CODEN HAMEFK

UDC 7(091)"04/14"

ISSN 1330-7274

HORTUS ARTIUM MEDIEVALIUM

Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages

Volume: 16, 2010

Publisher:

International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages, Motovun;
International Centres of Croatian Universities, Istra, University of Zagreb, Croatia

Editor:

Miljenko Jurković,
Department of Art History, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia

Editorial Board:

Jean-Pierre Caillet (Paris)
Igor Fisković (Zagreb)
Nikola Jakšić (Zadar)
Miljenko Jurković (Zagreb)
Giovanna Valenzano (Padova)
Fulvio Zuliani (Padova)

Council of the International Center for Late Antiquity and Middle Ages:

Gian Pietro Brogiolo, professore di archeologia medioevale, Università degli Studi di Padova, Italia
Noël Duval, professeur émérite d'archéologie de l'Antiquité tardive à l'Université de Paris IV-Sorbonne, France
Alain Erlande-Brandenburg, directeur des études, Institut d'Etudes Supérieures des Arts, Paris, France
Igor Fisković, member of the Croatian Academy of Sciences and Arts, professor of Medieval Art History, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia
Nikola Jakšić, *professor emeritus* of Medieval Art History, Faculty of Philosophy, University of Zadar, Croatia
Miljenko Jurković, professor of Medieval Art History, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia, President of the Council
Gisela Ripoll-López, profesora titular de arqueología, Universitat de Barcelona, España
Fulvio Zuliani, professore di storia dell'arte medioevale, Università degli Studi di Padova, Italia

Financial Support:

Ministry of Science, Education and Sports of the Republic of Croatia

Language Consultants: Pascale Chevalier (French), Jan Vanek (Italian), Ivana Karlić (Italian), Alexander D. Hoyt (English)
Proof-readers: Ivana Karlić (Italian), Ivan Basić (Italian, English), Josipa Lulić (Italian)

Editorial assistants: Iva Marić, Maja Zeman
Computer layout: Boris Bui, Marko Maraković
Printing: KERSCHOFFSET, Zagreb-Lučko, Croatia

Issued: May 2010, 700 copies

Correspondence and Exchanges:

Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Department of Art History, (Dr. Miljenko Jurković), Ivana Lučića 3, 10000 Zagreb, Croatia, Phone: ++385 1 6120 147, Fax: ++385 1 615 68 79.

Adresse de diffusion:

Adresser toute correspondance commerciale (commandes, abonnements) aux Éditions Brepols
Begijnhof 67, B-2300 Turnhout (Belgique), e-mail : publishers@brepols.com

Hortus Artium Medievalium is published annually. Articles are reviewed internationally.
Cover: Bone and ivory casket, Archaeological Museum in Pula (Croatia)

HAM is indexed in:

BHA, Bibliography of the History of Art – Bibliographie d'Histoire de l'Art, Vandoeuvre-lès Nancy Cedex, France, Santa Monica, Cal. USA
Architecture Database. Architectural Publications Index & Architectural Publications Index on disc (CD/ROM), Royal Institute of British Architects, The British Architectural Library.
Art and Archaeological Technical Abstracts ("AATA"). Getty Conservation Institute Projects Bibliographies
ERIH – European Reference Index for the Humanities
FRANCIS database (INIST, CNRS)

ULTERIORI RICERCHE SUL SAN SALVATORE II DI BRESCIA

GIAN PIETRO BROGIOLO, VINCENZO GHEROLDI, MONICA IBSEN, JOHN MITCHELL

UDC: 726.54:27(450.256)
Preliminary communication
Manuscript received: 25. 03. 2010.
Revised manuscript accepted: 07. 04. 2010.

G. P. Brogiolo*
V. Gheroldi*
M. Ibsen*
J. Mitchell*

Nuove osservazioni hanno consentito di stabilire che la posizione della facciata originaria del San Salvatore II di Brescia corrisponde all'attuale, completamente ricostruita nel XV secolo, mentre il ciclo decorativo in stucchi e affreschi venne previsto fin dalla costruzione. Le grappe per il fissaggio degli stucchi vennero infatti collocate quando la malta di allettamento dei mattoni era ancora umida e le centine in opera, e la sequenza operativa di stucchi e dipinti è unitaria. La funzione di mausoleo che le tombe ad arcosolio e alla cappuccina realizzate in fase di cantiere suggeriscono e la celebrazione dei santi le cui reliquie vennero trasportate da Desiderio, propongono la datazione di questa chiesa ad età desideriana come la più plausibile.

1. NUOVI DATI SULL'ARCHITETTURA

Tra novembre e dicembre 2009, grazie all'allestimento di ponteggi nelle tre navate[1], si è potuta eseguire un'analisi stratigrafica delle murature e delle decorazioni pittoriche e in stucco della chiesa di San Salvatore dell'omonimo monastero fondato a Brescia dall'ultimo re dei Longobardi Desiderio e dalla moglie Ansa nel 753. I risultati di queste ricerche, che abbiamo deciso di sottoporre tempestivamente all'esame degli studiosi, costituiscono un passo in avanti per la comprensione della sequenza complessiva del monumento, oggetto di controverse interpretazioni circa la pianta e la cronologia.

Come è noto, gli scavi condotti da Gaetano Panazza tra 1958 e 1962 avevano messo in luce una chiesa (San Salvatore I) più antica di quella conservata in alzato. Secondo lui questa chiesa, con pianta a T e provvista di cripta, sarebbe stata quella del monastero desideriano, mentre quella a pianta basilicale (tre navate e tre absidi), in gran parte conservata in elevato, con le sue decorazioni a fresco e in stucco, sarebbe invece riferibile a una ricostruzione carolingia degli inizi del IX secolo[2].

Nel 1989[3] la rilettura stratigrafica del monumento mi induceva a rivedere in primo luogo la pianta della chiesa più antica (San Salvatore I): più corta di quella ipotizzata e soprattutto priva di cripta, una chiesa da datare, come già avevano sostenuto alcuni studiosi a partire dal Bona[4], alla seconda metà del VII o agli inizi dell'VIII secolo. La cripta sarebbe stata invece costruita solo in una seconda fase del San Salvatore II, di cui ritenevo più probabile un'attribuzione ad età desideriana, in accordo con le ipotesi di Torp[5].

La mia proposta ha avuto variegate accoglienze. È stata ignorata da un parte della storiografia che ha continuato a basarsi sulle ricostruzioni di Panazza il quale, peraltro, fin dal convegno del 1991 aveva accettato le mie conclusioni[6]. È stata discussa da altri studiosi, in particolare da Saverio Lomartire che ha integrato la nuova sequenza con una serie di riflessioni di dettaglio[7].

Nel 1999, su mio invito, Uwe Lobbedey, Dörthe Jakobs e Helmut Reichwald analizzarono la sequenza stratigrafica della cripta, arrivando alla conclusione che le discontinuità stratigrafiche riscontrate nella cripta non fossero riferibili ad un intervento posteriore, ma semplicemente a successive fasi di cantiere e di aggiustamenti in corso d'opera[8].

Dal 2004, dopo la pulizia delle superficie della cripta ho ripreso, con Vincenzo Gheroldi e Monica Ibsen, lo studio dell'apparato decorativo (stucchi, affreschi e arredo liturgico). Dapprima abbiamo lavorato sulla cripta e i primi risultati sono stati pubblicati negli atti del convegno tenutosi nel 2006 a San Vincenzo al Volturno[9]. In quella sede ribadivo come tra le due ipotesi (un inserimento a posteriori o semplicemente dopo una sospensione di cantiere) fosse ancora preferibile la prima.

Con le indagini eseguite nella navata alla fine del 2009, di cui presentiamo in questa sede una sintesi, Vincenzo Gheroldi ha potuto dimostrare come architettura e decorazioni pittoriche e in stucco delle navate siano ascrivibili ad un'unica fase, rendendo dunque poco probabile una delle ipotesi in gioco, ossia che la costruzione del San Salvatore II fosse desideriana, ma il ciclo di affreschi fosse invece pertinente ad una seconda fase decorativa, attribuibile ad età carolingia, in un lasso di tempo compreso tra gli inizi[10] e la seconda metà del IX secolo[11]. L'ipotesi sembrava trovare sostegno nella possibilità che colonne e capitelli potessero essere stati messi in opera solo al momento della realizzazione del ciclo decorativo, ipotesi da rigettare in base ai nuovi dati ora acquisiti. Oltre su questo problema, in questo capitolo introduttivo mi soffermerò sulla facciata della chiesa, coincidente fin dall'origine con quella attuale, e sul problema della cripta per la quale l'ipotesi più plausibile, allo stato della ricerca, mi pare quello di una costruzione non prevista nel progetto originario, ma portata a termine prima del completamento del ciclo decorativo.

1.1. Colonne e capitelli

La pareti che dividono la navata centrale da quelle laterali poggiano su sette colonne a nord e cinque a sud, dove la costruzione del campanile nel XV secolo ha reso necessario

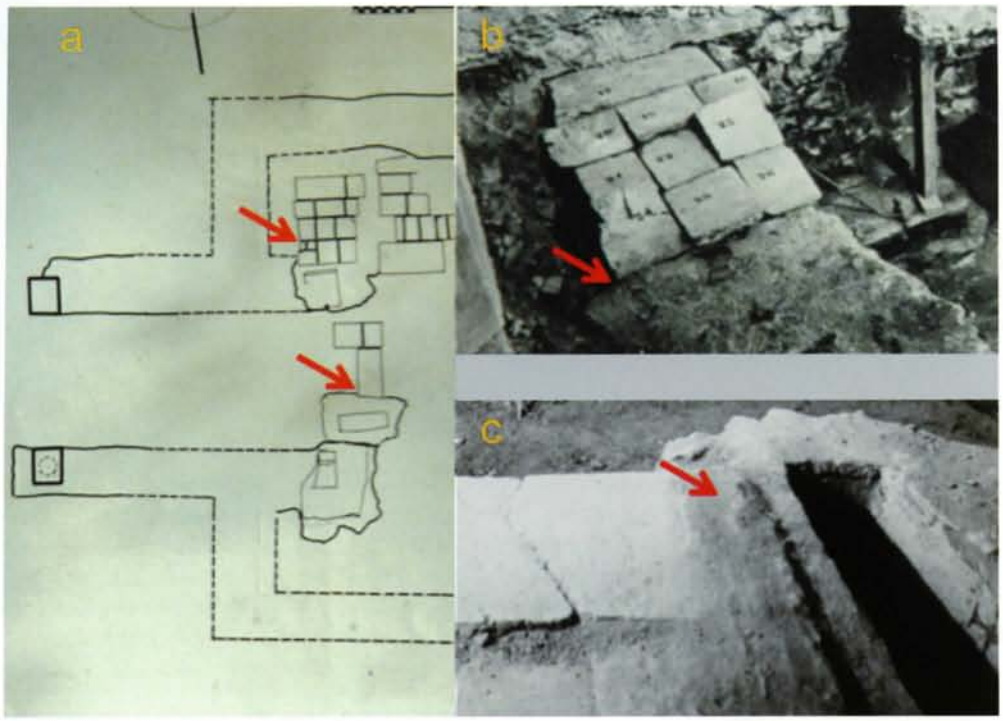


Fig. 2. a) pianta di San Salvatore I in prossimità della facciata (secondo Panazza 1962); b) foto durante gli scavi del 1958 del pilastro nord e del pavimento in lastre; c) foto della tomba di bambino e del pavimento in lastre.

Fig. 1. Colonna, capitello e pulvino con cunei e piombo.

eliminarne un paio. Il dubbio sul momento di posa in opera delle colonne derivava dall'osservazione, già in Panazza[12], che fra capitello e pulvino erano stati inseriti cunei di ferro con malta di riempimento molto più fine rispetto a quella impiegata nella muratura soprastante (fig. 1). In un precedente contributo[13] avevo proposto l'ipotesi che le colonne potessero essere state inserite successivamente alla costruzione della muratura soprastante e dei pulvini, in sostituzione di precedenti sostegni, con l'ulteriore problema di quando ciò fosse avvenuto: in fase di costruzione o più tardi? In realtà, le verifiche condotte nel 2009 permettono di dare una spiegazione a questa discontinuità stratigrafica: i cunei avevano lo scopo di mettere correttamente a bolla capitelli e pulvini irregolari in quanto di reimpiego. Si formarono in tal modo delle fessure nelle quali potè scorrere il piombo fuso, evidentemente fatto percolare da un foro al centro del pulvino per consolidare i perni in ferro che legavano pulvino e capitello. Il piombo che tendeva a fuoriuscire dalle fessure è stato rifinito, come si può osservare in alcune sezioni, con uno strumento appuntito per bloccarne la colatura verso l'esterno. Tutte queste operazioni furono eseguite prima della realizzazione della muratura sovrastante. Viene dunque smentita l'ipotesi che le colonne siano state messe in opera in un secondo momento.

1.2. Posizione della facciata del San Salvatore II

Per il San Salvatore II Gaetano Panazza aveva proposto l'ipotesi di una chiesa lunga, compresa l'abside, ben 41 metri, 15 in più di quella attuale. Fin dal 1989 avevo sostenuto che non vi era alcuna evidenza che la confermasse. Recentemente Saverio Lomartire[14] ha osservato come, al di sopra del capitello della prima colonna a nord, vi sia una lastra di pietra collegata alla facciata attuale che coinciderebbe con quella antica, ancora conservata in alzato al di sotto degli intonaci rinascimentali. In realtà: (a) il primo arco del colonnato nord è stato tagliato a metà e dunque anche la lastra in pietra è riferibile ad un accorgimento adottato alla fine del XV secolo al momento della ricostruzione dell'arcata soprastante; (b) anche la fondazione del colonnato è stata tagliata in verticale appena a ovest della base della colonna. Ne consegue che la facciata originaria è stata interamente demolita. Vi sono peraltro altri elementi a sostegno di una sua coincidenza con quella attuale: (1) l'assenza di strutture riferibili con certezza al San Salvatore II nella zona del coro, pur se rimane il problema della funzione dei frammenti isolati di muratura individuati da Panazza e che in base alle quote di fondazione e agli orientamenti potrebbero essere in fase con il San Salvatore II: appartengono ad un atrio e, se sì, quando venne costruito? (2) la posizione delle sepolture del cortile del chiostro a sud della chiesa allineate esattamente alla facciata attuale, mentre a ovest di questo allineamento, un viale di accesso portava all'ingresso principale di San Salvatore[15]. A ovest del viale si estendeva il chiostro sud-occidentale dove si concentravano le attività artigianali, rendendo di fatto improponibile un percorso liturgico in corrispondenza della facciata ipotizzata da Panazza; (3) la presenza al contrario di un'area cimiteriale diffusa nell'area poi occupata dal coro quattrocentesco, con l'ubicazione di alcune di queste sepolture incompatibile con la fondazione dei colonnati del San Salvatore II; (4) la posizione del campa-

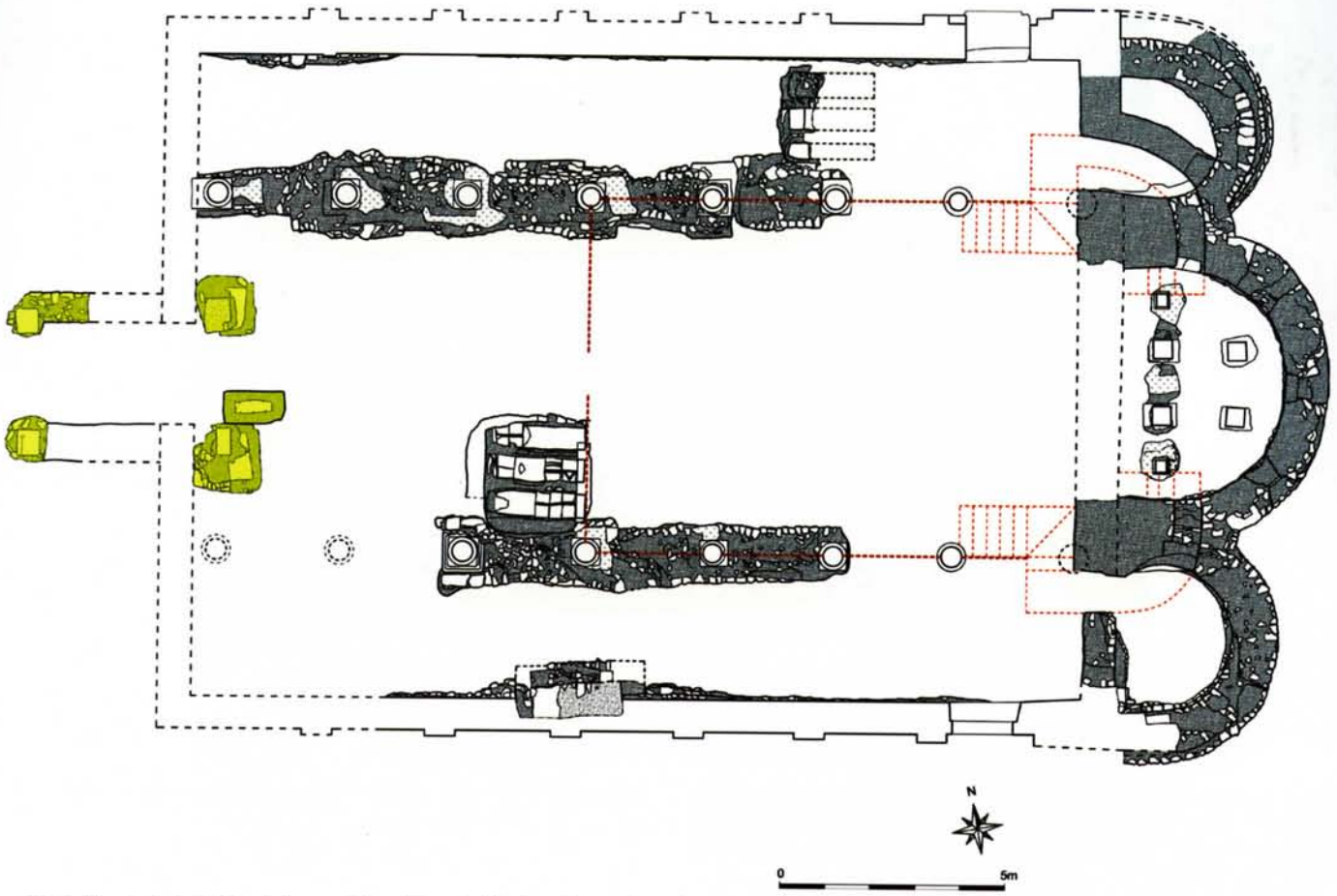


Fig. 3. Planimetria del San Salvatore II con l'ipotesi dei pilastri in corrispondenza dell'ingresso, degli accessi alla cripta e della recinzione presbiteriale.

nile in quello che possiamo ritenere fosse l'angolo sud-ovest della chiesa; (5) la coincidenza, davvero strana se vi fosse stata una soluzione intermedia diversa, della facciata attuale con quella del San Salvatore I; (6) l'assenza, nel colonnato nord, della fondazione allargata al di sotto del plinto della colonna più a ovest, non necessario in quanto la colonna era a ridosso della facciata.

Se queste sei considerazioni suggeriscono una plausibilità, vi è infine un ultimo elemento risolutivo: l'attribuzione al San Salvatore II anziché al San Salvatore I dei due pilastri in prossimità della facciata attuale (fig. 2-3). Costruiti a sacco con *spolia* romane[16], scendono in profondità fino a m 1,80. Quello sud presenta un dado in pietra, quello nord ne reca l'impronta, a sostegno plausibilmente di colonne decorative in relazione all'ingresso principale. Un pregio architettonico che meglio si adatta, come dirà Monica Ibsen nel suo intervento, ad una chiesa di colonne qual era il San Salvatore II.

L'attribuzione di Panazza al San Salvatore I si basava sul rapporto stratigrafico con il pavimento più recente di quella chiesa, costituito da lastre di pietra. Nella pianta pubblicata nel 1962 (fig. 2a)[17] è stato infatti disegnato sovrapposto alla fondazione del pilastro settentrionale e a filo di un tomba per bambino che si appoggia inequivocabilmente (il rapporto stratigrafico si può ancora verificare) al pilastro sud.

Per quanto riguarda il pilastro nord, nella foto di dettaglio (fig. 2b) si vede con chiarezza che: (a) il tratto di pavimento conservato, composto da 16 lastre, non è in posto, ma le lastre sono state riposizionate per poterle fotografare; (b) le lastre non si sovrappongono, ma sono a filo, per cui il rapporto stratigrafico più probabile è che il pilastro, costruito a sacco, tagli il pavimento[18].

Per quanto riguarda il pilastro sud, nella foto generale dello scavo pubblicata da Panazza[19] si rileva come: (a) il pavimento sia a filo della tomba di bambino, (b) il dislivello tra il pavimento stesso e il pilastro sud sia incompatibile con una contemporaneità, in quanto il pilastro è stato costruito, a sacco, da una quota superiore. In un'altra foto di dettaglio (fig. 2c) si vede poi come la malta di allettamento del coperchio della tomba di bambino si sovrapponga al pavimento in lastre[20].

In conclusione, dalla documentazione eseguita in fase di scavo: (a) non si ricava alcun elemento a favore di un rapporto stratigrafico di anteriorità dei pilastri rispetto al pavimento in pietra; (b) è chiaramente errata la pianta pubblicata nel 1962[21]; (c) almeno il pilastro sud è certamente posteriore al pavimento di lastre, in base alla sequenza pavimento-pilastro-tomba di bambino e al dislivello rispetto la pavimento.

Dislivello che va messo in relazione con la quota del pilastro settentrionale, con i piani di costruzione e con i pavimenti delle due chiese. Per costruire il San Salvatore I non si è proceduto ad un livellamento omogeneo demolendo alla medesima quota le murature preesistenti di una *domus* romana, ma si è mantenuto un doppio dislivello da nord a sud e da ovest verso est, indizio di un'organizzazione di cantiere approssimativa. Il risultato è che nel transetto: (a) le quote di costruzione oscillano tra 147,16 a nord, 147,07 a sud e ben 146,62 per la soglia di accesso all'abside meridionale; (b) le quote di un primo pavimento in cocciopesto vanno da 147,36 a nord a 147,24 a sud; (c) le quote del successivo pavimento in lastre oscillano tra 147,54 a nord e 147,38[22] a sud.

Le quote dei due pilastri in prossimità dell'ingresso corrispondono al livello su cui si dovevano impostare i supporti delle colonne[23]. Nel pilastro nord l'impronta della lastra, che è stata asportata unitamente al dado, ha quota di 147,40; in quello sud la lastra su cui posava direttamente la base

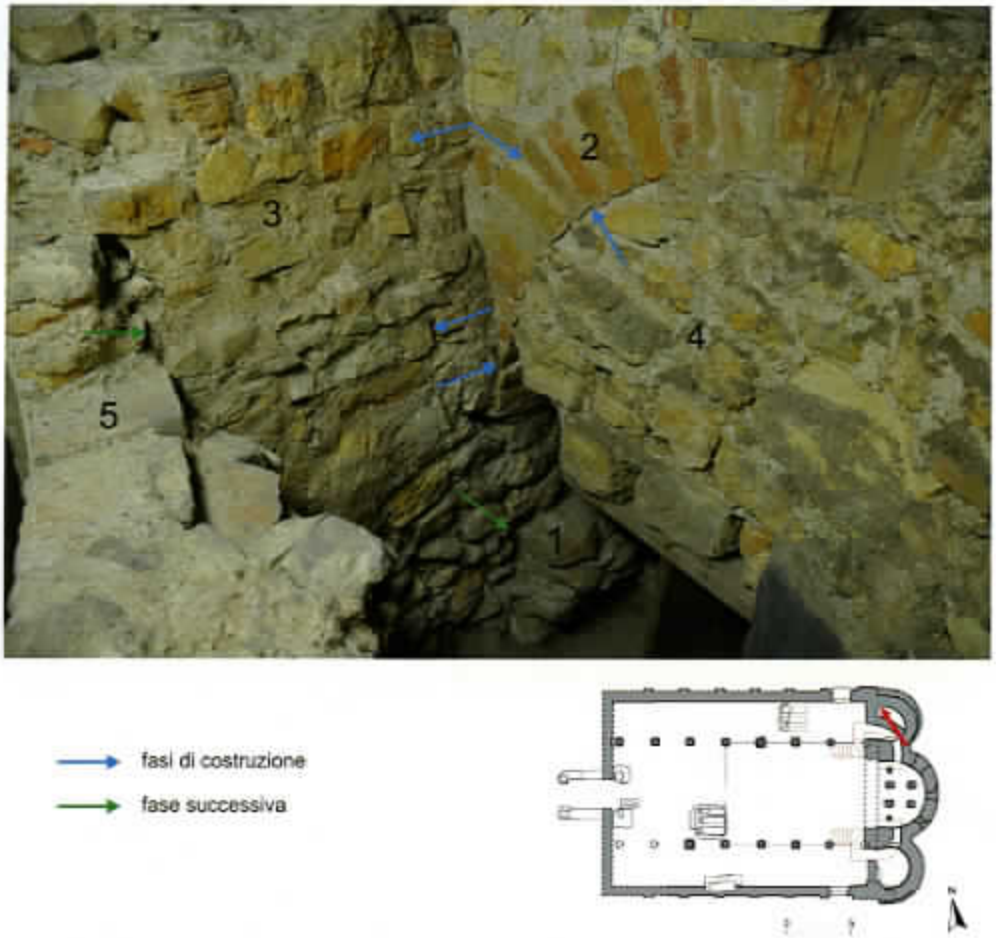


Fig. 4. Abside nord con frammento di muratura di incerta funzione (1), arco di congiunzione (2) tra muro di testata (3) e abside, tamponamento (4) sotto l'arco, muro del cunicolo (5) in rottura rispetto al muro di testata.

della colonna è a m 147,68. Questa quota è incompatibile con quella dei pavimenti del San Salvatore I, mentre lo è con il pavimento in cocciopesto del San Salvatore II (quota di 147,78), parzialmente conservato in prossimità delle basi del colonnato.

Il dubbio si estende a questo punto anche alle due basi collegate a muretti all'esterno della facciata, ai lati del portale, interpretabili anche queste come supporto di colonne di un protiro. In questo caso, pur se le quote dei plinti in pietra ancora in posto (147,45 a nord; 147,40 a sud, identica a quella del pilastro interno a nord), sono compatibili con quelle del pavimento in cocciopesto della prima chiesa, non vi è tuttavia alcuna certezza di una contemporaneità. E' infatti presumibile che la quota esterna in facciata del San Salvatore II fosse più bassa rispetto all'interno, così come è comprovato sul lato meridionale, dove il cimitero era a quota inferiore di ca. un metro rispetto alla seconda chiesa.

1.3. Il problema della cripta

La cripta, sebbene nel 1989 sia stata riconosciuta la sua appartenenza al San Salvatore II, continua a costituire un problema. Non solo per la sua eccentricità (un ambiente sottostante l'abside centrale cui si accedeva mediante cunicoli a quota più alta che, passando al di sotto delle absidi laterali, sfociavano poi nella navata centrale), e per la complessa sequenza di rifacimenti delle decorazioni altomedievali[24] (precedenti l'ampliamento romanico) dovuta all'assidua frequentazione dei fedeli, ma soprattutto perchè presenta più fasi costruttive anteriori alla decorazione più antica. Rimandando alla pubblicazione definitiva una discussione di tutti i problemi stratigrafici, in questa sede mi limito a considerare la questione fondamentale: quando venne costruita?

E' anzitutto da rilevare come i rapporti stratigrafici siano interpretabili in tre modi (Figg. 4-6):

1. probabili successive fasi di cantiere attestate nelle absidi laterali, relative al muro di testata, ai muri dell'abside, agli archi di laterizi di connessione tra testata muro, abside e tamponamento dell'arco;

2. possibili ripensamenti in corso d'opera nella cripta: (a) abbandono della risega alta, forse prevista per una copertura diversa da quella piana poi realizzata; (c) cambiamento della quota dei cunicoli, a quota più alta rispetto a quella prevista in una prima fase;

3. rapporti di posteriorità, senza che se ne possa stabilire la valenza temporale (se breve è assimilabile ad una sequenza di cantiere o a un ripensamento in corso d'opera): (a) nelle absidi laterali sovrapposizione del muro di testata orientale a fondazioni con andamento differente; (b) addosso della cripta, con una fondazione a quota inferiore, alla parte bassa del muro di testata; (c) taglio del muro di testata da parte dei cunicoli; in quello nord, il solo di cui conserva il perimetrale esterno, questo è inoltre costruito contro terra, a quota più alta del muro di testata, evidenza spiagabile con una costruzione del muro di testata a vista in un'ampia trincea o con una successiva sopraelevazione; (d) abbandono delle tre basi originali per pilastri, sostituite da quelle attuali.

Dal punto di vista stratigrafico, il problema di quando sia stata costruita la cripta rimane aperto per l'impossibilità di proporre un'interpretazione univoca di questa complicata sequenza costruttiva. E tuttavia, oltre alle discontinuità

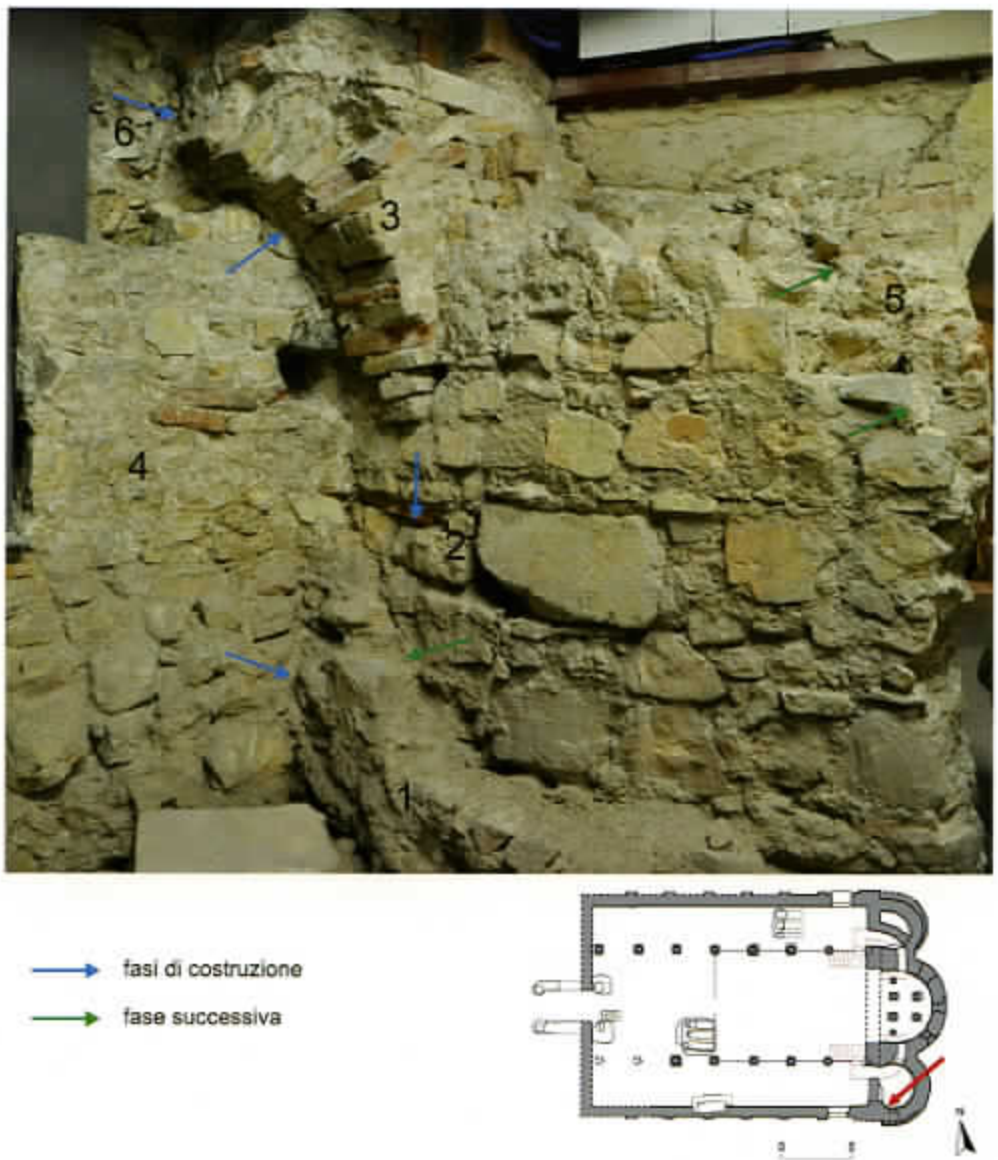


Fig. 5. Abside sud con una prima fondazione (1), muro di testata (2), arco (3), tamponamento (4), muratura del cunicolo (5), muro dell'abside (6).

stratigrafiche, anche la peculiarità costruttiva degli archi di collegamento tra absidi laterali e muro di testata e la planimetria, che non ha confronti nelle cripte coeve a corridoio occidentale, comprese quelle di San Salvatore di Sirmione e di San Salvatore di Pavia, costruite sempre da Desiderio e dalla moglie Ansa, rendono plausibile l'ipotesi di un intervento non previsto in origine.

Due elementi sembrano peraltro confermare che la cripta sia stata realizzata prima della decorazione delle navate: (a) l'estensione dell'affresco sulla parete perimetrale nord fino in prossimità dell'abside che dimostra come questa fosse stata completata prima della sua stesura; (b) il notevole spessore dei setti murari che dividono l'abside centrale da quelle laterali, così larghi per assicurare lo spazio di uscita dai cunicoli alla navata centrale (fig. 3).

1.4. Conclusioni

Il San Salvatore II è il risultato di un progetto che prevedeva fin dall'inizio la funzione di chiesa mausoleo con almeno una tomba in arcosolio (quella conservata nel muro meridionale) e tre tombe alla cappuccina nella navata centrale, tutte in fase con le fondazioni della chiesa. La posizione delle tre tombe, inserite in una struttura rettangolare forse voltata che superava la quota del pavimento segna probabilmente anche il limite dell'area presbiteriale chiusa da recinzione dalla quale, in prossimità dell'abside si accedeva alla cripta con un percorso anulare (fig. 3). Mentre un ciclo di decorazioni, comprendente stucchi e affreschi, venne previsto fin dalla costruzione (Gheroldi, *infra*), la realizzazione di una cripta non prevista nel progetto originario, fu determinata dall'arrivo di un gran numero di reliquie. La modifica in corso d'opera si è tradotta nelle discontinuità stratigrafiche sopra descritte. L'evidenza che gli affreschi della navata nord vennero eseguiti quando il sistema delle absidi era già stato completato e le somiglianze stilistiche tra quelli più antichi della cripta e quelli delle navate suggeriscono inoltre come la cripta sia stata affrescata dalle medesime maestranze che nel registro inferiore della navata centrale raffigurarono, come già aveva visto il Weis[25], le storie dei santi le cui reliquie erano custodite in San Salvatore. Va infine ricordato che l'arredo liturgico, riferibile alla recinzione presbiteriale, si data all'età desideriana.

Se prestiamo fede alla tradizione documentaria che fissa l'inaugurazione della chiesa al 28 ottobre 763, quando sarebbero arrivate le reliquie, abbiamo un termine cronologico di riferimento per la costruzione e la decorazione del San Salvatore II che, come argomenta John Mitchell nel paragrafo conclusivo, ben si adatta alla temperie artistica dell'ultima fase del regno longobardo. Se non si accetta questa conclu-

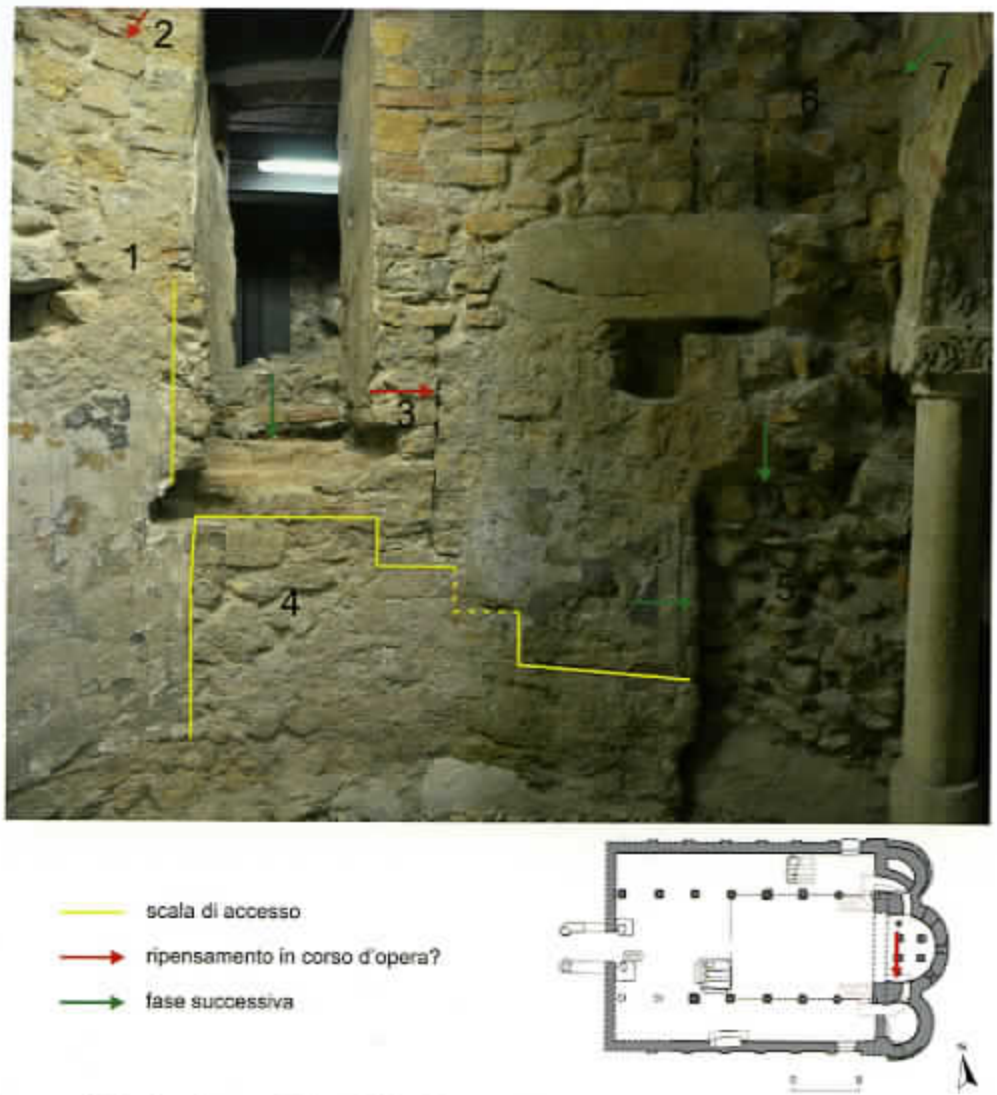


Fig. 6. Cripta lato sud con muro della cripta (1), muro in laterizi (2) al di sopra della risega, prima posizione del cunicolo (3), scala di discesa dal cunicolo alla cripta (4), parte inferiore del muro di testata (5) cui si appoggia il muro della cripta, muro di testata (6) che nella parte alta si lega a quello della cripta.

sione, occorre collocare in un'altra contingenza storica una chiesa monastica con funzione di mausoleo che celebra, attraverso un programma decorativo di così alto livello, le reliquie trasferite per iniziativa del re Desiderio.

Gian Pietro Brogiolo

2. EVIDENZE TECNICHE E INTERPRETAZIONI CRONOLOGICHE

I resti conservati sulle ghiere degli archi e sui sottarchi sono apparsi agli studiosi che si sono occupati di San Salvatore più che sufficienti sia per ricostruire le tecniche di realizzazione degli stucchi, sia per collocare queste lavorazioni in una sequenza cronologica relativa. Sono state spesso documentate le grappe in ferro infisse nella muratura, i fasci di canne legati alle grappe per armare gli stucchi e i frammenti degli stucchi ancora aggrappati alla loro armatura. E' stato osservato come questi materiali si sovrappongono sia allo strato I dell'intonaco scialbato, usato come arriccio per i dipinti, sia allo strato II di intonaco, impiegato per la realizzazione dei dipinti. Tutto ciò ha messo in campo due diverse ipotesi interpretative della cronologia del cantiere: una prima che valuta gli inserimenti degli stucchi al termine della filiera produttiva di un'impresa unitaria, una seconda che decifra i dati stratigrafici come prove dell'appartenenza degli stucchi ad una fase successiva e indipendente della decorazione del complesso.

Le recenti indagini condotte su queste aree hanno però evidenziato tracce tecniche e rapporti stratigrafici che consentono di definire un quadro più ricco e complesso di dati. Naturalmente l'insieme delle informazioni raccolte è composto da dati che non posseggono il medesimo valore testimoniale e che è opportuno distinguere: se nella prima parte di questo testo [§§ 2.1-2.3] le possibilità deduttive giocano un ruolo importante nelle ricostruzioni basate sulle decifrazioni delle *tracce delle lavorazioni*, solo la concretezza dei *rapporti stratigrafici*, che entra in campo nella discussione centrale [§§ 2.4-2.6], ha valore di prova, mentre i dati presentati nel finale [§§ 2.7-2.8], basati sull'interpretazione di alcuni *referti analitici*, posseggono una portata solamente indiziaria.

2.1. L'inserimento delle grappe

Iniziamo da un dato tecnico piuttosto elementare: tutte le grappe in ferro usate per sostenere l'incannucciato che armava gli stucchi degli archi sono infisse a distanze regolari e con precisione nelle malte che legano i mattoni degli archi. È un'evidenza sistematica, dimostrata non solo dalle grappe conservate, ma anche da quelle che si sono spezzate nelle loro sedi e dalle sedi vuote lasciate dalle grappe

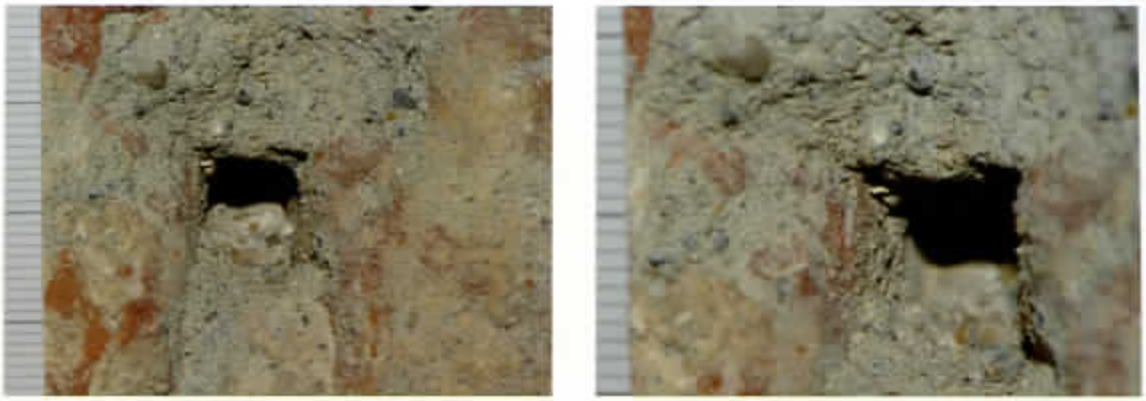


Fig. 8. Parete N, IV arco. Sede di una grappa in ferro perduta. E' visibile la barba di malta che si era rappresa contro lo stelo (a), e il canale liscio di penetrazione (b).

Fig. 7. Parete N, IV arco. Cariche presenti nell'impasto in una malta a calce prelevata nell'interstizio fra i mattoni della ghiera del IV arco (base 1 mm).

perdute. Per piantare degli elementi in ferro esattamente al centro di interstizi di circa 1 cm era necessario che questi fossero visibili. Non si poteva cioè centrare la malta posta fra mattone e mattone se l'arco fosse già stato coperto da qualche intonaco.

Questa difficoltà sembra superata da una seconda evidenza. Le porzioni superstiti dell'intonaco I mostrano che era stato applicato senza soluzione di continuità sulle pareti e sulle ghiere degli archi ma che non era presente sui sottarchi. Nell'area delle ghiere lo strato dell'intonaco I appare rotto a picchetta sistematicamente e con discreta precisione intorno alle grappe, come se la sede destinata all'infissione delle grappe fosse stata liberata in un secondo momento proprio per permetterne l'inserimento. Tutto ciò porterebbe a concludere che i sostegni in ferro siano stati collocati dopo la posa dell'intonaco I e che in un primo momento non fosse stata prevista l'esecuzione degli stucchi, in quanto l'intonaco non sarebbe stato applicato anche sull'area delle ghiere se questa fosse stata destinata fin dall'origine agli stucchi.

Tuttavia, questa lettura possiede due punti deboli: anzitutto il problema di rompere lo strato dell'intonaco I intercettando con precisione i punti di giunzione fra i mattoni per liberare le malte delle fughe, e quindi la difficoltà di piantare le grappe a martello in profondità in malte ormai essiccate che risultano caratterizzate da un impasto contenente cariche composte prevalentemente da ghiaie che raggiungono i 12 mm di granulometria (fig. 7).

Tecnicamente non era impossibile piantare in profondità a secco in malte simili grappe in ferro dotate di una sezione media generalmente superiore al mezzo centimetro. Tuttavia le percussioni avrebbero quasi certamente causato fratture visibili e sgretolamenti che invece risultano assenti nelle aree circostanti le grappe ancora in sito e le sedi lasciate da quelle cadute. Le sedi vuote mostrano al contrario impronte regolari intorno al foro lasciato dal corpo della grappa stessa e intorno ad alcuni fori si osservano frammenti di malte rapprese con barbe in uscita (fig. 8). Le due tracce possono essere interpretate come indizi della pressione esercitata dall'inserimento della grappa in un impasto non ancora essiccato.

Le grappe sono state forgiate in due diverse tipologie: quelle più note (tipo *a*) sono a T, formate dall'unione fra un corpo a I e una testa a – , oppure fra un elemento a L e uno a – ; quelle meno documentate negli studi, ma per noi più interessanti (tipo *b*), sono costituite semplicemente da una barretta sottile a I lunga intorno ai 25 cm e dotate di una testa appiattita a foglietta lunga circa 4 cm. Le grappe di tipo *b*, maggiormente attestate dagli archi della parete N e presenti nell'area d'angolo fra la ghiera e il sottarco, risultano tutte piegate a C: dopo essere state fissate perpendicolarmente nelle malte interstiziali fra i mattoni, venivano infatti ripiegate intorno al fascio delle canne usate per armare gli stucchi (fig. 9). Se le grappe di tipo *a* potevano essere piantate a martello con difficoltà nella malta essiccata fra i mattoni, quelle di tipo *b* non potevano essere infisse con questa tecnica. La loro testa assottigliata a foglietta verticale non offriva infatti alcuna superficie adatta all'impatto del martello, mentre, a causa della loro lunghezza e della loro sezione sottile, si sarebbero soltanto piegate senza penetrare nella malta contenente le cariche già descritte.

La morfologia assunta dalle malte intorno alle sedi delle grappe – l'assenza di fratture, l'evidenza, in alcuni casi, di barbe in uscita, rapprese intorno al corpo della grappa – tende dunque ad orientare la nostra ricostruzione verso una congettura finora non valutata: il fissaggio delle grappe nelle malte non ancora carbonatate. Ciò porterebbe a considerare la contemporaneità fra il progetto degli stucchi e la realizzazione dell'apparecchio murario e dunque la previsione degli stucchi già all'origine del cantiere edilizio.

Queste osservazioni lasciano comunque aperto un diverso scenario interpretativo. E' possibile infatti sospettare che le grappe di tipo *a* e di tipo *b* non siano differenziate in base alla loro funzione tecnica ma siano testimoni di una diversa cronologia. In questo caso si deve ipotizzare che le grappe di tipo *b* – sicuramente connesse alla muratura – siano i resti riutilizzati di una prima decorazione a stucco, sostituita totalmente da una seconda, attualmente conservata, sostenuta dalle grappe di tipo *a*, che con qualche difficoltà si potevano anche piantare a secco. Non sappiamo infatti se i fori lasciati dalle grappe cadute che testimoniano

Fig. 9. Parete N, V arco. Grappa in ferro di tipo b ancora in sede nell'angolo fra la ghiera e il sottarco. Si osserva la testa forgiata a foglietta e la lunghezza dello stelo sottile piegato successivamente a C per trattenere il fascio di canne che armava lo stucco.

una posizionatura a fresco siano indistintamente quelli delle grappe di tipo *a* e di tipo *b* o solo quelli delle grappe di tipo *b*. L'ipotesi tuttavia si scontra con l'assenza di fratture e di sgretolamenti nelle malte fra i mattoni dove sono inserite anche le grappe di tipo *a*.

Vi è poi un'ulteriore questione. L'inserimento delle grappe nella malta fresca era condizionato dalla presenza delle centine che sostenevano l'arco in costruzione e che venivano mantenute in opera fino alla solidificazione delle malte. Non siamo in grado di ricostruire con sicurezza la larghezza effettiva delle centine che comunque hanno lasciato impronte nella malta fresca dei sottarchi un poco ridotte rispetto alla larghezza del sottarco (fig. 10). La collocazione delle grappe a fresco poteva avvenire solo nella parte lasciata scoperta dalle centine. Per ragioni statiche era però necessario che le grappe fossero in grado di ancorare i fasci di canne in una posizione non troppo periferica rispetto alla superficie totale del sottarco: probabilmente per questo motivo le grappe di tipo *b* si conservano quasi esclusivamente in queste aree e risultano sempre ripiegate a C verso l'interno dell'arco. Altri motivi di tipo statico giustificano il fissaggio delle grappe alle malte fresche: il peso e l'aggetto nel vuoto degli stucchi consigliava di ancorare profondamente i supporti di ferro. L'infissione a secco nei mattoni o nelle malte, oppure nello strato dell'intonaco I, non avrebbe offerto, verosimilmente, le stesse garanzie.

2.2. La relazione fra le grappe e il primo strato d'intonaco

Deduzioni e congetture, ma non prove – se si esclude l'evidenza relativa all'impossibilità di fissaggio a secco delle grappe di tipo *b* – tendono, come si è visto, a proporre una diversa decifrazione del rapporto stratigrafico fra l'intonaco I, le grappe e lo stucco. Si tratta ora di mettere alla prova le conseguenze delle nostre osservazioni, esaminando elementi di discrepanza e di convergenza, e valutando, soprattutto, se le decifrazioni dei dati che hanno condotto altri studiosi a conclusioni diverse sono davvero incontrovertibili.

Un primo problema è costituito dalle rotture praticate sistematicamente nell'intonaco I intorno alle grappe. Queste tracce sono spesso valutate come aperture prodotte in un secondo momento per piantare le grappe nella muratura, quando era maturata la decisione di eseguire gli stucchi, in sostituzione di un sistema decorativo solo dipinto. Le rotture potrebbero però essere interpretate anche come scassi

Fig. 10. Parete S, II arco. Impronta della centina nel sottarco.

espressamente realizzati per liberare le grappe già presenti nella muratura dall'intonaco accostato. Non esistono evidenze tecniche o stratigrafiche incontrovertibili a sostegno dell'una o dell'altra interpretazione. Se da una parte, infatti, risulta piuttosto singolare la precisione con la quale le rotture praticate nell'intonaco riescono ad intercettare le fughe fra i mattoni, dall'altra, se si considera che i buchi hanno per lo più ampiezze fra i 4 e i 5 cm, è anche possibile immaginare un sondaggio a scalpello e un'estensione dello scasso alla ricerca della fuga.

Tuttavia alcuni indizi contraddicono l'ipotesi di un progetto iniziale di un sistema decorativo senza stucchi. Anzitutto l'assenza di qualsiasi traccia dell'intonaco I nei sottarchi suggerisce che già inizialmente non era stata prevista una campagna decorativa nella quale gli archi fossero dipinti. Quest'assenza potrebbe essere spiegata con una rimozione sistematica dell'intonaco dai sottarchi coincidente col nuovo progetto per l'esecuzione degli stucchi. Ma in questo caso non si capisce perché l'intonaco non sia stato rimosso anche dalle ghiere degli archi destinate agli stucchi stessi. Comunque l'osservazione della chiusura lisciata e senza rotture dell'intonaco I a sinistra del pennacchio fra il IV e il V arco della parete S mette in campo un dato importante: l'intonaco scialbato, usato come arriccio per i dipinti, terminava esattamente in corrispondenza dello spigolo della faccia dell'arco e non girava sul sottarco.

Dal punto di vista dell'economia tecnica, si può anche presumere che gli scassi profondi potevano essere utili sia per favorire il fissaggio dell'incannucciato sulle teste delle grappe, sia per realizzare buchi in grado di facilitare l'aggrappaggio degli stucchi. Resti di stucco che colmano gli scassi e rappresi intorno al corpo delle grappe si osservano sulla ghiera del III arco della navatella N. Può sembrare contraddittorio il fatto che sia stato steso un intonaco piuttosto alto in un'area dove era già stato previsto uno stucco. Ma se si considera che lo stucco doveva produrre un rilievo fortemente aggettante rispetto al livello della pittura delle pareti, è verosimile che la falda d'intonaco fosse utile all'economia della realizzazione in quanto permetteva di risparmiare uno strato di stucco. Nel sottarco, al contrario, non era necessario raggiungere questo livello.

2.3. La scialbatura del primo strato d'intonaco

La principale difficoltà riguarda la collocazione cronologica del I strato d'intonaco scialbato. Diversi studiosi, infatti, lo hanno valutato come testimonianza di una finitura provvisoria indipendente, di un progetto abbandonato o di una

Fig. 11. Parete S, clipeo fra il III e il IV arco. Ripresa a luce radente dell'intonaco. Sono visibili le tracce di stesura e smaltatura arcuata e la barba d'appoggio sullo stucco già in opera.

Fig. 12. Navatella S, intonaco sopra il IV arco. Frammento del secondo intonaco steso a scivolo (d) sul primo intonaco (c). La terminazione della fascia dipinta indica l'area dove era prevista la sovrapposizione dello stucco.

Fig. 13. Parete S, intonaco sopra al IV arco. Attacco di pontata del secondo intonaco. La caduta del lembo terminale della pontata inferiore ha messo in luce lo scivolo lungo non dipinto della pontata superiore.

fase precedente. A sostegno di tale ipotesi sono state fatte diverse osservazioni: il trattamento superficiale del I strato, realizzato da una stesura di scialbo bianco a calce, è stato letto come una prova della sua funzione di finitura a vista; l'incongruenza fra alcuni disegni tracciati a pennello sulla superficie scialbata del I strato e i resti dei dipinti eseguiti sul II strato è stata considerata una testimonianza della discrepanza fra progetto ed esecuzione e interpretata come prova di una diversa cronologica fra gli strati; la sfasatura fra gli attacchi di pontata riconoscibili sul I e sul II strato, è stata valutata come una prova dell'esistenza di due cantieri indipendenti.

Ma si tratta di interpretazioni tecnicamente fondate? L'ultima difficoltà è forse la più facilmente superabile. I rilievi degli attacchi di pontata e le ricostruzioni dei plausibili andamenti generali delle pontate, hanno confermato l'esistenza di una sfasatura fra il I e il II strato. Tuttavia la discrepanza sembra avere una spiegazione logica. Le pontate del I strato appaiono infatti condizionate dalla necessità di sfruttamento più economico dell'intero spazio disponibile in altezza dei palchi, mentre l'intonacatura del II è determinata dalla dimensione delle scene dipinte, la cui partizione orizzontale era stata fissata dalle battute di corda eseguite sul I strato. I criteri eminentemente economici svincolati dalle partiture figurative che avevano guidato la distribuzione dei palchi sono suggeriti anche dalla posizione scelta per la seconda pontata su entrambe le pareti. La sua coincidenza col davanzale delle finestre dimostra che la spaziatura dei palchi era stata in questo caso condizionata dall'opportunità di sfruttare come piano di appoggio la luce delle aperture.

Anche la presenza di un trattamento superficiale dell'intonaco I realizzato da una stesura di scialbo bianco a calce, interpretata come una prova della funzione di finitura provvisoria del I strato, è facilmente risolvibile. Molti esempi di pittura murale altomedievale, medievale e moderna, che testimoniano l'esistenza sotto lo strato dell'intonaco dipinto di uno strato più o meno liscio, imbiancato a calce, spesso picchettato, dovrebbero fare sospettare la possibilità che la predisposizione o il recupero funzionale dell'arriccio scialbato sia una soluzione tecnica coerentemente inserita nella catena operativa della pittura murale. Probabilmente si trattava di disporre sotto l'intonaco dipinto una superficie relativamente meno assorbente in quanto compattata dalle levigature e isolata dalla pellicola di scialbo. La sua funzione tecnica poteva essere quella di rallentare la perdita di acqua dell'intonaco negli strati sottostanti rendendo più lungo il suo processo di carbonatazione. I dipinti murali di San Salvatore non consentono di acquisire prove a sostegno o contro questa possibilità interpretativa. Esiste però una traccia utile per riflettere sul breve tempo intercorso fra la predisposizione dell'intonaco I scialbato e il progetto del dipinto: l'affondo di un'incisione a compasso e il sollevamento di una barba perimetrale di picchettatura eseguita nell'area destinata ad un'aureola nella scena del registro superiore fra il V e il VI arco della navata N (fig. 15) suggeriscono che le prime fasi di progettazione dei dipinti erano avvenute su un intonaco scialbato non perfettamente carbonatato.

2.4. Relazione fra i disegni del primo strato scialbato e il secondo strato dipinto

La relazione fra i progetti eseguiti sullo strato dell'intonaco I scialbato e i dipinti realizzati sullo strato II è risolvibile con prove stratigrafiche. Sia la presunta discrepanza cronologica fra sinopie e dipinti, sia le ipotesi relative alla loro appartenenza a fasi indipendenti, sono infatti eliminate dai dati forniti dalla relazione fra le tracce di sinopia e la fascia decorativa sotto-soffitto. La parete N della navata offre, a questo

Fig. 14. Parete N, area superiore della scena del registro superiore fra il VI e il VII arco. La grappa in ferro, fissata nel primo intonaco scialbato taglia lo scivolo lungo terminale del terzo intonaco della fascia decorativa sottosoffitto che passa sotto l'attacco di pontata. Ad entrambe le superfici è anche sovrapposta la tracciatura dell'aureola a pennello nero.

Fig. 15. Parete N, primo intonaco della scena del registro superiore fra il V e il VI arco. Picchettatura usata per l'aggrappaggio delle aureole di tipo a. I bordi del foro di penetrazione della picchetta mostrano una piegatura riconducibile ad un lavoro condotto su un intonaco non perfettamente carbonatato.

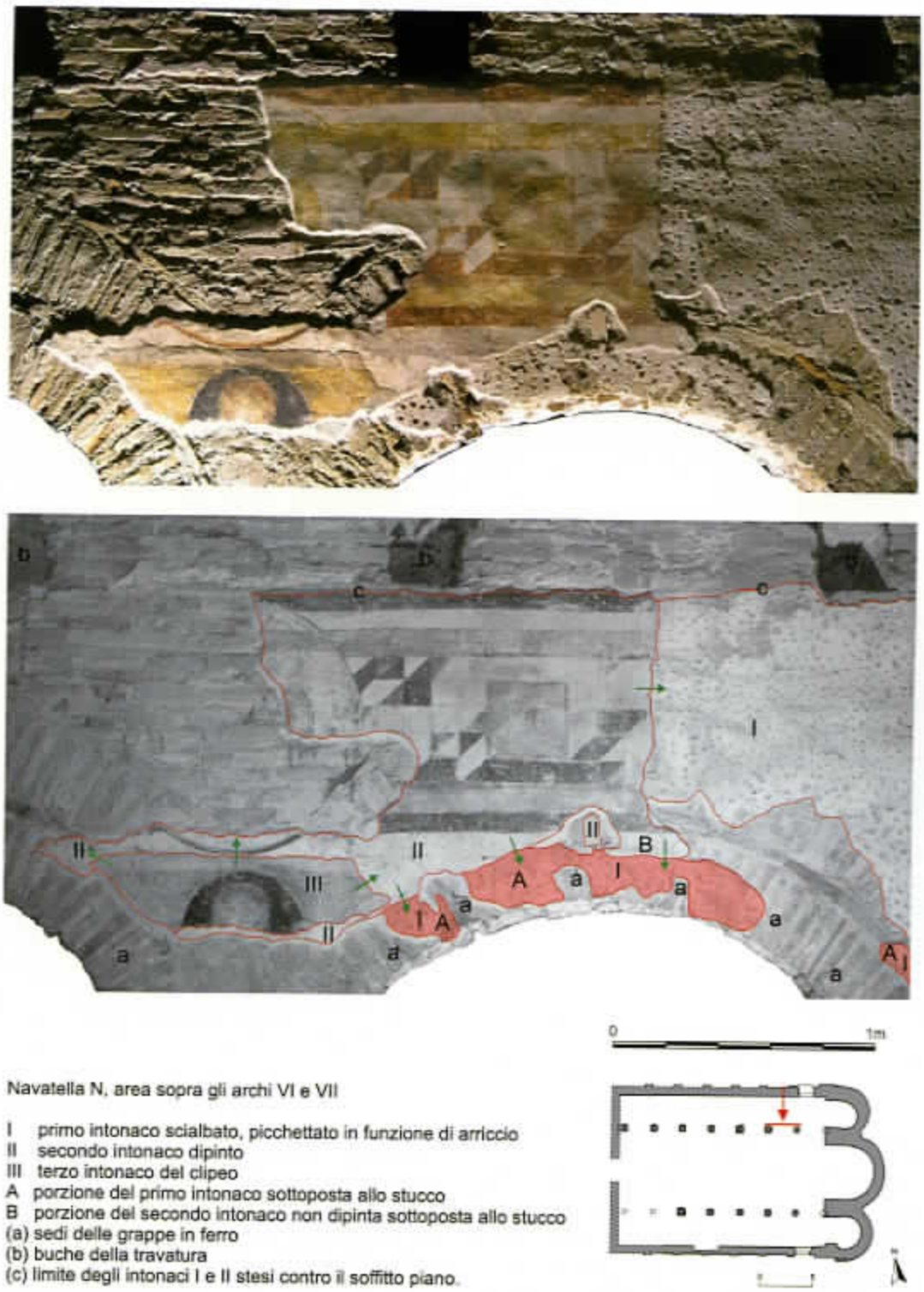
proposito, le testimonianze più evidenti. Tutti gli intonaci del II strato sono stesi dall'alto verso il basso in pezzature rettangolari secondo l'ordine delle pontate corrispondenti alle divisioni delle scene. Gli attacchi orizzontali visibili mostrano le tipiche giunte a scivolo lungo dei cantieri altomedievali: le fasce destinate all'attacco a sovrapposizione dell'intonaco successivo sono smaltate a morire sul I strato per almeno una trentina di centimetri e ovviamente non sono dipinte. Una delle testimonianze più evidenti si osserva nel registro inferiore della parete N sopra il IV arco (fig. 13). Ma la tecnica dello scivolo lungo è anche ampiamente documentata nell'area sotto-soffitto dove il fregio continuo, a contatto con la copertura piana, costituisce la prima esecuzione pittorica dell'intero ciclo. Nella parte inferiore l'intonaco del II strato del fregio andava a scivolo sul I strato corrispondente all'arriccio scialbato, mentre la lavorazione preparatoria per l'esecuzione delle aureole tagliava contemporaneamente il I strato e l'estremità inferiore del II. Su entrambi continuano le stesse tracciature a pennello, le incisioni a compasso, e in più di un caso le grappe metalliche sono infisse a cavallo del I e del II strato (fig. 14).

Questa ricostruzione è resa possibile solo dalla presenza dei dati stratigrafici nell'area corrispondente alle due pontate superiori. Tuttavia è logicamente estensibile all'insieme, in quanto non si osservano elementi di cesura significativi nella lavorazione del I strato, ad esclusione di una differenza tecnica nel sistema di preparazione delle aureole sulla quale ritorneremo. Si può dunque concludere che la fase di sinopia non è precedente al ciclo dipinto e che risulta organicamente inserita nel processo di cantiere senza soluzione di continuità. La sola grave difficoltà per questa proposta estensiva sembra costituita dall'evidenza della mancata coincidenza fra alcune aree della sinopia e la figurazione, sulla quale si sono imperniate le ipotesi relative all'esistenza di due fasi nettamente distinte. Ma anche un simile ostacolo è superabile inserendo progetti e dipinti all'interno di un'economia di cantiere e in una ricostruzione puntuale della distribuzione delle pontate. Il caso più eclatante è costituito dalla teoria dei piedi tracciati in nero, in rossiccio e in giallo, nell'area inferiore della pontata intermedia della parete S della navata centrale, sotto due battute di corda orizzontali che segnavano il limite inferiore previsto per l'intonaco II destinato alla scena dipinta. Il pittore aveva dunque a disposizione una fascia libera dell'intonaco I scialbato posta fra il limite dell' intonaco II sul quale stava dipingendo e il piano del ponteggio collocato all'altezza della pontata. Poteva quindi usare l'arriccio scoperto per studiare un particolare verosimilmente della parte bassa della scena superiore che stava dipingendo: è un modo di procedere più volte documentato nei grandi cantieri medievali. Il sistema in pratica prevede l'uso delle porzioni di arriccio lasciate momentaneamente libere per l'esecuzione di studi che non avevano perciò la funzione di sinopie. Forse un altro esempio di questo modo di procedere è dato dalle tre teste identiche di profilo, studiate in giallo, in rossiccio e in nero sulla porzione sinistra dell'arriccio scialbato nell'area superiore sinistra della parete N della navata. Per l'interpretazione degli altri casi di discrepanza occorre invece tenere presente che in cantieri basati su una divisione del lavoro a grandi pontate rettangolari è una forzatura la percezione dei disegni preliminari come sinopie definitive. Si trattava, piuttosto, di progetti, che a seconda delle circostanze potevano essere modificati in fase di pittura. Esistevano solo due indicazioni vincolanti: le battute di corda per la partizione delle scene, sulle quali si basava l'intonacatura a pontate dell'intonaco II, e le tracce che delimitavano le aureole da eseguire in rilievo prima della stesura dell'intonaco II.

2.5. Tecniche di preparazione delle aureole e organizzazione del cantiere

L'osservazione delle tecniche di preparazione delle aureole mette in evidenza la presenza di una sfasatura significativa all'interno del cantiere. Il dato non segnala comunque una discrepanza di fasi, ma piuttosto un cambiamento tecnico in corso d'opera, che si giustifica con una particolare disposizione dei ponti e dei palchi. Su entrambe le pareti della navata compaiono infatti due tecniche di preparazione delle aureole facilmente distinguibili.

Un tipo *a*, che consiste nell'indicazione preliminare con un nero a pennello a mano libera del contorno approssimativo dell'aureola, nell'ulteriore tracciatura del contorno esatto con un'incisione a compasso, nella successiva infissione a intervalli regolari lungo la traccia a compasso delle piccole grappe in ferro per armare l'impasto usato per modellare il rilievo, e infine nella picchettatura dell'area interna alla circonferenza destinata all'aggrappaggio dell'impasto con uno strumento dotato di una punta a sezione quadrata di 3,5 mm che impatta un intonaco scialbato non completamente



Navatella N, area sopra gli archi VI e VII

I primo intonaco scialbato, picchettato in funzione di arriccio
II secondo intonaco dipinto
III terzo intonaco del clipeo
A porzione del primo intonaco sottoposta allo stucco
B porzione del secondo intonaco non dipinta sottoposta allo stucco
(a) sedi delle grappe in ferro
(b) buche della travatura
(c) limite degli intonaci I e II stesi contro il soffitto piano.

Fig. 16. Navatella N, area sopra gli archi VI e VII: I, primo intonaco scialbato, picchettato in funzione di arriccio; II, secondo intonaco dipinto; III, terzo intonaco del clipeo; A, porzione del primo intonaco sottoposta allo stucco; B, porzione del secondo intonaco non dipinta sottoposta allo stucco; (a) sedi delle grappe in ferro; (b) buche della travatura; (c) limite degli intonaci I e II stesi contro il soffitto piano.

carbonatato (fig. 15) ed esclude quindi l'ipotesi che l'intonaco I sia stato scialbato solo in un secondo momento. I tempi di carbonatazione totale di un simile strato dipendevano da una serie di variabili non compiutamente valutabili nel loro reciproco effetto, come la temperatura e l'umidità ambientale, la porosità della muratura sottostante, l'altezza e la composizione dello strato, il prevedibile rallentamento dovuto alla scialbatura superficiale. Tuttavia i tempi plausibili, anche se il più possibile dilatati, non sono comunque compatibili con le ipotesi relative ad una distinzione di fasi indipendenti fra la stesura e la scialbatura dell'intonaco I e l'esecuzione delle tracce del disegno preliminare. Le aureole di tipo *b* prevedevano invece una preliminare tracciatura col pennello fissato sul compasso, a volte solo con un colore nero molto diluito, a volte con una prima traccia in ocra rossa ripassata con il nero, altre volte ancora con una prima traccia sottile in ocra gialla seguita dalle tracciature più larghe in ocra rossa e nero. Lungo questa linea sono poi infisse le piccole grappe di ferro. Non è chiaro se in entrambi i casi le grappe siano state infisse in un intonaco scialbato asciutto o in fase di avanzata carbonatazione. Si osserva solo l'assenza di crepe nell'area di infissione.

La distribuzione dei due tipi di lavorazione preparatoria per le aureole di tipo *a* e di tipo *b* è precisamente connessa alla distinzione delle pontate su entrambe le pareti. Il primo tipo si ritrova infatti esclusivamente solo sul primo registro N e S della navata. Il secondo è invece esclusivo dei due registri figurativi inferiori di entrambe le pareti. Possiamo quindi ipotizzare che le due pareti, lavorate a pontate dall'alto verso il basso, siano state interessate da un unico cantiere che scendeva parallelamente a S e a N. Ciò significa che i lavori si erano svolti, almeno per il registro superiore, su piani paralleli o su un unico palco. La presenza di un ponteggio in grado di sostenere un palco unico sotto-soffitto è d'altronde coerente con la congettura della messa in opera di una copertura con rilievi a stucco dell'intero soffitto piano: a questa ipotesi si possono ricondurre una serie di frammenti depositati presso i Civici Musei la cui forma piana non è compatibile con la conformazione curva degli stucchi degli archi.

2.6. Rapporti stratigrafici fra le scene dipinte, gli stucchi e i clipei

Anche in questo caso un'evidente discrepanza tecnica non è necessariamente un dato a sfavore dell'unità operativa del cantiere. Solo il contesto del dato determina il suo senso testimoniale. Ciò riguarda anche le interpretazioni dei rapporti stratigrafici generali che tuttavia possiedono in sé un valore di prova cronologica indipendente dalle valutazioni dei loro significati. Le ricostruzioni che collocano gli stucchi degli archi come fase terminale del cantiere, o che li considerano prodotti di una fase successiva indipendente, sono infatti smentite, al di là delle possibili interpretazioni, da evidenze stratigrafiche inoppugnabili. Fra il III e il IV arco della parete S si conserva ancora il I intonaco scialbato visibile nella ghiera da dove è caduto lo stucco, il II intonaco destinato al dipinto della parete, che scende a scivolo lungo, al quale si sovrappone il III intonaco utilizzato per la pittura del clipeo. Quest'ultimo intonaco conserva ancora integro il proprio profilo sinistro e l'intera superficie adiacente: l'esame a luce radente mostra su questa superficie i solchi lasciati da inerti trascinati con un frattazzo usato con un andamento arcuato e in prossimità del profilo impronte di una smaltatura a cazzuola disposte con la medesima curvatura, l'estremità del bordo evidenzia inoltre una barba in rilievo a scivolo (fig. 11).

L'intonaco per il clipeo era stato quindi smaltato contro il bordo dello stucco già posato. La relazione fra lo stucco e l'intonaco intermedio fra il I strato scialbato e il III strato del clipeo, qui non visibile, è osservabile fra il III e il IV arco della parete N della navatella laterale S. In questo caso si osserva come la parte inferiore del II strato di intonaco termini a scivolo e senza alcuna traccia di pittura sopra il I strato d'intonaco scialbato, mentre la fascia orizzontale dipinta in rosso si chiude più in alto (fig. 12). L'esistenza del lungo scivolo terminale non dipinto prova come già durante la fase di esecuzione delle pitture murali sul II strato d'intonaco fosse stato previsto che l'area inferiore dovesse essere coperta dall'arco in stucco e dal clipeo posto nel pennacchio fra gli archi. Sopra questa parte terminale della smaltatura a scivolo del II intonaco si conservano infatti un grosso lacerto di stucco ancora improntato dal fascio di canne e un piccolo frammento di intonaco del clipeo perduto. Al momento dell'esecuzione dei dipinti murali era già stata prevista l'esecuzione degli stucchi e era stato misurato con precisione il loro ingombro sugli archi. I clipei erano

Fig. 17. Navatella N, clipeo fra il VI e il VII arco. Ripresa a luce normale (a) e fluorescenza ultravioletta riflessa (b). E' visibile l'intensa fluorescenza gialla del nastro fermacapelli.

necessariamente l'esecuzione finale: la loro collocazione sui pennacchi fra gli archi coincideva infatti con la posizione delle ultime buche pontaie poste nell'area sopra i capitelli. Per stendere il III intonaco dei clipei era necessario sfilare i pali dell'ultimo palco del ponteggio, chiudere la fila inferiore delle buche pontaie, e lavorare con un trabatello.

L'area fra il III e il IV arco della parete N della navatella laterale S, che presenta la concatenazione stratigrafica completa, ma anche la ricostruzione delle serie stratigrafiche sulla base dei dati forniti dalle zone sopra il IV arco e fra il VI e VII arco della navatella N, consentono quindi di ricostruire la sequenza 'strato I – strato II (dipinti) – stucchi – strato III (clipei)' (fig. 16). Se sono corrette le proposte di legare l'infissione delle grappe all'esecuzione della muratura, e di negare la sfasatura temporale fra il I e il II strato d'intonaco, occorre eliminare la possibilità di una cesura temporale di fasi distinte in questa sequenza.

2.7. Esami microscopici comparati degli intonaci

A sostegno di un'immagine unitaria si possono richiamare alcuni referti analitici che pur possedendo una portata solamente indiziaria convergono significativamente con le sequenze stratigrafiche e le evidenze tecniche osservate. La presentazione completa e la discussione dei risultati di questi esami richiederebbe uno spazio incompatibile con la presente comunicazione. Si possono comunque riassumere brevemente gli esiti dei referti che interessano maggiormente la nostra discussione: (a) gli esami petrografici degli inerti contenuti nelle malte, negli intonaci e negli stucchi

Fig. 18. Navatella N, clipeo fra il VI e il VII arco. Macrofotografia del nastro fermacapelli (a) caratterizzato da intensa fluorescenza gialla in ultravioletto riflesso (v. fig. 17 b). Macrofotografia a luce semiradente delle sovrapposizioni delle stesure pittoriche nell'area dell'occhio.

Fig. 19. Parete N, scena del registro inferiore fra il III e il IV arco. Dettaglio a luce normale (a) e fluorescenza ultravioletta riflessa (b).

hanno mostrato la notevole omogeneità delle cariche dei singoli strati dell'intero cantiere; (b) le osservazioni col video-microscopio hanno evidenziato una presenza diffusa ma non perfettamente costante di frammenti vegetali caratterizzati da un'identica morfologia nell'intonaco del II strato; (c) gli inerti presenti nell'impasto degli stucchi si ritrovano anche se in percentuale più limitata negli intonaci del II strato e nel III strato dei clipei; (d) nell'impasto dell'intonaco del III strato del clipeo fra il III e il IV arco S gli esami video-microscopici hanno individuato una scheggia di vetro verde identica al vetro delle ampolline utilizzate nella decorazione degli archi in stucco. Questo frammento è verosimilmente un residuo finito accidentalmente nell'impasto dell'intonaco del clipeo quando gli stucchi erano in opera, o una scheggia caduta durante il completamento degli stucchi nel cumulo delle cariche destinate a fabbricare l'intonaco per i clipei. In ogni caso si tratta di un indizio coerente con la sequenza stratigrafica: 'stucchi delle ghiere degli archi → intonaci del III strato'.

L'unità della relazione 'scene–clipei' è sostenuta anche da un'altra serie di dati portati da esami tecnici condotti sulle stesure pittoriche con metodi non invasivi. Queste analisi, che forniscono indicazioni convergenti circa l'appartenenza ad una sola fase tecnica dei dipinti realizzati sul II e sul III intonaco, eliminano, di fatto, la possibilità di interpretare la collocazione dei clipei al termine estremo della sequenza stratigrafica come un indizio a favore di una loro esecuzione in una successiva fase decorativa. Gli esami microscopici comparati delle stesure pittoriche contenenti pigmenti minerali preparati con triturazioni a secco hanno spesso rivelato granulometrie molto simili che suggeriscono la provenienza del medesimo pigmento da una sola partita di macinazione. I dati più significativi sono stati forniti dai residui di azzurrite presenti nei clipei fra il III e il IV arco N e fra il VI e il VII S, nelle scene del registro inferiore sopra il IV arco N e S, e nella scena della navatella N.

2.8. Le fluorescenze nell'ultravioletto

Gli esami delle superfici pittoriche condotti con l'ultravioletto riflesso hanno evidenziato fluorescenze identiche in aree che in origine possedevano le stesse funzioni figurative e la presenza di materiali alterati in modo analogo e con le medesime fluorescenze nelle scene dipinte sull'intonaco II e nei clipei dell'intonaco III (fig. 17, fig. 19).

Particolarmente interessanti risultano le fluorescenze ultraviolette intensamente gialle prodotte da zone che oggi presentano sia forti annerimenti superficiali (fig. 20 a), sia ingrigimenti e sia un aspetto rosa estremamente pallido (fig. 18). Si tratta di risposte presenti anche in aree che non conservano più alcuna traccia di colore: la cui intensa fluorescenza gialla si deve verosimilmente alla penetrazione di sostanze leganti nell'intonaco (fig. 20 a). L'osservazione microscopica ha permesso di individuare sotto le stesure alterate frammenti di colore arancio molto brillante riconoscibili come minio (fig. 20 b), mentre le misure condotte con l'XRF hanno individuato in tutte le zone fluorescenti una notevole presenza di piombo compatibile con l'identificazione del minio: il tetrossido di piombo ottenuto per lo più calcinando la biacca, le cui alterazioni visibili corrispondono alle trasformazioni scure in biossido di piombo, mentre la patina biancastra risulta riconducibile alla riconversione dell'ossido

Fig. 20. Navatella N, area sopra il clipeo fra il VI e il VII arco. Fluorescenza ultravioletta riflessa (a) dell'area riservata alla fascia decorativa, oggi senza colore, verosimilmente dovuta alla penetrazione del legante nell'intonaco. Macrofotografia di una abrasione di una stesura di minio alterata della parete N sopra il clipeo fra il VI e il VII arco (b) che mostra il colore originale arancio intenso.

in carbonato di piombo. Queste trasformazioni sono imputabili a diversi fattori, come la scarsa stabilità del pigmento alla luce, all'aria e all'umidità, ma nel nostro caso la causa principale dovrebbe essere ricondotta alla scialbatura a calce che ha esposto le stesure a un ambiente fortemente alcalino.

Non sono ancora disponibili i referti chimici delle analisi dei leganti. Ma è presumibile che l'intensa fluorescenza gialla possa essere ricondotta, oltre che al pigmento, all'impiego di leganti oleosi. Una simile scelta dipendeva forse dalle conoscenze relative all'azione protettiva esercitata dai leganti oleosi rispetto ai fenomeni di alterazione del pigmento. Tuttavia poteva essere dovuta anche alla preferenza per una policromia intensa. Col minio erano infatti eseguite tutte le fasce che spartiscono le scene che in origine possedevano un aspetto arancio carico molto brillante ed erano accostate in contrasto con le fasce rosse opache eseguite in ocra rossa ad affresco. La stessa iscrizione che correva lungo le pareti della navata, tracciata in bianco sull'ocra rossa, risaltava racchiusa da due alte fasce sgargianti di minio. Il minio era usato abbondantemente anche all'interno delle scene figurate per eseguire molti dettagli figurativi e in alcuni particolari dei clipei.

2.9. Conclusioni

La convergenza fra le indicazioni analitiche [§§ 2.7-2.8] e i rapporti stratigrafici accertati [§§ 2.4-2.6] consente di concludere che la sequenza 'dipinti→stucchi→clipei' deve essere considerata all'interno di un unico cantiere. Anche la connessione 'disegni preparatori eseguiti sullo strato I scialbato – dipinti dello strato II' che risulta accertata per via stratigrafica [§ 2.4] nella fascia delle due pontate superiori, una volta estesa all'insieme, ha come conseguenza l'inserimento dello strato I nella sequenza generale. La decifrazione di alcune tracce di lavorazione ha messo in campo anche l'ipotesi di una progettazione originaria della decorazione in stucco [§§ 2.1-2.3]. Quest'ultima ricostruzione, come si è visto, è stata fondata sulla verifica circostanziata di evidenze tecniche, che si prestano, tuttavia, anche a deduzioni diverse. Ma in ogni caso il legame che è stato osservato fra lo strato I scialbato e i dipinti dello strato II eseguiti prima degli stucchi e la precedenza degli stucchi rispetto ai clipei [§ 2.6] impedisce di estrapolare l'esecuzione degli stucchi da un contesto tanto organico: un cantiere unitario che procede senza soluzioni di continuità.

Vincenzo Gheroldi

3. STRUTTURA, DECORAZIONE, FRUIZIONE

3.1. Il cantiere della scultura architettonica

Il cantiere di studio del novembre 2009 ha consentito una serie di osservazioni sulla scultura architettonica di San Salvatore, mettendo in luce nuove problematiche e aprendo a nuove valutazioni sul complesso scultoreo del monastero[26].

Nei capitelli 1 S, 3 N e 4 N (fig. 21), sono visibili tracce di rilavorazione che per gli strumenti impiegati, per l'intento di mascherare danni e rotture, e infine perchè costantemente accompagnate da indizi dell'applicazione del medesimo stucco impiegato nei sottarchi appaiono riconducibili alla posa in opera e si distinguono chiaramente dai segni pertinenti all'applicazione di stucchi seicenteschi evidenziati fin dal 1966 da Gaetano Panazza[27]. È esemplare quanto osservabile nel capitello 1 S: qui un intervento con la gradina regolarizza una rottura nelle foglie della prima corona, e predispone al contempo una superficie adatta alla presa di un'integrazione in stucco di cui sono visibili le tracce, ben diverse da quelle lasciate dall'intervento barocco e pienamente associabili, invece, agli stucchi dei sottarchi[28] (fig. 22).

Accanto a questi limitati interventi di integrazione, nei capitelli 7 N, 4 e 5 S è stato possibile individuare gli indizi di un rivestimento integrale dell'elemento, come ancora visibile nel 6 N[29]: fin dal 1966 Adriano Peroni rilevava nel 7 N rotture antiche e la presenza di stucco a risarcirle, da cui traeva l'ipotesi che i tre capitelli fossero stati riutilizzati

Fig. 22. Capitello 1 S: intervento altomedievale a gradina e tracce di stucco.

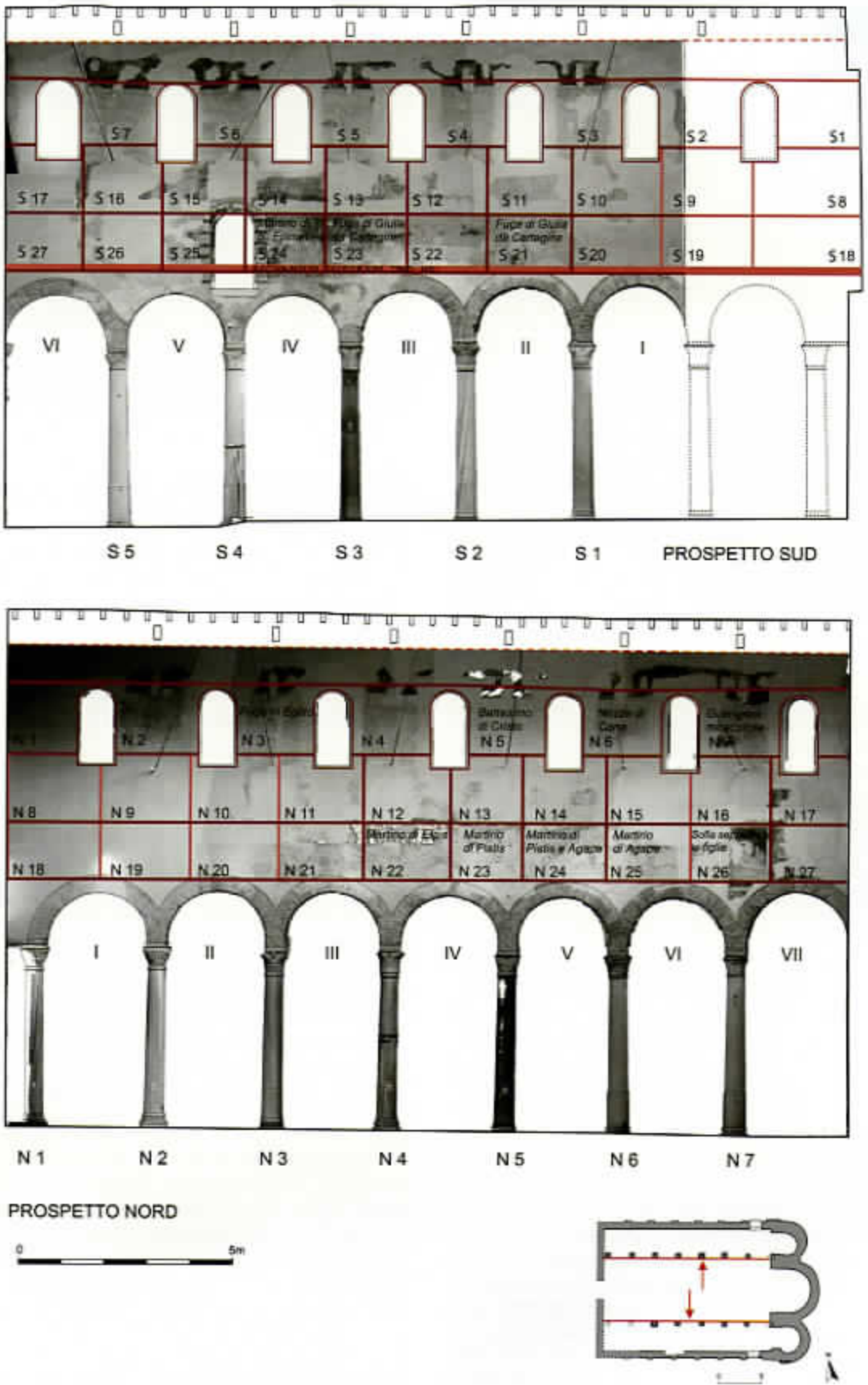


Fig. 21. Prospetti N e S della navata centrale.

nel cantiere carolingio dalla chiesa desideriana, suggerendo anche cautamente la possibilità che si trattasse di profonde rilavorazioni di capitelli classici[30]. Si tratta, mi pare, di capitelli semilavorati in età imperiale (lo denunciano l'orlo sporgente del calato, i boccioli penduli sullo stelo con calice, i segni delle macchine per l'estrazione e la movimentazione in cava riconoscibili sui lati superiori) e riusati brutalmente come semplice materiale edilizio. In particolare nel 7 N si riconosce come sul lato W il modello antico sia abbandonato, si rinunci a proseguire l'orlo del calato, che viene rasato, e si proceda con un abaco diritto e con la realizzazione sui lati N e E di rosette e slanciate foglie di acanto con un lungo

Fig. 23. Capitello 7 N.

solco centrale (fig. 23). Nondimeno, l'intero capitello venne sottoposto a una rilavorazione a gradina, la cui cronologia è confermata dall'estensione dei segni alle parti realizzate in VIII secolo e che doveva essere funzionale all'aggrappaggio del rivestimento, ulteriormente agevolato da leggeri colpi di punta. Sui lati N, E e W sono evidenti tracce di stucco antico che dovette rivestire l'intero capitello. Tracce di minor entità ma tuttavia chiare sono riconoscibili anche sui capitelli 5 S e 4 S, che alternano estese superfici grezze e parti lavorate a gradina, implicanti necessariamente un rivestimento.

L'evidenza del rivestimento in stucco dei tre capitelli sottrae l'aula all'effetto di disordinata congerie di materiali di spoglio di eccellente qualità e di elementi grossolanamente lavorati *in situ* a favore di un'omogeneità e di una selezione di materiali ordinatamente posti in opera, esito di un "sofisticato calcolo progettuale" [31]. Al contempo impone un'ulteriore riflessione su due problemi: il primo, che non trova una piana soluzione, è quello della rilavorazione dei materiali destinati al rivestimento. è una scelta che va contro l'economia e i tempi contratti del cantiere e che si può tentare di spiegare con un tentativo non soddisfacente di rilavorazione che avrebbe imposto il rivestimento oppure – in analogia a quanto osservabile sul cantiere pittorico, dove il lembo inferiore del II intonaco viene utilizzato per lo studio di dettagli delle scene soprastanti (Gheroldi, *supra*) – i blocchi dei capitelli romani funsero da spazio di esercizio e studio per soluzioni che si trovano poi adottate nel cantiere scultoreo.

Il motivo delle foglie angolari con largo solco centrale presente del capitello 7 N, interpretabile come una semplificazione dei cauli dei capitelli corinzi romani a foglie lisce[32], si ritrova infatti in un altro capitello del complesso di San Salvatore: si tratta del capitello corinzio a foglie lisce riutilizzato nel chiostro orientale[33], in calcare, forse oolitico, già posto da Panazza in rapporto con gli esempi carolingi di Aachen, Corvey, Fulda (fig. 24). Il rapporto con l'elemento dell'aula consente di ancorarlo al cantiere e dunque, sulla scorta delle conclusioni di Gian Pietro Brogiolo (*supra*) di riportarlo a una cronologia desideriana. Ne consegue che il

Fig. 24. Capitello del chiostro E.

capitello, con la sua misura e il suo profondo classicismo, contribuisce a qualificare San Salvatore come un eccezionale cantiere di sperimentazione per il recupero dei modelli antichi, in cui si dovranno leggere i presupposti, estremamente avanzati, del linguaggio che pochi lustri più avanti dominerà le fabbriche caroline. I rimandi interni tra i materiali in opera in basilica e una serie di capitelli distribuiti tra il museo e i chiostri consentono di ancorare al cantiere un nucleo cospicuo e relativamente omogeneo, in cui il recupero dei modelli classici e ravennati – diretto sviluppo delle premesse di età liutprandea – raggiunge una maturità e una raffinatezza eccezionali[34]. La connessione tra il cantiere architettonico e questa produzione scultorea consente inoltre di saldare in un unico tessuto esperienze diverse di mimesi della cultura figurativa tardoantica-ravennate come il capitello a lira in proconnesio in opera nel colonnato S (3 S), le lastre dell'ambone o la serie di pilastrini e lesene scanalate e rudentate. Al punto che si dovrà riflettere – come già propose Adriano Peroni nel 1960 – sulla possibilità di un trasferimento presso la corte franca delle maestranze specializzate dei cantieri desideriani, al pari di quanto documentato per chierici e intellettuali[35].

Il secondo, più complesso e rilevante problema sollecitato dai rivestimenti di tali capitelli è quello delle gerarchie dei materiali, visto che allo spazio più eminente dell'edificio sono riservati non i preziosi capitelli ravennati ma manufatti in stucco. Le fonti carolinge sull'uso e l'apprezzamento dello stucco per immagini di culto e come decorazione[36], non offrono alcuna indicazione sulle gerarchie rispetto ad esempio al marmo, se non forse per la descrizione degli "arcus gipsa super altare" di Saint-Denis, che nell'associazione tra stucco e oggetti preziosi (gioielli, pietre) sembra assimilare il primo ai secondi[37]. D'altro canto, celebrando la committenza di Galla Placidia in Santa Croce Agnello Ravennate, elenca alla pari la struttura "preciosissimis lapidibus" e la decorazione "gipsea metala"[38].

Le integrazioni in stucco sui capitelli di marmo proconnesio così come sulle colonne – sia quelle marmoree (2 N, 4 N), sia quelle scanalate di botticino[39] presentano lacune antiche sigillate dal piombo – spingono a ipotizzare la stesura di un rivestimento che uniformasse colore e lucentezza dei materiali, tanto più alla luce della raffinata attenzione verso i differenti effetti lucidi e opachi ricercati nei dipinti murali (Gheroldi, *supra*). Le vicende conservative novecentesche dei sostegni, con stesure inappropriate di finiture lucidanti, poi rapidamente rimosse, hanno definitivamente compromesso

ogni possibilità di verifica e analisi delle patine presenti sui sostegni, in cui si sono probabilmente sedimentati ripetuti adeguamenti di gusto di cui il rivestimento in stucco di basi e capitelli è l'unico momento noto[40]. Si possono solo ricordare le fonti medievali che da un lato con numerose ricette e testimonianze richiamano la prassi della finitura pittorica (o metallica) della pietra[41], dall'altro documentano una raffinata percezione delle qualità del marmo: Agnello Ravennate ricorda il sarcofago in porfido del vescovo Mauro "preciosissimus et valde lucidissimus in modum vitri"[42].

La pertinenza alla chiesa II delle fondazioni di due sostegni all'interno dell'attuale facciata (Brogiolo, *supra*) risolve un'aporia della chiesa I, con un accesso monumentale sproporzionato all'architettura con conseguenze anche sul problema delle *spolia*[43], e consente di riconoscere una monumentalizzazione dell'accesso (con i sostegni chiamati forse a sorreggere un architrave di spoglio, come ad es. in Santa Prassede, a meno che non fosse adottato anche qui un decoro in stucco) che trova confronti nell'architettura romana e settentrionale tra VIII e IX secolo. Ne consegue la necessità di ricercare nel complesso monastico, oltre alle due colonne in proconnesio presumibilmente rimosse per la costruzione del campanile[44], anche i due sostegni a lati dell'ingresso della basilica, cui si devono aggiungere le due colonne poste all'esterno, a circa 2,8 m dalla facciata al termine di due fondazioni continue pertinenti presumibilmente a un protiro. Credo che tali sostegni vadano cercati tra i materiali reimpiegati in strutture quattrocentesche: a tal riguardo si possono ricordare sia le colonne – con i relativi capitelli – del chiostro orientale, sia quelle di minori dimensioni del chiostro occidentale. Peraltro ogni conclusione in merito ai materiali riutilizzati nel complesso monastico si scontra con la presenza documentata al suo interno di sette edifici di culto e di strutture residenziali, le cui trasformazioni resero disponibili materiali pregiati da reimpiegare. Nel complesso architettonico di San Salvatore credo debbano essere integrate anche due colonne romane in rosso veronese, del tutto simili nonostante le rilavorazioni successive, attualmente reimpiegate nella cappella centrale N e nel perimetrale N, che hanno la stessa altezza dei sostegni del colonnato (3,45 m) e a cui sono connessi capitelli corinzi (II secolo) in marmo grigio, forse proconnesio, di raffinata esecuzione e molto simili tra loro[45].

3.2. I dipinti murali

L'accertamento della posizione della facciata (Brogiolo, *supra*) consente di fissare l'articolazione dell'intero sistema in complessive cinquantaquattro scene sulle pareti longitudinali, mentre nulla sappiamo delle pareti E e W: la ripartizione è stata verificata sulla base dei lacerti superstiti delle cornici o delle battute di corda e si dimostra molto elastica nelle dimensioni (da 173 a 196 cm di larghezza), per adeguare i riquadri alle esigenze narrative e per mascherare l'irregolarità dell'impianto architettonico (come è evidente in fig. 21).

Più che su alcune precisazioni iconografiche, che non possono trovare spazio in questa sede, è il caso qui di porre l'accento su alcune osservazioni più generali. La stretta connessione tra il ciclo con episodi del martirio dei santi le cui reliquie si conservavano nella basilica (Sofia e le sue figlie, Giulia, Epimeneo) che si sviluppa nel registro inferiore delle pareti con la traslazione delle reliquie stesse è come si è visto sopra elemento fondamentale della cronologia della basilica e del programma figurativo che si lega all'iniziativa di Desiderio e Ansa. In questo contesto va ulteriormente sottolineata

Fig. 25. Navata N, terza arcata: studio di figura animale.

l'enfasi posta sul tema del corpo e della sepoltura dei martiri: alla scelta di rappresentare, al termine delle vicende di Sofia e delle sue figlie nella parete N (scena N 26), la scena della sepoltura, con l'esibizione di un'ampolla che rimanda alle cure del corpo del martire (che peraltro venivano ripetute in occasione della deposizione negli altari), fa riscontro sulla parete opposta una rappresentazione del tutto analoga della sepoltura di Epimeneo (scena S 24)[46]. Il ciclo pittorico è dunque chiamato a enfatizzare l'eccezionalità del tesoro di reliquie di San Salvatore che, grazie all'iniziativa dei sovrani e alla generosità del pontefice, poteva vantare il possesso non di *brandea* o reliquie per contatto ma di reliquie corporali (i "sanctorum corpora que in ipso sancto cenobio humata quiescunt" del *preceptum* del 766), la cui circolazione era ancora estremamente controllata[47].

La cronologia desideriana qui ribadita per la fondazione della basilica e la connessione indissolubile tra il cantiere architettonico e il cantiere decorativo (Brogiolo e Gheroldi, *supra*), pongono San Salvatore come un luogo principe per valutare la diffusione di una serie di elementi nel contesto dei repertori e dei procedimenti figurativi, grazie alla conservazione – sia pur drammaticamente frammentaria – del sistema decorativo anche nelle porzioni più alte. Ad esempio la perdita pressoché completa delle fasce terminali nei complessi di età longobarda fa della basilica il primo esempio superstite di meandro prospettico nel contesto del *Regnum* (fig. 16), che tuttavia si presenta – con l'inserimento dei grandi clipei e il complesso disegno – ormai in una struttura pienamente matura, che lascia indovinare un lungo percorso di recupero (o una continuità) non altrimenti documentato[48].

Allo stesso modo, indicativa di una tradizione tecnica ben più complessa di quanto a lungo noto è la presenza nella navata N, su un lembo di scivolo lungo del II intonaco destinato ad essere celato da una ghiera in stucco, di uno studio per la figura di un agnello presumibilmente pertinente a uno dei grandi clipei posti entro la cornice a meandro. La figura è costruita con veloci tratti neri intorno a un parallelogramma in ocra gialla (fig. 25): tale disegno, secondo una prassi che la letteratura critica riconosce estranea alla tradizione bizantina e caratteristica dell'Occidente con radici nella produzione romana[49], viene a costituire un esempio precocissimo di una tradizione medievale le cui prime prove sono state finora riconosciute in età tardo-ottoniana[50].

Monica Ibsen

4. THE PAINTED DECORATION OF SAN SALVATORE II IN CONTEXT

An accurate assessment of the date and patronage of San Salvatore II and its painted decoration holds one of the master keys to a just understanding of the history of wall-painting not only in northern sub-Alpine Italy but also in a wider sense in western Europe in the early Middle Ages. For a generation a debate over the dating and cultural contexts of some of the major surviving pictorial sequences of the period has continued without resolution: there is fundamental disagreement as to whether the extensive painted programmes at San Salvatore, Brescia, in the so-called Tempietto Longobardo, at Cividale del Friuli, in the extra-mural triconch church of Santa Maria foris portas at Castelseprio, and the vast cycle of paintings in the monastery church of St. Johann at Müstair are to be situated in the 8th or the 9th centuries. On the one hand, they are seen by some as products of elite Lombard patronage and its subsequent cultural diffusion in the immediate aftermath of the Frankish invasion and annexation of the Lombard kingdom in 773/4; on the other hand, they have been understood as expressions of Carolingian culture, as commissions of a Frankish-dominated elite which controlled the centres of northern Italy in the middle decades of the 9th century.

The difference between these two views is critical. If these buildings and their decorative programmes date from the mid-later 8th century, it follows that royal and elite patronage in the final generation of Lombard ascendency were responsible for creating norms of pictorial and sculptural embellishment for major buildings which would serve as a pattern and exemplar for the subsequent Carolingian renaissance of the arts in transalpine northern Europe. If, on the other hand, they are to be assigned to the 9th century, then they must be seen as part and parcel of the wider phenomenon of Carolingian cultural production and pre-eminence. In a broader sense, if reasoned consensus cannot be reached over the date and cultural context of these buildings, our understanding of the landscape of visual production, of the cultural dynamics of this period, must resign itself to a limbo of fundamental ignorance and consequent vacillating ambivalence over the proper situation of some of the major surviving monuments.

4.1. San Salvatore, Brescia

Careful survey of the fabric of San Salvatore at Brescia, over the past three decades, has shown that the structure of the nave of the phase-2 standing basilica, together with its wall-paintings and stucco embellishment, all form part of a single extended campaign of construction and decoration, probably completed in the course of a few years[51]. The eastern end of the present church, the three apses together with the crypt in the central apse, clearly belongs to a subsequent phase, constructed against the already existing nave. This may represent a second sub-phase within one extended building campaign but more likely belongs to a somewhat later distinct major restructuring of the east end of the basilica. Telling similarities have been observed between the plaster employed in the earliest phases of finishing in the crypt and the motifs of the earliest painted surfaces and the stucco decoration on the walls of the nave of the basilica, suggesting that these two parts of the phase-II church are unlikely to be far separated in date.

The absolute dating of San Salvatore II and its decorative apparel is a complex issue. Evidence adduced for a date in the 9th century includes, 1). the now notorious words "regnantem desiderium thiro hlu" from the painted inscription which once ran round the walls of the nave above the arcades, and have been associated with one of the 9th-century Carolingian rulers, named Louis or Lothair, with a backward reference to the founding benefactor of the church and monastery at San Salvatore and last king of the Lombards in Italy, Desiderius; 2). the identification of the lowest skims of plaster on the walls of the nave and the crypt, with their covering in lime-wash, as complete if temporary surfaces designed to serve as the interior finish of the building until such time as they received a definitive painted decoration – this is a thesis which permits the overlying *intonaco* with its definitive painted decoration to be seen as a secondary intervention, possibly introduced as much as half a century or more after the completion of the building[52].

On the other hand, a date in the third quarter of the 8th century has been proposed on the evidence of a number of "soft" circumstantial issues as well as being supported by some "harder" more concrete observations. The former include: 1). the association of the remodelling of the east end of the church and the insertion of the crypt with the documented acquisition of the relics of Santa Giulia and other saints shortly before 763[53]; 2). the traditional association of Desiderius's consort, Ansa, and of other members of the ultimate Lombard royal family, with the arcosolium in the south aisle and the three major painted tile-roofed tombs at the mid-point of the nave, all of which are structurally in phase with the foundations of the second church[54]; 3). similarities in design, construction and decoration between San Salvatore and two other churches, San Salvatore at Sirmione and S. Felice at Pavia, founded by Desiderius and his consort Ansa in these years.[55] In addition, there is the "hard" evidence of an informal inscription traced with a brush on the lowest plaster surface in the northern access passage leading to the crypt; this is in a pre-Caroline minuscule which was dated by Bernard Bischoff to the mid 8th century – the script is of a type which is extremely unlikely to have been still in use after 800[56].

In the absence of their extended textual context, it is impossible to recover the precise reference of the words painted on the walls of the nave and thus hard to evaluate the relevance of the inscription "regnantem desiderium" and the following two words, whose identification is not certain, for the dating of the church and its decorative programme. The lower lime-washed layers of plaster on the walls of the nave and the crypt, which have been interpreted as finished surfaces which may have remained visible for decades after the completion of the church, have now been shown to be contemporary with the stucco ornament on the arches of the nave arcade, which itself was demonstrably applied after the lower lime-washed plaster surfaces of the walls above had been covered by a finishing *intonaco* and received their final painted decoration[57]. The practice of lime-washing the underlying lowest layer of levelling plaster, the *arriccio*, can be explained as part of the standard practice of finishing the interior wall-surface of a building, as a measure taken to impede the drying of the overlying *intonaco* and so allow a longer period for the painted surfaces to consolidate and the pigments to become fixed.[58] In the light of the recent discoveries at San Salvatore, there is no real justification for thinking that an appreciable interval of time may have lapsed between the building of the nave and the completion of the complex scheme of painted imagery which covered

Fig. 26. Navata centrale, parete N. Fuga in Egitto.

Fig. 27. Müstair, San Giovanni. Fuga in Egitto.

its walls. On balance both the "soft" circumstantial evidence and the very limited elements of "hard" data indicate that the San Salvatore II is to be identified with the basilica erected in the 750s, when Desiderius and Ansa founded a major proprietary monastery at the site, for a community of female religious under the direction of their daughter, Anselperga.

4.2. Tempietto Langobardo, Cividale

If San Salvatore II is a building of the mid 8th century, then the so-called Tempietto Langobardo at Cividale must be a roughly contemporary foundation. As Adriano Peroni observed twenty-five years ago, the problem of Brescia cannot be separated from that of Cividale and the two buildings together with their decorative schemes must be considered together[59]. The interior walls of the chapel are faced in brickwork, laid with decorative detailing, closely resembling the workmanship at San Salvatore, the stucco ornament at both places is closely related, and there are striking similarities to be found in the figural painting in the two churches. As is the case with San Salvatore, the date of the Tempietto Langobardo has been hotly debated. L'Orange and Torp who undertook a major survey of the building, fifty years ago, argued for a date for the building and its wonderfully preserved stuccoed and painted embellishment in the mid 8th century[60]. More recently, however, there has been a tendency to situate the chapel a century later or at least to consider the possibility that the stuccoes and painted walls of the nave represent a 9th-century embellishment of a plainer earlier building[61]. A mid 8th-century date for the structure is suggested by the capitals of the sanctuary, which are of the same design as those of the canopy of the font from the baptistery of the cathedral, commissioned by the Patriarch Callixtus, possibly completed shortly before his death in 756/7[62]. A mid 8th-century date for San Salvatore II at Brescia would strongly imply that the paintings and stuccoes at Cividale were executed at the time the chapel was constructed, most likely on the commission of Aistulf, the powerful duke of Friuli who subsequently became king (749-756).

4.3. Müstair

The paintings which cover the walls of the monastery church of St. Johann at Müstair, in the Münstertal at the upper end of the Val d'Adige, are also critically related to the those of the nave of San Salvatore at Brescia. The architectural backgrounds to the scenes with their characteristic flat and asymmetrical arched openings, the buildings dramatically and idiosyncratically hung with curtains, and the conventions used in the delineation and formation of human faces all speak the same language in both places, although the rendition at Müstair is stiffer, less varied, somewhat more pedestrian than at Brescia (Figg. 26-27)[63].

Precise dendrochronological dates have been obtained in recent years for the early phases of buildings at Müstair, 775 for the felling of timber used in the construction of the man church and 785-8 for roof-beams in the little triconch cemetery chapel at the entrance to the monastery[64]. If a date in the third quarter of the 8th century is accepted for San Salvatore II, the painted decoration at Müstair, a somewhat formulaic derivative variant on a metropolitan model of the highest quality, would make sense in the decades immediately following the foundation of the royal Brescian monastery but would appear severely retardaire and out of phase towards the middle of the 9th century, the era to which they have been assigned in the most recent study[65]. Neither of the two principal points of evidence adduced for this late dating is conclusive. The initial lime-washed layer of plaster, the arriccio, underlying the lowest painted intonaco, despite the accumulation of a certain amount of dirt, must not necessarily be interpreted as an independent surface which remained plain and undecorated for half a century or more; it could equally well have formed part of an extended initial phase of construction, finishing and decoration, as was the case at Brescia. Similarly, the claim

Fig. 28. Castelseprio, Santa Maria foris portas. Andata a Betlemme.

that the emphasis placed on the story of David in the pictorial programme, with a focus on his rebellion against King Saul and the death of David's son Absalom, constitutes a veiled reference to contemporary political events, the turbulent relations between the Carolingian emperor Louis the Pious and his sons in the first half of the 830s, and so implies a likely date for the paintings in the second quarter of the century, is hardly compelling. There is always danger in seeking direct references to particular historical events in representations of biblical narratives. A recent study has offered a cogent interpretation of the Absalom sequence in an exemplary, generic sense, rather than in terms of particular contemporary political reference[66]. Besides, the David scenes are set in the fifth and highest register on the walls of the church, far removed from close scrutiny by the eyes of politically attuned visitors. The painted programme in St. Johann at Müstair may fit best into the 780s or 790s, into an artistic landscape still dominated by the example of an elite artistic culture which had flourished in the ambience of the Lombard court in the middle years of the 8th century and which continued to exert a dominant influence for several decades after the Frankish annexation of the region.

4.4. Santa Maria foris portas, Castelseprio

The extraordinarily well preserved mariological programme of paintings in the sanctuary of S. Maria foris portas at Castelseprio (fig. 28), idiosyncratic and seemingly timeless in idiom, in the immediate aftermath of its discovery in 1944, was assigned in two meticulously reasoned analyses to the late 7th century, on the one hand, and to the mid 10th century, on the other[67]. More recently, in the aftermath of a carbon-14 date of 865+/-87 for a wooden roof beam reportedly sealed by the painted plaster in the sanctuary[68], thermoluminescence dates of the 9th century, with a median date of 828, for roof-tiles associated with the building[69], and a date of 787+/- 65 for ceramic fragments from the original pavement[70], there has been a tendency to assign the church and its painted walls to the middle decades of the 9th century[71]. From their composition, iconography and style the paintings are extremely difficult to pin down. However, for one characteristic motif, the pole-like garland of leaves, wound about with a spiralling ribbon, which frames the scenes and at the corners of the walls issues from pipes with splayed trumpet-like mouths[72], the closest parallel in the region is to be found on the walls of St. Johann at Müstair[73]. There are other indices at Castelseprio which point in the same direction and it is quite possible that the new survey of the building and its surrounding archaeology, projected to begin in 2010, will confirm the arguments proposed fifty years ago by Meyer Schapiro and Ernst Kitzinger for a date late in the 8th century or around 800 for the painted decoration of the church[74].

CONCLUSIONS

The accurate dating and cultural location of the pictoral programme at Brescia and these other remarkable schemes of painted imagery from northern Italy and the southern Alps is not simply a matter of minor academic interest. On them hangs, to no little degree, our understanding of the course of pictorial representation in Europe in the early Middle Ages. At San Salvatore in Brescia, the surviving fragments of painted narratives on the walls of the nave are composed with a compression and intensity which can be recognized in some of the most ambitious and successful work devised by Carolingian artists, working for enlightened patrons in the Frankish heartlands north

of the Alps, in the middle decades of the 9th century. If the paintings at Brescia and Castelseprio as well as those in Santa Sofia at Benevento – like San Salvatore, a lavishly built and richly appointed church serving an elite female monastery, founded by the southern Lombard duke, Arechis II, in the 760s, in the immediate vicinity of the palace in his capital city[75] – are products of the third quarter of the 8th century, and not of the 9th, then some of the most important early medieval advances in psychological narrative and visually engaging pictorial composition are likely to have been devised and developed by artists working for Lombard patrons in the half century before the overthrow of the kingdom in 773. In this case, the sense for powerful visual narrative and vivid story-telling which is one of the most striking features of Carolingian art, seen most tellingly in the intense compositions of the Utrecht Psalter, would seem to have been founded on a tradition of psychologically engaged "history-painting" which was practiced in Brescia, Castelseprio and Benevento in mid 8th century, where it played a vibrant and very visible role in the cultural construction of an ambitious and adventurous Lombard court and kingdom. In this vision, the now sadly fragmented painted decoration of San Salvatore II is the wreck of one of the major surviving visual outcomes of the ultimate phase of Lombard state-formation, a representative of an enterprise which foundered with the fall of the Lombard kingdom in 773, but which lived on and triumphed north of the Alps, where it was taken up and further developed in the most various ways by artists working for elite patrons in a Europe now dominated by the Carolingian Franks[76].

John Mitchell

* Gian Pietro Brogiolo, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Scienze dell'Antichità, Piazza Capitaniato 7, Padova, Italia; Vicenzo Gheroldi, Università degli Studi di Bologna, Via Zamboni 33, Bologna, Italia; Monica Ibsen, Univerità Statale di Milano, Dipartimento di Storia delle Arti della Musica e dello Spettacolo, Via Noto 6, Milano, Italia; John Mitchell, University of East Anglia, Faculty of Arts and Humanities, World Art Studies and Museology, Norwich, United Kingdom.

[1] Le ricerche sono state eseguite grazie alla disponibilità del Comune di Brescia, Assessorato alla Cultura. Si ringraziano in particolare per la collaborazione le dr.esse Francesca Morandini, Renata Stradiotti, l'arch. Paola Faroni. Rilievi ed elaborazione a cura di Riccardo Benedetti. Rilievi 3d della navata a cura di Carthusia srl e Studio Avvalli Pezzotti. Le analisi con XRF sono state eseguite da Ornella Salvadori e Enrico Fiorin del laboratorio diagnostico della Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici di Venezia. I risultati delle ricerche sono stati presentati agli studiosi in cantiere il 12 dicembre 2009 e in un seminario tenuto in Santa Giulia il 19 marzo 2010.

[2] G. PANAZZA, *Gli scavi, l'architettura e gli affreschi della chiesa di S. Salvatore in Brescia*, in *Atti dell'ottavo congresso di studi sull'arte dell'Altomedioevo*, Milano, 1962, II, pp. 5-227.

[3] G. P. BROGIOLO, *Analisi stratigrafica del S. Salvatore di Brescia. Nota preliminare*, in *Dai civici musei d'arte e di storia di Brescia. Studi e Notizie* 3 (1987, stampa 1989), pp. 25-40. Ulteriori osservazioni sulla cripta in G. P. BROGIOLO, *La sequenza altomedievale della cripta di San Salvatore in Brescia*, in *Wandmalerei des frühen Mittelalters. Bestand, Maltechnik, Konservierung*. Tagung des deutschen Nationalkomitees von ICOMOS, Lorsch 1996, M. EXNER (ed.), München, 1998, pp. 35-39.

[4] I. BONA, *Bemerkungen zur Baugeschichte der Basilika San Salvatore zu Brescia*, in *Acta archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae* XVIII (1966), pp. 327-333.

[5] In H. P. L'ORANGE, HJ. TORP, *Il Tempietto Longobardo di Cividale II (L'architettura del Tempietto di Cividale)*, in *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 7, 1-3 (1977/1979).

[6] G. PANAZZA, *Osservazioni sui frammenti scultorei di S. Salvatore*, in *S. Giulia di Brescia. Archeologia, arte, storia di un monastero regio dai Longobardi al Barbarossa*. Atti del Convegno (Brescia, 1990), C. STELLA, G. BRENTEGANI (eds.), Brescia, 1992, pp. 231-244, in particolare p. 213.

[7] In particolare in S. LOMARTIRE, *Riflessioni sulla decorazione del San Salvatore di Brescia alla luce delle nuove indagini archeologiche*, in *Wandmalerei des frühen Mittelalters, op. cit.*, pp. 40-48; S. LOMARTIRE, *Architettura e decorazione nel San Salvatore di Brescia tra alto medioevo e "romanico": riflessioni e prospettive di ricerca*, in *Società bresciana e sviluppi del romanico (XI-XIII secolo)*. Atti del convegno Brescia 2002, G. ANDENNA, M. ROSSI (eds.), Milano 2007, pp. 117-151.

[8] Relazione inedita presso i Civici Musei di Brescia. Fin dal seminario del 1981 era emersa l'ipotesi di un'inserzione a posteriori della cripta rispetto al San Salvatore I [in *Seminario internazionale sulla decorazione pittorica del San Salvatore di Brescia (Brescia 19-20 giugno 1981)*, Pavia, 1983].

[9] G. P. BROGIOLO, M. IBSEN, V. GHEROLDI, *Nuovi dati sulla cripta del San Salvatore di Brescia*, in *Monasteri in Europa occidentale (secoli VII-XI): topografia e strutture*, F. DE RUBEIS, F. MARAZZI (eds.), Roma, 2008, pp. 211-238.

[10] G. PANAZZA, *Gli scavi, op. cit.*

[11] C. BERTELLI, *La pittura a S. Salvatore nel contesto carolingio*, in *S. Giulia di Brescia, op. cit.*, pp. 217-230.

[12] G. PANAZZA, *Gli scavi, op. cit.*, p. 44. L'arch. Tortelli, direttore degli interventi di restauro del 1998 è stato il primo ad esaminare le murature in alzato e a riproporre la questione, ipotizzando un inserimento a posteriori.

[13] G. P. BROGIOLO, *Gli edifici monastici nella fasi altomedievali*, in *San Salvatore-Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia*, R. STRADIOTTI (ed.), Milano, 2001, pp. 61-70, ipotesi ripresa da S. LOMARTIRE, *Architettura, op. cit.*, p. 125.

[14] *Idem, La struttura architettonica, op. cit.*, pp. 134-135.

[15] G. P. BROGIOLO, *Gli edifici monastici, op. cit.*; *Idem, Sepolture privilegiate altomedievali nel monastero di S. Salvatore di Brescia*, in *Hortus Artium Medievalium* 10 (2004), pp. 15-24.

[16] Giornale di scavo dell'assistente Guarneri, p. 96 (28.05.58): pulizia dei pilastri davanti alla soglia d'ingresso: nelle fondazioni del pilone nord fr. di architrave decorato, "alcuni frammenti di colonna di colore grigio venato del tutto simili a quelle esistenti in S. Salvatore" (p. 113); in quello verso sud, "due grossi pezzi d'architrave in botticino di età romana".

[17] G. PANAZZA, *Gli scavi, op. cit.*, p. 209, B.

[18] La situazione è la stessa che si ritrova nello schizzo del 23 maggio del giornale di scavo, dove del pilastro nord viene tracciato solo il limite orientale.

[19] G. PANAZZA, *Gli scavi, op. cit.*, p. 17. Nella foto non compaiono il pilastro nord e il tratto di pavimento attiguo che non erano ancora stati scavati (la situazione è descritta nel giornale di scavo nello schizzo del 29-30 maggio 1958).

[20] Oltre a questa tomba, sono pertinenti pertinenti al San Salvatore II, contrariamente a quanto sostenuto da Panazza (*Ibidem*, op. cit., p. 23), altre tre tombe alla cappuccina nella navata nord. Le tre tombe tagliano il pavimento in cocciopesto del San Salvatore I, non hanno relazione con il successivo pavimento in lastre e sono incompatibili con l'abside settentrionale della prima chiesa. Appartengono dunque inequivocabilmente al San Salvatore II.

[21] G. S. Guarneri, p. 13 (15-18.01.58), ampliamento scavo navata centrale verso la facciata: sotto il primo livello, due piccole tombe (cfr. disegno di p. 13): una al centro vuota, a cassa di m 1,30 x 0,70, di forma internamente trapezoidale, sezione a trapezio, con muretti intonacati e due croci sui lati lunghi.

[22] Ancora più basse le quote dei piani d'uso conservati al di sotto del pavimento di cocciopesto, rispettivamente 146,86 (pavimento di malta), e 147,03 (battuto), inferiori a quella di rasatura di un muro della *domus*, che si trova al centro della chiesa e che nel punto più alto misura 147,24. Un tale dislivello potrebbe suggerire, a differenza di quanto da me ipotizzato nel 1989, un'interpretazione di questi pavimenti come piani di cantiere.

[23] Si veda in proposito la fig. 41 di G. PANAZZA, *Gli scavi, op. cit.*: al di sotto della base modanata di una colonna vi è un dado rettangolare, sotto il quale si trova infine una lastra rettangolare.

[24] Successive fasi di affreschi, con realizzazione, solo in una terza fase, delle ghiere in stucco.

[25] A. WEIS, *Die langobardische Königsbasilika von Brescia. Wandlungen von Kult und Kunst nach der Rombelarung von 756*, Sigmaringen, 1977.

[26] Si pubblicano qui in estrema sintesi solo i dati relativi alla scultura architettonica e alla decorazione pittorica, rinviando ad altra sede le considerazioni sull'arredo liturgico. Le sigle con cui sono citati i capitelli corrispondono allo schema di fig. 20.

[27] G. PANAZZA, A. TAGLIAFERRI, *La diocesi di Brescia*, Corpus della scultura altomedievale 3, Spoleto, 1966, n. 155-157, 162 sottolineò la presenza di diffuse abrasioni e rotture praticate mediante una punta, riconducendola alla preparazione per l'applicazione del rivestimento in stucco nei lavori voluti dalla badessa Felicia Luzzago (1679) e ricordati in un'epigrafe sulla parete N rimossa durante lo scoprimento dei dipinti altomedievali; per la trascrizione dell'epigrafe e i lavori si veda G. BRUNATI, *Vita o gesta di santi bresciani*, Brescia, 1854, pp. 253-256; la rimozione degli stucchi avvenne intorno al 1845 (F. ODORICI, *Antichità cristiane di Brescia*, Brescia, 1845, p. 32).

[28] Gli stucchi barocchi presentavano un abbozzo ricco di sabbia e inerti rivestito da una pelle in gesso e polvere di marmo, evidente nell'unico frammento superstite, un cherubino sul sottarco 6 S. Tracce dell'abbozzo sono tuttora riconoscibili sia tra i tralci dei capitelli traforati, sia sulle superfici dei capitelli (ad esempio 4 S e 4 N) e si osservano distintamente nelle fotografie degli anni Cinquanta (Archivio Fotografico dei Civici Musei, per la cui consultazione ringrazio Piera Tabaglio). La sigillatura in stucco del capitello 1 S offre una testimonianza della continuità almeno fino all'VIII secolo dell'uso di strumenti come gradina e martellina, contrariamente a quanto spesso sostenuto [si veda ad esempio *L'outillage traditionnel du tailleur de pierre de l'Antiquité à nos jours*, J.-C. BESSAC (ed.), Paris, 1986; altre testimonianze di continuità altomedievale invece in S. LOMARTIRE, *Nota sulla tecnica di lavorazione dei rilievi*, in *S. Abbondio lo spazio e il tempo. Tradizione storica e recupero architettonico*, Como, 1984].

[29] Sulla presenza di un capitello corinzio in marmo proconnesio sotto lo stucco si veda S. LOMARTIRE, *Architettura, op. cit.*, p. 127 f.

[30] A. PERONI, *I capitelli di San Salvatore di Brescia e il problema dei capitelli preromanici di tipo corinzio*, in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, Milano, 1966, pp. 177-187. Sono grata a Giuliana Cavalieri Manasse per utili consigli sul problema. Per la rilavorazione di materiali romani in cantieri altomedievali si veda ad es. A. CASTELLANI, *Riutilizzo e rilavorazione dei marmi romani nell'abbazia altomedievale di S. Vincenzo al Volturno*, in *II Congresso nazionale di Archeologia medievale (Brescia 28 settembre-1 ottobre 2000)*, G. P. BROGIOLO (ed.), Firenze, 2000, pp. 304-311.

[31] A. PERONI, *Riflessioni sul rapporto tra architettura e stucco nella basilica eufrasiana di Parenzo e nel Salvatore di Brescia*, in *Scritti in onore di Gaetano Panazza*, Brescia, 1994, pp. 101-115, riflessione avviata fin dal 1960 e ribadita da ultimo in *Idem, 'Ordo et mensura' nell'architettura altomedievale*, in *Uomo e spazio nell'alto medioevo*, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 50, Spoleto, 2003, pp. 1055-1117, p. 1086. Per una prima espunzione di elementi di arredo incompatibili con la misura e la qualità cantiere desideriano mi permetto di rinviare anche a M. IBSEN, *San Salvatore di Brescia, Leno e la produzione scultorea per le fondazioni monastiche*, relazione presentata a *La scultura ad intreccio carolingia ritrovata nel Convento di San Giovanni a Müstair letta nel contesto internazionale. Giornate di studio (Müstair, 6-11 giugno 2006)*.

[32] Cfr. ad esempio *Scavi di Ostia, VII. I capitelli*, P. PENSABENE (ed.), Roma, 1973, nn. 418-420.

[33] G. PANAZZA, A. TAGLIAFERRI, *La diocesi di Brescia, op. cit.*, n. 172.

[34] Sono i capitelli dei pilastrini della cripta (*ivi*, n. 163-164), quelli delle due lesene ora nella cappella della Vergine (*ivi*, n. 153-154, su cui si veda S. LOMARTIRE, *Architettura, op. cit.*), due capitelli di colonnina del chiostro (*ivi*, n. 167-168) riuniti da A. PERONI, *I capitelli, op. cit.*, un capitello a foglie frastagliate del chiostro W (G. PANAZZA, A. TAGLIAFERRI, *La diocesi di Brescia, op. cit.*, n. 171, su cui cfr. P. VERZONE, *I capitelli del tipo corinzio dal IV all'VIII secolo*, in *Forschungen zur Kunstgeschichte un Christlichen Archäologie*, Wandlungen christlicher Kunst in Mittelalter 2, Baden Baden, 1953, pp. 87-97, con una cronologia alla fine del VI secolo), nonchè un secondo capitello corinzio a foglie lisce del chiostro E (G. PANAZZA, A. TAGLIAFERRI, *La diocesi di Brescia, op. cit.*, n. 173) e altri due capitellini inediti ora presso il Museo.

[35] A. PERONI, *La decorazione a stucco in S. Salvatore di Brescia*, in *Arte lombarda* 5 (1960), n. 2, pp. 137-220.

[36] *Libri carolini*, III, 23, in J. VON SCHLOSSER, *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst*, Wien, 1892, p. 307, n. 886 (*imagines* "in gypso vel testa formatae"); *Vita sancti Angilberti*, 7, *ivi*, p. 354, n. 979 (sulle rappresentazioni dei misteri della vita di Cristo: "mirifico opere ex gypso figuratae et auro musivo aliisque pretiosis coloribus pulcherrime compositae sunt").

[37] J. VON SCHLOSSER, *Schriftquellen, op. cit.*, p. 213, n. 664.

[38] Andreas et Agnelli, *Liber pontificalis Aecclesiae Ravennatis*: *De Sancto Iohane*, XX.

[39] La cronologia altomedievale della lavorazione delle colonne scanalate con importanti osservazioni sul piano delle gerarchie dei materiali e delle lavorazioni all'interno del cantiere, sicuramente condivisibili, è avanzata in S. LOMARTIRE, *Architettura, op. cit.* p. 127, e in *Idem, Brescia e Pavia nell'VIII secolo: emergenze monumentali e problemi aperti*, in *L'VIII secolo: un secolo inquieto*, Atti del convegno (Cividale, 4-7 dicembre 2008), V. PACE (ed.), c.s. A una produzione della più tarda età imperiale rilavorata in sede rinvia A. PERONI, *I capitelli*, p. 180, e più esplicitamente a manufatti altomedievali, *Idem, 'Ordo et mensura'*, p. 1095.

[40] La presenza di basi in stucco è registrata da G. BRUNATI, *Vita o gesta, op. cit.*, pp. 253-256, che ne ricorda la recente distruzione.

[41] *Eraclius de coloribus et artibus romanorum*, III, 25: "Quomodo preparatur columpna ad pingendum" (M. P. MERRIFIELD, *Original Treatises dating from the XII^th^ to XVIII^th^ Centuries on the Arts of Painting* I, London, 1849, p. 231); Paolo Silenziario, *Descrizione della chiesa di Santa Sofia*, v. 386 (ed. cons. M. L. FOBELLI, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*, Roma, 2005), in riferimento ai capitelli delle esedre di Santa Sofia (v. 386), e in questo contesto si deve forse interpretare la resa pittorica con una cromia oro-bronzo di mensole e fasce nella fascia sommitale illusionistica della navata di San Salvatore.

[42] Andreas et Agnelli, *Liber pontificalis, op. cit.*: *De Sancto Mauro*, XXXIV, 113.

[43] Panazza proponeva infatti la pertinenza a quelle basi di quattro colonne in proconnesio della basilica II.

[44] S. LOMARTIRE, *Architettura, op. cit.*, p. 127, ritiene a ragione pertinenti a queste colonne del capitello a imposta polibato del chiostro E, sia pur leggermente più piccolo degli altri due in posto ma pienamente compreso nel *range* dimensionale dei capitelli della navata, e di quello mutilo ad esso corrispondente (da integrare in un capitello a lira del tutto simile a quelli sulla terza e quarta coppia di colonne della basilica). Credo che resti invece

aperto il problema dei sostegni, che l'attenta distribuzione dei materiali impone di presupporre di marmo grigio e che dovrebbero essere ricercati tra i materiali posti in opera nel monastero nell'ambito di interventi di XIV o XV secolo, in coincidenza con la costruzione del campanile, la cui cronologia è ancora oscillante (è citato nel 1412 da Jacopo Malvezzi, cfr. R. BOSCHI, G. LECHI, G. PANAZZA, *L'inventario architettonico*, in *San Salvatore di Brescia. Materiali per un museo I.* Catalogo della mostra, Brescia, 1978, vol. 2, pp. 41-128, p. 78). Le tre colonne mutile di marmo grigio presenti nel chiostro orientale (che per la coerenza interna del complesso sembrano riconducibili a una rimozione di materiali altomedievali legata a trasformazioni collocabili entro il Quattrocento) sono attualmente alte tra i 2 e i 2,45 m: la posizione dell'*entasis* potrebbe consentire un'integrazione dell'altezza di circa un terzo, ma almeno due presentano un diametro eccessivamente ridotto rispetto ai sostegni della navata; non si può del resto escludere che uno o entrambi i sostegni siano stati rilavorati o, meno probabilmente, inglobati nelle murature del campanile.

[45] Le colonne potrebbero essere state trasferite nella cappella di San Giovanni in età romanica quando vennero trasformate la cripta e l'area presbiteriale, subendo poi una serie di spostamenti legati alle massicce trasformazioni dell'area stessa (sulla cappella si veda R. BOSCHI, G. LECHI, G. PANAZZA, *L'inventario architettonico, op. cit.*, pp. 28, 80 con la trascrizione dell'epigrafe dedicatoria (1375) da connettere alla sola decorazione pittorica, mentre la fondazione romanica è evidente nel perimetrale N.

[46] Il soggetto si identifica grazie alla conservazione di una parte con la rappresentazione di un ponte e delle mani di una figura che doveva essere gettata dallo stesso, riconducibili all'incerta leggenda del prete Epimeneo, gettato dal ponte Sublicio sotto Giuliano l'Apostata (G. BRUNATI, *Vita o gesta, op. cit.*, p. 63).

[47] Sulla pratica dell'unzione delle reliquie in età desideriana si veda la testimonianza del *Versus de Verona* per i santi Fermo e Rustico (L. SIMEONI, *Veronae rytmica descriptio*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, t. II, G. CARDUCCI, V. FIORINI (a cura di), Bologna, 1918, p. I). Riflessioni importanti sul rapporto tra reliquie corporali, fruizione devozionale e apparato decorativo in C. GOODSON, *La cripta anulare di San Vincenzo Maggiore nel contesto dell'architettura di epoca carolingia*, in *Monasteri in Europa occidentale, op. cit.*, pp. 425-442. Un primo cenno sull'enfasi posta nella deposizione dei martiri nei dipinti bresciani è in C. BERTELLI, *Testimonianze epigrafiche e pittoriche del culto delle sante di Brescia*, in *Arte, cultura e religione in Santa Giulia*, G. ANDENNA (ed.), Brescia, 2004, pp. 45-55. Sulle reliquie di San Salvatore mi permetto di rimandare anche a M. IBSEN, *Fonti documentarie per gli altari di San Salvatore di Brescia tra basso Medioevo ed età moderna. Nuovi dati e prospettive di ricerca*, in *Hortus Artium Medievalium* 11 (2005), pp. 149-164.

[48] Sulla diffusione del motivo cfr. B. AL HAMDANI, *The Fate of the Perspectival Meander in Roman Mosaics and its Sequels*, in *Cahiers Archeologiques* 43 (1995), pp. 35-56.

[49] O. DEMUS, *Pittura murale romanica*, Milano, 1969, pp. 35-49 con ulteriore bibliografia.

[50] P. MORA, L. MORA, P. PHILIPPOT, *La conservazione delle pitture murali*, Bologna, 2001, pp. 1401-41; che la tradizione del disegno murale sia ben più complessa sono del resto testimonianza le sinopie di Corvey, con il loro sistema di proporzionamento delle figure [U. LOBBEDEY, scheda, in *Le stuc, visage oublié de l'art médiéval*, C. SAPIN (ed.), catalogo della mostra (Poitiers, 16 settembre 2004-16 gennaio 2005), Paris, 2004, pp. 190-191].

[51] G. P. BROGIOLO, *La nuova sequenza architettonica e il problema degli affreschi del San Salvatore di Brescia*, in *Arte d'occidente. Temi e metodi. Sudi in onore di Angiola Maria Romanini*, A CADEI *et al.* (ed.), Rome, 1999, pp. 25-34, citing earlier literature; G. P. BROGIOLO, M. IBSEN, V. GHEROLDI, *Nuovi dati, op. cit.*

[52] W. JACOBSEN, *San Salvatore in Brescia*, in *Studien zur mittelalterlichen Kunst, 800-1250. Festschift für Florentine Mütherich zum 70 Geburtstag*, K. BIERBRAUER, P. K. KLEIN, W. SAUERLÄNDER (ed.), Münich, 1985, pp. 75-80; S. LOMARTIRE, *Riflessioni, op. cit.*, pp. 40-48, at pp. 44-47; M. EXNER, *Il programma iconografico della chiesa abbaziale nel contesto storico*, in J. GOLL, M. EXNER, S. HIRSCH, *Müstair: le pitture parietali medievali nella chiesa dell'abbazia*, Müstair, 2007, pp. 83-113, at p. 108. See the discussion in G. P. Brogiolo, *La nuova sequenza, op. cit.*, citing earlier literature.

[53] G. P. BROGIOLO, *La nuova sequenza, op. cit.*; *Idem*, *Desiderio e Ansa a Brescia: dalla fondazione del monastero al mito*, in *Il futuro dei Longobardi: L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno. Saggi*, C. BERTELLI, G. P. BROGIOLO (eds.), Milano, 2000, pp. 142-155.

[54] G. P. BROGIOLO, *Sepolture privilegiate, op. cit.*; *Idem*, in G. P. BROGIOLO, M. IBSEN, V. GHEROLDI, *Nuovi dati, op. cit.*

[55] *Ibidem.*

[56] G. P. BROGIOLO, *La nuova sequenza, op. cit.*; V. GHEROLDI, in G. P. BROGIOLO, M. IBSEN, V. GHEROLDI, *Nuovi dati, op. cit.*

[57] *Ibidem.*

[58] Vincenzo Gheroldi, *pers. comm.*

[59] A. PERONI, *Problemi della decorazione pittorica del S. Salvatore di Brescia*, in *Seminario internazionale, op.cit.*, pp. 17-46, at p. 36; reprinted as *San Salvatore di Brescia: un ciclo pittorico altomedievale rivisitato*, in *Arte medievale* 1 (1983), pp. 53-80.

[60] H. P. L'ORANGE, H. TORP, *Il Tempietto Longobardo. op. cit.*

[61] C. BERTELLI, *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana* II, *Dal medioevo al novecento* V, *Dal medioevo al quattrocento*, F. ZERI (ed.), Turin, 1983, pp. 89-92; A. PERONI, *Frühmittelalterliche Stuck in Oberitalien. Offene Fragen*, in *Stuck des frühen und hohen Mittelalters. Geschichte, Technologie, Konservierung*, M. EXNER (ed.), München, 1996, pp. 25-36, at pp. 32-34;

[62] H. P. L'ORANGE, H. TORP, *Il Tempietto Longobardo, op. cit.*

[63] For the compositions of the wall-paintings at Brescia, see the illustrations in G. PANAZZA, *Gli scavi*, op. cit.; for Müstair, see J. GOLL, M. EXNER, M. HIRSCH, *Müstair, op. cit.*

[64] *Ibidem*, pp. 22, 29-31, 43, 49, 83.

[65] M. EXNER, *Il programma iconografico della chiesa abbaziale nel contesto storico*, in J. GOLL, M. EXNER, M. HIRSCH, *Müstair, op. cit.*, pp. 83-113.

[66] J. K. ATAOGUZ, *The Apostolic Commissioning of the Monks of Saint John in Müstair, Switzerland: Painting and Preaching in a Carolingian Monastery*, PhD dissertation, Harvard University, 2007.

[67] 7th century: G. P. BOGNETTI, G. CHIERICI, A. DE CAPITANI D'ARZAGO, *Santa Maria di Castelseprio*, Milan, 1948; 10th century: K. WEITZMANN, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton, 1951.

[68] P. LEVETO JABR, *Carbon 14 dating of wood from the east apse of Santa Maria at Castelseprio*, in *Gesta* 36 (1987), pp. 17-18.

[69] M. MARTINI, E. SIBILIA, G. SPINOLO, *Santa Maria Foris Portas. Milano Dipartimento di Fisica dell'Università. Ricerche del Laboratorio di Termoluminescenza applicata all'archeologia*, in *Notiziario Soprintendenza Archeologica della Lombardia 1985*, Milan, 1986, pp. 215-7.

[70] E. SIBILIA, L. DELLA TORRE, M. MARTINI, G. SPINOLO, *Santa Maria Foris Portas. Analisi di datazione con termoluminescenza*, in *Notiziario Soprintendenza Archeologica della Lombardia 1987*, Milan, 1988, p. 81.

[71] C. BERTELLI, *Castelseprio e Milano*, in *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto medioevo, 34 settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto, 3-9 aprile 1986*, Spoleto, 1988, pp. 869-917; S. LOMARTIRE, *La Lombardia*, in *La pittura in Italia: L'altomedioevo*, C. BERTELLI (ed.), Milano, 1994, pp. 47-89, at p. 51f.; C. BERTELLI, *Affreschi*, in *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, catalogo della mostra, C. BERTELLI, G. P. BROGIOLO (eds.), Milano, 2000, cat. 370; M. EXNER, *Il programma iconografico, op. cit*, p. 108.

[72] K. WEITZMANN, *The Fresco Cycle, op. cit.*, figs. A-D.

[73] M. EXNER, *Il programma iconografico, op. cit.*, fig. 63.

[74] M. SCHAPIRO, review of G. P. BOGNETTI, G. CHIERICI, A. DE CAPITANI D'ARZAGO, *Santa Maria di Castelseprio*, in *Magazine of Art* (December 1950); *Idem, The frescoes of Castelseprio*, in *Art Bulletin* 34 (1952), pp. 147-63; *Idem, Notes on Castelseprio*, in *Art Bulletin* 39 (1957), pp. 292-99; E. KITZINGER, review of W. KOEHLER, *Die karolingischen Miniaturen III*, in *Art Bulletin* 44 (1962), pp. 61-65.

[75] H. BELTING, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, 1968, pp. 44-55, fig. 1, Taf. 13 and XXXI-XXXIV; M. ROTILI, *Benevento romana e langobarda: l'immagine urbana*, Benevento, 1986, pp. 199-201, tavv. XLII-XLV.

[76] J. MITCHELL, *Karl der Grosse, Rom und das Vermächtnis der Langobarden*, in *799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Grosse und Papst Leo III in Paderborn. Beiträge zum Katalog der Ausstellung Paderborn 1999*, M. STIEGEMANN, M. WEMHOFF (eds.), Mainz, 1999, pp. 95-108; *Idem, L'arte nell'Italia Longobarda e nell'Europa carolingia*, in *Il futuro dei Langobardi. Saggi, op. cit.*, p. 173-187; *Idem, Artistic patronage and cultural strategies in Lombard Italy*, in *Towns and their Territories between Late Antiquity and the Early Middle Ages*, G. P. BROGIOLO, N. GAUTHIER, N. CHRISTIE (eds.), Leiden, 2000, pp. 347-370.

POSLJEDNJA ISTRAŽIVANJA CRKVE SAN SALVATORE II U BRESCI

SAŽETAK

Skele postavljene u studenom 2009. godine na crkvi San Salvatore u Bresci dozvolile su niz opservacija koje su razriješile brojna pitanja vezana za crkvu koja je sačuvana u elevaciji (San Salvatore II) i uz faze gradnje. Što se tiče arhitekture, baze stupova, postavljene istočno i zapadno od današnje fasade, koje je Panazza pripisao prvoj crkvi, zapravo pripadaju drugoj, što znači da smještaj originalne fasade odgovara sadašnjoj, u potpunosti rekonstruiranoj u 15. stoljeću. Također je bilo moguće dokazati kako željezni klinovi između imposta i kapitela nisu vezani uz promjenu nosača u brodu, već uz potrebu regulacije postavljanja reupotrebljenih elemenata: nije stoga valjana hipoteza o naknadnom postavljanju stupova.

Što se tiče dekoracije, stratigrafska analiza žbuke i *intonaca* omogućila je da prepoznamo kako su spojnice za fiksaciju štuko dekoracije bile ugrađene u još vlažnu žbuku dok se drveni strop gradio: dekorativni aparat bio je stoga zamišljen u vrijeme gradnje. Zidne slike nastale su nakon izgradnje kripte – zbog stratigrafskog diskontinuiteta i konstruktivnih osobitosti pretpostavlja se da ista nije predviđena od početka, što je uvjetovalo rekonstrukciju apsidalnog prostora.

Zbog izgradnje jednog arkosolija i tri grobnice "alla cappuccina" u glavnom brodu u vrijeme utemeljenja građevine, ona se može definirati kao samostanska crkva s funkcijom mauzoleja, na čijim se zidnim slikama slave relikvije koje je donio Deziderije, što se povijesno može povezati s posljednjom fazom langobardskog kraljevstva. Spominjanje Lotara ili Ludovika u natpisu glavnog broda nakon riječi "regnantem Desiderium" nije dovoljno sigurno da se pobije ta hipoteza, te se, naprotiv, u kraj 8. st. sigurno datira invokacija sv. Epimeneu, skicirana u sjevernoj galeriji kripte. Uz takvu kronologiju, San Salvatore postaje svjedok razrade i širenja langobardskim kraljevstvom modela, dekorativnih shema (poput meandra) i postupaka poznatih u karolinško i kasno karolinško doba. Moguće je k tome utvrditi i koherentan slijed nekih najznačajnijih spomenika ranosrednjovjekovne figuralne umjetnosti: *Tempietto* u Cividaleu, koji se može datirati u vrijeme Aistulfa, slike u Sv. Ivana u Müstairu koje su pojednostavljena recepcija fresaka u Bresci u 775. i Sv. Marija u Castelsepriu u kraj 8. stoljeća ili oko 800., te koja na najvišem nivou prikazuje motive koje nalazimo u Müstairu. Tako bi se mogli u vrijeme kasnog langobardskog kraljevstva datirati i počeci snažne naracije naglašenog psihološkog karaktera koju nalazimo u najboljim spomenicima karolinškog doba, poput Utrehtskog psaltira.

Prevela: Josipa Lulić