

## NOTE SUL PROBLEMA DEGLI AFFRESCHI DI S. MARIA FORIS PORTAM A CASTELSEPRIO

(TAVV. IV - X)

A più di trent'anni dalla scoperta, avvenuta durante l'ultima guerra nella primavera del 1944, gli affreschi che decorano l'abside centrale della chiesetta di S. Maria foris portam a Castelseprio conservano il carattere di « unicum » — nell'arte dell'alto Medioevo europeo — che riconobbero loro i primi grandi pionieri degli studi relativi, Gian Piero Bignetti, Gino Chierici e Alberto De Capitani d'Arango (1). Di conseguenza, malgrado l'incessante moltiplicarsi quanto mai vasto e impegnato delle ricerche (2), resta tuttora aperta anche la questione fondamentale che li riguarda, articolata in tutta una serie di « sottoquestioni », se così si può chiamarle, ma concernente in sostanza anzitutto la loro data. Una decisione su di essa comporta di fatto anche il chiarimento del posto che loro compete nella storia della cultura altomedievale e nei suoi diversi ambiti di produzione.

Tuttavia è possibile oggi registrare alcune precise variazioni nel modo con cui viene affrontato il problema e più esattamente con cui tende a venire mosso il rapporto con quella che, con il Deliny (3), potremmo dire la « questione italiana », la questione cioè dell'esistenza e dei luoghi e tappe di sviluppo di una cultura che sia possibile definire « italiana » in età pre-carolingia nonché della sua posizione nei confronti della cultura carolingia. Quando il « problema Castelseprio » venne posto per la prima volta si trattò di rendersi conto e di spiegare il fatto che il suo carattere di « unicum » ha duplice natura. Anzitutto nasce dall'eccelsa qualità pittorica degli affreschi, praticamente ineguagliata nel corso dell'alto Medioevo (fig. 1). In secondo luogo la cultura classica, in essi viva, da una parte è posseduta con una sicurezza che non sembra a tutta prima esistere altrove, nell'Oriente come nell'Occidente europeo, se non in momenti anteriori ai grandi rivolgimenti e alle grandi cadute di livello culturale propri dei secoli cosiddetti « oscuri »; dall'altra è però trasfigurata da una « vis » emotiva e drammatica e dunque da forme di un intenso intimismo unito nello stesso tempo a vivacità narrativa ignote alla pittura antica e tipiche invece dei massimi momenti figurativi del Medioevo europeo. Da questo punto di vista si

tratta di modi espressivi che, a partire dall'età carolingia, appaiono sviluppati in particolare nella pittura dell'Occidente; mentre le cadenze e le forme ellenistiche degli affreschi di Castelseprio hanno per loro conto schietto accento orientale o « greco », usando qui il termine nel senso genericamente indicativo dell'area culturale « bizantina » che gli è tradizionalmente proprio nella letteratura occidentale, a partire dal Vasari.

A confermare l'impenetrabile gravità dell'enigma concorrevano e concorrono tuttora inoltre precisi dati esterni che impediscono — per le vicende storiche del borgo fortificato di Castelseprio, fuori delle cui mura si trova la chiesetta di S. Maria foris portam (4) e per l'esistenza di alcuni graffiti databili incisi sopra gli affreschi — di valicare i limiti del V-VI secolo (risalendo al massimo all'età gotica, 493-553), come data più arretrata, e del 936-948, gli anni in cui fu arcivescovo di Milano Arderico, come confine opposto (5).

Il primo termine pensa sin dagli inizi il problema di rintracciare per usanze parate dal Deliny. La « continuità dell'arte antica occidentale oltre i limiti finora supposti ». Il secondo lascia la possibilità di pensare a fenomeni, anziché di « continuità », piuttosto di « rinascita classicheggiante dell'arte bizantina » (6). Ma, anche a parte per ora la difficoltà di ordine stilistico, sussistevano — e parvero a tutta prima quasi insormontabili — quelle determinate dal luogo in cui gli affreschi si trovano, il Varesotto, in piena Lombardia: non già dunque un'isola di più o meno ininterrotta « continuità » o luogo di praticamente incessanti « rinascite », sia pure importate (come ad esempio in Occidente Roma o le isole britanniche o alcune zone della Gallia) ma il teatro di una delle più radicali tragedie subite dalle popolazioni dell'Occidente all'impatto con le grandi migrazioni dall'Est, tra VI e VII secolo.

Sulle arti fiorite nella Langobardia « major » da quel momento all'avvento di Carlomagno pesa tuttora singolarmente un equivoco che riecheggia in sostanza il celebre giudizio del Vasari: « in quel tempo che signoreggiarono l'Italia i Longobardi le arti andarono peggiorando che non si sarebbe

polite più goffamente né con manco disegno... uscirono dalle mani di quei maestri fantocci goffezze, tutti di bruttissima e disordinata maniera » (7). Non parve dunque possibile, almeno in genere e a tutta prima, pensare all'esistenza in terra longobarda della testimonianza di un inedito momento di « rinascita », sia pure di mano non certo autoctona ma di evidente origine prima orientale. Non sembrava di potere supporre altro che non fosse uno spostamento della data degli affreschi di Castelseprio ai due estremi confini (o presso ai secoli VI-VII o presso ai secoli IX-X) per ancorarli ai soli momenti conosciuti di cultura « latina » ancora o di nuovo viva nell'alto Medioevo europeo.

Da qui l'origine del problema, perchè entrambi i confini si rivelarono incapaci di contenere il fenomeno Castelseprio o almeno di contenerlo senza dover cambiare essi stessi fisionomia.

Non è qui ora possibile ripercorrere, nei brevi limiti di questo nostro sommario accenno, i dati fondamentali della vastissima e complessa « querelle » critica. Ci basti ricordare come, a parte l'ipotesi isolata di chi li volle propaggini della estrema cultura locale della Gallia tardoromana (8), la prima soluzione proposta per gli affreschi di Castelseprio li ancorò all'uno o all'altro dei diversi momenti di « rinascita ellenistica » fioriti nell'Oriente bizantino pre iconoclastia (a parte la possibile pausa connubia dal regno dell'imperatore Irene), a partire da Giustiniano; espressioni cioè del cosiddetto « Byzantinische Antike » (9) dovute ad artisti (variamente immaginati come monaci esuli o fuggitivi davanti all'avanzata islamica o missionari anti-ariani) venuti in alta Italia dall'Oriente a lasciare « in partibus infidelium » messaggi artistici come tali rimasti per secoli in sostanza incompresi.

Esistono per questa tesi due fondamentali punti di appoggio: l'esistenza di casi analoghi in altre zone dell'Occidente e in particolare a Roma (ove S. Maria Antiqua costituì sin dall'inizio uno dei testi-chiave della tesi) e l'indubbia cadenza orientale (per alcuni palestinese, per altri siriana, per altri ancora, e furono ben presto i più, costantinopolitana) sia dello stile sia della iconografia, che trae da Vangeli apocrifi ignoti in Occidente il racconto dell'infanzia di Cristo, singolarmente dominato però dall'immagine dello stesso Cristo Pantocratore nel nimbo, nonchè dalle trasparenti simbologie cristologiche costituite da due troni, reggendo l'uno il libro del Vangelo l'altro la corona e la croce.

Esistono senza dubbio molteplici e suggestive possibilità di ancorare sia il perfetto « latino » dell'impostazione spaziale e dinamica degli affreschi di Castelseprio (ove architetture e paesi sbalzano impostati con sicurezza e i corpi guizzano con grazia nativa in uno spazio dominato con la rapida maestria della migliore tradizione classica) sia anche la loro « accentuata spiritualizzazione della forma » (10) a questo o quell'episodio del VI o VII secolo bizantino: con particolare riguardo, a mio avviso, a opere nell'ambito della cosiddetta rinascenza ellenistica del VII secolo costantinopolitano, da testi più arcaici come il « Dioscoride » di Vienna o l'« Angelo bello », ai « Maccabei » di S. Maria Antiqua a Roma, ai mosaici di S. Nicola in Fanar a Costantinopoli, a quelli della chiesa della « Dormitio » di Nicea (a parte ora qui ogni questione cronologica) e infine al complesso degli affreschi e mosaici romani di Giovanni VII.

Tuttavia è certo che neppure nei momenti di massima vicinanza è dato ritrovare quella che il Grabar definisce la coincidenza, caratteristica di Castelseprio, tra « espace adroitement défini et sens aigu de l'action dramatique et des reflets de la vie intérieure dans le gest et la mimique » (11). In altre parole non è dato trovare, nel « Byzantinische Antike » a tuttoggi noto, in Oriente come in Occidente, opere ove la pittura « latina » viva l'inedita avventura stilistica con la spontanea fusione di modo greco di agerati e occhi e appassionate fremere di gesti e sguardi che percorre gli straordinari dipinti di Castelseprio (fig. 2).

La prima alternativa radicale che venne proposta spostò gli affreschi addirittura al più remoto limite cronologico opposto che sia possibile — e cioè agli inizi del X secolo — sulla base appunto di questa « spontanea fusione » che il Weitzmann, il primo fautore dell'alternativa, definì icasticamente « nervous excitability and inner tension » (12). Egli propose cioè che si trattasse dell'opera di uno degli artisti cui si dovette, dopo la fine dell'iconoclastia, la ripresa del culto delle immagini alla corte di Basilio il Macedone e dunque il primo avvio di quella che si definisce come « rinascenza macedone ».

Ma se resta indubbio che il Weitzmann, come il Nordenfalk (13), ebbero il merito di misurare le distanze che separano Castelseprio dal « Byzantinische Antike » pre-iconoclastia, non per questo parve peraltro possibile, anche a chi più vi giunse vicino (14), accogliere in toto la loro proposta. Benché di fatto difficile non riconoscano che tra la opera della « rinascenza macedone » — nel caso

prese le più arcaiche miniature generalmente citate ad esempio — e gli affreschi di Castelseprio corre l'abisso che separa ogni fenomeno di « revival » classicistico dal suo vivo modello.

Ora, malgrado le debite differenze, il discorso in sostanza non muta quando l'alternativa tenta di ridurre le distanze proponendo un inserimento nell'ambito della rinascita carolingia e dunque di una ripresa classicistica, sempre al di là del taglio dell'iconoclastia, non solo però anteriore grosso modo di circa un secolo a quella macedone ma soprattutto di schietta marca occidentale.

An cora nel 1958 il Kitzinger notava che le ultime tendenze della letteratura specifica sembravano dare sempre maggior peso alle affinità che gli affreschi di Castelseprio presentano « with works of Carolingian art » (15). Questo resta vero tuttora ma si verifica sempre più con estrema cautela già che anche i più decisi fautori dell'ipotesi, pur ammettendo che nell'arte carolingia e in Castelseprio è presente la stessa « spiritualisation de l'image de l'homme », riconoscono però che ciò che le opere caroline esaltano con « exagérations... avec emphase », in Castelseprio è invece contenuto ancora « en germe » (16), così dunque come una diretta fonte di ispirazione può racchiudere, insieme ad altri, alcuni motivi che i seguaci isoleranno di preferenza, svolgendoli come miti e obbligatoriamente bene inteso della propria opera. È appunto su quest'ultima traccia che sembra aprirsi oggi una via per una inedita convincente lettura dell'inserimento storico di Castelseprio in logica armonia con le linee maestre della cultura altomedievale europea. Si tratta, in altri termini, di tener presente e trarre le debite conseguenze dalla convinzione, ormai pressoché generale, che — per usare parole del Kitzinger — « the living tradition of Byzantine hellenism, which undoubtedly is an important ingredient in Carolingian art, must have possessed of many of the essential features that characterize Castelseprio » (17).

Uno dei presupposti è dunque il rapporto non già di identità ma come tra « germe » e sviluppo del germe che esiste tra Castelseprio e la cultura carolingia; l'altro è la tradizione ellenistica bizantina come realtà « vivente » nel momento in cui il carolingio vi innestò le proprie nuove radici.

Quest'ultimo concetto apre in particolare interessanti possibilità di intendere in genere i rapporti tra alto Medioevo e tradizione classica non più sulla base di categorie assolute in sé definite una volta per tutte e concluse, ciascuna in inesorabile antinomia e tuttavia in disperato tentativo di in-

possibile relazione con l'altra, ma come realtà in sostanza unitaria, storicamente sviluppantesi in singoli momenti tra loro reciprocamente connessi in dialettico rapporto di confronto e sviluppo — più o meno « organico » o « patologico » — e comunque in incessante divenire.

In questa luce vanno riviste le recenti individuazioni di un caratteristico « pluralismo » culturale e linguistico proprio dei secoli cruciali della civiltà altomedievale europea (18); in questa luce soprattutto vanno interpretate le successive « rinascite » ellenistiche bizantine, tra VI e VII secolo, come anelli di una ininterrotta catena di sviluppo, « soffocato » (19) solo con l'VIII secolo, ad opera della traumatica secolare vicenda iconoclastica. Ma fu una interruzione verificatasi a quanto sembra solo su area propriamente bizantina, continuando in sé il fenomeno, in sostanziale unità organica di crescita, trasferito in altra area e cioè in ambito occidentale.

La tesi, di per sé del massimo interesse anche dallo specifico punto di vista della « questione Castelseprio », appare oggi in questo senso tanto più degna di attenzione alla luce di alcuni nuovi reperti archeologici quali in particolare da una parte gli affreschi e soprattutto le sinopie riapparse sulle pareti della navata di S. Salvatore a Brescia (20), dall'altra il mosaico con la « Presentazione al Tempio » rinvenuto nella chiesa di Santa Sofia nel complesso di Kalenderhane Camii a Istanbul (21) (fig. 3).

Per quanto riguarda quest'ultimo, le indicazioni più suggestivo sono quelle che lo collegano ad opere « costantinopolitane » del pieno VII secolo come, in particolare, l'affresco con la « Madre dei Macabei » in S. Maria Antiqua a Roma, per suo conto concordamento indicata tra gli esempi di massima vicinanza linguistica agli affreschi di Castelseprio, da cui si distingue per l'ieratica staticità e frontalità e il conseguente astratto valore emblematico (22). Ora, non solo la « Presentazione al Tempio » di Kalenderhane Camii ha, anche per suo conto, pungenti rapporti diretti con gli affreschi di Castelseprio e tra essi in particolare con la scena di soggetto corrispondente (fig. 4), ma inoltre sembra rappresentare una sorta di momento di trapasso e mediazione tra l'ieraticità dei « Macabei » e il drammatico intimismo di Castelseprio. A parte ora qui le relazioni e variazioni pittoriche, iconografiche e compositive, si confrontino, nella « Presentazione al Tempio » di Kalenderhane Camii e in quella di Castelseprio, le tipologie iconografiche dei personaggi protagonisti e soprattutto l'ana-

logo determinarsi tra esse di un rapporto di pathos co incidenti con l'incrociarsi degli sguardi, acme e momento cruciale di una azione scenica che solo essi valgono a trasformare da gestuale in intimista.

In Kalenderhane Camii questo è il punto di massima novità nei confronti dell'affresco romano dei Maccabei — e in genere di quanto ci è noto del VII secolo costantinopolitano — e l'avvio di un tema che in Castelseprio appare intensificato sino ad una radicale inversione del rapporto tra spettatore e immagine, sino all'immersione di quest'ultima in uno spazio tridimensionale aperto che ne riecheggia e commenta gesti ed azioni.

Il ritrovamento di Kalenderhane Camii basterebbe dunque di per sé ad attestare la presenza nel VII secolo bizantino di momenti che possono a buon diritto ritenersi formativi del particolarissimo classicismodrammatico e intimista di Castelseprio. Ma l'interesse della constatazione è poi tanto più vivo quando si metta a confronto con i sopra citati ritrovamenti di Brescia e in particolare con il rapporto esistente tra la sinopia bresciana con la « Fuga in Egitto » e l'affresco con il « Viaggio a Betlemme » di Castelseprio (figg. 5 e 6).

Malgrado la più volte ribadita necessità di non sopravvalutare la portata di questo rapporto (23), è certo che come Kalenderhane Camii sembra costituire un immutato « precedente » di Castelseprio, così la sinopia di Brescia ha oltre un altro « discendente », qualunque sia poi la decisione da prendere in merito alla sua data: che comunque non può oscillare molto al di là da una fase pre- o pieno carolingio, tra la seconda metà dell'VIII e la prima del IX secolo.

L'ambito entro cui è possibile situare il ciclo di Castelseprio sembrerebbe pertanto restringersi tra la fine del VII e l'aprirsi del IX secolo, in suggestivo rapporto con il periodo in cui l'Occidente offre possibilità di sopravvivenza alla « vivente » tradizione ellenistica bizantina, assicurandole una continuità di fatto e dunque permettendole di essere tuttora « vivente », appunto, quando le ricerche classicistiche caroline vi ritrovano linfa e fonti di ispirazione.

E' opportuno ribadire a questo punto che la tesi è tanto più convincente in primo luogo in quanto gli affreschi di Castelseprio appaiono piuttosto fonti che non paralleli di autentici fenomeni carolingi di « nervous excitability and inner tension » quali potrebbero essere, ad esempio, gli affreschi di Auxerre o i bassorilievi di Vuolvinio (in questi lo spazio suscita solo in quanto evocato dall'azio-

ne ed emozione umana, identificato da vibrazioni linearistiche di intenso valore astrattivo; a Castelseprio lo spazio si concretizza con spontanea libertà in paesi e figure tra loro indipendenti protagonisti di una stessa realtà scenica, che la linea individua e innerva senza però esaurirla) (figg. 1 e 7).

In secondo luogo, le ultime indagini sembrano di fatto individuare nell'ambito della Langobardia « major » il moltiplicarsi, a partire dalla fine del VII secolo (ma con notevoli e in pratica ininterrotti precedenti, dall'età teodolinda), di fenomeni di schietta cultura « ellenistica » intimamente consentanei a quelli di Castelseprio e in gran parte come essi, con ogni evidenza, importati. Mi basti qui citare un caso della fine del VII secolo quale la chiesa di S. Maria in Pertica a Pavia, a mio avviso testimonianze la precisa volontà di classico linguaggio « latino » propria della « corrente » cattolica riaffermatasi al comando del regno longobardo, al tempo di S. Maria in Pertica, con l'ascesa al potere di Pertarito e Rodelinda dopo la ripresa ariana di Grimoaldo (24).

In definitiva, malgrado l'isolamento inesorabilmente connesso al suo stesso straordinario livello qualitativo, Castelseprio sembra a questa luce inserirsi con nuova armonia nella storia delle vicende culturali susseguitesì nell'ambito e nell'età della Langobardia « major » all'estremo momento a sé stante ma ciò nonostante carico di riflessi ed uso di valore determinante per il configurarsi in essa di una corrente classicista alla quale, nel « pluralismo » culturale tipico del mondo longobardo, va riconosciuta grande e crescente portata, in incessante linea di unitario sviluppo, da Teodolinda a Liutprando a Desiderio e quindi ancora oltre, a quanto sembra senza effettive traumatiche soluzioni di continuità, entro le cosiddette fasi proto-caroline.

Di grande interesse dunque nei confronti della cosiddetta « questione italiana » e in genere dei rapporti tra cultura pre- e proto-carolingia e carolingia, le nuove ipotesi critiche sul ciclo di Castelseprio sembrano gettare inedita suggestiva luce anche sull'esistenza di una « vivente » cultura figurativa classicistica, una cultura neo-latina in gestazione (con maggiori o minori dirette importazioni bizantine) in alcune aree dell'Occidente alto-medievale pre-carolingio, tra le quali la Langobardia « major » viene prendendo sempre più chiare dimensioni e portata.

ANGELA MARIA ROMANINI

NOTE

- (1) G.P. BOGNETTI - G. CHIERICI - A. DE CAPITANI D'ARZAGO, *Santa Maria di Castelseprio*, Milano, 1948.
- (2) Successivamente alle rassegne bibliografiche compiute da G.P. BOGNETTI. *Aggiornamenti su Castelseprio*, in « Rassegna storica del Seprio », IX-X, 1950, p. 28ss.; ID., *Aggiornamenti su Castelseprio II*, in « Sibirium », I, 1953-4, p. 111ss.; ID., *Aggiornamenti su Castelseprio III*, ivi, IV 1959, p. 19ss. (cfr. G.P. BOGNETTI, *L'Età longobarda*, III, Milano 1967, p. 75ss.), si veda l'esauriente panorama del stato della questione compiuto da A. PERONI, *Spunti per un aggiornamento delle discussioni sugli affreschi di S. Maria di Castelseprio*, in « Rassegna gallaratese di storia e d'arte », XXXII, 119, 1973, p. 19ss., nonché nella stessa sede gli interventi successivi di E. GINI, F. VERZONE, A. PERONI, pp. 28-33. Si veda inoltre C. AMATO, *Gli affreschi di S. Maria Minuta in Scala*, in « Rivista di Archeologia cristiana », 49, 1973, p. 11ss.; E. KITZINGER, *The Art of Byzantium and the medieval West: selected studies*, Bloomington-London, 1976, pp. 16-165; H.P. L'ORANGE-H. TORP, *Il tempietto longobardo di Cividale*, Roma, 1977, pp. 189-194.
- (3) H. BELTING, *Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalter*, in « Frühmittelalterliche Studien », I, 1967, p. 95 e passim.
- (4) Oltre alle già citate opere di G.P. BOGNETTI cfr. P. SIRONI, *Note e appunti su Castelseprio. Conoscenze attuali su Castelseprio borgo*, in « Rassegna gallaratese di Storia e d'Arte », XXIX, 1970, p. 181ss. e inoltre gli *Atti della giornata di aggiornamento su Castelseprio*, in « Rassegna gallaratese di Storia e d'Arte », XXXII, 1973, 119, op. cit. (in particolare gli interventi di A. DEJANA - C. MASTROGIOIO - M. MIRABELLA ROBERTI - A. PICCOLI - P. SIRONI).
- (5) Per ogni precisazione relativa ai dati storici e archeologici citati si rimanda una volta per tutte alla bibliografia citata alle note 1 e 2.
- (6) Cfr. G.P. BOGNETTI, *Castelseprio, guida storico-artistica*, Venezia, 1960, p. 49.
- (7) G. VASARI, *Le Vite*, Proemio, Ed. Milano, 1962, I, p. 180.
- (8) G. FOCCO, in « Arte veneta », 1950, p. 171ss.; G. GIACOMELLI, in « Felix Ravenna », 1950, p. 58ss.
- (9) Cfr. in proposito L. MATSULEWITSCH, *Byzantinische Antike*, Berlin-Leipzig, 1929.
- (10) V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, n. 73.
- (11) A. GRABAR, *Les fresques de Castelseprio*, in « Cahiers Archéologiques », VII, 1954 (ripubblicato in *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris, 1968, p. 979).
- (12) K. WEITZMANN, *The fresco cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton, 1951.
- (13) C. NORDENFALK, *Freskerna i Castelseprio*, in « Dagens Nyheter », Torsdagen, 1950.
- (14) Cfr. in particolare MEYER SCHAPIRO, in « Magazine of Art », 43, 1950, p. 312ss.; ID., in « Art Bulletin », XXXIV, 1952, p. 147ss.; ID., *Notes on Castelseprio*, ivi, XXXIX, 1957, p. 147 ss. Particolarmente illuminanti sono in questo senso le pagine di W. ARSLAN, in *Storia di Milano*, II, Milano, 1954, p. 631ss.
- (15) E. KITZINGER, *Byzantine Art in the period between Justinian and Iconoclasm*, in *Berichte zum 10. Byzantinistenkongress*, IV, 1, München, 1958, in *The Art of Byzantium and the medieval West* ecc., cit., p. 165, n. 28.
- (16) A. GRABAR, op. cit., p. 979.
- (17) E. KITZINGER, op. cit.
- (18) Cfr. in particolare H. FILITZ, *Die italienische Kunst des 8. Jahrhunderts als Voraussetzung der Kunst am Hofe Karls des Grossen*, in *I Problemi dell'Occidente nel secolo VIII*, II, Spoleto, 1973, p. 783ss.
- (19) E. KITZINGER, op. cit., p. 164.
- (20) Cfr. in proposito G. PANAZZA, *Gli scavi, l'architettura e gli affreschi della chiesa di S. Salvatore in Brescia*, in *La chiesa di S. Salvatore in Brescia*, Atti dell'VIII congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo, II, Milano, 1961, pp. 65ss., 178ss.; A. PERONI, *Gli stucchi decorativi della basilica di S. Salvatore in Brescia. Appunti per un aggiornamento critico nell'ambito dei problemi dell'arte altomedievale*, in *Kolloquium über Frühmittelalterliche Skulptur*, Mainz 1969, p.25ss.; ID., *Osservazioni sul rapporto tra gli affreschi di Castelseprio e di S. Salvatore a Brescia*, in *Festschrift V. Lazarev* (in russo), Mosca, 1973, pp. 375-387; ID., *Spunti per un aggiornamento delle discussioni sugli affreschi di S. Maria di Castelseprio*, op. cit. A proposito dei frammenti di affreschi di recente studiati nei resti del monastero di Torba, presso Varese, e suggestivamente messi in rapporto in particolare con gli affreschi di Brescia cfr. A. PERONI, *Osservazioni sul rapporto tra gli affreschi di Castelseprio e di S. Salvatore a Brescia*, op. cit. Sul monastero di Torba si veda inoltre S. LANGF, *L'inserimento del monastero fortificato di Torba nel dibattito di Castelseprio*, in *Atti della giornata di aggiornamento su Castelseprio*, op. cit., p. 15ss.; L. ROTONDI SECCHI TARUGI, *Il baluardo difensivo di Castelseprio verso Torba*, ivi, p. 81ss.
- (21) Cfr. C.L. STRIKER - Y. DOGAN KUBAN, *Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: first preliminary report*, in « Dumbarton Oaks Papers », Washington, 21, 1967, p. 267ss.; ID., *Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: second preliminary report*, ivi, 22, 1968, p. 185ss.; ID., *Work at Kalenderhane Camii: third and fourth preliminary reports*, ivi, 25, 1971, p. 251ss., 253ss.; ID., *Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: fifth preliminary report* (1970-1974), ivi, 29, 1975, p. 306ss.
- (22) Cfr. E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art*, London, 1977, pp. 115-116.
- (23) Cfr. in proposito A. PERONI, *Osservazioni sul rapporto tra gli affreschi di Castelseprio e di S. Salvatore a Brescia*, op. cit.; ID., *Spunti per un aggiornamento delle discussioni sugli affreschi di S. Maria di Castelseprio*, op. cit.
- (24) Ho già accennato alla questione in *Il concetto di classico e l'arte medievale*, in *Romanobarbarica*, I, Roma, 1976, p. 203ss. Cfr. inoltre A. PERONI, *Architettura e decorazione nell'età longobarda alla luce dei ritrovamenti lombardi*, in *La civiltà dei longobardi in Europa*, Atti del convegno internazionale dell'Accademia nazionale dei Lincei (Roma-Cividale del Friuli 24-28 maggio 1971), Roma, 1974, p. 354.