

FABIO SCIREA

NOTE SUI DIPINTI ROMANICI
IN S. EGIDIO A FONTANELLA AL MONTE
E SULL'ICONOGRAFIA DEGLI ANGELI-ATLANTI

Estratto da:

BENEDICTINA

Rivista del Centro Storico Benedettino Italiano

Anno 56 – Fasc. n. 2 – luglio-dicembre 2009



ABBAZIA S. MARIA DEL MONTE - CESENA

Studi

dell'Arte,
Spettacolo



FABIO SCIREA

NOTE SUI DIPINTI ROMANICI
IN S. EGIDIO A FONTANELLA AL MONTE
E SULL'ICONOGRAFIA DEGLI ANGELI-ATLANTI

Il cenobio di Fontanella: stato degli studi

Sull'ex priorato cluniacense di S. Egidio a Fontanella al Monte (Sotto il Monte Giovanni XXIII, Bergamo), fondato nel 1080 da Alberto da Prezzate, molto è stato scritto, incrociando lo studio delle fonti con quello dell'alzato di chiesa e annessi⁽¹⁾ (Fig. 1). Sulla vicenda dell'istituzione nel primo secolo di vita i pareri restano discordanti, mentre sulle fasi architettoniche della chiesa si è giunti ad una restituzione in gran parte condivisa.

La prima chiesa (Fontanella I), databile per caratteri formali agli anni della fondazione⁽²⁾, era costituita dall'attuale presbiterio triabsidato, forse con bassa torre di incrocio⁽³⁾, innestato in una navata unica verosimilmente più corta dell'attuale, per una pianta a T diffusa in chiese monastiche minori (ad esempio, S. Benedetto in Portesana a Trezzo sull'Adda e S. Maria del Misma a Cenate Sopra)⁽⁴⁾. Attorno alla metà del secolo XII la chiesa fu

⁽¹⁾ Punto critico: P. PIVA, *Architettura monastica nell'Italia del Nord. Le chiese cluniacensi*, Milano 1998, pp. 56-63; M. SPINI, *S. Egidio di Fontanella al Monte. Le vicende storiche e costruttive del priorato Cluniacense (secoli XI-XII)*, Sotto il Monte Giovanni XIII 2001. Da ultimo: F. SCIREA, in *Lombardia romanica*, a cura di R. Cassanelli - P. Piva, Milano, in corso di stampa (d'ora in poi: c.d.s.).

⁽²⁾ PIVA, *Architettura*, p. 57.

⁽³⁾ D. GHITTI, *La chiesa del priorato di S. Egidio a Fontanella al Monte nel quadro dell'espansione cluniacense nella diocesi di Bergamo*, «Postumia», 8 (1997), pp. 47-59 (50-54).

⁽⁴⁾ PIVA, *Architettura*, pp. 136-137. Su S. Benedetto in Portesana: G. SPINELLI, *Verso Milano: S. Benedetto in Portesana*, in *L'Isola fra Adda e Brembo. Indagine conoscitiva sui beni culturali e ambientali del territorio dell'Isola*, a cura di A. MARTINELLI - A. RAGIONIERI, Bergamo 1988, pp. 62-63; *San Benedetto in Portesana. Il Priorato di Portesana e la valle dell'Adda nella Lombardia medioevale*, Atti del Convegno celebrativo del IX Centenario di Fondazione, Trezzo sull'Adda, 23/9/1989, a cura di G. Spinelli, Trezzo sull'Adda (Milano) 1990; PIVA, *Architettura*, pp. 81-83; IDEM, *Lombardia romanica*. Su S. Maria di Misma: D. GHITTI, *La chiesa di Santa Maria di Misma nel quadro dell'architettura cluniacense dei secoli XI e XII*, «Bergomum», XCIV, 1999/1, pp. 7-45. D. VISMARA - A. ZONCA, *Cenate Sopra, S. Maria del Misma. La chiesa medioevale*, «Notizie Archeologiche Bergomensi», 11 (2003), pp. 289-311.

ampliata (Fontanella II), sostituendo la navata con un transetto non sporgente con torre di incrocio ed un corpo a tre navate, scandite da arcate su colonne monolitiche, capitelli e pulvini⁽⁵⁾. L'analisi stratigrafica di Andrea Zonca ha poi individuato una fase intermedia (fase 2), in cui al fianco meridionale fu addossato un annesso funzionale, poi inglobato nella successiva navatella⁽⁶⁾.

Per l'ampliamento di Fontanella II fu impiegata arenaria in grandi blocchi, squadrati prima della posa sui lati di commensura e solo dopo sulle facce esterne. Tale combinazione fra materiale e tecnica ricorre nella prima fase di S. Giorgio ad Almenno S. Salvatore (attorno alla metà del secolo XII)⁽⁷⁾ e nei tre cantieri più importanti del cuore politico-religioso di Bergamo: nella prima fase di S. Maria Maggiore (dal 1137)⁽⁸⁾, nella fase di XII secolo di S. Vincenzo (attuale S. Alessandro)⁽⁹⁾ e nel Palazzo della Ragione (post 1198)⁽¹⁰⁾. L'impiego a Fontanella della medesima tecnologia costruttiva induce ad ipotizzare un diretto interessamento episcopale; in particolare di Girardo da Bonate, quale potente arcidiacono del Capitolo di S. Vincenzo dal 1136, autorevole vescovo dal 1146 al 1167 (anno in cui fu deposto per le ormai scomode posizioni filo imperiali) e diretto promotore della ricostruzione di S. Maria Maggiore⁽¹¹⁾. Nel 1178 il successore Guala di Telgate (1168-1186), «*precibus et interventu domini Girardi episcopi antecessoris sui*», investì il priore di S. Egidio, Lanfranco, un da Bonate come

⁽⁵⁾ Su tale cronologia, che posticipa il 1130 circa proposto in A.K. PORTER, *Lombard Architecture*, New Haven - London 1915-1917, II, pp. 427, concordano: A. ZONCA, *Almenno San Salvatore (BG), chiesa romanica di San Giorgio. Lettura stratigrafica dell'alzato* (1988), «*Archeologia Medievale*», XVII (1990), pp. 593-611 (606, 608); U. ZANETTI, *Il monastero di S. Egidio a Fontanella di Sotto il Monte*, Bergamo 1993, pp. 96-98; PIVA, *Architettura*, p. 61; SPINI, *S. Egidio*, I, p. 82.

⁽⁶⁾ Relazione dattiloscritta in PIVA, *Architettura*, pp. 58-59. Tale fase è messa in dubbio, con argomentazioni non molto convincenti, in SPINI, *S. Egidio*, I, pp. 75-76.

⁽⁷⁾ ZONCA, *Almenno*. SCIREA, *Lombardia romanica*.

⁽⁸⁾ F. BUONINCONTRI, *Scultura a Bergamo in età comunale. I cantieri di S. Maria Maggiore e del Palazzo della Ragione*, Bergamo 2005, pp. 27-35. SCIREA, *Lombardia romanica*.

⁽⁹⁾ Lo scavo condotto nel 2006 sotto il piano pavimentale ha rimesso in luce una stratificazione che risale fino all'età romana, evidenziando parte delle fondazioni della basilica paleocristiana e del suo rimaneggiamento di età romanica, fra cui una rara recinzione presbiteriale, dipinta verso la fine del secolo XIII. Lo scavo e i dipinti sono stati pubblicati rispettivamente in: M. FORTUNATI - A. GHIROLDI, *La Cattedrale di S. Alessandro Martire in Bergamo*, in *Storia economica e sociale di Bergamo. I primi millenni. Dalla Preistoria al Medioevo*, II, Bergamo 2007, pp. 539-547; E. DAFFRA, *La porzione affrescata: importanza di un recupero*, in *Storia economica e sociale di Bergamo*, pp. 548-551. Per una sintesi sul complesso cattedrale: SCIREA, *Lombardia romanica*.

⁽¹⁰⁾ ZONCA, *Almenno*, pp. 606-609. BUONINCONTRI, *Scultura a Bergamo*, pp. 83-87.

⁽¹¹⁾ A. SALA, *Girardo vescovo di Bergamo (1146-1167) e la Consortereria dei "da Bonate" negli avvenimenti cittadini del secolo XII*, «*Bergomum*», LXXIX, 1985/1, pp. 139-214.

Girardo, dei diritti di decima sul monte Botta⁽¹²⁾. Da ciò Mario Lupi dedusse che Girardo andò a trascorrere i suoi ultimi anni di vita nel monastero di Fontanella⁽¹³⁾, mentre nel 1719 Ferdinando Ughelli si limitava ad annotare che Girardo, «*anathemate ictus, devolutusque de Sede anno 1170 etiam de civitate exire coactus est, Gualdino Archiepiscopo Mediolanensi, Cardinalique Legato Alexandri Pontificis factiosissimum hominem persequente. Exul vitam finivit, incertum an pertinax adhuc, an poenitens facti*»⁽¹⁴⁾.

I dipinti romanici del presbiterio: vicenda

Ciò che resta dei dipinti murali romanici dell'abside centrale fu in parte rinvenuto dall'ingegner Carlo Bianchi durante il restauro 1910-1912: «Aperte le feritoie delle absidi, prima murate, trovai sugli squarci una rozza decorazione a fasce lineari brune e rosse. Nell'abside centrale verso il mezzo, dopo molto lavoro, riescii a mettere in vista e decifrare la figura del Redentore assisa in trono, benedicente con la destra, e col libro nella sinistra, con la scritta: *Ego sum lux mundi, veritas, via et vita*. Di fattura primitiva e cioè non superiore al XIII secolo, può esser dell'epoca della costruzione della Chiesa o di poco posteriore. Così lungo l'arcone tra l'abside e il presbiterio rinvenni sotto parecchie mani di tinta e sotto un grosso strato di intonaco una decorazione pure a fasce lineari a colori e rozze, del tipo degli squarci alle finestre»⁽¹⁵⁾ (Fig. 2).

Se non stupisce che la *Maiestas Domini*, databile al 1498 (*Item in depinger la Capella de l'altar grande costa lire 28 imperiali*⁽¹⁶⁾), fosse ritenuta romanica, una foto dell'abside scattata poco prima del restauro pittorico del 1962⁽¹⁷⁾ chiarisce perché Bianchi non parli dell'Agnello in clipeo, ancora celato dallo scialbo al pari dei frammenti del semicilindro. Al contrario,

(12) Archivio di Stato di Milano, Archivio Diplomatico, Pergamene, Pontida, S. Giacomo, cartella 36, n. 53; trascrizione: L. MARTINELLI PERELLI, *Alcuni documenti del priorato di S. Egidio di Fontanella (secoli XII-XIII)*, «Archivio Storico Lombardo», CXV, 1989, pp. 309-328 (323-324).

(13) M. LUPI, *Codex diplomaticus civitatis, et ecclesiae Bergomatis*, Bergamo 1799, II, V, coll. 1311-1312.

(14) F. UGHELLI, *Italia sacra, sive de episcopis Italiae, et insularum adiacentium*, IV, Venezia 1719 (ristampa anastatica, Bologna 1973), col. 466.

(15) C. BIANCHI, *La chiesa di Fontanella al Monte. Restauro*, Torino 1912, p. 20.

(16) M. TAGLIABUE - L. CHIODI, *Il priorato di S. Egidio dei Benedettini Cluniacensi in Fontanella del Monte (1080-1473). Storia e documenti*, Bergamo 1960, p. 103.

(17) TAGLIABUE - CHIODI, *Il priorato*, fig. 14. Il restauro pittorico fu condotto al termine di quello dell'edificio, coordinato dall'ingegner Primo Colombo Zefinetti e riferito al periodo 1959-1962 in Spini, *S. Egidio*, I, pp. 50-52, mentre a quello 1954-1963 in ZANEITI, *Il monastero*, p. 88.

non rimane quasi traccia delle «fascie lineari brune e rosse» degli sguanci delle monofore, così da non poter stabilire se si trattasse di intonaco romano o del 1498. Arthur Kingsley Porter, che visitò S. Egidio prima e dopo l'intervento di Bianchi, si limita a riferire che «The interior walls were once covered with frescos. Interesting fragments of the XV and XVI centuries still survive»⁽¹⁸⁾.

In *All'abazia di Sant'Egidio* (1991), i frammenti in questione sono individuati e sommariamente descritti: «Medioevali, cioè tra gli anni 1000 e 1200 circa, sono alcuni frammenti localizzati soprattutto nella zona presbiteriale. Essi riguardano: un angelo che sorregge in alto uno scudo imperiale borchiato con l'agnello pasquale (sulla volta a botte antistante il catino absidale); una figura di santo molto frammentata (sul risvolto rettilineo destro dell'abside); altri piccoli brani di affreschi (una aureola, un frammento di vestito, un busto di vescovo benedicente) sono localizzati in vari punti del presbiterio»⁽¹⁹⁾.

Nel 1993 Umberto Zanetti si limita a notare che «Vari resti di affreschi, risalenti al XII secolo, si scorgono tuttora sulle pareti interne delle absidi ed altri ancora sono nel presbiterio: poca cosa purtroppo rispetto a quanto dovevano essere alcuni secoli fa»⁽²⁰⁾. Null'altro in merito si legge nei restanti contributi sull'ex priorato, tanto meno in due repertori sulla pittura medievale bergamasca⁽²¹⁾. Ritengo perciò opportuno descrivere i frammenti rimasti, per provare a suggerirne il contesto perduto.

I dipinti: resti materiali

Al centro del sottarco che precede l'emiciclo absidale centrale si conserva la metà destra di un Agnello, entro clipeo con ghiera a quadrupla banda di cui quella esterna borchziata da stelle cerchiato (Fig. 3), affine a quella che inquadra Cristo nella volta a botte presbiteriale di S. Pietro ad Agliate⁽²²⁾. A destra, un angelo sostiene il clipeo a guisa di Atlante, proba-

⁽¹⁸⁾ PORTER, *Lombard*, II, p. 426.

⁽¹⁹⁾ *All'abazia di Sant'Egidio*, a cura della Comunità e Centro di Studi Ecumenici Giovanni XXIII, Sotto il Monte - Bergamo 1991, pp. 36-37.

⁽²⁰⁾ ZANETTI, *Il monastero*, p. 110.

⁽²¹⁾ *Pittura a Bergamo dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1991. *I pittori bergamaschi. Le origini*, a cura di M. Boskovits, Bergamo 1992.

⁽²²⁾ Sui dipinti di S. Pietro ad Agliate, nonostante i numerosi interventi critici (da ultimo: G. A. VERGANI, *Aspetti e considerazioni di metodo per lo studio della decorazione pittorica della basilica di Agliate*, in *Agliate e il suo complesso basilicale*, Atti della Giornata di studi, Agliate 29/6/2002, Biassono 2003, pp. 97-115) manca un'analisi contestuale, che non si limiti a considerazioni di tipo stilistico. Sull'edificio: R. CASSANELLI, *Lombardia romanica*.

bilmente già in equilibrio sul globo o su di un capitello dipinto, come suggerisce la distanza fra i piedi (sebbene perduti, ricollocabili in base alle proporzioni della figura) e la mensola sotto la nicchia (scavata in rottura). Il medesimo schema doveva riproporsi specularmente sul lato opposto.

Sul piedritto meridionale della volta a botte presbiteriale, appena sotto la mensola lapidea, si riconoscono tracce di due contigue figure aureolate sotto arcate (Fig. 4). Di quella sinistra si conserva la parte destra dell'aureola puntinata; di quella destra il profilo superiore ed un frammento inferiore dell'aureola, parte del busto e delle gambe, con veste azzurra, tunica a toni di ocra rossa e mano destra aperta a mostrare il palmo. Delle arcate si è salvato il pennacchio con ruota raggiata, che però non poggiava su capitello e colonnina: l'ipotetica linea di quest'ultima è ingombrata da una banda policroma a soffietto, frapposta fra l'aureola sinistra ed il profilo dell'arcata; inoltre, il sottostante frammento in ocra bruna, disassato rispetto alla ricaduta dell'arcata, si rivela un pomo di scranno, tanto più che l'andamento del panneggio della figura destra indica la postura seduta.

Sul risvolto destro dell'emiciclo si conserva la parte superiore di una colonnina dipinta con capitello fogliato, verde su fondo bianco ed entro cornice bicroma a bande di ocra rossa e gialla. All'estremità destra dell'emiciclo, si può infine scorgere un ulteriore frammento di aureola e di banda policroma a soffietto.

Proposta di restituzione

Resti pur così esigui consentono di suggerire l'originario sistema dipinto della cappella absidale centrale. Ad un probabile zoccolo a *velum* (o forse a finte *crustae* marmoree) seguivano i dodici apostoli seduti su scranni sotto arcate, poiché le proporzioni di quello in parte conservato collimano con una successione di tre per parte sulle pareti laterali del presbiterio, due coppie alle estremità dell'emiciclo, due fra le monofore. La presenza degli apostoli nel semicilindro absidale è comune per l'età romanica, e in Lombardia trova attestazioni superstiti in S. Fedelino a Samolaco (Sorico, Como, secolo XI)⁽²³⁾, S. Giorgio a Zandobbio (tardo secolo XII)⁽²⁴⁾ e S. Nicolò a

⁽²³⁾ P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912 (ristampa anastatica, Milano 1982), pp. 62-65. Da ultimo: CASSANELLI, *Lombardia romanica*.

⁽²⁴⁾ Anche questo ciclo, pubblicato in *Pittori bergamaschi*, pp. 38-41, e trattato da S. LONGHI, in *Itinerari dell'Anno Mille. Chiese romaniche nel Bergamasco*, a cura di P. Capellini - G. M. Labaa, Bergamo 2000, pp. 125-128, attende uno studio contestuale, che illustri fra l'altro il carattere spiccatamente ecclesiale del programma iconografico.

Piona (inizio secolo XIII)⁽²⁵⁾. Insolita è invece la postura seduta, di solito riservata agli apostoli posti in controfacciata quali assistenti di Cristo, in rappresentazioni della corte celeste (come in S. Michele al Pozzo Bianco a Bergamo⁽²⁶⁾ o S. Martino a Carugo⁽²⁷⁾), o del Giudizio finale (come in S. Tommaso ad Acquanegra sul Chiese⁽²⁸⁾), e tuttavia attestata in S. Fedelino a Samolaco.

È probabile che nella semiconca fossero dipinti Cristo in mandorla e i quattro Viventi⁽²⁹⁾, di cui resta la versione del 1498, e che accanto a Cristo o alle estremità della semiconca comparissero, in funzione di *deesis*, la Vergine e Giovanni Evangelista, poiché ad essi risultano dedicati nel 1308 gli altari dei collaterali: «*Et in sex festis principalibus continue semper ardent duodecim cereae quid ante superscriptum altare [di S. Egidio] quid ante altare beate virginis Marie quid ante altare beati Iohannis evangeliste quid ante altare sancte Crucis quid apud sepulcrum beate virginis Toperge in missa laudibus et vesperis*»⁽³⁰⁾. Un esempio di Cristo in mandorla fra i Viventi con la Vergine e Giovanni Evangelista alle estremità ricorre nei dipinti della

⁽²⁵⁾ C. MARCORA, *Il priorato di Piona*, Lecco 1972, pp. 55-58, tav. 15. Da ultimo: PIVA, *Lombardia romanica*.

⁽²⁶⁾ I dipinti in controfacciata di S. Michele al Pozzo Bianco sono stati rinvenuti sotto lo scialbo nel 2002 e pubblicati in F. SCIREA, *L'aldilà prima della fine dei tempi. Proposte iconografiche per la controfacciata di S. Michele al Pozzo Bianco a Bergamo*, in *Pittura murale del Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche: l'alta Lombardia (secoli XI-XIII)*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp. 185-207.

⁽²⁷⁾ E. ALFANI, *Santi, supplizi e storia nella pittura murale lombarda del XII secolo. La cappella di San Martino a Carugo. Mariano Comense*, Roma 2000. E. ALFANI, *Itinerari artistici tra Lombardia, Catalogna e Oriente*, in *Pittura murale del Medioevo lombardo*, pp. 9-29 (9-13). In tali studi la rappresentazione è ritenuta un Giudizio finale, mentre diversi indizi, fra cui la mancanza della resurrezione dei morti e della divisione fra giusti e reprobis, fanno invece supporre l'aldilà prima della fine dei tempi. Sul decoro dipinto, da ultimo: SCIREA, *Lombardia romanica*.

⁽²⁸⁾ I. TOESCA, *Notizie sugli affreschi medioevali della chiesa di San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese*, «Civiltà Mantovana», Nuova serie, 27, 1990, pp. 1-38 (versione con nota supplementare del saggio pubblicato in «Benedictina», XXXIV, 1987/2, pp. 435-450). I. TOESCA, *I libri della parrocchiale di Acquanegra*, «Il sedicesimo. Bollettino della Biblioteca comunale "Gianni Bosio"», marzo 1990, pp. 5-6. F. NEGRI, *Oculus, Mente, Corde. Leggere gli affreschi romanici di San Tommaso ad Acquanegra*, Brescia 2002. PIVA, *Lombardia romanica*. Sulla chiesa è in corso di elaborazione uno studio monografico a cura di Paolo Piva.

⁽²⁹⁾ Sul tema dei Viventi nella *Maiestas Domini*: Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris 1996, pp. 123-131; M. FROMAGET, *Majestas Domini. Les quatre vivants de l'Apocalypse dans l'art*, Turnhout 2003. Per una trattazione della *Maiestas Domini* nel contesto della liturgia: P. SKUBISZEWSKI, *Maiestas Domini et liturgie*, in *Cinquante années d'études médiévales à la confluence de nos disciplines*, Actes du Colloque, Cescm, Poitiers, 1-4/9/2003, Turnhout 2005, pp. 309-408.

⁽³⁰⁾ TAGLIABUE - CHIODI, *Il priorato*, p. 79.

semiconca di S. Maria Vecchia a Quinzano d'Oglio (Brescia), che collocherei nella prima metà del secolo XIII⁽³¹⁾.

Inquadravano architettonicamente l'emiciclo di Fontanella due colonne dipinte sui risvolti del semicilindro, ed un ipotetico ornato a *pattern* geometrico (come nel secondo strato pittorico della cripta di S. Filastro della Rotonda di Brescia⁽³²⁾) o a finte *crustae* (come in S. Fermo in Bedesco a Grignano⁽³³⁾), sul relativo arco.

Nessun frammento dipinto romanico si è conservato nelle absidi laterali, né nella campata antistante l'abside centrale (la cui attuale volta a crociera risale quantomeno a Fontanella II, ma è più probabilmente successiva⁽³⁴⁾), per cui la restituzione non può spingersi oltre.

Note iconografiche

In asse con l'ipotizzato Cristo in mandorla si poneva l'Agnello in clipeo⁽³⁵⁾, che in chiave contestuale, ossia nell'interazione fra iconografia e spazio liturgico, esprimeva appieno la sua valenza eucaristica: in posizione

⁽³¹⁾ Dalla citazione in G. PANAZZA, *L'arte medioevale nel territorio bresciano*, Bergamo 1942, pp. 140-141, ad A. Cattaneo, *La Pieve vecchia di Quinzano d'Oglio (Brescia). Note sull'inedita struttura romanica e sui dipinti murali*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, relatore prof. P. Piva, a.a. 2006/2007, la Pieve Vecchia di Quinzano d'Oglio non ha destato attenzione, se non sul giornale parrocchiale «La Pieve» (11/1979; 11,12/1980; 1,4,12/1981; 11/1982; 1,3,9,10/1983). I dipinti murali della semiconca sono riemersi dallo scialbo durante il restauro degli anni Ottanta del secolo XX, restituendo la teofania della semiconca, quattro santi sulla volta a botte che la precede, forse ai lati di un perduto clipeo con l'Agnello o Dio Padre, e alcune scene cristologiche. SCIREA, *Lombardia romanica*.

⁽³²⁾ La *Quadrettatura di semicerchi opposti formanti sinusoidi* dell'estremità sinistra dell'arco è dipinta su intonaco sovrapposto a quello del resto dell'abside, evidenza non notata dai numerosi interventi critici sulla cripta (M. ROSSI, *La rotonda di Brescia*, Milano 2004, pp. 23-24, con bibliografia). Sulla controversa cronologia della cripta, che ha finito per influenzare quella dei dipinti: A. BREDA - D. GALLINA, *Apparati archeologici*, in *La rotonda di Brescia*, pp. 192-206 (198-199). Da ultimo, sulla Rotonda: PIVA, *Lombardia romanica*.

⁽³³⁾ Il risvolto della semiconca simula un paramento ad alternanza policroma di lastre marmoree tagliate con venature oblique. Pur pubblicati in *Pittori bergamaschi*, p. 30, e oggetto di cenni in G.M. LABAA, in *Itinerari dell'Anno Mille*, pp. 87-94, i dipinti di S. Fermo a Grignano (Brembate Sotto, ma parrocchia di Marne, Bergamo) attendono uno studio contestuale, cui si è potuto solo accennare in SCIREA, *Lombardia romanica*.

⁽³⁴⁾ Già BIANCHI, *La chiesa di Fontanella*, p. 20 segnalava che: «La volta del presbitero invece non ha segno alcuno di decorazione e certo fu o rifatta totalmente o quasi, in epoca recente»; tuttavia i riemersi resti dipinti dell'angolo nord-est paiono coevi o di poco successivi ai dipinti della semiconca, per cui il probabile intervento di XIX secolo, che comportò l'apertura di un lucernario poi eliminato nel 1941, rimase una volta già in opera. Cfr. GHITTI, *La chiesa del priorato*, p. 53.

⁽³⁵⁾ Lamm, *Lamm Gottes*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, a cura di E. Kirschbaum, Rom - Freiburg - Basel - Wien 1994, III, coll. 7-14.

zenitale sopra l'originario altare maggiore (che presumo più avanzato di quello attuale), il simbolo del sacrificio di Cristo incarnato diveniva parte integrante del rituale, soprattutto visivo, dell'eucarestia⁽³⁶⁾.

Numerosi sono gli Agnelli clipeati di medesima collocazione nell'area del romanico occidentale: fra gli altri, quelli di Notre-Dame-la-Grande di Poitiers (fine secolo XI)⁽³⁷⁾, di S. Maria e S. Clemente a Taüll (1123)⁽³⁸⁾, dell'abside orientale di Saint-Gilles a Montoire (prima metà secolo XII)⁽³⁹⁾, della volta del *sepulchrum* del transetto destro di S. Michele a Pavia (secolo XII)⁽⁴⁰⁾, di S. Michele a Gornate Superiore (Castiglione Olona, XII secolo)⁽⁴¹⁾, di Saint-Cyr a Nevers (secolo XII)⁽⁴²⁾, di S. Caterina in Notre-Dame a Montmorillon-sur-Gartempe (inizio secolo XIII)⁽⁴³⁾, dell'ex S. Vito di Alsenborn (ora chiesa evangelica) presso Kaiserslautern (intorno al 1300)⁽⁴⁴⁾, e così via. Il connubio Agnello-altare si sublima invece nella volta del ciborio di S. Pietro al Monte a Civate (inizio secolo XII)⁽⁴⁵⁾.

Il tema del clipeo sacro (contenente di volta in volta l'Agnello, Cristo a mezzobusto, la Croce, la mano di Dio Padre, la Vergine) sostenuto o afferrato da angeli comporta un elevato numero di attestazioni e varianti, pittoriche e scultoree, che richiederebbero un'indagine comparata partendo dal

⁽³⁶⁾ Nel Medioevo il fedele riceveva di rado l'eucarestia, ma assisteva all'elevazione della specie consacrata da parte del celebrante. Cfr. D. RIGAUX, *A la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens (1250-1497)*, Paris 1989, in particolare p. 52.

⁽³⁷⁾ L. HULNET-DUPUY, *Les peintures murales de la partie orientale. Un chef-œuvre méconnu*, in *Notre-Dame-la-Grande de Poitiers. L'œuvre romane*, a cura di M.-T. Camus - C. Andraut-Schmitt, Paris 2002, pp. 202-231 (214-216).

⁽³⁸⁾ E. CARBONELL, *Les artes del románico*, in E. Carbonell - J. Sureda, *Tesoros Medievales del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona 1997, pp. 13-67 (23-32). Da ultimo: M. CASTIÑEIRAS, *La pintura mural*, in *El Románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona 2008.

⁽³⁹⁾ O. DEMUS, *Pittura murale romanica*, Milano 1969, pp. 148-149. L. COCHETTI PRATESI, *Gli affreschi di St.-Gilles a Montoire*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte», III serie, IV, 1981, pp. 209-247. J. TALARON, *Chapelle Saint-Gilles*, «Congrès archéologiques de France», 139, 1986, pp. 259-289.

⁽⁴⁰⁾ P. PIVA, *L'ubicazione del sepulchrum nelle chiese romaniche dell'Italia del nord: alcune ipotesi*, «Hortus Artium Medievalium», 5, 1999, pp. 183-200 (187-188).

⁽⁴¹⁾ L'Agnello, ancora inedito, è a mala pena visibile dal varco aperto in rottura, probabilmente durante i restauri del 1987, nel cinquecentesco contrarco di tamponamento.

⁽⁴²⁾ CHRISTE, *L'Apocalypse*, pp. 182-184.

⁽⁴³⁾ DEMUS, *Pittura murale*, pp. 162-163. Y. CHRISTE, *Les sources iconographiques: porche, tribune, nef, transept et chœur, crypte*, in *Saint-Savin. L'Abbaye et ses peintures murales*, a cura di R. Favreau, Poitiers 1999, pp. 99-145 (138-139).

⁽⁴⁴⁾ J. GLATZ, *Mittelalterliche Wandmalerei in der Pfalz und in Rheinbessen*, Mainz 1981, pp. 157-160, fig. 1.

⁽⁴⁵⁾ P. PIVA, *San Pietro al Monte di Civate: una lettura iconografica in chiave contestuale*, in *Pittura murale del Medioevo lombardo*, pp. 87-96, 145-151 (93-94). Piva, *Lombardia romanica*.

contributo del 1945 di Karl Lehmann, in parte ancora valido nonostante le pur legittime obiezioni di Thomas Mathews⁽⁴⁶⁾. Attenendomi alla specifica variante di Fontanella, in cui angeli stanti sostengono sopra la testa il clipeo con l'Agnello, il modello di riferimento si conserva sulla volta del presbiterio di S. Vitale a Ravenna (547 circa), in cui quattro angeli sostengono il clipeo poggiando i piedi su globi terrestri o celesti⁽⁴⁷⁾, attornianti da rigogliosi tralci vegetali⁽⁴⁸⁾ (Fig. 5). Risalendo fino al III secolo d.C., donne alate in piedi su di una sfera e con le braccia levate a sostenere clipei funerari si susseguono sui perimetri di un sacello pagano, il cosiddetto *Ipogeo dei tre fratelli* a Palmira⁽⁴⁹⁾.

Lehmann riconosceva nelle lievi differenze fra i globi di S. Vitale l'intento di simboleggiare le Stagioni, come nella ricostruzione grafica di Nicholas Ponce (XVIII secolo) di una volta di Villa Adriana a Tivoli. Tuttavia pare che Ponce avesse infittito il disegno di elementi post rinascimentali, e tale modo di alludere alle Stagioni non troverebbe ulteriori attestazioni. Anche la rigogliosa presenza vegeto-zoomorfa della volta di S. Vitale potrebbe derivare da un consapevole riferimento al ciclo delle Stagioni, come suggerito da una perduta volta di una cappella di S. Giovanni in Laterano, conosciuta attraverso la restituzione di Josef Wilpert. In essa, come a S. Vitale, l'Agnello si sarebbe trovato entro una ghirlanda vegetale estesa ai quattro angoli della volta mediante bracci con profilo patente, che nella variazione delle specie vegetali avrebbero simboleggiato le Stagioni⁽⁵⁰⁾.

⁽⁴⁶⁾ K. LEHMANN, *The Dome of Heaven*, «The Art Bulletin», 27/1 (1945), pp. 1-27. T.F. MATHEWS, *Scontro di Dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Milano 2005, pp. 76-79.

⁽⁴⁷⁾ In merito al globo in contesto teofanico: M. DELLA VALLE, *Il Cristo assiso sul globo nella decorazione monumentale delle chiese di Roma nel Medioevo*, in *Ecclesiae Urbis*, Atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV-X secolo), Roma 4-10 settembre 2000, Città del Vaticano 2002, pp. 1559-1684.

⁽⁴⁸⁾ LEHMANN, *The Dome*, pp. 14-19. P. ANGIOLINI MARTINELLI, *La decorazione musiva: nel colore la via della salvezza*, in *La Basilica di San Vitale a Ravenna*, a cura di P. Angiolini Martinelli, Modena 1997, pp. 41-57 (44-46). B. VERNIA, *I mosaici della volta del presbiterio di S. Vitale a Ravenna: aspetti iconografici e significato simbolico*, in *Atti del IX colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Aosta, 20-22/2/2003), a cura di C. Angelelli, Ravenna 2004, pp. 495-505. MATHEWS, *Scontro*, pp. 78-79. C. RIZZARDI, *I mosaici parietali di Ravenna da Galla Placidia a Giustiniano*, in *Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V-XIV secolo)*, a cura di C. Rizzardi, Venezia 2005, pp. 231-273 (245-246).

⁽⁴⁹⁾ E. KITZINGER, *Alle origini dell'arte bizantina. Correnti stilistiche nel mondo mediterraneo dal III al VII secolo*, edizione italiana a cura di M. Andaloro - P. Cesaretti, Milano 2005 (prima edizione 1977), fig. 97.

⁽⁵⁰⁾ LEHMANN, *The Dome*, pp. 15-16.

Pur mantenendo in sospeso anche tale confronto, a causa dei dubbi sulla restituzione di Wilpert, e rigettando le implicazioni astrologiche proposte da Lehmann (generalmente evitate dall'immaginario simbolico paleocristiano⁽⁵¹⁾), ritengo che gli angeli-atlanti di S. Vitale non siano «elementi di minore influenza nell'ornato delle volte», come vorrebbe Mathews, bensì decisivi *media* fra Cielo e Terra, funzione del resto connaturata agli angeli.

La composizione di S. Vitale fu riproposta a cavallo fra i secoli XI e XII, in clima di *revival* paleocristiano, nel *diakonikón* della cattedrale di Torcello⁽⁵²⁾, mentre varianti ricorrono nella Cappella arcivescovile di Ravenna (voluta dal vescovo Pietro II, 494-519)⁽⁵³⁾, nella cappella di S. Zenone in S. Prassede a Roma (voluta da papa Pasquale I, 817-824)⁽⁵⁴⁾, nella volta centrale ovest della cripta di Anagni (prima metà del secolo XII)⁽⁵⁵⁾; in tali casi gli angeli sostengono il clipeo (che include rispettivamente il *Chrismon*, il mezzobusto di Cristo, la croce gemmata) disposti in croce ai quattro angoli della volta (Fig. 6)⁽⁵⁶⁾.

Declinato liberamente, lo schema compositivo di Fontanella ricorre anche nel romanico transalpino, come nella cripta di Saint-Aignan a Saint-Aignan-sur-Cher, in cui due angeli incurvati aderiscono di schiena alla ghiera⁽⁵⁷⁾. Limitandosi ai sottarchi e a due soli angeli contrapposti, il contesto più affine è quello della tribuna della chiesa abbaziale di Saint-Savin-sur-Gartempe (fine secolo XI), dove però la mano di Dio Padre prende il posto dell'Agnello⁽⁵⁸⁾, come in S. Anna a Teramo⁽⁵⁹⁾. Due angeli-atlanti reg-

⁽⁵¹⁾ MATHEWS, *Scontro*, pp. 78-79.

⁽⁵²⁾ G. TREVISAN, in *Veneto romanico*, a cura di F. Zuliani, Milano 2008, pp. 73-80, con dibattito critico.

⁽⁵³⁾ F. W. DEICHMANN, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, I, *Geschichte und Monumente*, Wiesbaden 1969, pp. 201-206.

⁽⁵⁴⁾ *La pittura medievale a Roma. 312-1431. Atlante. Percorsi visivi*, a cura di M. Andaloro, I, *Suburbio, Vaticano, Rione Monti*, Milano 2006, pp. 303-306.

⁽⁵⁵⁾ L. CAPPELLETTI, *Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia*, Roma 2002 (*Miscellanea Historiae Pontificiae* 65), pp. 24-25.

⁽⁵⁶⁾ Fra le varianti del tipo S. Vitale non includerei il clipeo con Cristo portato da quattro angeli della volta della scarsella del Sancta Sanctorum a Roma, come invece propongono: M. ANDALORO, *I mosaici del Sancta Sanctorum*, in *Sancta Sanctorum*, Milano 2002, pp. 126-191 (139-143); CAPPELLETTI, *Gli affreschi*, p. 25.

⁽⁵⁷⁾ M. KUPFER, *Romanesque Wall Painting in Central France. The Politics of Narrative*, New Haven - London 1993, pp. 181-185.

⁽⁵⁸⁾ *Saint-Savin*, pp. 109-116.

⁽⁵⁹⁾ M. DELLA VALLE, *Il sottarco dell'«antica cattedrale» di Teramo: problemi di iconografia e stile tra Meridione e Settentrione*, in *Medioevo: i modelli*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 27/09 - 1/10/1999, Milano 2002, pp. 178-188.

gono invece un clipeo con la colomba dello Spirito Santo nel *Panteón Real* di S. Isidoro a León⁽⁶⁰⁾.

La sovrapposizione compositiva e iconografica fra angeli e atlanti è suggerita da numerose testimonianze. Nel mosaico del *frigidarium* delle Terme di Nettuno a Ostia antica (III secolo d.C.), quattro atlanti in piedi lungo le diagonali su basi/capitelli sostengono le torri angolari di una città a pianta quadrata⁽⁶¹⁾. Al colmo del mosaico della cupola di S. Giorgio a Tessalonica (V secolo), quattro angeli sostengono con le braccia la ghiera floreale che circoscriveva la perduta maestà di Cristo⁽⁶²⁾. Nella campata presbiteriale della *Johanneskapelle* di Pürgg (Austria, terzo quarto del secolo XII) quattro atlanti sostengono con le mani e il capo la ghiera esterna della calotta della cupola, che dispone i Viventi attorno all'Agnello in clipeo. L'iscrizione della ghiera di quest'ultimo identifica gli atlanti quali simboli dei popoli dei quattro angoli della Terra⁽⁶³⁾. Agli angoli della crociera presbiteriale di S. Giovanni a Tubre, forse dipinta fra 1218 e 1230, quattro atlanti seminudi sostengono la calotta con Evangelisti e Padri della Chiesa⁽⁶⁴⁾. Anche nei mosaici della volta della scarsella del Battistero di Firenze (XIII secolo) quattro atlanti inginocchiati su grandi capitelli, alla maniera di quelli scolpiti delle cattedrali romaniche padane, sostengono la ghiera della calotta celeste. La commistione fra iconografia cristiana e motivi formali derivati dall'Antico è palese all'interno della ghiera, in cui otto eroti alati, sorgenti da vasi come fossero erme, sostengono la ghiera che circoscrive l'Agnello⁽⁶⁵⁾. Sulla volta del presbiterio superiore di S. Nicolò presso Matri (Tirolo), dipinto forse intorno al 1270, i quattro Viventi sostengono il clipeo con Cristo in maestà sorgendo anch'essi quali erme dalle torri angolari della

⁽⁶⁰⁾ R. WALKER, *The wall paintings in the Pantéon de los Reyes at León: a cycle of intercession*, «The Art Bulletin», 82, 2000, pp. 200-225. M. VALDÉS FERNÁNDEZ, *El Pantéon Real de la Colegiata de San Isidoro de León*, in *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y Monarquía*, León 2001, I, pp. 73-84 (ringrazio José Alberto Moráis Morán per il vaglio bibliografico).

⁽⁶¹⁾ G. BEREFELT, *A Study on the Winged Angel: the Origin of a Motiv*, Stockholm 1968 (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art 14), fig. 13.

⁽⁶²⁾ H. TORP, *Dogmatic Themes in the Mosaics of the Rotunda at Thessaloniki*, «Arte Medievale», Nuova serie, 2002/1, pp. 11-34. KITZINGER, *Alle origini*, pp. 61-63.

⁽⁶³⁾ «I(N) / (CH)R(IST)O / DANT / NACIONES / AGNI / PRECONES»: H. FILLITZ - W. TELESKO, *Die früh- und hochromanische Monumentalmalerei*, in *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, I, *Früh- und Hochmittelalter*, a cura di H. Fillitz, Prestel - München - New York 1998, pp. 418-460 (427-430). E. LANC, *Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs*, II, *Steiermark*, Wien 2002, pp. 357-376, figg. 452-456.

⁽⁶⁴⁾ H. STAMPFER - T. STEPPAN, *Affreschi romanici in Tirolo e Trentino*, Milano 2008, pp. 205-207.

⁽⁶⁵⁾ *Il Battistero di San Giovanni a Firenze / The Baptistery of San Giovanni Florence*, a cura di A. Paolucci, Modena 1994.

Gerusalemme celeste, a loro volta sostenute sulle ricadute della volta dalle personificazioni dei quattro Elementi⁽⁶⁶⁾.

Alla luce della casistica richiamata, è lecito presumere che gli angeli reggiclipeo di Fontanella e quelli ad essi affini siano il risultato della commistione compositivo-iconografica con la figura del titano Atlante, secondo il mito dell'Antichità reo di aver sfidato gli Dei e perciò condannato a sostenere la volta celeste⁽⁶⁷⁾. L'iconografia medievale si è appropriata duplicemente di Atlante: da un lato, per dare evidenza al supplizio imposto ai peccatori, trasfigurandolo nell'animalesco telamone romanico; dall'altro, forte di una lunga tradizione testuale⁽⁶⁸⁾, per sfruttarne le implicazioni cosmologiche ed il simbolismo legato al suo equilibrio statico, mutandolo nella personificazione della Terra, a sostegno del trono imperiale o della Croce⁽⁶⁹⁾, e negli angeli reggiclipeo. Nei casi di S. Vitale, Torcello, Fontanella e affini gli angeli-atlanti, oltre a mettere in comunicazione Cielo e Terra mediante mani e piedi, richiamano i concetti di equilibrio, sostegno, sacrificio, contribuendo a evidenziare la valenza sacrificale dell'Agnello.

Da non escludere è pure una parziale derivazione compositiva dalle Vittorie alate, relativamente al tipo che incede frontalmente reggendo un clipeo sopra la testa⁽⁷⁰⁾; tuttavia tenderei a minimizzare quella iconografica

⁽⁶⁶⁾ STAMPFER - STEPPAN, *Affreschi romanici*, pp. 258-259.

⁽⁶⁷⁾ A. REINLE, *Atlant*, in *Lexikon des Mittelalters*, I, coll. 1169-1170 (versione elettronica, www.brpcpolis.net). J. SEIBERT, *Atlas, Atlant*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, coll. 195-197.

⁽⁶⁸⁾ MAGNI AURELI CASIODORI *Chronicon, ad Theodorum regem, Reges Assyrii*, PL 69, col. 1215B: «*Hujus temporibus Atlas frater Promethei praecipuus astrologus habetur*». SANCTI ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI *Etymologiarum libri XX*, X, XIX, PL 82, coll. 681C-D, nota: «*Atlantes esse legendum, deinde lacunam relinquendam, existimabat Chacon. Vitruvius enim, lib. VI, cap. 10: Si qua (inquit) virili figura signa mutulos, aut coronas sustinent, nostri telamones appellant, cujus rationis, quid ita aut quare, ex historiis non inveniuntur, Graeci vero eos Atlantes vocant. Atlas namque historice formatur sustinens mundum. Haec ille, ejus vero rei rationem ita reddit Servius, Aen. I: Ennius dicit Nilum Melonein vocari, Atlantem vero Telamonein*». SANCTI ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI *Chronicon, Tertia Aetas*, PL 83, coll. 1025B-1026A: «*His temporibus Prometheus fuisse scribitur, quem fingunt fabulae de luto formasse homines. Tunc etiam frater ejus Atlas astrologiam reperit, motumque coeli et rationem primum consideravit*». BEATI RABANI MAURI FULDENSIS ABBATIS ET MOGUNTINI ARCHIEPISCOPI *de Universo libri viginti duo*, XIII, I, PL 111, col. 363D: «*Atlas frater Promethei fuit et rex Africae, a quo astrologiae artem prius dicunt excogitatam, ideoque dictus est sustinuisse coelum*». HONORII AUGUSTODUNENSIS *de imagine mundi libri tres*, I, PL 172, col. 131B: «*In ipso vero Oceano est mons Atlas altissimus, unde Atlanticum mare appellatur. Atlas autem erat rex Africae, frater Promethei, a quo mons nomen accepit, quia in eo residens, Astrologiam descripsit, unde et coelum sustinere dicitur*»; III, col. 171A: «*Atlas frater ejus rex Africae docuit astrologiam*».

⁽⁶⁹⁾ SEIBERT, *Atlas*.

⁽⁷⁰⁾ BEREFELT, *A Study*, pp. 27-28. M. BUSSAGLI, *Storia degli angeli. Racconti di immagini e di idee*, Milano 2003, p. 64. C. GOODSON, *Revival and Reality: The Carolingian Renaissance in Rome and the basilica of S. Prassede*, «Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam

in base alle argomentazioni di Gunnar Berfelt e Marco Bussagli, che per Angeli e Vittorie individuano percorsi iconografici distinti: a differenziarli è il sesso, le vesti (chitone contro dalmatica e pallio), la compresenza di Vittorie alate e angeli in contesti paleocristiani⁽⁷¹⁾.

Quesiti formali e cronologici

Stabilire la cronologia di un intervento pittorico medievale senza l'ausilio di fonti documentarie o rapporti stratigrafici è questione delicata, troppo spesso risolta sulla base di una supposta lineare evoluzione delle forme. La pittura medievale si sostanzia di incessanti innovazioni formali stratificate su linguaggi che facevano della tradizione il loro punto di forza, e che periodicamente riemergevano con operazioni che la sensibilità moderna considera arcaistiche, ma che quella medievale doveva percepire come una scelta fra diversi registri linguistici, tanto più apprezzabili quanto più vicini ad aulici modelli⁽⁷²⁾.

Dovendosi basare sulla sola analisi dei caratteri formali, la cronologia dei dipinti di S. Egidio pone lo stesso problema, aggravato dall'esiguità dei frammenti. Quelli della figura destra del piedritto absidale meridionale conservano però una pellicola pittorica in pregevole stato, che consente di rilevare l'ampio uso di lumeggiature lineari a bianco di calce, il panneggio a fitte pieghe

Pertinentia», XX (Nuova serie, 6), 2006, pp. 163-192 (178-179), invece non mette in dubbio la diretta derivazione degli Angeli reggiclipeo dalle Vittorie alate: «The precedents for these images are clearly Victories atop Victory columns, who in turn support a roundel of the youthful Christ blessing».

⁽⁷¹⁾ BERFELT, *A Study*, pp. 21-31. BUSSAGLI, *Storia degli angeli*, p. 64. Ad esempio, alla base della Colonna di Arcadio a Costantinopoli (dedicata nel 421, demolita nel XVIII secolo e conosciuta tramite restituzioni grafiche. Cfr. BERFELT, *A Study*, fig. 19), inequivocabili Vittorie alate celebrano il trionfo della Croce portandone in volo il clipeo.

⁽⁷²⁾ Illuminante al proposito: W. SAUERLÄNDER, *Benedetto Antelami. Per un bilancio critico*, in *Benedetto Antelami e il battistero di Parma*, a cura di C. Frugoni, Torino 1995, pp. 3-69. Un caso paradigmatico di sincronica duplicità formale sostanzia l'icona della Madonna in trono con il Bambino, angeli e santi in S. Caterina al Monte Sinai: E. KITZINGER, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, Milano 2000 (prima edizione 1976), pp. 167-168; KITZINGER, *Alle origini*, pp. 119-121; M. DELLA VALLE, *Costantinopoli e il suo impero. Arte, architettura, urbanistica nel millennio bizantino*, Milano 2007, pp. 67-68. Altro caso esemplare è quello dei dipinti di S. Maria Foris Portas a Castelseprio, in cui il clipeo con Cristo al centro dell'emiciclo, che intendeva simulare un dipinto su tavola, presenta forme da icona preiconoclasta, lontane da quelle 'naturalistiche' del resto del ciclo: M. ANDALORO, *Affreschi*, e S. LUSIARDI SIENA, *Castelseprio*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, Roma 1993, pp. 447-459; da ultimo, M. ROSSI, *La tradizione dell'Antico nella pittura altomedievale del territorio del Seprio*, in *Medioevo: il tempo degli Antichi*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 24-28/9/2003, Milano 2006, pp. 257-266.

e l'anatomia della mano, elementi difficilmente collocabili oltre la metà del secolo XII. Tale limite non risolve però la questione più importante, se cioè l'intervento risalga a fase 1 (Fontanella I, intorno al 1080) o a fase 3 (Fontanella II, metà del secolo XII). L'intonaco dipinto è applicato direttamente sulla tessitura muraria, e non reca traccia di sovrapposizioni, per cui dovrebbe trattarsi della prima e unica fase pittorica romanica dell'abside.

Attribuendo l'ornato dipinto a fase 1 si dovrebbe presumere, al tempo dell'ampliamento di fase 3, la volontà di conservare integralmente il presbiterio più antico, di cui non sarebbero stati aggiornati i dipinti (inoltre, sarebbe dimostrata l'appartenenza al cantiere più antico, messa in dubbio da Spini⁽⁷³⁾, delle attuali arcate di collegamento con i collaterali, poiché l'intonaco dipinto si sovrappone alla spalla sinistra dell'arcata meridionale). Attribuendolo invece a fase 3, l'ornato dipinto avrebbe interessato l'abside lasciata sino a quel momento nuda, inserendosi coerentemente nel progetto di ampliamento e riqualificazione del cenobio. Entrambe le ipotesi restano plausibili, ma dovendo scegliere propenderei per la seconda, perché l'Agnello in clipeo sostenuto da angeli-atlanti si riallaccia a modelli iconografici elaborati in clima di *revival* paleocristiano e riproposti nel corso della prima metà del secolo XII.

FABIO SCIREA

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Storia delle Arti,
della Musica e dello Spettacolo
Via Noto, 6 - 20141 Milano

⁽⁷³⁾ SPINI, S. *Egidio*, I, pp. 57-58.



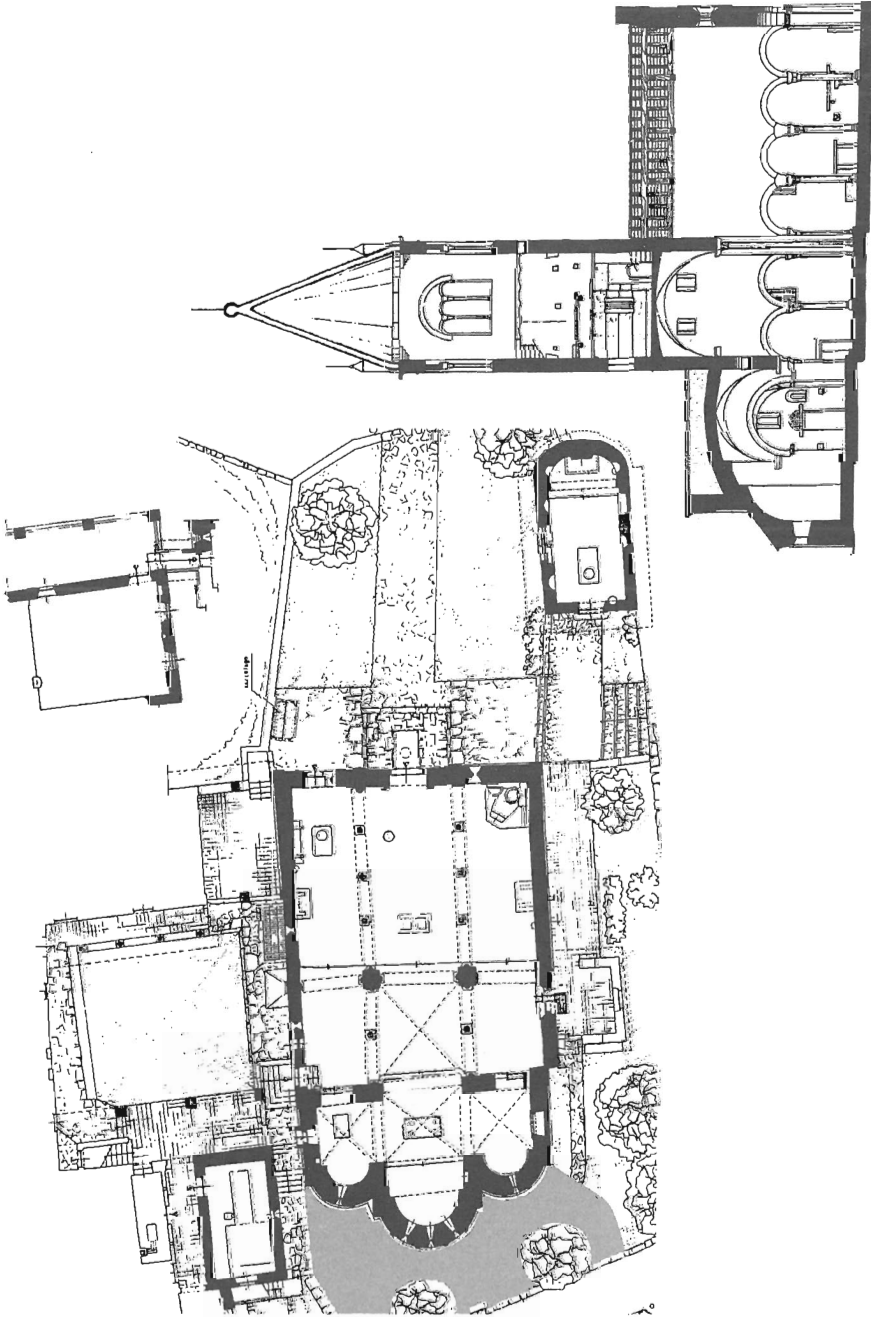


Fig. 1 - Pianta del complesso e spaccato longitudinale dell'ex priorato cluniacense di S. Egidio a Fontanella al Monte, fondato nel 1080 (rielaborazione da Spini, *S. Egidio*).

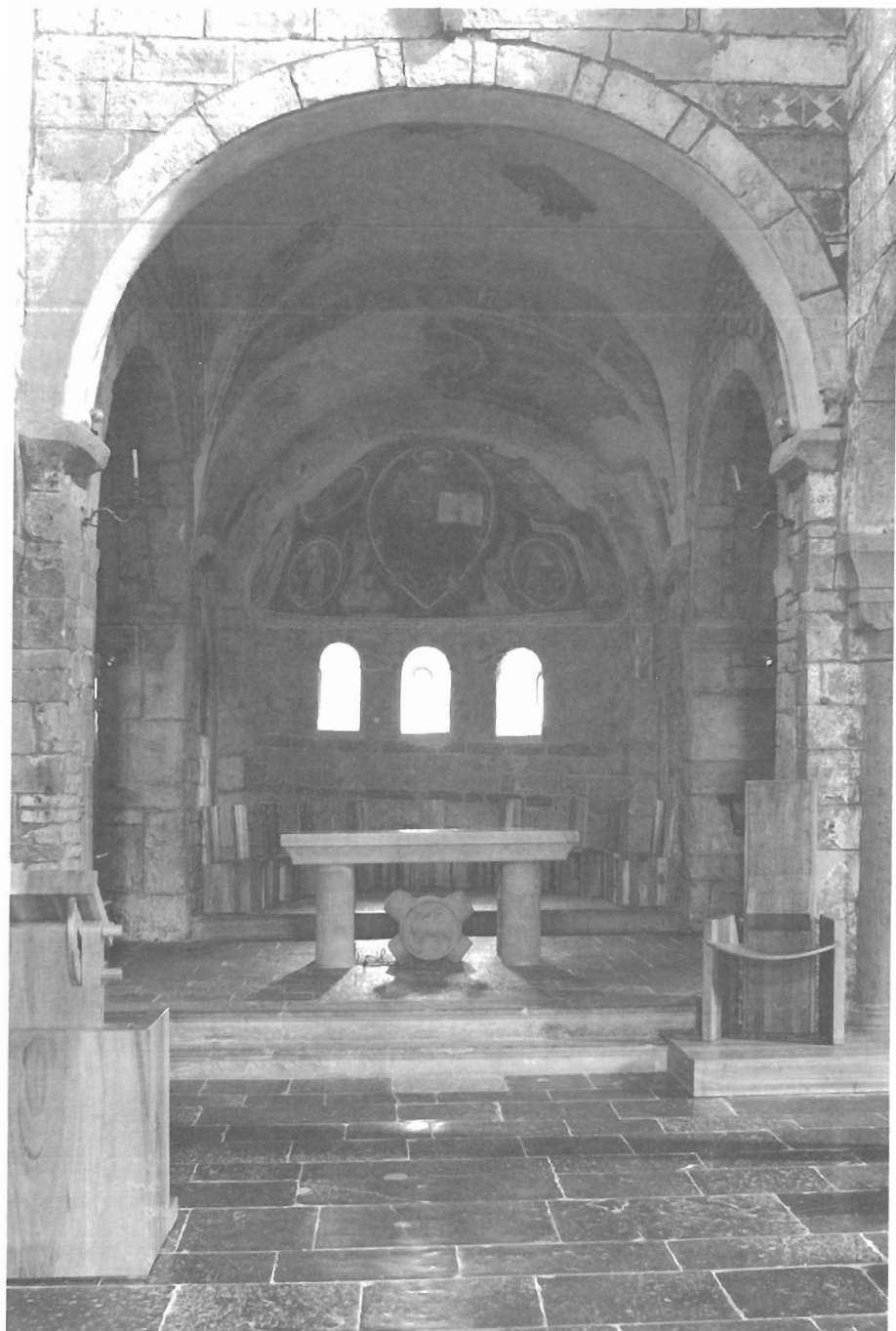


Fig. 2 - La cappella presbiteriale, con resti dipinti romanici e del 1498.



Fig. 3 - Volta a botte che precede l'emiciclo absidale centrale: l'Agnello in clipeo sorretto da un angelo-atlante (già replicato specularmente).



Fig. 4 - Piedritto absidale meridionale, frammenti di due apostoli seduti sotto arcate.



Fig. 5 - Ravenna, S. Vitale, mosaico della volta presbiteriale (547 circa): quattro angeli-atlanti in croce su globi terrestri o celesti, a sostegno dell'Agnello in clipeo.

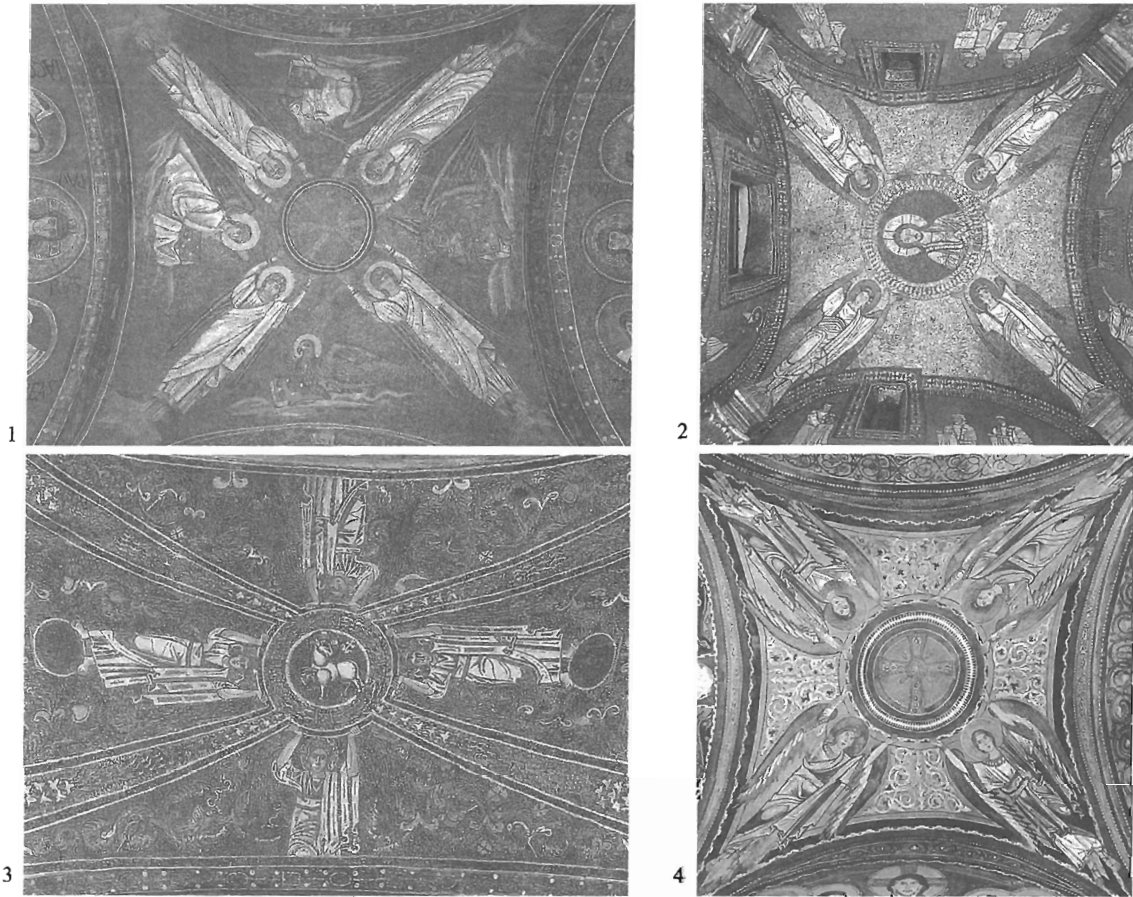


Fig. 6 - Quattro angeli-atlanti in croce a sostegno di un clipeo sacro: 1) Ravenna, Cappella arcivescovile (494-519) (da *Ravenna capitale del mosaico*, Bologna 1988); 2) Roma, S. Prassede, cappella di S. Zenone (817-824) (da *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994); 3) Torcello, S. Maria, *diakonikón* (tardo XI o inizio XII secolo) (da *La pittura nel Veneto. Le origini*, Milano 2004); 4) Anagni, cattedrale, cripta, volta centro-ovest (prima metà del secolo XIII) (da *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*, Roma 2001).