

L'OFFICINA DELLO SGUARDO

scritti in onore di
Maria Andaloro

a cura di

Giulia Bordi, Iole Carlettini, Maria Luigia Fobelli,
Maria Raffaella Menna, Paola Poglioni

I LUOGHI DELL'ARTE
IMMAGINE, MEMORIA, MATERIA

GANGEMI  EDITORE



I volumi sono stati pubblicati grazie ai contributi di



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEI BENI CULTURALI, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA



FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI VITERBO



DIPARTIMENTO DI LETTERE ARTI E SCIENZE SOCIALI,
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI G. "D'ANNUNZIO" DI CHIETI



DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI,
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE



ASSEMBLEA REGIONALE DELLA SICILIA



TECNO-ART, ASCOLI PICENO

redazione scientifica

Simone Piazza

con

Michele Benucci

Chiara Bordino

Ivana Bruno

Daniela Sgherri

Elaborazione delle immagini

Domenico Ventura

©

Proprietà letteraria riservata

Gangemi Editore spa

Piazza San Pantaleo 4, Roma

www.gangemieditore.it

Nessuna parte di questa
pubblicazione può essere
memorizzata, fotocopiata o
comunque riprodotta senza
le dovute autorizzazioni.

*Le nostre edizioni sono disponibili
in Italia e all'estero anche in
versione ebook.*

*Our publications, both as books
and ebooks, are available in Italy
and abroad.*

ISBN 978-88-492-2753-6

In copertina: Pittura, architettura, paesaggio. Contaminazioni, abrasioni, innesti. Immagini, 2014 (particolare) .

L'OFFICINA DELLO SGUARDO

Scritti in onore di Maria Andaloro

a cura di

Giulia Bordi, Iole Carlettini, Maria Luigia Fobelli,
Maria Raffaella Menna, Paola Poglioni

Volume 2

IMMAGINE, MEMORIA, MATERIA

GANGEMI  EDITORE

Indice

V. L'ESTETICA E LO SGUARDO

<i>L'immagine dell'immagine</i> LUCIA PIZZO RUSSO	13
<i>L'immagine ibrida</i> ELIO FRANZINI	21
<i>Epistemologia dell'ornamento. Un'ipotesi di lavoro</i> MASSIMO CARBONI	27
<i>Icona e immagine</i> GIUSEPPE DI GIACOMO	33
<i>Icone moderne</i> VICTOR I. STOICHITA	39
<i>Il Fayum di Alberto Giacometti</i> ELENA TAVANI	45
<i>L'ultima spiaggia del monumento. Per una tipologia della contro-monumentalità contemporanea</i> ANDREA PINOTTI	55

VI. L'OPERA NEL TEMPO

<i>Mostri marini con e senza ali: considerazioni sul 'grande pesce' che ingoiò Giona</i> FRANCESCA POMARICI	63
<i>«In forma di teatro». Lo spazio liturgico antelamico in diocesi di Parma: nuove scoperte tra rimozioni e rilavorazioni</i> CARLOTTA TADDEI	69
<i>Paraíso e inferno en Gormaz: una iglesia a los pies de un castillo</i> MILAGROS GUARDIA	75
<i>Sfortuna del San Ludovico di Tolosa di Donatello: lo spazio negato</i> LAURA CAVAZZINI	85
<i>Segnalazioni del 'Maestro dell'Adorazione di Glasgow'</i> RICCARDO NALDI	91
<i>Giovanni Bellini introduce l'Anticristo</i> ENZO BILARDELLO	101
<i>Il disegno nascosto di Giovanni Santi</i> MARIA ROSARIA VALAZZI	107
<i>Uno sguardo su Maria. Iconografia mariana nella chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma</i> BARBARA FABJAN	113
<i>Raffaello, Polidoro e lo Spasimo di Sicilia: un caso di scuola</i> ANDREA DE MARCHI	119

<i>La Pietà di Michelangelo: nuove ricerche su una Madonna coronata in San Pietro</i>	127
PIETRO ZANDER	
<i>Visione nordica e allegoria italiana nella Battaglia di Mühlberg di Enea Vico</i>	141
ENRICO PARLATO	
<i>Recomposition: Blade and Glue in Some Drawings by Ludovico Carracci</i>	147
GAIL FEIGENBAUM	
<i>Un nuovo quadro di Marco Benefial 'che si direbbe di Carlo Maratta'</i>	153
LILIANA BARROERO	

VII. SEGNI E PERCORSI DELLA MEMORIA

<i>Edizioni moderne, problemi antichi: la gloria del μεγαλόψυχος (Isocrate, Evagora 3)</i>	161
MADDALENA VALLOZZA	
<i>Peristili e cortili porticati nelle domus aristocratiche della Roma tardo-antica: alcuni esempi da ricerche recenti</i>	167
CARLO PAVOLINI	
<i>Note sulle iscrizioni 'damasiane' della basilica di Sant'Ippolito a Porto</i>	173
VINCENZO FIOCCHI NICOLAI	
<i>Johannes, monaco di San Pietro in Ciel d'Oro, e l'armarium dimenticato di San Savino a Piacenza</i>	181
STEFANIA BABBONI	
<i>L'immagine di Lemno in Italia tra XV e XVII secolo</i>	185
MARINA MICOZZI	
<i>Un'impresa per la Virtù. Accademia e parodia nella Roma farnesiana</i>	191
PAOLO PROCACCIOLI	
<i>I manoscritti di Antonio Bruzio (1614-1692) sulla basilica di San Giovanni a Porta Latina</i>	197
ALIA ENGLÉN	
<i>Immagini come documenti. Il caso del Fiume del terrestre Paradiso (1652) di Niccolò Catalano con le incisioni di Francesco Curti</i>	205
GIOVANNA SAPORI	
<i>Luoghi di memoria e memoria dei luoghi: Costantinopoli e le mura terrestri nei diari del reverendo John Covel (1670-1677)</i>	213
ALESSANDRA RICCI	
<i>Su alcuni disegni di un frammento della serie dei Rilievi 'Valle-Medici' con personificazioni di nationes e civitates</i>	221
STEFANO DE ANGELI	
<i>Temi di metodo. Mengs, il Barocco e il Naturalismo spagnolo: una riflessione e un interrogativo</i>	227
ROSANNA CIOFFI	
<i>Survey of Iasos by Royal Navy, 1822</i>	231
FEDE BERTI	
<i>Le torri di Vlanga Bostani: un tratto perduto delle mura marittime di Costantinopoli nei disegni di Mary Adelaide Walker</i>	237
ANDREA PARIBENI	

<i>«Ai tempi del potente re Ruggero...». Aubin-Louis Millin a Santa Maria del Patir</i> ANNA MARIA D'ACHILLE, ANTONIO IACOBINI	245
<i>La «stanza di re Ruggero» del Palazzo reale di Palermo dalla destinazione d'uso alla fortuna nell'arte dell'Ottocento</i> IVANA BRUNO	257
<i>Cassette, pissidi, olifanti. Un taccuino inedito di Ugo Monneret de Villard</i> SILVIA ARMANDO	265
<i>Alla ricerca di Cimabue: i disegni di Ingres ad Assisi</i> IOLE CARLETTINI	271
<i>Calamatta: l'ideale d'artista ne Les Maîtres Mosaïstes di George Sand</i> ROSALBA DINOIA	277
<i>Pavel A. Florenskij e il discorso sull'icona</i> MARIA LUIGIA FOBELLI	283
<i>La 'questione delle origini': un dibattito nella Viterbo neomedievalista</i> MARIA TERESA MARSILIA	291
<i>Wrap Museum: un progetto di Christo per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma</i> STEFANO MARSON	297
<i>Persistenti memorie. Segmenti identitari dell'arte contemporanea nell'area del Mediterraneo</i> PATRIZIA MANIA	303
VIII. CRITICA, STRUMENTI E METODI DEL RICONOSCIMENTO	
<i>Il riconoscimento come ricostituzione. Per un'edizione commentata della Teoria del restauro di Cesare Brandi</i> MARIA IDA CATALANO	311
<i>Appunti sul 'restauro preventivo', oggi</i> PIETRO PETRAROIA	317
<i>L'occhio del fotografo e l'occhio del restauratore</i> GIOVANNA MARTELOTTI	325
<i>Il restauro scientifico per le opere d'arte decorativa</i> MARIA CONCETTA DI NATALE	331
<i>Fragili oggetti riscoprono antichi contesti</i> ROSALIA VAROLI PIAZZA	337
<i>Percorsi inediti del restauro in Italia negli anni Quaranta del Novecento: Federico Zeri e Mario Modestini</i> SILVIA CECCHINI	343
<i>Politica e accademia: Lionello Venturi, Roberto Longhi e la successione a Pietro Toesca nell'ateneo romano</i> VALENTINO PACE	347
<i>Il dibattito tra arte e architettura in Italia negli anni della ricostruzione (1945-1955)</i> ELISABETTA CRISTALLINI	353
<i>Proposta per una nuova organizzazione museale</i> FRANCESCO ANTINUCCI	359

<i>Niğde Müzezi</i> FASLI AÇIKGÖZ	365
<i>Uso e abuso dei GIS: dal bene immobile alle collezioni museali</i> ELENA LATINI	367
<i>Conservazione preventiva e controllo climatico nei musei: un viaggio fra Viterbo, Teheran e Città del Vaticano</i> HAYDÉE PALANCA	371
<i>La chiesa di Santa Maria Assunta a Monterano: fonti documentarie, stratigrafia, fasi costruttive</i> MICHELE BENUCCI, GIUSEPPE ROMAGNOLI	375
<i>Rilievo morfologico e rappresentazione dell'architettura rupestre</i> MARCO CARPICECI	385
<i>Un futuro per il passato: un tell tra ricerca, conservazione e fruizione</i> ISABELLA CANEVA	391
<i>Dendroprovenienza dei legni dei supporti dipinti (IV-XV secolo) e delle sculture in area mediterranea</i> MANUELA ROMAGNOLI	397
<i>Il contributo delle Scienze della Terra nei beni culturali</i> GINO MIROCLE CRISCI, MAURO FRANCESCO LA RUSSA, DOMENICO MIRIELLO	403
<i>Il MLAC Museo Laboratorio di Arte Contemporanea all'Università degli Studi della Tuscia (1992-1997)</i> SIMONETTA LUX	407
<i>La formazione universitaria nel settore della Conservazione dei beni culturali: qualche riflessione</i> GIOVANNI SOLIMINE	413
<i>L'arte del restauro, eccellenza made in Italy: dalla mente alla mano</i> LIDIA RISSOTTO	421
<i>Al di fuori dei percorsi accademici</i> RAFFAELLA PASCUCCI	427
IX. DAI PONTEGGI	
<i>Lazur de graico colore: sui sentieri del lapislazzulo</i> GIOVANNA VALENZANO	431
<i>I primi due strati dipinti della parete-palinsesto di Santa Maria Antiqua: nuove osservazioni di carattere tecnico-esecutivo</i> WERNER MATTHIAS SCHMID	437
<i>Pittori e mosaicisti nei cantieri di Giovanni VII (705-707)</i> PAOLA POGLIANI	443
<i>L'uso di sagome per dipingere: il ciclo dei Santi Quirico e Giulitta nella cappella di Teodoto in Santa Maria Antiqua al Foro Romano</i> VALERIA VALENTINI	451
<i>Nella basilica di San Pietro a Tuscania, il più antico disegno di cantiere conosciuto del Medioevo italiano?</i> RENZO CHIOVELLI	457

<i>«Prestarsi con tutto amore ed impegno per le cose patrie»: il barone Mandralisca e i restauri ottocenteschi dei mosaici di Cefalù</i>	465
VINCENZO ABBATE	
<i>Un illustre inedito. L'Istituto Centrale per il Restauro e la prima campagna di restauri dei soffitti della Cappella Palatina di Palermo (1948-1953)</i>	473
FRANCESCA ANZELMO	
<i>L'esperienza del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro 'Michele Cordaro' nel cantiere di studio del frammento musivo con l'Angelo dalla Navicella di Giotto</i>	479
CLAUDIA PELOSI	
<i>L'icona musiva di san Sebastiano nella basilica romana di San Pietro in Vincoli. Analisi critica con l'ausilio dell'indagine digitale riflettometrica</i>	487
GABRIELE BARTOLOZZI CASTI	
<i>Impurezze associate al litargirio in cicli pittorici medievali</i>	495
PIETRO MOIOLI, CLAUDIO SECCARONI	
<i>Una statua di età giulio-claudia dal Palatino: studio delle tecniche di esecuzione</i>	501
SILVIA BORGHINI	
<i>The Conservation Work on the Mosaics of the Amazons Villa from Early Byzantine Period, Şanlıurfa-Turkey</i>	507
Y. SELÇUK ŞENER	
<i>An example of rock-hewn church restoration in Cappadocia: Ürgüp Kayakapı rock church</i>	513
BEKİR ESKICI	
<i>A propósito de la reciente restauración del claustro de Santa María de Ripoll y del hallazgo de una imagen medieval de estuco</i>	519
IMMACULADA LORÉS I OTZET	
<i>Restauro di un tratto crollato delle mura medievali di Tarquinia presso la chiesa di Santa Maria in Castello. Metodologia di analisi e di intervento</i>	527
MARINA A.L. MENGALI	
OMAGGI	533
RODOLFO FIORENZA, GAETANO ALFANO, DOMENICO VENTURA	
<i>La signora del viaggio</i>	541
A Maria Andalaro Δέσποινα	
PIETRO LONGO	
<i>Corsi tenuti da Maria Andalaro nelle Università di Chieti e Viterbo</i>	545
<i>Maria Andalaro. Bibliografia 1970-2013</i>	547

MOSTRI MARINI CON E SENZA ALI: CONSIDERAZIONI SUL 'GRANDE PESCE' CHE INGOIÒ GIONA

Francesca Pomarici



FIG. 1 Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, sarcofago

L'arte paleocristiana ha avuto una grandissima predilezione per la storia del profeta Giona, di cui si contano innumerevoli rappresentazioni, in primo luogo in ambito funerario¹. Un ruolo importante nella resa figurativa del racconto la ebbe il 'grande pesce' (*dag gadol* nel testo ebraico) mandato dal Signore per ingoiare il profeta², il quale fu raffigurato come un sinuoso mostro marino, tratto dalla tradizione classica. Se si osserva un'opera come il sarcofago con storie di Giona conservato alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen (fig. 1), sorge istintiva l'impressione che tale scelta poté essere dovuta al gusto di riproporre un soggetto visivamente così attraente, che era stato peraltro ampiamente utilizzato nei precedenti sarcofagi romani 'con esseri marini'³. Tra i vari esseri fantastici presenti nei consessi acquatici di questi rilievi, o di altri oggetti artistici di produzione romana, come mosaici pavimentali o vasi preziosi, quello prescelto per la storia di Giona costituisce un caso speciale. Esso infatti si differenzia dalle altre creature ibride del *thiasos* marino, perché non ha un corpo anteriore riferibile chiaramente a un essere noto, reale o mito-

logico⁴, bensì mostra una testa dalle sembianze non del tutto definite, le cui caratteristiche più evidenti sono le grandi orecchie dritte, il muso allungato e i denti lunghi e affilati. Sono alcuni tratti che nella tradizione figurativa classica distinguono il mostro marino a cui avrebbe dovuto essere sacrificata Andromeda, mostro che aveva dato il nome ad una costellazione del cielo australe, quella appunto del *ketos* (oggi chiamata anche 'balena'). Se si confrontano le immagini di questa creatura che compaiono nell'arte paleocristiana con quella della costellazione come la vediamo in uno dei più celebri manoscritti carolingi contenenti la materia astrologica dei *Phenomena* di Arato (figg. 1-2), ci si rende subito conto dell'identità di aspetto tra il mostro del mito assunto a simbolo celeste e quello scelto per la storia di Giona⁵. Si potrebbe quindi dedurre che la ragione della scelta iconografica riguardo all'essere acquatico della storia di Giona, originariamente, sia dipesa dal fatto che nella traduzione dei Settanta il *dag gadol* ebraico era stato reso con *ketos*, termine che del resto in greco indica, oltre ai mostri marini, anche i grandi pesci, come le balene⁶.



FIG. 2 Leida, Universiteitsbibliotheek, Voss. lat. Q. 79, f. 66v



FIG. 3 Herrade de Landsberg, *Hortus deliciarum* (par Joseph Walter, Strasbourg-Paris 1952, tav. XVI)

C'è però una spiegazione assai più sofisticata, basata sull'interpretazione midrascica del libro di Giona, che gli studiosi già da tempo hanno chiamato in causa come fonte di alcuni elementi dell'iconografia paleocristiana del racconto⁷. Per quanto riguarda l'aspetto che qui interessa, secondo il commento ebraico il pesce che arrivò per ingoiare Giona era una creatura appositamente creata da Dio il quinto giorno della creazione⁸, la quale preso il profeta e inabissatasi gli comunicò che era arrivato il proprio tempo di andare a finire nella bocca del Leviatano. Giona allora si fece condurre dal mostro e lo spaventò annunciandogli che in realtà sarebbe stato lui che, nell'età del Messia, lo avrebbe catturato perché potesse essere dato in pasto nel banchetto dei giusti⁹. Questi commenti chiariscono che l'essere marino giunto a ingoiare Giona chiaramente non è il Leviatano, ma non è neanche un semplice grande pesce, bensì fa parte dei *taninim* (*Genesi* 1: 21), mostri marini con aspetto di enormi ser-

penti o coccodrilli (come lo stesso Leviatano del resto). L'ipotesi dunque è che nell'arte paleocristiana ci si sia serviti consapevolmente del modello dell'antico *ketos* per raffigurare il mostro marino della tradizione biblica.

Successivamente si riscontra un diversificarsi delle scelte: da un lato vi è una tendenza, a tramutare il mostro in un normale pesce, di cui si trova una testimonianza già nell'immagine presente nella Bibbia di Roda (terzo quarto XI secolo)¹⁰ e che man mano tenderà a rafforzarsi; dall'altro, troviamo vari mostri più o meno feroci o fantasiosi. Un pesce a tutti gli effetti, un'immensa carpa secondo Joseph Walter¹¹, è quello che compare nell'immagine dedicata a Giona dell'*Hortus deliciarum* (1167-1185)¹². Nella controversa pubblicazione delle copie delle figure del manoscritto curata dal canonico alsaziano¹³, la tavola XVI presenta affiancate l'immagine di Giona rigettato dal *cetus* (così è scritto due volte sul corpo del pesce) e quella del «Leviathan qui significat diabolum» (fig. 3)¹⁴. Il confronto è divertente sotto più punti di vista: si tratta in sostanza della stessa creatura che cambiando, per così dire, gli accessori si presta a interpretare parti diverse. Questo naturalmente andrà imputato al *modus operandi* del miniatore, anche se non si può fare a meno di percepire al cospetto delle due immagini vicine un echeggiare forse umoristico della complessa vicenda ermeneutica relativa al misterioso rapporto tra i due esseri. Il terribile mostro appare sovrastato dalla mole del pesce (entrambe le immagini nel manoscritto originario erano a piena pagina) e anche questo crea un effetto un po' comico, che però è creato dalla tavola fatta realizzare dal curatore, perché nel manoscritto medievale le due immagini non erano vicine. Da sottolineare è il fatto che gli accessori che distinguono il Leviatano sono di nuovo quelli pertinenti all'antico *ketos*: orecchie lunghe e appuntite, muso allungato, coda di pesce avvolta, zampe anteriori leonine; ma c'è una differenza che colpisce, la presenza delle ali.

Anche il mostro marino della storia di Giona a un certo punto fu dotato di ali. Questo risulta particolarmente evidente in ambito campano, dove, nel corso del secolo XII, si ebbe una grande ripresa della raffigurazione del profeta ingoiato e rigettato dal mostro, prima nell'illustrazione

degli *Exultet* e quindi su scala monumentale¹⁵. Il caso più antico, per quanto riguarda la presenza delle ali, dovrebbero essere le pistrice raffigurate a mosaico sulle spallette dell'ambone Rogadeo nella cattedrale di Ravello (fig. 4); altri esempi rilevanti si trovano nel pulpito della cattedrale di Minturno e in quello di San Giovanni del Toro a Ravello¹⁶. Questa novità, e molte altre, nell'arte campana dei secoli XI e XII, erano state spiegate da Wolfgang Fritz Volbach, ormai molto tempo fa, come l'effetto di modelli importati dall'Oriente, tramite stoffe e altri oggetti lussuosi: in particolare egli attribuiva la nascita di una nuova specie di 'drago marino alato' alla combinazione, da parte degli artisti locali, di elementi antichi e orientali, vale a dire all'aggiunta di una lunga coda di pesce all'immagine sasanide del *senmurv*, chiamato da Volbach 'ippocampo'¹⁷. Più di recente Giovanni Curatola ha voluto approfondire la questione individuando una sorta di antefatto – per questa recezione di elementi orientali – nei rilievi con le storie di Giona che decorano la fronte esterna sud della chiesa della Santa Croce di Aght 'amar sul lago di Van, edificio fatto erigere come chiesa palatina dal re Gagik Artsruni tra il 915 e il 921¹⁸. Lo studioso parte dalla constatazione che, in questi rilievi, la figura del mostro marino appare resa in modo differente nei due episodi e, soprattutto, che nel primo risulta priva di ali, mentre nel secondo ne è vistosamente dotata (fig. 5); e ritiene di poter mettere in relazione tale fatto con una particolarità della traduzione in armeno della Bibbia dove compaiono due termini diversi per il mostro che inghiotte il profeta e per quello che lo rispelle: nel primo caso è usato il termine *kēt*, l'equivalente del greco *ketos*, nel secondo *vishap jkann*, che vuol dire all'incirca 'mostro marino di pesce'¹⁹. Non si tratterebbe dunque della stessa creatura; la seconda, per la sua funzione salvifica, assumerebbe infatti alcuni aspetti dell'*arlēz*, cane alato della mitologia armena, che soccorreva i guerrieri caduti in battaglia, assimilabile al *senmurv* iranico; per questo motivo, secondo Curatola, l'essere che restituisce Giona viene rappresentato ad Aght 'amar con alcuni tratti dell'aspetto del mitico cane-uccello di origine sasanide²⁰. Questa 'versione armena' del mostro marino, sempre secondo l'autore, trovò diffusione successivamente



FIG. 4 Ravello, Cattedrale, ambone Rogadeo, particolare



FIG. 5 Aght 'amar, Chiesa della Santa Croce, facciata sud, particolare delle Storie di Giona

nel romanico occidentale, in Campania ma anche altrove²¹. L'argomentazione è di grande interesse perché tenta di connotare un momento specifico di trasmissione nell'affascinante campo di studi relativo alla migrazione dei motivi, tuttavia, riguardando i rilievi in questione, a me non sembra sicuro che i due esseri siano intesi come diversi, bensì direi semplicemente che nel primo, affiorante sul dorso sotto la barca, le ali, come le zampe, non sono state raffigurate in quanto le si intende sott'acqua; mentre, per quanto riguarda il secondo, è indubbio che la resa della parte anteriore del corpo evochi fortemente l'immagine del *senmurv*, ma credo che si tratti di una ripresa solo formale, senza conseguenze sul significato dell'immagine²².

È comunque un dato che già a partire dagli inizi del secolo X, nel regno armeno di Vaspurakan, esisteva l'opzione del '*ketos* con le ali'. E non fu un caso eccezionale perché la stessa opzione si ritrova anche successivamente altrove come mostra una miniatura di un manoscritto di provenienza cipriota, della seconda metà del secolo XII (BN, suppl. grec 1335), dove il mostro marino, che compie una sorta di giravolta per espellere il profeta, ha la testa dal muso appuntito, la coda di pesce, senza spire, e le ali²³. Forse la tendenza a inserire le ali dovette intervenire a un certo punto, in diversi contesti, in forza di una



FIG. 6 Ravello, Cattedrale, porta bronzea, particolare



FIG. 7 Aquileia, Basilica, particolare del mosaico pavimentale

assimilazione con l'iconografia del drago, che nei secoli centrali del Medioevo si era andata trasformando dall'originario serpente, che appare per esempio nelle immagini di tradizione antica della costellazione *draco*²⁴, verso un essere più complesso, con lungo corpo squamoso, zampe artigliate ed ali²⁵. È comunque difficile, e probabilmente inutile, con la consapevolezza odierna, costruire teorie sui percorsi dei modelli, visto il continuo intrecciarsi di variazioni iconografiche dovute a motivi culturali o religiosi con quelle dettate dalla prassi e dal gusto degli artisti, e dunque la possibilità, auspicabile, di attribuire a una variante iconografica una valenza semantica va comunque affidata all'analisi globale del contesto di una singola opera.

Tornando al secolo XII nell'Italia meridionale, un altro caso interessante da segnalare riguarda la formella con il cosiddetto 'albero della vita' che fa parte del repertorio di immagini delle porte bronzee di Barisano da Trani (fig. 6)²⁶. Si tratta di una composizione che ha meritato e meriterebbe tuttora lunghe discussioni, qui tuttavia vorrei richiamare l'attenzione su un solo elemento, gli ani-

mali fantastici che si ergono nella zona superiore del riquadro. William Melczer così li descriveva: «corpi di drago, zampe di leone, ali, teste allungate di volpe, lunghe orecchie di coniglio»²⁷. Che si tratti di draghi lo si può stabilire dalla lingua dardeggiante e dal fatto che le stesse orecchie e le stesse squame si ritrovano nella creatura abbattuta da san Giorgio in un'altra delle formelle del repertorio di Barisano, dove però, probabilmente a causa di un modello antiquato, essa ha ancora nel complesso la forma arcaica del serpente²⁸.

Ma perché un drago dovrebbe avere testa di volpe e orecchie di coniglio? Un'ipotesi potrebbe essere che la fonte di ispirazione per questa testa singolare sia stato proprio l'antico *ketos*, il cui sembiante è stato per così dire naturalizzato. L'operazione, come mostrano i due classicissimi leoni della stessa formella, non sembra tanto da annoverare nell'ambito dell'influsso dell'Oriente, quanto piuttosto in quello della rielaborazione dell'antico.

Ritornando, per concludere, alla questione delle ali, va detto che la loro presenza non è del tutto esclusa nel mostro marino originario²⁹. Un

accenno a questo elemento a volte può comparire, ma si tratta per lo più di forme ibride fra ali e pinne, oppure di travisamenti della ghirlanda di foglie che talvolta cinge i fianchi dei tritoni. Un esempio evidente del primo caso lo troviamo nel mosaico pavimentale della basilica di Aquileia (fig. 7), dell'inizio del IV secolo, dove l'artista, evidentemente coinvolto nell'atmosfera naturalistica della 'grande pesca', pur restando fedele al modello del *ketos* volle evitare le grosse zampe da felino sostituendole con delle pinne-ali a ventaglio. Vere e proprie ali, da angioletto verrebbe da dire, le ha invece il mostro molossoide che inghiotte e rimette Giona nel gruppo di statuette datate al terzo quarto del III secolo del Cleveland Museum of Art (fig. 8). Trovare una spiegazione, tanto per la presenza, quanto per la tipologia, di queste alette è assai difficile, va dunque valutata la possibilità di considerare tale elemento come una delle tante anomalie che hanno portato, ragionevolmente, a diffidare dell'autenticità di questo stravagante gruppo di sculture³⁰.



FIG. 8 Cleveland, Museum of Art, statuette con Giona rigettato dal mostro

¹ Per una sintesi sui ritrovamenti e gli studi: F. BISCONTI, *Nuovi paralipomeni di Giona. Il profeta e il re di Ninive in un coperchio di sarcofago del Museo Cristiano di Pretestato*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», 84 (2008), pp. 15-32, in part. pp. 15-19.

² Giona 2, 1: «et preparavit Dominus piscem grandem ut deglutiret Jonam».

³ *Meerwesen*, questa è la definizione della tipologia nel volume relativo della grande catalogazione dei sarcofagi iniziata sotto la cura di Carl Robert (A. RUMPF, *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*, in *Die antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1939, vol. V, t. 1); i rilievi in questione mostrano cortei o riunioni di esseri fluttuanti sulle onde: nereidi, tritoni, centauri marini e esseri fantastici con fattezze diverse del busto e della testa ma con analoghe lunghe code di pesce attorte in spire; cfr. P. ZANKER, B.C. EWALD, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, a cura di G. Adornato, Torino 2008, p. 117 ss.

⁴ Un'ampia varietà di queste creature fantastiche si trova riunita nel mosaico pavimentale con il *Trionfo di Nettuno* nella sala maggiore delle Terme di Nettuno ad Ostia Antica.

⁵ Leida, Universiteitsbibliotheek, Voss. lat. Q. 79, f. 66v; il manoscritto, che contiene la traduzione in latino di Germanico del testo di Arato, è stato eseguito intorno all'825 per Ludovico il Pio, le miniature, secondo gli studi più recenti, non sono copie fedeli di un esemplare tardoantico dello stesso testo oggi perduto, come si è ritenuto in passato, bensì sono frutto di una compilazione tra modelli antichi diversi; cfr. D.

BLUME, M. HAFNER, W. MECHTHILD, *Sternbildes des Mittelalters. Der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie*, vol. I, t. 1, Berlin 2012, pp. 55, 292 ss.; si veda anche in ambito islamico: A. BAUSANI, *Κητος fra le stazioni lunari? Considerazioni iconografiche sulla 'balena' a proposito di alcuni mss. d'età safavide*, in «Oriente moderno», 58 (1978), pp. 275-283.

⁶ Il termine latino per i mostri marini potrebbe essere *pistrix* (o *pristis*), tuttavia Plinio (PLIN., *Nat.*, II 9, 8) ne rileva principalmente le dimensioni («Maximum animal in Indico mari pristis et ballaena est»), mentre per quanto riguarda l'essere a cui era stata esposta Andromeda parla genericamente di 'belva marina' (*Ivi*, II 9, 11 ss.). Virgilio (VERG., *Aen.*, III, 427) attribuisce un enorme corpo di pistrice al mostro Scilla (che del resto, secondo una delle tradizioni, era figlia di *Ketos* e di suo fratello Forcide). Sull'origine e la storia dell'immagine del mostro marino/*ketos* nell'arte antica cfr. J. BOARDMAN, 'Very Like a Whale' - *Classical Sea Monsters*, in *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds. Papers presented in Honor of Edith Porada*, ed. by E.A. Farkas, P.O. Harper, E.B. Harrison, Mainz am Rhein 1987, pp. 73-84; va inoltre ricordato che sia la storia di Andromeda, sia quella di Giona, si svolgono sulla costa di Giaffa, e questo è un altro motivo che ha portato alcuni ad identificare i due mostri, si veda in proposito M. MULZER, *Andromeda und Jona in Jafo*, in «Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins», 122 (2006), pp. 46-60.

⁷ R. DELBRÜCK, *Probleme der Lipsanotek in Brescia*, Bonn 1952, pp. 22 ss. (Theophaneia, 7); C.O. NORDSTRÖM, *Some Jewish Legends in Byzantine Art*, in «Byzantion», 25-27 (1955-1957), pp. 487-508, in part. p. 501 ss.; sulle varie versioni del *Midrash* a Giona, che risalgono ai secoli IX-XIII, ma ripropongono testi fissati nel I secolo d.C., vedi C. BEDINI, A. BIGARELLI, *Il viaggio di Giona: Targum, Midrash, Commento di Rashi*, Roma 1999, p. 55 ss.

⁸ B. NARKISS, *The Sign of Jonah*, in «Gesta», 18 (1979), n. 1, pp. 63-76, in part. p. 65; C. BEDINI, A. BIGARELLI, *Il viaggio di Giona*, cit., p. 100.

⁹ *Ivi*, p. 101 ss.; indicazioni sull'aspetto del Leviatano si trovano in Giona 41, 1-34.

¹⁰ Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 6, f. 83r; l'immagine si può trovare sul sito della biblioteca nell'archivio *Mandragore*.

¹¹ HERRADE DE LANDSBERG, *Hortus deliciarum*, éd. J. Walter, Strasbourg-Paris 1952, p. 75.

¹² Opera pedagogica compilata da Herrada di Landsberg per le monache dell'abbazia di Hohenbourg, in Alsazia, l'*Hortus deliciarum* è noto in primo luogo per il suo eccezionale corredo illustrativo. L'originale andò perduto nel 1870, ma attraverso una serie di testimonianze si è potuto ricostruirne per gran parte l'aspetto, cfr. HERRAD OF HOHENBOURG, *Hortus deliciarum*, ed. by R. Green, London-Leiden 1979, 2 voll.

¹³ Si veda per le notizie e la valutazione dell'iniziativa di Joseph Walter: *ivi*, vol. I, pp. 15, 21.

¹⁴ Nell'*Hortus deliciarum* le immagini non sono vicine ma si trovano al f. 64r e al f. 84r.

¹⁵ Non c'è qui lo spazio per illustrare dettagliatamente la questione, legata alla liturgia pasquale, si rimanda pertanto a D. GLASS, *Jonah in Campania: a Late Antique Revival*, in «Commentari», 27 (1976), pp. 179-193; per altri esempi in area laziale: M. GIANANDREA, *La scena del sacro. L'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo*, Roma 2006, p. 37 ss.

¹⁶ Una dettagliata trattazione dell'ambone Rogadeo, sia dal punto di vista storico-artistico, sia da quello dell'analisi dei materiali, si trova in *La cattedrale di Ravello e i suoi pulpiti*, a cura di R. Martines, Viterbo 2001; l'arredo, che non si trova più nella posizione originaria, venne realizzato per volontà del vescovo Costantino Rogadeo che fu in carica dal 1094 al 1150, tuttavia vista la distanza culturale e stilistica che separa il complesso della decorazione ad intarsio dell'ambone dai mosaici sulle spallette e sui sopraplastanti corrimano, la cui sistemazione implica lo smembramento dell'epigrafe commemorativa del committente, non si può essere certi che la datazione dei mosaici con Giona vada contenuta entro il 1150. Per quanto riguarda le altre opere menzionate, anch'esse di datazione controversa, si rimanda ai testi citati alla nota 15, dove si nominano anche altri casi; si veda inoltre: D.F. GLASS, *Romanesque Sculpture in Campania*, Pennsylvania State University 1991; F. GANDOLFO, *La scultura normanno-sveva in Campania*, Bari 1999.

¹⁷ W.F. VOLBACH, *Oriental Influences in the Animal Sculpture of Campania*, in «Art Bulletin», 24 (1942), pp. 172-180, in part. p. 178; sull'argomento è tornato di recente S. RICCIONI, *Il bestiario di Roma tra XI e XII. La rappresentazione*

della natura tra ornamento e narrazione, relazione al convegno *Medioevo: Natura e figura*, Parma, 20-25 settembre 2011, di prossima pubblicazione negli atti.

¹⁸ G. CURATOLA, *Il 'vishap' di Aght 'amar: nota sulla diffusione occidentale di un motivo iconografico*, in «Oriente moderno», 58 (1978), pp. 285-302; sulla chiesa e la sua decorazione si veda da ultimo: L. JONES, *Between Islam and Byzantium. Aght 'amar and the Visual Construction of Medieval Rulership*, Aldershot 2007, in part. (per le storie di Giona) p. 92 ss.

¹⁹ G. CURATOLA, *Il 'vishap' di Aght 'amar*, cit., p. 285.

²⁰ Già Sirarpie Der Nersessian, che per prima rese nota la chiesa della Santa Croce, riteneva il secondo pesce derivato dal *senmurv* (S. DER NERSESSIAN, *Aght 'amar: the Church of the Holy Cross*, Cambridge (Mass.) 1965, p. 33); sul *senmurv* si veda: M.C. ROMANO, *Il Senmurv*, in *La Seta e la sua via*, a cura di M.T. Lucidi, Roma 1994, pp. 135-137, che riprende anche la teoria della variante armena.

²¹ Per ragioni di brevità si sono dovute schematizzare al massimo le argomentazioni di Curatola che sono molto più sofisticate e dettagliate.

²² Il testo armeno della Bibbia si è detto parla, letteralmente, di un 'mostro marino di pesce' (ringrazio Anna Sirinian per la consulenza linguistica), trasformarlo in un cane alato per la presenza delle ali e per la funzione salvifica mi sembra un po' forzato (anche perché è Dio che ordina al pesce di vomitare Giona). A questo punto va ricordato che nel *Midrash* su Giona c'è un racconto in cui il profeta cambia pesce, ma si tratta del trasferimento da un pesce maschio a un pesce femmina gravido, cfr. C. BEDINI, A. BIGARELLI, *Il viaggio di Giona*, cit., p. 109 ss.

²³ F. 331v, l'immagine si trova nell'archivio *Mandragore*, cfr. nota 12.

²⁴ Le immagini si trovano in D. BLUME, M. HAFFNER, W. METZGER, *Sternbildes des Mittelalters*, cit.

²⁵ S. MANACORDA, s.v. *Drago*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma 1994, vol. V, pp. 724-729.

²⁶ Sull'attività dell'artista, che si colloca tra l'ottavo e il nono decennio del XII secolo, si veda da ultimo: A. IACOBINI, *'Barisanus...me fecit'. Nuovi documenti sull'officina di Barisano da Trani*, in *Medioevo: le officine. Atti del convegno internazionale di studi*, Parma 22-27 settembre 2009, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 190-206 (I convegni di Parma, 12). Le porte conservate si trovano nelle cattedrali di Ravello, Monreale e Trani, quella di Ravello è datata da un'iscrizione al 1179.

²⁷ W. MELCZER, *La porta di bronzo di Barisano da Trani a Ravello. Iconografia e stile*, Cava dei Tirreni 1984, p. 168.

²⁸ W. MELCZER, *La porta di bronzo*, cit., Tav. XXXIII.

²⁹ J. BOARDMAN, *'Very Like a Whale'*, cit., p. 74.

³⁰ Il gruppo, formato da undici pezzi, è stato acquistato dal museo nel 1965 e sin da allora ha suscitato delle perplessità, che però non hanno portato ad una verifica effettiva: cfr. W.D. WIXOM, *Early Christian Sculptures at Cleveland*, in «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», 1 (1967), pp. 67-89; E. KITZINGER, *The Cleveland Marbles, in I monumenti cristiani precostantiniani. Atti del IX Congresso internazionale di Archeologia Cristiana*, Roma 21-27 settembre 1975, Città del Vaticano 1978, pp. 653-675.