

NOTA SULLA SCULTURA

(TAVV. XI - XXVII)

Occuparsi, anche per una breve nota, della scultura altomedievale dell'età longobarda nell'ambito della regione che costituì il centro del regno longobardo, significa rimandare innanzi tutto quale tessuto basilare e insieme filtro di ogni presa di contatto con questo materiale a quel Il volume della *Storia di Milano*, edito nel 1954, che per lo studio di questa civiltà, intesa in quanto tale e non quale depressione culturale, ponte di passaggio di temi, ordinamenti e istituti trascorrenti dal mondo classico o dal tardo antico al Basso Medioevo, è opera basilare, in particolare per i contributi del Bognetti e dell'Arslan relativi alla storia ed all'architettura di Milano Longobarda (1).

Di più lieve tocco invece, direi, per rilevare la minor incisività di fondo dell'analisi, è, pur nella stessa opera, il contributo relativo alla scultura altomedievale milanese (2); ma non è questo rilievo né nota di stupore né tanto meno di demerito, quanto piuttosto evidenziazione di come la scultura altomedievale, pur nel fitto tessuto storico cui è intrinseca, abbia rappresentato un problema particolarmente difficile all'accostamento ed alla valutazione. « Certo s'è scritto di più sull'altare di Ratchis che non sull'altare di Pergamo negli ultimi cinquant'anni » premette Gioseffi avanti di tentare nei confronti di questo straordinario pezzo della produzione scultorea longobarda un ulteriore approccio critico in chiave semiologica (3), il che ancora oggi sottolinea la problematicità non tanto della comprensione di un « *unicum* » ma dell'intero panorama della scultura altomedievale, specificamente dell'età longobarda. A soccorrere a questa situazione particolare che ha interessato il corpo della scultura altomedievale nel centro stesso del regno longobardo sono venuti negli ultimi vent'anni gli studi di Panazza e Panazza-Tagliaterra, di Peroni, ed i numerosi saggi della Romanini, anche diversificati nell'ottica della tematica di ricerca, che insistono tutti insieme, nel più vasto ambito della scultura longobarda e lombarda, particolarmente sulla scultura pavese e bresciana; ultimo un lavoro del Caramel relativo alla zona della Brianza con centro in Monza (4).

Una ricerca sistematica del materiale scultoreo altomedievale di Milano e della sua antica diocesi, quale volume del *Corpus della scultura altomedievale* promosso dal « Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo » di Spoleto, è stata nel contempo affidata a due allieve dell'Istituto di Storia dell'Arte di Pavia (5).

In questa nota quindi non è alcun intento di ricerca e sistemazione di nuovo materiale o peggio di sintesi dell'intero materiale milanese e tanto meno lombardo, ma una riproposta di alcuni pezzi o gruppi di pezzi editi e noti, oggetto già di letture storiche, filologiche e stilistiche fondate e probanti, in funzione di alcune riflessioni sull'oggetto stesso della scultura nel primo tempo della civiltà altomedievale.

Come ho già avuto occasione di rilevare (6), non è più tempo ormai di risolvere l'analisi della scultura della civiltà longobarda entro una progressiva linea di astrazione che va gradualmente e tanto meno finalmente dalla scultura paleocristiana all'*entrelacs* carolingio, dai secoli IV-VI al secolo IX, in una continuità indistinta cioè senza storia e perciò stesso senza cultura, che finisce per consegnare, un poco più usurati semmai, i moduli tardoantichi e paleocristiani alla rinascenza carolingia.

La somma dei lavori degli studiosi sopra citati ha rivelato con ricchezza di risultati la pluralità degli assunti e delle formalizzazioni, dei modi e dei tempi nella scultura di età longobarda in Lombardia, tali che una sua perspicuità non è più discutibile e se mai problematica resta invece la possibilità di un approccio semplice e piano.

Le stesse fonti d'altronde non ci offrono alcun aiuto e orientamento; da Gregorio Magno e Isidoro di Siviglia ad Alcuino, quando, seppure non di frequente, troviamo un passo riferito all'arte figurativa, è sempre la pittura o l'immagine figurata della stessa pittura l'oggetto di cui si tratta, non della scultura. E' sulla base di questo dato, indubbiamente rilevante, che G. Matthiae nell'ottica stimolante con cui pone il rapporto tra « pittura, committenti e fruitori nell'Alto Medioevo », afferma che « la scultura veniva esclusa dal concetto pedagogico dell'arte medievale ».

o tutt'al più poteva essere un mezzo di gran lunga sussidiario ma non tale da poter sostituire la pittura stessa, ed è questo il motivo per il quale restò subordinata all'architettura e le fu conservato il compito di fornire all'arredo della chiesa quella mobilia liturgica che le era assolutamente indispensabile » (7).

Di contro però all'espressione « mobilia liturgica ... assolutamente indispensabile » che sembrerebbe indicare un uso strettamente legato al necessario e sufficiente della scultura nell'Alto Medioevo, sta sempre valido ed incontrovertibile dal punto di vista quantitativo, quel giudizio dello Haseloff che, tutt'al contrario, trattando dello stesso oggetto, diceva « dell'opprobrio abbondanza di questi monumenti » (8).

Quel che ci resta della scultura altomedievale, e mi riferisco soprattutto a quei territori dove sono state condotte ricerche sistematiche (9), ci dice che i pezzi scobiti, anche dell'età longobarda, dovevano essere originariamente in un rapporto quantitativamente rilevante rispetto a quanto ci è pervenuto. L'altro elemento del giudizio del Matthiae relativo alla scultura quale « mobilia liturgica », intesa quindi nel senso di arredo, di oggetto, mi sembra invece oltre che accettabile stimolante e fondato, nel contrapposto all'accezione della pittura « *ut scriptura* », pensiero per immagini, linguaggio del quale rimane sempre desto e vigile il giudizio appunto di Finzi, « *letura* » (10).

Perduto l'essere e il « dover essere » della grande forma, naturalistica e storica, della scultura monumentale classica, quando certamente la scultura la vinceva di gran lunga sulla pittura, resta per la scultura altomedievale questa funzione in subordine all'architettura, o meglio in connessione con questa, di arredo, elemento decorativo, di oggetto ornato, segnato, lavorato e anche colorato, inserito nel contesto della struttura architettonica e del suo spazio, a farne una entità figurale più ricca, polisemica — se pensiamo in aggiunta anche alle eventuali stoffe ed alle pitture — dove la scultura ha una funzione denotativa relativamente alla parte architettonica in cui viene impiegata, e connotativa insieme, in relazione alla lezione e alla fruizione che di questi spazi e in questo ambito sta a significare.

La scultura altomedievale è costituita essenzialmente, nella sua funzione denotante, da capitelli portanti, dal complesso di plutei e pilastri ed anche capitellini e trabeazioni scolpite dove abbiamo non solo una recinzione presbiteriale ma un'iconostasi, da colonnette o pilastri, capitellini e lastre tagliate ad archivolto e timpano per i altari o teguli o *pergulae*, dalle lastre d'altare e an-

che dalle lastre tombali da applicare verticalmente al muro o pavimentali, collocate a terra.

I capitelli con funzione portante, anche se non sono di recupero o rifavorati, sono gli elementi che risentono maggiormente della funzione denotante nell'economia di matrice classica della struttura architettonica in muratura « more romano » (11); negli altri oggetti della scultura di età longobarda — nella somma di quel che è rimasto soprattutto lastre di diversa destinazione e pilastri — possiamo dire che prevalente è la funzione connotativa per l'abbondanza, la varietà, la concentrazione degli ornati, unitamente, è certo, al loro specifico valore segnico.

È noto il gruppo lombardo di lastre tombali e plutei che il Bognetti ha raccolto a formare il primo nucleo di una scultura di committenza longobarda, di iconografia cristiana, di fondamentale matrice tardoantica e paleocristiana, gruppo di opere che cade a mezzo secolo dalla discesa dei Longobardi in Italia, dopo mezzo secolo quindi di dominazione di questa terra che da essi prese il nome di Lombardia. In questo gruppo di lastre, realizzate esclusivamente con la tecnica dell'incisione e dell'incavo ad alveolo, cioè con tecniche entrambe « negative », datate ai primi del VII secolo sono il pluteo proveniente dalla chiesa esaugurata di San Giovanni Evangelista del castello longobardo di Castelseprio (Museo di Gallarate), la celebre lastra tombale del duca germanico Matfrid o Odofrigo, provenienti dalla chiesa di San Vincenzo di Galliano (Museo del Castello di Milano), i due plutei della basilica di San Giovanni Battista costruita a Monza dalla regina cattolica Teodolinda (una in opera nella facciata, l'altra conservata nel chiostro della basilica) ed infine, trovata quale materiale di reimpiego nella muratura di San Giovanni in Conca a Milano (Museo del Castello di Milano), la lastra tombale di Aldo, nobile longobardo, la cui morte il Bognetti colloca nel secondo decennio del VII secolo, dopo che questi si convertì al cattolicesimo probabilmente in occasione di quella missione che a Milano ebbe a svolgere contro l'arianesimo San Colombano, attorno al 612, per consenso di Agilulfo e Teodolinda (12).

Dal recente studio del Caramel relativo al territorio brianteo (13), possiamo anche unire a questo gruppo una lastra, proveniente ancora dal complesso di San Vincenzo di Galliano (conservata nella cappella di Santa Maria presso la chiesa di San Paolo a Cantù) (fig. 1) anche questa eseguita interamente ad incisione ed appartenente, per tecnica, stile e matrici culturali, al gruppo collocato dal Bognetti in testa alla serie delle opere della scultura longobarda. Que-

sta lastra, entro una semplice incisione perimetrale, reca in posizione centrale il monogramma di Cristo dal quale pendono le lettere apocalittiche. Il *chrismos* è costruito con grande cura della regolarità e simmetria del disegno, come stanno ancora a dimostrare le sottili linee del tracciato che si scorgono al centro ed anche alla metà dei bracci. Al di sopra stanno due colombe, al contrario decisamente « irregolari », storta e maggiore la destra in confronto alla sinistra, entrambe sembrerebbe con un nasrino al collo, recanti ciascuna in prosecuzione del becco due ramoscelli molto stilizzati che, simbolicamente intesi, rispondono all'ulivo, secondo una simbologia ampiamente affermata nell'iconografia di altre catacombali romane. Per il *chrismos* possiamo invece indicare più specificamente quell'iconografia paleocristiana quale si è formalizzata ed affermata tra il IV ed il VI secolo per opera di una committenza imperiale ed aulica, agente da Roma a Bisanzio e Ravenna.

Il disegno del *chrismos* e la trattazione della « *crux gemmata* » rinviano a modelli paleocristiani tardi, quali la lastra d'altare del Museo lapidario di Vienne. Nella nostra lastra solo la croce centrale è trattata con incisioni figuranti la decorazione a « gemme » e fra questi tagli, alle quattro terminazioni dei bracci, ritroviamo anche un particolare disegno a cuore che ricorda l'analogo motivo usato nella patena di Gourdon, « l'espressione più perfetta dello stile colorato nelle regioni franche » (14), rimandando al contempo alla comune e più antica matrice dell'oreficeria appunto definita di « stile colorato », decorata di pietre e vetri incastonati con la tecnica ad alveolo, portata in Occidente dalle popolazioni germaniche provenienti dall'Est. Oltre all'inserimento di questo motivo a cuore, ripreso anche nel celebre bordo ad alveoli della lapide di Aldo, motivo discendente dall'oreficeria pontica affermata in Italia in particolare durante il regno degli Ostrogoti (488-553), dobbiamo sempre rilevare in questa lastra rispetto ai modelli paleocristiani una iterazione di motivi cristologici se notiamo che al centro del *chrismos* stesso, dove la trattazione gemmata già evidenzia la croce interna, è un'altra incisione a cerchio — all'esterno del quale incisioni triangolari formano una sorta di raggiera — entro il quale è ripetuta una piccola croce greca a terminazioni patenti.

Quel che qui interessa rilevare, in sintesi, nella lettura di questa lastra è l'accostamento di motivi trattati con grande regolarità e simmetria accanto ad altri trattati in maniera asimmetrica ed « irregolare », il sincretismo degli elementi iconografici derivanti da un ventaglio di matrici culturali dove ac-

canto a figurazioni paleocristiane bizantino-ravennate coesistono elementi tardoantichi e dell'oreficeria germanica, insieme con l'infittirsi — anche per semplice ripetizione nello stesso pezzo — di segni a valore simbolico.

Le due lastre tombali di Manfred ed Odelbertus (fig. 2-3), in testa al gruppo considerato dal Bognetti, sono riferite la prima ad una matrice più propriamente bizantino-ravennate, la seconda attraverso matrici pagane e confronti con lastre visigotiche viene riferita in ultimo anche alle tombe a mosaico africane ed alle stele copte (15), indicazioni alle quali è lecito, credo, anche affiancare un rimando tipologico alle pagine con motivi di « portico » di coevi codici miniati.

La decorazione della lastra tombale di Manfred è impostata su una grande croce latina a bracci patenti, profilata, molto allungata nel braccio inferiore che con l'iscrizione tiene i quattro quinti circa del pezzo; nell'ultima parte, il tutto sempre ad incisione, un agnello porta ancora una croce latina, più piccola e un poco storta ma dello stesso tipo della prima, e si volge verso una palma con due elementi ovo-dali pendenti che stanno a significare i frutti, « albero accennato anche questo con la sobrietà che si realizza in incisioni su lastre catacombali romane » (16).

Nella lastra tombale di Odelbertus abbiamo l'arcata, tutta segnata dalle incisioni diagonali delle colonnette come dell'arco, i cui tagli dello spalto rimandano come centro non al punto di centro della semicirconferenza, come normale, ma al sommo della croce. La struttura dell'arco così liberamente formalizzata nell'autonomo valore compositivo lineare e bidimensionale, comprende la struttura della croce latina, profilata, a bracci patenti; le colonnine sono arricchite di palmette e cerchiotti nei capitelli e nelle basi; l'intero spazio del campo rettangolare è occupato dall'iscrizione, con una S incisa nel corpo della colonnina di destra; l'ultima riga dell'iscrizione è chiusa a destra da una incisione raffigurante — mi pare di leggere con sufficiente chiarezza — l'immagine simbolica di un delfino.

Nella lettura di queste due lastre tombali, come nella lastra di Aldo (fig. 4) — segnata interamente dall'iscrizione scompartita al centro dalle grande croce patente a fondo grezzo ed ornata perimetralmente dal celebre bordo ad alveoli dell'oreficeria colorata, dove compaiono anche i motivi a cuore già visti nel *chrismos* della lastra di Galliano — è da tenere in conto oltre il sincretismo e la concentrazione, anche per ripetizione, di elementi simbolici di genere figurativo ridotti al valore di « grafemi »,

anche della grande ricchezza di segni, questi propriamente « grafemi », che l'iscrizione latina porta con sé, anch'essi fruiti in questo tempo ed ambito culturale con significato almeno bivalente, se non unico o prevalente, di segni a valore simbolico (17).

Il riferimento all'ambito culturale, richiamato qui sopra, non sta solo a ricordare che questo linguaggio figurativo nasce in una società composta per la maggior parte di analfabeti o semialfabeti, per i quali è facile in ogni tempo che la lingua scritta assuma valore « esoterico » indipendentemente da una sua effettiva simbolizzazione, ma vuole sottolineare in coincidenza che questo singolare linguaggio figurativo della scultura nasce nell'incontro tra « la lievitazione simbolica cui il cristianesimo aveva portato gran parte del lessico comune » (18) e la cultura dei nuovi committenti, che non credo corretto scientificamente giudicare « inferiore » a quella classica, per altro tramontata nel suo contesto storico, ma piuttosto diversa, certamente più antica nella grande mappa delle culture delle civiltà e che con una espressione generica ma a tutt'oggi insostituibile nel suo valore pregnante è detta del « pensiero mitico ».

Nella ricchissima somma di contributi e dibattiti che sul tema « Simboli e simbologia nell'Alto Medioevo » nella XXII Settimana di Studio di Spoleto hanno fatto il punto dei nuovi arricchimenti metodologici e tematici che si possono portare a questo problema chiave della lettura delle principali formalizzazioni della civiltà altomedievale, con quelli che hanno considerato i simboli o la simbologia ai livelli più lontani da loro, dal livello della simbologia teologica a quello della magia popolare, grande assente è stata l'analisi della scultura altomedievale e in particolare longobarda, della lievitazione simbolica dei suoi iconogrammi e quindi del mutamento dell'oggetto stesso della scultura nel primo tempo dell'Alto Medioevo.

E' ovvio che se noi ci accostiamo a questa nuova formalizzazione con gli occhi rivolti all'indietro, alla scultura paleocristiana, — per non riandare all'oggettiva e circostanziata resa del « racconto » dell'arte classica — abbiamo l'impressione di trovarci continuamente di fronte ad una serie di abbreviazioni o trascuratezze o « errori », di commistioni e interferenze, ripetizioni e sincretismi, quindi di incoerenze e disparità culturali: come formali, in ultimo di un impoverimento sia della tecnica che del linguaggio della scultura.

Le figurazioni della scultura paleocristiana portano un repertorio iconografico altamente formalizzato nella stretta dipendenza concettuale del segno-simbolo al « significato » — dove il « significato » è ap-

punto idea, pensiero, dottrina — e nascono da una committenza aulica sia romana sia bizantino-ravennate dove fra la Chiesa romana e il cesaro-papismo bizantino si disputa il primato stesso in materia di cristianesimo e dove, alla pittura come alla scultura — qui in alternanza alla funzione puramente ornamentale e decorativa — è stata affidata quella funzione pedagogica del linguaggio per immagini che continuerà ancora nell'Alto Medioevo ad interessare anche una certa produzione scultorea costantinopolitana ma soprattutto la pittura di committenza aulica romana e in particolare bizantina.

Nella scultura lombarda dei primi del VII secolo, anche le figurazioni tratte dall'iconografia paleocristiana, a segno della conversione al cristianesimo della corte e di un gruppo di nobili longobardi, perdono il loro specifico valore semantico e mutano valenza simbolica. Così nelle due lastre della basilica di San Giovanni Battista di Monza — sempre relative a questo primo gruppo di opere longobarde — ascritte, insieme alla chiesa, alla committenza della regina cattolica Teodolinda al tempo del suo matrimonio con Agilulfo « *rex totius Italiae* », gioverà rilevare il valore portante degli iconogrammi ripresi dalla scultura paleocristiana, ma gioverà altresì accorgersi della perdita di un valore semantico puntuale, intensivo, univoco e concettualmente definito di queste figurazioni, e della loro assunzione ad un livello simbolico estensivo, ambiguo, più lato, di valore semantico profondamente mutato non limitando l'analisi a scomporre a posteriori, con una operazione « filologica » legittima ma insufficiente, l'iconografia dalla sua nuova formalizzazione, i « sogni » dal loro nuovo contesto linguistico.

Nella lastra a maggior sviluppo orizzontale (fig. 5) — di più semplice strutturazione — che ripropone puntualmente l'iconogramma paleocristiano del *chrismos* fra due croci, all'esilità lineare con cui questi elementi sono tracciati sul piano corrisponde una radicale stilizzazione del monogramma di Cristo « ormai ridotto a una forma di ruota senza alcuna differenza fra i raggi che vi rappresentano le lettere » (19), che Caramel ribadisce « quasi privato di riferimenti semantici » (20), ma al contempo fittamente segnato nei raggi e nel disco mediano della ruota da quattro forellini di trapano disposti a rettangolo con al mezzo un cerchietto forato al centro.

Anche nelle due croci laterali che occupano tutto il restante spazio in altezza e larghezza, ma appena segnate sul piano da una esilissima linea incisa, prive della profilatura interna ma conservanti le due lettere apocalittiche (disposte a sinistra l'*omega* e destra l'*alfa*), ricorre lo stesso disegno di forellini

ai quattro angoli con un cerchietto forato al centro. Per la tipologia delle croci è puntuale sia il riferimento, guardando all'indietro, a croci latine a terminazioni patenti recanti all'incrocio dei bracci un tondo, come la crocetta di Giustino II che porta nel tondo la raffigurazione dell'agnello crucifero, sia nello stesso ambito longobardo alle due crocette auree del tesoro di Monza, interamente puntinate e recanti al centro del tondo un monogramma, non di Cristo, ma di una regina e di un re longobardi.

Le due croci graffite sulla lastra non recano nel tondo centrale alcuna particolare figurazione, se non un disegno geometrico che si può leggere come un disco contenente un cerchio segnato al mezzo da un cerchietto forato o anche come tre cerchi concentrici ad un punto centrale. Questo disegno geometrico costituisce anche il centro del monogramma o della «rota» fra le due croci.

Del cerchietto segnato al centro da un foro a punta di trapano è stato chiaramente evidenziato come non sia invenzione longobarda ma ricorra già in oggetti di fabbrica bizantina e tardoromana in particolare provinciale, ed appartenga alla decorazione delle fibule di molte altre stirpi germaniche oltre che a fibule ed oggetti delle stesse necropoli longobarde (21).

Quel che qui interessa è il trascorrere di una decorazione minuta e preziosa costituita di piccoli segni propri del codice della ceramica, del legno, dell'osso e dell'avorio, del metallo, alle dimensioni monumentali ed all'oggetto stesso della scultura, come già nella lapide di Aldo il puntuale lavoro ad alveoli della bordura.

Come ha sottolineato Caramel, particolarmente stretta è la rispondenza fra le due crocette auree del tesoro di Monza, che dai monogrammi egli ritiene di poter datare al secondo decennio dell'VIII secolo, e le croci dei plutei della basilica di Teodolinda (22).

Sono note le conclusioni del Bognetti sull'adozione di questo costume singolare dei longobardi, delle crocette auree portate sulle vesti, cucite oltre che come spille, probabile segno della fede ariana inaugurato alla vigilia della discesa in Italia, e la particolare accezione di valore «apotropaico» che egli ne postula da parte della *gens* longobarda che, al di là della conversione «ufficiale» all'arianesimo e poi del cattolicesimo di Teodolinda e di alcuni nobili ai primi del VII secolo, «...adorando ancora in pieno VII secolo l'albero e la vipera... aveva dovuto portarsi dietro a lungo il vecchio bagaglio pagano» (23) o, detto in altri termini, della concezione animata della natura propria del pensiero mitico. Anche Caramel, a proposito delle due crocette auree ri-

cordate concorda, quale che fosse il loro primo valore «ufficiale», nel giudizio che questi oggetti «dovettero caricarsi di più generici significati magico-apotropaici» (24).

Ritornando al pluteo considerato è innegabile che ciò che questa scultura o scrittura-scultura (25) perde sia in organicità e naturalismo sia in peculiarità iconografica e simbolica, non solo rispetto alle sue fonti ma anche rispetto alla contemporanea produzione bizantina d'ambito costantinopolitano — dove la continuità della tradizione è peraltro motivata culturalmente e storicamente dal perdurare dell'antico rapporto tra committenza e fruizione — acquista sul piano di una nuova valenza simbolica, nel mutato rapporto tra il «segno» ed il «significato» che evidenzia qui una diversa area culturale e storica nell'affermarsi di un diverso messaggio della scultura quale nuovo oggetto della comunicazione tra committenti e fruitori.

Se la perdita di una puntuale rispondenza concettuale e dottrinale del *chrismon* in quanto monogramma di Cristo, per la sua strutturazione nella forma più onnicomprensiva della ruota, offre questo segno alla diversa e più lata gamma di letture mitopoietiche della forma a ruota, compresa ad esempio la «*rota sanguinis fidelium*», segnalata dal Bognetti nella chiesa di Santo Stefano a Milano (26), per la trattazione delle croci interessa anche richiamare quell'accostamento singolarmente pertinente proposto dalla Romanini con la crocetta puntinata, e meglio con la stessa pagina decorata dalla crocetta, di un codice bobbiese databile tra la fine del VI ed i primi del VII secolo (27) (fig. 7).

La coincidenza rilevata dalla Romanini è senz'altro oltre che di ordine stilistico anche di ordine compositivo e linguistico dell'intera pagina nel suo rapporto tra la scrittura, i riquadri a puntini che contornano il campo della crocetta, la terminazione a ro del braccio superiore che indica il sincretismo fra il simbolo della croce e del *chrismon*, l'esilissima stesura piana di colore, la puntinatura che ne costituisce l'ossatura al centro ed al termine dei bracci come nel perimetro, le lettere apocalittiche, staccate, nei campi inferiori al braccio orizzontale, la scrittura su tre righe, simmetriche ma «irregolari», nei campi superiori allo stesso braccio.

Tra la formalizzazione di ordine visuale, figurale, della pagina del codice bobbiese e le due lastre della basilica di Monza, in particolare la seconda che ci è giunta più completa, esiste una coincidenza sostanziale sia in ordine ai segni sia alla loro valenza simbolico-semantiche.

Il secondo pluteo monzese (fig. 4), in cui magliore

è lo sviluppo verticale, è segnato in tutta l'altezza della lastra da una croce latina di fattura identica alle due già considerate nel primo pluteo. Alla grande croce si accostano nei campi inferiori due agnelli simbolici; un fregio vegetale corre su tre lati del perimetro, nei fianchi e nel lato superiore della lastra includendo la terminazione della croce, ribadito su quest'ostesso lato dalla iscrizione latina anch'essa includente il braccio della croce. La lastra, rifinita da una profilatura a doppio listello, è inoltre inclusa in una cornice lavorata a forellini e cerchiati forati, qui disposti a file sfalsate, interna la fila di semplici forellini, esterna quella a cerchiati forati al centro.

Scomponendo questo pluteo nell'analisi della polivalenza del segno e delle matrici culturali si giunge sempre a contrapporre la matrice tardoantica o di rispondenza costantinopolitana del vello degli agnelli allo stilizzatissimo e « astratto » grafema del tralcio (28), insieme ai quali non si vede però come non siano da considerare parte integrante di questo modo di « figurare » i grafemi stessi dell'iscrizione unitamente al minutissimo e prezioso calligramma che interessa tanto la croce che la cornice. Certo a mano a mano che procediamo dall'intensivo iconogramma della figurazione centrale alla bordura esterna, notiamo che dalla precisa significanza dell'iconografia dei due agnelli con la croce — ma a partire già dalla trattazione « estensiva » della croce stessa all'uso di quei puntellati e cerchiati forati quale nella « rotonda » costantiniana del segno figurativo, nella totalità di questo nuovo oggetto scultoreo, il valore globale della sua comunicazione. La figurazione dei due agnelli ai lati della croce, assunta dal patrimonio iconografico paleocristiano e collocata in posizione eminente, mantiene il suo fondamentale valore « salvifico » ma con una valenza tanto più lata ed estensiva quanto meno specifica e concettualmente definita.

La rispondenza fra la scrittura-scultura della prima età longobarda alla pagina del codice bobbiese, la rispondenza dell'intrinseco valore di linguaggio del segno che accomuna, nella differenza dei procedimenti tecnici relativi, la scultura e il libro, ci dice che la tecnica « povera » comune ad entrambi è una precisa e consapevole scelta formale in funzione di un preciso valore di comunicazione.

Segno iconico e grafema, portati tecnicamente e strutturalmente al limite della coincidenza, valgono a comunicare al pensiero attraverso la carica mitopoietica del valore polisemico o polisenso del segno.

E non si tratta neppure a mio avviso del « retrocedere dell'elemento figurativo di fronte a quello

decorativo » del giudizio dello Haseloff sulla scultura altomedievale, ma credo al contrario, in pieno accordo con il giudizio di Thiery, che « la nostra incapacità di decifrare molte opere altomedievali ci fa attribuire troppo spesso una funzione ornamentale ad opere il cui linguaggio ha perso con l'andar del tempo l'originaria capacità informativa e comunicativa » (29). Direi piuttosto, parafrasando, che nella scrittura del primo tempo dell'Alto Medioevo assistiamo al retrocedere della univocità di significato del segno iconico, quindi prevalentemente informativo e pedagogico, di fronte all'avanzare della sua polisemia, cioè di un valore più lato e strutturalmente diverso di comunicazione quale « messaggio »; fuori di una rispondenza concettualmente definita fra segno e significato assistiamo alla riassunzione del segno nell'ambito di una lata e onnicomprensiva valenza simbolico-mitopoietica, pregnante sul piano soggettivo ed emozionale di messaggi salvifici che agiscono in una ambiguità sostanziale la valenza religiosa e culturale alla valenza magica e rituale del simbolismo comune a tanta parte del pensiero e della vita dell'Alto Medioevo.

Analizzando la civiltà dei longobardi attraverso l'*Historia Langobardorum* di Paolo Diacono, definita come la più significativa e genuina espressione del mondo germanico nel suo incontro con la civiltà latino-cristiana dell'Occidente, Morghen scrive che « la religione di Paolo era aliena da qualunque legittimità e di Paolo era quel neobattemo, il più alto grado che esistesse al contemporaneo più recente stato del Cristianesimo dei barbari convertiti » (30).

Ma questa accezione di cristianesimo « traumatico » riferita ai soli longobardi, già nello stesso rapporto sopra considerato — per attenerci al campo di indagine che ci concerne — tra il linguaggio della scultura e quello del libro, lascia perplessi.

Credo si possa affermare che la magia e il rito che interessano la figurazione del primo tempo dell'Alto Medioevo non riguardano quella coincidenza tra significante e significato che pone l'idolo, né la più antica magia della « simpatia » e dell'« analogia » pur presente nella cultura altomedievale, che Manselli nel suo studio su « *Il simbolismo e la magia nell'Alto Medioevo* » definisce come magia di I° tipo o « superstiziosa », ma interessa invece la magia e il rito di II° tipo o del pensiero mitico, comune alla cultura celtica e germanica, italica e latina, che Manselli dimostra essere stata ampiamente accolta nel cristianesimo altomedievale nella stessa liturgia « in quanto cerimonie e riti ecclesiastici vennero ora intesi appunto in senso magico, vennero addirittura inventati, anzi inventati, per venire incontro ad un

genze provenienti dal mondo magico » (31), relativi qui ad un ambito che non riguarda esclusivamente la cultura dei « barbari », ma — longobardi e italici insieme — la cultura della « civiltà » stessa dell'Alto Medioevo.

Quant'è in particolare per la scultura, la committenza longobarda, direttamente connessa alla posizione di potere dei longobardi, abbia potuto giocare in questo senso è problema di fondo che interessa le discipline storiche; alla nostra analisi è sufficiente sottolineare che né la scultura né il libro fanno capo ad una fruizione differenziata o esclusiva di longobardi o non longobardi e che il mutare del loro linguaggio interessa la globalità della cultura dell'Alto Medioevo.

In un saggio sulla cultura e l'arte precarolingia e protocarolingica, analizzando in particolare i problemi della comunicazione e dell'immagine nel libro sacro dei secoli VII e VIII, Thiery segnala che in questi codici parola e figura, lingua scritta e mondo delle immagini si intersecano, « conferendo agli oggetti linguistici un valore sacrale e vagamente magico-rituale », mentre nei codici carolingi gli oggetti linguistici « hanno funzione di pure indicazioni testuali e i segni iconici concorrono soltanto ad abbellire... e perdono sostanzialmente le proprie funzioni di "segni" per diventare elementi sostanzialmente decorativi ».

Alla funzione dell'arte « più ampiamente simbolico-comunicativa, sintotico-educativa » dei secoli VII e VIII si contrappone nell'arte protocarolingia e carolingia una « visione analitico-didascalica, narrativo-edificatoria » (32).

In un lavoro sugli « *Aspetti simbolici delle testimonianze scritte* » Petrucci sottolinea che dal modello cristiano del libro-oggetto dei primi del secolo VI all'età proto-carolingia, il libro è inteso non più quale « strumento di cultura » ma quale « simbolo di cultura », rilevando il valore « sintetico-figurale » del libro atteso a segnalare ad un pubblico semianalfabeta ed analfabeta, attraverso il rapporto visuale, il sacro ed il venerabile (33).

Il parallelismo con il valore simbolico del segno « visuale » propriamente iconico ma anche grafico del libro-oggetto, ci conferma sul valore non decorativo-ornamentale del segno del nuovo oggetto della scultura altomedievale. E se il libro, che si afferma quale oggetto sintetico-figurale « inadatto alla lettura e consultazione ma adatto all'esposizione e venerazione », nel suo linguaggio simbolico era composto di scrittura (di tracciato artificioso ricco di elementi ornamentali), colori, immagini, manufatto artistico e materiali preziosi (34), per la scultura dob-

biamo riflettere alla quantità di segni che essa fa propri in questo tempo da codici linguistici diversi o anche più semplicemente da lessici particolari, quali quello della ceramica, del legno, dell'osso e dell'avorio, dell'oreficeria, e quindi dello stucco e delle stoffe e della stessa lingua scritta, perseguendo questa piena simbolizzazione del suo nuovo oggetto mitopoietico.

Quale ultimo esempio di questo primo tempo della scultura lombarda possiamo infine ricordare la lastra frammentaria di Lomello (fig. 9) presentata e studiata dalla Romanini nella sua appartenenza alla più vasta famiglia visigotica e merovingia della scultura a ornato geometrizzante « estremamente semplice e di immediata evidenza figurativa » (35); questo pezzo è costruito non ad incisione ma per abbassamento del piano di fondo e intaglio « negativo » a piani inclinati e porta insieme una croce astile equilatera a bracci « irregolarmente » espansi, due teste umane e, scambiati fra loro in alto e in basso, un elemento a struttura rettangolare diviso a triangoli ed uno a disco. Controllando le decorazioni a disco della tomba del vescovo Boezio (morto nel 604) e la fibula di cinturone di Gibel — secondo i puntuali rimandi linguistici e morfologici riferiti a quest'opera — possiamo osservare che i due dischi superiori della lapide di Boezio hanno una forma a « rosetta » o a margherita a sei petali ancora molto vicina alla struttura della « ruota » o in ultima analisi del *chrismon*, mentre i due dischi inferiori, come quelli della nostra lastra, corrispondono alla forma più lata e onnicomprensiva — ed anche più antica nell'ambito dei morfemi del linguaggio figurativo — della rosetta o della margherita a sei petali della fibula di Gibel.

Ancora due osservazioni interessano questa lettura, relative a tempi più maturi della scultura lombarda. La prima riguarda il gruppo di marmi dei primi dell'VIII secolo provenienti dal regio monastero milanese di Santa Maria d'Aurona. La componente siriana, collegata da Bognetti all'azione del clero missionario, o la « sirianizzazione » che Thiery vedrebbe quale fenomeno radicale della cultura dell'Alto Medioevo occidentale, compare in questo gruppo di sculture insieme ad un'altra incidenza, quella di modi ispano-visigotici, che la Romanini ha evidenziato come seconda componente culturale di questo gruppo di marmi (36) (figg. 10-12). Ciò che qui particolarmente interessa è che non solo le due culture, l'una sostanzialmente ancora nutrita di modi ellenistici, l'altra rappresentante la punta occidentale delle evoluzioni anticlassiche mediterranee, sono strettamen-

te legate negli stessi pezzi, come ad esempio in diverse facce dello stesso pilastrino, ma che compaiono anche contemporaneamente e direttamente « anagrammate » fra loro come nelle facce di alcuni pilastrini decorati con il motivo delle foglie d'edera e delle tre bacche, non più composte in un elegante girale a fusto liscio, ma costrette e schiacciate dentro un disegno cuoriforme, segnato al mezzo da due ricci alla base di una punta tagliata a spigolo vivo che sembra una punta d'alabarda. (figg. 15, 16, 17a-b, 18a)

E il motivo a cerchi intersecati da semicerchi e alternato a rosette è anche « anagrammato » in una serie di petali o quarti di cerchio che non hanno più distinzione fra loro, aggruppati solo alternativamente o ad un dischetto forato isolato al centro o ad un dischetto forato accompagnato da un secondo e terzo, superiore e inferiore. (figg. 19b)

Di fronte a questo fenomeno del sincretismo di matrici culturali che si ripresenta all'inizio dell'VIII secolo in questo non piccolo gruppo di sculture, destinate ad un monastero regio nella città di Milano, non possiamo più pensare che la compresenza del vello « tardoantico » degli agnelli di contro all'« astratta » resa del girale vegetale della lastra con la croce e gli agnelli della basilica di Monza, rappresenti un incidente, una caduta, una insicurezza formale, ma piuttosto un particolare modo di far scultura, la forse a quattro o sei mani, se vogliamo dire in questa forma, e in ultima analisi per quanto vale la scultura nell'ambito di questa civiltà — e mi pare di poter dire che è un *medium* di grande importanza — un particolare modo di far cultura.

Nei due pilastrini « lunghi e sottili col consueto motivo a campi rotondi e ovoidali includenti un grappolo e una foglia alternati, o girali stilizzati a spirale » (37) (figg. 22, 23, 24), il motivo base è quello paleocristiano del tralcio simbolico; nel pilastrino rotto in altezza il tralcio nasce da una crocetta e terminava o in un elemento vegetale fortemente stilizzato o in un animale simbolico; nel pilastrino conservato in tutta l'altezza il tralcio nasce dal *cantarus* e termina egualmente sia in un elemento vegetale stilizzato sia in un animale simbolico. Sulle otto facce complessive dei due pilastrini abbiamo in totale sei diverse interpretazioni del tralcio fiorito o del tralcio di vite. Quel che vorrei rilevare è che nel pilastrino intero (figg. 22c-d), dove il motivo del tralcio di vite è ripetuto due volte, in una faccia è costituito da quindici campi includenti la foglia e il grappolo d'uva rispettivamente alternati in regolare successione, mentre nell'altra faccia abbiamo qual-

tordici campi e la foglia e il grappolo sono alternati « irregolarmente » ma, quel che più conta, ad un certo punto il tralcio portante si interrompe e determina una cesura segnata da due linee trasversali contrapposte desinenti a riccioli. Se non avessimo la testimonianza della prima faccia potremmo pensare all'uso dello « spolvero » cioè del copiare da un modello senza la capacità di saperlo adattare alle nuove e peraltro singolari misure molto allungate di questi pilastrini. Ma in questo contesto non possiamo invocare l'inadeguatezza o l'« errore » di una manovalanza incapace ed impacciata. Si tratta, secondo ogni evidenza, di una ulteriore « variazione » o interpretazione formale portata a questo motivo, assunto dalla iconografia paleocristiana. E sullo stesso piano, sempre della lettura di questa nuova semiosi dell'oggetto scultoreo, è necessario anche rimarcare la ricchezza di segni che la presenza e la trattazione della doppia cornice perimetrale porta con sé, unitamente all'uso particolare non solo di file ma anche di gruppi di semplici forellini a punta di trapano (fig. 22d) che se in alcuni casi possono costituire dei punti di centro di un motivo, in altri casi sono collocati molto fittamente e « irregolarmente » ad arricchire ulteriormente questa già serratissima e fittissima composizione di segni.

L'ultima osservazione — in questo contesto limitata per brevità ad una semplice segnalazione — riguarda la presenza anche a Genova di pezzi di tralcio fiorito del tipo a due temi già compiutamente affermati nei due alti pilastrini di Santa Maria d'Aurona. (figg. 27, 28) presentano quella tessitura di ricco decoro geometrizzante formato di nastri, archetti e cerchi, ornati di perle, rosette e palmette della più variata tipologia, caratterizzante la produzione matura della scultura di età longobarda del secondo e terzo quarto dell'VIII secolo, testimoniata già a partire dal gruppo di lastre di Albenga-Ventimiglia studiato dal Verzone nel 1945, e più recentemente emersa anche nell'ambito dell'antica diocesi torinese con un pezzo nel territorio di Torino ma con notevole ricchezza di reperti nel territorio meridionale della diocesi (38).

I sondaggi in corso all'abbazia della Novalesa hanno rivelato anche qui la presenza di questo tipo di decoro un tempo ritenuto particolare di botteghe operanti nella Liguria di Ponente e che quindi, a seguito di queste nuove acquisizioni, sembra avere interessato un più vasto ambito della scultura « lombarda » (39).

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE