

fattori costitutivi d'una fabbrica» (su questo problema si veda ora soprattutto: R. DE FUSCO, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Universale Laterza, 433, Roma-Bari 1978, pp. 85-90).

Da una attenta lettura di questo volume appare invece evidente la continua oscillazione fra una accezione e l'altra del concetto di «decorazione architettonica» con conseguenti inclusioni ed esclusioni talora discutibili e dettate più dall'occhio e dalla sensibilità artistica dell'A. che da una precisa progettazione culturale: una elaborazione teorica o quanto meno una premessa che spiegasse la metodologia o proponesse finalità e limiti precisi al metodo di indagine, avrebbe dato maggior chiarezza e carattere scientifico all'importante problema della selezione del materiale (opportunamente altri studiosi hanno limitato la propria scelta o ad un solo manufatto o ad una determinata classe di elementi architettonici, come capitelli, basi, soffitti od altro ancora; nel caso di materiale eterogeneo come quello di Parma non era forse più facile e meno ambiguo usare un titolo come «elementi architettonici modanati» o, per ampliare il campo di indagine ad ogni manifestazione architettonica, adoperare la dizione «marmi architettonici»?).

Ancora dall'ambigua scelta metodologica proviene la ridotta attenzione alle peculiari forme espressive dell'architettura, per cui non vediamo adeguatamente studiato né l'alternarsi e il raggrupparsi più o meno canonico delle modanature, né troviamo l'esame delle «decorazioni» preferite nell'ornare il loro profilo, né appaiono sottolineati i rapporti modulari tra le varie membrature modanate o le caratteristiche dei profili curvi (ovolo, cavetto, gole e via dicendo), che sono intimamente legati, con le loro zone di luce e di ombra, alla sensibilità coloristica dell'architetto romano (alcuni parziali profili si trovano solo in disegno a tav. XXXVI). Sentita poi è l'assenza di un'indagine che prenda in considerazione gli assi di simmetria (canonici, non canonici o di invenzione) delle singole modanature, o le eventuali correzioni ottiche in esse adoperate, oppure il loro rapporto con la luce, od ancora la funzione pratica delle modanature anche come elemento di distacco delle acque pluviali dei paramenti, sottolineando come il loro oggetto o profilo sia spesso legato a motivi di risparmio di materiale e quindi di economia. Infine manca ogni accenno al loro significato non solo logico-strutturale, ma anche ideologico, perché ogni *revival* «decorativo» (ad esempio quello augusteo in epoca traianea o quello flavio in epoca severiana: su cui si cfr. pp. 55-58, n. 36 e p. 60, nota 1; BLANCKENHAGEN, *op. cit.*, pp. 90-116) non è soltanto persistenza o mera imitazione, ma anche ricupero ideologico, sottende cioè un processo

più o meno conscio di «identificazione» politica ed ideologica con profondi riflessi anche nell'ambito della cultura figurativa ed architettonica (si cfr.: A. BAMMER, *Architektur und Gesellschaft in der Antike*, Wien, 1974, soprattutto pp. 49-60, 68-71 e *passim*).

Sottolineare pertanto i soli aspetti sociologici od economici o anche soltanto «tecnici» del fenomeno architettonico, significa dimenticare che essi, pur necessari per una sua comprensione, sono «esterni» al «progetto architettonico», sussistono solo come contesto, antefatto, «spiegazione», non toccano, se non per una complessa serie di interventi importanti, ma «marginali» o «esterni», la specificità e l'individualità dell'evento architettonico.

VITTORIO GALLIAZZO

*Istituto di Studi Classici - Archeologia
Università degli Studi - Venezia*

H. P. L'ORANGE - H. TORP, *Il tempio Longobardo di Cividale*, Institutum Romanum Norvegiae, «Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia», vol. VII, 1, Roma 1977, tavv. CXCIV, tavv. a colori VIII.

H. TORP, *Il tempio longobardo di Cividale, L'architettura del tempio di Cividale*, «Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia», vol. VII, 2, Roma 1977, pp. 286, illustrazioni 60.

H. P. L'ORANGE, *Il tempio longobardo di Cividale, La scultura in stucco e in pietra del tempio di Cividale*, «Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam pertinentia», vol. VII, 3, Roma 1979, pp. 246, illustrazioni 367.

La costruzione del Tempio «longobardo» di Cividale si colloca in un momento divenuto particolarmente critico e addirittura precario per il potere politico dei Longobardi. La fervente opera di costruzione di conventi, chiese e cappelle da parte dei Longobardi riflette il loro desiderio di ottenere protezione celeste e di conseguenza la loro fiducia nel potere taumaturgico delle reliquie.

La situazione del regno longobardo sembra davvero precipitare al tramonto della reggenza di Liutprando, dopo che Gregorio III nel 739-40 aveva ripetutamente invitato Carlo Martello ad intervenire contro i Longobardi, promettendogli il distacco di Roma dall'Oriente ed il conferimento della sovranità. E la causa del regno longobardo fu definitivamente compromessa a seguito della visita di papa Stefano II presso Pipino nel 753-54. L'iscrizione

votiva che si legge nel Tempietto accenna con insistenza a questa sinistra situazione: (funus) acerbum; remo(ve uctu)nque lites; proelia. Il regno longobardo si trovava politicamente e militarmente stretto tra l'imperatore di Bisanzio e il papa col re franco dall'altra. La Cronaca Novalese ci ha tramandato l'immagine di un re Desiderio che trascorreva le notti pregando nella sua cappella. Analoga immagine si potrebbe benissimo applicare anche a Liutprando e Astolfo.

Il Tempietto di Cividale, sorto in questa situazione storica, com'è finanche troppo noto dalla ricchissima e vasta letteratura che si è venuta a produrre su di esso, è uno degli edifici più problematici e di più difficile interpretazione dell'alto Medioevo. Ed è appunto per questo motivo che i tre volumi, recentemente pubblicati da H. P. L'ORANGE e H. TORP, *Il Tempietto Longobardo di Cividale*, « Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia », Institutum Romanum Norvegiae, VIII, 1 e 2, Roma 1977; 3 e 4, Roma 1979, hanno suscitato vivo interesse ed entusiasmo presso gli studiosi, che da tempo attendevano questo studio monumentale, già da qualche anno preannunciato.

Assai accurato ed approfondito risulta lo studio del problema cronologico condotto, oltre che su una rigorosa lettura delle strutture architettoniche, anche su una precisa e corretta interpretazione degli elementi decorativi (architravi, capitelli etc.), i quali vengono collocati nella giusta luce, e considerati materiale appositamente eseguito per il Tempietto e quindi sottratti alla suggestione di sfocate interpretazioni date precedentemente anche da eminenti studiosi, che li avevano interpretati come materiali di recupero.

L'aver datato questo complesso di sculture decorative alla metà del secolo VIII, perché la loro tipologia va collocata in quella sorta di *revival* del lessico decorativo paleocristiano, che si riscontra appunto anche in questo periodo di tempo, ha consentito al Torp di pronunciarsi con maggiore sicurezza a proposito della datazione del Tempietto, che viene a convergere esattamente con il dramma della crisi e del tramonto del potere longobardo, di cui è intrisa nella sua mestizia l'iscrizione votiva sopracitata.

Nel capitolo « correnti e tendenze » vengono affrontati tutti i vari problemi pertinenti ai singoli elementi architettonici e alla loro origine (sala mononave, coro tripartito), con una ricca serie di confronti con analoghe, coeve o antecedenti, strutture architettoniche. Che la volta attuale dell'aula non sia quella originaria sembra problema definitivamente risolto da H. Torp. Essa è infatti da ascrivere a quel complesso di lavori di ripristino eseguiti a seguito

del violento terremoto del 1222-23, lavori, che rinnovarono anche la zona superiore delle pareti e i piedritti. La crociera è realizzata mediante l'impiego di mattoni di epoca gotica frammisti con laterizi altomedievali (circa il 50%), del tutto identici a quelli messi in opera nelle strutture inferiori originarie del Tempietto. Questi mattoni antichi sono stati reimpiegati soprattutto nei piedritti e nelle zone inferiori delle unghie, mentre nelle zone superiori si è usato il più piccolo e più leggero mattone gotico. Il reimpiego del materiale antico e le quattro mensole angolari *in situ* stanno comunque a testimoniare che l'aula, anche nella sua versione originaria, era coperta da una volta.

Un'analisi particolarmente accurata il Torp ha applicato al presbiterio, che gli ha consentito, non solo di scoprire tracce di intonaco dipinto, ma anche di poter affermare in modo assai convincente che il rivestimento musivo non era limitato alla parete di fondo del presbiterio (sulla quale sono ancora evidenti alcuni frammenti), ma si estendeva pure alle volte del presbiterio stesso.

Ma la conclusione, cui l'autore giunge a seguito dell'esame eseguito sul rivestimento marmoreo, non risulta troppo convincente (Vedi G. LORENZONI, in *Arte Veneta*, XXXII, 1978, pp. 1-3).

Era opinione ormai diffusa, e da tutti accettata, che nel Tempietto esistesse un rivestimento marmoreo, ma i dati archeologici hanno consentito all'A. di poter individuare che tale decorazione raggiungesse m. 2,50 in altezza sulle pareti e soprattutto di poter affermare che marmi, stucchi, affreschi e mosaici costituivano un'opera cronologicamente unitaria, appartenente alla prima fase decorativa del Tempietto, eseguita quando ancora i lavori, strettamente pertinenti all'architettura, erano ancora in corso e stavano per concludersi.

Come prova di tale affermazione il Torp adduce il fatto che il lavoro di rivestimento delle pareti avvenne contemporaneamente all'esecuzione del pavimento in *opus sectile*, avente il compito quest'ultimo di coprire uno strato sottostante di cocciopesto che mai, secondo l'A., ebbe funzione vera e propria di pavimento: « solo con le piastrelle disposte sul *nucleus* (cementizio), il pavimento davanti alla nicchia orientale raggiungeva il livello degli stilobati delle quattro colonne, ma anche i tre blocchi base del setto presbiteriale, nonché, probabilmente, il basamento per l'altare ». Dall'osservazione della figura 24 emerge chiaramente che il limite superiore dello strato di cocciopesto è pressoché tangente alla linea immaginaria che unisce i due stilobati. Considerato che allo spessore delle piastrelle va aggiunto « uno straterello sottile di massa rossa, fluida, spalmata sul *nucleus* cementizio, quando questo era già indurito »,

non risulta chiara, come ha già rilevato il Lorenzoni, la necessità di aggiungere lo spessore delle piastrelle per raggiungere il livello degli stilobati dei pilastri nord-est e sud-est, già raggiunto, come si diceva sopra, dal cocchiopesto. Lo spazio risultante tra il cocchiopesto e gli stilobati è di mm. 2 ca., nel quale non potevano certamente entrare le piastrelle e il sottostante « straterello sottile di massa rossa ». Pertanto sembra venir meno proprio la documentazione tecnica prodotta dal Torp per avvalorare la sua affermazione che l'esecuzione dello strato in cocchiopesto e del pavimento in *opus sectile* avvennero senza soluzione di continuità, e, ciò che più interessa, il problema attinente alla cronologia del complesso decorativo, comprendente pavimento, rivestimento marmoreo, affresco e mosaico, rimane ancora aperto.

Comunque l'indagine in ambito cronologico sembra orientata in modo più pertinente quando l'A. si impegna in un'accurata operazione di confronti figurativi e stilistici tra la decorazione a stucco dell'edificio in questione e il S. Salvatore di Brescia, in base alla quale egli conferma l'ipotesi già proposta che prevede una stretta connessione cronologica tra architettura e decorazione. Ed ad ulteriore conferma di essa il Torp invoca un passo del Monteverdi (A. MONTEVERDI, *Il problema del rinascimento carolino*, *Settimane*, I (1954), p. 363 s.), il quale ricorda che del movimento culturale, che si svolge intorno a Carlo Magno subito dopo la conquista franca dei territori già longobardi, gli attori più antichi e certamente determinanti furono gli italiani e precisamente « Fardolfo che seguì in cattività il re Desiderio (774), e rimase poi in Francia; Paolino d'Aquileia che già verso il 776 era entrato in grazia di Carlo Magno... E se fu solo nel 782 che a quella corte capitò Paolo Diacono, solo un anno prima era avvenuto (a Parma) il famoso, decisivo incontro di Carlo Magno con Alcuino ». Questi dunque erano i rappresentanti di un movimento culturale nato e cresciuto nel regno longobardo ai tempi degli ultimi re.

Pertanto mi sembra un po' oziosa l'insistenza nel voler classificare come longobarda la decorazione del Tempietto, anticipandola a quel ventennio posto tra la metà del secolo VIII e un momento protocarolingio, dato soprattutto che la distinzione tra tardolongobardo e protocarolingio è difficilmente individuabile.

Coerente con quella del Torp, è pure l'ipotesi in ambito cronologico proposta da H. P. L'Orange nel III volume *La scultura in stucco e in pietra del Tempietto*. In questo terzo volume l'analisi di tutti gli elementi ricorrenti nella decorazione in stucco e in marmo è condotta con rara precisione e rigore, e di ciascuno di essi viene operata una esauriente indagine

sull'origine e sul significato che assume nel contesto iconografico del Tempietto.

Assai suggestiva si presenta la soluzione data dal L'Orange al problema più complesso del Tempietto, cioè a quello attinente al significato da attribuire alle sei figure femminili in stucco. Infatti, dopo uno studio esauriente dedicato agli abbigliamenti e alle insegne delle sei statue e al loro inquadramento nell'evoluzione stilistica dell'alto medioevo, l'A. affronta il problema del significato dell'offerta delle corone dall'origine di questa iconografia per giungere fino al IX sec. Non persuade troppo a questo proposito l'insistente confronto tra la scena cividalese ed il mosaico dell'arco trionfale di S. Prassede a Roma, eseguito sotto il pontificato di Pasquale I (817-824), innanzi tutto per motivi di ordine cronologico, se le statue del Tempietto si devono, come vuole il L'Orange, datare il primo decennio successivo alla metà del sec. VIII, poiché tra il complesso decorativo friulano e quello di S. Prassede intercorrono circa sessant'anni, per di più assai importanti per il significato assunto dai vari complessi iconografici negli edifici liturgici con l'avvento dell'impero carolingio che viene a cadere proprio in questo torno di tempo.

Indubbiamente si tratta di una preghiera e di una offerta di corone, ma risulta assai debole la motivazione e, oserei dire, piuttosto generica, quella di uno strettissimo ossequio degli ultimi re longobardi alla chiesa romana, addotta a sostegno di una interpretazione areopagitica del tema decorativo in questione. Inoltre, è noto che sui principi della dottrina areopagitica sono rigorosamente impostate basiliche e chiese bizantine e che i testi areopagitici vennero donati dall'imperatore bizantino Michele il Balbo a Lodovico il Pio nell'827 e furono successivamente tradotti da Giovanni Scoto Eriugena; ed è proprio grazie a questa traduzione (dunque verso la fine del secolo IX) che la mistica areopagitica si diffuse in occidente. Pertanto, risulta cronologicamente contraddittoria cotesta interpretazione areopagitica, voluta dal L'Orange della *theoria* delle sante ai lati della finestra.

In secondo luogo, un'esegesi di ordine semantico così applicata al complesso iconografico in questione risulta, a nostro avviso, equivoca se si considera che la cultura che prende il nome dallo Pseudo-Dionigi l'Areopagita riconosce validità al simbolo con chiara determinazione e coerenza. L'inno siriano della Sughitha, ad esempio, non accenna mai a decorazioni figurative nella basilica di S. Sofia di Edessa e nemmeno la S. Sofia giustiniana ne aveva.

Una commistione di elementi figurativi (le sei figure femminili) e simbolici (luce che penetra dalla finestra, anche se ipoteticamente schermata da una transenna marmorea con una croce o un *chrismon*)

esula dalla concezione culturale cui fa riferimento appunto il L'Orange. Mi pare invece che la luminosità diffusa nel *quadratum* dell'oratorio trovi spiegazione nella tradizione paleocristiana: con Ravenna, ad esempio, i cui monumenti sono intrisi all'interno da un' luce che si propaga uniformemente: tutto questo è prodotto di una certa sensibilità architettonica o anche di una cultura, che tuttavia non è quella areopagitica.

Constatata la debolezza dell'elemento tecnico assunto dal Torp per dimostrare la contemporaneità dell'attuale decorazione con l'architettura, non è da trascurare tuttavia neppure quell'ipotesi che prevedeva un rivestimento, contemporaneo all'architettura del Tempietto e quindi precedente rispetto a quello attuale costituito da lastre marmoree e da mosaici proprio in coerenza con la tradizione paleocristiana e con la luce paleocristiana, che sembra invece contraddittoria con l'apparato scultoreo attuale.

Non è stato invece evidenziato dal L'Orange che il Tempietto nella sua integrità, quando venne completata l'attuale decorazione, doveva apparire come uno scrigno prezioso, riccamente decorato di pitture e di sculture di estrema raffinatezza, adorne di gemme e di pietre colorate. Tutto questo infatti si manifestava come realizzazione di un gusto carolingio, o anche protocarolingio, proprio nel suo modo di essere « antiarchitettura », per quel suo togliere quasi ogni valore figurativo alla parete muraria, volto ad accentuare il significato della decorazione. Ed è questo un modo di realizzare quell'« horror vacui » che costituisce il denominatore comune di una cultura barbarica, che qui però si presenta filtrata e purificata. E tale purificazione, a Cividale, ha un significato particolare perché avvalorata e intensificata da una lingua più tradizionale. « Qui — come giustamente è stato rilevato — ci troviamo di fronte a una struttura dalla doppia faccia: ma quella che più interessa è la faccia della struttura tipologica che appare decisamente protocarolingia » (D. DALLA BARBA BRUSIN - G. LORENZONI, *L'arte del Patriarcato di Aquileia dal secolo X al secolo XIII*, Padova 1968, p. 16).

Venuta meno la funzione di oratorio privato del gastaldo con la caduta del regno longobardo, non è improbabile che le monache del monastero benedettino, già appartenenti alla nobiltà longobarda, si siano impossessate del Tempietto, e per rivalutare l'edificio, scaduto d'importanza, abbiano attuato il nuovo apparato decorativo (C. G. MOR, in *Memorie Storiche Forogiuliesi*, XLVI, 1965, p. 35).

Dunque alla metà del secolo VIII, a seguito dell'occupazione longobarda dell'Esarcato, venne costruito il Tempietto con una prima decorazione (probabilmente con marmi e mosaici) di tipo ravennate, quasi a voler manifestare da parte dei longobardi un sentimento di gratitudine verso l'esarcato. Venuta meno la Gastaldaga a seguito della conquista franca, le monache benedettine avrebbero acquisito al loro monastero « l'oratorio privato » del gastaldo e l'avrebbero ristrutturato con una nuova decorazione. Cospicue erano senza dubbio le ricchezze delle monache, se si considera che nell'830 il bilancio delle ricchezze delle monache di Cividale passa sotto il patriarca di Aquileia Massenzio, il quale si servì di tali ricchezze per restaurare la cattedrale di Aquileia.

Comunque, quest'ipotesi potrebbe sembrare, per motivazioni di ordine politico, contraddittoria con la definizione protocarolingia assegnata alla decorazione; e cioè risulterebbe difficile conciliare il fatto che le monache appartenenti alla nobiltà longobarda, avessero scelto una tipologia decorativa carolingia; ma va sottolineato che la fioritura artistica della seconda metà del secolo VIII non è direttamente dipendente dalla situazione politica: non è insomma il prodotto di un « potere », ma doveva essere sentita come il risultato di una tradizione pittorica locale.

Se furono proprio le monache a commissionare la nuova decorazione, ad esse, tutte impegnate a rivalutare il Tempietto con una nuova decorazione, che a noi appare protocarolingia, quest'ultima non doveva necessariamente apparire tale: se essa da un punto di vista figurativo è legata alla tradizione locale, per quanto attiene alla struttura del complesso, risulta invece legata ad un gusto culturale nuovo, ma non per questo in diretta dipendenza dalla corte imperiale, tanto più che la presenza di un linguaggio artistico carolingio non presuppone la necessaria adesione alla politica carolingia.

Tuttavia il fatto che io non possa condividere tutte le conclusioni cui sono giunti il Torp e il L'Orange non incide minimamente sull'alto valore dell'opera qui esaminata, che si presenta come la più attendibile, la più esauriente e la più completa sia per la estensione e la profondità dell'indagine operata sul monumento cividalese, sia per la ricchezza di documentazione grafica e fotografica, sia infine per la dovizia di fonti citate e per ricchezza bibliografica.

RENATO POLACCO

*Istituto di Discipline Artistiche
Università degli Studi - Venezia*