



FIG. I - CIMITILE, S. FELICE IN PINCIS: FRAMMENTO D'AMBONE (Fot. Lembo)

SCULTURE MEDIOEVALI CAMPANE MARMI DAL IX AL XII SECOLO A CIMITILE E A CAPUA

IN UN PRECEDENTE articolo su alcuni marmi campani, ho cercato di dimostrare come nell'VIII secolo Cimitile abbia un posto tutt'altro che secondario nella storia della plastica campana, poichè in tal secolo vi si trovano già attuate alcune forme artistiche che rappresentano le prime espressioni di un'arte che avrà poi il suo coronamento nel periodo romanico.

Ma oltre alle sculture compiute all'epoca di Leone III, altre importanti ne restano di tempi posteriori, e tra esse soprattutto interessanti, i resti dell'ambone della Basilica di S. Felice in Pincis.

Dalle fonti sappiamo che l'opera esisteva ancora nella seconda metà del XVIII secolo in un insieme architettonico ben definito, anche se collocata in un luogo diverso da quello stabilito in origine e tutt'altro che intatta nella sua forma primitiva, e coerente nella sua decorazione.

Parlandoci di essa infatti il Remondini ¹⁾ afferma che era allora composta di marmi in gran parte raccoglittici, molti dei quali non erano se non frammenti d'iscrizioni antiche. Nel lato posteriore era addossata al muro della chiesa, e negli altri era sostenuta da quattro colonnine "di vario lavoro", collocate due per ciascun fianco, a oriente e ad occidente, sulle quali si impostavano gli archetti. E poichè questi erano due per ciascun fianco, mentre nel lato frontale non ve n'era che uno, ne risultava all'ambone una forma rettangolare molto accentuata. Questa stessa forma esso aveva anche mezzo secolo più tardi quando l'Ambrosini ²⁾ ce lo descriveva simile a quello visto dal Remondini, ma con più dovizia di particolari cosicchè da lui sappiamo che sulla fronte v'era "l'aquila e'l lion scolpito indicanti gli Evangelisti, S. Giovanni e S. Marco, che tengono in mezzo l'agnello

e la bandiera,, e nel lato orientale "ruote, papere, un omicciatolo, ed altri ornamenti a basso rilievo intagliati,,.

Senonchè questa regolarità era dovuta certo ad un restauro avvenuto nella prima metà del XVIII secolo, poichè il Remondini avverte che per l'innanzi era totalmente irregolare di pianta con i lati tutti disuguali tra loro per lunghezza e disposti in guisa di trapezio.³⁾ Ora per questo fatto soltanto si può *a priori* convenire con l'Ambrosini che l'opera abbia subito rifacimenti in tempi posteriori al secolo VI, quando, secondo lo scrittore, essa avrebbe dovuto essere stata originariamente costruita.⁴⁾ Infatti l'irregolarità non era certo uno dei caratteri dei primi secoli e fu dovuta probabilmente al desiderio di usufruire in epoche posteriori di antichi frammenti figurati. Fenomeno questo tutt'altro che raro nella storia artistica dei monumenti.

Non si può invece oggi più provare se avesse qualche fondamento l'altra ipotesi dell'Ambrosini, che cioè, la costruzione dell'ambone risalisse realmente al secolo VI, poichè esso fu scomposto e non ne restano ora se non scarsi frammenti adunati nell'abside della chiesa inferiore, tra i quali non ve n'è nessuno che rechi stilisticamente i caratteri di quel secolo e che mostri chiaramente al tempo stesso di averne fatto parte. Dell'opera ci rimangono infatti due frammenti con la rappresentazione del pistrice

di Giona, uno dei quali triangolare e con una iscrizione riferentesi al Vescovo Lupeno, un pluteo triplicemente spartito con ruote, uccelli simbolici, corone, omicciattoli, certo di epoca romanica, quattro lastre della caratteristica forma ad arco, delle quali due di marmo liscio,⁵⁾ una terza con i simboli degli Evangelisti Marco e Giovanni e l'Agnello al centro, essa pure romanica, un'altra con i simboli di Luca e Marco di fattura più rude, di epoca anteriore, ma di tempo ben lontano dal VI secolo.⁶⁾

I primi due di questi frammenti (fig. 1) sono di scarso valore artistico, ma hanno tuttavia una certa importanza nella storia del monumento perchè mostrano chiaramente di essere appartenuti fin dalla loro origine all'ambone, e uno di essi recando l'iscrizione: HOC OPUS LUPINUS RENO, imposta il problema cronologico del pergamo di S. Felice, in relazione all'età in cui visse Lupeno.

Che i marmi formassero parte integrante dell'ambone, lo prova a sufficienza il carattere della rappresentazione: su uno di essi infatti si vede la coda, sull'altro la parte anteriore di un mostro marino circondato da pesci. Si tratta quindi della figurazione del pistrice di Giona comune a tanti amboni campani, da quelli di Ravello, di Traetto Minturno, di Capua, a quelli di Positano e di Sessa Aurunca.⁷⁾ D'altra parte la forma stessa di uno dei frammenti, che prova come un tempo la lastra fosse triangolare,

viene a confermare quest'ipotesi perchè simili marmi erano in genere posti sulle rampe degli amboni. E siccome l'iscrizione s'inizia a sinistra, e a sinistra corrisponde la parte più stretta della lastra, si può senz'altro affermare che essa doveva esser posta a sinistra del monumento. Senonchè mancano di questa rappresentazione molte parti,⁸⁾ e proprio le essenziali, quella cioè sulla quale era scolpita la sezione anteriore del pistrice, che doveva recare sul bordo il seguito dell'iscrizione e probabilmente la data del rinnovamento dell'opera, e quella terminale che sarebbe stata sia stilisticamente, sia



FIG. 2 - CIMITILE, S. FELICE IN PINCIS: FRAMMENTO D'AMBONE

iconograficamente la più interessante, specialmente nel caso in cui vi fosse stata la figurazione di Giona. Poco quindi ci si può aspettare dall'esame stilistico dei rilievi. Nè grande contributo dal punto di vista cronologico reca il testo dell'iscrizione poichè se da essa veniamo a sapere che l'ambone fu rinnovato al tempo di Lupeno, grande incertezza regna poi sull'epoca nella quale egli visse.

Il Remondini ⁹⁾ e l'Ambrosini ¹⁰⁾ stanno ambidue per il secolo IX. Il primo infatti ci racconta come al suo tempo esistessero nella basilica di S. Felice dei cancelli presbiteriali sopra i quali in due lunghe liste di marmo si leggeva un'iscrizione ¹¹⁾ recante il nome di questo vescovo, e come in un altro marmo già perduto ai suoi tempi, ma la cui esistenza era stata notata da multiple fonti, si leggeva ANNO DCCC.

Il Ferrari ¹²⁾ e l'Ughelli ¹³⁾ invece affermano che Lupeno fu fatto vescovo dopo Leone I vissuto intorno al 535, ed il Gams ¹⁴⁾ lo pone intorno al 786. Le opinioni sono quindi divise tra il VI, l'VIII e il IX secolo.

La soluzione del problema non può venirci che dalla visione diretta dei frammenti. Ora da quel poco che si può ricavare dall'esame stilistico pare che non al VI ma piuttosto al IX si debbano far risalire i marmi. Infatti lo stile piatto e sommario dei rilievi, il segno incerto e monotono che delimita la testa del pistrice e la composizione stessa slegata nei suoi elementi parlano di una primitività di coltura e di esperienze tecniche che denotano una visione artistica diversa da quella del secolo VI, ben altrimenti complessa anche in quelle tra le sue espressioni nelle quali gl'intenti naturalistici cedono maggiormente di fronte ai nuovi ideali di astrazione. E le forme epigrafiche dell'iscrizione, nonostante un certo senso di spaziosità e di chiarezza, e un aspetto d'ordine, ci riportano esse pure per i loro caratteri verso quest'epoca. ¹⁵⁾ Si può quindi concludere che l'ambone dovette essere realmente rinnovato dal Vescovo Lupeno intorno al IX sec. ¹⁶⁾

Ad epoca preromanica appartiene pure un altro dei frammenti del pergamo, di quello cioè rappresentante i simboli degli Evangelisti Luca e Marco (fig. 2). ¹⁷⁾ Ma bisogna avvertire che la sua destinazione originaria fu tutt'altra. Infatti il taglio dell'arco e le scanalature per incassi che amputano alcune delle parti essenziali della figurazione, mostrano chiaramente come il marmo fosse in origine un pluteo e come solo più tardi, in qualche successivo rimaneggiamento della chiesa, venisse riadoperato a formare uno degli archi dell'ambone. Ogni notizia manca circa l'epoca nella quale il rilievo fu compiuto, ma anche qualora qualche dato esterno venisse a precisarne la datazione, ciò non recherebbe evidentemente alcun contributo alla storia dell'erezione del monumento.

Frutto di uno stadio di coltura artistica molto primitiva, l'opera deve risalire a quel periodo che è nella storia dell'arte nostra l'età più oscura ma non la meno interessante. Vien meno nel marmo infatti ogni concetto di armonia compositiva, di proporzioni di parti, e difettano persino i mezzi tecnici nell'incapacità di segnare le linee, nella riduzione schematica dei piani del rilievo, nella introduzione del graffito ridotto talora ad un tratteggio trito e monotono in quelle parti ove sarebbe stato necessario possedere una maggiore padronanza della materia.

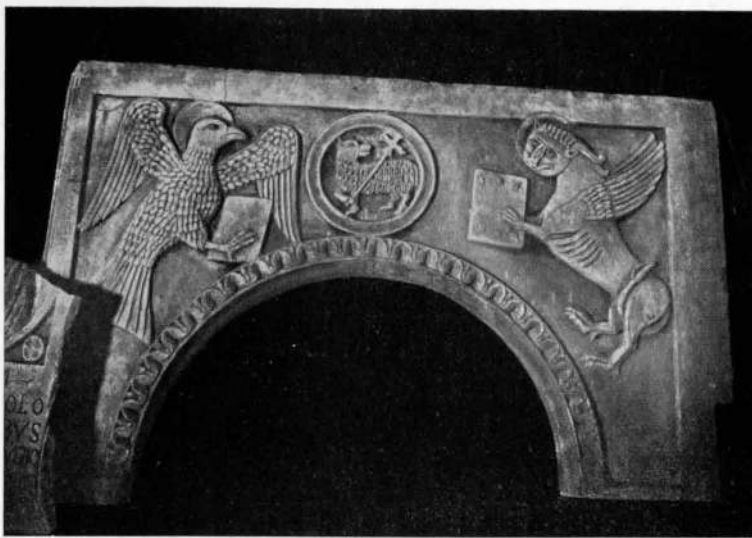


FIG. 3 - CIMITILE, S. FELICE IN PINCIS: FRAMMENTO D'AMBONE



FIG. 4 - CIMITILE, S. FELICE IN PINCIS: PLUTEO

Tuttavia l'opera non è la grottesca attuazione di un ideale ben diversamente elevato, ma ha una sua unità tra l'elemento spirituale e quello materiale, una sua chiara coerenza tra la visione che l'artista seguiva e l'espressione figurativa tangibile ch'egli seppe darle. E appunto in questa sincerità sta il pregio maggiore di quest'arte, espressione fedele della primitività spirituale dell'artista in rapporto all'ambiente in cui viveva.

L'arte bizantina che così profonda comprensione trovò negli artisti operanti a Cimitile al tempo di Leone III, e, più tardi, in quello che scolpì il pluteo rappresentante due grifi, è totalmente estranea allo spirito di quest'artefice. Si tratta di un'arte nuova che si scosta dai soliti schemi elaborati dal repertorio medioevale e che trova scarsi raffronti con altre opere preromane nostre. Non con i marmi della regione romana prettamente ornamentali e dominati dall'orrore del vuoto esistono rapporti, ma piuttosto con un pluteo del Duomo di Oristano rappresentante Daniele tra i leoni,¹⁸⁾ che però pare più tardo per una maggiore disinvoltura nel trattare le figure e per la ricerca prospettica che vi si nota nella disposizione degli animali. I rapporti stilistici meglio si precisano invece

di fronte ad un pluteo del Seminario di Nola rappresentante la lotta di due grifi con un toro, frutto di una medesima corrente artistica. La lastra riadoperata in epoca medioevale più tarda quale fronte di sarcofago, come lo prova l'iscrizione funeraria col nome di un Bonito, proviene da un'antica chiesa di Pernosano, ricca un tempo di simili plutei con figurazioni di animali. La transenna di Cimitile non fu dunque nella regione nolana l'espressione isolata di un'arte che non ha riscontri, ma tutta una scuola con caratteri simili dovette fiorire nel paese, e da una più vasta conoscenza di queste forme d'arte potrà risultare forse in seguito qualche elemento nuovo per una più stretta datazione del pluteo di Cimitile.

Reca i simboli degli Evangelisti anche un altro degli archetti del pergamo della basilica di S. Felice. Esso rappresenta infatti il leone e l'aquila che fiancheggiano un clipeo con l'agnello al centro (fig. 3), ed il fatto che il leone si trovi in questo come nell'arco più sopra descritto, prova come appunto quel marmo non dovesse essere che una lastra di riporto, tanto più che mancava dell'incorniciatura intorno all'arco, che questo invece presenta. Forte in quest'ultimo il senso plastico, ottenuto attraverso



FIG. 5 - CAPUA, S. GIOVANNI IN CORTE: PLUTEO (Fot. dell' Istituto Archeologico Germanico)

un rilievo robusto che non si preoccupa di soverchie complicazioni di piani, ma che tende all'effetto di massa e di spazio, con un senso greve ma non inerte di euritmia.

E accanto a un ritorno iconografico verso forme classiche, come è palese nel tondo con l'agnello che par tratto da antichi sarcofagi, vi è una prepotenza di vita nella figura del leone che denota un'anima nuova, giovane di forze, che non aderisce ai moduli orientali propagati, perchè le loro forme pittorico-decorative non corrispondono ai suoi intenti plastici, e si esprime invece con forme d'arte rude ma spontanea. Infatti l'influsso persiano e bizantino¹⁹⁾ è affatto secondario e si limita nella lastra esclusivamente a qualche accenno iconografico (da prototipi di stoffe persiane sono ad esempio derivati gli schematismi del muso e della criniera del leone, mentre a modelli bizantini risalgono la disposizione della coda ed il modo di segnare le costole che si ritrova anche similissimo in altre opere campane).²⁰⁾

Notevole significato ha invece nell'opera il ritorno a motivi iconografici classici, in quanto era appunto in quel mondo che i valori plastici erano stati esaltati. Classicità di motivi da una parte e ricerca plastica dall'altra fanno pensare che il frammento debba risalire ad epoca posteriore al Mille e forse segna uno di primi esempi d'uno schema iconografico che dovette trovare favore nell'Italia meridionale, se ben più tardi, in pieno periodo gotico, a S. Margherita di Bisceglie, nei mausolei Falcone, si ritrova lo stesso motivo lievemente variato e ampliato nei particolari, ma similissimo perfino in alcuni schematismi convenzionali.

Non si può tuttavia scendere per la datazione molto addentro nel XII secolo, non tanto per la fatica con cui l'artefice segnò i nimbi attorno alle teste degli animali simbolici, quanto per la somiglianza stilistica in molti particolari, ad esempio nell'elemento policromo degli occhi degli uccelli e nel modo di segnare il piumeggio, di questa lastra con un altro pluteo della basilica nel quale



FIG. 6 - CAPUA, ARCIVESCOVADO: PIEDISTALLO DI CROCE (Fot. R. Soprintendenza all'Arte di Napoli)

la figura umana è trattata in modo ancor molto primitivo.

Quest'ultimo (fig. 4) faceva pure un tempo parte dell'ambone, come risulta dalla testimonianza dell'Ambrosini.²¹⁾ Triplicemente spartito da colonne in motivi di timpani ed archi, esso mostra chiara la derivazione dello schema compositivo da modelli di sarcofagi classici, e sotto questo aspetto, come riguardo a quello di una forte accentuazione plastica, si connette strettamente all'archetto con il leone e l'aquila. Senonchè nel pluteo l'artista pur applicando nuovi concetti elabora motivi di vario repertorio e li accosta come in un centone. L'ornato infatti dello spartimento a sinistra è tratto da uno di quegli schemi di intrecci viminei comuni alle transenne del secolo VIII e IX del Lazio che si ritrova anche nel dittico di Rambona,²²⁾ gli animali affrontati si riconnettono alla tradizione bizantina, i rosoni fortemente rilevati sembrano ispirati ad antichi

lacunari, le corone rivestite di foglie spinose paiono tratte da forme ravennati riproducenti modelli classici e le conchiglie riecheggiano la decorazione a stucchi del Battistero degli Ortodossi. Però sono forme rielaborate a distanza di secoli da uno spirito rustico e che si diffusero largamente nel Mezzogiorno, poichè i rosoni sono una delle caratteristiche predominanti della scultura abruzzese dell'XI e XII secolo, così come il motivo dell'acanto spinoso comune anche in Puglia.²³⁾

L'artista di Cimitile non ha però un'originalità propria tale da fondere questi vari elementi in una sintesi poderosa e il pregio della sua arte sta tutto in quella sua rustica potenza, in quel predominio assoluto dell'elemento plastico.

Tranne questi frammenti, null'altro rimane dall'ambone di Cimitile se non due colonnine annodate, così come in opere orientali e lombarde, e come nel pergamo della pieve di Gropina presso Loro Ciuffenna. Da quanto



FIG. 7 - CAPUA, ARCIVESCOVADO: PIEDISTALLO DI CROCE (Fot. R. Soprintendenza all'Arte di Napoli)

resta si ha tuttavia la prova di due rinnovamenti del monumento, l'uno avvenuto nel IX secolo, l'altro probabilmente all'inizio del XII.

A tutt'altra corrente, e ad epoca un poco anteriore, sul volger del Mille, appartiene un pluteo della Chiesa di S. Giovanni in Corte a Capua (fig. 5). La sua parte figurata, completamente ignota fino ad una ventina di anni fa perchè il marmo era stato riadoperato capovolto come lastra d'altare, venne alla luce in alcuni lavori di restauro e allora il rilievo fu murato nella navata della chiesa ove si trova ancora, senza che tuttavia la nobile qualità della sua plastica abbia ancora attratto, ch'io mi sappia, l'attenzione degli studiosi. Esso rappresenta due leoni affrontati ai lati dell'albero della vita con un motivo iconograficamente comune, ma che raramente s'incontra in una tale elezione di forme. A rilievo basso ed a due piani soltanto, la rappresentazione si delinea tracciata da un segno sicuro e preciso che

talvolta è così lieve che sfiora appena le superfici rasate come nel segnare gli stacchi delle gambe. E l'artista intaglia profili sottili, moltiplica e suddivide la sua energia in una trama di ornati leggeri, tesse la sua serica stoffa con un rigore di simmetria che non è se non il mezzo per raggiungere il raffinato effetto d'insieme cui tende.

Anche le forme plastiche più salienti, come ad esempio le zampe, sono intese con trasposizioni ornamentalidi rara eleganza, mentre il senso della linea che rende preziosa la stilizzazione, e quello ritmico dello spazio sono congiunti ad un'animazione e ad un'intensità di vita che fa pensare a prototipi persiani. Che lo schema compositivo infatti risalga a moduli orientali, lo dimostra chiaramente il motivo degli animali affrontati ai lati di una pianta centrale, originario della Valle del Tigri e dell'Eufrate, e che trovò larga applicazione così nell'arte persiana come in quella musulmana e nella bizantina, nella quale, perduto ormai il primitivo significato religioso,



FIG. 8 - CAPUA, ARCIVESCOVADO: PIEDISTALLO DI CROCE (Fot. R. Soprintendenza all'Arte di Napoli)

fu improntata a quei concetti di simmetria, di astrazione, di preziosità decorativa che sono i caratteri dominanti di quell'arte. E poichè simili schemi furono assai spesso applicati negli oggetti sontuosi e specialmente nelle stoffe, vennero presto largamente diffusi nel Mediterraneo occidentale, e specialmente da noi. Già nel V secolo veli persiani erano giunti nella regione romana, e stoffe alessandrine e bizantine continuarono ad arrivare poi per tutto il medio-evo, come lo provano le frequenti citazioni del *Liber Pontificalis*.²⁴⁾ Esse, insieme a stoffe musulmane, servirono di modello alle fabbriche nostre, forse a quelle fiorenti a Napoli nel X secolo,²⁵⁾ e a quelle che dovettero esistere probabilmente in Sicilia fino dal tempo della dominazione araba, come poi certo a quelle siciliane d'epoca normanna. E i moduli diffusi dalle arti sontuarie furono applicati presto anche nella plastica nostra, come per la Campania basterebbero a provarlo chiaramente le formelle

dell'antico Duomo di Sorrento, e questo pluteo. Frequenti infatti in tessuti persiani e bizantini è la rappresentazione di leoni affrontati ed il motivo di fasci di fiori, che si ritrova ad esempio in una seta rappresentante pegasi entro cerchi del Kestner Museum di Hannover.²⁶⁾ E se alcuni particolari, le rosette specialmente, si rivedono in altri monumenti nostri di epoca anteriore (ad esempio nel Ciborio del Vescovo Valerio a Ravenna), non è dubbio che non da quelle opere, ma direttamente da stoffe l'artista abbia derivato i suoi schemi, chè i vari elementi che lì si trovavano slegati, sono qui fusi in un insieme decorativo ben altrimenti coerente, mentre altri schematismi, quali la coda terminante in un motivo decorativo a foglia e le grandi zampe unghiate (comuni anche in plutei e formelle di Sorrento) sono di non dubbia origine orientale, come lo prova una stoffa bizantina del X secolo del Museo di Berlino rappresentante due leoni entro cerchi,²⁷⁾ e un'altra dello stesso Museo



FIG. 9 - CAPUA, ARCIVESCOVADO: PIEDISTALLO DI CROCE (Fot. R. Soprintendenza all'Arte di Napoli)

con elefanti, pegasi e ippocampi entro cerchi, bizantina d'influsso persiano.

Se dunque tali sono le fonti iconografiche da cui discende il pluteo di S. Giovanni in Corte, l'esemplare fu poi tradotto in marmo da un artista di squisita sensibilità e che si riconnette a quella delle due correnti d'arte locale più stretta a schemi bizantini, più raffinata come tecnica, di intenti prevalentemente decorativi; di quella corrente cioè che era fiorita già nell'VIII secolo a Cimitile e che ci dà in epoca romana anche le formelle di Sorrento.

Presenta caratteri dell'XI secolo, sebbene con tutt'altro spirito, anche un rilievo marmoreo dell'Arcivescovado di Capua, rappresentante i quattro simboli degli Evangelisti (figg. 6-9). Il marmo adoperato per lungo tempo capovolto, come vasca battesimale nella chiesa di S. Martino mostra chiaro come il suo scopo originario fosse ben altro.

Esso poté infatti essere, date le misure piuttosto piccole, un piedistallo di croce, tanto più

che ha nell'alto uno spazio circolare con incavo adatto perchè potesse esservi incastrata una croce astile.

Diviso lo spazio in quattro trapezi recinti da fasce alveolate, le rappresentazioni degli Evangelisti s'inquadrano in essi come dentro preziose cornici. A forte risalto, specialmente nei simboli di S. Giovanni e di S. Luca, il rilievo non ha però valore esclusivamente plastico, ma si giova altresì di un senso coloristico fortemente accentuato. Infatti, non soltanto esso è sentito in modo che acquistino importanza i forti risalti di ombra, e le superfici sono variate così che la luce vi si rifrangano variamente, ma hanno soprattutto intento coloristico le fasce che riquadrano gli spazi.

Divise in motivi geometrici, esse presentano quadrati, cerchi, rombi, incerti tanto nel modo di segnare, da richiamare alla mente le opere dei bassi tempi, e trattati a forte rilievo su di un fondo profondamente incavato,

così da sembrare alveoli preparati ad accogliere lamelle vitree o tessere marmoree. Ma sia che questo elemento di colore un tempo esistesse realmente, sia che l'artista non abbia ricercato che l'effetto pittorico prodotto da ombra e luce, la derivazione del motivo dalle oreficerie è palese. E in questo senso gli intenti della decorazione del rilievo capuano non sono diversi da quelli delle tante corone votive del Museo di Cluny o delle mitrie o delle tante fibule barbariche nelle quali gemme, pietre dure e cristalli erano adunati in ragione del loro valore coloristico.

Oggetti simili dovevano essere largamente diffusi anche nella Campania ben prima del Mille, in modo che quando cominciò a farsi strada, fra gli intenti plastici che non si erano mai spenti, una nuova aspirazione pittorica, l'artista pensò di colorire il suo marmo come una delle tante croci o corone preziose regalate con profusione alle chiese dai fedeli. Nè si può fare a meno di pensare che nella seconda metà del Mille, a Montecassino, l'Abate Desiderio faceva confluire da Bisanzio importanti opere di oreficeria, e artisti specializzati nell'arte musiaria e quadrataria. L'interno della chiesa dell'Abbazia, così come ci è descritto da Leone d'Ostia, ²⁸⁾ è tutto fulgente delle tinte più preziose: il cero pasquale d'argento dorato posa su una base di porfido, colonne d'argento sostengono le iconostasi, dalle quali pendono lampade e iconi in preziose cornici cesellate, candelabri e transenne bronzee fan contrasto con l'oro e gli smalti dell'altare. Ora tra la preziosa suppellettile della Chiesa Leone d'Ostia nomina, oltre una ricca corona sospesa dinanzi alla prima iconostasi, anche tra le colonne della seconda, due grandi croci d'argento erette su basi di marmo. E mentre gran parte delle opere d'oreficeria proveniva, come è detto, da Bisanzio, le due croci erano opera della scuola del cenobio.

Se dunque l'esistenza di basamenti in marmo per le grandi croci preziose delle chiese è provata nell'XI secolo nella regione, così come le preferenze coloristiche dell'epoca, il mondo artistico dell'Abbazia benedettina, tutto volto all'Oriente, doveva essere fundamentalmente diverso dalla sfera nella quale operava l'artista del rilievo capuano. Egli apparteneva certo



FIG. 10 - CAPUA, MUSEO CAMPANO: ANGELO
(Fot. dell'Ist. Archeologico Germanico)

a quella rude tradizione locale di scultori preesistente nel paese e di cui l'abate Desiderio non comprese l'intima potenza se cercò altrove le fonti di un rinnovamento. E date le vicende storiche del paese ed il lungo dominio longobardo, non fa meraviglia di trovare molti punti di contatto tra l'artista del marmo di Capua ed i rilievi del tegurio di Callisto a Cividale.²⁹⁾ Attraverso vicende di secoli, ch  certo il marmo campano   di parecchio posteriore a quelli veneti, attraverso uno spostamento di visione artistica in un senso maggiormente coloristico, e diversa qualit  dei rilievi,   pur sempre la stessa corrente d'arte che ci si presenta, come basterebbe a provarlo qualche schematismo caratteristico, quale ad esempio l'innesto delle zampe circondato da un ciuffo di piume.

E come nella transenna del patriarca Sigualdo accanto all'aspetto barbaro di alcune rappresentazioni si trovavano elementi ispirati all'arte bizantina,³⁰⁾ cos  anche nel marmo di Capua le forme tratte dall'oreficeria dei bassi tempi sono collegate a quelle che si riconnettono alla tradizione orientale. Infatti   chiaro che l'Angelo rappresentante il simbolo dell'Evangelista Matteo, deriva da canoni bizantini, pi  che per le qualit  somatiche, che ora non si possono pi  cogliere nel rilievo abraso, per la particolarit  della veste gemmata, in tutto simile a quella di un angelo del museo Campano (fig. 10) meglio

conservato, strettissimamente connesso a quella tradizione.³¹⁾ Ma lo schema bizantino   stato trasformato da uno spirito incolto, che di quell'arte non sapeva cogliere che gli aspetti esteriori, e, d'altra parte, sensibile ai valori plastici, come si nota negli incavi profondi della rilegatura del libro o nella forte tornitura del particolare di un'ala. Queste stesse qualit  plastiche si notano pure negli altri lati, e specialmente in quelli col bue e con l'aquila, nei quali si sente pure un desiderio di variare le superfici ed un modo violento d'incidere il marmo in righe parallele, che, accanto a speciali deformazioni stilistiche, raggiungono un effetto di particolare potenza. Perfettamente coerente in ogni particolare compositivo, l'opera dimostra di essere scaturita di getto da un'unica mente direttiva, ma fu poi attuata probabilmente da due diversi scalpellini perch  l'Angelo ed il leone presentano qualit  tecniche inferiori ed un rilievo pi  piatto che non l'aquila o il bue. Ad ogni modo, perch  ancora che non il frammento di ambone o il pluteo di Cimitile, il marmo dell'Arcivescovado di Capua pu  dirci quali fossero le forze nuove agenti nella Campania in quel meraviglioso rifiorire della plastica, e quale fosse il valore di questa corrente d'arte locale, meno colta, ma ricca di linfa al pari dell'altra coesistente nel paese, pi  raffinata e vicina a elette forme bizantine.

MARIA TERESA TOZZI

¹⁾ REMONDINI, *Della Nolana Ecclesiastica Storia*, Napoli, Stamp. di G. di Simone, 1747, vol. I, lib. II, pagg. 521-22.

²⁾ AMBROSINI, *Delle Memorie storico-critiche del Cimitero di Nola*, Napoli, Paci, 1792, pag. 435. Le due descrizioni dell'AMBROSINI e del REMONDINI differiscono solo nel fatto che l'uno afferma che il pergamo era sostenuto da quattro colonne e l'altro da sei.

³⁾ REMONDINI, *op. cit.*, vol. I, lib. II, pag. 522.

⁴⁾ AMBROSINI, *loc. cit.*

⁵⁾ Vi si nota qualche resto d'iscrizione.

⁶⁾ ROHAULT DE FLEURY, *La Messe*, Paris, Morel, vol. III, pag. 22, tent  dell'ambone una ricostruzione con caratteri di simmetria non giustificati in quanto fin dai tempi antichi esso constava di un complesso di marmi eterogenei. Il concetto che spinse l'autore a incorporare nel monumento oltre gli archetti e un pluteo triplicemente spartito, anche una gran lastra con due grifi ed un'altra con due uccelli affrontati (vedi tav. 184) di cui non v'  ora pi  traccia, ma tanto simile ad uno dei plutei (BERTAUX, p. III), da far pensare ad un equivoco,   un

concetto di somiglianza stilistica, che non   accettabile perch  i frammenti che ci restano sono tutt'altro che omogenei cronologicamente e stilisticamente.

⁷⁾ Specialmente nel periodo romanico la rappresentazione del pistrice di Giona fu comune sulle rampe degli amboni, in Campania, come ne fanno fede, oltre i monumenti rimasti, anche gli "Exultet", di Mirabello Eclano e di Capua (vedi BERTAUX, *Iconographie compar e des Rouleaux de l'Exultet*, Paris, Fontemoing, 1904). Per le figurazioni di Ravello, Traetto Minturno, Capua, Positano, Gaeta, Sorrento, Sessa Aurunca (vedi VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. III, pagine 589, 591, 595; BERTAUX, *L'Art dans l'Italie Meridionale*, pag. 44; CAMERA, *Istoria della Citt  e costiera di Amalfi*, Napoli, 1836, pag. 409, Tav. XI; SCHULZ, *Denkm ler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresda, 1869, vol. II, pagine 136-137; HASELOFF, *Die Vorromanische Plastik in Italien*, Firenze, 1931).

⁸⁾ Manca tutta la parte centrale del pistrice.

⁹⁾ REMONDINI, *op. cit.*, vol. I, lib. II, cap. 27, pag. 518.

¹⁰⁾ AMBROSINI, *op. cit.*, pagine 316-317.

¹¹) Il REMONDINI (*op. cit.*, vol. III, pag. 95, lib. I, cap. XX) ci trascrive l'iscrizione quale poteva leggersi ai suoi tempi. Su una lastra era scritto "HOC QUOD CERNITIS DISCITE QUOD LUPENUS EPISC. COMPSIT ET ORNABIT IN HAC ECCLESIA", e nell'altra: "AMORE DI ET SCORUM FELIC ET PAULINI RUF LAURENTI ET PATRICI", Era quindi simile a quella che correva sulle transenne di Leone e che suonava "HOC QUOD CERNITIS DISCITE QUOD LEO SOLERTIOR TERTIUS-EPISC. COMPSIT ET ORNABIT AMORE DI ET SCOR. FELICI ET PAULINI", Inoltre su due pilastri del recinto si leggeva: "LUPENUS EP. FIERI PRAECEPT.",

¹²) FERRARI, *Del Cimiterio Nolano con le vite di alcuni Santi che vi furono seppelliti*, Napoli, 1644.

¹³) UGHELLI, *Italia Sacra*, Venezia, 1720, Seb.; Coletti, vol. VI, col. 253.

¹⁴) GAMS, *Series Episcoporum Ecclesiae Catholicae*, Ratisbona, 1873, Manz, pag. 907.

¹⁵) La questione cronologica riferentesi a Lupeno è ancora lungi dall'essere risolta. Nella chiesa inferiore di S. Felice vi sono infatti altri frammenti nei quali si legge: ENUS EPISCOPUS COMPSIT ET ORNA — ULINI RUF LAURENTI che sono evidentemente parte dell'iscrizione col nome del vescovo incisa sui cancelli della chiesa. Ora le forme epigrafiche dei due primi frammenti sono nettamente diverse tanto da quelle dell'iscrizione coi nomi di santi, quanto da quella riferentesi al rinnovamento dell'ambone, e per la forma dell'O e del C, sembrano risalire secondo il parere gentilmente comunicatomi dai Proff. Federici, Silvagni, Cecchelli, ad epoca posteriore al Mille. Le epigrafi constavano dunque al tempo del Remondini anziché di un insieme omogeneo, di frammenti di più epoche ricomposti. E le differenze notevoli tra quelle dell'ambone e delle transenne nelle quali ricorre il nome del vescovo, fanno pensare che di due Lupeni anziché di uno si debba parlare: il primo dev'essere vissuto nel IX secolo, il secondo in epoca posteriore al Mille.

¹⁶) Di epoca preromanica molto vicina al frammento figurato con l'iscrizione di Lupeno sono altri marmi che si trovano nella Basilica inferiore. Su tre di essi, che insieme ad altri pezzi ora smarriti, facevano un tempo parte di un unico pluteo, v'è la rappresentazione di due leoni affrontati ai lati di una pianta. Le sculture, di scarso significato data la loro frammentarietà, hanno tuttavia un certo interesse, perchè nella lastra sulla quale sono scolpite le zampe delle bestie, si notano quelle caratteristiche foglie a cinque lobi che si ritrovano, in altre opere della stessa Basilica e in alcuni plutei e pilastri dell'antico Duomo di Sorrento. E in formelle ugualmente sorrentine, da artisti di ben diversa coltura, in epoca romanica si vedono ripresi altri motivi vegetali che sono qui attuati in epoca più remota (vedi TOZZI, *Sculture medioevali dell'antico Duomo di Sorrento*, Roma, Grafia, ottobre, 1931, figure 20-21).

¹⁷) ROHAULT DE FLEURY, *La Messe Paris*, III, Tav. CLXXXIV; BERTAUX, *op. cit.*, pag. 87; HASELOFF, *Die Vorromanische Plastik in Italien*, Casa ed. Pantheon, Firenze, 1931, pag. 63. L'iscrizione VAM ACCIPERE che il

de Fleury lesse su questo frammento appartiene invece in realtà ad una transenna della stessa Basilica.

¹⁸) V. TOESCA, *op. cit.*, pagine 807-808, fig. 535; pag. 898, n. 41; vedi SCANO, *L'Arte*, 1903, pag. 28 e seguenti; vedi BIEHL, *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1912, XXIV, pag. 26. Il pluteo del Duomo di Oristano attribuito ai bassi tempi dallo Scano, al XII secolo dal Biehl, fu rivendicato all'XI dal Toesca per il senso di plasticità con cui è inteso il tralcio (così come in un altro pluteo della stessa chiesa), senza il quale "si potrebbe credere di età assai anteriore",.

¹⁹) Per gli influssi orientali sulla scultura medioevale campana, vedi MONNERET DE VILLARD, *Le transeene di S. Aspreno e le stoffe alessandrine*, "Aegyptus", IV, maggio 1924, pag. 64 e seguenti; vedi TOZZI, *Sculture medioevali del l'antico Duomo di Sorrento*, Roma, Grafia, ottobre 1931; A. O. QUINTAVALLE, *Plutei e frammenti d'ambone nel Museo Correale a Sorrento*, nel "Boll. dell'Istit. d'Archeol. e Storia dell'Arte", fasc. I-II, novembre 1931.

²⁰) Alcuni schematismi sono comunissimi oltre che in stoffe bizantine anche nella nostra scultura medioevale, dalla transenna del Duomo di Modena e dal pergamino di S. Ambrogio in Milano, ai plutei di Torcello. E sono diffusi anche nelle nostre stoffe, come ad es. in una del Museo di Hannover, compiuta, in un regio "ergasterio", certo siciliano (vedi TOESCA, *op. cit.*, pag. 1087; FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*) e nei mosaici, come ad esempio nell'ambone di S. Giovanni del Toro a Ravello.

²¹) L'AMBROSINI descrive un frammento simile come appartenente un tempo all'ambone, verso la parte volta all'altar maggiore. Sola differenza fra la lastra descritta dallo storico e quella attualmente esistente è che questa presenta uccelli simbolici diversi dalle "papere", e due figure umane anziché una. Ma non si può anettere soverchia importanza a queste divergenze dato che il soggetto venne indicato di sfuggita e che la figura umana, riassorbita com'è nell'ornato, non ne rappresenta che una parte affatto secondaria.

²²) Il dittico ora nel Museo Sacro Vaticano, fatto eseguire da Olderico abate del Monastero di Rambona, è con ogni probabilità del secolo X (vedi TOESCA, pagine 427-28, 439, n. 9; HERMANIN, "Atti della Società rom. di Storia patria", 1898, pag. 221 e seguenti).

²³) Per il motivo dei rosoni e dell'acanto spinoso negli Abruzzi vedi ad esempio il pergamino di S. Pelino di Pentima (1168-1200).

²⁴) *Liber Pontificalis* con note di S. Duchesne, Parigi, Thorin, 1885.

²⁵) L'esistenza d'importanti fabbriche di tessuti in Campania nel X secolo è provata dall'attestazione di Ibn Hawqal, mercante di Bagdad che fu a Napoli verso il 972. Egli afferma infatti che i tessuti di lino formavano la principale ricchezza della città, ed un cronista arabo narra come Sabir, paggio del Mehdi, in una delle sue incursioni (928-29) sulle coste della Campania ricevesse oro e stoffe di seta quale riscatto dagli abitanti di Salerno, e oro e tele da quelli di Napoli. (vedi IBN ADARI nella *Biblioteca arabo-sicula* dell'AMARI, Loescher,

1880-81 pag. 151 e seguenti; IBN HAWQAL nella *Biblioteca cit.*, pag. 25; SCHIPA, *Storia del Ducato Napolitano*, Napoli, Giannini, 1895, pagine 230-31).

26) FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin, Wasmuth, fig. 174.

27) Lessing-Die Gewebe, *Sammlung des Kön. Kunstgewerbe Museums*, vol. I, Tav. 14.

28) BERTAUX, *L'Art dans l'Italie Meridionale*, Paris, Fontemoing, 1904, pag. 156; Migne, col. 756.

29) V. FOGOLARI, *Cividale del Friuli*, Bergamo Istit. d'Arti Grafiche, 1906, pag. 42; TOESCA, *op. cit.*, pag. 277.

30) L'influsso dell'iconografia bizantina è palese anche nell'altare di S. Martino a Cividale, fatto erigere da Ratchis, duca e poi re dei Longobardi (vedi CECHELLI, *Arte barbarica cividalese*, Udine, Soc. Stor. Friul. Estratto dalle "Memorie Stor. Forogiuliesi", 1917, fascicoli 1-2; TOESCA, *op. cit.*, pagine 279-280).

31) L'angelo del Museo Campano fu giudicato dell'VIII secolo dal CATTANEO, *L'Architettura in Italia dal secolo VI al Mille*, Venezia, 1889, pag. 137, ma la sua datazione va ritardata di circa due secoli sia per le vicende storiche di Capua, sia per il confronto col marmo dell'Arcivescovado.

L'INFLUENZA MEDIOEVALE PER LA FORMAZIONE DEGLI ELEMENTI ARCHITETTONICI DEL SEC. XVI NELLA SICILIA ORIENTALE

L'ATTARDARSI oltre il secolo XV delle forme medioevali è comune all'architettura di quasi tutte le regioni d'Italia per il prevalere

del gusto popolare, ancor preso dalla tradizione, e intento a svolgere elementi di più antiche architetture.

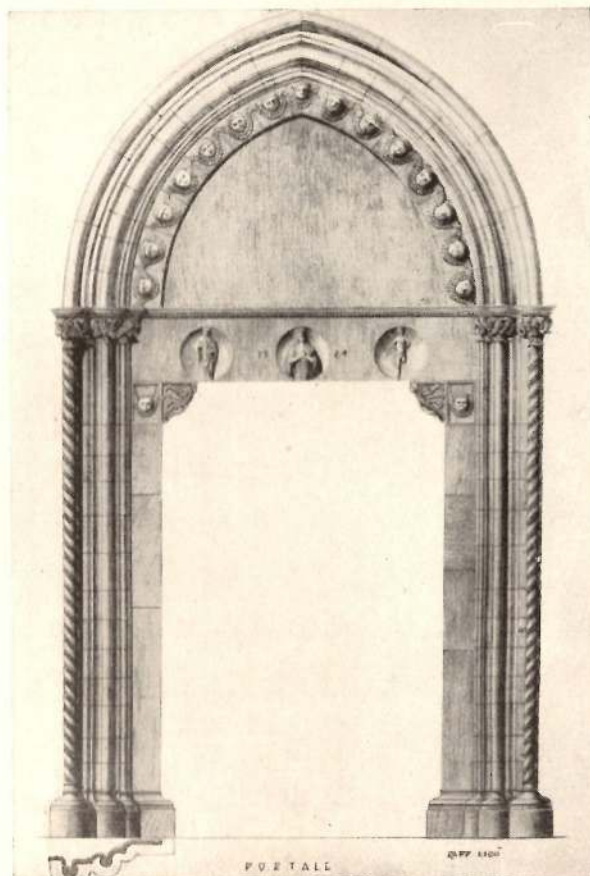


FIG. 1 - S. STEFANO SUPERIORE DI BRIGA - PORTALE DELLA CHIESA DI S. GIOVANNI (RILIEVO)

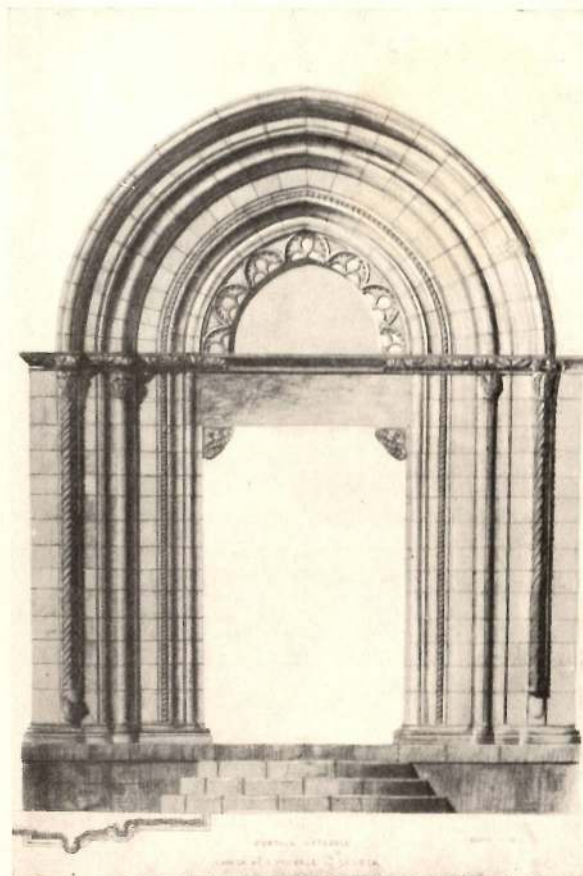


FIG. 2. - SÀVOČA - PORTALE LATERALE DELLA CHIESA DI S. MICHELE (RILIEVO)