

L'AFFRESCO ABSIDALE DELLA BASILICA PATRIARCALE DI AQUILEIA

L'AFFRESCO che ancora oggi decora il catino absidale della basilica di Aquileia, fu realizzato sotto il patriarca Poppone nel 1031. ¹⁾ Presenta (figg. 1-4) la Madonna in trono col Bambino in una mandorla, circondata dai simboli dei quattro evangelisti; ²⁾ ai lati di questo gruppo centrale si vedono figure di santi e di regnanti, e quella del patriarca Poppone (raffigurato sulla sinistra), in parte identificabili in base a scritte che li accompagnano. Il semicatino è circondato da tre fregi: i primi due, dall'interno verso l'esterno, ricordano motivi a pietre preziose, il terzo mostra un alternarsi di testine e di uccelli. La parete absidale presenta otto figure di martiri stanti, pure identificabili, come quelli del catino, dalle scritte e divisi da tre finestre. Un'iscrizione dedicatoria ³⁾ separa l'affresco del semicatino da quello della parete.

Il primo interrogativo, che si presenta a chi voglia comprendere il significato dell'opera nell'ambiente di cui è espressione, è l'identità dei personaggi raffigurati e il valore di una tale scelta. I santi posti ai lati del gruppo centrale sono, da sinistra a destra: S. Taziano ⁴⁾ S. Ilario, ⁵⁾ S. Marco, ⁶⁾ S. Ermagora, ⁷⁾ S. Fortunato, ⁸⁾ e S. Eufemia ⁹⁾; (figg. 5-6), e quelli della parete absidale: S. Crisogono, ¹⁰⁾ un ignoto, S. Largo, S. Felice, S. Fortunato, S. Dionisio, S. Primigenio e S. Anastasia (fig. 8).

La presenza di S. Marco, al posto d'onore alla destra della Vergine, è legata alla tradizione secondo la quale la chiesa aquileiese sarebbe stata fondata da lui, mandato da S. Pietro. ¹¹⁾ Dunque è chiaro che non poteva mancare tra i santi dell'affresco, in quanto era segno dell'antichissima origine della chiesa aquileiese e ne affermava la pari autorità e l'autonomia rispetto alla chiesa di Roma. ¹²⁾ Alla sua figura la tradizione ha legato quella di S. Ermagora, come risulta dagli atti del sinodo di Mantova dell'827, ¹³⁾ in cui è detto che l'evangelista, dopo che fu inviato da S. Pietro ad Aquileia a predicarvi il Vangelo, condusse a Roma l'"elegantissimus" Ermagora, che venne eletto vescovo dal clero e dal popolo. ¹⁴⁾ S. Fortunato poi sarebbe stato diacono di S. Ermagora e martirizzato nello stesso giorno, ¹⁵⁾ mentre la figura di S. Eufemia è collegata a quella del protovescovo aquileiese in base ad una leggenda. ¹⁶⁾ In realtà si tratta della celebre Eufemia di Calcedonia ¹⁷⁾ che però è divenuta martire "aquileiese" ¹⁸⁾ grazie alla diffu-

sione del suo culto in seguito allo scisma dei Tre Capitoli. Di S. Ilario ¹⁹⁾ sappiamo che fu il successore di S. Ermagora sul seggio vescovile di Aquileia: secondo una *passio* tardiva e di nessun valore storico, ²⁰⁾ avrebbe ordinato diacono Taziano e, con lui ed altri tre cristiani (Largo, Felice e Dionisio ²¹⁾, sarebbe stato martirizzato sotto Numeriano, e sepolto "foras muros civitatis". ²²⁾ Notizie vaghe su S. Crisogono ²³⁾ si desumono dalla leggendaria *passio* di S. Anastasia, ²⁴⁾ probabilmente composta nel V secolo, in cui egli è detto "vir christianissimus"; mentre la prova più convincente dell'appartenenza di questo santo alla chiesa aquileiese è data dal Tavano. ²⁵⁾ Ma se possiamo ritenere aquileiese S. Crisogono, non altrettanto accade per Anastasia, la cui presenza nell'affresco deriva da un'appropriazione indebita del suo culto da parte della chiesa aquileiese, appropriazione nata dalle leggende sulla sua figura. Fino a qualche tempo fa si credeva che anche Felice costituisse un altro caso di "aquileiesizzazione" di un santo non locale; ma il padre Lemarié ha giustamente corretto quell'ipotesi. ²⁶⁾ Nel nostro affresco, dunque, sono raffigurati tutti santi "aquileiesi". ²⁷⁾ Anche se i dati storici negano che alcuni di loro appartengano alla chiesa locale, essi sono stati ricordati, in base a tradizioni e leggende, come se le appartenessero veramente. Considerando che l'affresco decora l'abside della basilica patriarcale di Aquileia (cioè di un luogo equiparabile per importanza alle sedi vescovili di Milano e di Ravenna) e non di una chiesa secondaria, la scelta dei santi esclusivamente tra quelli aquileiesi assume, in questo contesto, il valore di affermazione della chiesa locale da parte del patriarca Poppone.

Passando poi a considerare le figure che, in dimensioni minori, si inseriscono (figg. 5-6) tra quelle dei santi (Poppone ²⁸⁾ ed Enrico II ²⁹⁾ tra quelli di sinistra, Enrico III, ³⁰⁾ Corrado II ³¹⁾ e Gissella ³²⁾ tra quelli di destra), identificabili in base a scritte oggi quasi completamente scomparse, ³³⁾ vediamo che al patriarca sono affiancati i grandi del tempo: i sovrani della casa di Sassonia. ³⁴⁾ Se condivido, per le altre figure le identificazioni che vengono unanimemente accolte dagli studiosi, propongo invece, per la figura posta tra S. Ilario e S. Marco, l'identificazione con Enrico II, figura che il Bertoli, ³⁵⁾ seguito dal Testi, ³⁶⁾ dal Moras-

si ³⁷⁾ e dall'Anthony, ³⁸⁾ ritiene "potrebbe essere Arrigo III, figliuolo di Corrado II, in tempo che era adulto"; mentre lo Swoboda, ³⁹⁾ con il quale concordano lo Schrade, ⁴⁰⁾ il Demus ⁴¹⁾ e la Damigella, ⁴²⁾ lo identifica con Adalbero, margravio di Verona e duca di Carinzia. Mi sembra poco probabile si tratti di Enrico III, dato che lo stesso figliuolo di Corrado II è già raffigurato giovanetto alla destra della Madonna: una sua doppia raffigurazione presupporrebbe una durata della realizzazione dell'affresco troppo lunga e comunque non si spiegherebbe questo particolare interesse per la sua persona, quando il sovrano sotto il quale è stato realizzato l'affresco è Corrado II, del quale compare anche la consorte. Gli eventi storici, d'altro canto, fanno escludere anche l'identificazione con Adalbero, margravio di Verona e duca di Carinzia. ⁴³⁾ Se qualche anno prima Poppone era in lite con il margravio, come è possibile che di lì a poco arrivi perfino a farlo raffigurare nell'affresco absidale della sua chiesa? Il rapporto tra Poppone ed Enrico II, invece, giustificherebbe la presenza di quest'ultimo nell'affresco. ⁴⁴⁾ Inoltre i personaggi laici presenti nell'opera ruotano tutti attorno alla figura di Corrado II: mi sembra dunque logico che, come è presente il suo successore, sia presente pure l'imperatore che lo ha preceduto, con il quale, del resto, Poppone ha collaborato attivamente. Anche con Corrado II i rapporti continuarono ad essere molto stretti: basta ricordare, a questo proposito, il sostegno che l'imperatore dette a Poppone nella controversia con la sede di Grado, avallando un vero e proprio sopruso. ⁴⁵⁾ Ai protettori celesti della sua chiesa Poppone ha, così, affiancato i suoi protettori terreni: il patriarca, del resto, era conscio della sua importanza anche di fronte a tali sovrani, tant'è vero che si è fatto raffigurare tra loro nella stessa scala di grandezza. La scelta dei personaggi rappresentati, dunque, mostra chiaramente come in quest'affresco si voglia testimoniare la potenza del patriarcato di Aquileia, e come tale scelta sia strettamente legata alla figura di Poppone, il quale ha voluto così affermare l'autorità spirituale e politica della sua chiesa. L'opera si inserisce nel suo programma di fare della cattedrale aquileiese una splendida basilica, testimone della potenza e della ricchezza del patriarcato: già il suo predecessore Giovanni, uno dei pochi patriarchi non tedeschi, che fu sul seggio aquileiese tra il 984 e il 1019, aveva iniziato, con l'aiuto di Ottone III, di cui fa fede un beneficio del 28 aprile 1001, ⁴⁶⁾ la ricostruzione della basilica, che dopo i "sevitia" degli Ungari nel 901, fu nuovamente devastata da un terremoto nel 998; e "Popo elegantissimum Aquileiae Templum cum pulcherrima turri, aedibusque erigi curabat. Perfectum erat anno 1031, quo solemnī pompa supremo Numini Templum sacratum est in honorem Sanctae Mariae Genitricis Dei et Sanctorum Hermacorae et Fortunati". ⁴⁷⁾

L'affresco ha subito varie vicende nel corso della storia ed è stato più volte rimaneggiato. Le notizie relative a questi interventi sull'opera (figg. 2-4; 7-8) sono praticamente inesistenti, se si esclude il brevissimo studio del Morassi ⁴⁸⁾ al quale rimando. Si potrebbe ipoteticamente collocare nel secolo XIV il restauro supposto dal Toesca, ⁴⁹⁾ che avrebbe alterato le figure dei santi della parete, "quando fu forse ridipinta l'epigrafe inferiore torno torno l'abside, a caratteri gotici, che non possono appartenere al principio del secolo XI". Ma se è accettabile l'ipotesi del rifacimento dell'iscrizione, non si può dire altrettanto per l'alterazione delle figure dei martiri. ⁵⁰⁾ Ancora oggi, guardando l'affresco, si possono distinguere le parti di restauro e quanto si vede sul posto, osservando accuratamente l'opera, può essere riscontrato anche sulle fotografie. Possiamo ritenere di restauro: buona parte del fregio; tutto il corpo del patriarca Poppone, di cui restano originali buona parte della testa incorniciata dal nimbo quadrato e le mani con il modello della basilica; la testa e la parte bassa della figura di S. Ilario; quasi tutta la persona di Enrico II, di cui resta, della redazione primitiva, parte di una spalla e di un avambraccio; quasi tutta la figura di S. Marco, esclusa la zona dei fianchi, l'avambraccio che tende verso la Vergine e la parte destra della sua veste dai fianchi fino ai piedi; la testa, la parte sinistra del busto e quasi tutta la parte bassa della figura della Madonna; il capo, il busto e la zona del piede destro del Bambino; la parte bassa del busto e la metà più alta delle ali del simbolo di S. Matteo; quasi tutta la figura dell'aquila, della cui figura originaria restano solo buona parte delle ali e del libro; quasi tutta la figura di Enrico III, di cui sono originali solo parte del tronco e del capo coronato; alcune zone della veste di S. Ermagora; le mani e la zona della spalla sinistra di Corrado II; qualche piccolissima parte della figura di S. Fortunato; il volto, il busto e buona parte della veste di S. Eufemia, quasi tutta la figura dell'imperatrice Gisella, della quale restano solo alcuni punti della veste e la parte alta della corona della figura originaria. Anche il fondo è restaurato in più punti.

Dopo gli studi del Bertoli e dello Swoboda, ⁵¹⁾ si delineano le tendenze principali della critica riguardo all'affresco aquileiese: un gruppo di studiosi sostiene l'appartenenza dell'opera alla cultura bizantina, altri l'avvicinano all'ambito romano, mentre altri ancora la ritengono espressione del mondo occidentale.

Nel 1909, il Testi ⁵²⁾ inserisce senza esitazione il nostro affresco tra le opere bizantine dell'area veneta, area che egli considera dominata, già dal primo secolo XI, dal mondo "greco", ed avvicina gli affreschi del semicattolico a quelli della cripta, che pure attribuisce all'XI secolo senza distinzioni di sorta, ⁵³⁾ confondendo tra loro due momenti stilistici fondamentalmente diversi. Altri stu-

diosi concorderanno con queste affermazioni, anche dopo le convincenti prove del Morassi⁵⁴⁾ a favore della "tesi occidentale". Tra di loro il Brusin,⁵⁵⁾ nel 1929, ricollegava al mosaico bizantino sia la plasticità poco marcata delle figure aquileiesi, che invece deriva, secondo me, dal contatto con il linearismo della pittura occidentale, sia la "grazia coloristica primitiva", che oggi non è più possibile apprezzare.⁵⁶⁾ Per primo l'Anthony⁵⁷⁾ ha voluto avvicinare le figure aquileiesi ai vegliardi di S. Elia a Nepi, con un confronto metodologicamente errato, dal momento che questi ultimi sono stati realizzati circa un secolo dopo. Il Magnani,⁵⁸⁾ dal canto suo, accosta il nostro affresco ai mosaici romani del IX secolo; ma si tratta di un'affinità costruita su elementi particolari, staccati, e non sullo schema della rappresentazione e sui rapporti tra le varie figure: nel mosaico absidale di S. Maria in Domnica le figure sono disposte in modo diverso, mentre se in quelli di S. Prassede e di S. Cecilia, al cui centro si trova il Cristo, la disposizione dei santi potrebbe a prima vista indurre ad ipotizzare un rapporto, le figure sono in realtà più distanziate le une dalle altre, occupano gran parte della conca absidale e "condizionano", esse stesse lo spazio. Del resto lo stesso studioso sottolinea acutamente la subordinazione delle figure aquileiesi all'impianto architettonico dell'affresco, ponendone così in luce l'aspetto forse più caratteristico, non avvertendo però che proprio tale situazione rende impossibile un richiamo ai mosaici romani. Nel 1968, il Raghianti⁵⁹⁾ tornava sulle posizioni dell'Anthony, e nel contempo avvicinava l'affresco alle decorazioni musive, data la presentazione solenne e il ductus pittorico largo.

Ma già nel 1923, il Morassi⁶⁰⁾ aveva giustamente messo in rilievo il linguaggio nuovo, non più antico ma medievale, dell'abside aquileiese, che egli ritiene "opera occidentale in ogni sua espressione",⁶¹⁾ escludendo decisamente l'influsso bizantino, in base a validi confronti. Dieci anni più tardi, lo studioso⁶²⁾ si interessa di giustificare l'attribuzione dell'affresco al periodo del patriarca Poppone, tramite lo studio stratigrafico dell'intonaco a destra della cattedra patriarcale, confermando così la datazione al 1031: tali osservazioni mi sembrano convincenti al punto da non porre in discussione, dopo questi studi, la data della realizzazione dell'affresco.⁶³⁾ La linea di ricerca iniziata dal Morassi viene validamente continuata dal Lorenzoni,⁶⁴⁾ il quale, nel 1968, si volge ad uno studio eminentemente stilistico dell'affresco, e studiandone la composizione, rileva giustamente che le figure non sono legate da un rapporto sintattico, ma giustapposte ed affiancate secondo un ordine "paratattico";⁶⁵⁾ individua poi un analogo linguaggio figurativo nelle figure dei santi della parete absidale di Aquileia e nel Cristo delle scene dei miracoli di S. Giorgio ad Oberzell, attenuando

forse troppo la differenza che, nonostante qualche punto di contatto, esiste tuttavia tra i due affreschi. Se essi sono entrambi assai rovinati, ad Oberzell rimane ancora evidentissimo il più alto livello grafico delle pitture, che mostrano un ricco giuoco lineare nel panneggio delle vesti e nella resa delle figure.⁶⁶⁾ Assai interessante è il rapporto che, per la prima volta, lo studioso instaura tra il nostro affresco e le opere circonvicine;⁶⁷⁾ quest'analisi, tutt'altro che semplice perché condotta su scarsi frammenti di difficile lettura, fa emergere chiaramente come l'affresco absidale della basilica di Aquileia sia un unicum per l'arte veneta, unico esempio nella sua area di un linguaggio di "importazione", dalla Reichenau. Così pure la Morgagni-Schiffner, il Tavano, la Sforza-Vattovani e il Bergamini⁶⁸⁾ considerano questo affresco un esempio di stile ottoniano in Friuli; mentre altri studiosi, come il Ladner, lo Schrade, il Bologna, il Demus e la Damigella,⁶⁹⁾ giudicano l'opera assai provinciale e, anche se non negano un collegamento con la cultura occidentale, formulano su di essa un giudizio negativo.

Ora: il primo punto che mi preme sottolineare è che l'affresco non ha riscontro, per quanto mi consta, in opere precedenti, ossia che prima del 1031 non vi sono stati altri esempi figurativi, in cui la Madonna in trono col Bambino compaia nella mandorla circondata dai simboli dei quattro evangelisti con santi e personaggi storici ai lati. Se non esistono dei precedenti diretti, possiamo però formulare delle ipotesi riguardo alle influenze che hanno condizionato, più o meno fortemente, quest'affresco. Mi sembra ragionevole ritenere che gli artisti, che hanno lavorato ad Aquileia, abbiano avuto davanti agli occhi esempi di decorazioni absidali relativamente vicine: senz'altro, quindi, avranno conosciuto l'abside della basilica eufrasiana di Parenzo, decorata da un mosaico con la Vergine in trono col Bambino tra figure di angeli, santi e committenti.⁷⁰⁾ Ai lati del gruppo centrale di Parenzo (Madonna in trono col Bambino e angeli) vi sono tre grandi figure, costruite nella stessa scala di grandezza della Vergine, e ad Aquileia, ai lati del gruppo centrale (Madonna in trono col Bambino nella mandorla circondata dai simboli degli evangelisti), troviamo pure tre grandi figure per parte: il rapporto tra la Madonna in trono col Bambino e questi gruppi di figure è diverso nelle due opere solo a causa della presenza o dell'assenza della mandorla, che determina la posizione della Vergine nell'abside. Il mosaico di Parenzo, dunque, si può ritenere lo schema base: partendo da esso, i nostri artisti hanno operato delle sostituzioni e dei cambiamenti. Ad Aquileia, infatti, la Madonna in trono col Bambino non è affiancata da due angeli come a Parenzo, bensì circondata dalla mandorla con i simboli dei quattro evangelisti. Osservando la mandorla vediamo che, nella parte più bassa viene a sovrapporsi, con la striscia più

interna, all'angolo del suppedaneo del trono (fig. 2), e nel rapporto tra la mandorla e le figure interne ad essa vi è un accostamento quasi meccanico di due motivi: la Madonna in trono col Bambino da un lato, e la mandorla con i simboli dei quattro evangelisti dall'altro. Si tratta dell'*adattamento* di due motivi distinti e provenienti da fonti diverse: il gruppo della Madonna in trono col Bambino non si impone alla mandorla, ma vi è inserito a forza, quasi come in una cornice. Negli altri rari esempi di Madonna in trono col Bambino nella mandorla,⁷¹⁾ tutti non accompagnati dai simboli dei quattro evangelisti,⁷²⁾ o in altri esempi dove compare il Cristo in maestà, si nota un netto prevalere delle figure sulla mandorla, cosicché quest'ultima viene a mantenere la sua posizione di attributo della figura. Non si tratta dunque della sostituzione dei due nuclei centrali (Madonna-Bambino-Angeli a Parenzo e Madonna-Bambino-mandorla con i simboli degli evangelisti ad Aquileia), ma della sovrapposizione della mandorla con i simboli dei quattro evangelisti allo schema di Parenzo, mentre, di conseguenza, scompaiono i due angeli. Sappiamo che lo schema della mandorla con i simboli degli evangelisti è proprio del Cristo in maestà ed è tipico sia di decorazioni absidali che di miniature: anche se nel nostro affresco si è mantenuta la Madonna in trono col Bambino di Parenzo, la mandorla con i simboli dei quattro evangelisti è giustificata dalla presenza del Cristo. Si potrebbe obiettare che sarebbe stato più semplice allora riprodurre qui lo schema del Cristo in maestà; ma, in questo caso, la basilica è dedicata alla Vergine.⁷³⁾ Dunque è logico che si riprenda il motivo di Parenzo, anche se lo si vuole rinnovare con lo schema della mandorla con i simboli dei quattro evangelisti: ci troviamo di fronte all'accostamento di due motivi di origine diversa.

Proseguendo il confronto tra lo schema generale dell'affresco di Aquileia e quello del mosaico di Parenzo, si notano altre somiglianze. Nonostante le diversità dei due gruppi centrali, vediamo che la posizione quasi frontale dei santi, che a Parenzo offrono corone alla Vergine, si ritrova ad Aquileia, dove questi tendono le mani verso di lei: sono delle figure accostate le une alle altre senza un vero rapporto tra loro. Inoltre, l'inserimento in proporzioni minori del patriarca Poppone e dei personaggi laici (Enrico II, Enrico III, Corrado II e Gisella) tra le figure dei santi ad Aquileia, può, a mio avviso, trovare un precedente, a Parenzo, nella figurina del figlio dell'arcidiacono Claudio che porta i ceri. Si lascia così da parte l'ipotesi sostenuta dalla Damigella.⁷⁴⁾ I santi della parete absidale si possono considerare sulla scia della tradizione paleocristiana (prendiamo ad esempio l'abside della chiesa di S. Apollinare in Classe a Ravenna). La parete absidale di Aquileia, infatti, non può ritenersi derivata da quella della basilica

eufrasiana, perché in quest'ultima, ai lati, compaiono le scene dell'Annunciazione (a sinistra) e della Visitazione (a destra).

Anche i fregi che circondano l'affresco trovano un precedente nel mosaico di Parenzo. I due più piccoli, ornati da gemme ovali e rettangolari collegate da minuscole perle, sono riportati direttamente da quelli della basilica euprasiana, riproducendo, per altro, un tipo assai comune a Ravenna e a Roma. Il fregio con l'alternarsi di testine ed uccelli (forse pavoni) può trovare un precedente in quello a conchiglie di Parenzo, sul cui schema sono stati inseriti gli uccelli e le testine, probabilmente derivati dal repertorio tardo-antico aquileiese.⁷⁵⁾ Così pure il fregio dello zoccolo può considerarsi un'imitazione pittorica di quello di Parenzo, realizzato con incrostazioni marmoree e di madreperla.⁷⁶⁾

Il pessimo stato di conservazione dell'affresco rende assai arduo ogni tentativo di analisi stilistica. Gli ultimi studi sull'opera la collegano, come abbiamo visto, più o meno strettamente alla cultura d'oltralpe, lasciando giustamente da parte ogni accenno a legami con il mondo bizantino, quali erano stati proposti inizialmente dal Testi e poi ripresi da altri studiosi fino alla metà del nostro secolo. Anche a mio avviso non è giustificabile ipotizzare un rapporto del nostro affresco con il mondo greco-orientale, e ritengo convincente, a questo proposito, quanto aveva già affermato il Morassi, nel 1923. Ciò che ha condotto gli studiosi a ricercare tali legami è stata, probabilmente, la disposizione delle figure, sia del semicatino che della parete absidale, in cui si avverte il desiderio di creare un ritmo solenne, scandito da figure che vogliono essere maestose, misurate nei gesti ed ognuna chiusa in sé. Per lo stesso motivo, a mio parere, il Magnani ha ipotizzato un richiamo ai mosaici di Pasquale I. Ma non è necessario andare così lontano geograficamente per spiegare questa composizione quando, come si è già dimostrato, deriva dallo schema di Parenzo. La direzione critica più proficua è quella indicata dal Lorenzoni: infatti i collegamenti stilistici più validi sono da ricercarsi nell'ambito ottoniano.⁷⁷⁾ Molti studiosi⁷⁸⁾ hanno collocato l'affresco aquileiese nell'ambito della stessa scuola dell'affresco absidale di S. Vincenzo a Galliano⁷⁹⁾ o, comunque, lo hanno ritenuto fortemente influenzato da quello. Avvicinando le due absidi, però, notiamo che si tratta di due opere fondamentalmente diverse. A Galliano il gruppo centrale del Cristo nella mandorla domina tutta la composizione e la condiziona nel modo più assoluto: tutte le altre figure ed ogni altro elemento dell'affresco sono subordinati a questo gruppo centrale secondo un rapporto gerarchico stringato, che non ammette distrazioni di sorta. Tutto è concordemente rivolto ad esaltare la maestà del Cristo, che domina incondizionatamente, Signore di ogni cosa: il Cristo è in piedi,

assai più grande delle altre figure, e copre l'intera altezza dell'affresco imponendosi anche alla mandorla di cui sorpassa i limiti; i due profeti esprimono in ogni loro gesto — figura china, genuflessa, braccia in atto d'implorazione — la loro sottomissione, mentre gli angeli, con la loro posa fiera, esaltano la potenza e la maestà del Cristo. L'essenzialità di questa raffigurazione si nota anche nella resa dello sfondo, dove non c'è alcun accenno ad elementi naturali o di decorazione, in perfetta armonia con il contenuto metafisico dell'affresco. Nell'abside di Aquileia, invece, il gruppo centrale non si impone al resto della scena; la mandorla sembra contenere le figure della Madonna e del Bambino quasi come in una cornice e la Vergine è dipinta nella stessa scala di grandezza dei santi laterali. Queste figure, disposte le une accanto alle altre, danno all'affresco un ritmo solenne, che si mantiene uniforme, senza un crescendo verso un punto focale: se l'inserimento della mandorla intorno alla Madonna col Bambino porta una pausa più lunga nell'ambito di questo ritmo, essa non lo sconvolge, ma lo rallenta semplicemente. La stessa scansione dello spazio si ripete poi uguale nella parete dell'abside.

I santi della conca sono disposti frontalmente e sembrano dipinti senza tener conto della mandorla: infatti osserviamo che, accanto ai simboli degli evangelisti Marco e Luca, vi sono due larghi spazi in cui si vede esclusivamente lo sfondo. Vi è un' "estranità", tra l'elemento centrale e i due gruppi laterali che non è mitigata né dalle proporzioni della figurina di Enrico III, sulla destra, che prosegue la disposizione paratattica delle altre figure del gruppo, né dai gesti dei santi che accennano alla Madonna e al Bambino (le loro braccia sono fisse in movimenti ridotti al minimo, appena accennati e tutti simili tra loro). Anche prescindendo dallo schema compositivo, non è possibile parlare di una derivazione o comunque di un rapporto più o meno diretto del nostro affresco rispetto a quello di Galliano, neanche per quanto riguarda la realizzazione delle singole figure: la stringatezza che abbiamo notato a livello compositivo, nell'affresco lombardo, si ritrova pure nella resa dei singoli personaggi. Basta considerare la figura del profeta Geremia, che è una delle meglio conservate, per accorgersi di come sia costruita con una forza ed un'evidenza lineare, con colori metallici e più freddi, ignoti al nostro affresco, dove anche la figura di S. Marco, in cui il panneggio accompagna il movimento del braccio ed avvolge con una certa scioltezza il corpo, risulta assai più statica, quasi priva di vigore al confronto. La struttura pacata e solenne dell'abside aquileiese predomina sull'elemento lineare che, tuttavia, rimane presente, seppure come smorzato, nelle singole figure, prive di ogni senso plastico, piatte e senza corpo, costruite da linee ac-

costate le une alle altre e che quasi le fissano, isolandole ognuna per sé: la costruzione lineare e nervosa, tipica della migliore produzione occidentale del periodo ottoniano, qui si slenta e si smaglia, risolvendosi in tono minore e denunciando il limite di artisti, che non riescono a far completamente proprio quello stile.

Confrontando il nostro affresco con quelli dei miracoli di Cristo sulle pareti di S. Giorgio ad Oberzell nella Reichenau,⁸⁰⁾ vediamo che in questi ultimi i personaggi mostrano un ricco giuoco di linee nel panneggio delle vesti e nella resa degli atteggiamenti, e soprattutto alcuni sono animati da una linea nervosa e guizzante, la cui forza è ignota al nostro affresco e che costituisce una delle caratteristiche fondamentali dello stile pittorico della Reichenau. Ad Aquileia tutto questo scatto si placa, e le figure, la cui linea non ha più la stessa energia e neppure lo stesso gusto astrattivo che aveva ad Oberzell, si bloccano e si isolano le une dalle altre. Nonostante questa differenza, però, mi sembra che le figure degli apostoli, che seguono il Cristo di Oberzell, si possano avvicinare ai martiri della nostra parete absidale, se non per l'inserimento in un contesto narrativo, almeno per il modo di rendere la figura come espansa ed appiattita sul fondo, tutta risolta nelle vesti che si allargano verso il basso a forma di campana; come pure una certa somiglianza nel rapporto tra le teste piuttosto piccole e i corpi allungati. Ad Aquileia, in definitiva, l'elemento lineare è presente e certo non siamo di fronte a figure risolte in senso plastico, ma si attenua e si disperde in una composizione essenzialmente statica, in cui le figure sono accostate le une alle altre e costruite con linee diritte e continue, non più spezzate e sinuose come ad Oberzell.

Data la posizione geografica del nostro affresco non possiamo esimerci dal metterlo a confronto con gli affreschi del tempio di S. Maria in Valle a Cividale, i quali, tuttavia, costituiscono un problema ancora aperto e discusso fra gli studiosi, riguardo alla tradizione culturale a cui appartengono.⁸¹⁾ Si può instaurare un parallelo solo tra la testa di S. Fortunato ad Aquileia e la testa della figura a destra della lunetta di Cividale (figg. 10, 11), le quali presentano una struttura simile nella forma del mento e della bocca, e nel raccordo tra la linea del naso e l'arcata sopraccigliare, pure se la seconda si differenzia perché presenta forti lumeggiature di colore ed ha un'espressione assai più intensa ed ancora più allucinata. Allo stesso modo ricordano la testa di Cividale quelle dei martiri della parete dell'abside. Ma questo confronto è troppo limitato per costituire un elemento veramente utile alla precisazione dell'ambito culturale da cui nasce l'opera aquileiese: tuttavia mi sembra che siano questi gli affreschi più avvicinabili al nostro tra quelli presenti nella regione.⁸²⁾

È necessario, dunque, per la mancanza di altri confronti utili, estendere il campo d'indagine anche alla miniatura. In questo ambito mi sembra opportuno prendere in considerazione il Salterio di Egberto,⁸³⁾ oggi al Museo Archeologico di Cividale (Cod. CXXXVI), anche se concordo con la Damigella⁸⁴⁾ che aveva sottolineato la differenza di vigore espressivo tra quel codice e il nostro affresco: le figure dei vescovi e del monaco Ruodprecht del salterio, infatti, sono cariche di una tensione estremamente concentrata, che è ignota all'opera aquileiese. Tuttavia si notano dei particolari tipologici e stilistici comuni: innanzi tutto è presente anche ad Aquileia l'espressione fissa ed allucinata delle figure, se pure non resa con la stessa forza. Vediamo poi lo stesso modo di rendere lo scollo degli abiti che, sia nei nostri santi sia nei vescovi del salterio, arriva all'attacco delle orecchie. Avvicinando poi la figura di S. Ermagora a quella del vescovo Modualdo — fol. 135v —, di S. Felice — fol. 127v —, ed ancor più a quella di S. Nicezio (fig. 12) — fol. 99v — si nota qualche somiglianza nel modo in cui le pieghe della casula si ripetono insistite e parallele, rese da linee scure sul fondo più chiaro. Delle somiglianze ancora più evidenti e chiarificanti si possono individuare tra il modo di rendere il pannello nella figura di S. Marco e in quella del monaco Ruodprecht — fol. 17v —: se accostiamo il brano di pannello che ricade dal braccio sinistro di S. Marco e quello che ricopre il braccio sinistro del monaco Ruodprecht (fig. 13), il modo di rendere la coscia destra tramite un ovale al cui centro corre una grossa striscia chiara affiancata da altre linee parallele e più sottili, e il triangolo che in entrambe le figure — come pure, ed anche più chiaramente, nel nostro S. Fortunato — è posto all'altezza del ventre, ci accorgiamo che la fattura pittorica è la stessa nelle due figure.

Anche altri particolari dell'affresco aquileiese trovano riscontro nell'ambito della miniatura. Se consideriamo il fol. 6v del Sacramentario di Gerone⁸⁵⁾ notiamo una generica somiglianza tra la testa di S. Ermagora e quella di S. Pietro (anche se quest'ultima è assai meno incisa e più morbidamente costruita della prima), nella resa delle rughe sulla fronte, dell'orecchio e dell'ombreggiatura sulla guancia. Altrettanto possiamo osservare a proposito della testa dell'arcivescovo Gerone che offre il libro rispetto a quella di S. Fortunato: l'espressione attonita è assai simile, come pure la resa del volto tondeggiante, costruito da un'unica linea curva che poi continua fino al sommo del capo; ed ancora gli occhi sottolineati da una pennellata leggermente più scura, la bocca e la lineetta che accenna al mento.

Avvicinando poi il nostro affresco al fol. 3v dell'Evangelario da Poussay (fig. 14)⁸⁶⁾ notiamo una qualche affinità nel rendere le pieghe del collo tramite pennellate curve ripetute ed accostate: si

veda, in particolare, nell'abate raffigurato nel codice e nelle figure, sebbene assai rovinata, di S. Ermagora, S. Taziano e S. Eufemia. Ma soprattutto un altro particolare che può essere riscontrato nel nostro affresco, cioè il modo di rendere lo sguardo, specialmente nella figura dell'abate, tramite un occhio così largo e quasi dilatato, quale si ritrova nella rovinatissima testa di Poppone: l'occhio, con l'iride assai grande, è reso da un ovale, sottolineato in basso da una pennellata più scura, e guarda fisso nel vuoto, astraendosi da ogni rapporto con le altre figure. Ancora degno di nota è il modo di rendere la parte bassa della tunica dell'abate, dove il pannello è suggerito da linee diritte e parallele, tagliate da linee oblique a sinistra: una cifra che si ritrova nella parte bassa della tunica di S. Ermagora, dove però le linee sono più secche ed incisive, rispetto a quelle più sciolte e libere del codice.

Tutti questi confronti concorrono a determinare l'ambiente da cui nasce l'affresco absidale della basilica di Aquileia: nonostante lo studio sia stato reso estremamente arduo dallo stato attuale dell'affresco, assai difficilmente leggibile, mi sembra che si possa innegabilmente collegarlo al mondo ottoniano, come emerge da quanto osservato. Non contraddicono certo tale appartenenza i pochi elementi carolingi che confluiscono nel nostro affresco, elementi che si limitano a delle cifre e fanno parte di un'eredità culturale che il mondo ottoniano ha fatto propria. Nell'opera aquileiese ritroviamo alcuni caratteri che richiamano, ad esempio, il Salterio di Stoccarda.⁸⁷⁾ La mano della Vergine, dalle caratteristiche dita affusolate, terminanti con una sorta di curva, quasi ad S, può trovare un esempio precedente nelle mani del Cristo del fol. 109v; la mano di S. Marco e quella del Cristo del fol. 12v denotano un simile gusto della linea (i muscoli del palmo sono segnati con evidenza dalle due linee curve di cui quella in corrispondenza del mignolo prosegue orizzontalmente alla base delle dita formando un angolo); e così anche la mano di S. Ermagora, che si poggia sulla spalla di Corrado II, ricorda la mano della Vergine nella scena della Visitazione (fol. 100v), per la stessa disposizione delle dita, distanziate tra loro e caratterizzate dallo svirgolio finale. Sono queste delle cifre che gli artisti aquileiesi mostrano di conoscere alla perfezione e sanno rendere senza esitazione alcuna, come cosa ormai nota da tempo, e che in parte anche superano ed attenuano. Quest'affresco, dunque, resta un esempio, anche se purtroppo oggi quasi del tutto cancellato, di stile ottoniano.

Abbiamo poche notizie sulla situazione culturale di Aquileia nel periodo del quale ci stiamo occupando, ma da quel poco che sappiamo su quegli anni,⁸⁸⁾ risulta chiaramente come Poppone abbia voluto risollevarne le sorti del suo patriarcato, ancora scosso dalle distruzioni provocate dagli Un-



Aquileia, Basilica Patriarcale :

1 - Abside

2 - Affresco absidale: Madonna con il Bambino (part.)

(foto Böhm)



3 - Affresco absidale (prima dell'ultimo restauro)

(foto G.F.N.)



4 - Affresco absidale

(foto Böhm)

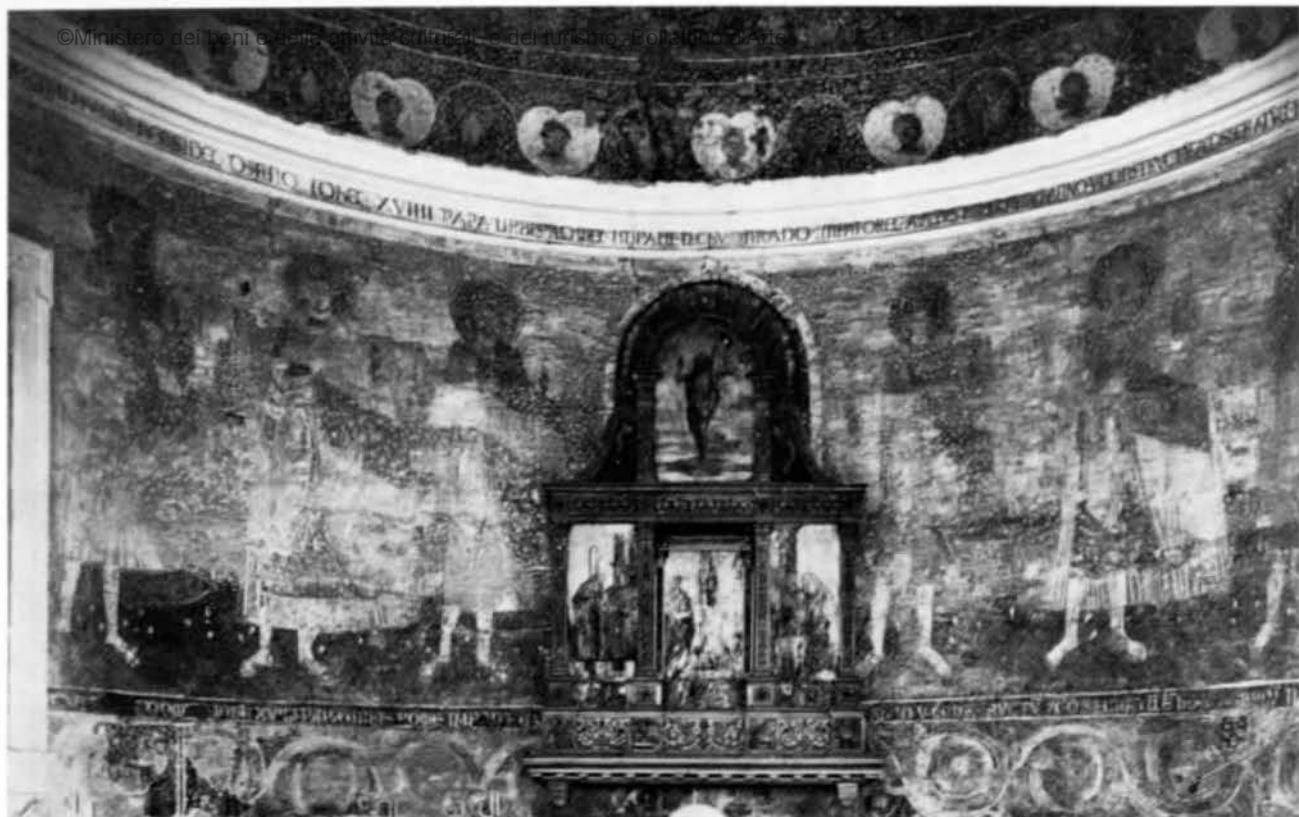


5 - Affresco absidale (part. con S. Taziano, il patriarca Poppone, S. Ilario, S. Marco ed Enrico II)



6 - Affresco absidale (part. con Enrico III, S. Ermagora, Corrado II, S. Fortunato, SS. Eufemia e Gisella)

(foto Böhm)



7 - Affresco della parete prima dell'ultimo restauro

(foto G.F.N.)



8 - Affresco della parete absidale

(foto Böhm)



9 - Affresco della parete absidale (part. con un santo martire, S. Largo e S. Felice)

(foto Böhm)



10 - Affresco absidale
(part. della figura di S. Fortunato)



11 - Cividale, Tempietto - Affresco
(part. della figura di santo a destra della lunetta)



12



13

*Cividale, Museo Archeologico - Salterio di Egberto
(Cod. CXXXVI):*

12 - S. Niceo (fol. 99 v.)

13 - Il monaco Ruodprecht (fol. 17 v.)



14

14 - Parigi, Biblioteca Nazionale - Evangelario de Poussay
(Ms. Lat. 10514, fol. 3 v.)

gari nel secolo precedente. Il patriarca si muoveva in due direzioni: in primo luogo ricostruire una chiesa aquileiese potente e ricca di opere, che la esaltassero nelle sue origini e nella sua storia, e, in secondo luogo, avvicinarsi alla corte di Germania, perché, come si è visto, da quel mondo proveniva la sua famiglia e dalle donazioni imperiali gli derivava il possesso di molte terre in Friuli. L'affresco si pone nell'ambito di questo grandioso programma: si può a buon diritto ritenere sia che Poppone abbia deciso il tema, sia che i suoi rapporti politici con il mondo germanico fossero accompagnati da un collegamento anche a livello culturale. Il rivolgersi a Parenzo, secondo me, non è in contrasto con questo programma, ma mostra il desiderio di ricollegarsi ad un'opera vicina: la volontà, cioè, di ricercare nella propria area un esempio antico, per sottolineare l'importanza della tradizione locale. A quella data era difficile poter parlare di una "scuola", vera e propria, tipica dell'area aquileiese o friulana, anche se questo forse non era estraneo al progetto di Poppone per il suo patriarcato. Ci troviamo di fronte ad un'interpretazione tutta particolare del mosaico di Parenzo, secondo un linguaggio collegabile al mondo transalpino. Di questo legame sono testimonianza, per esempio, la

tendenza verso il linearismo grafico che caratterizza la resa delle figure, l'espressione allucinata e i corpi estremamente allungati rispetto alle teste minuscole. Gli autori del nostro affresco non sono riusciti a sintetizzare e a fondere completamente tutti i suggerimenti che hanno accostato, smussandone le caratteristiche più evidenti. Nonostante questo, però, hanno saputo creare un'opera originale, unendo tra loro motivi diversi: un'opera che appartiene chiaramente alla cultura ottoniana. Una delle caratteristiche del mondo ottoniano, infatti, caratteristica ereditata dall'età carolingia, era proprio la volontà di rifarsi all'antico, la volontà di far rivivere quelle opere e quei valori che si consideravano "classici", valori di cui ci si riteneva gli eredi e i continuatori.

L'importanza dell'affresco absidale della basilica di Aquileia, in conclusione, risiede, oltre che nel suo valore di testimonianza storica dell'opera di Poppone nel momento che ha segnato la nascita della potenza del patriarcato aquileiese, soprattutto nel suo porsi come esempio tutto particolare e caratteristico dello stile ottoniano in una regione nella quale, ben presto, la nuova egemonia culturale di Venezia porterà ad un contatto con il mondo orientale, lasciando da parte la direzione indicata dal nostro affresco.

Desidero ringraziare la professoressa Angiola Maria Romani ed il dottor Valentino Pace per i loro preziosi consigli.

¹⁾ La data si desume dall'iscrizione riportata alla seguente nota 3. Tutti gli studiosi sono concordi sulla data di consacrazione della basilica (cfr. KEHR, *Italia pontificia*, vol. VII, parte I, Berlino (1925) 1960, pp. 45-48, con una ricchissima bibliografia sulla basilica e i documenti che la riguardano), anche se il Kehr lamenta il fatto che due dei documenti che egli riporta in proposito sono stati interpolati in data imprecisata. Poppone fu designato patriarca di Aquileia dall'imperatore Enrico II quale successore di Giovanni, morto il 19 giugno 1019. Il CAPPELLETTI, *Le chiese d'Italia*, vol. VIII, Venezia 1851, p. 152, ricorda che il 1019 fu il primo anno del patriarcato di Poppone, perché in un documento del 1031 (che però l'autore non cita) egli stesso si dice patriarca da dodici anni.

Per notizie più approfondite sulla storia del patriarcato aquileiese si veda, oltre ai due testi già citati: DE ROSSI, *Monumenta Ecclesiae Aquileiensis*, Argentinae 1740; LANZONI, *Le diocesi d'Italia*, Faenza 1927, p. 866 ss.; PASCHINI, *Storia del Friuli*, Udine 1934, vol. I, pp. 215-21 (sul patriarcato di Poppone); MANSI, *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, Graz 1960, vol. XIV, coll. 493-502; vol. XIX, coll. 479-82, 491-95; MENIS, *Storia del Friuli - dalle origini alla caduta dello stato patriarcale* (1420), Udine 1969.

²⁾ Tutte queste figure erano accompagnate originariamente da scritte. Quella accanto alla Vergine non è più leggibile, mentre di quella alla destra del capo del Bambino sono visibili tre lettere poste verticalmente ed eseguite in caratteri capitali maiuscoli: D N S, cioè Dominus. Questo verrebbe a negare quanto sostenuto dallo SWOBODA, *Der Dom von Aquileia*, Wien 1906, p. 83, secondo il quale, mentre tutte le scritte di identificazione erano in latino, quelle della Vergine e del Bambino erano in

greco. Anche i simboli degli evangelisti erano accompagnati da scritte: oggi si possono decifrare in parte quelle del simbolo di S. Marco (s/c/s/ MAR/c') e di S. Luca (s/c/ / ..VCA/EVG).

³⁾ Sotto la conca absidale corre l'iscrizione dedicatoria che ricorda il giorno della consacrazione della basilica e i nomi di coloro che furono presenti alla cerimonia, avvenuta il 13 luglio 1031. "ANNO DOMINICE INCARNATIONIS MXXXI INDICITIONE XIII III IDUS IVLII PRESIDENTE DOMNO IOHANNI XVIII PAPA VRBIS ROMAE IMPERANTE VERO CHVNRADO IMPERATORE AVGVSTO IMPERII SVI ANNO V CONSTRVCTVM ET CONSECRATVM EST HOC TEMPLVM IN HONOREM SANCTE DEI GENITRICIS ET PERPETVE VIRGINIS MARIE SANCTORVMQUE MARTYRVM HERMAGORE ET FORTVNATI A DOMNO POPPONE VENERABILI PATRIARCHA AQUILEGIENSI PARITERQUE DVOBUS ROMANIS PONTIFICIBUS VIDELICET IOHANNI SANCTE ROMANE ECCLESIE EPISCOPO CARDINALI ET DODONE SANCTE ROMANE ECCLESIE EPISCOPO CARDINALI ALIISQUE COEPISCOPIS SCILICET ADALGERIO TERGESTINO IOHANNI POLENSI WODALRICO PETENSI AZONE CIVITATIS NOVE PVODBERTO CONCORDIENSE ROTHARIO TARVISIANO AYSTVLFO PATAVINO WODALRICO BRIXIANO HERMANNO BELVNEI REGISONE FELRENSI WODALRICO TRIDENTI ET HELMEGERO CENETENSE IN DOMINO FELICITER,,"

Il carattere delle lettere non corrisponde ad un'unica forma di scrittura; si tratta più che altro di un ibrido di forme capitali, onciali e gotiche (l'iscrizione infatti non è l'originaria; si veda in proposito a pag. 2 e alla nota 50), tutte maiuscole. Le abbreviazioni che compaiono nelle parole non sono costanti, cioè non è sempre presente l'abbreviazione per lo stesso gruppo di lettere.

⁴⁾ Del titolo di S. Taziano si legge oggi sc..vs, mentre lo SWOBODA, *op. cit.*, p. 85, ha letto scs..(1)ANVS.

⁵⁾ Della scritta che accompagnava la figura di S. Ilario non è rimasto nulla. Il BERTOLI, *Le antichità di Aquileia profane e sacre per la maggior parte finora inedite*,

Venezia 1739, p. 369), che identifica questa figura, non riporta alcun titolo.

6) Anche la scritta che accompagnava S. Marco è oggi scomparsa. Lo SWOBODA, *op. cit.*, p. 84 n. 4, riporta ..R(?)VS.

7) Accanto a questo santo si legge ancora ...GHORAS, scritta posta verticalmente alla sua sinistra.

8) Alla destra della figura si legge: FOR/TVN/..TVS.

9) Il titolo che identificava questa santa è oggi totalmente scomparso, ma è stato letto integralmente dallo SWOBODA, *op. cit.*, p. 85 n. 1, SCA EVFEMIA.

10) I martiri della parete absidale sono stati identificati tutti, tranne il secondo da sinistra, in base a scritte, delle quali solo alcune sono oggi ancora visibili completamente o in parte, e cioè quelle di S. Largo (SCS LARGIVS), di S. Felice (SCS FELIX), di S. Dioniso e di S. Primigenio. Sono poste verticalmente al lato sinistro del capo di ciascuno ed i caratteri delle lettere sono uguali a quelli che accompagnano i simboli degli evangelisti Marco e Luca.

11) DE ROSSI, *op. cit.*, appendice, paragrafo II, p. 6. Ma non c'è nessuna fonte anteriore al VII secolo che faccia riferimento ad una sosta di S. Marco ad Aquileia.

12) Del resto anche Poppone, nei suoi numerosi tentativi per sottomettere la chiesa di Grado, faceva riferimento a questa tradizione. Si veda, ad esempio, in KEHR, *op. cit.*, p. 29, n. 53 "... Sicut olim a beato Petro apostolo concessum fuisse...".

13) Sul sinodo di Mantova si veda: MANSI, *op. cit.*, coll. 493-502.

14) Le notizie sulla figura di S. Ermagora sono intricatissime. A questo proposito si veda: CAPPELLETTI, *op. cit.*, p. 22; KEHR, *op. cit.*, p. 12; BOVINI, *Le antichità cristiane di Aquileia*, Bologna 1972, p. 20. Il catalogo episcopale aquileiese inizia proprio ricordando S. Ermagora (cfr. LANZONI, *op. cit.*, p. 875) e se è vero quanto affermato dal TAVANO, *Aquileia cristiana e patriarcale*, in *Atti I Settimana Studi Aquileiesi*, Udine 1972, p. 106, che l'istituzione del vescovado regolare ad Aquileia non dovrebbe risalire a prima della metà del secolo III, si confermerebbe quanto affermato dal BOVINI, che pone la vita di S. Ermagora più o meno a quella data. Nel Martirologio Geronimiano si ricorda "IV Idus Iulii (12 luglio) in Aquileia sanctorum Fortunati et Hermacora", Le *Passiones* che si riferiscono a questi due santi sono assai generiche (*Acta Sanctorum*, vol. XXX, Parisii et Romae 1867, pp. 238-244) ed anche le scoperte archeologiche ci sono di poco aiuto (si veda, comunque, TAVANO, *Storicità dei martiri aquileiesi alla luce delle recenti scoperte archeologiche*, Gorizia 1962, pp. 5-6).

15) Cfr. nota precedente.

16) A questo proposito si confronti: CAPPELLETTI, *op. cit.*, p. 22; *Acta Sanctorum*, vol. XLI, 1868, p. 606.

17) *Bibliotheca Sanctorum*, vol. V, Roma 1964, p. 117.

18) Questo esempio non è unico ad Aquileia: ne vedremo infatti anche altri. Sulla questione degli scambi dei culti e delle appropriazioni di culti di altri centri, si veda TAVANO, *op. cit.*, 1972, pp. 116-9; CATTANEO, *Santi milanesi ad Aquileia e santi aquileiesi a Milano*, in *Atti III Settimana Studi Aquileiesi*, Udine 1973, pp. 235-48.

19) Sulla figura di S. Ilario si veda: CAPPELLETTI, *op. cit.*, p. 23; LANZONI, *op. cit.*, pp. 883-4.

20) B.H.L., vol. I, p. 579, n. 3881.

21) I tre santi sono raffigurati nella parete absidale.

22) Cfr. DE ROSSI, *op. cit.*, appendice, paragrafo II.

23) Sulla figura di questo santo si veda DE ROSSI, *op. cit.*, appendice; DELEHAYE, *Les origines des cultes des martyrs*, Bruxelles 1933, p. 331; PASCHINI, *La chiesa aquileiese e il periodo delle origini*, Udine 1909, p. 60; LANZONI, *op. cit.*, vol. II, p. 870.

24) LANZONI, *op. cit.*, vol. I, p. 152.

25) TAVANO, *op. cit.*, 1962, pp. 6-11.

26) *Chromatius Aquileiensis: Sermons*, Introduction, texte critique et notes par J. LEMARIE, Paris 1969-71, vol. I, p. 182. Prima ci si basava sui versi di VENANZIO FORTUNATO, *Opera omnia*, Roma 1786, *Carmina*, lib. VIII, 3, vv. 165-6), il quale lo attribuiva a Vicenza, dato che le notizie fornite dal Martirologio Geronimiano erano discusse tra gli studiosi (a questo proposito si veda DELEHAYE, *op. cit.*, pp. 331-2).

27) Anche Primigenio, raffigurato nella parete absidale, può essere ritenuto un santo aquileiese. Sappiamo che fu inviato dal papa Onorio I (625/38) quale patriarca aquileiese al posto dello scismatico Fortunato. A questo proposito si veda *Liber Pontificalis*, ediz. a cura del DUCHESNE, Paris 1886, vol. I, pp. 324-5; CAPPELLETTI, *op. cit.*, vol. VIII, pp. 69-70, il quale però confonde il papa con Onorio IV.

28) Il titolo che accompagna la figura del patriarca è oggi perduto. Lo SWOBODA, *op. cit.*, p. 84 n. 1, ha visto tracce di una P e di una O, che ha integrato con POPPO PAT.

29) Il titolo è completamente scomparso e nessuno studioso ne parla. Per l'identificazione di questa figura si veda alle pp. 3-4.

30) Accanto a questa figura si legge ancora oggi la scritta EINRIC..S, posta verticalmente alla sua destra. Il BERTOLI, *op. cit.*, p. 370, ha visto l'intero nome EINRICVS.

31) Anche la scritta che accompagnava questa figura è oggi scomparsa. Il BERTOLI, *op. cit.*, p. 370, vi ha letto CONRADVS IMPERATOR.

32) Del titolo che accompagnava la figura di Gisella restano oggi solo due lettere: ..SE.. alla destra del suo capo. Il BERTOLI, *op. cit.*, p. 370, si limita a proporre la identificazione.

33) Le identificazioni si devono al Bertoli e allo Swoboda; gli studiosi che si sono occupati dell'affresco dopo di loro non le hanno messe in discussione, accettando quanto da loro proposto.

34) Uno studio sull'iconografia di tali personaggi è reso praticamente impossibile dallo stato attuale dell'affresco che permette di distinguerli appena. Tuttavia è utile ricordare, a questo proposito, lo studio della MICHELI-ZANZOTTO, *Il ritratto di Poppo nella basilica di Aquileia e il problema del nimbo quadrato*, in *Mem. Stor. Forogiuliesi*, Udine 1961, p. 219 ss.) sul ritratto del patriarca con il nimbo quadrato, che viene posto tra i più tardi esempi di questa iconografia: ultimo esempio nelle opere murali, e tra gli ultimi se consideriamo che rimarrà nella miniatura fino al secolo XII.

La presenza di tre regnanti (Enrico II, Corrado II ed Enrico III) nell'affresco costituisce una vera eccezione rispetto all'uso comune, che prevedeva la presenza del committente e di un unico sovrano. Prima del nostro affresco non vi sono esempi di questa iconografia né in località vicine, né a Roma, né nell'ambito della Reichenu. Anche se l'identificazione della figura posta tra S. Ilario e S. Marco con Enrico II dovesse rivelarsi inesatta, in base a nuove argomentazioni e prove, l'eccezione rimarrebbe.

La corona che Corrado II indossa in questo affresco è stata studiata dallo SCHRAMM, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, Stuttgart 1954-56, vol. II, pp. 268-69. Si veda inoltre *Studien zur römischen Kaiserkrone*, in *Jahrb. Kunsthist. Samml. Wien*, 50, 1953, pp. 22, 25 fig. 12; ID., *Die Schatzkammer in Wien und München*, 1964, p. 136. Della corona che Enrico III porta in capo non è possibile ricostruire la forma precisa.

35) BERTOLI, *op. cit.*, p. 370.

36) TESTI, *Storia della pittura veneziana*, Bergamo 1909, p. 95.

37) MORASSI, *La pittura e la scultura della basilica, in La basilica di Aquileia*, Bologna 1933, p. 306.

38) ANTHONY, *Romanesque Frescoes*, Princeton 1951, p. 108.

39) SWOBODA, *op. cit.*, p. 85, n. 5.

40) SCHRADE, *Vor- und Frühromanische Malerei*, Köln 1958, p. 283.

41) DEMUS, *Romanische Wandmalerei*, München 1968; in traduzione italiana: *La pittura murale romanica*, Milano 1969, p. 112 (nel corso di questo studio le pagine si riferiscono, per comodità, alla traduzione italiana).

42) DAMIGELLA, *Pittura veneta XI-XII secolo - Aquileia, Concordia, Summaga*, Roma 1969, p. 11.

43) A questo proposito si veda DE ROSSI, *op. cit.*, col. 501, il quale riporta il giudizio che Corrado II tenne tra Adalbero e Poppone, nel 1027.

44) Cfr. M.G.H., III, p. 541, n. 426, in cui si ricorda che Enrico II, nel 1029, rinnovò a Poppone i privilegi che aveva accordati al suo predecessore Giovanni. Successivamente il patriarca collaborò con l'imperatore, il quale gli dette anche incarichi di notevole responsabilità. A questo proposito si veda MURATORI, *Annali d'Italia*, tomo VI, Napoli 1773, pp. 68-69.

45) A questo proposito si veda KEHR, *op. cit.*, p. 29, n. 51; CAPPELLETTI, *op. cit.*, pp. 152-57.

46) Il testo del beneficio è in M.G.H., *Dipl. Germ.*, II, p. 835, n. 402. Il VALE, *Storia della basilica dopo il secolo IX*, in *La basilica di Aquileia*, Bologna 1933, p. 51, e il LORENZONI (DALLA BARBA BRUSIN-LORENZONI, *L'arte del patriarcato di Aquileia dal secolo XI al secolo XIII*, Padova 1968, p. 35) attribuiscono questo beneficio ad Ottone II. Ma si tratta, evidentemente, di un errore, dato che quell'imperatore muore nel 983.

47) DE ROSSI, *op. cit.*, col. 517.

48) MORASSI, *Restauro dell'abside della basilica di Aquileia*, in *Boll. d'arte*, 1923, N.S. III, pp. 75-94.

49) P. TOESCA, *Gli affreschi del duomo di Aquileia*, in *Dedalo*, VI, 1925-26, p. 32.

50) Cfr. nota 63.

51) Già nel 1739, il BERTOLI, *op. cit.*, pp. 369-73, ha saputo individuare uno stretto legame tra il tema dell'affresco e il programma politico del patriarca Poppone, mettendo in luce una situazione di cui non tutti gli studiosi hanno saputo cogliere l'importanza. Questo studio ci fornisce anche dei particolari preziosi (come le scritte che accompagnano le figure) che il Bertoli vide prima che l'affresco venisse coperto dall'Assunzione di Matteo Furlanetto. Ciò avvenne ad una data discussa tra gli studiosi: 1733 o 1793? Ma lo stesso BERTOLI, *op. cit.*, p. 369, che pubblica il suo studio nel 1739, ricorda che la ricopertura avvenne sei anni prima, nel 1733.

Nel 1906, lo SWOBODA, *op. cit.*, pp. 83-86; 93-94; 96, pone l'affresco come termine medio tra quelli che egli definisce i due gruppi principali di opere dell'XI secolo - quello nordico, d'intensa espressione lineare, e quello meridionale, di tono classico - sottolineandone così l'importanza e il valore nella produzione artistica del tempo.

52) TESTI, *op. cit.*, pp. 93-97.

53) Sulla cripta di Aquileia si veda KUGLER, in *Wiener Jahrb. Kunstgesch.*, XXVI, 1973, pp. 7-31, figg. 1-50.

54) Si veda più avanti.

55) BRUSIN, *Aquileia*, Udine 1929, p. 282.

56) I colori usati nell'affresco appaiono oggi gessosi e quasi velati; sono per lo più di tono caldo e vedono il prevalere del marrone.

57) ANTHONY, *op. cit.*, pp. 108-9.

58) MAGNANI, *Gli affreschi della basilica di Aquileia*, Torino 1960, p. 7 ss.

59) RAGGHIANI, *L'arte in Italia*, vol. II, coll. 810-11.

60) MORASSI, *op. cit.*, 1923, pp. 75-88.

61) *Ibid.*, p. 84.

62) *Ibid.*, p. 306 ss.

63) Le sovrapposizioni di tre strati d'intonaco testimoniano sia i vari rifacimenti delle pitture dello zoccolo che si devono essere deteriorate per sfregamento, sia che l'iscrizione dedicatoria che oggi leggiamo non è l'originaria. Su quest'ultima non abbiamo nessuna notizia precisa, ma mi sembra accettabile l'ipotesi che avanza lo stesso Morassi, secondo il quale è molto probabile che un'iscrizione simile a questa sia stata presente fino dall'origine. Avendo seguito i restauri, lo studioso può affermare che non esistono differenze di stesura tra le varie parti dell'affresco e che esso resta a noi nella sua redazione originaria, corrispondente al più antico dei tre strati d'intonaco su ricordati. È stato realizzato sotto il patriarcato di Poppone, cioè tra il 1019 e il 1042, dato che il patriarca vi compare con il nimbo quadrato, caratteristico "signum viventis", e molto probabilmente nel 1031, come risulta dall'iscrizione e dal fatto che Enrico III, nato nel 1017, vi è rappresentato come un ragazzo.

64) LORENZONI, *op. cit.*, pp. 35-48.

65) Proprio per questa caratteristica l'affresco si distinguerebbe, secondo lo studioso sia dall'affresco absidale dei SS. Pietro e Paolo a Niedertzell, sia dall'affresco dell'abside di S. Vincenzo a Galliano in Lombardia.

66) Lo studioso nota poi altre analogie morfologiche tra i due cicli: nelle teste piuttosto piccole rispetto al corpo, nel lieve difetto di assialità e nei lembi trasparenti delle vesti oltre i quali si intravedono parti delle gambe; avvicina i martiri aquileiesi alla figura del Cristo, senza contare che quest'ultimo è spesso di tre quarti ed inserito in scene narrative, d'azione, mentre quelli sono concepiti come immagini isolate e frontali.

67) Il Lorenzoni confronta l'opera aquileiese con altri esempi più o meno contemporanei dell'area geografica vicina: come il primo strato degli affreschi dei SS. Nazario e Celso a Verona (996), il frammento dei SS. Felice e Fortunato a Vicenza (inizi del secolo XI), e il perduto frammento di S. Nicolò del Lido a Venezia (1043).

68) MORGAGNI-SCHIFFRER, *Gli affreschi medievali della basilica patriarcale*, in *Atti I Settimana Studi Aquileiesi*, Udine 1972, pp. 323-25, volendo collocare stilisticamente il nostro affresco, esclude giustamente che si possa parlare di un reale rapporto con opere romane, mentre ricollega la rigidità delle figure aquileiesi agli affreschi di Lambach in Austria, richiamo inutile perché questi ultimi sono riferibili al tardo secolo XI, e dunque di molto posteriori. La studiosa, infine, accennando anche a dei punti di contatto con Galliano (nel pannello "metallico", delle vesti che sembrano racchiudere le figure come in una corazza), conclude la sua analisi affermando che questi affreschi appartengono ad una cultura figurativa di sfondo ottoniano, arricchita da suggestioni provenienti dall'antica Aquileia. TAVANO, *La basilica patriarcale*, in *Atti I Settimana Studi Aquileiesi*, Udine 1972, p. 239, sottolinea giustamente la novità del tema dell'affresco. Ci troviamo, infatti, di fronte alla più antica raffigurazione della Madonna in trono col Bambino racchiusa in una mandorla circondata dai simboli dei quattro evangelisti, secondo un'iconografia che dovrebbe essere solo del Cristo in gloria, ma che si ritrova anche nel centro del soffitto della cripta della stessa basilica (fine XII secolo) e a Summaga nell'abside databile al 1211 circa. (Sono due opere più tarde, ma poste nello stesso ambito: la seconda poi è particolarmente degna di attenzione, in quanto si tratta di un affresco absidale. Sarebbe interessante indagare più accuratamente sul valore della presenza, nell'area aquileiese, di ben tre esempi di un'iconografia così insolita, ma una tale ricerca esula dai limiti di questo studio). Lo studioso si limita, poi, a collegare troppo genericamente le figure aquileiesi ad esempi romani e a forme ottoniane in cui è ancora viva la tradizione carolingia, ritenendole animate da una "tensione interiorizzata", mentre, a mio avviso, ad

Aquileia i personaggi sono costruiti con delle linee che li definiscono semplicemente, senza animarli di una vera forza interna.

F. SPORZA VATTOVANI, *Arte ottoniana in Friuli e in Lombardia*, in *Atti III Settimana Studi Aquileiesi*, Udine 1972-73, p. 408, considera l'opera un "inequivocabile esempio di stile ottoniano in Friuli", ripetendo in pratica le conclusioni emerse dagli ultimi studi che l'hanno preceduta. AA.VV. (BERGAMINI), *Gli affreschi del Friuli*, Udine 1973, pp. XVIII e 20, accenna ad un "innegabile rapporto", con Galliano e con gli affreschi di S. Urbano alla Caffarella presso Roma. Ma quest'ultimo ciclo è completamente diverso: procede per scene narrative e distinte, racchiuse in riquadri, le une accostate alle altre lungo le pareti e presenta figure assai più tozze rispetto a quelle del nostro affresco. Secondo lo studioso, comunque, il confronto più proficuo sarebbe da istituirsi con l'abside dei SS. Pietro e Paolo a Niederzell, ma già il Lorenzoni aveva giustamente messo in evidenza le differenze fondamentali che passano tra i due affreschi.

69) LADNER, *Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert*, in *Jahrb. Kunsthist. Samml. Wien*, N.F. V, pp. 152-154, giudica l'affresco opera italiana, senza definire chiaramente i motivi che lo spingono a formulare questo giudizio. Ci troviamo, secondo lo studioso, di fronte ad un'opera di non grande valore, influenzata dalle fonti più diverse: dalla "scuola della Reichenau", e da esempi bizantini, come i mosaici di S. Demetrio a Salonico, Ravenna, Parenzo e Hosios Lukas.

Lo SCHRADE, *op. cit.*, pp. 283-84, ritiene che l'affresco appartenga ad un mondo provinciale, e non lo inserisce in un preciso ambito culturale limitandosi ad osservare l'impossibilità di definire l'origine del suo autore.

F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*, Roma 1962, p. 35, si limita a porre l'affresco sulla scia del maestro gallianese, in quanto sarebbe, a suo avviso, animato dalla stessa forza, ma in tono minore e meno coerente.

DEMUS, *op. cit.*, p. 112, sostiene che ci troviamo di fronte ad un'opera provinciale, caratterizzata dalle figure esageratamente allungate, sproporzionate ed eseguite schematicamente. Ma se la rozzezza e i modi impacciati non inducono certamente a giudicare il nostro affresco un'opera di elevato livello artistico, mi sembra inesatto considerare questo schematismo sullo stesso piano delle proporzioni allungate delle figure, giacché queste non costituiscono una caratteristica esclusiva dell'opera aquileiese, e si ritrovano, per esempio, nelle figure di S. Giorgio ad Oberzell, opera che non può certo essere considerata provinciale.

DAMIGELLA, *op. cit.*, pp. 9-21, ribadisce quanto sia difficile collocare questo affresco in un ambito culturale ben preciso, come è invece possibile per i mosaici coevi della stessa area, forse perché sono andati distrutti altri esempi contemporanei e si meraviglia giustamente di questa situazione di isolamento data l'appartenenza dell'opera al centro principale del patriarcato. Formulando poi un giudizio completamente negativo sull'opera, che ritiene estremamente rozza, provinciale, ed esempio di una "cultura ritardataria", (p. 10), però, la studiosa non coglie l'importanza e il giusto valore della fusione che l'affresco presenta tra la componente locale e le forme nordiche, come si vedrà in seguito.

70) Il mosaico di Parenzo è stato realizzato sotto il vescovo Eufrazio intorno al 543-44. Sull'opera si veda: V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, p. 85, con ricca bibliografia; M. L. THEREL, *Les symboles de l'Église, dans la création iconographique de l'art chrétien du III au VI siècle*, Roma 1973, pp. 136-48, figg. 63-65; TAVANO, *Mosaici parietali in Istria*, in *Atti V Settimana Studi Aquileiesi*, Udine 1975, pp. 252-72.

71) Non è facile trovare esempi di questa iconografia nell'alto medioevo, essendo la mandorla un attributo specifico del Cristo in maestà. Quando è attribuita alla

Vergine è solo per esaltarla nella sua qualità di Theotokos, in seguito a quanto stabilito nel concilio di Efeso, del 431. Da quell'epoca in avanti si possono datare i primi esempi di Madonna in trono col Bambino nella mandorla. Il primo è quello dell'abside della Panaghia Kanakaria di Lythrankomi presso Cipro (V-VI secolo). Si veda in proposito LAZAREV, *op. cit.*, pp. 86 e 101 n. 42, con ricca bibliografia, figg. 64-65. Nel IX secolo si ricorda l'affresco sulla parete destra del primo braccio della cripta di S. Vincenzo al Volturmo. In proposito si confronti H. BELTING, *Studien zur beneventanische Malerei*, in *Forsch. Kunstgesch. christl. Archäol.*, 1968. Nella prima metà del secolo XI la miniatura dell'Evangelario di Grimbold (Ms., Add. 34890, fol. 115) al British Museum di Londra. Sul manoscritto si veda RADEMACHER, *Die Regina Angelorum*, Düsseldorf 1972, p. 67, con ricca bibliografia precedente alla nota 163.

Ma in nessuno di questi casi compaiono i simboli degli evangelisti, attorno alla mandorla.

Sul problema della decorazione dell'abside in generale si veda C. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960.

72) Questi si ritroveranno nell'abside dell'abbazia di Summaga, del 1211 circa. Su quest'affresco si veda: AA.VV., *op. cit.*, p. 44, con bibliografia relativa.

73) La dedicazione della cattedrale alla Vergine era consueta nell'area aquileiese. Cfr. TAVANO, *Aquileia cristiana*, cit., p. 120.

74) DAMIGELLA, *op. cit.*, p. 11, sostiene che le figure dei personaggi laici sarebbero state inserite a forza ed in un secondo tempo, in contrasto con la rigorosa simmetria dei santi ai lati della mandorla. Tale ipotesi sarebbe avvalorata dal fatto che queste figure si sovrappongono in parte ai santi posti dietro di loro e sconvolgono il ritmo dell'affresco. Ora, però, vediamo che S. Ermagora poggia la sua mano sinistra sulla spalla dell'imperatore Corrado II, denunciando un preciso rapporto tra le due figure. Se poi osserviamo la figurina del figlio dell'arcidiacono Claudio di Parenzo, vediamo che si sovrappone a quella del padre e viene a turbare anch'essa, sia pure leggermente, il ritmo e la simmetria della composizione. Se poi accettiamo la datazione al 1031, e dunque al tempo di Poppone, non si spiega come tale patriarca, tutto volto ad accrescere il lustro del suo patriarcato e a mantenere l'amicizia della corte di Germania, abbia potuto concepire, per la basilica più importante di Aquileia, un affresco in cui non comparissero né la sua persona, né le persone dei suoi protettori terreni accanto ai protettori celesti della sua chiesa.

75) Nonostante non sia possibile trovare dei precedenti diretti di questo fregio, forse anche a causa della perdita di molte opere, ritengo che la decorazione con testine isolate possa trovare un precedente nelle decorazioni del mosaico teodoriano sul pavimento della stessa basilica. Si tratta, a mio avviso, di un gusto che continua nel tempo.

76) Cfr. SCHRADE, *op. cit.*, p. 310, n. 104.

77) Sul periodo ottoniano si veda DE FRANCOVICH, *Arte carolingia e ottoniana in Lombardia*, in *Röm. Jahrb. Kunstgesch.*, VI, 4, 1942, con bibliografia precedente; JANTZEN, *Ottonische Kunst*, München 1947; H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art*, London 1954; BOECKLER, *Ottonische Kunst in Deutschland*, in *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia*, Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1955; DE FRANCOVICH, *Problemi della pittura e della scultura preromanica*, in *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia*, cit.; ELBERN, *ad vocem Ottoniano*, in *Enc. Univ. Arte*, vol. X, 1963, con ricca bibliografia; DODWELL-TURNER, *Reichenau reconsidered: a Reassessment of the place of Reichenau in Ottonian Art*, London 1965.

⁷⁸⁾ MORASSI, *op. cit.*, 1923, p. 88; TOESCA, *op. cit.*, p. 32; LADNER, *op. cit.*, p. 153; MAGNANI, *op. cit.*, p. 7; DAMIGELLA, *op. cit.*, p. 19; MORGAGNI-SCHIFFRER, *op. cit.*, p. 325; AA.VV. (BERGAMINI), *op. cit.*, p. XVIII.

⁷⁹⁾ Sull'abside di S. Vincenzo a Galliano, si veda BOLOGNA, *op. cit.*, pp. 32-35; DEMUS, *op. cit.*, p. 57, con ricca bibliografia.

⁸⁰⁾ Sul S. Giorgio ad Oberzell, si veda DEMUS, *op. cit.*, pp. 177-78, con bibliografia relativa, figg. LXXXI, 193.

⁸¹⁾ Sul Tempietto di S. Maria in Valle a Cividale, CECHELLI, in *Mem. Stor. Forogiuliesi*, XIII, 1927, pp. 57-82; COLETTI, *Il tempietto di Cividale*, Roma 1952; CIVILETTI, in *Arte Veneta*, 13-14, 1959-60, pp. 260-62; MOR, in *Mem. Stor. Forogiuliesi*, XLVI, 1965, pp. 19-36; MUTINELLI, in *Atti Convegno Studi Longobardi*, 1970, pp. 9-18.

⁸²⁾ A questo proposito si veda alla nota 67.

⁸³⁾ Sul Salterio di Egberto si veda SAUERLAND-HASELOFF, *Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier - Codex*

Gertrudianus in Cividale, Trier 1901; MENIS-BERGAMINI, *La miniatura in Friùli*, Udine 1972, con ottime fotografie e ricca bibliografia.

⁸⁴⁾ DAMIGELLA, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁵⁾ Sacramentario di Gerone di Colonia (969-76), conservato a Darmstadt, Landesbibliothek, Cod. 1948, fol. 6v. Scuola della Reichenau, datato intorno al 969. A proposito di questo codice, si veda GOLDSCHMIDT, *Die deutsche Buchmalerei*, vol. II, München 1928, fig. 17.

⁸⁶⁾ Evangelario dall'abbazia di Poussay, conservato a Parigi, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 10514, fol. 3v. Scuola della Reichenau, ultimo quarto del secolo X. Cfr. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, fig. 22.

⁸⁷⁾ A questo proposito si veda: E. T. WALD, *The Stuttgart Psalter*, Princeton 1930, fac-simile.

⁸⁸⁾ Oltre alle opere già citate si confronti MARCHETTI-LONGHI, *Impero, papato e patriarcato di Aquileia fino al secolo XIII*, in *Nuovo Archivio Veneto*, N. S. vol. XXXI, 1916.