

# LA PITTURA PARIETALE ANICONICA E DECORATIVA FRA TARDA ANTICHITÀ E ALTO MEDIOEVO

Territorio, tradizioni, temi e tendenze



**S**TUDI  
VULTURNENSI



*I testi contenuti in questo volume sono stati sottoposto ad un procedimento di peer review*



27

**LA PITTURA PARIETALE ANICONICA  
E DECORATIVA FRA TARDA ANTICHITÀ  
E ALTO MEDIOEVO**

**Territorio, tradizioni, temi e tendenze**



Collana diretta da  
**Federico MARAZZI**

Comitato Scientifico

François **BOUGARD** (Université Paris X - Nanterre)

Gian Pietro **BROGIOLO** (Università di Padova)

Cécile **CABY** (Université de Nice - Sophia Antipolis)

Edoardo **D'ANGELO** (Università "Suor Orsola Benincasa" - Napoli)

Flavia **DE RUBEIS** (Università di Venezia "Cà Foscari")

Sveva **GAI** (LWL - Archäologie für Westfalen Mittelalter - und Neuzeitarchäologie)

Giulia **OROFINO** (Università di Cassino e del Lazio Meridionale)

**LA PITTURA PARIETALE ANICONICA  
E DECORATIVA FRA TARDA ANTICHITÀ  
E ALTO MEDIOEVO**

**Territorio, tradizioni, temi e tendenze**

*a cura di*

Federico **MARAZZI**

Marianna **CUOMO**

*Testi*

**Emmanuel Delye, Souris Magali Souris, David Strivay, Fabio Scirea, Fabrizio Bisconti, Giovanna Ferri, Nicola Busino, Carlo Ebanista, Giulia Bordi, Marianna Cuomo, Rosa Fiorillo, Flavia Vanni, Gioia Bertelli, Rossana Martorelli, Marcella Serchisu, Nicoletta Usai, Alberto Viridis, Serena Strafella, Silvia Lusuardi Siena, Maria Rosaria Marchionibus, John Mitchell, Beatrice Leal, Matteo Braconi.**

*Foto*

*Tranne dove diversamente indicato sono fornite dagli Autori dei saggi che possedendone i diritti ne hanno autorizzato la pubblicazione.*

*Editing & grafica*

Tobia **PAOLONE**

*Ottimizzazione*

Ida **DI IANNI**

**VOLTURNIA EDIZIONI**

Piazza Santa Maria, 5

86072 Cerro al Volturno (IS)

Tel. & Fax 0865 953593

info@volturniaedizioni.com

www.volturniaedizioni.com

Copyright © 2021

Volturnia Edizioni

*In copertina:*

***Bonorva (SS), Sant' Andrea Priu, "Tomba del Capo", camera più interna: particolare della decorazione aniconica della volta, porzione di sinistra, dettaglio del motivo ad orbicoli perlinati ed intrecciati.***

***(Foto © Nicola Costagna, per gentile concessione)***

ISBN 978-88-31339-51-3



# LA PITTURA PARIETALE ANICONICA E DECORATIVA FRA TARDA ANTICHITÀ E ALTO MEDIOEVO

**Territorio, tradizioni, temi e tendenze**

*Atti del Convegno  
Museo Archeologico Nazionale  
Napoli, 7-8 settembre 2019*

*a cura di*

**Federico Marazzi - Marianna Cuomo**





# LA PITTURA PARIETALE ANICONICA E DECORATIVA FRA TARDA ANTICHITÀ E ALTO MEDIOEVO

## Territorio, tradizioni, temi e tendenze

### Indice

<i>Prefazione</i> . . . . .	9
<b>Prima Sezione: Territori e Tradizioni</b>	
<b>Emmanuel Dely, Magali Souris, David Strivay, <i>Early medieval wall paintings from the collegiate church of Amay (BE). Material studies and comparisons with window glass and mosaics from northwestern Europe</i></b> . . . . .	13
<b>Fabio Scirea, <i>La pittura che illude l'ornamento che inganna: sectilia dipinti della Milano paleocristiana alle corti della Langobardia</i></b> . . . . .	33
<b>Fabrizio Bisconti, Giovanna Ferri, <i>Motivi geometrici ed aniconici nella pittura delle catacombe romane: dai cd. stili pompeiani alla linearità rosso-verde</i></b> . . . . .	55
<b>Giulia Bordi, <i>La mediazione dell'ornamento. Vela dipinti nella Roma altomedievale</i></b> . . . . .	77
<b>Nicola Busino, <i>Casi di pittura parietale aniconica in area campana</i></b> . . . . .	105
<b>Carlo Ebanista, <i>Decorazioni geometriche e aniconiche nella pittura tardoantica e altomedievale: alcuni esempi da catacombe e luoghi di culto di area campana</i></b> . . . . .	121
<b>Marianna Cuomo, <i>Costanti nella variabilità: persistenze ornamentali nella pittura altomedievale di area beneventana</i></b> . . . . .	145
<b>Rosa Fiorillo, <i>Le decorazioni geometriche negli edifici altomedievali. I casi di Salerno, Nocera e Rota di mercato San Severino</i></b> . . . . .	171
<b>Flavia Vanni, <i>The painted door at Sant'Ambrogio in Montecorvino Rovella: materiality and the evocation of space</i></b> . . . . .	189

<b>Gioia Bertelli, <i>Le decorazioni aniconiche nel ciclo di affreschi del Tempietto di Seppannibale (Fasano – BR) e della grotta di San Michele sul Gargano</i></b>	<b>207</b>
<b>Rossana Martorelli, Marcella Serchisu, <i>Geometria e naturalismo nelle pitture aniconiche di epoca tardoantica e paleocristiana in Sardegna</i></b>	<b>225</b>
<b>Nicoletta Usai, <i>Persistenza dell'uso dei sectilia dipinti nell'Occidente mediterraneo: il caso di San Lussorio a Fordongianus (Oristano)</i></b>	<b>251</b>
<b>Alberto Viridis, <i>La decorazione aniconica sul soffitto della "chiesa rupestre" di S. Andrea Priu in Sardegna</i></b>	<b>267</b>

### Seconda Sezione: Temi e Tendenze

<b>Serena Strafella, Silvia Lusuardi Siena, <i>"Crux fugat omnem malum". Decorazione figurativa e aniconismo nelle sepolture internamente dipinte medievali</i></b>	<b>285</b>
<b>Maria Rosaria Marchionibus, <i>Il Dio ineffabile: fulgide cromie, geometrie e labirinti sacri</i></b>	<b>311</b>
<b>John Mitchell, <i>Ornament as Index: Dado as Agent in the Early Middle Ages</i></b>	<b>347</b>
<b>Beatrice Leal, <i>Aniconic Painting in the Early Islamic Period</i></b>	<b>373</b>
<b>Matteo Braconi, <i>I motivi decorativi del vestiario dei defunti nella pittura catacombale e i rapporti con la produzione tessile coeva</i></b>	<b>389</b>



## Prefazione

### *«La decorazione è il primo alfabeto del pensiero umano alle prese con lo spazio»*

H.FOCILLON

Sono passati più di vent'anni dal convegno in onore di John Ottaway e dedicato alle funzioni svolte dalla cultura ornamentale nella pittura murale dell'età medievale, tenutosi a Saint-Lizier<sup>1</sup>. Da allora, l'interesse per l'argomento è cresciuto indirizzandosi verso molteplici aspetti della produzione artistica, specialmente fuori dal perimetro della ricerca italiana, dove contributi sparsi in diverse sedi hanno affrontato il tema, alle volte ponendolo al centro di riflessioni più ampie, in altre occasioni come fulcro del loro interesse (è il caso quest'ultimo dell'atlante di Fabio Scirea, tra gli autori che hanno contribuito anche al presente volume). Tuttavia, in questo periodo è mancata un'occasione in cui si raccogliesse una riflessione costruttiva d'insieme per il panorama italiano post-classico. Una visione in grado di costituire quasi il prodromo di un *corpus* per la costruzione di una 'storia dell'arte parallela', che unisce le esperienze maturate dalle aree settentrionali della penisola al Meridione, ricostruendo un percorso fitto di significati che mutano al variare del contesto ma, al contempo, restano fissi in specifiche coordinate, che precedono e superano lo stesso "contenitore cronologico" costituito dai confini – in alto e in basso – del Medioevo.

La pittura ornamentale, infatti, ha conosciuto lo strano destino di essere stata molto spesso considerata "figlia di un dio minore" nell'ambito dell'espressività artistica (non solo medievale), quasi una sorta di "rumore di fondo" che finiva per disturbare la concentrazione dello studioso nell'analisi di quelle parti delle opere pittoriche in cui predominava l'elemento figurativo, considerato come il campo principale in cui si sarebbero espressi fattori come il gusto, la sensibilità e i riferimenti iconologici e intellettuali degli artisti: in altre parole lo *zeitgeist* di cui un ciclo pittorico è espressione, al cui riconoscimento gli elementi ornamentali avrebbero potuto contribuire in maniera assai meno significativa.

Mano a mano, invece, ci si è resi conto che le cose non stavano esattamente in questo modo e che gli elementi aniconici (in molte circostanze frettolosamente e superficialmente definiti "decorativi") di un ciclo pittorico costituivano parte integrante dell'espressione della sensibilità artistica dei loro autori/esecutori, ed anzi spesso erano cruciali per comprenderne i riferimenti culturali, dato che questi "pescano" entro un universo di forme e riferimenti molto vasto in termini spaziali e temporali.

Va fra l'altro considerato che, nel corso degli ultimi decenni, molti nuovi ritrovamenti di elementi pittorici di natura decorativa sono avvenuti nell'ambito di scavi

<sup>1</sup> *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du moyen-âge*, a c. di J. Ottaway, Poitiers 1997.

archeologici, come del resto testimonia anche il fatto che diversi relatori presenti al convegno di cui qui si presentano gli atti siano stati degli archeologi. Questo dato di fatto non solo arricchisce di punti di vista diversi l'analisi di manufatti normalmente esaminati soprattutto sotto il loro aspetto formale, ma impone anche un più serrato confronto con il contesto specifico cui ciascuno di essi appartiene, contribuendo forse anche in modo positivo alla definizione di criteri per la loro valutazione culturale e cronologica. L'incontro fra metodologie d'indagine archeologica e storico-artistica crediamo possa anche fornire un apporto non secondario alla comprensione dei complessi giochi di rimando che i *pattern* decorativi istituiscono fra i diversi *media* (pietra, pittura, vetro, tessuto) su cui li vediamo comparire, sia pure in modi che variano nel tempo e nello spazio, costruendo un intreccio di linee fratte che talora emergono davanti ai nostri occhi e talaltra s'inabissano, e il cui percorso non è dunque sempre semplice da rintracciare e seguire.

Se il convegno tenutosi al MANN nel settembre del 2019 e dedicato all'età alto-medievale, di cui qui si raccolgono gli atti, avrà contribuito a rendere più fitto questo dialogo fra discipline per il fine comune della migliore conoscenza di un fenomeno fortemente caratterizzante delle forme artistiche di quei secoli, allora potremo dire che la sua organizzazione ha rappresentato uno sforzo per il quale è valsa la pena.

John Ottaway, in effetti, aveva individuato nello studio dei sistemi ornamentali una maniera alternativa di studiare la pittura murale nella sua interezza, all'interno di un contesto che non concepisce l'immagine come aggregazione di parti componibili e scomponibili, ma piuttosto come unità semantiche. Fuori dal recinto di una prassi analitica di stampo classico affamata di cronologie, la preoccupazione principale fu – come lo è stata in questa sede – quella di riconsiderare l'apporto di esperienze 'fuori fuoco' nell'economia della visione, capace di ricostruire le rotte che lungo l'asse spazio-temporale hanno assunto le sembianze di una moltitudine di tradizioni. All'interno delle ricerche che qui si presentano, le capacità di distinguere fra stimolo estetico e funzione e d'intercettare il carattere fluido fra elementi decorativi e rappresentativi ha prodotto risultati che rivelano una visione matura del fenomeno. Gli approcci che emergono sono sia tipologici che analitici, sicché è possibile ricostruire formule e funzioni all'interno dei contesti descritti, i quali a loro volta restituiscono una 'topografia' dell'ornamentale nell'Italia tardo-antica e altomedievale, ricca di fitte «rotte figurative» (MARTORELLI), che mettono in collegamento la penisola con il bacino mediorientale del Mediterraneo, aggiungendo nuovi spunti riflessivi sulla circolazione di uomini, d'idee e di oggetti. Quest'ultimo aspetto ha trovato una sua più chiara puntualizzazione lì dove l'ornamentale assolve allo scopo di illudere lo spettatore. Ciò trova riscontro, all'interno degli ambienti esaminati, nella compresenza di imitazioni pittoriche e di originali (fatto testimoniato principalmente dalle *crustae* marmoree, data la maggiore resistenza ai fattori di degrado), un fenomeno che contemporaneamente attesta la volontà di dotare di un senso unitario i contesti, cristallizzandoli in una forma compiuta e forse identitaria. Su questo stesso piano si potrebbe forse motivare - pur azzardando - la replicazione di *pattern* e di sistemi ornamentali 'canonici' su media diversi; sicché ritorna anche per l'età in esame l'idea di un ornamentale che adempie al compito di «connettivo unificante» (FERRI) dello spazio, ad esso tanto fedele da mutare parallelamente al variare delle sue forme. In certi casi, questa simbiosi è tanto stretta che, richiamando

la distinzione - propria della linguistica - tra lingua e discorso proposta da Jean Claude Bonne, si può sottolineare il carattere inerte dell'elemento decorativo dissociato dall'insieme - strutturale e decorativo -, formulando al riguardo l'idea di una dimensione murale dell'ornamentale, per la quale supporto e superficie *picta* finiscono per fondersi sul piano cognitivo, prima ancora che su quello fisico. Ciò determina la possibilità da parte dell'aniconico di dotare ciò che circonda di un significato, costringendo l'osservatore ad una riflessione più profonda, durante la quale il solo piacere estetico cede il passo ad una lettura densa di riflessioni inerenti le molteplici interpretazioni di cui è suscettibile lo spazio decorato. In bilico tra il geometrismo ed il naturalismo delle forme dipinte, lo spettatore ha dinanzi ora una realtà riconoscibile e familiare, talaltra luoghi fuori dall'ordinario ed accessibili solo con l'immaginazione. Su questo piano di connessioni l'ornamentale governa l'ambiente in cui si radica: stabilizza il suo aspetto, gerarchizza le sue parti, organizza la loro lettura attraverso la ridondanza, le pause e le trasformazioni delle sue forme.

Il tentativo che il convegno tenutosi al MANN ha compiuto, è stato dunque quello di tentare di creare un gioco serrato di rimandi fra tutte queste componenti e l'auspicio è ovviamente che tale obiettivo sia stato conseguito.

Nel licenziare gli atti, per i cui contributi desideriamo rivolgere un sentito ringraziamento a tutti i colleghi che hanno partecipato con i loro contributi, è doveroso esprimere la nostra gratitudine al Direttore del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Paolo Giulierini, che ha generosamente voluto ospitare l'incontro nella sede del Museo stesso, al Rettore dell'Università Suor Orsola Benincasa, Lucio D'Alessandro, per il supporto fornito dall'Ateneo all'organizzazione scientifica dell'evento, e alla collega Antonella Coralini dell'Università di Bologna per aver acceso l'idea stessa di questo incontro, facendo sì che esso si collegasse al più ampio evento del periodico incontro che l'AIPMA organizza fra i suoi soci e simpatizzanti.

*Marianna Cuomo - Federico Marazzi*



## ***La pittura che illude l'ornamento che inganna: sectilia dipinti dalla Milano paleocristiana alle corti della Langobardia***

**Fabio Scirea**

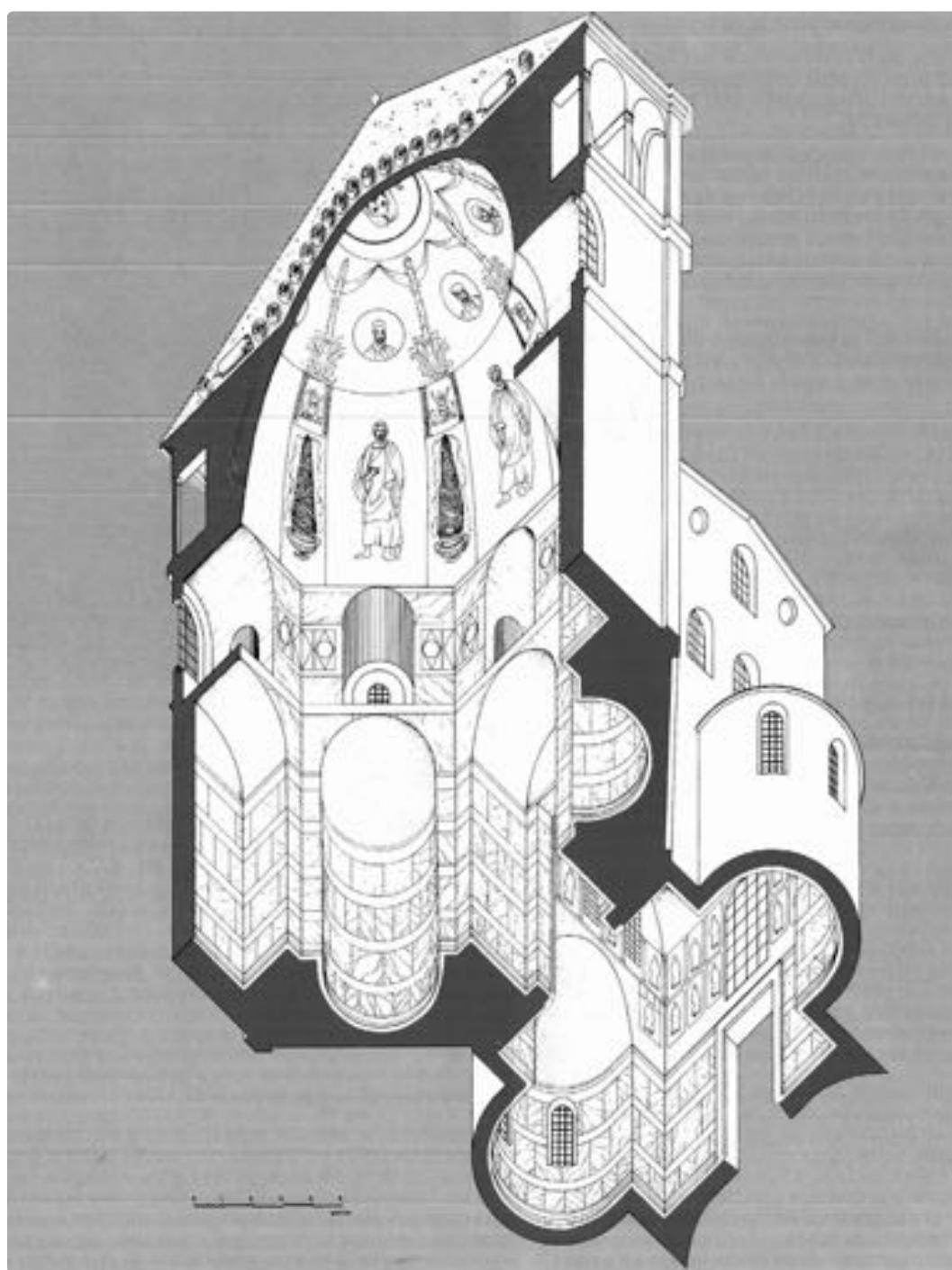
*(Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali)*

### ***S. Genesio in S. Lorenzo a Milano***

La vicenda della cappella di S. Genesio in S. Lorenzo Maggiore a Milano, meglio conosciuta con l'intitolazione a S. Aquilino acquisita dopo il Mille, attira da decenni l'attenzione di chi studia la cultura artistica paleocristiana. L'ottagono fu elevato in una fase immediatamente successiva a quella del tetraconco, in connessione con l'edera sud mediante un atrio trasversale biabsidato. La struttura ottagonale è articolata da otto nicchie e da un ambulacro in spessore di muro, coperto da una volta a otto spicchi [fig. 1]. Il convergere delle indagini stratigrafiche e archeometriche con i pochi dati storici a disposizione ha permesso di orientare con decisione la costruzione della basilica alla prima metà del secolo V, in parallelo con il progressivo smantellamento del vicino anfiteatro (punto della situazione in Neri, Lusuardi Siena, Greppi 2015). Si rafforza così lo scenario proposto più di trent'anni fa da Jean-Charles Picard (1988: 61): « *Il paraît plus sûr de voir dans San Lorenzo tout simplement un fastueux martyrium élevé par quelque riche dévot – et pas nécessairement l'empereur – à la gloire d'un saint vénéré par toute l'Italie* »; uno scenario supportato con ulteriori argomentazioni da Paolo Piva (2010: 109 – 114). *Gloriose sacris micat ornata ecclesiis; ex quibus almus est Laurentiis intus a lavariis, lapidibus auroque tecta edita in turribus*. Così intorno al 739 il *Versum de Mediolano civitate* magnifica la basilica di S. Lorenzo, e non diversamente faranno le fonti successive<sup>1</sup>. Nulla però si dice delle pitture murali dell'ambulacro superiore di S. Genesio, rimesse in luce dal restauro avviato nel 1936, pubblicate da Carlo Cecchelli (1951: 229 – 231) e poi sorprendentemente trascurate, a parte un intervento di Carlo Bertelli (1985: 157 – 159) e menzioni incidentali [fig. 2]. Eppure, tali pitture sono una testimonianza d'eccezione sotto molti punti di vista: rara sopravvivenza di un decoro ornamentale illusionistico della tarda Antichità, ancor più trovandosi in un luogo di culto e non in un ambiente domestico o pubblico, si conservano per un terzo dell'ambulacro mostrando una pregevole cura progettuale ed esecutiva, anche negli inserti zoomorfi dei finti lacunari della volta<sup>2</sup>. Infine, le pitture si inserivano in un decoro pluri-materico (marmo, mosaico, stucco, pittura), perduto ma restituibile nelle linee fondamentali.

<sup>1</sup> VMC: 146. Per le fonti successive: Calderini 1934: 63 – 67 (silloge documentaria) e Vazzoler 1985 (registro).

<sup>2</sup> Bertelli 1985: 158, documenta anche svanite «figure di filosofi ammantati di bianco su un fondo giallo oro» agli angoli della volta con decoro che si sviluppa attorno ad un ottagon.



*Fig. 1: Milano, S. Lorenzo Maggiore, sacello di S. Genesio, sezione assonometrica (da David 1991).*

Un'équipe dell'Università Cattolica di Milano, coordinata da Silvia Lusuardi Siena ed Elisabetta Neri, ha avviato un progetto di ricerca relativo all'intero contesto di S. Lorenzo Maggiore, prestando attenzione anche al decoro della galleria di S. Genesio (*Non esiste in tutto il mondo* 2015). I *pattern* sono stati analiticamente descritti e inventariati, così da facilitare il confronto con le peraltro scarse testimonianze coeve. Partendo dal piano pavimentale, ad un basso zoccolo (cm 44) con *crustae* gialle striate di rosso entro intelaiatura bianca seguono *sectilia* (cm 90x70) sul tema della *rota* dentata e della losanga riquadrata, in alternanza con strette losanghe riquadrate (cm 90x35). Ciascuna sezione imita più o meno fedelmente un litotipo, fra porfido,



*Fig. 2: S. Genesio, ambulacro superiore, sectilia e lacunari dipinti (2004, foto dell'Autore).*



*Fig. 3: S. Genesio, ambulacro superiore, sectilia dipinti con rotae e losanghe riquadrate (2004, foto dell'Autore).*

giallo antico, serpentino, ecc., ma la composizione è priva di illusionismo tridimensionale o architettonico, intendendo imitare esclusivamente l'*opus sectile* geometrico [fig. 3]. Si tratta di una tendenza che si fa risalire all'età tetrarchica, trovando testimonianza su di un pilastro del *Thermopolium* su via Diana a Ostia [fig. 4], oppure nella «tomba Feldstein» a Kerč in Crimea, il cui decoro dipinto è ormai





Fig. 4: Ostia, Thermopolium su via Diana, opus sectile dipinto (da Falzone 2007).

testimoniato da poche foto e da rilievi all'acquerello (rispettivamente: Falzone 2007: 156 – 158; Burgunder 2019).

Non è invece facile trovare puntuali confronti fra i secoli IV e VI, ma è lecito immaginare zocolature analoghe nelle basiliche paleocristiane. Un riflesso ne è il sepolcro dei Giulii nella Necropoli vaticana, che poco prima della fondazione della S. Pietro costantiniana accolse *sectilia* geometrici dipinti lungo lo zoccolo e mosaici dorati sulla volta a botte (Menna 2006). Risalendo alla metà del secolo III, ci si imbatte nello zoccolo di prima fase della sinagoga di Dura Europos (Kraeling 1979: 34 – 36) [fig. 5]. Per la Roma costantiniana, Hugo Brandenburg (2017) ha proposto una scenografica restituzione del paramento marmoreo geometrico della prima fase di S. Pietro in Vaticano. Al pontificato di Ilario (461–468) risalirebbero invece le *crustae* e i *sectilia* a losanghe dell'oratorio di S. Croce presso l'aula battesimale del Laterano, tramandati da schizzi rinascimentali (Pennesi 2006).

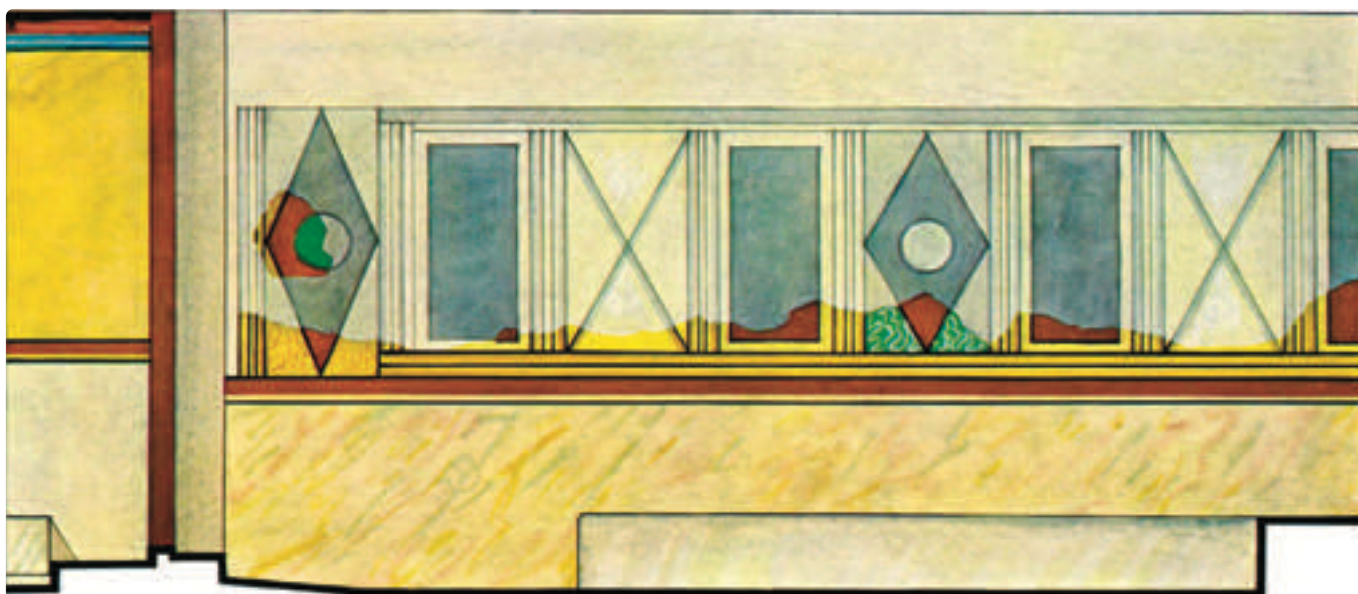


Fig. 5: Dura Europos, sinagoga, zoccolo dipinto di prima fase, restituzione grafica (da Kraeling 1979).

Il decoro delle volte a botte di S. Genesio imita due tipologie di soffittature: quella a composizione centrica con emblema e/o lucernario circondato da *rotae* e poligoni, e quella a lacunari lignei con finiture metalliche, di grande fortuna negli edifici pubblici del tardo Impero e nelle basiliche paleocristiane [fig. 6]. Se Eusebio di Cesarea testimonia l'uso di veri lacunari con rivestimento in foglia d'oro per le

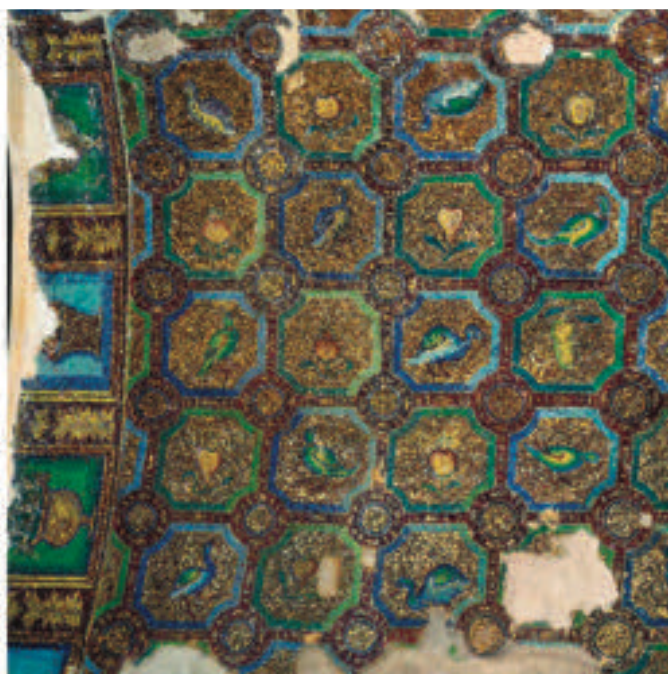
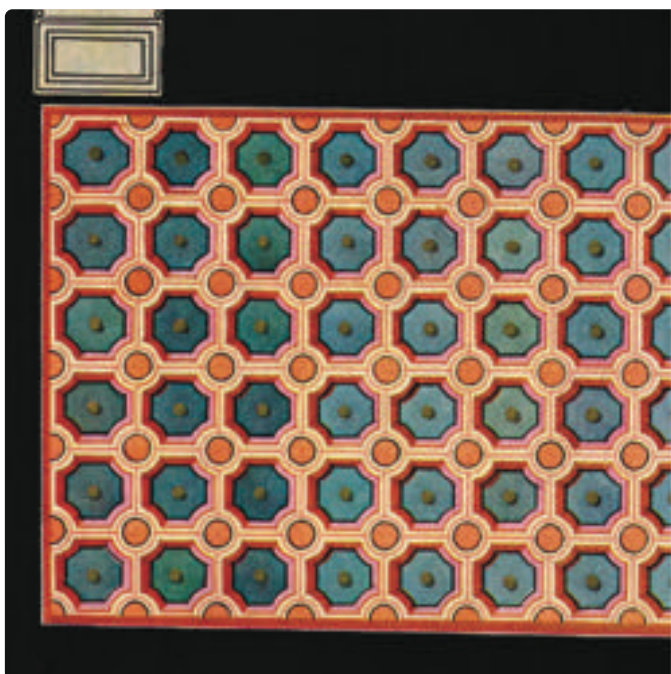




*Fig. 6: S. Genesio, lacunari dipinti con inserti zoomorfi (2004, foto dell'Autore).*

basiliche di patrocinio costantiniano, la prima fase della sinagoga di Dura, la fase post-teodoriana del complesso episcopale di Aquileia e la villa di Via Antiche mura a Sirmione hanno restituito frammenti di lacunari dipinti, ben accostabili a quelli di S. Genesio (rispettivamente: VC: III, 36, e IV, 58; Kraeling 1979: 34 – 36; Salvadori, Tiussi, Villa 2010; Bianchi, Roffia, Tonni 2012). Altro caso pertinente, a mosaico [fig. 7], si conserva nella Rotonda di Salonico, sulla volta a botte del cosiddetto passaggio VIII, dove ricorre il *pattern* già attestato nell'ipogeo di Silistra, l'antica *Durostorum* in Bulgaria, forse del tardo IV secolo (Torp 2018: I, 107 – 108; II, cap.

*Fig. 7: A sinistra: Dura Europos, sinagoga, soffitto a lacunari (da Kraeling 1979); a destra: Salonico, Rotonda di S. Giorgio, finti lacunari a mosaico (da Torp 2018).*



IV, figg. 11 – 17). Si potrebbero aggiungere il cubicolo N dell'ipogeo di via Dino Compagni, oppure l'ambulacro di S. Costanza a Roma, ma in entrambi i casi il *pattern* si fa più complesso per l'inserzione di croci ed esagoni (per il primo: Tronzo 1986: fig. 27).

Ad ogni modo, è sintomatico che lo stesso Hjalmar Torp, nella recentissima monografia sulla Rotonda di Salonicco, nel trattare i decori a finti lacunari non faccia menzione di S. Genesio. Gli studi di Elisabetta Neri ed équipe hanno dunque il merito di aver riportato l'attenzione su di una rara sopravvivenza di decoro ornamentale dipinto della tarda Antichità; ciò però a fronte di possibili forzature nel tentativo di attribuirvi una funzione nella dinamica dello spazio liturgico (Neri 2015: 31 – 33). Partendo da uno spunto di Maria Pia Rossignani circa l'ipotetico ruolo cerimoniale delle gallerie dei sacelli di S. Vittore al Corpo e di S. Genesio, per quest'ultimo il decoro dipinto «induce a rafforzare tale ipotesi e ad interrogarsi sullo svolgimento del funerale imperiale proprio nel momento in cui il rituale pagano della *consecratio* si sovrapponeva a quello cristiano». Segue una disamina del cerimoniale funebre imperiale nel secolo IV, per giungere alla seguente conclusione:

«In questo scenario non si può escludere che chi guardasse le pitture della galleria superiore di S. Aquilino fosse chi assisteva al rituale di deposizione garantendone la sicurezza, come nei rituali di anniversario della morte [...] L'idea dell'assimilazione dell'imperatore agli Apostoli e a Cristo era qui particolarmente esplicitata nel programma della volta [...] Chi assisteva dalla galleria superiore guardando i cassettoni raffigurati pensava al palazzo imperiale in cui l'imperatore aveva vissuto e alla dimora celeste a cui era destinato e, avendo una visione ravvicinata dei mosaici, guardava quello che la liturgia celebrava: il passaggio da Imperatore ad Apostolo, da uomo a *divus*».

L'ipotesi è suggestiva, ma presuppone la committenza e poi la sepoltura di un imperatore o di uno stretto congiunto: un'eventualità possibile ma non accertabile, nonché resa meno probabile dalla cronologia di V secolo inoltrato, con Milano che perde progressivamente il favore della corte imperiale. Inoltre, si presuppone che a Milano fra i secoli IV e V il relativo rituale di deposizione costituisse una cerimonia pubblica partecipata. In proposito, è chiamata in causa l'orazione di Ambrogio del 25 febbraio 395 in onore di Teodosio I, declamata con l'undicenne Onorio, figlio dell'imperatore defunto, accanto a sé presso l'altare (*assistente sacri altaribus Honorio principe*; DOT: col. 1386; McLynn 1994: 357 – 358). Quest'ultimo elemento fa arguire che la cerimonia si fosse svolta in una chiesa: nonostante le parole di Ambrogio non consentano di stimare l'entità della folla presente, le esigenze di spazio e di solennità rituale lasciano presumere l'uso di una basilica, preferibilmente cattedrale, non di un sacello. Non si deve poi dimenticare che si trattò di un'orazione in occasione dell'*expositio* della salma, che fu poi tralata e sepolta a Costantinopoli. In aggiunta, Neri ammette che «[...] non c'è chiarezza sul luogo dell'*expositio* dei primi imperatori cristiani e il rituale sembra in seguito svolgersi quasi interamente all'interno del palazzo a partire dall'epoca di Giustiniano».

Partendo dunque dalla presunzione che in S. Genesio si svolgessero cerimonie pubbliche di deposizione di membri della famiglia imperiale, si immaginano gremiti anche i nicchioni dell'ambulacro superiore, della cui attiva frequentazione sarebbe indice lo stesso decoro dipinto: una schiera di guardie avrebbe presidiato le esequie

potendo al contempo riflettere sul destino ultraterreno dell'imperatore, stimolata dal contatto ravvicinato con i mosaici della cupola. Tale ipotesi richiederebbe il vaglio dei nicchioni in cerca di tracce di ancoraggio di balaustre, necessarie a garantire la fruibilità degli spazi. Inoltre, le sagome degli astanti avrebbero interferito inopportunosamente con la luce proveniente dalle finestre, sul cui valore simbolico e 'astronomico' in relazione ai mosaici si è tanto insistito (da ultimi: Neri 2015: 33; Pelizzari 2015 : 238 – 239).

Infine, si istituisce un nesso ideologico tra l'imperatore e Cristo e/o gli apostoli in connessione con l'iconografia della cupola, che in virtù di indizi documentari pare si articolasse in un clipeo zenitale con Cristo, una ghiera di clipei con profeti o patriarchi e otto figure di apostoli o martiri (David 1991). Tale schema non si discosta da quello dell'aula battesimale della cattedrale di Napoli, e in entrambi i casi l'iconografia si svolge in un esclusivo orizzonte cristiano: che si tratti di un contesto battesimale o funerario, i congegni visuali paleocristiani sono incentrati sul concetto di Salvezza mediante la Parola, pre-annunciata dall'Antico Testamento (i profeti/patriarchi), proferita dal Verbo incarnato (Cristo, il suo monogramma, l'Agnello), diffusa ai quattro angoli del mondo dai testimoni della fede (i viventi, gli apostoli, gli evangelisti, i martiri). Il mosaico della cupola dell'aula battesimale neoniana a Ravenna ne è l'esempio più nitido (Napoli: Ferri 2013: 53 – 76; Croci 2017: 68 – 110; Ravenna: ancora Deichmann 1969: 134 – 138).

Si tratta di un orizzonte simbolico che poteva essere abbracciato da un imperatore o da un alto dignitario, ma che non «assimila» l'ideologia imperiale, ponendosi invece quale alternativa ad essa, come ben argomentato da Thomas Mathews (2005).

In S. Genesio l'altro presunto legame con l'ideologia imperiale, individuato nel Cristo-*Helios* dell'abside orientale, è viziato dalla perdurante incertezza circa il soggetto, che ha più probabilità di identificarsi con l'ascensione di Elia (punto sulla questione in Pelizzari 2015). Un nesso simbolico fra imperatore e apostoli pare legittimo nel solo caso di Costantino, che progettò di farsi seppellire fra dodici cenotafi degli apostoli nell'omonimo mausoleo da lui fondato a Costantinopoli, peraltro più nell'ottica di *imitatio Christi* che di tredicesimo apostolo (VC: IV, 58 – 60).

Tutto considerato, la presenza di decoro dipinto nell'ambulacro di S. Genesio sembra suggerire un'interpretazione di segno opposto rispetto a quella proposta da Neri: in un edificio caratterizzato dalla profusione di veri marmi policromi e di sontuosi mosaici figurati, la più economica pittura sarebbe stata impiegata per armonizzare al resto del decoro spazi secondari, funzionali ad esigenze statiche e di manutenzione delle finestre. La stessa scarsa attenzione per le soluzioni di raccordo angolare è indice di un lavoro di livello buono ma non ottimo, adeguato al ruolo subalterno di spazi osservati prevalentemente dal basso. Ciò non toglie valore all'intervento pittorico, né al suo ruolo di paradigma nel diradato panorama di testimonianze analoghe, ma evita di sovraesporre un pur interessantissimo micro-caso di studio.

### **S. Ambrogio a Milano**

Ora spazio ad una provocazione... 'costruttiva', relativa al blocco presbiteriale della basilica di S. Ambrogio a Milano. I restauri antichi e moderni e più di un secolo di studi hanno lasciato in eredità uno *status quaestionis* complicatissimo. A dire il vero, nel volume edito nel 1889 l'architetto Gaetano Landriani, che aveva preso parte

attiva al restauro post-unitario, dimostra di aver già compreso la consistenza e la successione delle principali fasi costruttive della basilica, anche grazie alle riflessioni con l'amico Fernand de Darstein. Non condivisibili sono invece le cronologie assolute, viziate dal pregiudizio che l'attuale struttura risalisse ad età carolingia; ed è proprio sul terreno della cronologia che tanta parte della bibliografia sulla basilica ambrosiana si è misurata. D'altra parte, i recenti studi di Tancredi Bella sul ritrovato dossier de Darstein hanno messo a disposizione dati preziosi per la comprensione del cantiere, mentre l'interesse sistematico di Luigi Carlo Schiavi per le fasi e le modalità costruttive sta offrendo nuovi elementi conoscitivi, con l'auspicio che presto convergano in uno studio monografico<sup>3</sup>.

Finendo mio malgrado per complicare ulteriormente il quadro, vorrei riflettere sul lacerto di intonaco dipinto localizzato sulla parete nord del vano voltato che precede l'abside centrale [fig. 8]. Esso fu rinvenuto nell'ottobre 1865 'grattando' lo scialbo e fu prontamente rilevato da Landriani (Rossi 1884, lettera CVII, 25.10.1865; De Darstein 1865 – 1882: 93 – 94 e pl. XXIX e XXXII). Due grandi *crustae*, l'una porfirea l'altra in serpentino, appaiono incorniciate da compositi *sectilia*: la banda interna alterna losanghe bianche riquadrate, quadrati e fiori quadripetalo; quella esterna, profilata da ormai svaniti steli fioriti dorati su fondo blu, allinea *pattern* 'a scure bipenne' fiorita, verde attorno a *rotae* dentate, su fondo porfiro. Il tutto è impostato su di «*un placage de grandes dalles en marbres veinés*» per dirla con Darstein, ossia un paramento di *crustae* striate gialle e rosate, la cui originaria



**Fig. 8:** Milano, S. Ambrogio, parete nord della campata che precede l'abside centrale, *crustae* e *sectilia* dipinti (2005, foto dell'Autore).

<sup>3</sup> Per un quadro degli studi sulla basilica ambrosiana, che in questa sede non è il caso di ripercorrere: Bella 2013. Per un riepilogo delle proposte di cronologia del settore absidale: Greppi 2016: 55; Schiavi 2022. Sono grato a Luigi Carlo Schiavi per aver condiviso in anteprima le sue considerazioni sul blocco presbiteriale.

estensione verso il basso non è precisabile, sebbene a prima vista sembrerebbe coincidere con la quota pavimentale della cripta (Reggiori 1966, fig. 77).

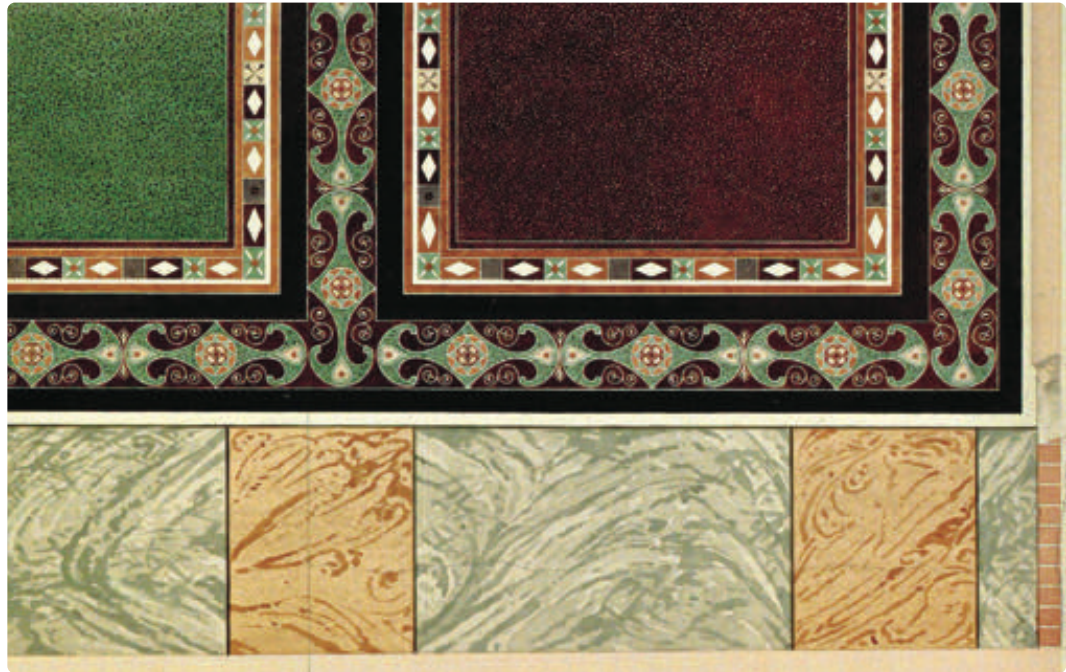
Nei decori parietali marmorei della tarda Antichità è facile trovare *sectilia* geometrici ad una quota elevata, come mostrano i casi romani di S. Costanza, S. Croce al Laterano e S. Sabina. Restando a Roma, un eloquente caso altomedievale ricorre in S. Maria Antiqua nella cappella del *primicerius* Teodoto (pontificato di Zaccaria, 741 – 752), in cui veri *sectilia* geometrici si impostavano sopra il registro figurativo con sottostante velario (Bordi 2016b). Di conseguenza, anche in S. Ambrogio il paramento dipinto potrebbe essersi spinto ben più giù, e dunque risalire ad una fase precedente la costruzione della cripta. Sempre Dartein nota che la quota superiore di tale *placage* «*s'arrête exactement à la hauteur du dessous de la mosaïque inférieure du pourtour de l'abside*», ossia all'altezza del bordo inferiore dei compositi *sectilia* absidali, e ciò indicherebbe uno stretto rapporto fra i due decori.

Carlo Bertelli riteneva che la composizione delle *crustae* fosse stata ripresa «dai frescanti medievali da un modello che avevano nella stessa basilica», specificando poi che tale operazione sarebbe avvenuta sullo scadere del X secolo con pareti «affrescate a grandi specchiature marmoree, a imitazione di lastre di porfido, con cornici che riprendevano motivi paleocristiani» (Bertelli 1987: 21 e 1988: 72). Di medesima opinione è Marco Rossi (2011: 340 – 343), che ha ricondotto l'esecuzione del paramento dipinto di *crustae* e *sectilia* al «riallestimento del presbiterio di età ottoniana» (che peraltro resta un'eventualità su cui la storiografia riposa con troppa facilità). In tale contesto, si sarebbe inteso «ripristinare pure l'assetto all'antica evocato dalla sontuosità dei marmi imperiali e da stilemi decorativi di origine paleocristiana», e quale committente «si potrebbe pensare a Walperto (952 – 970), Arnolfo I (970 – 974), Gotofredo (974 – 979) o Landolfo II (979 – 998)». A tali posizioni mi ero sostanzialmente allineato, al pari di Tancredi Bella nel riportare le osservazioni inedite di Dartein sullo status pre-bellico dell'area (Scirea 2012: 103; Bella 2013: 92 – 94, 132 – 133, 169).

Ripensandolo a distanza di tempo, tale scenario mi pare scontrarsi con un'evidenza importante: nella cultura artistica del medioevo d'Occidente si fatica inutilmente nel cercare un intervento pittorico di tale imitazione 'antiquaria' di un rivestimento parietale paleocristiano. Valutando contesti scalati fra i secoli VIII e X, come la cripta e l'aula di S. Salvatore a Brescia, l'aula biabsidata dell'Isola Comacina, la cripta della basilica *maior* in S. Vincenzo al Volturno, le aule di S. Sofia a Benevento e di S. Ambrogio a Montecorvino Rovella, la cripta di S. Michele a Corte a Capua, l'abside di S. Pietro a Corte a Salerno, l'intento di riproporre la sontuosità e talune soluzioni formali dei *sectilia* della tarda Antichità è consapevole ed evidente; ciononostante, pur nella peculiarità di ciascun caso, emergono sempre nitidi i caratteri formali altomedievali (Scirea 2018; Schulte-Umberg 2020: 160 – 161). Ancor più evidenti sono gli indicatori romanici nei decori ornamentali dei secoli XI – XII: esemplari al riguardo sono gli elaborati *sectilia* della basilica inferiore di

S. Crisogono a Roma, pur in un contesto rigorosamente antichizzante (Bordi 2006). Al contrario, il disegno, la policromia e la resa pittorica del paramento di S. Ambrogio trovano sostanziali analogie – come già variamente rilevato ma senza spingere fino in fondo tali considerazioni – con casi inquadabili

**Fig. 9:** *S. Ambrogio, crustae e sectilia dipinti, restituzione di Gaetano Landriani e Léon Gaucherel, 1866 (da Bella 2013).*



**Fig. 10:** *Ravenna, aula battesimale neoniana, crustae e sectilia di prima fase (da Stierlin H., 2014, *Ravenne. Capitale de l'empire romain d'Occident, Paris*).*



fra il IV secolo e la metà del VI: eloquente è il confronto fra la restituzione grafica di Landriani e Léon Gaucherel [fig. 9] e i veri *sectilia* della domus fuori Porta Marina a Ostia (Leardi 2006), del mausoleo di Elena a Roma (Guidobaldi, Pedone 2014, fig. 52), dell'aula battesimale neoniana a Ravenna (metà V secolo), del presbiterio di S. Vitale a Ravenna (metà VI secolo) [fig. 10], dell'abside della basilica eufrasiana a Parenzo (VI secolo), e non lontani si rivelano gli stessi *sectilia* dipinti in S. Genesio. Inoltre, i fiorellini a quattro petali in croce della cornice interna, bianchi su fondo verde, ricorrono nel vero *opus sectile* con l'agnello già applicato alla curva absidale S. Ambrogio e concordemente datato fra il tardo V secolo e l'inizio del VI [fig. 11].

Ponendo attenzione al supporto dell'intonaco dipinto, di grande interesse è un'annotazione di Landriani (1889: 9) relativa alla volta a botte che si impostava sulla parete in questione, riportata all'attenzione da Schiavi nel 2016 in occasione di un convegno in onore di Paolo Verzone (Schiavi 2022). Sebbene la volta non sia più valutabile, poiché distrutta durante il bombardamento dell'agosto 1943 e ricostruita con tecnica moderna, non c'è motivo per dubitare dell'accurata descrizione di Landriani, che in più di un'occasione si dimostra acuto e competente osservatore. Nella fattispecie, egli individua «il modo romano di costruir volte detto *formaceo* od *a gettata*», una soluzione tecnico-costruttiva in uso



*Fig. 11: Milano, S. Ambrogio, Agnello in opus sectile a confronto con i sectilia dipinti della campata che precede l'abside (2005, foto dell'Autore).*

dal I al VI secolo, di cui invano si cercherebbero attestazioni altomedievali.

Passando all'analisi autoptica della parete sui cui è aggrappato il paramento dipinto, a partire dalla semicolonna dell'arco trionfale il muro mostra un'apparecchiatura in *opus latericium* con mattoni di reimpiego e orizzontamento dei corsi mediante spessi giunti di malta rosata; dopo circa 1,10 m, in prossimità del bordo del lacerto dipinto, corre una fenditura verticale che testimonia una fase seriore o più probabilmente un dissesto, dal momento che i materiali e la tessitura paiono i medesimi. Ferdinando Reggiori datava ad età ambrosiana il tratto di muro a sinistra della fenditura e al secolo VIII quello alla sua destra, lasciando il tutto intenzionalmente a vista (Reggiori 1966: 77, fig. XXIV). Una recente analisi di ampio raggio sulle murature dell'edilizia sacra milanese fra i secoli IV e XII conferma l'origine paleocristiana di tale settore murario, pur in assenza di indagine diretta (Greppi 2016: 55).

Tirando le somme, la campata antistante l'abside comporta evidenze concatenate di cronologia paleocristiana: una volta a botte (già) costruita mediante una tecnica di età romana; una parete (nord) la cui tessitura muraria è circoscrivibile fra i secoli IV e VI; un paramento dipinto aggrappato allo stesso muro, non vincolato alla preesistenza della cripta, e che per pattern, resa e cromia trova puntuale riscontro in contesto paleocristiano, non altomedievale. Aggregando un quadro indiziario basato sulle evidenze costruttive, Schiavi avanza l'ipotesi che la campata antistante l'abside sia il frutto di una ristrutturazione volta a dare maggiore profondità all'area absidale di età ambrosiana; un intervento da ricondurre al tempo dell'arcivescovo Lorenzo I (489 – 507/511), cui sembrano riferibili operazioni analoghe in S. Simpliciano e nella basilica cattedrale di S. Tecla. In tale quadro potrebbe ben inserirsi anche l'esecuzione del paramento di *crustae* dipinte.

### ***Le corti della Langobardia***

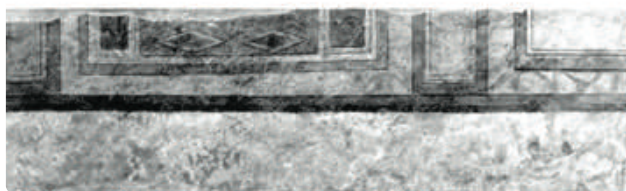
Registando un vuoto di circa tre secoli dopo le sicure testimonianze paleocristiane di *opus sectile* dipinto, il focus si sposta sulle complesse e in parte ancora oscure dinamiche delle corti della *Langobardia*, intesa come entità territoriale identitaria in cui interagirono compagini socio-politico-culturali differenti, da nord a sud. Sotto



tale angolazione assumono uguale rilievo tanto l'apporto longobardo e carolingio, quanto il sostrato romano-mediterraneo, l'influenza greco-orientale, le specificità locali relative a tecniche e maestranze. Ecco perché piuttosto che di «arte longobarda» è preferibile parlare di cultura artistica della *Langobardia*.

Nelle corti della *Langobardia* l'imitazione del marmo connota con scelte selettive lo spazio culturale. Per la basilica di S. Salvatore a Brescia gli studi sistematici coordinati da Gian Pietro Brogiolo hanno documentato lo sviluppo di un progetto unitario (se si considera la cripta una modifica in corso d'opera), da attribuire alla committenza di re Desiderio e della consorte Ansa (*Dalla corte regia* 2014). I tre emicicli della cripta recavano un decoro policromo ben rilevato nel 1962 da Gaetano Panazza e oggi ridotto a poca cosa. Lo zoccolo si articolava in *crustae* con incorniciature multiple ed elementi angolari quadrati, ad eccezione dei dischi che segnalano l'emiciclo centrale. Sopra si estendeva un registro verosimilmente figurativo, riquadrato da ghirlande. Ormai nel tardo VIII secolo, tale decoro semplice quanto prezioso ed elegante si riallaccia nel segno della continuità a casi di età imperiale: senza andare lontano, basta citare il vano 8 della domus B del complesso

**Fig. 12:** Dall'alto: Brescia, S. Salvatore, cripta, rilievo grafico del paramento dipinto delle tre absidi (da Panazza 1962) e dettaglio (2005, foto dell'Autore); Aquileia, complesso episcopale paleocristiano, aula nord, zoccolo (da Salvadori, Tiussi, Villa 2010).



di S. Giulia, oppure la villa di Via Antiche mura a Sirmione. Restando agli edifici di culto, esempi affini ricorrono nell'aula intermedia e in quella nord del complesso episcopale di Aquileia (Salvadori, Tiussi, Villa 2010) [fig. 12].

A questo punto sorge spontanea una riflessione: se da più parti, analizzando i decori dipinti altomedievali, non emergono sostanziali fattori di discontinuità rispetto alla cultura artistica della tarda Antichità, dove sono le testimonianze intermedie? Possibile che non si sia conservato nulla o quasi? Il sospetto, come per il presunto vuoto 'pneumatico' del secolo X, è di essere in presenza di un corto-circuito storiografico, dato che gli inquadramenti di largo respiro si fondano ancora su datazioni per lo più presuntive.

Tale problema investe anche la cosiddetta aula biabsidata dell'Isola Comacina, meglio definibile quale seconda *ecclesia* del complesso plebano di S. Eufemia, con funzione *anche ma non solo* battesimale. L'edificio è qui chiamato in causa in virtù dei *sectilia* dipinti organizzati in grandi pannelli compositi, riportati all'attenzione da Marco Rossi (2016). Ciascun quadrante propone un'elaborata composizione articolata in losanghe, squame ortogonali e dischi annodati, con prevalente bicromia ocra/blu e con forme

non lontane da certi pannelli della basilica *maior* in S. Vincenzo al Volturno [fig. 13]. Di nuovo, l'impressione è che la pratica dell'*opus sectile* dipinto sia stata tramandata in sostanziale continuità al secolo VIII, ma permane l'imbarazzo per la rarità di attestazioni intermedie.

Un piccolo aiuto proviene ancora da S. Maria Antiqua a Roma. Alla base della parete absidale sono recentemente riemersi dalla pulitura due pannelli a *sectilia*,





databili per via stratigrafica al principio del secolo VII e riportati all'attenzione da Giulia Bordi (2016a: 43 – 46). Entrambi i pannelli sono riquadrati da una sinusoide aggettante rossa su fondo blu, mentre a differenziarsi è il quadrante: a sinistra, una *crusta* in giallo antico inquadra una *rota* blu zaffiro; a destra, una *crusta* porfirea fa



**Fig. 13:** Isola Comacina, aula biabsidata, decoro parietale a *sectilia* (2005, foto dell'autore); rilievo da Rossi 2016).

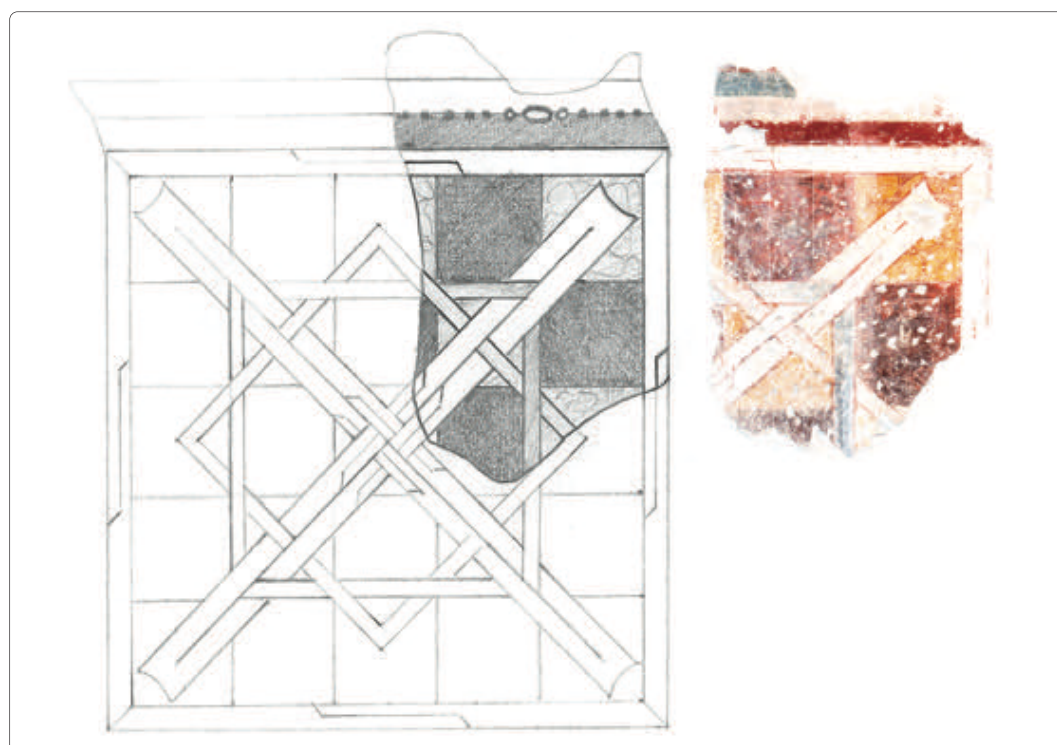


**Fig. 14:** Roma, S. Maria Antiqua, parete absidale e dettaglio di due pannelli dipinti (da Bordi 2016a).



da sfondo ad una *rota* grande e a due minuscole in giallo antico, annodate da nastro a tricromia rosso/bianco/celeste [fig. 14]. Si tratta di interventi di estrema raffinatezza ideativa ed esecutiva, che documentano la continuità di *pattern* e procedure anche nel ‘secolo buio’ per eccellenza, pur se nel microcosmo inimitabile di Roma.

Sempre in S. Salvatore a Brescia, lungo lo zoccolo perimetrale nord della basilica, si conserva un frammento di un elaborato pannello dipinto, rilevato per primo da Panazza (1962): ad una scacchiera giallo-rossa entro cornice ‘a incastro mediano’ si sovrappone una croce diagonale a due bande intrecciate con una stella a otto punte formata dall’intersezione di due quadrati [fig. 15]. Si tratta di un gioco di incastri



**Fig. 15:** Brescia, S. Salvatore, aula, perimetrale nord, frammento di opus sectile dipinto e restituzione grafica (2005, foto e disegno dell’Autore).

ben conosciuto dall’illusionismo geometrico della tarda Antichità, come documenta di nuovo il pilastro su via Diana a Ostia, ma anche l’aula dell’Orante sotto i SS. Giovanni e Paolo a Roma, decorata a cavallo dei secoli III e IV nell’ambito del riadattamento abitativo di un ambiente commerciale (Ranucci 2006).

Nei territori meridionali della *Langobardia* sembra affermarsi una tipologia ben definita di *opus sectile* dipinto, esemplificata in S. Sofia a Benevento, in S. Ambrogio a Montecorvino Rovella, in S. Michele a Corte a Capua [figg. 16 – 17], nonché in S. Pietro a Corte a Salerno (Schulte-Umberg 2020: 160, fig. 768). Protagonisti sono l’inter-pannello che include una stretta losanga con *rota* centrale, nonché il disco riquadrato angolare: due *pattern* che in virtù dell’intrinseca modularità formano incorniciature per quadranti di *crustae* o *sectilia* dipinti.

Del paramento di S. Sofia a Benevento si conserva una sottile striscia alla base della parete ricurva adiacente l’abside sud. Tale lacerto è passato a lungo inosservato, ma costituisce un elemento sostanziale, insieme ai dipinti narrativi, per provare a restituire il decoro attribuibile alla reggenza di Arechi II (758 – 787), pur se permane



irrisolto il nodo delle fasi e dell'articolazione plani-volumetrica dell'edificio<sup>4</sup>. La parte destra della striscia dipinta lascia restituire una losanga orizzontale blu con triangolature rosse su fondo oca, fra quadrati rossi che includono dischi blu, configurando un modulo che doveva ripetersi sugli altri tre lati del quadrante. Proseguendo verso sinistra, ad una sorta di pilastrino rosso, profilato in blu fra bande oca, seguiva un pannello dall'intelaiatura ben più spessa e con quota d'attacco rialzata: è presumibile che i due pannelli fossero replicati specularmente a sinistra del portale meridionale, così da recuperare la simmetria complessiva ed enfatizzare il valore di soglia del varco.

La cappella di S. Ambrogio a Montecorvino Rovella (Salerno) è oggetto da qualche tempo di notevole attenzione. Si tratta di una fondazione di probabile natura privata (*Eigenkirche*) ad opera di un'ignota figura legata alla Chiesa ambrosiana, poiché nella semiconca absidale accanto alla Vergine con il Bambino sono raffigurati il titolare Ambrogio e poi Gervasio, Protasio e Simpliciano. Non mi soffermo sulla vicenda dell'edificio né sull'inquadramento di ciò che resta del decoro dipinto, illustrato in questo volume da John Mitchell e da Flavia Vanni (e già in Dell'Acqua et alii 2018 e in Dell'Acqua, Mitchell, Leal 2021). Mi limito a rilevare due peculiarità: lo schema compositivo dell'abside, che prevedeva la citata figurazione della

**Fig. 16:** *Sectilia* parietali dipinti. Dall'alto: Benevento, S. Sofia (2013, foto dell'Autore); Montecorvino Rovella, S. Ambrogio (cortesia di Gioia Bertelli); Capua, S. Michele, cripta (cortesia di Simone Piazza).

**Fig. 17:** *Sectilia* parietali dipinti, restituzioni grafiche (non in scala). Dall'alto: Benevento, S. Sofia (2016, disegno dell'Autore); Montecorvino Rovella, S. Ambrogio (2016, disegno dell'Autore); Capua, S. Michele (rielaborazione policroma da Belting 1968).

<sup>4</sup> In proposito, le inedite argomentazioni di Silvio Carella (2003 e 2011: 35 – 55) convincono poco: Schiavi 2016: 141 – 148. Sulla chiesa e soprattutto sul decoro dipinto, da ultimo: Pace 2019. Per la 'riscoperta' dei *sectilia* dello zoccolo: Scirea 2018.

semiconca, un paramento di *crustae* (dove di norma si trovano scene narrative o figure stanti), mensoloni in prospettiva e infine il velario (Gheroldi, Marazzani 2018); la stretta analogia dei *sectilia* dei perimetrali lunghi con quelli di S. Sofia a Benevento, il cui decoro dipinto dovrebbe aver costituito un modello di riferimento per la *Langobardia* meridionale. A tal proposito, la cronologia del decoro di S. Ambrogio, che si tende a collocare alla metà del secolo IX in connessione con le vicende di S. Vincenzo al Volturno, con il risveglio carolingio per il santorale milanese e con raffinate speculazioni teologiche (Dell'Acqua *et alii* 2017; Dell'Acqua 2018, 2019, 2020), potrebbe doversi anticipare di alcuni decenni, avvicinandosi all'eco della committenza di Arechi II a Benevento.

Il decoro dipinto di S. Michele a Corte a Capua è appena stato riconsiderato con attenzione, insieme alle molte questioni irrisolte che gravano sull'inquadramento dell'edificio (Schulte-Umberg 2020: 152 – 161). Ciononostante, in assenza di fonti esterne a supporto dell'analisi autoptica della struttura e del suo decoro, le cronologie restano incerte, fra il tardo secolo IX e l'inizio dell'XI (Belting 1968: 79 – 91; Magni 1979: 53 – 56; Di Resta 1983: 123 – 127; Visentin 2005; Cielo 2009: 161 – 163; Luchterhandt 2010: 363 – 364; Busino 2018: 230 – 231). Ciò premesso, nei *sectilia* dipinti della parete ovest della cripta l'uso della losanga con *rotae* raggiunge il suo apice, con un effetto di spettacolare sontuosità ben evidenziato dal rilievo policromo basato sulle indicazioni di Hans Belting, che vide una superficie pittorica meno compromessa di quella attuale. In termini di forma e funzione, ridotta è la distanza da veri *sectilia* come quelli del tamburo di S. Costanza a Roma, documentati da schizzi rinascimentali (Piazza 2006: 79 – 80).

### ***Nel segno della continuità***

Da una panoramica selettiva dei decori dipinti della *Langobardia* emerge un costante legame con il vero o finto *opus sectile* parietale della tarda Antichità: nella scelta dei *pattern*, nella rigorosa bidimensionalità degli schemi geometrici, nel generoso dimensionamento dei pannelli, nella ricerca di estrema sontuosità, pur senza mai arrivare a imitazioni 'antiquarie', facendo invece emergere i caratteri dell'incessante rielaborazione altomedievale. Ciò suggerisce una continuità di intenti, di pratiche e di modelli, pur a fronte di una problematica lacunosità di testimonianze fra il secolo VII e la prima metà dell'VIII, forse in parte dovuta all'errata datazione di alcuni manufatti.

Dal punto di vista dei sistemi ornamentali dipinti, una vera frattura rispetto alla cultura artistica della tarda Antichità si verificherà solo con l'età romanica, che nell'allestire le zoccolature dipinte sarà più incline ai *velaria*, anche in virtù di un crescente interesse per le figurazioni e le narrazioni 'marginali', e in seconda battuta alle *crustae*, ad esempio nel presbiterio di S. Maria del Gradaro a Mantova. I rari *sectilia* saranno confinati in pannelli di dimensioni più contenute e con *pattern* ora assai semplificati, come nei quadranti 'a diamante' con *phalera* di S. Eldrado alla Novalesa; ora di imitazione tardoantica che però tradisce il suo tempo, come sui pilastri di S. Reparata a Lucca (Ciampoltrini 2014: 54 – 56); ora espressione di più intense elaborazioni formali, come nell'intreccio insulare di S. Fedelino a Novate Mezzola o nella recinzione presbiteriale di S. Crisogono a Roma. Ma questa è un'altra vicenda.

## Bibliografia

### Fonti edite

DOT = *Sancti Ambrosii Mediolanensi episcopi de obitu Theodosii oratio*, *Patrologia Latina. The Full Text Database* [<http://pld.chadwyck.co.uk/>], vol. 16, coll. 1385 – 1406.

VC = Eusebio di Cesarea, *Vita di Costantino*, a c. di L. Franco, Milano 2009.

VMC = *Versus de Verona. Versum de Mediolano civitate*, a c. di G. B. Pighi, Bologna 1960.

### Studi

Bella T., 2013, *La basilica di Sant'Ambrogio a Milano. L'opera inedita di Fernand de Dartein*, Milano.

Belting H., 1968, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden [ora: *Studi sulla pittura beneventana*, a c. di G. Bertelli, Bari 2018].

Bertelli C., 1985, *I mosaici di Sant'Aquilino*, in *La basilica di San Lorenzo in Milano*, a c. di G. A. Dell'Acqua, Milano, pp. 145 – 169.

Bertelli C., 1987, *Introduzione*, in *Il millennio ambrosiano*, I, *Milano, una capitale da Ambrogio ai carolingi*, a c. di C. Bertelli, Milano, pp. 8 – 31.

Bertelli C., 1988, *Sant'Ambrogio da Angilberto II a Gotofredo*, in *Il millennio ambrosiano*, II, *La città del vescovo dai carolingi al Barbarossa*, a c. di C. Bertelli, Milano, pp. 16 – 81.

Bianchi B., Roffia E., Tonni S., 2012, *La decorazione pittorica dell'edificio di Via Antiche mura a Sirmione. Ricomposizione e analisi dei soffitti*, in *La pittura romana nell'Italia settentrionale e nelle regioni limitrofe*, a c. di F. Oriolo – M. Verzár, Trieste (*Antichità altoadriatiche*, 73), pp. 12 – 105 e 364 – 371.

Bordi G., 2006, *La decorazione pittorica della basilica inferiore di San Crisogono a Roma*, in *Riforma e tradizione. 1050-1198*, a c. di S. Romano, Milano (*La pittura medievale a Roma*. 312 – 1431. Corpus, IV), pp. 69 – 76.

Bordi G., 2016a, *Santa Maria Antiqua attraverso i suoi palinsesti pittorici*, in *Santa Maria Antiqua*, pp. 35 – 53.

Bordi G., 2016b, *La cappella del primicerius Teodoto*, in *Santa Maria Antiqua*, pp. 260 – 269.

Brandenburg H., 2017, *Die konstantinische Petersbasilika am Vatikan in Rom. Anmerkungen zu ihrer Chronologie, Architektur und Ausstattung*, Regensburg.

Burgunder P., 2019, *Un paradigme de la méthode: le tombeau Feldstein à Kertch*, in *Pareti dipinte. Dallo scavo alla valorizzazione. XIV colloquio AIPMA* (Napoli – Ercolano, 9 – 13 settembre 2019), Preatti, a c. di E. Vecchietti – M. Giacco – A. Coralini, Napoli, p. 18.

Busino N., 2018, *Edifici di culto nella Capua altomedievale. Nuove interpretazioni tra riusi, memoria ed obliterazioni successive*, «Hortus Artium Medievalium», 24, pp. 224 – 234.

Calderini A., 1934, *La zona monumentale di S. Lorenzo in Milano*, Milano.

Carella S., 2003, *Sainte-Sophie de Bénévent et l'architecture religieuse longobarde en Italie méridionale*, «Hortus Artium Medievalium», 9, pp. 331 – 356.

Carella S., 2011, *Architecture religieuse haut-médiévale en Italie méridionale: le diocèse de Bénévent*, Turnhout.

Cecchelli C., 1951, *I mosaici e le pitture*, in A. Calderini, G. Chierici, C. Cecchelli, *La basilica di S. Lorenzo Maggiore in Milano*, Milano, pp. 201 – 277.

Ciampoltrini G., 2014, *Il contributo dell'archeologia alla definizione del contesto urbano medievale lucchese*, in *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, a c. di C. Bozzoli – M. T. Filieri, Lucca, pp. 35 – 59.

Cielo L. R., 2009, *Capua longobarda: architettura e scultura*, in *Il popolo dei Longobardi meridionali (570-1076). Testimonianze storiche e monumentali*, a c. di G. D'Henry – C. Lambert, Salerno, pp. 153 – 181.

Croci C., 2017, *Una «questione campana». La prima arte monumentale cristiana tra Napoli, Nola e Capua (secc. IV-VI)*, Roma.

*Dalla corte regia al monastero di San Salvatore – Santa Giulia di Brescia*, a c. di G. P. Brogiolo – F. Morandini, Mantova 2014.

David M., 1991, *De aurea ecclesia Genesisii*, in *Milano ritrovata. La via sacra da S. Lorenzo al Duomo*, II, a c. di M. L. Gatti Perer, Milano, pp. 49 – 54.

Deichmann F. W., 1969, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, I, *Geschichte und Monumente*, Wiesbaden.

De Dartein F., 1865 – 1882, *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris (rist. anastatica, Como 1963).

Dell'Acqua F., 2018, *La madre di Dio e quattro santi milanesi*, in *Dell'Acqua et alii*, pp. 418 – 420.

Dell'Acqua F., 2019, *Una pieve della Langobardia minor e il trionfo dell'Iconofilia? La Vergine come gnomon*, in 'Erat hoc sane mirabile in regno Langobardorum...'. *Insedimenti montani e rurali nell'Italia longobarda alla luce degli ultimi studi*, a c. di C. Lambert – F. Pastore, pp. Salerno, pp. 409 – 422"

Dell'Acqua F., 2020, *Un nuovo paesaggio sacro? Milano e i suoi santi in Langobardia Minor nel IX secolo*, in *Lo sguardo di Orione. Studi di storia dell'arte per Mario Alberto Pavone*, a c. di A. Amendola – L. Lorizzo – D. Salvatore, Roma, pp. 27 – 32.

Dell'Acqua F., Foletti I., Gheroldi V., Leal B., Marazzani S., 2017, *Echos of Milan in ninth-century «Langobardia minor». Preliminary Findings on the Painted Programme of S. Ambrogio alla Rienna, Montecorvino Rovella (Salerno)*, «Convivium», 4/2, pp. 202 – 207.

Dell'Acqua F., Gheroldi V., Marazzani S., Lambert C., Torino M., Perciante F., 2018, *La chiesa altomedievale di Sant'Ambrogio a Montecorvino Rovella (SA). Prima campagna di studi archeologici e storico-artistici*, «Hortus Artium Medievalium», 24, pp. 417 – 442.

Dell'Acqua F., Mitchell J., Leal B., 2021, *La decorazione pittorica*, in *La chiesa di Sant'Ambrogio a Montecorvino Rovella*, a c. di T. Carrafiello, Montecorvino Rovella, pp. 46 – 51.

Di Resta I., 1983, *Capua Medievale. La città dal IX al XIII secolo e l'architettura dell'età longobarda*, Napoli.

- Falzone S., 2007, *Ornata aedificia. Pitture parietali dalle case ostiensi*, Roma.
- Ferri G., 2013, *I mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli*, Todi.
- Gheroldi V., Marazzani S., 2018, *Il dipinto murale del catino absidale della chiesa di Sant'Ambrogio a Montecorvino Rovella. Indagini tecniche e nuove acquisizioni*, in Dell'Acqua et alii, pp. 420 – 424.
- Greppi P., 2016, *Cantieri, maestranze e materiali nell'edilizia sacra a Milano dal IV al XII secolo. Analisi di un processo di trasformazione*, Firenze.
- Guidobaldi F., Pedone S., 2014, *Il viraggio delle scelte decorative nei rivestimenti pavimentali e parietali in età costantiniana: dagli antefatti agli esiti*, «Musiva & sectilia», 8/2011 (2014), pp. 35 – 162.
- Kraeling C. H., with contributions by Torrey C. C., Welles C. B., Geiger B., 1979, *The Synagogue*, Yale University (The Excavations at Dura-Europos, Final Report, VIII, I).
- Landriani G., 1889, *La basilica ambrosiana fino alla sua trasformazione in chiesa lombarda a volte. I resti della basilica di Fausta*, Milano.
- Leardi G., 2006, *Sectilia e mosaici dell'aula con esedra della domus fuori Porta Marina a Ostia*, in *L'orizzonte tardoantico*, pp. 276 – 285.
- L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. 312 – 468*, a c. di M. Andaloro, Milano 2006 (La pittura medievale a Roma. 312 – 1431. Corpus, I).
- Luchterhandt M., 2010, *Rinascita a Roma e nell'Italia carolingia e meridionale*, in *Storia dell'architettura italiana. Da Costantino a Carlo Magno*, a c. di S. De Blaauw, Milano, pp. 323 – 373.
- Magni M. C., 1979, *Cryptes du haut Moyen Âge en Italie : problèmes de typologie du IX<sup>e</sup> jusqu'au début du XI<sup>e</sup> siècle*, «Cahiers archéologiques», 28, pp. 41 – 85.
- Mathews Th.F., 2005, *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Milano [ed. orig. Princeton 1993].
- McLynn N.B., 1994, *Ambrose of Milan. Church and Court in a Christian Capital*, Berkeley – Los Angeles – London (The Transformation of the Classical Heritage, 22).
- Menna M. R., 2006, *Il mosaico con Cristo-Helios nel sepolcro dei Giulii nella necropoli Vaticana*, in *L'orizzonte tardoantico*, pp. 126 – 130.
- Mitchell J., *Ornament as Index: Dado as Agent in the Early Middle Ages*, in *La pittura parietale aniconica e decorativa fra antichità e alto medioevo*, a c. di F. Marazzi e M. Cuomo, Cerro al Volturno, 2021 pp. 353 – 378.
- Neri E., 2015, *Il complesso di San Lorenzo Maggiore. Nuove riflessioni*, in *Non esiste in tutto il mondo*, pp. 19 – 38.
- Neri E., Lusuardi Siena S., Greppi P., 2015, *Il problema della cronologia del cantiere di San Lorenzo a Milano. Vecchi e nuovi dati a confronto*, in *Il culto di San Lorenzo tra Roma e Milano dalle origini al medioevo*, Milano (Studia ambrosiana, 8), pp. 115 – 164.
- Neri E., Marchisio R., Turconi L., 2018, *Le pitture della galleria superiore della cappella di S. Aquilino a Milano. I motivi e le tecniche nel loro spazio architettonico*, «Rivista di archeologia», 41

/2017 (2018), pp. 125 – 149.

«Non esiste in tutto il mondo una chiesa più bella». *Conoscere, valorizzare e divulgare il patrimonio di San Lorenzo Maggiore a Milano: la prima fase di un progetto*, a c. di S. Lusuardi Siena – E. Neri, Milano 2015.

Pace V., 2019, *Da Petronace ad Arechi. Lo spazio 'longobardo' nel sec. VIII: il caso di S. Sofia di Benevento*, in *Petronace da Brescia nel XIII centenario della rinascita di Montecassino (718 – 2018)*, a c. di M. Dell'Omo, Montecassino, pp. 141 – 168.

Panazza G., 1962, *Gli scavi, l'architettura e gli affreschi della chiesa di San Salvatore in Brescia*, in G. Panazza, A. Peroni, *La chiesa di San Salvatore in Brescia. Atti dell'VIII congresso di studi sull'arte dell'alto medioevo*, II, Milano, pp. 5 – 227.

Pelizzari G., 2015, «Quando apparirà il supremo pastore, riceverete la corona di gloria (1PT 5,4)». *Il progetto iconografico dei mosaici dell'ottagono di Sant'Aquilino*, in *Il culto di San Lorenzo tra Roma e Milano dalle origini al medioevo*, Milano (Studia ambrosiana, 8), pp. 235 – 286.

Pennesi S., 2006, *48c. La decorazione a mosaico e ad opus sectile dell'oratorio perduto della Santa Croce*, in *L'orizzonte tardoantico*, pp. 432 – 435.

Piazza S., 2006, *I mosaici esistenti e perduti di Santa Costanza*, in *L'orizzonte tardoantico*, pp. 53 – 86.

Picard J.-Ch., 1988, *Le souvenir des évêques. Sépultures, listes épiscopales et culte des évêques en Italie du Nord des origines au X<sup>e</sup> siècle*, Roma (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, 268).

Piva P., 2010, *Edilizia di culto cristiano a Milano, Aquileia e nell'Italia settentrionale fra IV e VI secolo*, in *Storia dell'architettura italiana. Da Costantino a Carlo Magno*, a c. di S. de Blaauw, Milano, pp. 98 – 145.

Ranucci C., 2006, *I riquadri con figure simboliche, fregi floreali e finti sectilia dell'aula 'dell'orante' sotto la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo*, in *L'orizzonte tardoantico*, pp. 224 – 227.

Reggiori F., 1966, *La basilica di Sant'Ambrogio*, Milano.

Rossi F. M., 1884, *Cronaca dei restauri e delle scoperte fatte nell'insigne basilica di S. Ambrogio dall'anno 1857 al 1876, dalle lettere di Monsignor Francesco Maria Rossi*, Milano.

Rossi M., 2011, *Committenze episcopali milanesi nella cultura figurativa tra X e XI secolo: esempi, ipotesi, problemi*, in *Medioevo. I committenti*, a c. di A. C. Quintavalle, Milano, pp. 339 – 351.

Rossi M., 2016, *L'imitazione di crustae antiche nella pittura alto-medievale: l'aula biabsidata dell'Isola Comacina*, in *Archeologia classica e post-classica tra Italia e Mediterraneo. Scritti in ricordo di Maria Pia Rossignani*, a c. di S. Lusuardi Siena – C. Perassi – F. Sacchi – M. Sannazaro, Milano, pp. 233 – 241.

Rossignani M. P., 1997, *La città tardoantica*, in *La città e la sua memoria: Milano e la tradizione di sant'Ambrogio*, Milano, pp. 22 – 27.

Salvadori M., Tiussi C., Villa L., 2010, *Il sistema di decorazione parietale della basilica tardoantica di Aquileia: nuovi spunti*, Trieste (Antichità altoadriatiche, 69/1), pp. 187 – 204.

*Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, a c. di M. Andaloro – G. Bordi – G. Morganti, Milano 2016.





Schiavi L. C., 2016, *Benevento e Salerno longobarde alla luce degli studi e delle ricerche archeologiche recenti*, in *I Longobardi oltre Pavia. Conquista, irradiazione e intrecci culturali*, a c. di G. Mazzoli – G. Micieli, Milano, pp. 135 – 175.

Schiavi L. C., 2022, *Questioni santambrosiane: Nouvelle lecture du chevet de Saint-Ambroise de Milan*, «Bulletin Monumental», 180/1, c.s.

Schulte-Umberg U., 2020, *Die langobardischen Hofkirchen in Capua. Ein aus dem Blick geratenes Fürstentum im Spiegel seiner Sakralbauten*, Bochum.

Scirea F., 2012, *Pittura ornamentale del medioevo lombardo. Atlante (secoli VIII-XIII)*, Milano.

Scirea F., 2018, *Dipingere il marmo nella Langobardia. La sintassi ornamentale da ponte con la tarda Antichità a matrice di una cultura artistica*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge», 130/1 [<http://journals.openedition.org/mefrm/4027>; DOI: <https://doi.org/10.4000/mefrm.4027>].

Torp H., 2018, *La Rotonde palatine à Thessalonique. Architecture et mosaïques*, Athènes.

Tronzo W., 1986, *The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting*, Penn University Park – London.

Vanni F., 2020, *La finta porta in Sant'Ambrogio a Montecorvino Rovella (SA): alcune riflessioni su un unicum altomedievale*, in *La pittura parietale aniconica e decorativa fra antichità e alto medioevo*, a c. di F. Marazzi e M. Cuomo, Cerro al Volturno, 2021 pp. 195 – 212.

Vazzoler G. M., 1985, *Regesto*, in *La basilica di San Lorenzo in Milano*, a c. di G. A. Dell'Acqua, Milano, pp. 217 – 221.

Visentin B., 2005, *Spazi urbani e contesti politico-istituzionali nel Mezzogiorno: le chiese «a Corte» nella Capua altomedievale*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», 59/1, pp. 3 – 12.



