20); 115 (c. 21). A questi è possibile aggiungere un ulteriore parallelismo: si tratta del motivo stellato che circonda la borchia centrale, si confrontino

Storia degli studi/collezionistica

Eventuali confronti

² Paroli L., *Tomba 7*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 39.

³ *Ibidem*.

⁴ Cfr. *Ibidem*.

a tal riguardo le seguenti sepolture: Tombe H (c. 11), I (c. 13), 87 (c. 20), 115 (c. 21).

Bibliografia di riferimento

MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, "Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei", XII, 1902, coll. 145-380; col. 220.

ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala 1923, p. 82.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 32, p. 38, tav. 43.

PAROLI L., *Tomba 7*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, I-II, Firenze 2005, pp. 39-43; p. 39, tavv. 31, 209.

Referenze fotografiche

MAME (lato anteriore); De Pasca V. (lato posteriore)

c. 18

Fibula a disco aurea con gemma centrale e paste vitree



Materiali

oro; corniola (?); paste vitree

Dimensioni

diametro: 6,6 cm

Provenienza

Tomba 16 della necropoli di Castel Trosino (*Contrada S. Stefano*).

Datazione

La sepoltura apparteneva a una donna.
prima metà del VII secolo¹

Luogo di conservazione

Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo

Inventario

n. 1329

Descrizione

Il manufatto si presenta caratterizzato da una forma leggermente ellittica. La parte anteriore è contraddistinta dalla presenza di un castone centrale di forma ovale – che recepisce una gemma di reimpiego – attorno al quale si svolge l'intero apparato decorativo. La cella del suddetto castone è caratterizzata da una cornicetta modanata che ritroviamo

¹ Tale ipotesi è formulata da chi scrive (cfr. Capitolo VI).

uguale, benché di forma quadrangolare, in corrispondenza dei castoni posti in corrispondenza dei punti cardinali.

L'alveolo centrale non è infatti l'unico presente sulla superficie del monile; in corrispondenza del bordo troviamo, come già anticipato, quattro castoni quadrangolari – che in antico contenevano paste vitree verdi –, e altrettanti circolari – che recepivano paste vitree blu –².

Per quanto riguarda l'ornamentazione presente sulla restante superficie, si osservano i seguenti motivi: negli spazi di risulta tra gli alveoli della cornice, troviamo otto coppie di S affrontate, contenenti un cerchietto in filo godronato. Nella parte inferiore dei castoni quadrangolari vi è un motivo a 8, mentre sotto quelli circolari un semplice cerchietto. Lo spazio tra quello che possiamo definire il registro "periferico" e il castone centrale accoglie la reiterazione di undici volute contenenti, al centro, un cerchiello.

Per quanto riguarda la gemma centrale, si tratta di una pietra di colore marrone scuro, probabilmente una corniola; il cui intaglio andrebbe inserito in una cronologia tardoantica. Sulla sua superficie è inciso il busto, verso sinistra, di un uomo barbato e abbigliato con un mantello chiuso sulla spalla sinistra da una fibula a staffa. Il suo capo è sormontato da una croce.

La fascia laterale della fibula, anch'essa in lamina aurea, è caratterizzata da una cornice in filo godronato «a mezza altezza»³; il bordo inferiore è ripiegato verso l'interno.

Nulla è rimasto del sistema di fissaggio posteriore.

«La superficie della fibula e quella della gemma sono molto consunte»⁴.

Storia degli studi/collezionistica

Come la maggior parte degli oggetti portati alla luce a Castel Trosino, anche la fibula a disco confluì nelle raccolte del Museo Nazionale Romano e, da lì, in quelle del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo.

Eventuali confronti

Il manufatto è fortemente assimilabile, nel suo complesso, alla fibula portata alla luce a Senise (c. 41). Per quanto riguarda la cornice modanata che racchiude la gemma, si possono mettere in luce due ulteriori parallelismi: quello con la fibula di

² Come emerge dall'immagine fotografica, sono oggi visibili due paste vitree verdi e una di colore blu.

³ PAROLI L., *Tomba 7*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 46.

⁴ *Ibidem*.

Benevento (c. 2) e quello con la fibula a disco con cammeo ora parte della collezione del Metropolitan Museum (c. 49).

Bibliografia di riferimento

MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, "Monumenti Antichi della R.

Accademia dei Lincei", XII, 1902, coll. 145-380; col. 227.

ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala 1923, p. 83.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 24, p. 37, tav. 41.

PAROLI L., *Tomba 16*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, I-II, Firenze 2005, p. 46, tavv. 38, 210, 212.

Referenze fotografiche

MAME (lato anteriore); De Pasca V. (lato posteriore)

c. 19

**Fibula aurea con decorazione a sbalzo, in filigrana e paste vitree
che recepisce una gemma di reimpiego centrale**



Materiali

oro; corniola agatizzata; paste vitree

Dimensioni

diametro: 4,5 cm; Lunghezza (castone centrale): 1,5 cm

Provenienza

Dalla Tomba 57 della necropoli di Castel Trosino (*Contrada Santo Stefano*).

Datazione

prima metà del VII secolo¹

Luogo di conservazione

Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo

Inventario

n. 1410

Descrizione

La fibula a disco in esame presenta una superficie articolata in tre registri. Al centro, entro un castone ovale, a fascetta, è inserita una gemma romana di reimpiego. Lidia Paroli così descrive l'immagine intagliata, attualmente di ardua lettura senza un'apposita strumentazione: «[...] è intagliata una figura maschile nuda, con corona radiata (?), stante accanto ad una struttura, forse un'ara. Dal braccio sinistro ripiegato pende un mantello, la mano destra, levata in alto, impugna un oggetto non identificabile»². Tale elemento si trova racchiuso entro la corona mediana in rilievo; questa è liscia e suddivisa in quattro

¹ Tale ipotesi è formulata da chi scrive (cfr. Capitolo VI).

² PAROLI L., *Tomba 57*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 59.

settori dalla presenza di altrettanti occhielli in filo godronato, posti in corrispondenza dei punti cardinali. Il registro esterno, il più ampio, si contraddistingue per la presenza di castoni circolari in corrispondenza di quelli appena citati: questi ospitano paste vitree azzurre. Nello spazio tra i castoni sono ricavate quattro borchie, che contribuiscono a ritmare la composizione; queste presentano una decorazione a cerchietto godronato in corrispondenza della loro sommità. Lo spazio tra le borchie e i castoni recepisce un'ornamentazione in filo godronato costituita da S affrontate.

Il bordo della parte anteriore è incorniciato da un filo attorcigliato, in corrispondenza del quale è saldata, ad angolo retto, la fascetta in lamina aurea che formava lo spessore della fibula.

Della parte posteriore si conservano solo frammenti irriconoscibili (attualmente esposti accanto al manufatto, in una scatolina trasparente, all'interno della vetrina del Museo).

Il manufatto, infine, presenta evidenti usure e ammaccature sia in corrispondenza delle parti sbalzate sia nella parte retrostante; l'incisione della gemma è oggi praticamente illeggibile.

Come la maggior parte degli oggetti portati alla luce a Castel Trosino, anche la fibula a disco confluì nelle raccolte del Museo Nazionale Romano e, da lì, in quelle del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo.

Sebbene non vi sia un confronto fortemente assimilabile, credo che si possano individuare dei manufatti paragonabili nelle fibule a disco portate alla luce nelle seguenti sepolture di Castel Trosino: G, K (cfr. **c. 10**; **c. 14**).

MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, "Monumenti Antichi della R.

Accademia dei Lincei", XII, 1902, coll. 145-380; col. 246.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 38, p. 39.

PAROLI L., *Tomba 57*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, I-II, Firenze 2005, pp. 59-60, tavv. 55, 209, 212.

MAME (lato anteriore); De Pasca V. (lato posteriore)

Storia degli studi/collezionistica

Eventuali confronti

Bibliografia di riferimento

Referenze fotografiche

c. 20

Fibula a disco in oro con decorazione a sbalzo e in filigrana



Materiali

oro; argento

Dimensioni

diametro: 5 cm

Provenienza

Dalla Tomba 87 di Castel Trosino (*Contrada Santo Stefano*).

La sepoltura conteneva un individuo femminile.

Datazione

prima metà del VII secolo¹

Luogo di conservazione

Roma, Museo dell'Alto Medioevo

Inventario

n. 1442

Descrizione

La parte anteriore della fibula a disco si articola in tre registri concentrici che hanno quale ganglio centrale una borchia, realizzata a sbalzo, la cui superficie è decorata con cerchietti di filo godronato e con una sferetta aurea in corrispondenza della sua sommità. Una filamento, anch'esso godronato, evidenzia la sua base.

Attorno ad essa è disegnata una stella a sei punte con fondo liscio e contorno godronato; negli spazi di risulta sono inseriti quattro cerchietti in filo godronato. Motivo quest'ultimo che si

¹ Tale ipotesi è formulata da chi scrive (cfr. Capitolo VI).

ritrova reiterato in quattro punti equidistanti, sulla sommità della corona mediana, dove i cerchielli sono raggruppati in fascette.

All'esterno di tale elemento realizzato a sbalzo vi è un filamento godronato che definisce lo spazio del registro più ampio.

Quest'ultimo recepisce quattro sferette realizzate a sbalzo e sfalsate rispetto alla decorazione dell'elemento mediano: tali borchie, oltre a presentare una minuta sferetta aurea sulla loro sommità, sono circondate alla base da una cornice in filo godronato. Quest'ultima tecnica è utilizzata anche nella creazione dei motivi ornamentali che riempiono gli spazi di risulta tra le sfere: possiamo identificare S affrontate che ospitano cerchietti, e ulteriori cerchielli che riempiono il campo altrimenti liscio.

«La fascia laterale, realizzata in lamina d'oro, a metà altezza è leggermente concava in corrispondenza del punto in cui è applicato un giro di filo godronato che corre tutt'intorno»²; in basso questa è piegata verso l'interno così da poter chiudere la lamina argentea che costituisce lo spessore del manufatto e recepisce gli elementi per il suo allaccio. Oltre al fermo sono ancora visibili parte del perno e della spirale.

Storia degli studi/collezionistica

Come la maggior parte degli oggetti portati alla luce a Castel Trosino, anche la fibula a disco confluì nelle raccolte del Museo Nazionale Romano e, da lì, in quelle del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo.

Eventuali confronti

I confronti più puntuali sono costituiti dalle fibule a disco portate alla luce nelle seguenti sepolture di Castel Trosino: H (c. 11); I (c. 12-13); 7 (c. 17); 115 (c. 21). A ciò si aggiunge un ulteriore parallelismo che è possibile individuare rispetto al motivo stellato che circonda la borchia centrale, si confrontino le seguenti sepolture: Tombe H (c. 11), I (c. 13), 7 (c. 17), 115 (c. 21).

² PAROLI L., *Tomba 87*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 65.

Bibliografia di riferimento

MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, "Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei", XII, 1902, coll. 145-380; col. 256.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 33, p. 38.

PAROLI L., *Tomba 87*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, I-II, Firenze 2005, pp. 65-66; p. 65, tavv. 62, 209.

Referenze fotografiche

De Pasca V.

c. 21

Fibula a disco aurea con decorazione a sbalzo e in filo godronato



Materiali	oro
Dimensioni	diametro: 6,7 cm
Provenienza	Dalla Tomba 115 di Castel Trosino (<i>Contrada Santo Stefano</i>). La sepoltura conteneva un defunto di sesso femminile.
Datazione	Fine VI-inizi VII secolo ¹ ; prima metà del VII secolo ²
Luogo di conservazione	Ascoli Piceno, Museo dell'Alto Medioevo (precedentemente, Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo)
Inventario	n. 1534 ³
Descrizione	La fibula a disco si presenta integra, ad eccezione di qualche ammaccatura superficiale. La placca anteriore si contraddistingue per un'articolazione su tre registri concentrici. L'ornamentazione si sviluppa attorno alla borchia centrale, la cui superficie è interamente decorata con cerchietti di filo godronato. Attorno ad essa è disegnata una stella a otto punte con superficie piana e contorno realizzato in filo

¹ Corroborata tale datazione la presenza di monete bizantine utilizzate nei pendenti delle collane parte del corredo funebre. Le emissioni più recenti sono tremisse a nome di Maurizio (582-602). A questo riguardo rimando tra i possibili riferimenti al contestuale PAROLI L., *Castel Trosino. Tomba 115*, in Paroli L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, cit., p. 284.

² Tale ipotesi è formulata da chi scrive (cfr. Capitolo VI).

³ Il numero di inventario si riferisce alla catalogazione presso il Museo Nazionale dell'Alto Medioevo a Roma.

godronato. Gli spazi tra le punte sono riempiti con un numero variabile di cerchielli. Vi è poi l'elemento mediano circolare a sbalzo, incorniciato internamente ed esternamente da una filettatura godronata: la sua sommità è suddivisa in quattro parti «[...] da fascette saldate trasversalmente, ciascuna delle quali era composta da cinque fili accostati secondo questa sequenza: all'esterno due fili godronati, nel mezzo tre fili avvolti a torsione elicoidale, i due esterni in senso opposto rispetto a quello centrale»⁴. Il registro successivo, quello più ampio, è ritmato dalla presenza di quattro semisfere a sbalzo poste in corrispondenza dei punti cardinali; la loro superficie è decorata interamente con cerchielli di filo godronato. Lo spazio di risulta tra le borchie presenta una decorazione con S di filo godronato che però non rispondono ad alcuno specifico motivo.

Lungo il margine, in corrispondenza della saldatura (ad angolo retto) tra la fascetta laterale e la placca anteriore, si osservano due fili godronati che racchiudono un motivo ornamentale a pseudo-treccia formato da due fili attorcigliati.

Tale manufatto conserva ancora la fodera aurea sul retro, in oro, con la staffa e la cerniera in oro. L'ardiglione d'argento è invece andato perduto⁵.

Nel complesso «[...] va rilevato tuttavia il carattere poco accurato dell'esecuzione (molti elementi decorativi si sono dissaldati e sono caduti) ed il disordine della composizione che contrasta con la rigida simmetria degli altri esemplari»⁶.

Come la maggior parte degli oggetti portati alla luce a Castel Trosino, anche la fibula a disco confluì nelle raccolte del Museo Nazionale Romano e, da lì, in quelle del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo. Non è chiara l'occasione in cui tale fibula sia passata al Museo dell'Alto Medioevo di Ascoli Piceno.

Storia degli studi/collezionistica

⁴ PAROLI L., *Tomba 115*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 76.

⁵ Cfr. PAROLI L., *Castel Trosino. Tomba 115*, in Paroli L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, cit., p. 284.

⁶ *Ibidem*. Tale considerazione è di grande rilievo poiché a mio avviso non concorda con quanto la Paroli sostiene poco oltre a proposito dell'officina produttiva. La studiosa afferma infatti che la presenza sul retro della fodera aurea sia un discrimine per ricondurre i manufatti ad una, comunque generica, officina piuttosto che a un'altra, che avrebbe invece prodotto i manufatti con fodera posteriore in argento (cfr. *Ibidem*). Trovo tale congettura un po' troppo elaborata e poco aderente al vero. Se partiamo dal presupposto che non abbiamo alcuna informazione certa rispetto ai centri produttivi dell'artigiano longobardo, mi pare una differenza di poca rilevanza congetturare sul retro delle fibule a disco: l'officina potrebbe aver prodotto entrambe le tipologie – che tra l'altro condividono una lavorazione a sbalzo fortemente assimilabile – per poter guadagnare una fetta di mercato più ampia. La legge della domanda e dell'offerta non è infatti questione recente.

Eventuali confronti

Il motivo stellato realizzato attorno alla borchia centrale è assimilabile a quello delle fibule delle Tombe H (c. 11), I (c. 13), 7 (c. 17), 87 (c. 20); mentre per i cerchietti che ornano le semisfere si confrontino le Tombe I (c. 12) e H (c. 11).

Bibliografia di riferimento

MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, "Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei", XII, 1902, coll. 145-380; col. 337.

ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala 1923, p. 82.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 35, p. 38, tav. 43.

PAROLI L., *Castel Trosino. Tomba 115*, in Paroli L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, in Paroli L. (a cura di), *La necropoli altomedievale di Castel Trosino. Bizantini e Longobardi nelle Marche*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Museo Archeologico Statale, 1 luglio-31 ottobre 1995), Milano 1995, pp. 197-325; pp. 280-287; pp. 280; 284.

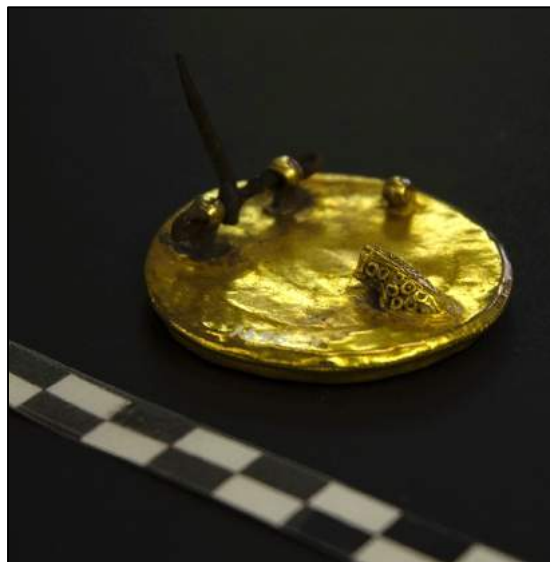
PAROLI L., *Tomba 115*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, I-II, Firenze 2005, pp. 75-79; p. 76, tavv. 81, 145, 208.

Referenze fotografiche

MAME

c. 22

Fibula a disco aurea, in antico decorata a *cloisonné*



Materiali	oro; argento; ferro
Dimensioni	diametro: 4,6 cm
Provenienza	Tomba 168 della necropoli di Castel Trosino (<i>Contrada Santo Stefano</i>).
Datazione	La sepoltura apparteneva a una donna. generico VII ¹ ; entro il VII secolo ²
Luogo di conservazione	Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo
Inventario	n. 1696
Descrizione	Il manufatto si presenta nel suo scheletro aureo che, in antico, con ogni probabilità recepiva castoni. La parte anteriore si articola in tre registri concentrici, caratterizzati dalla presenza di cellette auree (eterogenee) saldate sul fondo. Il perno centrale è un piccolo elemento circolare, attorno al quale si sviluppa il primo registro contraddistinto da quattro motivi a gradini. Vi è poi il registro più ampio, e più complesso dal punto di vista decorativo:

¹ «La cronologia di questa sepoltura è ancora in discussione. Si tratta indubbiamente di un corredo di tipo evoluto, per il quale è stata proposta di recente una datazione nella seconda metà del VII, in base all'associazione con gli aghi crinali a capocchia biconica. La cronologia di questo tipo di spillo non è tuttavia così definita da escludere un inquadramento della sepoltura ancora nella prima metà del VII», in PAROLI L., *Castel Trosino. Tomba 168*, in Paroli L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, cit., pp. 295-298; p. 295.

² Datazione avanzata da chi scrive. Si veda il testo (cfr. Capitolo VI) per la trattazione particolareggiata.

questo si connota per presentare quattro elementi semicircolari saldati alla lamina che contornava la bordura precedente; inoltre quattro semicerchi più ampi ospitano – in corrispondenza dei punti cardinali³ – degli elementi pseudo-triangolari a gradini che, in dimensioni minori sono riproposti negli spazi di risulta. Per quanto riguarda il registro più esterno, anch'esso presenta quattro alveoli circolari in corrispondenza dei punti cardinali: lo spazio tra essi è connotato da cellette (particolarmente danneggiate) aventi la forma di pseudo-triangoli a gradini. La lamina esterna, che costituisce la bordura del manufatto e ne definisce l'altezza, è decorata nella sua parte inferiore da un filo godronato.

La parte retrostante della fibula conserva, nella parte superiore centrale, un occhiello in oro che probabilmente era «destinato a ricevere forse la catenella di sicurezza»⁴; sono poi riconoscibili la staffa in oro (a sinistra)⁵ decorata da cerchi in filo godronato disposti lungo tutta la superficie ma divisi da un asse mediano e, dall'altra parte, due occhielli in oro⁶ entro cui è inserito un perno in ferro: attorno ad esso si avvolge l'ardiglione argenteo.

«La fibula presenta uno stato di usura eccezionale su tutta la superficie, danni alla decorazione e riparazioni sul retro. Resti di tessuto limonizzato sul perno»⁷.

Come la maggior parte degli oggetti portati alla luce a Castel Trosino, anche la fibula a disco confluì nelle raccolte del Museo Nazionale Romano e, da lì, in quelle del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo.

A livello complessivo l'oggetto in esame trova puntuali riscontri nelle fibule a disco portate alla luce nelle Tombe 17 e 150 di Nocera Umbra (cc. 34; 37), nonché nel manufatto scoperto a Vittorio Veneto (c. 47).

La tipologia realizzativa e decorativa della staffa saldata in corrispondenza della parte posteriore del manufatto gode di forti somiglianze con la fibula a disco della Tomba H di Castel

Storia degli studi/collezionistica

Eventuali confronti

³ Mutuo quest'espressione, a mio avviso estremamente chiara per connotare i manufatti in questione, dalla descrizione di Lidia Paroli (PAROLI L., *Tomba 168*, cit., p. 97).

⁴ *Ivi*, p. 98.

⁵ È di particolare interesse osservare che la presenza dell'occhiello per l'eventuale catenella di sicurezza ha comportato una "rotazione" del manufatto e, di conseguenza, la staffa – solitamente posizionata a sinistra – si trova qui a destra.

⁶ La Paroli li definisce «di restauro antico» (PAROLI L., *Tomba 168*, cit., p. 98).

⁷ *Ibidem*.

Trosino (c. 11) e con il monile della Tomba 150 di Nocera Umbra (c. 37).

Bibliografia di riferimento

MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, "Monumenti Antichi della R.

Accademia dei Lincei", XII, 1902, coll. 145-380; col. 318.

ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala 1923, p. 79.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 6, p. 35, tav. 36.

PAROLI L., *Castel Trosino. Tomba 168*, in Paroli L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, in Paroli L. (a cura di), *La necropoli altomedievale di Castel Trosino. Bizantini e Longobardi nelle Marche*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Museo Archeologico Statale, 1 luglio-31 ottobre 1995), Milano 1995, pp. 197-325; pp. 295-298; p. 295.

PAROLI L., *Tomba 168*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, I-II, Firenze 2005, pp. 97-98; p. 97, tavv. 126, 146, 210.

Referenze fotografiche

MAME (parte anteriore); De Pasca V. (parte posteriore)

c. 23

Fibula a disco aurea decorata a sbalzo e filigrana



Materiali	oro, argento
Dimensioni	diametro: 5,2 cm
Provenienza	Dalla Tomba 173 di Castel Trosino (<i>Contrada Santo Stefano</i>). La sepoltura conteneva un inumato di sesso femminile.
Datazione	inizio del VII secolo ¹ ; prima metà del VII secolo ²
Luogo di conservazione	Ascoli Piceno, Museo dell'Altomedioevo
Inventario	n. A-511
Descrizione	La fibula a disco «con fodera posteriore e spilla in argento» ³ presenta la consueta articolazione su tre registri concentrici attorno a un nucleo centrale; questo è costituito da una borchia realizzata a sbalzo decorata con cerchietti godronati e una cornice, anch'essa godronata, alla base. Dalla semisfera si dipartono, a raggiera, sei elementi pseudo-quadrangolari che formano una sorta di corona dal richiamo floreale. Essi sono contornati da filo godronato e ospitano al loro interno una

¹ PROFUMO M.C., *Castel Trosino. Tomba 173*, in Paroli L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, cit., p. 299.

² Ipotesi avanzata da chi scrive (cfr. Capitolo VI).

³ PROFUMO M.C., *Castel Trosino. Tomba 173*, cit., p. 299. Chi scrive non ha avuto, ad oggi, la possibilità di visionare personalmente il manufatto e dunque di avvalorarne le informazioni relative alla parte posteriore.

decorazione a cerchielli. Le parti di risulta restanti della superficie sono lisce. Troviamo poi l'elemento mediano circolare realizzato a sbalzo, incorniciato su ambo i lati da bordure godronate: la sua parte sommitale è suddivisa in quattro parti uguali grazie alla presenza di un cordoncino di due/tre cerchietti in corrispondenza dei punti cardinali. Correlati a questi ultimi, nell'ultima fascia, si notano altrettanti semicerchi che ritmano la composizione insieme alle quattro sferette che occupano il punto mediano, incorniciate da ambo i lati da un motivo di S affrontate in filo godronato, alle quali talvolta sono affiancati, così da riempire la superficie altrimenti piana, anche cerchielli.

La placca anteriore presenta infine una doppia bordura in filo godronato, alla quale sembrerebbe saldata la lamina aurea che definisce l'altezza del manufatto.

La qualità esecutiva del manufatto non risulta particolarmente elevata, come si ha modo di osservare nelle scelte ornamentali non del tutto accurate.

Storia degli studi/collezionistica

Si tratta, con ogni probabilità, di una delle sepolture che rimasero come dono al Museo Civico di Ascoli e dunque non vennero spedite dal Mengarelli a Roma negli anni finali del XIX secolo⁴.

Eventuali confronti

Il manufatto intrattiene confronti con le fibule a disco portate alla luce nelle Tombe B, G, H, I, K, L, S, 7, 57, 87, 115, 177 (cc. 9-17; 19-21; 24) per il modello compositivo su tre registri con elemento mediano circolare realizzato a sbalzo.

Bibliografia di riferimento

MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, "Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei", XII, 1902, coll. 145-380; col. 321.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 30, p. 38, tav. 43.

⁴ A proposito del dibattito inerente la possibilità che alcuni pezzi rimanessero ad Ascoli, presso il Museo Civico, si rimanda alla lettura delle seguenti lettere che trovano trascrizione in GAGLIARDI G. (a cura di), *Lettere sugli scavi*, in Gagliardi G., *La necropoli di Castel Trosino*, Ascoli Piceno 1995, coll. 305-348. Mi riferisco, nello specifico, alle seguenti epistole: LVIII (col. 331), LXXXV (coll. 346-347). A queste va affiancata, perché di non minore interesse, la recensione di Giuliano Gabrielli a proposito dell'uscita del volume di Mengarelli su Castel Trosino all'interno de "Il Corriere Piceno" (III, 1902, 42); questi scrive: «[...] è deplorabile soltanto che in luogo di una scarsa rappresentanza, la intera Collezione non sia rimasta al nostro Museo civico. Vi sono dei casi, però, nei quali la rarità istessa della scoperta impone un ambiente più vasto, più intellettuale, meglio rispondente alla sua importanza [...]».

Referenze fotografiche

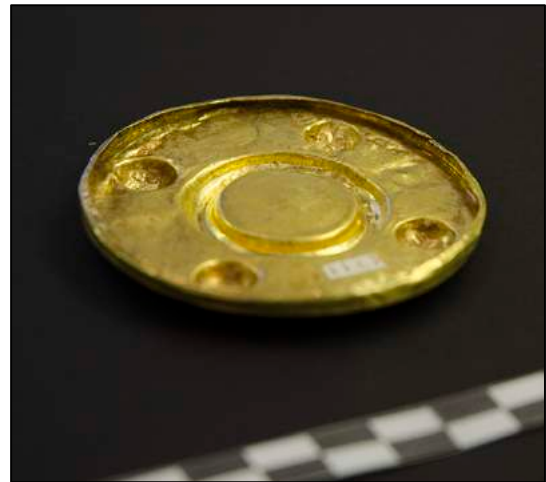
PROFUMO M.C., *Castel Trosino. Tomba 173*, in Paroli L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, in Paroli L. (a cura di), *La necropoli altomedievale di Castel Trosino. Bizantini e Longobardi nelle Marche*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Museo Archeologico Statale, 1 luglio-31 ottobre 1995), Milano 1995, pp. 197-325; pp. 299-300; p. 299.

PAROLI L., *Tomba 173*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, I-II, Firenze 2005, pp. 100-101, tavv. 129, 145.

PROFUMO M.C., *Castel Trosino. Tomba 173*, in Paroli L., *La necropoli di Castel Trosino: un riesame critico*, cit., p. 299.

c. 24

Fibula a disco aurea decorata con elementi a sbalzo, godronati e paste vitree



Materiali	oro, paste vitree
Dimensioni	diametro: 7,2 cm
Provenienza	Dalla Tomba 177 di Castel Trosino (<i>Contrada Santo Stefano</i>). Era parte del corredo funebre di una donna adulta.
Datazione	prima metà del VII secolo ¹
Luogo di conservazione	Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo
Inventario	n. 1711
Descrizione	Della fibula a disco in esame ci rimane la sola placca anteriore ² . Questa presenta la consueta suddivisione decorativa in tre registri concentrici che hanno quale perno di sviluppo il castone cilindrico centrale. Questi si caratterizza per essere costituito da un castone circolare attorniato da alveoli trapezoidali che, accostati, formano una cornice anch'essa circolare. L'elemento centrale ospita una pasta vitrea blu a

¹ Tale ipotesi di datazione è formulata da chi scrive (cfr. Capitolo VI).

² La Paroli appunta: «Della fodera posteriore, in argento, rimangono solo due frammenti, il primo conserva il perno inserito negli occhielli con la spirale ancora avvolta mentre l'ardiglione è perduto, il secondo la staffa di lamina d'argento decorata da nervature in rilievo piegata ad arco e chiusa in punta» (PAROLI L., *Tomba 177*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 102). Chi scrive non ha avuto modo di verificare tali elementi nella collezione museale.

cabochon; mentre le cellette (ad eccezione di una) che lo attorniano sono riempite da «lastrine piane di vetro incolore o ceruleo»³. Il tutto è circondato da una superficie piana, dalla quale si distacca, sbalzato, l'elemento circolare mediano che presenta sulla sommità una decorazione realizzata da una fascia continua ma ben distanziata di cerchietti godronati. Questi è incorniciato all'esterno da un filo attorcigliato.

Il terzo registro vede l'alternanza di sferette a sbalzo, la cui superficie presenta una decorazione pseudo-cruciforme eseguita con cerchietti godronati, e altri cerchietti riempiono – uno per parte – gli spazi di risulta; castoni quadrati o circolari e un motivo ad intreccio realizzato con un doppio filo godronato. I castoni appena citati si presentano alternati, ma tutti recepiscono lastrine di vetro incolore all'interno dei quattro alveoli in cui sono suddivisi.

Corre lungo il margine esterno una triplice bordura: due fili godronati racchiudono una treccia. Come di consueto è saldata a tale bordura la fascetta aurea che definisce in altezza il manufatto.

«Segni di usura piuttosto evidenti sulle borchie in rilievo dove i cerchielli sono molto consunti e in parte saltati; perdute anche diverse lastrine di vetro relative alla decorazione *cloisonné*»⁴

Come la maggior parte degli oggetti portati alla luce a Castel Trosino, anche la fibula a disco confluì nelle raccolte del Museo Nazionale Romano e, da lì, in quelle del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo.

Le similitudini più puntuali, la fibula in esame le intrattiene con i manufatti portati alla luce nella Tomba B (c. 9) e nella Tomba L (c. 15). Tuttavia altri oggetti fortemente assimilabili sono i monili scoperti nelle sepolture G, H, I, K, S (in particolare per la decorazione dell'elemento mediano a sbalzo), 7, 57, 87, 115 (cc. 17; 19-21).

MENGARELLI R., *La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno*, "Monumenti Antichi della R.

Accademia dei Lincei", XII, 1902, coll. 145-380; col. 324.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 37, pp. 38-39, tav. 44.

Storia degli studi/collezionistica

Eventuali confronti

Bibliografia di riferimento

³ PAROLI L., *Tomba 177*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 102.

⁴ *Ibidem*.

PAROLI L., *Tomba 177*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, I-II, Firenze 2005, pp. 102-103, tavv. 132, 146, 210.

Referenze fotografiche

MAME (parte anteriore), De Pasca V. (parte posteriore)

c. 25

Fibula a disco argentea con castone centrale costituito da un'onice



Materiali

argento; niccolo

Dimensioni

diametro: 3,6 cm; Lunghezza (castone): 1,3 cm

Provenienza

Tomba 220 della necropoli di Castel Trosino (*Contrada Fonte*)

La sepoltura apparteneva a un individuo femminile.

Datazione

prima metà del VII secolo¹

Luogo di conservazione

Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo

Inventario

n. 1735

Descrizione

La fibula a disco, dalle dimensioni tra le più minute, presenta al centro, entro un castone ovale in lamina argentea piuttosto slabbrata, un niccolo color pervinca «probabilmente di reimpiego»². Quest'ultimo è di forma ovale ed è spianato nella parte superiore³. Attorno a questo nucleo centrale, incorniciato da un sottile filo godronato, si sviluppa la vera e propria ornamentazione: nove coppie di S, realizzate in filo godronato, si affrontano (ad esse ne è stata aggiunta una per riempire un

¹ Tale ipotesi di datazione è formulata da chi scrive (cfr. Capitolo VI).

² PAROLI L., *Tomba 220*, in Paroli L., Ricci M., *La necropoli altomedievale di Castel Trosino*, cit., p. 109.

³ Cfr. *Ibidem*.

	<p>piccolo spazio di risulta), in ciascuna voluta è inserita una sferetta. Anche intorno al margine esterno corre una cornice in filo godronato.</p> <p>La parte posteriore del manufatto conserva, in condizioni buone, il sistema di aggancio, anch'esso argenteo, che consiste in due occhielli entro cui è inserito il perno, la spirale, l'ardiglione e la staffa.</p> <p>Come la maggior parte degli oggetti portati alla luce a Castel Trosino, anche la fibula a disco confluì nelle raccolte del Museo Nazionale Romano e, da lì, in quelle del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo.</p>
Storia degli studi/collezionistica	<p>La tipologia di lavorazione a filo godronato ricalca quella presente su molte delle fibule auree portate alla luce a Castel Trosino; per quanto concerne la sua fattura in argento potrebbe richiamare la produzione degli anelli architettonici portati alla luce nella medesima necropoli nonché nella stessa sepoltura⁴.</p>
Eventuali confronti	
Bibliografia di riferimento	<p>MENGARELLI R., <i>La necropoli barbarica di Castel Trosino presso Ascoli Piceno</i>, "Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei", XII, 1902, coll. 145-380; col. 337.</p> <p>WERNER J., <i>Die Langobardischen Fibeln aus Italien</i>, Berlin 1950, n. C 23, p. 37, tav. 41.</p> <p>PAROLI L., <i>Tomba 220</i>, in Paroli L., Ricci M., <i>La necropoli altomedievale di Castel Trosino</i>, I-II, Firenze 2005, pp. 108-109, tavv. 139, 146, 210.</p>
Referenze fotografiche	<p>MAME (parte anteriore); De Pasca V. (parte posteriore)</p>

⁴ PAROLI L., *Tomba 220*, cit., p. 109.

c. 26

Fibula a disco aurea con gemma, decorazione a sbalzo e in filo godronato



Materiali	oro; almandino
Dimensioni	diametro: 6,4 cm
Provenienza	Castel Trosino (?)
Datazione	inizio VII secolo
Luogo di conservazione	Londra, British Museum

Inventario

Descrizione

n. 1989,0906.1

La fibula a disco presenta unicamente la sua placca anteriore; nulla è rimasto della lastra posteriore e, di conseguenza, degli elementi funzionali al suo fissaggio.

La decorazione è suddivisa su tre registri circolari e concentrici, che confluiscono nell'elemento centrale; questi è costituito da un almandino che parrebbe presentare un'incisione circolare al centro della sua superficie superiore, che appare come rasata. La pietra è inserita all'interno di un alveolo leggermente più ampio di quanto contiene, come conferma l'osservazione dal vero¹.

Il castone è incorniciato da un filo godronato, attorno al quale si sviluppa un motivo decorativo che propone per due volte la sequenza: tre volute, un 8, un cerchietto, un 8.

Un'altra cornice godronata funge da bordo interno all'elemento circolare mediano, e un'altra lo incornicia all'esterno. Questo elemento, realizzato a sbalzo, come di consueto è suddiviso in quattro parti pressoché uguale grazie alla reiterazione di un motivo a croce ottenuto con dei cerchielli di filo godronato.

Attorno ad esso si sviluppa una stella a dodici punte caratterizzata da una superficie piana incorniciata da filo godronato, non continuo ma suddiviso in segmenti. Le punte sono raggruppate a tre a tre per la presenza, in corrispondenza dei punti cardinali, di semisfere ottenute a sbalzo e decorate con cerchielli godronati; questo stesso motivo decorativo si ripresenta negli spazi di risulta. Un'ulteriore cornice godronata crea, in corrispondenza del bordo, una sorta di fascia di contorno al cui interno sono racchiusi motivi a 8.

La lamina esterna, che definisce anche l'altezza del manufatto, è decorata nella parte superiore da una godronatura mentre, nella parte inferiore è piegata verso l'interno. Sono ancora visibili alcuni punti relativi alla saldatura della lamina.

Sul lato anteriore della piastra è presente un forellino, che si individua senza problemi anche nella parte retrostante del manufatto.

La provenienza dell'oggetto è sconosciuta.

Storia degli studi/collezionistica

¹ Si osservino, a questo riguardo, le fotografie a corredo (*Supra*).

Nel *Register of Antiquities. Medieval and Later (from 1986)* del British Museum (p. 124) si trova la specifica “Ex-Coll.

Béhague”. Inoltre nello stesso contesto è indicato:

Purchased from Mr. G. Hay per £5,500 [nel 1989].

Nella pagina dedicata a tale manufatto nella *Collection online* del British Museum², l’oggetto si dice appartenuto a Martine Marie Pol, Comtesse de Béhague (1870-1939), la cui collezione fu venduta nel 1987 attraverso un’asta Sotheby’s a Monaco.

Eventuali confronti

Il manufatto in esame gode di stringenti confronti con molteplici fibule a disco portate alla luce nell’area cimiteriale di Castel Trosino, e in particolare:

- con la fibula a disco più grande della Tomba I per la decorazione stellata di dimensioni elevate, nonché per presentare i medesimi elementi realizzati a sbalzo (c. 12);
- con la fibula della Tomba 7 (c. 17) per il motivo che orna l’elemento circolare mediano, ossia quattro cerchielli disposti a croce;
- con i monili delle Tombe B (c. 9), G (c. 10), H (c. 11), I (c. 13), K (c. 14), L (c. 15), S (c. 16), 57 (c. 19), 87 (c. 10), 115 (c. 21) e 177 (c. 24) per il medesimo disegno del lato anteriore: una borchia centrale a sbalzo; un elemento circolare mediano e quattro semisfere (otto nel caso della fibula della sepoltura S) poste in corrispondenza dei punti cardinali, ottenuti anch’essi a sbalzo.

Bibliografia di riferimento

ROSS M.C., *Some Langobard Insigna*, «Allen Memorial Art Museum Bulletin», XXI (1964), pp. 142-152.

TAIT H., *Seven Thousand Years of Jewellery*, London 1986, fig. 246 (VII sec.).

Sotheby’s Monaco, *Antiquités et objets d’art. Collection de Martine, Comtesse de Béhague provenant de la Succession du Marquis de Ganay*, Samedi 5 décembre 1987, n. 40 (base d’asta: 30.000-40.000 FF).

BALDINI LIPPOLIS I., *Sicily and Southern Italy: Use and Production in the Byzantine Koiné*, in Entwistle C., Adams N. (eds.), *‘Intelligible Beauty’. Recent Research on Byzantine Jewellery*, London 2010, pp. 123-132; p. 126.

Referenze fotografiche

De Pasca V.

² La pagina della *Collection online* del British Museum è la seguente: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=85297&partId=1&searchText=brooch+castel&page=1

c. 27

Fibula a disco aurea con decorazioni a sbalzo e in filigrana



Materiali

oro

Dimensioni

diametro: 7,7 cm

Provenienza

Castel Trosino (?)³

Datazione

VII secolo

Luogo di conservazione

New York, Metropolitan Museum

Inventario

n. 52.30

Descrizione

La placca anteriore della fibula a disco in esame si articola in tre parti concentriche che insistono su un elemento semisferico centrale realizzato a sbalzo e decorato, in corrispondenza della sommità, da quattro cerchielli godronati che inquadrano un elemento quadrangolare ottenuto accostando brevi segmenti con terminazione a cerchietto. La base della borchietta è incorniciata da un filo godronato, e attorno ad essa si dispone un motivo decorativo costituito dall'alternarsi di doppi 8 ed elementi a forma di goccia con doppia voluta nella parte inferiore.

³ Il manufatto è fortemente assimilabile alla tipologia di fibule a disco portate alla luce a Castel Trosino. Per un approfondimento particolareggiato si rimanda al Capitolo VI.

Un sottile filo godronato funge da bordura interna all'elemento mediano circolare a sbalzo, la cui sommità ospita un filo attorcigliato su se stesso, a sua volta incorniciato da due fili godronati molto sottili. Un filo attorcigliato incornicia anche all'esterno l'elemento a sbalzo, lasciando spazio all'ultimo e più ampio registro. Questo si caratterizza per la presenza di otto borchie a sbalzo, la cui sommità recepisce la medesima decorazione di quella al centro della composizione e alla cui base si osserva un filetto godronato. Lo spazio tra le sferette è decorato con elementi a S affrontati, contenenti un cerchiello. La bordura esterna del manufatto è realizzata con (almeno) due trecce accostate.

La mancanza di un apparato fotografico della parte retrostante non ci consente di analizzare la fattura complessiva del manufatto, né di porne in evidenza elementi relativi al montaggio.

Storia degli studi/collezionistica

Il manufatto è parte dell'Harris Brisbane Dick Fund dal 1952⁴. Nella pagina web citata nella nota precedente sono indicati anche i vari passaggi che costituiscono la storia collezionistica della fibula a disco in esame. In particolare si ha modo di leggere:

«Albert Sieck, Munich (sold 1918); sale, F. X. Weizinger & Co., Munich (October 28-31, 1918, no. 839); [Hans M. Calmann, London (sold 1952)]»⁵.

Eventuali confronti

Il confronto più puntuale è costituito dalla fibula a disco portata alla luce nella Tomba S della necropoli di Castel Trosino (c. **16**).

Note

La notevole lucentezza del manufatto⁶ nonché l'estrema attenzione ai dettagli contribuiscono al sorgere di una serie di interrogativi sull'effettiva autenticità della fibula a disco. Gli elementi che mi insinuano il dubbio relativamente all'originalità del manufatto sono: la tipologia di ornamentazione presente sulla sommità delle nove borchie sbalzate; la modalità di realizzazione delle S affrontate lungo il

⁴ Tale notizia è nota dalla pagina della Collection online del Metropolitan Museum: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/468388?sortBy=Relevance&ft=52.30&offset=0&p:rpp=20&pos=1>.

⁵ *Ibidem*.

⁶ È bene tener presente che tale aspetto potrebbe essere anche il frutto di un restauro che ha pulito a fondo la superficie del monile. Questo il motivo per cui si rende necessaria estrema cautela nell'analisi.

registro esterno della fibula; il motivo decorativo che riempie il campo attorno alla semisfera che funge da centro compositivo. Purtroppo la mancanza di analisi archeometriche in questa specifica direzione non consente alcun tipo di risposta in merito.

Bibliografia di riferimento

- PAROLI L., *The Langobardic Finds and the Archaeology of Central Italy*, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), *From Attila to Charlemagne. Arts of the Early Medieval Period in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2000, pp. 140-163; pp. 154-155; pp.152-154.
- FOLTINY S., *Langobardic Fibulae from Italy in the Metropolitan Museum of Art in New York*, «Acta Toscana»⁷, I, 1974, pp. 27-32; p. 28, fig. 4.
- REYNOLDS BROWN K.R., *Guide to Provincial Roman and Barbarian Metalwork and Jewelry in the Metropolitan Museum of Art*. New York 1981, p. 23, fig. 36.
- REYNOLDS BROWN K.R., *Two Langobardic Fibulae in the Metropolitan Museum of Art*, «Archeologia Medievale», XIV, 1987, pp. 447-449, fig. 2.
- MET (Public Domain Dedication)

Referenze fotografiche

⁷ Si tratta del «Bulletin of the Tuscan American Archaeological Association»; personalmente non sono stata in grado di reperire tale contributo.

c. 28

Fibula a disco in bronzo



Materiali	bronzo
Dimensioni	diametro: 3,3 cm
Provenienza	dalla necropoli di Cella (Cividale)
Datazione	seconda metà VI-prima metà VII secolo
Luogo di conservazione	Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale
Inventario	n. 698/B
Descrizione	<p>La fibula a disco, di dimensioni minute, presenta un bordo perlinato e traforato. Il campo principale è suddiviso in quattro spicchi uguali che si dipartono dalla borchia realizzata a rilievo che funge da perno della composizione. Da questa si dipartono, in corrispondenza dei punti cardinali, quattro segmenti decorati sui lati da semicerchi. Nelle parti di risulta vi è un cerchio oculato.</p> <p>Non si hanno informazioni relative alla parte retrostante del manufatto.</p>
Storia degli studi/collezionistica	/
Eventuali confronti	/

Bibliografia di riferimento

ZORZI A., *Notizie, Guida e Bibliografia del Museo di Cividale del Friuli*, Cividale 1899, p. 125.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 10, p. 35.

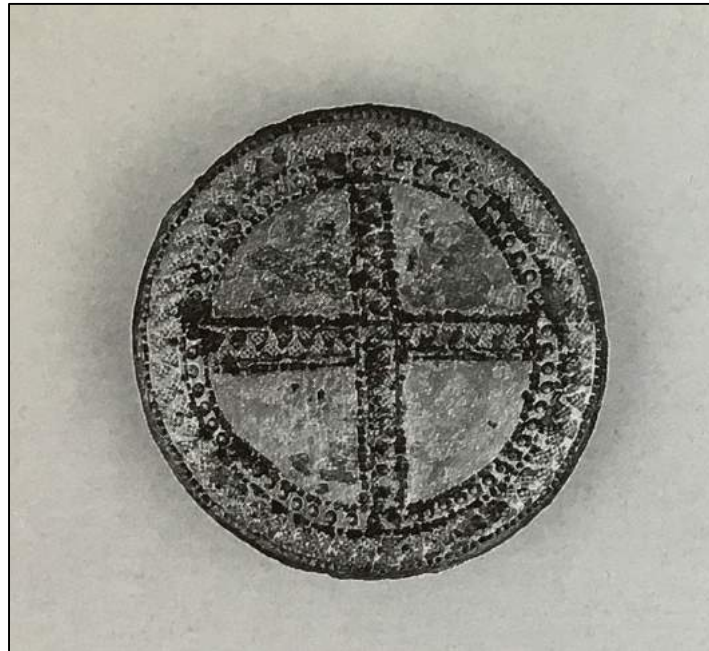
TAGLIAFERRI A., *Fibula rotonda in bronzo dalla necropoli di Cella, Cividale*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Palazzo dei Provveditori Veneti – Museo Nazionale; Duomo – Museo Cristiano; Tempietto Longobardo, 2 giugno-30 settembre 1990), Milano 1990, n. X.160 (pp. 459-460).

Referenze fotografiche

TAGLIAFERRI A., *Fibula rotonda in bronzo dalla necropoli di Cella, Cividale*, cit., p. 460.

c. 29

Fibula a disco in argento dorato



Materiali	argento, oro
Dimensioni	diametro: 3,1 cm
Provenienza	dalla necropoli di Cella (Cividale)
Datazione	prima metà del VII secolo
Luogo di conservazione	Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale
Inventario	n. 960
Descrizione	<p>La minuta fibula a disco presenta, sulla placchetta principale dorata, una croce decorata con un motivo puntinato, inscritta in un clipeo che corre tutt'intorno al bordo del manufatto. Anche tale cornice presenta una decorazione puntinata.</p> <p>Non si hanno informazioni relative alla parte retrostante del manufatto.</p>
Storia degli studi/collezionistica	/
Eventuali confronti	<p>La tipologia del manufatto richiama a mio avviso le borchie dorate che ornavano gli umboni da parata. Questo motivo mi conduce a nutrire il sospetto di un'errata identificazione dell'oggetto, tuttavia una risposta in tale direzione si potrebbe</p>

avere solo avendo la possibilità di esaminare il manufatto dal vivo¹.

Bibliografia di riferimento

ZORZI A., *Notizie, Guida e Bibliografia del Museo di Cividale del Friuli*, Cividale 1899, p. 145, n. 215.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 8, p. 35, tav. 37.

BROZZI M., *Fibula in argento dorato dalla necropoli di Cella, Cividale*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Palazzo dei Provveditori Veneti – Museo Nazionale; Duomo – Museo Cristiano; Tempietto Longobardo, 2 giugno-30 settembre 1990), Milano 1990, n. X.164 (pp. 460-461).

Referenze fotografiche

BROZZI M., *Fibula in argento dorato dalla necropoli di Cella, Cividale*, cit., p. 461.

¹ Personalmente nutro anche il sospetto che si tratti di bronzo dorato e non argento dorato.

c. 30

Fibula a disco con bordo ondulato



Materiali	bronzo, tracce di dorature
Dimensioni	diametro: 3,4 cm
Provenienza	dalla necropoli di Cella (Cividale)
Datazione	prima metà del VII secolo
Luogo di conservazione	Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale
Inventario	n. 961
Descrizione	Il manufatto presenta una morfologia polilobata, al cui centro sporge una semisfera realizzata a sbalzo che sembrerebbe imitare una pietra incastonata. Sulla placca vi è una «decorazione data da perline piatte che sottolineano, intrecciandosi, l'ondulazione dei cerchietti» ¹ Nella parte retrostante «[...] resto di cerniera, staffa e ago integro» ² .
Storia degli studi/collezionistica	/
Eventuali confronti	/

¹ BROZZI M., *Fibula in bronzo, con leggere tracce di doratura (?) dalla necropoli di Cella, Cividale*, cit., p. 460. L'immagine fotografica non consente un esame particolareggiato della decorazione.

² *Ibidem*.

Bibliografia di riferimento

ZORZI A., *Notizie, Guida e Bibliografia del Museo di Cividale del Friuli*, Cividale 1899, p. 145, n. 216.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 9, p. 35, tav. 37.

BROZZI M., *Fibula in bronzo, con leggere tracce di doratura (?) dalla necropoli di Cella, Cividale*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Palazzo dei Provveditori Veneti – Museo Nazionale; Duomo – Museo Cristiano; Tempietto Longobardo, 2 giugno-30 settembre 1990), Milano 1990, n. X.165 (pp. 460-461).

Referenze fotografiche

BROZZI M., *Fibula in bronzo, con leggere tracce di doratura (?) dalla necropoli di Cella, Cividale*, cit., p. 461.

c. 31

Fibula a disco con decorazione in filigrana e corniola incastonata

**Materiali**

oro, corniola

Dimensioni

diametro: 3,9 cm (peso: 13,37 gr)

Provenienza

dalla necropoli Cella (Cividale)

Datazione

prima metà del VII secolo

Luogo di conservazione

Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale

Inventario

n. 725

Descrizione

La fibula a disco ha una placca anteriore articolata in due registri concentrici attorno ad una corniola. La pietra è inserita all'interno di un castone aureo, la cui lamina presenta alcune ammaccature: tale celletta è decorata alla base da un filo attorcigliato.

La prima fascia è decorata da cerchietti godronati e una finta treccia (realizzata accostando due fili attorcigliati) incornicia, e separa, tale registro da quello più esterno. Quest'ultimo presenta un'ornamentazione ottenuta dalla reiterazione di un motivo di S in filigrana affrontate. Incornicia il tutto una finta treccia ottenuta con filo più spesso del precedente; attorno ad

essa vi è una bordura godronata: questa con ogni probabilità¹ orna la lamina aurea saldata ortogonalmente che definisce l'altezza del manufatto.

Storia degli

studi/collezionistica

/

Eventuali confronti

/

Bibliografia di riferimento

ZORZI A., *Notizie, Guida e Bibliografia del Museo di Cividale del Friuli*, Cividale 1899, p. 131, n. 15.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 18, p. 38, tav. 36.

BROZZI M., *Fibula in oro e pietre dure dalla necropoli di Cella, Cividale*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Palazzo dei Provveditori Veneti – Museo Nazionale; Duomo – Museo Cristiano; Tempietto Longobardo, 2 giugno-30 settembre 1990), Milano 1990, n. X.176 (pp. 463-464).

Referenze fotografiche

BROZZI M., *Fibula in oro e pietre dure dalla necropoli di Cella, Cividale*, cit., p. 463.

¹ Non avendo modo di esaminare la parte posteriore del manufatto, non è possibile una maggior precisione per quanto concerne tale identificazione.

c. 32

Fibula a disco aurea con medaglione centrale realizzato a smalto



Materiali
Dimensioni

oro, smalto
diametro: 5 cm circa

Provenienza	da Comacchio (FE) (?) ¹
Datazione	prima metà del VII secolo ² ; decenni centrali del VII secolo ³
Luogo di conservazione	Baltimora, The Walters Art Museum
Inventario	n. 44.255
Descrizione	<p>Il manufatto apparteneva, in antico, alle fibule a disco con pendenti come si evince dalla presenza di tre anellini saldati in corrispondenza della parte inferiore del monile. Questi si presenta particolarmente prezioso: un medaglione eseguito a smalto è circondato da una ricca cornice aurea.</p> <p>L'elemento centrale si connota per la rappresentazione del busto di una figura caratterizzata da orecchini a pendente e una veste che presenta tre pendenti (di difficile identificazione) in corrispondenza del petto.</p> <p>Il medaglione è incorniciato da una tripla bordura concentrica: il primo registro è costituito da una fascia caratterizzata da elementi a forma di piccoli anelli che, in antico, si alternavano a piccole perle⁴. Tale girale è incorniciato da un filo godronato. Aderente vi è una fascia connotata da borchie realizzate a sbalzo – alcune delle quali presentano una lieve ammaccatura – e ancora una cornice godronata. Segue poi una finta treccia e un altro filo lavorato in filigrana. Chiude la placca una bordura perlinata. Alla lamina era saldata la fascetta aurea che dettava l'altezza del manufatto, questa – come si evince dall'immagine della parte retrostante della fibula – si piegava verso l'interno.</p> <p>La placca posteriore del manufatto non è conservata, tuttavia tale mancanza permette di esaminare il lato posteriore della lamina: questo si caratterizzava per un foro centrale, entro il quale fu inserito il medaglione. Inoltre si leggono con molta facilità gli elementi borchiatati realizzati a sbalzo; dato il differente stato di conservazione dobbiamo pensare che in antico fossero tutti riempiti di un materiale simile allo zolfo che evitava si schiacciassero. Il fatto che il castone non sia contiguo alla fibula – carattere che si evince dalla presenza di tre tondelli di pseudo-mastice che trattengono insieme gli</p>

¹ FARIOLI CAMPANATI R., *Una scheda sulla fibula da Comacchio*, cit., p. 455.

² ROTILI M., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, cit., p. 98.

³ Trattandosi della supposizione di chi scrive, rimando a quanto argomentato a proposito nel Capitolo IV del presente lavoro di ricerca.

⁴ Tale supposizione si evince dal confronto con altre fibule assimilabili quali la fibula Castellani (c. 7) e la fibula 'Stroganoff' (c. 48).

**Storia degli
studi/collezionistica
Eventuali confronti**

elementi – costituisce un aspetto significativo per quanto concerne la manifattura dell'oggetto⁵ e ci consente di asserire che il monile è costituito da due parti.

La fibula «apparve nel mercato antiquario romano verso il 1930 quando fu acquistata da Hency Walters»⁶.

Il confronto più puntuale è costituito dalla fibula Castellani (c. 7). L'elemento centrale smaltato trova inoltre un possibile parallelismo con le raffigurazioni, anch'esse realizzate con la medesima tecnica, che campeggiano sulla coppia di orecchini portati alla luce a Senise⁷.

Bibliografia di riferimento

WERNER J., *Die byzantinische Scheibenfibel von Capua und ihre germanischen Verwandten*, «Acta Archaeologica», VII, 1936, pp. 57-67; p. 58, fig. 2.

ROSS M.C., *Arts of the Migration Period in the Walters Art Gallery. Hunnish, Gothic, Ostrogothic, Frankish, Burgundian, Langobard, Visigothic, Avaric, Irish and Viking*, Baltimore 1961, n. 37 (pp. 88-89).

ROSS M.C., *Some Longobard insignia*, «Allen Memorial Art Museum Bulletin», XXI, 1964, pp. 142-152; p. 143, fig. 2.

LIPINSKY A., *Le arti minori in Campania fino al secolo X circa*, in *Il contributo dell'Archidiocesi di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione*, Atti del Convegno Nazionale di Studi Storici (Capua, Caserta, S. Maria C.V., Sessa, Aurunca, Marcianise, Caiazzo, S. Agata dei Goti, 26-31 ottobre 1966), Roma 1967, pp. 129-156; p. 140.

WESSEL K., *Byzantine enamels from the 5th to the 13th century*, Recklinghausen 1967, pp. 41-42 (n. 4).

GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, Benevento 1969, p. 22; tav. IIIa.

ROTILI M., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, in *Studi di Storia dell'Arte in Memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 77-108; pp. 97-98.

FARIOLI CAMPANATI R., *Una scheda sulla fibula da Comacchio*, in *La civiltà comacchiese e pomposiana dalle origini preistoriche al tardo medioevo*, Atti del Convegno

⁵ Questo aspetto sarà trattato con maggior dettaglio nella trattazione del Capitolo IV.

⁶ FARIOLI CAMPANATI R., *Una scheda sulla fibula da Comacchio*, cit., p. 455.

⁷ Anche a questo proposito si veda il Capitolo IV, nonché la bibliografia di supporto.

Nazionale di studi storici (Comacchio, 1984), Bologna
1986, pp. 455-459.

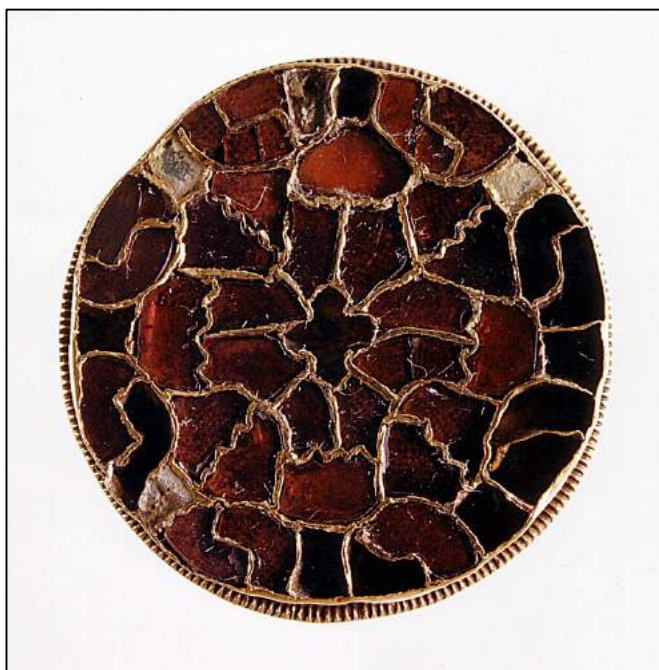
BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria dell'impero di
Costantinopoli*, Bari 1999, n. 4.c.3.

Referenze fotografiche

The Walters Art Museum, Baltimore.

c. 33

Fibula a disco aurea con almandini



Materiali	oro, almandini, smeraldi, ferro
Dimensioni	3,7 cm
Provenienza	dalle vicinanze di Imola ¹
Datazione	entro il VII secolo
Luogo di conservazione	Imola, Musei Civici
Inventario	n. 4031
Descrizione	La decorazione della piccola fibula in esame ha quale nucleo un elemento quadrilobato centrale; da questo si dipartono quattro braccia che danno vita ad un elemento pseudo-cruciforme che orna la maggior parte del campo. In corrispondenza del bordo si nota la reiterazione di alveoli semicircolari divisi internamente in due parti. La piastrina aurea che detta l'altezza del manufatto è decorata da un filo godronato.
Storia degli studi/collezionistica	/

¹ Cfr. ALFIERI N. *et al.*, *Ori e argenti dell'Emilia antica*, cit., p. 97.

Eventuali confronti	La fibula intrattiene possibili similitudini, soprattutto per quanto concerne la tecnica realizzativa, con i seguenti manufatti: la fibula di Parma (c. 38), la fibula di Castel Trosino (c. 22), quelle di Nocera Umbra (c. 34; c. 37) nonché l'esemplare di Vittorio Veneto (c. 46).
Bibliografia di riferimento	<p>ÅBERG N., <i>Die Goten und Langobarden in Italien</i>, Uppsala 1923, p. 161.</p> <p>WERNER J., <i>Die Langobardischen Fibeln aus Italien</i>, Berlin 1950, n. C 1, p. 34, tav. 36.</p> <p>ALFIERI N. <i>et al.</i>, <i>Ori e argenti dell'Emilia antica</i>, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 31 agosto-22 settembre 1958), Bologna 1958, n. 225 (pp. 96-97); fig. 70.</p>
Referenze fotografiche	Musei Civici di Imola

c. 34

Fibula a disco aurea, in antico decorata a *cloisonné*

**Materiali**

oro; bronzo

Dimensioni

diametro: 4,5 cm

Provenienza

Tomba 17 di Nocera Umbra (necropoli *Il Portone*)

Datazione

La sepoltura apparteneva a una giovinetta¹.

Luogo di conservazione

fine VI-inizio VII²

Inventario

Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo

Descrizione

n. 232

Il manufatto si presenta come un'intelaiatura metallica (aurea) che non presenta tracce di smalti o sostanze polverose³.

Dobbiamo quindi immaginare, con un certo grado di certezza, che la fibula a disco, in antico, presentasse una decorazione *cloisonné* di cui oggi non rimane alcuna traccia se non nella presenza delle lamine che ne costituivano gli alveoli.

Osservando la struttura compositiva di questi ultimi siamo in grado di ipotizzare che tale manufatto presentasse un'ornamentazione su tre registri tanto che la tipologia delle

¹ La fibula fu portata alla luce in corrispondenza dello sterno.

² Chi scrive concorda con una data "entro il VII secolo". Cfr. Capitolo VI.

³ Cfr. *Tomba 17*, in RUPP C. (a cura di), *Catalogo*, in Paroli L. (a cura di), *Umbria Longobarda*, cit., pp. 92-96; p. 94.

cellette subisce variazioni in base alla bordura entro la quale è inserita. L'elemento circolare è incorniciato, e impreziosito, da una cornice in filigrana che corre lungo il bordo inferiore. La parte posteriore del manufatto conserva i tre elementi che facevano parte dell'appiccicagnolo; manca – quasi del tutto – lo spillone funzionale al fissaggio della spilla. Nello specifico, possiamo osservare, sulla sinistra l'elemento entro il quale veniva inserito lo spillo: questo è aureo e decorato nella sua parte esterna con segmenti di filo aureo intrecciato. Dalla parte opposta notiamo due anellini, distanziati, saldati alla piastra posteriore tramite una piccola lamina rettangolare; l'anellino posto in corrispondenza del bordo inferiore presenta ancora, al suo interno, un frammento dell'ardiglione (probabilmente bronzeo data la patina verdastra che ne caratterizza la superficie).

Storia degli studi/collezionistica

Come la maggior parte degli oggetti portati alla luce a Nocera Umbra, anche la fibula a disco confluì nelle raccolte del Museo Nazionale Romano e, da lì, in quelle del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo.

Eventuali confronti

Fibule a disco portate alla luce nella Tomba 150 di Nocera Umbra (cfr. c. 37) e nella Tomba 168 di Castel Trosino (cfr. c. 22).

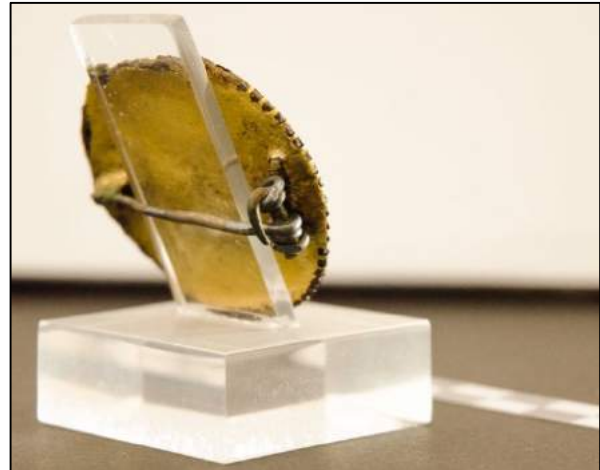
Bibliografia di riferimento

- PASQUI A., PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, estratto dai *Monumenti Antichi* pubblicati per la R. Accademia dei Lincei, XXV, 1918, col. 194.
- ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala 1923, p. 80.
- VON JENNY W.A., VOLBACH W.F., *Germanischer Schmuck des frühen Mittelalters*, Berlin 1933, p. 42.
- WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 4, p. 34, tav. 36.
- Rupp C. (a cura di), *Catalogo*, in Paroli L. (a cura di), *Umbria Longobarda. La necropoli di Nocera Umbra nel centenario della scoperta*, catalogo della mostra (Nocera Umbra, Museo Civico 27 luglio 1996 – 10 gennaio 1997), Roma 1996, pp. 89-130; p. 94.
- RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra. 1. Katalog und Tafeln*, Firenze 2005, p. 25, tav. 29, fig. 2.
- MAME (parte anteriore); De Pasca V. (parte posteriore)

Referenze fotografiche

c. 35

Fibula a disco in bronzo dorato



Materiali	bronzo ¹ ; oro; argento
Dimensioni	diametro: 4,6 cm; lo spessore si aggira tra i 2 e i 5 mm.
Provenienza	Tomba 39 di Nocera Umbra (necropoli <i>Il Portone</i>) La sepoltura apparteneva a una giovinetta ² .
Datazione	VII ³ ; entro la prima metà del VI ⁴ ; seconda metà IV-inizi del V secolo
Luogo di conservazione	Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo
Inventario	n. 448

¹ Sia nella documentazione di Pasqui e Paribeni sia nei due contributi della Felletti Maj (si veda la Bibliografia di riferimento della presente scheda) il metallo veniva identificato con il rame. Nella più recente pubblicazione ad opera di Cornelia Rupp si sottolinea trattarsi di bronzo, identificazione con la quale mi sento di concordare nonostante non siano state pubblicate le relative analisi archeometriche. Questo nuovo riconoscimento consente di giungere a un'ipotesi, benché di "ampio raggio": anche l'umbone di scudo portato alla luce nella medesima necropoli era realizzato in bronzo dorato; di conseguenza si potrebbe congetturare che i due manufatti provenissero da un medesimo contesto di cui, ovviamente, siamo completamente all'oscuro (un tesoretto? una sepoltura più antica?). A tal riguardo, cfr. Capitolo I.

² La fibula fu portata alla luce in corrispondenza della parte sinistra dello sterno.

³ WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., p. 39.

⁴ FELLETTI MAJ B.M., *Intorno a una fibula aurea della necropoli longobarda di Nocera Umbra*, cit., p. 5.

Descrizione

La fibula è costituita da due lamine discoidali riunite a martello (?)⁵ lungo il bordo esterno. Una volta "saldate" le due valve, queste furono sottoposte alla doratura a fuoco⁶.

Il campo della fibula può essere suddiviso in tre registri.

All'interno del primo, quello centrale, campeggia un busto femminile in posizione frontale eseguito a sbalzo, incorniciato da una bordura perlinata. I capelli della donna sono raccolti in larghe ondulazioni e, probabilmente, annodati all'indietro; un nastro lavorato decora, nella parte centrale, l'acconciatura. Seppur di difficile lettura, porta orecchini con lunghi pendenti. La donna indossa una tunica⁷, impreziosita in corrispondenza della parte superiore da un colletto ornato di pesanti ricami, al cui centro è sospeso un pendente a goccia. Nella parte inferiore del busto, si intravedono le pieghe della tunica che le conferiscono una sorta di naturalismo semplificato. Questo elemento centrale è strettamente assimilabile alle immagini clipeate e, in misura minore – benché altrettanto significativa – ai ritratti monetali.

Il registro successivo è costituito da una banda liscia, a sua volta incorniciata da una cornice realizzata accostando elementi ovoidali realizzati anch'essi a sbalzo.

Gli appiccicagnoli e l'ardiglione sul retro sono argentei. Questi sono realizzati in modo abbastanza rudimentale. L'ardiglione ha il capo a spirale mentre l'elemento entro il quale si aggancia lo spillo è costituito da una linguetta ripiegata.

Come la maggior parte degli oggetti portati alla luce a Nocera Umbra, anche la fibula a disco confluì nelle raccolte del Museo Nazionale Romano e, da lì, in quelle del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo – che fu creato quale naturale continuazione del precedente⁸.

Storia degli studi/collezionistica

Eventuali confronti

/

⁵ Tale osservazione è contenuta in FELLETTI MAJ B.M., *Una fibula aurea della necropoli longobarda di Nocera Umbra*, cit., p. 5.

⁶ Cfr. *Ibidem*.

⁷ Un confronto a mio avviso puntuale per l'abbigliamento indossato dalla donna raffigurata sulla fibula nocerina è costituito dal ritratto di Proiecta, sul coperchio dell'omonimo cofanetto argenteo. Proiecta è certamente realizzata con maggiore raffinatezza esecutiva e attenzione ai dettagli, tuttavia diversi caratteri (capigliatura, tipologia di abbigliamento) sono, a mio avviso, sovrapponibili (cfr. PAINTER K.S., *Cofanetto di Proiecta*, in Ensoli S., La Rocca E. (a cura di), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, cit., n. 115 (pp. 493-495)).

⁸ Per il dibattito relativo si rimanda a, ARENA M.S., PAROLI L., *Museo dell'Alto Medioevo Roma*, Roma 1993, nello specifico pp. 3-8; PAROLI L., *Prospettive per un museo archeologico medievale di Roma*, «Archeologia Medievale», X, 1983, pp. 19-42.

Bibliografia di riferimento

PASQUI A., PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, estratto dai *Monumenti Antichi* pubblicati per la R.

Accademia dei Lincei, XXV, 1918, coll. 137-352; c. 239.

WERNER J., *Zwei byzantinische Pektoralkreuze aus Ägypten*, «Seminarium Kondakovianum», VIII, 1936, pp. 183-186.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 39, pp. 39, 62, tav. 44.

FELLETTI MAJ B.M., *Intorno a una fibula aurea della necropoli longobarda di Nocera Umbra*, «Commentari», XII, 1961, pp. 3-11.

FELLETTI MAJ B.M., *Echi di tradizione antica nella civiltà artistica di età longobarda*, in *Ricerche sull'Umbria tardo antica e preromanica*, Atti del II Convegno di Studi Umbri (Gubbio, 24-28 maggio 1964), Perugia, pp. 317-341; pp. 328-329.

RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra. 1. Katalog und Tafeln*, Firenze 2005, p. 57, tav. 59B, fig. 1.

Referenze fotografiche

MAME (parte anteriore); De Pasca V. (parte posteriore)

c. 36

Frammento di una fibula a disco "a rosetta"



Materiali	argento; almandino
Dimensioni	Raggio: circa 1,5 cm
Provenienza	Tomba 87 di Nocera Umbra (necropoli <i>Il Portone</i>) La sepoltura apparteneva a una donna adulta ¹ .
Datazione	VI secolo (termine <i>ante quem</i> : 572 ²)
Luogo di conservazione	Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo
Inventario	n. 756
Descrizione	Il manufatto si presenta in stato fortemente frammentario. È giunto sino a noi un solo almandino inserito nel castone argenteo che – sebbene molto danneggiato – continua a contenerlo. Sono ancora presenti parte della piastrina argentea inferiore e due cellette.
Storia degli studi/collezionistica	Come la maggior parte degli oggetti portati alla luce a Nocera Umbra, anche la fibula a disco confluì nelle raccolte del Museo

¹ Il piccolo manufatto fu rinvenuto in corrispondenza del braccio della defunta.

² Il riferimento è dato dalla prima fase di utilizzo della necropoli individuata dalla Rupp nel periodo *post* 572-290. A questo proposito si rimanda alla trattazione del manufatto nel testo principale di questa ricerca e, nello specifico, all'interno del Capitolo VI.

Nazionale Romano e, da lì, in quelle del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo.

Eventuali confronti

/

Bibliografia di riferimento

PASQUIA., PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, estratto dai *Monumenti Antichi* pubblicati per la R.

Accademia dei Lincei, XXV, 1918, col. 285.

ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala 1923, p. 87.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 17, p. 36, tav. A.

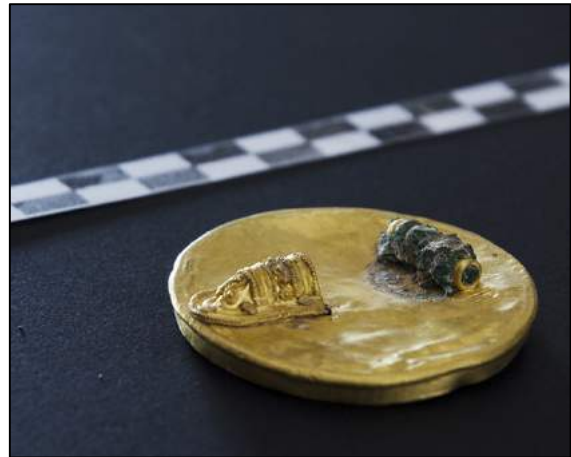
RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra. 1. Katalog und Tafeln*, Firenze 2005, p. 110.

Referenze fotografiche

De Pasca V.

c. 37

Fibula a disco con decorazione ad almandini e paste vitree



Materiali

oro; bronzo; almandini; paste vitree (bianca¹; arancio)

Dimensioni

diametro: 4,7 cm

Provenienza

Tomba 150 della necropoli di Nocera Umbra (*Il Portone*).

La sepoltura è catalogata come di generico adulto².

Datazione

entro il VII secolo³

Luogo di conservazione

Roma, Museo Nazionale dell'Alto Medioevo

Inventario

n. 1110

Descrizione

La fibula a disco si presenta leggibile nonostante alcune lacune e mancanze. È costituita da uno scheletro aureo nel quale sono state realizzate le cellette per ospitare i castoni.

La struttura decorativa è suddivisibile in tre registri concentrici che hanno quale perno centrale un castone circolare di pasta vitrea bianca. La prima bordura era costituita da almandini

¹ Il Werner (WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., p. 35) ipotizzava si potesse trattare di madreperla; ad oggi non sono state compiute analisi in tal senso per avere un eventuale riscontro in questa direzione.

² La tipologia nonché la complessità di tale corredo funebre mi conducono a ipotizzare che si trattasse anzitutto di un individuo femminile (data la compresenza di fibule ad arco, collana, anello) e, in secondo luogo, di una giovinetta, essendo presente – tra i beni funebri – una conchiglia (*cypraea*). La fibula fu trovata in corrispondenza del gomito destro del defunto.

³ Proposta di attribuzione cronologica avanzata da chi scrive. Per un approfondimento si rimanda al Capitolo VI.

inseriti in cellette trapezoidali; la seconda è fortemente connotata geometricamente: quattro elementi circolari in pasta vitrea di color arancione suddividono la circonferenza in quattro parti, ciascuna delle quali recepisce, al centro, una celletta pseudo-triangolare a gradini. Gli alveoli di questo secondo registro sono tutti riempiti, ad eccezione degli elementi circolari sopradescritti, con almandini. Il terzo registro, infine, presenta quattro elementi circolari equidistanti, in linea con il perno centrale e in posizione alternata rispetto a quelli del secondo registro. Tali cellette sono riempite di pasta vitrea biancastra tanto da connotare il manufatto da un punto di vista di "gioco coloristico". Le cellette che separano tali elementi hanno tutte una forma a gradini e ospitano almandini.

Nonostante alcuni castoni mancanti, è chiara l'aspetto complessivo della fibula a disco.

La lamina aurea che funge da bordo esterno del manufatto è decorata, nella sua parte inferiore da una cornice in filo godronato.

La parte retrostante presenta ancora gli elementi, entrambi aurei, con funzione di appiccicagnoli; nello specifico si nota, nella parte sinistra, l'elemento entro il quale si fissava lo spillone per chiudere il monile, mentre nella parte destra il sistema al quale era agganciata la base (mobile) della spilla. Il primo è decorato con elementi a cerchietto e a doppia voluta in filo godronato. Gli anellini nella parte opposta presentano invece ancora, benché ossidato, l'elemento bronzeo che costituiva il braccio trasversale dello spillone (mancante).

Non si osservano tracce di logorio.

/

Storia degli studi/collezionistica Eventuali confronti

Si possono effettuare parallelismi con le fibule a disco della Tomba 17 di Nocera Umbra (cfr. **c. 34**) e della Tomba 168 di Castel Trosino (cfr. **c. 22**), benché questi esemplari presentino solo lo "scheletro" aureo.

Per quanto riguarda la tipologia realizzativa e decorativa della staffa saldata in corrispondenza della parte posteriore del manufatto, sono individuabili forti rassomiglianze con le fibule a disco delle Tombe H e 168 di Castel Trosino (**c. 11**; **c. 22**).

Bibliografia di riferimento

PASQUI A., PARIBENI R., *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*,
estratto dai *Monumenti Antichi* pubblicati per la R.

Accademia dei Lincei, XXV, 1918, col. 335.

ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala
1923, p. 79.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin
1950, n. C 5, p. 35, tav. 37.

RUPP C., *Das Langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra*.
1. Katalog und Tafeln, Firenze 2005, p. 169, tav. 157, fig.
2.

Referenze fotografiche

MAME (parte anteriore); De Pasca V. (parte posteriore)

c. 38

Fibula a disco in oro con almandini



Materiali

oro, almandini

Dimensioni

diametro: 6,7 cm

Provenienza

da una sepoltura longobarda tra via della Repubblica e via della Posta. La sepoltura (scoperta nel 1950) fu interpretata come appartenente a un individuo femminile¹.

Datazione

entro il primo quarto del VII secolo

Luogo di conservazione

Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Museo Archeologico Nazionale

Inventario

n. 4051

Descrizione

La fibula presenta tre registri concentrici che hanno quale perno della composizione il castone (vuoto) centrale. La fascia che corre intorno a quest'ultimo elemento è la più larga e presenta una scelta decorativa composita. Attorno alla lamina aurea, si dipartono, come a stella, otto alveoli con la forma di triangoli scalettati; lo spazio di risulta è riempito con cellette polilobate ad eccezione di quattro alveoli circolari e quattro trilobati che, alternandosi scandiscono la composizione del bordo esterno. Il secondo registro presenta inserzioni di

¹ Cfr. ALFIERI N. *et al.*, *Ori e argenti dell'Emilia antica*, cit., p. 91.

almandini che si alternano a placche auree con ornato a intreccio². La cornice più esterna presenta quattro alveoli aurei (senza alcun castone) in corrispondenza dei punti cardinali; tra di essi l'ornamentazione *cloisonné* sembra richiamare elementi nastriformi. Quest'ultima bordura è racchiusa da un filo godronato che le decora la parte esterna.

La parte posteriore è costituita da una «lamina d'oro a sbalzo»³, sulla quale sono saldati tre anellini⁴ e l'elemento di chiusura dell'ardiglione, quest'ultimo è decorato con un motivo a cerchietti godronati e sembrerebbe presentare alla base una sottile bordura in filigrana.

**Storia degli
studi/collezionistica
Eventuali confronti**

/

La presenza di tre anellini saldati sul retro consente di individuare un parallelismo con la fibula della Tomba 168 di Castel Trosino (c. 22).

Bibliografia di riferimento

MONACO C., *Oreficerie longobarde a Parma*, Parma 1955, pp. 19-21; tavv. 1-4.

ALFIERI N. *et al.*, *Ori e argenti dell'Emilia antica*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 31 agosto-22 settembre 1958), Bologna 1958, n. 206 (pp. 91-92); figg. 58-59.

CARDUCCI C., *Oreficerie barbariche*, in *Ori e argenti dell'Italia antica*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Chiabrese, giugno-agosto 1961), Torino 1961, pp. 238-261; n. 916 (p. 258).

RAGGIO P., *La ricca tomba femminile di Parma, Borgo della Posta*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, schede delle opere, Milano 2017, n. II.28a (pp. 42-43).

Referenze fotografiche

<http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2017/09/Fibula-a-disco-in-oro-e-cloisonné-da-Parma-Borgo-della-Posta-inizi-del-VII-secolo-Parma-Complesso-Monumentale-della-Pilotta-Museo-Archeologico-Nazionale.jpg> (parte anteriore); MONACO C., *Oreficerie longobarde a Parma*, cit., tav. 2 (parte posteriore).

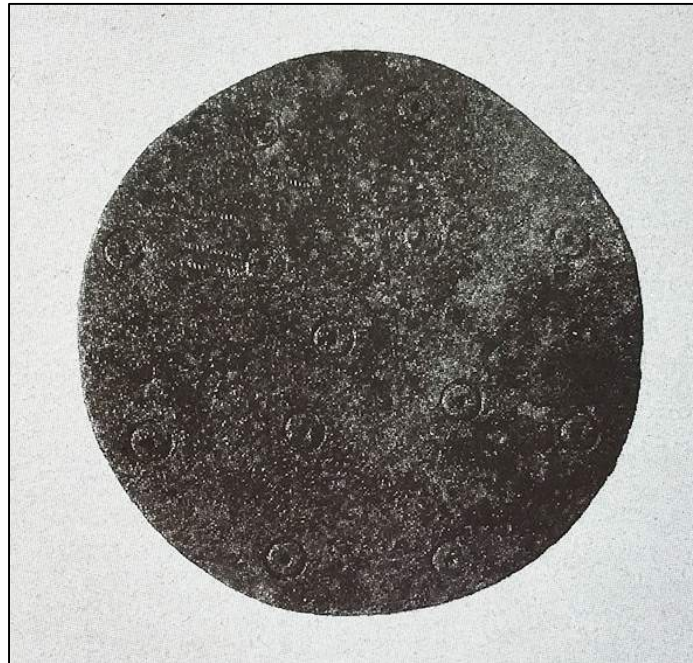
² Una trattazione maggiormente dettagliata a questo proposito si trova all'interno del lavoro di ricerca (Capitolo VI).

³ CARDUCCI C., *Oreficerie barbariche*, cit., p. 258.

⁴ Due sono posti in corrispondenza dell'elemento funzionale alla chiusura dell'ardiglione, quindi erano parte del meccanismo della molla. La funzione ascrivibile al terzo anellino riprende l'ipotesi formulata per la fibula della Tomba 168 di Castel Trosino (c. 22); tuttavia una supposizione meno ardita potrebbe essere quella di identificare tale gancino in un passante funzionale all'utilizzo del manufatto come pendente.

c. 39

Fibula a disco in bronzo con decorazione punzonata



Materiali	bronzo
Dimensioni	diametro: 5,7 cm
Provenienza	necropoli di Enguiso (?), in Val di Concei (Trento)
Datazione	V-VII secolo
Luogo di conservazione	Rovereto, Museo Civico
Inventario	n. 2730
Descrizione	La placca bronzea presenta un'ornamentazione a occhi di dado ⁵ . Non sono pubblicate informazioni relative alla parte retrostante del manufatto.
Storia degli studi/collezionistica	/
Eventuali confronti	/
Bibliografia di riferimento	WERNER J., <i>Die Langobardischen Fibeln aus Italien</i> , Berlin 1950, n. C 41, p. 39. BIERBRAUER V., <i>Fibula a disco in bronzo dalla necropoli di Enguiso (?)</i> , in Menis G.C. (a cura di), <i>I Longobardi</i> , catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Palazzo dei

⁵ L'immagine fotografica di difficile lettura non consente una descrizione particolareggiata dell'oggetto.

Proveditori Veneti – Museo Nazionale; Duomo – Museo Cristiano; Tempietto Longobardo, 2 giugno-30 settembre 1990), Milano 1990, n. II.31 (pp. 125-126).

Referenze fotografiche

BIERBRAUER V., *Fibula a disco in bronzo dalla necropoli di Enguiso (?)*, cit., p. 125.

c. 40

Fibula a disco in bronzo con decorazione cruciforme

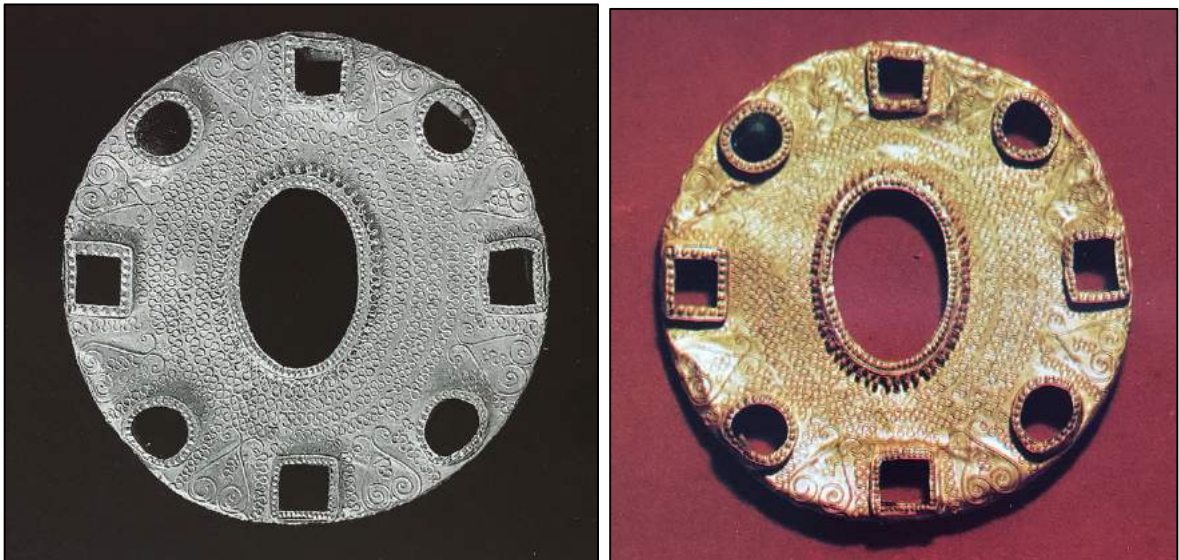
Materiali	bronzo
Dimensioni	diametro: 3,9 cm
Provenienza	da Locca, valle di Ledro (Trento) ¹
Datazione	V-VII secolo
Luogo di conservazione	Rovereto, Museo Civico
Inventario	
Descrizione	La placca bronzea presenta una croce sullo sbalzo centrale ² .
Storia degli studi/collezionistica	/
Eventuali confronti	/
Bibliografia di riferimento	WERNER J., <i>Die Langobardischen Fibeln aus Italien</i> , Berlin 1950, n. C 40, p. 39.
Referenze fotografiche	/

¹ La necropoli di Locca era situata nel comune di Concei, non distante da Enguiso. «I ritrovamenti devono risalire agli anni 1926-1938 e i reperti provengono certamente da tombe distrutte», in BIERBRAUER V., *Enguiso (?), val di Concei (Trento)*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, cit., p. 124.

² WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, cit., p. 39. L'assenza di immagini fotografiche non consente alcuna analisi maggiormente puntuale del manufatto.

c. 41

Fibula a disco aurea con decorazione in filigrana



Materiali

oro

Dimensioni

diametro: 9,7 cm

Provenienza

da un sepolcreto nella località detta oggi Pantano¹ presso Senise (Basilicata).

Datazione

seconda metà del VII secolo²

Luogo di conservazione

Napoli, Museo Archeologico Nazionale

Inventario

/

Descrizione

Il manufatto si contraddistingue per una forma non perfettamente circolare, e per aver perduto tutti i castoni che lo arricchivano in antico (a meno di uno).

La sua decorazione ha quale perno un grande castone ovale, privo appunto della relativa pietra, che campeggia al centro della placca anteriore; il suo orlo è arricchito da «un nastrino a onda continua con globetti nelle convessità esterne»³ e da una decorazione a puntini, la stessa che si ritrova in corrispondenza delle cornici degli altri alveoli. Questi si

¹ CORRADO M., *Note in margine ad alcune oreficerie 'beneventane' da Senise (PZ)*, cit., p. 1301.

² La datazione del corredo funebre dell'individuo, probabilmente di sesso femminile, portato alla luce in tale sepoltura, è strettamente connessa all'impronta del solido aureo di Eraclio e Tiberio (659-668) presente sul rovescio degli orecchini, anch'essi parte dei preziosi doni funebri. A questo proposito, cfr. GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., p. 18.

³ ROTILI MARC., *Tomba latinizzata di Senise (Potenza)*, cit., p. 225.

fanno spazio lungo il bordo e vedono alternarsi celle quadrangolari a celle circolari: solo quella in alto a sinistra contiene una gemma di colore blu-cobalto⁴.

La superficie del monile presenta un'ornamentazione di fili ondulati che si svolge su quattro registri concentrici. Lo spazio di risulta tra i castoni si contraddistingue per una decorazione maggiormente complessa: fili ondulati fungono da cornice laterale a due grandi S affrontate che contengono, al loro interno, un altro elemento ondulato.

La lamina più esterna è ripiegata verso l'interno.

Non vi sono tracce della parte retrostante né del sistema di aggancio.

/

**Storia degli
studi/collezionistica
Eventuali confronti**

I confronti più puntuali si possono stabilire con la fibula a disco della Tomba 16 di Castel Trosino (c. 18) e con la fibula Dzialinski (c. 1), benché il fatto di avere solo un'immagine grafica di quest'ultima non è di grande aiuto nell'analisi.

Bibliografia di riferimento⁵

DE RINALDIS A., *Senise. Monili d'oro d'età barbarica*, «Notizie di Scavi e Antichità», 1916, pp. 329-332

ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala 1923, p. 83.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 22, p. 37, tav. 40.

GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, Roma 1969, pp. 20-21.

BREGLIA L., *Catalogo delle oreficerie del Museo Nazionale di Napoli*, Roma 1941, n. 1000 (p. 96), tav. XLII.

ROTILI MARC., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, in *Studi di Storia dell'Arte in Memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 77-108; pp. 94-95.

ROTILI MARC., *Tomba latinizzata di Senise (Potenza)*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Palazzo dei Provveditori Veneti – Museo Nazionale; Duomo – Museo Cristiano; Tempietto Longobardo, 2 giugno-30 settembre 1990), Milano 1990, pp. 224-225.

⁴ Cfr. ROTILI MARC., *Tomba latinizzata di Senise (Potenza)*, cit., p. 224.

⁵ Si dettagliano i riferimenti bibliografici nei quali la fibula è oggetto di una trattazione *ad hoc*, e non i contributi che ne fanno accenno.

CORRADO M., *Manufatti altomedievali da Senise. Riesame critico dei dati*, in Quilici L., Quilici Gigli S. (a cura di), *Carta archeologica della Valle del Sinni. Fascicolo 4: zona di Senise*, Roma 2001, pp. 227-258; pp. 232-234.

CORRADO M., *Note in margine ad alcuneoreficerie 'beneventane' da Senise (PZ)*, in *I Longobardi dei Ducati di Spoleto e Benevento*, Atti del XVI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Spoleto, 20-23 ottobre 2002; Benevento, 24-27 ottobre 2002), I-II, Spoleto 2003, II, pp. 1301-1313; pp. 1303-1304.

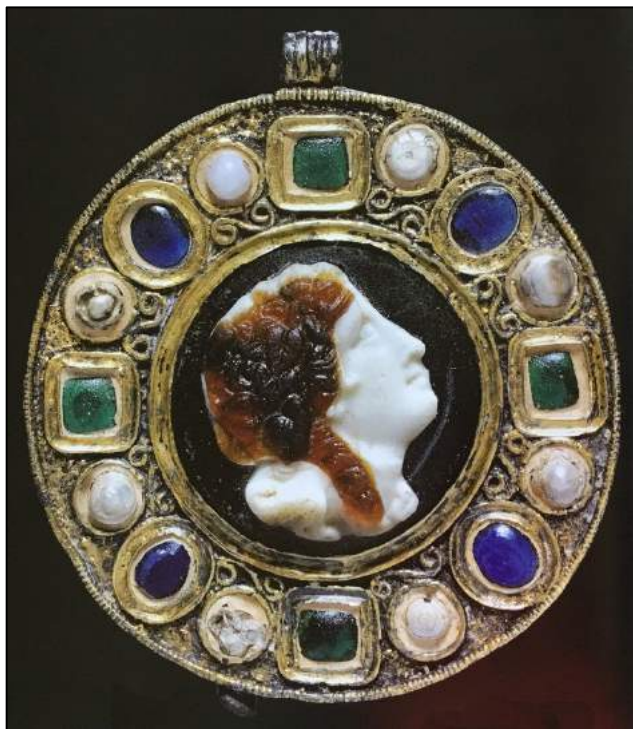
ABATE N., *Fibula a disco in oro*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, schede delle opere, Milano 2017, n. III.16 (pp. 71-72).

Referenze fotografiche

ROTILI MARC., *Tomba latinizzata di Senise (Potenza)*, cit., fig. V.2 (immagine in bianco e nero) ; GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., tav. I (immagine a colori).

c. 42

**Fibula a disco - pendente con decorazione in filigrana, paste vitree
e cammeo centrale**



Materiali

Dimensioni

Provenienza

Datazione

Luogo di conservazione

Inventario

Descrizione

lamina d'argento dorata, paste vitree

diametro: 4,5 cm; altezza: 0,6 cm

dalla Tomba 62 della necropoli Ponte del Rio presso Spilamberto. Il manufatto era parte dei doni funebri a corredo di una sepoltura femminile.

VI secolo¹; prima metà del VII secolo²

Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Emilia Romagna
/

Il piccolo monile rinvenuto intatto è realizzato in lamina argentea dorata; la sua placca anteriore recepisce nella parte centrale una cornice modanata che contiene un cammeo realizzato in pasta vitrea raffigurante Apollo³. Attorno a tale

¹ GIORDANI N., *Il pendente - fibula della tomba femminile 62*, cit., p. 76.

² Tale datazione è avanzata da chi scrive sulla base dei confronti con manufatti assimilabili. A questo riguardo si rimanda al Capitolo VI.

³ Cfr. GIORDANI N., *Il pendente - fibula della tomba femminile 62*, cit., p. 78.

elemento centrale vi è una fascia impreziosita dall'alternarsi di castoni quadrangolari, circolari e ovali riempiti di paste vitree verdi e blu nonché di perle di fiume nel caso delle cornici circolari. Lo spazio tra queste ultime e la cornice centrale è arricchito da una decorazione a S in filigrana. Il bordo più esterno è realizzato in filo godronato, al quale è saldata la lamina liscia che detta l'altezza del manufatto. Inoltre nella parte superiore è saldato un anello «con solcature a sbalzo»⁴ funzionale alla sospensione del monile. La placca posteriore è tuttora caratterizzata dalla presenza della staffa nonché dell'ardiglione, appiccicagnoli che testimoniano il duplice utilizzo del monile.

Storia degli

studi/collezionistica

/

Eventuali confronti

/

Bibliografia di riferimento

GIORDANI N., *Il pendente - fibula della tomba femminile 62*, in Breda A. (a cura di), *Il Tesoro di Spilamberto. Signori Longobardi alla frontiera*, catalogo della mostra (Spilamberto, 11 dicembre 2010-25 aprile 2011), Modena 2010, pp. 77-85.

Referenze fotografiche

GIORDANI N., *Il pendente - fibula della tomba femminile 62*, cit.

⁴ *Ibidem.*

c. 43

Fibula a disco in oro con granati e paste vitree



Materiali	oro, granati, paste vitree ¹
Dimensioni	diametro: 5,2 cm
Provenienza	dalla sepoltura femminile del Lingotto (via Nizza), scoperta il 16 febbraio 1910
Datazione	fine VI-inizi VII secolo
Luogo di conservazione	Torino, Museo di Antichità
Inventario	/
Descrizione	<p>La fibula a disco in esame presenta tre registri concentrici imperniati sul castone circolare centrale (attualmente vuoto). Quest'ultimo e la cornice adiacente sono rialzati, quasi a riproporre l'idea di una borchia sbalzata.</p> <p>Gli alveoli che strutturano la prima fascia creano all'interno di spicchi morfologicamente identici, disegni alternati e simmetrici. Il secondo registro ospita un motivo a ovali alternati a pseudo-trapezi, a loro volta suddivisi in sei parti. Infine, l'ultimo, crea una sorta di cornice in cui alveoli rettangolari</p>

¹ L'impossibilità di visionare di persona il manufatto unita alla quasi inesistente bibliografia di riferimento non mi consentono di dettagliare nello specifico dove si è in presenza di granati e dove di paste vitree.

ospitano una lamina ondulata che dona una sorta di dinamicità al bordo. Il tutto è contornato da un filo godronato che, con ogni probabilità, orna la lamina aurea che dettava l'altezza del manufatto.

Nella parte posteriore manca l'ardiglione; si conserva in parte la spirale; la staffa è frammentaria².

**Storia degli
studi/collezionistica
Eventuali confronti
Bibliografia di riferimento**

/

/

RIZZO G.E., *Torino. Scoperta di antichità barbariche*, «Notizie degli Scavi di Antichità», VII, 1910, pp. 193-198.

ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala 1923, p. 80.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 7, p. 35, tav. 37.

GIOSTRA C., *La sepoltura della Dama del Lingotto di Torino*, in Brogiolo G.P., Marazzi F., Giostra C. (a cura di), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, schede delle opere, Milano 2017, n. II.27a (pp. 41-42).

Referenze fotografiche

MERCANDO L., MICHELETTO E., *Archeologia in Piemonte. Il Medioevo*, Torino 1998, tav. II.

² Tali informazioni sono contenute in, RIZZO G.E., *Torino. Scoperta di antichità barbariche*, cit., p. 194.

c. 44

**Fibula a disco in lamina aurea con decorazione in filigrana, pasta vitrea
e motivo inciso**



Materiali

oro, pasta vitrea, carbonato di calcio/pietra calcarea(?)¹

Dimensioni

diametro: 6,5 cm; diametro del vetrino: 2,2 cm

Provenienza

Il manufatto fu portato alla luce nel 1964 durante alcuni lavori agricoli a Brez (Trento). Tali lavori provocarono la distruzione della sepoltura nonché la «parziale rottura del gioiello»².

Datazione

Fine VI-VII secolo

Luogo di conservazione

Trento, Museo Castello del Buonconsiglio

Inventario

n. 9615

Descrizione

La fibula a disco in esame si contraddistingue per l'elemento centrale: un lamina aurea liscia trattiene un vetrino che copre un dischetto sul quale è incisa una figura, probabilmente maschile, che alza la mano destra e trattiene sul petto (?) la

¹ Il materiale dell'elemento centrale non è stato identificato. Il Ciurletti (CIURLETTI G., *Fibula a disco in lamina d'oro*, cit., p. 519) scrive a tal proposito: «[...] un dischetto di materiale di natura non ben identificata (carbonato di calcio, pietra calcarea) dalla superficie liscia e lucida color grigio, il cui bordo inferiore risulta ricoperto di colore verde (residui di ossidi di corrosione della lamina?). Il disco presenta una decorazione incisa, con qualche traccia rossastra (minio) [...]».

² *Ibidem*.

sinistra³. Il volto si caratterizza per il tratto profondo ed espressionistico degli occhi, ricavati entro arcate sopraccigliari fortemente connotate; la bocca aperta – come in un'espressione di stupore –, e i capelli realizzati attraverso un motivo a profonde scanalature. Il personaggio sembrerebbe indossare un mantello, se si osserva la resa del suo abito. Tale busto è incorniciato, su ambo i lati, da due profonde punzonature che accostano due triangoli a un cerchietto centrale. Il tutto è inserito all'interno di un bordo sottile inciso. La fascia più esterna presenta decorazioni e punzonature che non sembrerebbero rispondere ad un preciso disegno. Tale castone è incorniciato, alla base, da una tripla bordura costituita da due filetti godronati che delimitano una finta treccia. Il campo della fibula presenta, in corrispondenza del bordo, otto castoni quadrangolari⁴ e circolari, posti alternati alla medesima distanza: quelli circolari ospitano paste vitree blu (uno però è vuoto), mentre quelli quadrangolari azzurre (anche in questo caso, un alveolo è vuoto). La superficie restante è connotata da una decorazione con elementi eterogenei realizzati in filigrana; questi non sembrerebbero rispondere a una precisa composizione: troviamo S affrontate, 8 godronati, cerchietti, volute e figure quadrate ottenute avvicinando piccoli segmenti godronati. La bordura della placca anteriore riprende il motivo ornamentale della cornice del castone centrale. Ad essa è saldata la lamina aurea che determinava l'altezza del monile; questa era decorata da una filettatura godronata. «Manca la piastra di base con l'ago. Il corpo, a cilindro molto basso, risulta parzialmente riempito da un impasto argilloso»⁵

Storia degli

studi/collezionistica

Eventuali confronti

Bibliografia di riferimento

/

/

CIURLETTI G., *Fibula a disco in lamina d'oro*, in Endrizzi L., Marzatico F. (a cura di), *Ori delle Alpi. Oggetti d'ornamento dalla preistoria all'alto medioevo*, catalogo della mostra

³ Tale iconografia è stata interpretata dal Ciurletti (IVI, pp. 519-520) come la figura di un'orante. L'immagine presente sul dischetto ha però solo una mano alzata, motivo questo che mi induce a vedere come forzata l'interpretazione in chiave cristiana del manufatto di cui si fa portavoce il Ciurletti.

⁴ Attualmente sono sette: il castone circolare in alto a sinistra è infatti perduto.

⁵ CIURLETTI G., *Fibula a disco in lamina d'oro*, cit., p. 519.

(Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 giugno-9 novembre 1997), Trento 1997, n. 1472 (pp. 519-520).

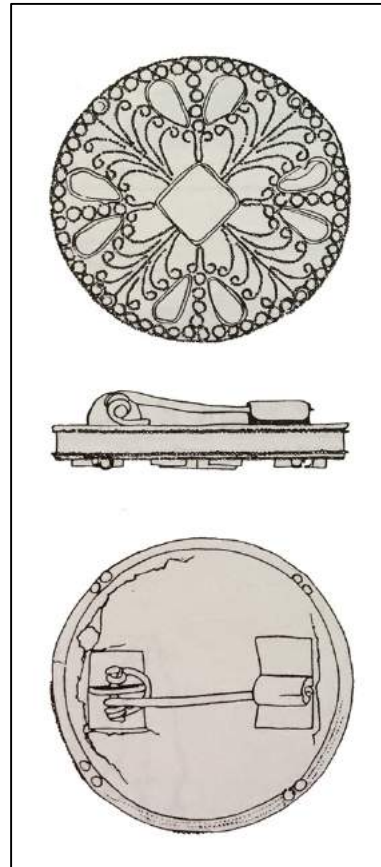
CIURLETTI G., *Oggetti d'ornamento nel Trentino-Alto Adige nell'Alto Medioevo*, in *Ibidem*, pp. 437-440; p. 439.

Referenze fotografiche

CIURLETTI G., *Oggetti d'ornamento nel Trentino-Alto Adige nell'Alto Medioevo*, cit., p. 439 (immagine fotografica);

CIURLETTI G., *Fibula a disco in lamina d'oro*, cit., p. 519 (particolare del motivo centrale).

Fibula a disco con decorazione in filigrana e almandino centrale



Materiali	oro, argento, almandino
Dimensioni	diametro: 6,2 cm
Provenienza	dal tesoro di Isola Rizza (Verona)
Datazione	VI secolo ¹ ; fine VI - inizio VII secolo ² ; inizio VII secolo ³
Luogo di conservazione	Verona, Museo Civico di Castelvechio
Inventario	n. 4578
Descrizione	Del presente manufatto siamo in possesso sia della placca anteriore sia di quella posteriore, argentea, che seppur danneggiata risulta ancora fissata al fronte della fibula tramite otto chiodini argentei. La lamina aurea anteriore presenta un

¹ Una generica attribuzione al VI secolo è quella sostenuta da Margherita Bolla (BOLLA M., *Il tesoro di Isola Rizza (Italia)*, cit., p. 392).

² Cfr. LA ROCCA C., *Catalogo*, cit., p. 111.

³ Cfr. VON HESSEN O., *I ritrovamenti barbarici nelle collezioni civiche veronesi del museo di Castelvechio*, cit., p. 44. Chi scrive concorda con questa proposta di datazione.

campo suddiviso in quattro parti dai tralci – eseguiti in filigrana e terminanti con due castoni a goccia – che si diramano dai vertici del castone romboidale che campeggia al centro. Il castone recepisce un almandino; mentre nulla rimane delle pietre che riempivano gli scomparti a goccia.

Negli spazi di risulta si osservano ornamentazioni in filigrana che richiamano – seppur con un'estrema stilizzazione – l'iconografia delle palmette.

Una cornice costituita da cerchielli godronati funge da bordura alla placca. Si osserva poi, in corrispondenza della fascetta che detta l'altezza del manufatto, un'ulteriore cornice in filigrana. La fibula è parte del tesoretto di Isola Rizza, portato alla luce durante alcuni lavori agricoli nell'inverno del 1873. Nello stesso anno fu acquistato dal Museo di Verona, dove è tuttora custodito.

Storia degli studi/collezionistica

Eventuali confronti

Il manufatto in esame presenta forti assonanze con la seconda fibula a disco parte del tesoro di Isola Rizza (c. 46).

Bibliografia di riferimento

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 20, p. 36, tav. 39.

VON HESSEN O., *I ritrovamenti barbarici nelle collezioni civiche veronesi del museo di Castelvecchio*, Verona 1968, pp. 43-53, in particolare pp. 43-44; tavv. 37, 40.

LA ROCCA C., *Catalogo*, in Modonesi D., La Rocca C., *Materiali di età longobarda nel veronese*, Verona 1989, pp. 47-148; nn. 200-201⁴ (pp. 111-112) [Isola Rizza].

BUORA M., *Tesoro di Isola Rizza. Fibula a disco in oro*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Palazzo dei Provveditori Veneti – Museo Nazionale; Duomo – Museo Cristiano; Tempietto Longobardo, 2 giugno-30 settembre 1990), Milano 1990, n. V.15a (p. 231).

BOLLA M., *Il tesoro di Isola Rizza (Italia)*, in Aillagon J.-J. (a cura di), *Roma e i Barbari. La nascita di un nuovo mondo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 26 gennaio-20 luglio 2008), Milano-Venezia 2008, n. IV.42 (p. 392).

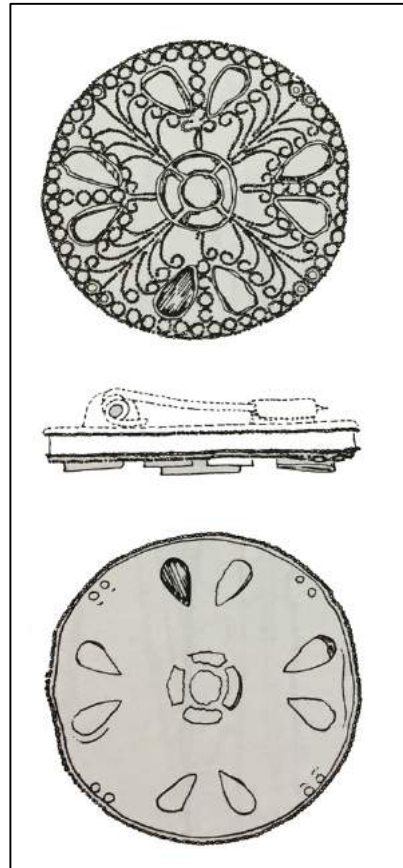
⁴ Purtroppo la descrizione della fibula a cura di Cristina La Rocca presenta forti imprecisioni; talvolta la studiosa confonde i due manufatti in esame.

Referenze fotografiche

BOLLA M., *Il tesoro di Isola Rizza (Italia)*, cit., n. IV.42 (immagine a colori); LA ROCCA C., *Catalogo*, cit., tav. XXIV, fig. 1 (riproduzione grafica).

c. 46

Fibula a disco con decorazione in filigrana e pietra verde



Materiali

oro, pietre verdi

Dimensioni

diametro: 6,2 cm

Provenienza

dal tesoretto di Isola Rizza (Verona)

Datazione

fine VI - inizio VII secolo¹; inizio VII secolo²

Luogo di conservazione

Verona, Museo Civico di Castelvechio

Inventario

n. 4576

Descrizione

Del presente manufatto – fortemente assimilabile all’altra fibula portata alla luce nel medesimo contesto – siamo in possesso della sola placca anteriore. Questa presenta al centro un doppio castone circolare, la cui fascia esterna è suddivisa in quattro sezioni: questi hanno perso le pietre che in antico

¹ Cfr. LA ROCCA C., *Catalogo*, cit., p. 111.

² Cfr. VON HESSEN O., *I ritrovamenti barbarici nelle collezioni civiche veronesi del museo di Castelvechio*, cit., p. 44. Anche in questo caso, chi scrive concorda con la proposta di datazione avanzata da von Hessen.

impresiosavano l'oggetto. La restante superficie della lamina presenta quattro scomparti uguali, ottenuti grazie alla presenza di tralci in filigrana terminanti con castoni a goccia affrontati; solo uno di questi (posto in alto a sinistra) presenta ancora l'elemento in pasta vitrea. Gli spazi di risulta – posizionati in corrispondenza dei punti cardinali – ospitano una decorazione granulata che sembrerebbe voler riproporre, seppur in modo estremamente stilizzato, una palmetta.

La placca anteriore presenta una cornice realizzata con cerchielli godronati.

Storia degli studi/collezionistica

La fibula è parte del tesoretto di Isola Rizza, portato alla luce durante alcuni lavori agricoli nell'inverno del 1873. Nello stesso anno fu acquistato dal Museo di Verona, dove è tuttora custodito.

Eventuali confronti

Benché non ovvio, il manufatto in esame presenta forti assonanze con l'altra fibula a disco parte del tesoretto di Isola Rizza (c. 45).

Bibliografia di riferimento

ÅBERG N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala 1923, p. 151, tav. 298.

WERNER J., *Die Langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. C 21, pp. 36-37, tav. 39.

VON HESSEN O., *I ritrovamenti barbarici nelle collezioni civiche veronesi del museo di Castelvecchio*, Verona 1968, pp. 43-53, in particolare pp. 43-44; tavv. 38, 40.

LA ROCCA C., *Catalogo*, in Modonesi D., La Rocca C., *Materiali di età longobarda nel veronese*, Verona 1989, pp. 47-148; nn. 200-201 (pp. 111-112) [Isola Rizza].

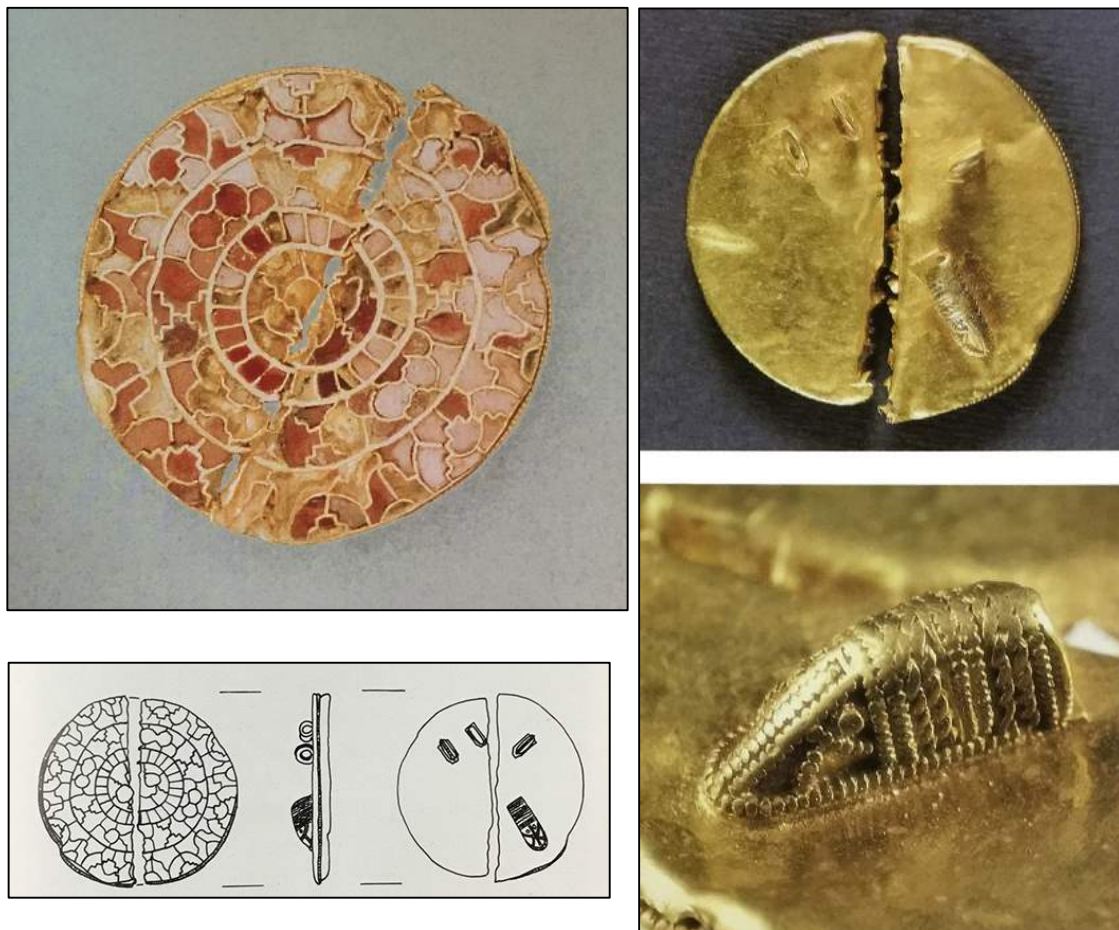
BUORA M., *Tesoro di Isola Rizza. Fibula a disco in oro*, in Menis G.C. (a cura di), *I Longobardi*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, Palazzo dei Provveditori Veneti – Museo Nazionale; Duomo – Museo Cristiano; Tempietto Longobardo, 2 giugno-30 settembre 1990), Milano 1990, n. V.15b (p. 231).

Referenze fotografiche

De Pasca V. (foto a colori); LA ROCCA C., *Catalogo*, cit., tav. XXIV, fig. 2 (riproduzione grafica).

c. 47

Fibula a disco realizzata a *cloisonné*



Materiali

oro, almandini

Dimensioni

diametro: 4,6 cm

Provenienza

Rinvenimento casuale avvenuto nel 1978 in località "Col de Mort" presso Vittorio Veneto; «costituisce una delle più antiche testimonianze della presenza longobarda nel territorio del ducato di Ceneda»¹.

Datazione

ultimo quarto del VI secolo

Luogo di conservazione

Vittorio Veneto, Museo del Cenedese

Inventario

n. I.G. 281944

¹ *Fibula a disco da Vittorio Veneto*, in POSSENTI E., *Il Veneto tra Ostrogoti e Longobardi*, cit., p. 230.

Descrizione	<p>Il manufatto, attualmente in due frammenti non ricomponibili², è costituito da una lamina aurea sulla quale sono saldati gli alveoli che accolgono ancora oggi, sebbene solo in parte, gli almandini.</p> <p>La struttura compositiva è articolata su tre registri concentrici che si sviluppano attorno a un clipeo centrale; questo, in antico, presentava una decorazione quadrilobata. Attorno a tale nucleo vi è una cornice costituita da minute cellette pseudo-quadrangolari. Seguono le due fasce più ampie che presentano, al loro interno, alveoli di forme eterogenee: motivi a fungo si alternano ad elementi scalettati e bilobati.</p> <p>Sulla parte retrostante, il fermo dell'ardiglione è decorato con «fili godronati che configurano una testa zoomorfa stilizzata»³.</p>
Storia degli studi/ collezionistica	<p>Gli oggetti portati alla luce «nel raggio di cinque metri nel corso di lavori agricoli o immediatamente dopo l'aratura, furono consegnati al Museo del Cenedese»⁴</p>
Eventuali confronti	<p>La fibula a disco in esame presenta forti parallelismi con i manufatti portati alla luce nelle Tombe di Nocera Umbra (c. 34; c. 37) e nella Tomba di Castel Trosino (c. 22).</p> <p>La presenza nella parte retrostante di un anellino "fuori asse" rispetto all'ardiglione avvicina tale scelta a quella presente nella fibula a disco della Tomba 168 di Castel Trosino (c. 22) e del manufatto portato alla luce a Parma (c. 38).</p>
Bibliografia di riferimento	<p><i>Fibula a disco da Vittorio Veneto</i>, in POSSENTI E., <i>Il Veneto tra Ostrogoti e Longobardi</i>, in Brogiolo G.P., Chavarría Arnau A. (a cura di), <i>I Longobardi. Dalla caduta dell'Impero all'alba dell'Italia</i>, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 28 settembre 2007-6 gennaio 2008; Novalesa, Abbazia dei Santi Pietro e Andrea, 30 settembre-9 dicembre 2007), Milano 2007, pp. 227-233; n. 4.15 (p.230).</p> <p>RIGONI M., <i>Vittorio Veneto, Ceneda, Loc. Col del Mort</i>, in Possenti E., Rigoni M., Sandrini G.M., <i>Rinvenimenti occasionali dal territorio</i>, in Rigoni M., Possenti E. (a cura</p>

² Cfr. RIGONI M., *Vittorio Veneto, Ceneda, Loc. Col del Mort*, cit., p. 105.

³ *Fibula a disco da Vittorio Veneto*, cit., p. 230. Chi scrive dubita di tale identificazione, ed è propensa a individuare unicamente la scelta composita di motivi decorativi in filigrana.

⁴ RIGONI M., *Vittorio Veneto, Ceneda, Loc. Col del Mort*, cit., p. 103.

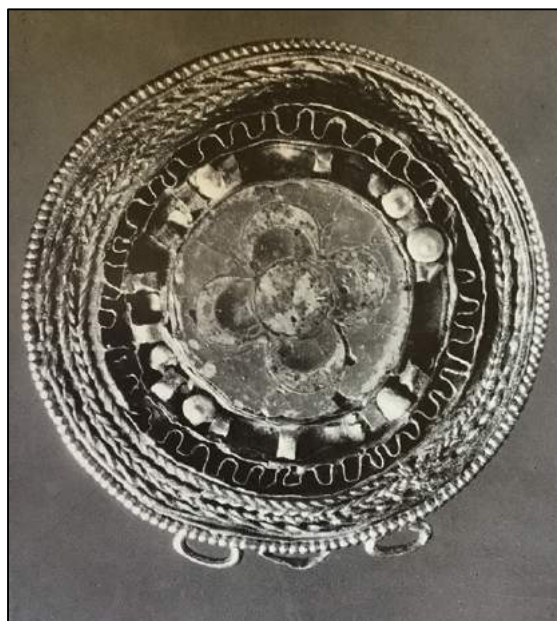
di), *Il tempo dei Longobardi. Materiali di epoca longobarda dal Trevigiano*, catalogo della mostra (Vittorio Veneto, 20 settembre-31 dicembre 1999), Padova 1999, pp. 95-122; pp. 103-106.

Referenze fotografiche

Fibula a disco da Vittorio Veneto, in POSSENTI E., *Il Veneto tra Ostrogoti e Longobardi*, cit., fig. 4.15 (parte anteriore); RICONIM., *Vittorio Veneto, Ceneda, Loc. Col del Mort*, cit., figg. 9-11 (riproduzione grafica; parte posteriore).

c. 48

**Fibula a disco aurea con medaglione centrale realizzato a smalto
(cosiddetta Stroganoff)**



Materiali	oro, perle, smalto
Dimensioni	diametro: 3,7 cm; peso: 8,77 gr
Provenienza	da un generico "territorio italiano"
Datazione	prima metà del VII secolo ¹ , VII secolo ²
Luogo di conservazione	fino al 1961 fu all'Allen Memorial Art Museum, Oberlin (Ohio, USA) ³ ; il monile era parte della Melvin Gutman Collection of Jewelry ⁴ ; attualmente non si hanno notizie aggiornate e certe a riguardo.
Inventario	/
Descrizione	La fibula a disco presenta la sola placca anteriore ⁵ . Questa si articola in tre registri che hanno quale perno centrale un

¹ Trattandosi dell'ipotesi di attribuzione cronologica di chi scrive si rimanda al Capitolo IV del presente lavoro di ricerca.

² GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, cit., p. 23.

³ A questo proposito è intercorsa una comunicazione via posta elettronica tra chi scrive e Selina Bartlett, Assistant Registrar dell'Allen Memorial Art Museum.

⁴ La Melvin Gutman Collection fu venduta all'asta da Sotheby's e acquistata dagli Alsdorf, tuttavia sembra che questi l'abbiano poi donata all'Art Institute di Chicago. Maggiori informazioni sono presenti nel Capitolo IV del presente studio.

⁵ Cfr. PARKHURST C., *Melvin Gutman Collection of Ancient and Medieval Gold*, cit., p. 237.

medaglione circolare che ospita una decorazione a quadrifoglio realizzata in smalto⁶. Le immagini fotografiche di pessima qualità relative al manufatto non consentono una descrizione coloristica particolareggiata. Tuttavia sembrerebbe che il quadrifoglio si stagli su uno sfondo azzurro; l'elemento floreale è poi connotato da una duplice resa cromatica: i petali, verdi, formano una corona attorno ad un elemento centrale bianco, e le loro foglie presentano un profilo bianco di forma semilunata nella parte superiore. Attorno al clipeo smaltato si sviluppa una banda nella quale cerchietti aurei si alternano a minute perle (molte di queste andate perdute); vi è quindi un registro costituito da una lamina lavorata a nastro e, tutt'attorno, si fa spazio un'ampia cornice aurea nella quale sono saldati insieme diversi fili aurei contraddistinti da lavorazioni eterogenee: due fili attorcigliati incorniciano una finta treccia; segue poi un filo non lavorato e una cornice perlinata.

Storia degli studi/collezionistica

Il manufatto era parte della collezione del conte Grigorij Sergeevič Stroganoff (Roma); da lì passò «per qualche intermediario»⁷ nella Melvin Gutman Loan Collection of Jewelry già nello Allen Memorial Art Museum di Oberlin (Ohio, USA).

Eventuali confronti

L'oggetto intrattiene forti parallelismi con la fibula Castellani (c. 7) sia per l'ornamentazione a smalto e sia per la tipologia decorativa della cornice esterna. Per quanto concerne lo smalto del medaglione centrale, ulteriori oggetti assimilabili sono la fibula di Comacchio (c. 32) e, se autentico, il monile conservato presso il Dumbarton Oaks Museum (c. 5).

Bibliografia di riferimento

PARKHURST C., *Melvin Gutman Collection of Ancient and Medieval Gold*, «Allen Memorial Art Museum Bulletin», XVIII, 1961, n. 149 pp. 237-238.

ROSS M.C., *Some Longobard insignia*, «Allen Memorial Art Museum Bulletin», XXI, 1964, pp. 142-152; p. 146, fig. 5.

⁶ Sebbene i diversi contributi inerenti l'oggetto non facciano parola, almeno particolareggiata, della tecnica utilizzata, credo si tratti di uno smalto a freddo, come attestato nella fibula cosiddetta Castellani.

⁷ LIPINSKY A., *Le arti minori in Campania fino al secolo X circa*, cit., p. 141. Credo che gli intermediari possano essere riconosciuti in Adolph Loewi e, successivamente Joseph Brummer (1883-1947), antiquario parigino, la cui collezione venne messa in vendita successivamente alla sua morte. Tuttavia non vi è alcuna documentazione specifica che attesti tali passaggi.

- LIPINSKY A., *Le arti minori in Campania fino al secolo X circa*, in *Il contributo dell'Archidiocesi di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione*, Atti del Convegno Nazionale di Studi Storici (Capua, Caserta, S. Maria C.V., Sessa, Aurunca, Marcianise, Caiazzo, S. Agata dei Goti, 26-31 ottobre 1966), Roma 1967, pp. 129-156; p. 141.
- GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, Roma 1969, p. 23.
- REYNOLDS BROWN K., *Fibula*, in Weitzmann K. (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century*, catalogue of the exhibition (New York, Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977-February 12, 1978), New York 1979, n. 294 (pp. 317-318).
- ROTILI M., *Rinvenimenti longobardi dell'Italia Meridionale*, in *Studi di Storia dell'Arte in Memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 77-108; p. 98.
- BALDINI LIPPOLIS I., *L'oreficeria dell'impero di Costantinopoli*, Bari 1999, n. 4.c.4 (p. 165).
- GALASSO E., *Oreficeria medioevale in Campania*, Roma 1969, tav. VI.a.

Referenze fotografiche

Fibula aurea con decorazione in filigrana, pasta vitrea e cammeo centrale



Materiali	oro, onice, pasta vitrea
Dimensioni	diametro: 6,2 cm
Provenienza	dall'Italia ¹
Datazione	inizio VII secolo ² ; VII secolo ³ (fibula); II-IV secolo (cammeo)
Luogo di conservazione	New York, Metropolitan Museum of Art
Inventario	n. 95.15.101
Descrizione	La fibula a disco, di cui chi scrive ha visionato solo la parte anteriore attraverso la documentazione fotografica a disposizione, presenta una decorazione articolata su tre registri concentrici che ruotano attorno al cammeo centrale. Questo è costituito da una gemma romana di reimpiego sulla quale è raffigurato un personaggio che guida una biga. Tale cammeo è inserito all'interno di una cornicetta modanata, bordata a sua volta da una lamina ondulata.

¹ Chi scrive ipotizza che si possa trattare di una realizzazione effettuata in seno alla *Langobardia Minor*.

² Si tratta dell'ipotesi di datazione formulata da chi scrive.

³ PAROLI L., *The Langobardic Finds and the Archaeology of Central Italy*, cit., p. 154.

	<p>Tutt'intorno si fa spazio il secondo registro che presenta un motivo ornamentale, non particolarmente curato, costituito da S in filo godronato. Un filetto realizzato con la stessa tecnica divide tale fascia da quella successiva, nella quale otto castoni cilindrici – che ospitano paste vitree verdi, trasparenti e scure senza una precisa logica – si alternano a una decorazione in filigrana costituita da doppie S affrontate. Il tutto è racchiuso entro una cornice costituita da una finta treccia (due fili attorcigliati) racchiusa entro due – uno per lato – cordini godronati. Tale bordura costituisce il punto di saldatura della fascetta aurea che si unisce ortogonalmente al manufatto e ne stabilisce l'altezza. La piastra retrostante è andata persa⁴. La fibula a disco si presenta con alcune ammaccature in corrispondenza del margine esterno nonché con le lamine di alcuni castoni danneggiate e i motivi in filigrana consunti. La fibula appartenne fino al 1865 a Samuel T. Baxter (Firenze), quando venne acquistata dal Metropolitan Museum of Art.</p>
<p>Storia degli studi/collezionistica</p>	
<p>Eventuali confronti</p>	<p>La decorazione della bordura più esterna con S in filigrana affrontate, così come la suddivisione dei registri con sottili fili godronati nonché la bordura esterna a finta treccia richiamano alcune peculiarità riscontrabili nella fibula Dzialinski (c. 1). La modanatura del castone può essere assimilata a quella della fibula di Benevento (c. 2), della Tomba 16 di Castel Trosino (c. 18); alle quali si aggiunge inoltre la piccola fibula con cammeo raffigurante un uccellino parte della Dumbarton Oaks Collection (c. 49).</p>
<p>Bibliografia di riferimento</p>	<p>REYNOLDS BROWN K., <i>Two Langobardic Fibulae in the Metropolitan Museum of Art</i>, «Archeologia Medievale», XIV, 1987, pp. 447-449; fig. 1. PAROLI L., <i>The Langobardic Finds and the Archaeology of Central Italy</i>, in Reynolds Brown K., Kidd D., Little C.T. (eds.), <i>From Attila to Charlemagne. Arts of the Early Medieval Period in The Metropolitan Museum of Art</i>, New York 2000, pp. 140-163; pp. 154-155.</p>
<p>Referenze fotografiche</p>	<p>MET (Public Domain Dedication)</p>

⁴ *Ibidem*.

c. 50

Fibula a disco in oro con cammeo raffigurante un pavone (?)



Materiali

oro, cammeo vitreo

Dimensioni

lunghezza: 4 cm; altezza: 3,5 cm

Provenienza

dall'Italia

Datazione

VII secolo

Luogo di conservazione

Washington D.C., Dumbarton Oaks Museum

Inventario

BZ.1937.26

Descrizione

La fibula a disco si conserva tuttora per intero, ad eccezione del meccanismo di allaccio e dell'ardiglione.

Il manufatto è costituito da una placca aurea che ospita, nella sua parte centrale, un cammeo raffigurante un uccellino – probabilmente un pavone – ritratto di profilo con la testa girata verso destra.

La gemma è inserita all'interno di una cornice modanata, attorno alla quale è realizzata una bordura composta da tre fili godronati. Questa lascia spazio ad una fascia ampia decorata

con un motivo di volute in filigrana. Il tutto racchiuso da una cornice anch'essa godronata. A questa è saldata la lamina aurea che definisce l'altezza del manufatto, alla quale è unita anche la lamina della parte retrostante.

Questa recepisce, da un lato, due anellini entro i quali in antico era inserito il sistema di fissaggio e, dall'altro, un elemento conico funzionale al fissaggio.

La fibula a disco presenta alcune ammaccature in corrispondenza dei margini.

Storia degli studi/collezionistica

Il manufatto fece parte inizialmente della collezione di E. Guilhou a Parigi⁵. Poi passò, nel 1937, alla Bliss Collection⁶. Nel 1945 fu esposto al Fogg Museum of Art in occasione della mostra *A selection of Ivories, Bronzes, Metalwork, and other objects from the Dumbarton Oaks Collection* (Cambridge, Fogg Museum, Nov. 15-Dec. 31, 1945), organizzata per celebrare la fine della Seconda Guerra Mondiale⁷.

Eventuali confronti

La cornice modanata trova utili confronti nel medesimo elemento che campeggia sulla fibula di Benevento (c. 2), sul manufatto del Metropolitan Museum (c. 49), nonché sulla fibula della Tomba 16 di Castel Trosino (c. 18).

Bibliografia di riferimento

Catalogue of a Collection of Ancient Rings formed by the late E. Guilhou, Paris 1902, n. 811, tav. XIII.

Handbook of the Dumbarton Oaks Collection, Harvard University (Washington DC, 1955), n. 156.

ROSS M.C., *Some Longobard Insignia*, «Allen Memorial Art Museum Bulletin», XXI, 1964, pp. 142-152; p. 152.

Handbook of the Dumbarton Oaks Collection, Harvard University (Washington DC, 1967), n. 242.

ROSS M.C., *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Jewelry, Enamels, and art of the Migration Period*, vol. II,

⁵ Si trattava della più grande collezione di anelli di età antica, bizantine e medievale (oltre 1600 pezzi). A questo proposito si rimanda a, *Catalogue of a Collection of Ancient Rings formed by the late E. Guilhou*, Paris 1902; il monile in esame era il n. 811. Si veda poi anche la pagina <https://www.doaks.org/resources/online-exhibits/before-the-blisses/collectors/e-guilhou2019s-collection-of-ancient-rings>.

⁶ A proposito di Robert Wood Bliss (1875-1962), si rimanda a <https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/annotations/robert-woods-bliss>.

⁷ A questo proposito si veda, <https://www.doaks.org/research/library-archives/dumbarton-oaks-archives/historical-records/75th-anniversary/blog/the-collection-goes-underground>.

Referenze fotografiche

Washington D.C. 2005 (I ed. 1965), n. 171 (pp. 123-124), tav. LXXXVI.

Dumbarton Oaks Museum (foto a colori); ROSS M.C., *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Jewelry, Enamels, and art of the Migration Period*, cit., n. 171, tav. LXXXVI (foto in bianco e nero).