

aula egregia

L'abbazia di Sant'Antimo e la scultura del XII secolo
nella Toscana meridionale

Walter Angelelli Francesco Gandolfo Francesca Pomarici

aula egregia

L'abbazia di Sant'Antimo e la scultura del XII secolo
nella Toscana meridionale

I

E

Questo volume è stato realizzato con i fondi
del Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca Scientifica,
PRIN 2002 e 2004, e con il contributo finanziario
dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte

Redazione
Paparo Edizioni

Grafica
Luciano Striani

Copyright 2009 Paparo Edizioni srl
ISBN 978-88-87111-86-6

Copertina Castelnuovo dell'Abate, abbazia di Sant'Antimo, chiesa, facciata, capitello con pantere.

SOMMARIO

I SAGGI

- 7 Francesco Gandolfo
Il cantiere dell'abbazia di Sant'Antimo
- 87 Walter Angelelli
«Tutti i pietrami semplici e lavorati».
Il repertorio ornamentale della scultura di Sant'Antimo:
formazione e irraggiamento
- 161 Francesca Pomarici
Percorsi iconografici nella scultura architettonica
della Toscana centromeridionale tra XI e XIII secolo
- 209 Bibliografia
- 223 Indice dei luoghi

SAGGI

Francesco Gandolfo

Il cantiere dell'abbazia di Sant'Antimo

Pur essendo, per forme e imponenza, uno dei più significativi tra i monumenti toscani risalenti al XII secolo, occorre dire che, nella sostanza della sua vicenda costruttiva, l'abbazia di Sant'Antimo è più nota che realmente conosciuta¹. A questa dimenticanza ha contribuito di certo la perdita dell'archivio che ha causato una pesante lacuna nella documentazione storica, malgrado gli sforzi compiuti, agli inizi del Novecento, dal Canestrelli al quale si deve quella che, a tutt'oggi, è rimasta l'unica monografia sul complesso e, successivamente, dal Kurze il quale ha utilmente cercato di allargare le conoscenze in proposito². Nel corso del tempo si è rivelata inaffidabile anche la data del 1117, suggerita dalla lunga iscrizione che si stende sul piano della pedana antistante l'altare maggiore e che prosegue sul pilastro posto nell'immediato, sulla sinistra. Accolta in passato come un solido punto di riferimento per la costruzione dell'edificio attuale, ritenuta addirittura un sicuro *ante quem* per tale avvenimento, una volta che è stata sottoposta, da parte del Kurze, a una lettura rigorosa dei suoi contenuti, l'epigrafe ha rivelato di poter confermare soltanto che in quella

data era avvenuta una ricca donazione di beni all'abbazia³. È pensabile che l'acquisizione di quelle proprietà abbia consentito ai monaci di avviare i lavori di costruzione di una nuova chiesa, ma questa resta soltanto una ipotesi, plausibile ma non dimostrabile, per cui la funzione di quella data, peraltro così bene testimoniata, può essere soltanto quella di fissare un *post quem* al di là del quale si apre uno scenario di totale incertezza circa i tempi e i modi di quell'avvenimento.

L'altro fattore di pregiudizio che ha fortemente pesato sulla valutazione del monumento viene da quello che è l'aspetto più appariscente del suo impianto: il deambulatorio a cappelle radiali che ne caratterizza il partito absidale (tav. 67). La rarità di tale soluzione nel panorama italiano ha portato da sempre a ipotizzare la presenza di un modello transalpino e se Enlart aveva pensato a una influenza cluniacense, fu poi Salmi a fissare la direzione alvergnate tra i possibili punti di riferimento per la soluzione del problema⁴. Questa seconda ipotesi ha incontrato particolare fortuna e ha finito con il trovare posto nella letteratura sul monumento quasi come uno scontato dato di fatto, utile per

¹ Quando questo lavoro era in bozze, è comparso il volume *Nuove ricerche su Sant'Antimo*, a cura di A. Peroni e G. Tucci, Firenze 2008. Le conclusioni a cui sono giunti gli autori di alcuni dei contributi solo in certi casi collimano con le mie, in molti altri ne divergono nettamente. Poiché non è stato possibile avviare una discussione nel merito, lascio al lettore il compito di un confronto tra le differenti posizioni.

² Canestrelli, *L'Abbazia*, pp. 3-30; Kurze, *Sulla storia*, pp. 319-335.

³ Kurze, *Sulla storia*, pp. 329-331.

⁴ Enlart, *L'église*, pp. 1-14; Id., *L'architettura*, pp. 117-122; Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, p. 20 e pp. 50-51, n. 50.

spiegare la provenienza non solo del suo impianto, ma anche, in molti casi, delle caratteristiche stilistiche del suo apparato scultoreo⁵. Più di recente le si è venuto ad accostare un rinvio al gruppo delle cosiddette chiese di pellegrinaggio che, nella sostanza, sposta l'obiettivo, ma non modifica il problema⁶.

È bene mettere subito in discussione questo rapporto con l'ambiente transalpino, per fissarne i termini. Anzitutto nel ricco panorama di chiese con deambulatorio a cappelle radiali, il tipo a tre sole cappelle, come è il caso di Sant'Antimo, è relativamente minoritario. In Auvergne un buon esempio è fornito dalla chiesa di Saint-Nectaire, nel villaggio omonimo: ciò che la rende più agevolmente confrontabile è anche la sua presumibile data di costruzione a partire dalla metà del XII secolo⁷. Ora, dando per scontata la radicale diversità nelle forme decorative e nelle proporzioni, ciò che differenzia i due edifici, a livello di impianto, è l'assenza, nel caso di Sant'Antimo, del transetto che invece è presenza essenziale a Saint-Nectaire, così come in quasi tutte le chiese dotate di deambulatorio a cappelle radiali, siano esse alverniate o meno e abbiano tre o cinque cappelle. Il transetto è una componente necessaria nel sistema di organizzazione degli spazi dettato da quella tipologia edilizia, perché, oltre a permettere di creare il quadrato di incrocio sul quale viene impostata la torre nolare, che è caratteristica altrettanto essenziale nel variare e articolare il rapporto tra le diverse componenti dell'architettura, consente di aprire sulle pareti orientali dei

suoi bracci due ulteriori absidiole che aumentano il numero degli altari a disposizione dei celebranti, là dove sia necessario, come in una prospera comunità monastica, operare in tale direzione per consentire un numero cospicuo di messe quotidiane⁸. Inoltre, in edifici di grandi proporzioni, come le cosiddette chiese di pellegrinaggio, il transetto svolge la funzione di agevole strumento di ingresso e di uscita dei fedeli dal deambulatorio, senza costringerli a percorrere le navate per la loro intera lunghezza. Tanto è vero che, nel caso di Sant'Antimo, per trovare un confronto puntuale alla sua insolita planimetria si è dovuto fare ricorso alla chiesa di Saint-Étienne a Vignory nella Champagne, senza però tenere conto del fatto che in quel caso navate e presbiterio hanno cronologie distinte e sono frutto di campagne edilizie e di scelte progettuali indifferenti tra loro, situazione che, come meglio si vedrà in seguito, si adatta anche al caso dell'abbazia toscana e ne segna in maniera indelebile la vicenda costruttiva⁹.

L'interrogativo che si pone a questo punto è se davvero a Sant'Antimo l'assenza del transetto sia stata prevista fin dalla prima fase progettuale della rinnovata chiesa abbaziale. Se se ne osserva la pianta (tav. 71), è abbastanza facile rilevare la presenza di due appariscenti fattori di anomalia che trovano un riscontro anche nella ragione muraria del monumento. In corrispondenza della sesta campata della navata sinistra, a partire dalla facciata, la parete settentrionale rientra vistosamente, formando un angolo¹⁰. All'interno l'effetto di questa opera-

⁵ Salvini, *Sant'Antimo*, pp. 371-375; Moretti, Stopani, *Romanico*, pp. 113-115; Boschi, *Motivi*, pp. 35-43.

⁶ Tigler, *Toscana*, p. 200 e Milone, *Escultures*, p. 318.

⁷ Craplet, *Auvergne*, pp. 103-110.

⁸ Lheure, *Le transept*, pp. 98-104.

⁹ Demouy, *Vignory*, pp. 311-312.

¹⁰ Già Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, p. 51 notava la presenza di questa rientranza nella parete che giustamente attribuiva alla necessità di allineare la chiesa, troppo larga, con il campanile. Di recente Milone, *Escul-*



1. Castelnovo dell'Abate, abbazia di Sant'Antimo, innesto della parete settentrionale sul campanile.

zione è anzitutto il restringersi della navatella, le cui volte a crociera passano da un impianto a sezione quadrata a uno di forma oblunga. Il secondo risultato è quello di allineare la parete con l'ingresso al piano terreno del campanile. Già in passato ci si è interrogati se il campanile, collocato in questa ingombrante posizione, non sia antecedente alla costruzione della chiesa e se dunque, con tale operazione, lo si

sia voluto agganciare ad essa, inglobandolo nel progetto. Enlart dava una risposta positiva alla domanda, mentre Salmi pensava a una progettazione separata di chiesa e campanile, ma all'interno di una stessa campagna di lavori¹¹.

Anzitutto, occorre dire che, ammesso che il campanile sia stato davvero preesistente, non si vede la ragione per cui non si sarebbe potuta allineare fin da subito la parete d'ambito della

tures, p. 319 ha sostenuto che non vi sono nel monumento segni di discontinuità o interruzioni che facciano pensare a periodi di stasi nei lavori o a una successione nel tempo di fasi diverse: poiché con questo mio lavoro cercherò di dimostrare esattamente il contrario, mi sembra inutile entrare adesso nel merito della questione e più ragionevole lasciare al lettore il compito di una valutazione a posteriori della bontà o meno di una delle due tesi.

¹¹ Enlart, *L'église*, p. 3; Id., *L'architettura*, p. 118; Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, p. 51. Anche Tigler, *Toscana*, p. 200 ritiene il campanile preesistente rispetto all'edificio abbaziale.



2. Castelnuovo dell'Abate, abbazia di Sant'Antimo, innesto del deambulatorio sul campanile.

chiesa alla sua fronte, evitando la sgradevole e ingiustificata presenza del rientro. In ogni caso, alla base della sua muratura la situazione archeologica è abbastanza confusa e merita una considerazione più attenta. Nel senso che effettivamente, allo stato attuale, guardando nei due punti di attacco, la parete della navata sinistra (fig. 1) e quella del deambulatorio (fig. 2) vanno a sovrapporsi a quella del campanile, il quale si incunea seccamente tra le due. Questo stato di cose vale a prescindere dal fatto che, come è stato opportunamente documen-

tato, nel corso dei restauri condotti in questa zona tra il 1872 e il 1873, le pareti siano state sfoderate, i materiali di risulta da tale operazione siano stati riquadrati e le loro facce a vista martellate, alterando in maniera irreversibile la situazione archeologica della muratura del deambulatorio, sia all'esterno sia all'interno¹². L'osservazione mantiene il suo valore perché scaturisce dal rapporto in pianta esistente tra le due costruzioni e non dalla stratificazione delle murature che, data la situazione, potrebbe anche essere fallace. Sul piano

¹² Bonucci, *Sant'Antimo*, pp. 17-19.

costruttivo, questo dimostra, senza ombra di dubbio, la precedenza nel tempo del campanile rispetto alle murature circostanti della chiesa attuale e il suo inglobamento all'interno della nuova costruzione.

Ben difficilmente però tale situazione può lasciare spazio alla ipotesi di una precedenza di lungo periodo del campanile rispetto alla chiesa. All'esterno, a fissare i punti di attacco tra il campanile e le pareti, rispettivamente del deambulatorio e della navata settentrionale (figg. 1-2), si insinuano, negli angoli, due colonne sormontate da capitelli. Dei due quello all'angolo tra la torre e il deambulatorio è un falso (tav. 207), eseguito nel corso del restauro a imitazione del corrispondente dalla parte opposta (tav. 208) che invece è originale e conferma come antica la sistemazione¹³. Esso è stato appositamente tagliato per essere collocato in una posizione d'angolo, come mostra il fatto che è stato lavorato solo su due facce contigue le quali, a loro volta, poggiano su un fondo piatto e tagliato a mo' di concio. La funzione di raccordo svolta da questo capitello non lascia dubbi sul fatto che quando fu creato si prevedesse di porre in opera in un'unica fase progettuale sia la parete del campanile sia quella della navata e che, di riflesso, la stessa intenzione fosse presente anche dalla parte opposta, nel rapporto con il deambulatorio, così da dover concludere che, arrivati a quel punto, le due costruzioni procedevano ormai di pari passo.

Ammesso cautelativamente che non si tratti di una anomalia introdotta dai restauratori, a questo punto occorre notare che sul lato orientale del campanile (fig. 2) è presente un cambiamento di progetto segnalato dall'improvviso restringersi, a circa metà altezza del

suo percorso, della spalla muraria di sinistra, sulla quale poggiano le due arcate pensili che segnano la conclusione del primo livello. Sul lato settentrionale (fig. 3), quello immediatamente contiguo, le due spalle presentano entrambe la misura larga, mentre su quello occidentale (fig. 1) si ripete la situazione del lato opposto, con una spalla larga e una stretta, solo che quest'ultima, di nuovo quella contigua alla parete, sale diritta per tutto il suo percorso, segno che questo lato è stato impostato dopo rispetto agli altri due e ha fatto in tempo a non essere coinvolto nel cambiamento di progetto. Che cosa si può dedurre da questa situazione? Anzitutto che inizialmente il campanile era stato pensato sulla base di un perimetro formalmente e dimensionalmente diverso rispetto a quello effettivamente realizzato e che, con ogni probabilità, il cambiamento fu determinato dalla necessità di legarlo direttamente alla chiesa, una situazione che evidentemente in prima battuta non era stata prevista. Ipotizzando che si pensasse di realizzare un campanile completamente libero, si giustificerebbe allora il mancato allineamento con esso della parete d'ambito della navata sinistra, a costo però di ammettere che in quella fase iniziale dei lavori si prevedesse di realizzare una chiesa completamente diversa dall'attuale, più corta e priva del deambulatorio a cappelle radiali, una situazione che al momento occorre lasciare al livello di ipotesi.

Stabilito che il campanile risulta organico al progetto che dovette caratterizzare la prima fase dei lavori all'edificio attuale, quale che esso sia stato effettivamente previsto in quel momento, occorre considerare ciò che accadde, esattamente dalla parte opposta, rispetto alla rientranza nella parete settentrio-

¹³ Bonucci, *Sant'Antimo*, p. 53.

nale, in corrispondenza della sesta campata della navata destra (tav. 71). Qui, subito dopo il portale e l'arcata trasversa di contenimento della crociera, si apre la porticina che immette nella scala a chiocciola che sale al matroneo. Lo spesso corpo murario al cui interno è ricavata la scala sporge nella navata assai più dei precedenti semipilastri addossati alla parete interna, in corrispondenza delle arcate trasverse delle volte, e all'esterno (tav. 69) deborda vistosamente rispetto all'allineamento d'ambito, creando una situazione in un certo senso parallela anche se diversa rispetto a quella dettata dal rapporto tra il campanile e la navata settentrionale. Soprattutto ciò che appare in maniera vistosa è che, sia all'interno sia all'esterno, l'allineamento della parete che contiene la scala diverge vistosamente rispetto a quello del fianco meridionale e, più in generale, rispetto a quello dell'asse maggiore dell'edificio nel suo insieme. In questo caso l'effetto risultante è di un progressivo restringimento delle campate della navata laterale che, fino al punto di attacco del deambulatorio, si impostano secondo un impianto leggermente e progressivamente irregolare.

La assialità suggerita dalla divergenza della parete coincide con quella della contigua sagrestia, come se il cambiamento di direzione fosse stato determinato dalla volontà di mantenere quell'ambiente intatto accanto al nuovo edificio. All'esterno la muratura della sagrestia è abbastanza indeterminata da un punto di vista formale, tuttavia un dato significativo e inequivocabile è fornito dal fatto che, al di sotto di essa, si dispone una cripta concorde-

mente ritenuta resto della stessa costruzione altomedievale alla quale forse potevano appartenere anche gli stipiti reimpiegati nella porta che dalla navata destra immette nell'attuale vano superiore e che sono stati giudicati dal Fatucchi come appartenenti al IX secolo, in linea con la verosimile fondazione carolingia della abbazia, la cui prima testimonianza è fornita, nell'813, da un documento di Ludovico il Pio¹⁴. Poiché l'impianto e l'asse della cripta coincidono con quelli della sagrestia e quest'ultima presenta tracce di affreschi tardomedievali, anche ammettendo che vi possano essere state delle ricostruzioni e dei restauri, si può essere abbastanza certi del fatto che questo ambiente, nel suo insieme, individua non solo il sito, ma la stessa consistenza monumentale di un edificio già esistente al momento della creazione della chiesa abbaziale attuale.

Stando così le cose, lo scenario che si propone è abbastanza chiaro. La devianza della parete meridionale, rispetto all'asse principale della chiesa, è stata determinata dalla volontà di mantenere integro il vecchio edificio, accanto alla nuova costruzione. Il fatto però che fino all'altezza della sesta campata della navata quella parete fosse stata perfettamente allineata con l'asse principale lascia intuire che fino a quel punto la deviazione non era stata ancora preventivata e che essa si impose soltanto in corso d'opera, probabilmente come conseguenza dell'imprevista e improvvisa decisione di allungare la nuova chiesa e di introdurre un deambulatorio a cappelle radiali e forse lo stesso matroneo, visto che, faticosamente incastrata tra la parete d'ambito e la sa-

¹⁴ Fatucchi, *La diocesi*, pp. 152-155. La datazione è stata fatta propria anche da Ciampoltrini, *Annotazioni*, p. 61 che però valuta i due stipiti opere di una maestranza di provenienza romana. Giustamente Tigler, *Toscana*, pp. 193-196 ritiene, per ragioni tipologiche, la cripta al di sotto della sacrestia risalente al primo XI secolo, contestando la tradizionale datazione carolingia a suo tempo suffragata anche da Thümmeler, *Die Baukunst*, pp. 40-42. Per il documento dell'813 si rimanda a Canestrelli, *L'Abbazia*, pp. 4-5. Sull'insieme delle preesistenze rispetto all'abbaziale di XII secolo vedi Fatucchi, *Le preesistenze*, pp. 357-378.



3. Castelnuovo dell'Abate, abbazia di Sant'Antimo, lato settentrionale del campanile.

crestia, anche la struttura per permettere l'accesso ad esso appare frutto di una improvvisazione in corso d'opera. Il fatto invece di conservare in piedi la vecchia cappella altomedievale doveva essere stato deciso fin dall'inizio, altrimenti dalla parte opposta, in una con le pareti d'ambito della porzione occidentale della chiesa, non si sarebbe avviata la costruzione del campanile. Di conseguenza è legittimo ipotizzare, come si è già fatto in precedenza, che in una prima fase del cantiere si fosse previsto di costruire una chiesa più corta e completamente diversa rispetto a quella che poi venne effettivamente realizzata.

Fu dunque solo in un secondo momento che si decise di allungare la chiesa, aggiungendovi un deambulatorio a cappelle radiali.

Quando si arrivò a questa decisione, i lavori al campanile erano già stati avviati e questo indusse a restare saldi nel proposito di non abbattere la vecchia cappella altomedievale, come del resto era stato previsto fin dall'inizio, ma come invece, a quel punto, sarebbe stato più logico fare. Anzi si decise di agganciare proprio ad essa il perimetro esterno del deambulatorio (tav. 67) e di rinunciare alla presenza del transetto. In questo modo la cappella e il campanile finirono con il prendere il posto che avrebbero dovuto occupare i bracci di un ipotetico transetto e non è detto che non vi sia stata una precisa riflessione in tal senso, altrimenti non si giustificerebbe l'insolito sistema di collegamento 'aperto' realizzato tra la navata sinistra e la base del campanile. Dalla navata, segnato all'esterno da una bordura decorata con lo stesso partito di dentelli trapezoidali che orna le arcatelle addossate alla parete interna del deambulatorio, un ampio arco immette nella base del campanile che è stata strutturata in forma di cella tricora, con tre absidi ricavate nello spessore delle murature e raccordate tra loro da una cupola che isola l'ambiente rispetto alla porzione sovrastante della canna, come se si trattasse di un vero e proprio spazio liturgico annesso alla chiesa.

La decisione di agganciare il deambulatorio a cappelle radiali alla vecchia cappella comportava la necessità di collocare il suo attacco in un punto immediatamente accosto alla parete settentrionale di quella (tav. 71) e divergente rispetto a quello che era stato il primitivo allineamento dettato dalla parete d'ambito meridionale della porzione di chiesa già costruita che invece avrebbe dovuto costituire il punto logico di riferimento per quella operazione, anche nel caso di un edificio dotato di transetto. Dovendo mantenere la cappella radiale centrale del deambulatorio sulla stessa linea dell'asse maggiore fissato da quanto, del

nuovo edificio, era già stato impostato dalla parte della facciata, il restringimento della navata laterale destra, a partire dalla settima campata, compensativo ai fini della conservazione e dell'inglobamento della cappella altomedievale nel nuovo progetto, imponeva la presenza, nel semicerchio del deambulatorio, di un sesto più stretto rispetto alla ampiezza dell'asse trasversale della porzione già costruita delle navate. Ne consegue che il nuovo sesto del deambulatorio non corrispondeva più, negli allineamenti, neanche alla parete esterna della navata di sinistra e che pertanto si rendeva necessaria una compensazione.

A quel punto, la costruzione del campanile era già stata avviata e la presenza del suo cantiere, ormai arrivato, almeno per il lato orientale, al livello segnato dal cambiamento di progetto nella spalla sinistra, si può presumere che, insieme alla volontà di conservare intatta la più antica cappella, sia stata la causa principale che indusse alla rinuncia al transetto e all'utilizzo di quelle due strutture come punti di appoggio per il deambulatorio. Questo rese necessario cambiarne l'impianto, in modo tale da poterlo adeguare al punto di riferimento fornito dal nuovo allineamento della parete settentrionale che si era reso necessario, in simmetria con quanto contemporaneamente veniva attuato lungo la parete meridionale, per consentire un corretto aggancio del circuito del deambulatorio con quanto era già stato costruito. In questo modo il deambulatorio venne a trovare un organico punto di appoggio nel campanile, mentre la parete settentrionale venne fatta rientrare poco prima dell'incontro con esso, in perfetta simmetria con quanto era stato attuato dalla parte opposta e questo spiega perché le murature e del deambulatorio e della navata sinistra si addossino a quella del campanile. Anzi, considerando dall'interno la situazione che si era venuta a

creare, si può apprezzare la perfetta simmetria di livello scelta per collocare le due rientranze nelle pareti laterali, sia a destra sia a sinistra, esattamente in corrispondenza dell'arcata trasversale tra la sesta e la settima campata, il che lascia intuire una ben ragionata linea progettuale assunta in corso d'opera.

La rinuncia al transetto dovette essere anche all'origine della decisione di creare, comunque, un fattore di distacco visivo in corrispondenza dell'altare. Solo in questo modo e non certo per ragioni strutturali, si può spiegare la presenza del succedersi di due pilastri per parte, subito dopo la conclusione del giro delle colonne absidali (tav. 70). La prima coppia di pilastri, quelli quadrilobati, era necessaria, oltre che per dare degna conclusione, sul piano visivo, al circuito absidale, anche perché in origine le due semicolonne volte verso la navata, risalendo lungo la parete, dovevano andare a incontrare l'arcata absidale, anziché pencolare nel vuoto come fanno oggi. La seconda coppia di pilastri, quelli con due semicolonne addossate in corrispondenza dell'asse longitudinale e con il secco taglio rettilineo di due semipilastri nelle altre direzioni, vede anch'essa il braccio volto verso la navata centrale salire verso l'alto, oggi solo fino alla cornice che segna lo stacco tra l'ordine rappresentato dalle bifore del matroneo e quello delle soprastanti finestre. C'è da chiedersi se, essendo privi anch'essi, nella realtà attuale del monumento, di una logica conclusione, in origine, in corrispondenza di quei due bracci, non si prevedesse di collocare una arcata trasversale che avrebbe finito con il creare una sorta di transetto interno, antistante all'altare, la cui posizione è garantita come originaria dalla lunga iscrizione incisa sulle lastre della pedana su cui si imposta, anche se, nel corso del tempo, vi sono stati degli spostamenti dei conci che ne hanno alterato la sequenza, come

ha messo in luce la edizione critica del testo operata dal Kurze¹⁵.

Tutte le considerazioni fin qui svolte portano a una conclusione precisa. I lavori di costruzione della nuova abbazia dovevano essere iniziati dalla facciata e dalle porzioni delle pareti d'ambito ad essa immediatamente contigue, sostanzialmente fino al punto segnato, a destra e a sinistra, dalla variazione di allineamento in corrispondenza dell'arcata trasversa, tra la sesta e la settima campata. Non essendo mai state condotte campagne di scavo atte a raccogliere indicazioni in tal senso, nulla sappiamo circa la disposizione del corpo della abbazia altomedievale, in rapporto alla costruzione attuale. Poiché non è pensabile che la piccola cappella fungesse da chiesa per la florida comunità monastica altomedievale, è giocoforza ritenere che, accanto ad essa, esistesse una più vasta chiesa abbaziale. I pochi resti di una sala capitolare che si dispongono verso meridione, al di là della cappella (fig. 4), per quanto manomessi dai restauri, sono caratterizzati da una scultura architettonica che si rivela sicuramente più antica rispetto alla chiesa attuale¹⁶. La loro collocazione è in linea con il tracciato del chiostro, costruito nel corso dei lavori di XII secolo, il che sta a significare che in quel sistema di impianto monastico si riflette una situazione già altomedievale e che dunque una eventuale abbazia precedente l'attuale doveva collocarsi in corrispondenza, in tutto o in parte, dello spazio occupato da quest'ultima.

Tra i frammenti erratici conservati all'interno della chiesa sopravvive la base di una colonna, con una decorazione a intreccio for-

mata da un nastro piatto (tav. 192), la quale potrebbe provenire da quella costruzione, in quanto non ha motivi per essere collocata all'interno dell'edificio attuale. Nella sua ragione strutturale la base mostra una comunanza di gusto e di intenzioni con quelle delle colonne della cripta della chiesa abbaziale di Abbazia San Salvatore al Monte Amiata, un edificio per il quale si tramanda la notizia di una consacrazione nel 1035¹⁷. La datazione viene confermata anche da un capitello erratico, conservato sempre a Sant'Antimo e pubblicato da Fatucchi, il quale lo riferisce a quello stesso periodo, proprio in considerazione della sua stretta comunanza, nel decoro e nella ragione strutturale, con i capitelli della cripta amiatina¹⁸. In tal caso, sulla scorta dei dati formali forniti da questi frammenti, ci si può avventurare a datare a un momento tra la fine del X secolo e gli inizi del seguente la costruzione di quella precedente abbazia che, di suo, avrebbe già dovuto o potuto prendere il posto di una eventuale costruzione di età carolingia.

Quanto grande fosse questa seconda e ipotetica chiesa abbaziale altomedievale è indeterminabile. L'unica considerazione che si può fare è che di essa poteva benissimo fare parte la piccola cripta a semplice camera, dall'impianto rettangolare, a cui si accede grazie a una scaletta che si apre oggi, in corrispondenza dell'altare, tra la coppia di pilastri di destra (tav. 71). Il vano è privo di particolari caratteristiche formali e l'unica indicazione utile viene dal suo disporsi decisamente fuori asse rispetto all'altare, come indica la posizione della piccola finestrella da cui prende

¹⁵ Kurze, *Sulla storia*, pp. 333-335.

¹⁶ Fatucchi, *La diocesi*, pp. 168-172.

¹⁷ *Codex Diplomaticus Amiatinus*, II, n. 271, pp. 178-183. Sul monumento e sulla datazione della seconda fase della cripta all'XI secolo vedi Much, *L'abbazia*, pp. 354-356; Giubbolini, *San Salvatore*; Id., *La chiesa abbaziale*.

¹⁸ Fatucchi, *La diocesi*, pp. 160-161.

4. Castelnuovo dell'Abate, abbazia di Sant'Antimo, sala capitolare e altri ambienti monastici.





aria e che si apre nei gradini della pedana. All'interno del piccolo vano, il cunicolo al cui termine si colloca la finestrella è decentrato rispetto alla parete occidentale in cui è ricavato, a sottolineare appunto che non vi è una corrispondenza organica e diretta tra altare e cripta e che questa è spostata leggermente verso meridione rispetto all'area in cui la logica dice che si sarebbe dovuta collocare. L'ipotesi dunque che la cripta sia una sopravvivenza dell'edificio precedente non è da scartare. Stando così le cose, sempre in via di ipotesi, si può pensare che l'abbaziale altomedievale si collocasse, come l'attuale, accanto alla cappella che oggi funge da sagrestia, ma con una estensione minore, sia in larghezza sia in lunghezza. Questo sarebbe stato un buon motivo per iniziare i lavori dell'edificio attuale dalla facciata, in modo tale da conservare in piedi, tutta o in parte e il più a lungo possibile, la costruzione più antica e continuare a utilizzarla fintanto che ciò non avesse ostacolato il prosieguo del cantiere.

A questo punto occorre cercare in facciata una conferma alle ipotesi messe in campo. La facciata attuale (tav. 72) è un complicato palinsesto al cui interno, per comprenderlo, occorre mettere un poco d'ordine. Le presenze che lasciano di sé tracce sostanziali sono due: il portico e il portale. Del portico rimangono anzitutto le tracce di due spalle murarie laterali, aperte al mezzo, visto che in quella a meridione il corpo emergente conserva sulla fronte un tratto di parato destinato a essere a vista, segno che si trattava di un semipilastro sul quale ricadeva una arcata. Sempre al sistema del portico occorre riferire le due semicolonne addossate a una lesena e collocate ai lati del portale. Le tracce di immorsature che si dispongono, con un andamento a pettine dei conci, al di sopra dei loro capitelli sono da riferire a delle arcate trasverse che dovevano aprirsi in avanti, in sim-



5. Castelnuovo dell'Abate, abbazia di Sant'Antimo, elementi decorativi in facciata.

metria con quelle laterali, e fornire, con la porzione superiore, un sistema di appoggio per lo spiovente di tetto che doveva costituire la copertura dell'insieme. Un qualcosa di analogo doveva essere presente anche in corrispondenza delle spalle laterali, ma oggi non è più verificabile perché, a destra e a sinistra, la muratura, nella zona corrispondente alla risalita delle arcate trasverse, è stata rifatta a causa di un crollo delle pareti esterne dei due matronei che,

in facciata, dovette trascinare con sé anche il portico e della successiva ricostruzione i cui effetti sono segnati, con chiara evidenza, dal cambiamento nella qualità del parato murario, decisamente avventizio e irregolare rispetto alla struttura ordinata di quello più antico.

Fanno sempre parte del sistema del portico le quattro arcate che si rincorrono lungo la facciata: due, leggermente più basse come culmine, collegano tra loro le spalle laterali alle semicolonne, altre due, più alte, partono dalle semicolonne e vanno a congiungersi al centro, al di sopra del portale. In realtà la definizione di arcate è inadeguata, perché si tratta di solchi regolari risparmiati nella parete in costruzione e solo successivamente riempiti con materiale avventizio per evitare dannose infiltrazioni nel tessuto murario dopo che scomparve ciò che inizialmente si era pensato di collocarvi e che può essere riconosciuto grazie alla fortunata sopravvivenza di un piccolo frammento al di sopra della semicolonna sulla sinistra (fig. 5). Se si segue il percorso della lesena alla quale la semicolonna si appoggia, è possibile notare che, in corrispondenza del punto di attacco dell'arcata, si dispone un brevissimo tratto della cornice che, proseguendo, andava ad innestarsi nel solco semicircolare aperto nella muratura. La cornice è formata da un toro al di là del quale si colloca un piatto trapezio che forma una sorta di dente. Si tratta della stessa soluzione decorativa presente nelle arcate addossate alla parete interna del deambulatorio (fig. 6) e nell'arcata di accesso al campanile ed è dal loro disporsi che ci si può fare un'idea di come fosse stata pensata la parete di fondo del portico¹⁹.

¹⁹ Milone, *Escultures*, p. 319 coglie nella comune presenza di questo partito decorativo sia nella zona absidale sia in quella di facciata un motivo sostanziale per poter affermare la unitarietà esecutiva del monumento: allo stato dei fatti però nulla può escludere che chi opera in una parte dell'edificio stia imitando ciò che vede già realizzato in un'altra e che questo possa avvenire anche a una certa distanza di tempo. A mio vedere, ciò che può aiutare a comprendere quale sia stato effettivamente il percorso anche temporale del cantiere è soltanto l'analisi della situazione archeologica e muraria.



6. Castelnuovo dell'Abate, abbazia di Sant'Antimo, elementi decorativi della parete del deambulatorio.

Soprattutto per questa via si esclude che il portico potesse avere una copertura con volte di un qualche tipo, perché non rimane spazio

per una loro immorsatura nella parete, una volta che l'unica esistente viene occupata dalla cornice decorativa²⁰. Quanto alla fronte del

²⁰ Milone, *Escultures*, p. 319 ipotizza un portico in cui sopra una sequenza di ampie e profonde arcate cieche si doveva sovrapporre una galleria all'interno della quale si affacciava la finestrina tamponata ancora oggi esistente al centro della facciata e destinata a creare un collegamento con il camminamento interno che attraversa la controfacciata, questo effettivamente esistente. Le osservazioni da fare in proposito sono due: anzitutto nei resti del portico non vi è nessun riscontro archeologico per una possibile ricostruzione in tal senso, salvo voler utilizzare allo scopo le due pesanti spalle murarie che si affiancano al portale e che sono ovviamente posteriori ed estranee rispetto alla vicenda iniziale del monumento, tanto è vero che entrano in netta contraddizione con gli elementi riferibili a quella fase primitiva, come il decoro ad arcate cieche della parete, le semicolonne su lesene e ciò che rimane delle spalle laterali del portico, tutti elementi le cui forme escludono la presenza di un camminamento trasversale soprastante visto che non individuano un livello di appoggio unitario come avviene invece all'interno, con le arcate pensili che fanno da punto di appoggio alla struttura. Quanto poi al richiamo fatto dallo studioso alla facciata di San Flaviano a Montefiascone, come possibile termine di confronto per quel tipo di soluzione, occorre ricordare che si tratta di un intervento realizzato nel 1302, in occasione dell'allungamento di una campata del monumento, come testimonia una iscrizione collocata sulla controfacciata: cfr. Parlato, Romano, *Roma e il Lazio*, p. 310.

portico è ovvio che occorre pensare, come ha proposto la Raspi Serra²¹, che fosse scandita in tre arcate di cui la centrale doveva essere più alta delle due laterali, un po' come accade nella cattedrale di Sessa Aurunca, ma in una maniera decisamente più pronunciata, perché lo spazio che bisognava scavalcare al centro era doppio, rispetto a quello riservato alle due arcate laterali, anche se occorre pensare che tale effetto potesse essere attenuato, in corrispondenza dei pilastri della fronte, con un qualche sistema sul quale ovviamente non sappiamo dire nulla di concreto, in assenza di una indagine archeologica che individui ciò che sopravvive della fronte a livello di fondazioni.

Venendo al portale (tav. 75), è evidente che il suo stato attuale non è più quello che era stato pensato originariamente. Le due pesanti spalle murarie che lo cingono lateralmente sono state create con largo impiego di materiali in una chiara condizione di fuori contesto, mentre gli stessi conci di onice che le formano si appoggiano alla parete retrostante senza immorsarvisi. Le cornici che decorano questi due corpi murari, all'altezza dei capitelli e al di sotto dello spiovente che lo copre, sono frammentarie e caratterizzate da una stesura disorganica e disordinata che non ha bisogno di lunghe dimostrazioni per essere acclarata. È sufficiente notare il frammento inserito a mezza altezza sulla sinistra (tav. 77): nella porzione frontale è tagliato di netto, perché destinato, per quel lato, a essere montato in sequenza con altri e dunque non a vista; sul lato interno presenta invece un andamento arcuato che ne rivela la originaria destinazione per una collocazione quantomeno diversa rispetto a quella attuale che avrebbe preteso un soluzione rettilinea. In più chi ha compiuto l'opera

di montaggio ha voluto strafare, creando sulla fronte due rientranze che vogliono suggerire la presenza di due colonne e di due capitelli della cui esistenza peraltro non vi è traccia.

Queste constatazioni non impediscono di cercare di cogliere, nel disordinato contesto attuale, quelle che erano le membra sicure del primitivo portale. L'architrave, le due mensole che lo reggono, l'archivolto dalla pesante cornice formata da una ondulante successione di due gole e di due tori, i due capitelli con le sottostanti colonne incassate negli angoli e le stesse cornici soprastanti che avanzano in maniera disordinata verso la fronte del corpo attuale sono certamente le componenti di un portale rimontato in maniera maldestra rispetto a quella che doveva essere stata la forma realizzata da chi inizialmente lo aveva progettato. A segnalare emblematicamente l'intervento sta il cattivo combaciamento dei conci che formano l'archivolto (tav. 75) e il fatto che, al di sopra, esso sia stato completato con una muratura dal carattere avventizio che contrasta vistosamente con la buona qualità di finitura delle modanature. Tra i materiali di risulta conservati attualmente nel matroneo di sinistra vi è un concio (tav. 202) che presenta le stesse modanature dell'archivolto del portale, segno che nell'operazione di rimontaggio non tutto il materiale a disposizione venne utilizzato e che pertanto non ci si può neppure fidare dell'attuale sesto, il che, tra l'altro, spiega la vistosa discordanza esistente tra l'architrave e l'archivolto che vi si sovrappone, mangiandone un buon tratto.

Detto questo si può incominciare a recuperare all'ipotetico portale i vari elementi che gli dovevano appartenere, a partire appunto dall'architrave (tav. 76). Sulla sua cornice inferiore

²¹ Raspi Serra, *Contributo*, pp. 157-160; Ead., *The Preromanesque*, p. 35.



7. Tolosa, Saint-Sernin, porta Miègeville.

corre una epigrafe che ricorda come Azzo dei Porcari, dunque l'appartenente a una nota famiglia lucchese, monaco e decano, avesse provveduto alla costruzione di quella che viene definita un'aula, ma che forse è da intendere come l'abbazia. L'architrave presenta un vistoso decoro formato da un tralcio finemente attorto e fittamente lavorato con il trapano che è stato giustamente accostato da Tigler alla maniera della scultura pisano-lucchese intorno al 1125, ipotizzando una chiamata di scultori da quell'ambiente, per lui familiare, da parte del decano Azzo, al momento dell'avvio dei lavori alla nuova abbazia²². Tuttavia le altre compo-

nenti del portale (tav. 75) rivelano una presenza completamente diversa. Intanto l'archivolto, per quanto maltrattato, le sottostanti cornici e i capitelli incassati negli angoli insieme alle colonne, così come le due mensole che reggono l'architrave, parlano di una forma di portale accostabile a quella della cosiddetta Porte Miègeville (fig. 7) del Saint-Sernin di Tolosa, come è già stato rilevato da Burrini²³.

Sulla base di quello che si ha a disposizione si può pensare a un portale simile a quello della pieve di Santa Maria a San Quirico d'Orcia (tav. 212). La sua affinità con quanto suggerito dalle forme di Sant'Antimo è stata da tempo ri-

²² Tigler, *Pisa*, pp. 49-51.

²³ Burrini, *Il portale ovest*, p. 83.

conosciuta, tanto da avere fatto ipotizzare che entrambi i portali siano stati il frutto dell'attività di una stessa maestranza²⁴. In definitiva, per ricostruire idealmente quello che era stato il progetto iniziale del portale di Sant'Antimo, una volta modificate le due spalle laterali, per le quali non è accettabile la profondità attuale, si può pensare a un archivolt, profondo e modanato, retto dalle due colonne con i relativi capitelli ancora in situ e con le cornici destinate a fare da stacco tra quelle due parti, disposte con regolarità sulla fronte e sui due lati interni. In più occorre pensare a una cornice dall'andamento semicircolare a inquadrare all'esterno la decorazione dell'archivolt. Una porzione di questa è montata, come si è visto, nella spalla sinistra del portale attuale (tav. 77). Un'altra piccola porzione della stessa cornice, anch'essa ad andamento circolare e dunque proveniente dallo stesso contesto, è conservata tra i materiali erratici nel matroneo di sinistra della chiesa (tav. 202)²⁵.

La situazione odierna lascia pensare che il portale sia stato il frutto di una ricostruzione abbastanza raffazzonata intervenuta dopo il crollo del portico, recuperando dalle rovine di quest'ultimo il materiale con cui realizzare le due poderose spalle che lo precedono e che racchiudono al loro interno la parte ancora utilizzabile del suo decoro. Che nel corso del tempo l'abbazia sia stata interessata da un rifacimento generalizzato, i cui effetti si colgono con particolare evidenza nei matronei, è stato ipotizzato da tempo²⁶. In assenza di una documentazione diretta, problema aperto è stabilire

quando si determinò la necessità di un intervento così ampio, teso a riparare le conseguenze di un evento traumatico la cui vittima più illustre fu la calotta absidale. Le ipotesi che sono state avanzate sono due: una che fissa l'avvenimento nel corso del Seicento, l'altra che lo anticipa al Trecento²⁷. Sul braccio che risale lungo la parete del penultimo pilastro sulla destra, in una zona muraria sicuramente interessata dal rifacimento, la presenza di uno stemma della famiglia lucchese dei Tolomei rende più verosimile la seconda ipotesi, in relazione al fatto che sulla base delle indicazioni fornite dai documenti nell'arco di anni che va dal 1333 al 1368 si succedono alla guida della abbazia due abati appartenenti a quella famiglia²⁸.

Che il portale sia stato rimontato in un momento in cui era disponibile anche materiale architettonico legato alle coperture dell'edificio, lo evidenzia la presenza, nella spalla di sinistra, immediatamente a ridosso dello stipite, di una mensola (tav. 81) decorata con un agile leprotto che certamente potrebbe essere stata recuperata dal crollo del sottotetto esterno del circuito absidale, vista l'analogia tipologica e formale che mostra con alcune delle mensole delle absidiole del deambulatorio che presentano anch'esse delle figure di animali inserite all'interno della curva e in un caso una testa umana. È da notare il fatto singolare che di quelle mensole due sono state murate anche ai lati del portale meridionale (tavv. 87-88). Che tutto questo sia stato possibile perché si trattava di materiale di risulta utilizzato all'interno di un comune progetto di recupero è abbastanza ovvio.

²⁴ Enlart, *L'église*, p. 13; Biehl, *Toskanische Plastik*, pp. 27-28; Salmi, *La scultura romanica*, p. 22.

²⁵ Burrini, *Fragment*, pp. 320-322.

²⁶ Kurze, *Sulla storia*, pp. 322-323.

²⁷ Per tutta la questione si rinvia a Bonucci, *Sant'Antimo*, pp. 41-43.

²⁸ Canestrelli, *L'Abbazia*, p. 28. Senza argomentarne le ragioni, Tigler, *Toscana*, p. 196 ritiene «assai improbabile» la ricostruzione trecentesca dell'abbazia, in relazione alla presenza dello stemma Tolomei, così come suggerita da Bonucci, *Sant'Antimo*, p. 43.

Come opportunamente ha fatto rilevare Tigler, il portale di Sant'Antimo è stato citato, già nel corso dello stesso XII secolo, nella abbazia di San Lorenzo all'Ardenghesca (tav. 227), ivi compresi i capitelli e le due semicolonne addossate alla parete della facciata, destinati ad accogliere le arcate trasverse del portico²⁹. Nella facciata di San Lorenzo all'Ardenghesca, al di là della presenza di quegli elementi, è difficile riconoscere la possibilità della esistenza di un portico. Non è detto però che per forza se ne debba trarre la conclusione che la citazione si sia appropriata, in chiave decorativa, di aspetti di incoerenza e di incompiutezza esistenti anche nel modello e che, di conseguenza, si debba pensare che a Sant'Antimo il portico, ampio quanto la facciata, non sia mai stato costruito e che il portale sia stato realizzato direttamente nella condizione attuale, con le due profonde spalle murarie che lo precedono e che finiscono con il creare una sorta di portico ridotto, a una certa distanza di tempo dalla realizzazione dei pezzi plastici che lo compongono, quando una parte delle sculture era ormai andata dispersa o non era mai stata realizzata e soprattutto quando erano mutate le intenzioni del cantiere rispetto al momento della realizzazione del materiale plastico.

Per ricavarne qualche utile indicazione, il confronto va fatto tra il portale di San Lorenzo all'Ardenghesca (tav. 227) e quello laterale della pieve di Santa Maria a San Quirico d'Orcia (tav. 212) che ha una evidente affinità con quelle che i resti lasciano intuire dovessero essere le caratteristiche formali e decorative del primitivo portale di Sant'Antimo. Dal confronto emerge con evidenza che quello citato in

San Lorenzo all'Ardenghesca non è il portale attuale di Sant'Antimo, ma uno dello stesso tipo di quello della pieve di San Quirico d'Orcia. Di esso si ripetono soprattutto le due solide spalle ai lati dell'imboccatura, più larghe che profonde, proprio il contrario di quanto avviene nella sistemazione attuale del portale di Sant'Antimo. È ovvio che la citazione fatta a San Lorenzo all'Ardenghesca di quel tipo di portale ha tutte le caratteristiche di una operazione svolta con povertà di mezzi, tanto è vero che si è rinunciato anche all'inserzione delle due colonnine in corrispondenza degli spigoli interni delle spalle che ne sono una delle caratteristiche più spiccate. Il confronto però evidenzia una seconda variante non da poco: nella parte superiore il portale di San Lorenzo all'Ardenghesca non è concluso a timpano, con due spioventi che coprono il tutto, ma fa emergere il semicerchio dell'archivolto al di là dell'interruzione in orizzontale delle due spalle laterali. Vista la puntigliosità con cui a San Lorenzo all'Ardenghesca vengono citati, in funzione puramente decorativa e senza alcuna intenzione di riprenderne le ragioni funzionali, alcuni degli elementi presenti nella facciata di Sant'Antimo, non è fuori di luogo domandarsi se non fosse quella la forma del primitivo portale dell'abbazia. La presenza di una soluzione di quel tipo ha infatti il grande vantaggio di spiegare finalmente come sia stato possibile mettere tra loro in rapporto l'archivolto del portale e il punto di giunzione delle due arcate decorative soprastanti che doveva cadere proprio in corrispondenza del suo culmine e la cui presenza ha spesso indotto a ipotizzare la indimostrabile presenza di un por-

²⁹ Tigler, *Toscana*, p. 202.

³⁰ L'ipotesi del portale gemino è stata sostenuta con particolare convinzione e in più occasioni da Raspi Serra, *Contributo*, pp. 160-161; Ead., *The Preromanesque*, p. 36; Ead., *Abbazia*, p. 652 e accolta come possibile, almeno a livello di primo progetto, anche da Moretti, Stopani, *Romanico*, p. 114; Boschi, *Motivi*, pp. 35-37 e Tigler, *Toscana*, pp. 200-201.



8. Tolosa, Saint-Sernin, porta Miègeville, fregio decorativo sulla sinistra.

tale a due fornici³⁰.

Sulla base delle ragioni formali suggerite dagli elementi superstiti, cominciando dalle cornici, è invece possibile puntualizzare la provenienza degli scultori attivi prima a Sant'Antimo e poi a San Quirico d'Orcia. Caratterizzati da due sequenze sovrapposte e sfalsate di palmette dalla forma a conchiglia, chiuse all'interno di un nastro, i frammenti utilizzati nella spalla sinistra (tav. 77) del portale di Sant'Antimo sono assolutamente vicini, come disegno e qualità d'intaglio, alla cornice che nella Porte Miègeville del Saint-Sernin di Tolosa si dispone al di sopra dei due capitelli sulla sinistra e successivamente svolta sulla fronte (fig. 8). A sua volta la cornice, imprigionata nella spalla di destra (tav. 78) e for-

mata da slargate palmette dall'andamento ondulante, è altrettanto vicina alla cornice che compare al di sopra dei capitelli del portale occidentale (fig. 9) dello stesso Saint-Sernin di Tolosa, ivi compreso il motivo della testina mostruosa che, agli angoli, inghiotte la foglia. La corrispondenza è così puntuale da non consentire spazi di incertezza e di divagazione: chi ha realizzato le cornici per il portale di Sant'Antimo era perfettamente al corrente dei fatti decorativi tolosani in essere nel secondo decennio del XII secolo. Questa considerazione scaturisce dal fatto che la Porte Miègeville venne terminata tra il 1110 e il 1115 e che il portale occidentale rimase interrotto dopo la morte, avvenuta nel 1117, di Raymond Gayrard, il canonico della basilica



9. Tolosa, Saint-Sernin, portale occidentale, fregio decorativo del trumeau.

che fino a quel momento aveva sovrinteso alla seconda fase dei lavori di costruzione³¹. Di conseguenza questi riferimenti rendono plausibile pensare all'arrivo a Sant'Antimo di uno scultore di formazione tolosana, nel corso del terzo decennio del XII secolo, in linea con la data suggerita, su un altro versante stilistico, dall'architrave.

Ammesso che per comodità lo si individui con una persona fisica, ma forse sarebbe meglio pensare fin d'ora a una bottega di lapicidi, questo scultore non doveva essere solo, perché non è possibile riferire a lui o meglio al suo spazio culturale tolosano le sculture disposte

sulle due mensole che reggono l'architrave le quali invece, da un punto di vista di tipologia architettonica, ancora una volta, riprendono, come forma, il tipo presente nella Porte Miègeville del Saint-Sernin di Tolosa, ivi compreso il decoro esterno a piccoli lobi. Nella mensola sulla destra (tav. 79), il muso di leone dalle cui fauci uscivano un tempo le zampe anteriori di una preda di cui rimangono oggi solo lievi tracce ai due angoli in basso, dove si distingue la presenza di artigli frammentari, ha una struttura vigorosamente plasmata, in termini quasi ruvidamente grotteschi che lo fanno assomigliare a una maschera, e rimanda

³¹ Durliat, *La sculpture romane de la route*, pp. 398-412.



10

ai modi con i quali lo stesso tema compare trattato in un capitello (fig. 10), nel chiostro della abbazia di Saint-Michel de Cuxa. È possibile, anche se non confermabile su una base strettamente documentaria, che il chiostro sia stato fatto costruire dall'allora abate Gregorio, verosimilmente nel terzo decennio del XII secolo, in ogni caso prima di diventare, nel 1137, arcivescovo di Tarragona³². Il confronto diventa allora significativo perché contribuisce a collocare in un momento tra il 1125 e il 1130, sia pure in termini inevitabilmente orientativi, il presumibile avvio dei lavori a Sant'Antimo, in linea con l'aumento di disponibilità economiche determinato dalla donazione del 1117.

Qualche ulteriore e utile indicazione può essere ricavata dal portale della pieve di Santa Maria a San Quirico d'Orcia (tav. 213). Che esso sia stato realizzato sotto la guida di almeno uno degli scultori che avevano operato

10. Saint-Michel de Cuxa, abbazia, capitello del chiostro.
 11. Castelnuovo dell'Abate, abbazia di Sant'Antimo, muratura sulla sinistra del portale di facciata.
 12. Castelnuovo dell'Abate, abbazia di Sant'Antimo, muratura sulla destra del portale di facciata.

a Sant'Antimo è fuori discussione³³. La tipologia e la qualità esecutiva degli ornati nel loro insieme lo provano in maniera diretta e indiscutibile. L'unica puntualizzazione che occorre fare è che una coincidenza assoluta nella tipologia e nella qualità esecutiva del motivo decorativo la si ha solo tra la cornice che a San Quirico gira intorno all'archivolto e quella che a Sant'Antimo si dispone sulla spalla sinistra del portale (tav. 77), verso l'esterno e che per il suo andamento arcuato è da pensare che fosse collocata in una posizione analoga. Le altre cornici sono simili ma non identiche, rispetto a quelle presenti a Sant'Antimo: le varianti sono date da una qualità di intaglio più secca e da minimi cambiamenti nella composizione dei motivi, come l'utilizzo di palmette a cinque foglie anziché sette. Le stesse valutazioni possono essere fatte anche a proposito delle mensole sistemate nel partito absidale

³² Durliat, *La sculpture romane en Roussillon*, I, pp. 23-44; Id., *Roussillon*, pp. 73-78; Mallet, *Capitells*, pp. 278-281. Nel far notare l'assenza di un nesso documentario diretto tra la realizzazione del chiostro e l'abbaziato di Gregorio, Poisson, *Capitell*, p. 370 ritiene che la elezione del personaggio a vescovo di Tarragona, nel 1137, segni comunque un possibile *ante quem* per l'avvio dei lavori al complesso.

³³ Il legame stretto che corre tra il portale dell'abbazia di Sant'Antimo e quello laterale della pieve di Santa Maria a San Quirico d'Orcia era già stato notato da Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, pp. 50-51, n. 50 che li riteneva entrambi opera della stessa maestranza, alla quale attribuiva anche le mensole dell'abside della pieve, mentre Biehl, *Toskanische Plastik*, p. 27-28 pensava a un processo di imitazione da parte di altri lapicidi.



11



12

della piccola chiesa, perché riprendono motivi animalistici presenti anche a Sant'Antimo, ma lo fanno in una maniera di resa delle forme più schematica e semplificata. Lo mostra bene il confronto tra la scattante testa di felino presente nella mensola sistemata alla destra del portale meridionale di Sant'Antimo (tav. 88) e la resa quasi grottesca dello stesso tipo nell'abside della pieve (tav. 225). In definitiva se ne deve trarre la conclusione che i lavori alla Pieve si dovettero svolgere sotto la guida dello scultore di cultura tolosana che aveva lavorato alla parte ornamentale del portale di Sant'Antimo. Egli dovette operare con la collaborazione di lapicidi provenienti anch'essi, almeno in parte, da quello stesso cantiere, ma che non avevano avuto la sua stessa formazione, perché verosimilmente si trattava di maestranze locali alle quali venivano soltanto forniti dei modelli tolosani.

Semmai vale la pena di notare come per i due portali vi sia stata una sorta di regia in comune, nel senso che se si guarda i frammenti presenti a Sant'Antimo (tavv. 77-78) essi suggeriscono che la distribuzione e il reciproco rapporto tra i motivi fossero gli stessi presenti a San Quirico d'Orcia. La considerazione conferma la ragione distributiva dei frammenti

presenti a Sant'Antimo all'interno dell'originario portale ed esclude la possibilità, talvolta ventilata, che esso fosse a due fornici, separati tra loro da un pilastro intermedio, secondo una soluzione assai frequente in ambito transalpino, ma poco o nulla praticata in Italia. L'ipotesi del portale gemino si scontra anche con il dato murario. Per poterla sostenere bisognerebbe dimostrare che, all'interno delle due arcate decorative centrali della parete di facciata, nella parte bassa, ai lati del portale attuale (figg. 11-12), esistono le tracce del tamponamento di quelle due ipotetiche aperture, fatto del quale invece non sopravvive alcun segnale. Alla base di quelle arcate, così come per l'intera ampiezza della facciata, corrono almeno due filari di conci ancora integri e omogenei i quali inglobano nel loro percorso le basi delle lesene e delle semicolonne ad esse appoggiate. Su quei due filari vanno ad addossarsi, senza immorsarvisi, le spalle del portale attuale, così da rendere impossibile immaginare che, all'inizio, possa essere esistito un portale simile a quello attuale e ancora meno uno con due aperture gemine, divise da un pilastro, struttura per la cui eventuale ricostruzione è anche impossibile trarre indicazioni dai frammenti superstiti, globalmente riferibili

a un solo portale. Infine l'ipotesi cozza con le ragioni archeologiche di fondo circa la evoluzione nel tempo del cantiere che, come meglio si preciserà in seguito, debbono portare a ritenere che, dopo un avvio in facciata, conclusosi con il montaggio del portale, ci si sia spostati dalla parte dell'abside, ritornando a quel punto di partenza solo molto tempo dopo, quando insieme con i capitelli delle semicolonne del portico furono realizzate anche le arcate decorative che senza alcuna ragione hanno contribuito a suggerire l'idea del portale gemino.

Piuttosto non è fuori luogo notare come una solida uniformità di intenzioni e di modi di fare caratterizzi anche le due pareti longitudinali (tavv. 68-69), fino al punto di stacco individuato dai due scarti nell'allineamento. Fino a quel momento, per il tratto originario superstite, che è ovviamente quello scandito dalla regolare successione di semicolonne addossate direttamente alle pareti e impostate sopra alti plinti, simili alle due addossate alla facciata, la qualità muraria risulta organicamente omogenea, interrompendosi solo in corrispondenza dei punti di ripresa con materiale di risulta dovuti alla ricostruzione delle pareti laterali dei due matronei in conseguenza del loro crollo. La scelta che era stata fatta all'avvio dei lavori e che è ribadita ancora una volta dalla omogeneità del materiale e delle forme alla base delle pareti era molto toscana. La decisione di utilizzare come fattore di animazione una successione di semicolonne, con il suo classicismo di fondo, non richiama certo le chiese alverniate o, più in generale oltremontane, dove il motivo è sempre risolto con piatte lesene che generano arcate. Semmai il

confronto più ovvio è con la porzione buschiana del corpo delle navate del duomo di Pisa, in linea con le scelte che erano state fatte, inizialmente, per l'architrave. Queste considerazioni calzano con quanto si è rilevato in precedenza e confermano l'interpretazione delle vicende del monumento che è stata proposta, nel senso che fanno pensare a un primo avvio dei lavori in chiave squisitamente toscana, con la previsione di un edificio decisamente più corto dell'attuale e con un campanile affiancato al termine del lato settentrionale, ben al di là della prevista zona presbiteriale.

La costruzione doveva essere stata portata avanti sulla base di una impostazione globale a U del cantiere, lungo le pareti laterali e lungo la facciata, fino al punto di stacco segnato dalle due rientranze, per l'altezza di alcuni filari, sufficienti a impostare le basi delle semicolonne destinate a scandire in verticale la muratura, quando l'arrivo di una bottega di lapidici proveniente dal sud-ovest della Francia dovette provocare un cambiamento di intenzioni che corrispose anche alla introduzione dell'insolita soluzione del deambulatorio a cappelle radiali. A favorire l'avvenimento fu certamente la non lontana via Francigena, il che di per sé costituisce una conferma del fatto che la vecchia teoria delle vie di pellegrinaggio, intese come canali privilegiati di diffusione di modi stilistici, può ancora avere un qualche senso là dove sia davvero possibile riconoscere l'arrivo sui cantieri di artisti provenienti da altri ambienti, evitando così di basarsi, come spesso invece si è fatto, solo su indirette deduzioni stilistiche, nella logica non dimostrabile di ipotetiche influenze³⁴. Per comprendere come si dovettero svolgere nel concreto i fatti di Sant'Antimo oc-

³⁴ Per andare al di là del mito, il tema dell'arte sulle vie di pellegrinaggio, inaugurato dal classico lavoro di Porter, *Romanesque Sculpture*, necessita ormai di una radicale revisione e di una puntuale determinazione dei casi oggettivi, come ha bene suggerito Sauerländer, *La cultura*, pp. 53-55.

corre ritornare al portale della Pieve di Santa Maria a San Quirico d'Orcia (tav. 212). Qui, come si è visto, il dato significativo, sotto il profilo formale, è la presenza di una realtà assolutamente corrispondente a quella del portale di Sant'Antimo, sia dal punto di vista costruttivo sia da quello decorativo.

Una prima considerazione da fare è che i motivi decorativi che a Sant'Antimo sono presenti nel portale, ivi compresi, oltre ai fregi, anche i due capitelli, non ricorrono in nessun'altra parte della chiesa, né come soluzione grafica né come qualità esecutiva, mentre ritornano nella Pieve di San Quirico d'Orcia. La conclusione che occorre trarne è che chi eseguì quei fregi passò subito dopo a San Quirico d'Orcia, interrompendo la propria collaborazione con il cantiere di Sant'Antimo. Come si è già visto in precedenza, chi lavorava in quel modo aveva avuto una sicura formazione tolosana, ma si è già ipotizzato che insieme a lui fosse arrivato a Sant'Antimo un qualcuno, lo scultore delle mensole, che aveva avuto invece una esperienza più calata nella realtà del Rousillon. Nel portale di San Quirico d'Orcia la mensola sulla sinistra (tav. 220) propone un qualcosa di analogo alla testa di leone della mensola destra (tav. 79) del portale di Sant'Antimo. Sul piano del gusto e della impaginazione, nel rapporto tra figura e struttura, si può dire che le due mensole sono assolutamente eguali. Se però da questo si passa a valutare la qualità esecutiva, la differenza risulta abissale. Perché mentre il modo di rendere il muso leonino ha, nel caso di Sant'Antimo, una forte e studiata ragion d'essere, pur con tutti gli effetti grotteschi di cui si fa carico, la soluzione messa in opera a San Quirico d'Orcia non può che apparire ingenuamente schematica e povera di effetti. Che si tratti delle opere di due scultori diversi è ovvio. Questo implica che l'esecutore dei fregi di Sant'Antimo, una

volta arrivato a San Quirico d'Orcia, non ebbe più la collaborazione di chi aveva eseguito le mensole del precedente portale e dunque, per quegli aspetti di decoro figurato, dovette fare ricorso a un qualche lapicida locale al quale però non mancò di suggerire quel modello insolito e gustoso.

La figurazione posta sulla mensola di San Quirico d'Orcia dunque non è altro che una riedizione del tema del leone che ha agguantato una preda della quale, dalle fauci, spuntano solo le zampe, presente anche nel capitello del chiostro di Saint-Michel de Cuxa (fig. 10). In questo caso però si è andati oltre nel caricare di un forse involontario e ironico divertimento quella figurazione, perché le zampe della preda sono diventate due gambe umane (una è andata perduta, ma della sua presenza esistono ancora le tracce). Tuttavia se si confronta la mensola con il capitello è possibile notare come, nel definire la maschera del leone, sia presente, in entrambi i casi, il particolare dei lunghi baffi attorcigliati, distesi immediatamente al di sopra delle fauci che è assente nella versione del tema realizzata a Sant'Antimo: ancora una volta il motivo è identico, ma la resa plastica è radicalmente diversa, come qualità ed effetto. La cosa tuttavia ha poca importanza. Ciò che conta è riconoscere che lo scultore 'tolosano' ha suggerito al suo collaboratore di San Quirico d'Orcia un modello che era stato certamente portato da lui ma che, per una qualche ragione, non era in grado di realizzare in prima persona, forse perché chi aveva maggiore dimestichezza con i modi presenti nei capitelli del chiostro di Saint-Michel de Cuxa era rimasto a Sant'Antimo o comunque, a quel punto, non faceva più parte del suo gruppo di lavoro.

Una conferma a questo stato di cose viene dalla interpretazione del successivo percorso del cantiere di Sant'Antimo. Gli scultori pro-

venienti dal sud-ovest della Francia vi giungono nel momento in cui si sta lavorando alla muratura della facciata e delle pareti d'ambito, ovviamente per i due tratti che arrivano ai due punti che segnano il cambiamento nella direzione delle murature, fino a un livello che dovrebbe corrispondere, in tutti e tre i casi, almeno alle basi delle rispettive semicolonne o, tutt'al più, a qualche rocchio immediatamente soprastante. In quella fase si era di certo già pensato alla collocazione dei portali, il cui vano doveva essere stato risparmiato nel segnare il percorso delle murature. Anche se il momento non era ancora propizio per un loro effettivo montaggio, era certamente favorevole a che si incominciasse a pensare alla realizzazione dei pezzi scultorei che avrebbero dovuto comporne l'insieme. Il sintomo più evidente di questa situazione è rappresentato dall'architrave del portale di facciata (tav. 76), con il suo stile pisano-lucchese in linea con quella che doveva essere, in quel momento, la logica guida del progetto architettonico. Di conseguenza si può pensare che, approfittando del passaggio, lungo la non lontana Francigena, di alcuni scultori provenienti dal sud-ovest della Francia, chi gestiva il cantiere della abbazia abbia pensato di utilizzare quella presenza per far loro realizzare le altre sculture destinate al portale di facciata. Che in quella fase i vani dei portali fossero già stati segnati alla base della muratura, in attesa che essa salisse fino ad un livello utile al montaggio dell'apparato plastico, lo confermano i due che si aprono sui fianchi. Entrambi (tavv. 82 e 85) presentano, negli stipiti e nell'architrave, una insolita tessitura, rivelatrice del fatto che il loro montaggio non è avvenuto in una con il parato murario circostante, ma solo successivamente. Gli stipiti si incuneano nella soglia e nell'architrave e il tutto è sottoposto a una serie di compensazioni, con l'inserzione

di piccoli conci che si giustificano solo in vista della necessità di calare le strutture all'interno di un parato già montato.

Stabilito che le murature d'ambito, nella fase d'avvio del cantiere, erano rimaste ben al di sotto del limite segnato dagli stipiti dei portali, a questo punto è necessario constatare cosa stava accadendo in corrispondenza del partito absidale, una volta che si era deciso di agganciare alla vecchia cappella altomedievale un deambulatorio a cappelle radiali, adattandolo alle dimensioni e alle ragioni formali imposte da quella scelta. È chiaro che se i comportamenti di cantiere che erano stati fatti all'avvio dei lavori originavano, come è presumibile, dalla necessità di mantenere in piedi, in tutto o in parte, la precedente abbaziale, a questo punto si rendeva necessario provvedere al suo abbattimento e non è da escludere che la conservazione della vecchia cappella sia stata decisa anche in vista di avere a disposizione un ambiente adatto al culto, in un contesto in cui la vicenda costruttiva della nuova abbazia si stava rivelando più lenta e complessa di quanto inizialmente si fosse pensato.

Tutto dunque lascia ritenere che la scelta di creare un edificio con il deambulatorio a cappelle radiali non sia stata fatta al momento dell'avvio dei lavori e che ad essa si sia arrivati in corso d'opera, grazie all'arrivo della maestranza che realizzò le sculture destinate al portale di facciata. Di certo, in relazione a tutto ciò, è possibile rilevare il ruolo che la seconda componente presente nel portale, quella legata alla maniera del chiostro di Saint-Michel de Cuxa, svolse nei confronti delle vicende formali della scultura architettonica montata nel partito absidale. Per fare questo occorre partire dalla considerazione dell'insieme delle sculture che sono montate sia all'interno sia all'esterno del sistema murario costituito dalla parete del deambulatorio e dalle cappelle radiali che si aprono in essa. Questa zona dell'edificio è stata però diretta-

mente interessata dai lavori di restauro condotti in due tempi, prima tra il 1872 e il 1873, poi nel 1876, dall'architetto senese Giuseppe Partini, in uno spirito di totale ripristino delle condizioni originarie, anche a costo di ricorrere alla falsificazione degli apparati scultorei scomparsi³⁵. Pur confermando con dovizia di particolari l'ampiezza dell'opera di falsificazione, solo in un caso la documentazione esistente, dichiarandone apertamente la posizione, permette di riconoscere la falsità di un capitello: si tratta di quello (tav. 109), posto al di sopra di un semipilastro, con le foglie trapassate da due colonnine che vanno ad appoggiarsi ai caulicoli, che si trova all'interno della cappella centrale del deambulatorio³⁶. A realizzare il tipo si è arrivati ispirandosi a uno dei capitelli (tav. 127) delle colonne del circuito absidale e questo almeno fornisce uno strumento per capire quali furono i comportamenti del restauratore e dello scalpellino che operò alle sue direttive.

A questo punto è necessario liberare il campo dalle testimonianze ingombranti rappresentate dai capitelli falsi. Mettendo insieme i dati forniti dalla documentazione e la valutazione che si può dare delle loro forme, sulla base del verosimile criterio di falsificazione individuato in precedenza, e compiendo una ricognizione sia all'esterno sia all'interno del circuito del deambulatorio, si può arrivare a proporre le seguenti conclusioni³⁷. All'esterno, partendo dalla parte del campanile, sono false le mensole della prima absidiola che presentano motivi decorativi come la scacchiera o i nastri intrecciati, ricavati da esempi esistenti all'interno. Quanto ai due capitelli in alabastro al culmine delle semicolonne addossate alla pa-

rete, la documentazione dice espressamente che sono stati restaurati e non rifatti: dunque non sono falsi. Falsi sono invece i capitelli e i plinti della finestra disposta tra la prima absidiola e quella centrale: il giudizio in questo caso si può basare anche sulla compatta politezza dei materiali, del tutto improbabile in opere esposte all'aperto da molti secoli. Passando all'absidiola centrale, i capitelli delle due semicolonne addossate alla parete, per quanto restaurati, appaiono sostanzialmente antichi, mentre la stessa situazione non sembra sia possibile proporla per le mensole. Malgrado per esse si parli di semplice restauro, la fattura sembra indicare, per almeno tre, un radicale rifacimento. Hanno buone probabilità di essere state rifatte quella con l'intreccio piatto, simile a quella inserita in falso nella prima absidiola, e le due col decoro formato da un nastro a due cerchi, con un motivo cruciforme all'interno, ripreso dall'ornato dello stipite destro del portale che si apre sul fianco settentrionale (tav. 84). Originarie in tal caso dovrebbero essere soltanto la prima mensola sulla sinistra, con delle foglie piatte alle quali si addossa una palmetta, e la quarta, sempre da sinistra, con un piccolo felino che si volge all'indietro.

Nuovamente falsi con certezza sono i capitelli e i plinti su cui poggia l'archivolto esterno della finestra collocata tra la seconda e la terza absidiola. Arrivando a quest'ultima, la documentazione indica la presenza di tre mensole nuove e di un capitello che va individuato in quello (tav. 93) con due piccoli mostri draghi-formi, affacciati a mezzo busto da una corona di foglie, che fanno le linguacce, spalancandosi con le zampe le fauci, se non altro per-

³⁵ Bonucci, *Sant'Antimo*, pp. 17-23.

³⁶ Bonucci, *Sant'Antimo*, p. 21.

³⁷ Si fa qui riferimento, una volta per tutte, alla documentazione sui restauri pubblicata da Bonucci, *Sant'Antimo*, pp. 18-23 e pp. 52-55.

ché presenta al centro un vistoso inserto, frutto di rifacimento, come mostra bene un leggero scarto nell'andamento delle palmette e una lieve differenza nel loro disegno. Questo però significa che una parte almeno del capitello è antica. Quanto al fatto che i due mostriattoli siano vistosamente diversi tra loro deriva verosimilmente dal restauro di uno dei due effettuato imitando l'altro. Tutto lascia pensare che la copia sia quello sulla destra, perché l'altro ha maggiori punti di contatto con un analogo tipo scolpito su una mensola (tav. 87) murata alla sinistra del portale che si apre sul fianco meridionale dove è stata collocata dopo il crollo del partito absidale da cui verosimilmente proviene. Quanto alle mensole si fa prima a dire che l'unica autentica è quella con un piccolo cinghiale e che le altre sono tutte false tranne una, quella con un decoro a linee incrociate.

Passando alla parete interna del deambulatorio l'unico capitello di cui si può fissare con certezza la falsità, sulla base delle notizie fornite dalla documentazione, è quello (tav. 109), di cui si è già detto, al di sopra del semipilastro che si colloca al centro della absidiola intermedia, con le colonnine d'angolo che trapassano le foglie della corona inferiore. Il modo di fare e la qualità esecutiva di questo capitello possono costituire la cartina di tornasole utile per testare il resto del materiale scultoreo presente nel circuito. Come indicano i documenti, il maggiore tasso di falsità si è concentrato in corrispondenza delle finestre che si aprono nella parete del circuito, tra una absidiola e l'altra: constatazione per molti versi ovvia perché corrisponde a quanto avviene anche all'esterno. Falsi sono i due capitelli e i soprastanti plinti disposti sotto l'arcata della finestra che precede

la prima absidiola, dalla parte del campanile. Entrambi riprendono in maniera grossolana il motivo delle due palmette intrecciate presente in un capitello all'esterno della absidiola immediatamente contigua, dove però è realizzato con ben altra vivacità. Quello sulla sinistra riprende poi il motivo del cerchio, con all'interno una crocetta a terminazioni gigliate, che si è già visto utilizzato nelle mensole dell'absidiola centrale, mentre quello sulla destra recupera alcune indicazioni dall'unica mensola originale a decoro fogliato della stessa struttura. Altrettanto falsi sono i capitelli e i plinti alla base dell'archivolto della finestra successiva, identici come tipo e riconoscibili per la politezza del materiale con il quale sono stati realizzati. Le stesse ragioni valgono per il capitello e il plinto alla base, sulla sinistra, dell'archivolto della terza finestra, mentre dalla parte opposta è stato utilizzato un capitello classico (tav. 112), un corinzio, più che rilavorato, tagliato con decisione per fargli assumere le dimensioni necessarie a collocarlo in quella posizione, senza che si possa dire se tale operazione di adattamento sia stata realizzata in antico oppure sia frutto del restauro. Il confronto tra la corona di palmette alla base del capitello di sinistra con quelle sul plinto di destra porta poi a dover ritenere falso anche quest'ultimo.

L'ultimo appariscente intervento di falsificazione, all'interno del circuito, è rappresentato dal capitello sulla sinistra, alla base dell'arcata di ingresso alla terza cappella, perché, con le sue trite foglie lisce, echeggia, in maniera banale, il trattamento carnoso e rigonfio di quello in onice dalla parte opposta, all'altra ricaduta dell'arcata. Infine i documenti segnalano la realizzazione di un «capitello doppio scolpito» in relazione al «restauro di un finestrone dell'am-

³⁸ Bonucci, *Sant'Antimo*, p. 22.

bulacro di destra»³⁸. Poiché subito dopo si parla di un «finestrone dell'ambulacro di sinistra presso il campanile», non vi possono essere equivoci nell'individuare il capitello in questione con quello posto all'imboccatura di destra del deambulatorio (tav. 124), considerato anche che solo lui e il suo simmetrico dalla parte opposta sono, in questa porzione dell'edificio, capitelli doppi. Anche in questo caso, come all'esterno della contigua absidiola, si dovette trattare di una parziale integrazione rappresentata dalla sola porzione centrale del capitello, come mettono bene in risalto le cesure parallele che corrono in verticale e ne attraversano le due facce e la diversa qualità nella resa dei caulicoli interni, falsi, se confrontati con quelli esterni. Con questo si concludono le valutazioni che è possibile ricavare dai documenti, in relazione alle falsificazioni introdotte nel corso dei restauri ottocenteschi.

Messi in campo alcuni strumenti di prudente valutazione della situazione conservativa, è finalmente possibile avventurarsi in una analisi del contesto plastico di questa parte del monumento, con minore tema di incorrere in equivoci fatali. Anzitutto vale la pena di notare come il riuso non si limiti al caso precedentemente citato. Un secondo capitello classico (tav. 116), un egizio, è disposto a reggere una coppia di arcate addossate alla parete interna del deambulatorio. In questo caso si è intervenuti rilavorando il pezzo antico con un certo garbo, scolpendo un tralcio ondulato nella sua porzione superiore e sovrapponendogli una corona terminale, svasata e decorata con un nastro a due bande che, nella forma, riprende la campana svasata del tipo classico, anche a costo di entrare in conflitto con l'imposta qua-

drata pretesa dalla ricaduta delle arcate. Infine un capitello altomedievale (tav. 103) è stato riutilizzato, senza ulteriori cambiamenti, all'interno della prima cappella sulla sinistra, salvo forse il collocarlo in una ragione d'uso diversa rispetto a quella iniziale che, probabilmente, non prevedeva di addossarlo a una parete³⁹.

La presenza del riuso tuttavia è sporadica e ininfluenza nel fissare il carattere d'insieme della scultura, salvo l'occasionale recupero, in altra veste qualitativa, del tema degli ovoli e dei triglifi. Per il resto ciò che caratterizza la scultura architettonica di questa parte dell'edificio è la insistita diversità delle soluzioni, favorita anche da una scelta decorativa che tende a introdurre nella parete quante più occasioni è possibile di articolazione della superficie, mettendo in campo un gusto formale che non farà più la sua comparsa, con pari intensità, nelle altre parti del monumento. Al di là del fatto che molti degli elementi scultorei che ne decorano le forme sono falsi, questo non toglie che essi sono venuti solo a colmare delle lacune in un partito architettonico che è pur sempre quello originario. Le imboccature delle cappelle radiali sono segnate da colonnine angolari con capitello e il fondo è orlato dalla successione di tre arcatelle addossate, mentre due colonnine con i relativi capitelli si affiancano alle finestre, sia a quelle al fondo delle cappelle, sia a quelle che si insinuano nella muratura tra una cappella e l'altra. Al di sotto di queste ultime finestre (fig. 6) si dispongono due arcatelle, addossate alla parete, divise da una colonnina con capitello e appoggiate alle semicolonne che, a loro volta, si connettono alle arcate trasverse che vanno in direzione delle colonne del giro absidale. Le ar-

³⁹ Fatucchi, *La diocesi*, pp. 167-168 data il capitello entro la prima metà del IX secolo, una ipotesi non del tutto convincente rispetto alla durezza lineare del dato formale che fa pensare piuttosto a una collocazione tra X e XI secolo.

catelle addossate alla parete, al di sotto delle finestre, hanno le ghiere decorate con lo stesso motivo che successivamente verrà usato anche in facciata, ad argomentare le arcate che si rincorrono sulla muratura contenuta nella parete di fondo del portico.

Il gusto compositivo che in questa parte della costruzione governa l'articolazione superficiale della parete non è certamente toscano e rappresenta, insieme con l'impianto del deambulatorio, l'inserito più schiettamente transalpino, anche se, data la sua limitata estensione, risulta impossibile suggerire per esso dei precisi parametri di riferimento e di confronto. Il motivo dei denti di forma trapezoidale che borda le arcate addossate alla parete del deambulatorio è talmente diffuso e generico da non permettere di scegliere una precisa area di provenienza. Sul piano decorativo, la scelta che venne fatta, in conseguenza delle possibilità offerte dalle forme architettoniche, fu piuttosto quella di una varietà a oltranza che supera ogni possibilità di confronto e proprio per questo diventa episodio nuovo e significativo. Al di là delle comuni ragioni dimensionali, l'insieme dei capitelli non presenta una linea compositiva omogenea, nel senso che ricorrono i tipi e le soluzioni più diversi, frutto di una sfrenata attività combinatoria applicata alla scelta dei motivi decorativi. Anzitutto vale la pena di notare che i lapicidi che lavorano alla scultura destinata all'esterno sono contemporaneamente attivi anche all'interno. Nel capitello di una semicolonna addossata alla parete esterna (tav. 96) della cappella prossima al campanile, caratterizzato da una corona di palmette, compare un abaco dalla forma singolare. Si tratta di un parallelepipedo con gli angoli tagliati e con le facce traforate, in modo tale da poter mettere in bella vista il passaggio all'interno di una sorta di cordolo. Lo stesso espediente

compare all'interno del deambulatorio in uno dei capitelli (tav. 123) delle grandi semicolonne connesse alle arcate trasverse. In questo caso, sul fusto del capitello, la corona delle palmette è stata sostituita da un tralcio e il procedimento mette bene in luce il percorso combinatorio e intercambiabile dei motivi, l'anomalia o forse sarebbe meglio dire la eccezionalità dei tipi e delle forme, il gusto ribaldo sotto il profilo dei risultati.

Il criterio di combinare i motivi è ricorrente: sempre all'esterno, nella terza cappella compare un capitello (tav. 91) il cui fusto è formato da una successione di tre gole, disposte a cerchio e sormontate da due caulicoli che si distendono orizzontali, formando al mezzo due volute allacciate tra loro. Il confronto naturale è con un capitello (tav. 102) all'interno della prima cappella in cui viene ripreso il motivo delle gole sovrapposte a risolvere la composizione del fusto. In questo caso i caulicoli diventano un nastro allacciato, al centro della faccia, a una sorta di toro che, formando un cerchio, conclude la sequenza delle gole, mentre agli angoli si allargano rotanti in un andamento che ricorda la voluta del capitello ionico, pur senza esserlo. Questo stesso modo di rendere i caulicoli compare nel capitello di una (tav. 120) delle semicolonne connesse alle arcate trasverse del deambulatorio, in questo caso accompagnato da una doppia corona di foglie lisce. L'unica variante è data dal fatto che, in assenza del cerchio sottostante, il nastro che genera i caulicoli viene allacciato intorno a una sorta di bottone che prende il posto del classico fiore al centro dell'abaco. A sua volta questo stesso tipo di capitello viene ripetuto identico al culmine di una delle semicolonne (tav. 131) che formano le membrature del pilastro quadrilobato sulla sinistra dell'altare.

Il motivo dei caulicoli allacciati ricompare nel capitello (tav. 106) sulla sinistra, all'im-

bocco della seconda cappella. Anche in questo caso si accompagna a un cerchio che si dispone al di sopra di una corona di foglie lisce, ma il nastro che forma i caulicoli non vi si lega perché crea, al centro della faccia, un nodo d'amore, riprendendo, in maniera autonoma, lo svolgimento del tema del nodo presente nei capitelli analizzati in precedenza. Il motivo della corona di foglie lisce sormontata da un cerchio ricompare nei capitelli (tavv. 104 e 110) sulla destra, alla imboccatura della prima e della seconda cappella, identici tra loro. In questo caso la base riprende nella sostanza il tipo del capitello precedente, con la corona di foglie lisce sormontate da un cerchio, ma sostituisce i caulicoli con dei frutti, disposti uno al centro e due ai lati di ogni faccia, riconoscibilissimi per via della forma tondeggiante e del picciolo che si leva diritto al mezzo.

Un altro tema variamente utilizzato è rappresentato dalla corona di palmette, rigide e chiuse all'interno di un nastro che contribuisce ad allacciarle tra loro, che non è altro che la traduzione, in una dimensione lineare e seccamente geometrica, del prototipo introdotto dagli scultori di provenienza tolosana e testimoniato dal frammento reimpiegato nella spalla sinistra del portale subito al di sopra del capitello (tav. 77). Esso è presente nel già considerato capitello (tav. 96), all'esterno della prima cappella, poi va a formare la decorazione del plinto che sormonta il capitello (tav. 105) della seconda coppia di arcatelle addossate alla parete interna del deambulatorio. In tutti e due i casi il motivo è identico ma, in virtù del giuoco combinatorio, trova una destinazione diversa. L'attenzione al dispiegarsi della scultura architettonica nel complesso della parete del deambulatorio apre uno scenario ulteriore, in vista della comprensione dei fatti. Per capire la situazione si può ancora partire da un capitello (tav. 97) posto all'e-

sterno della cappella a ridosso del campanile, un corinzio classico dettato, nelle ragioni compositive dell'impianto generale, da una doppia corona di foglie e dai caulicoli. Il dato insolito è che le foglie sono composte da una sorta di doppio strato: al di sotto si dispone una foglia liscia sulla quale si appoggia una foglia dall'andamento palmato. Nella corona di base, le foglie lisce, toccandosi, formano degli archetti acuti che vengono occupati da una foglietta trifida; nella corona superiore, alle foglie al centro delle facce si sovrappone un motivo decorativo formato da due fogliette trifide, allacciate tra loro per il gambo, con un effetto quasi floreale.

Quest'ultimo motivo può essere rintracciato anche all'interno. Intanto nel capitello binato (tav. 124) sulla destra all'attacco del corridoio del deambulatorio dove viene ripetuto sulla campana, in posizione sfalsata, su due livelli, a formare le corone di foglie di uno pseudocorinzio solo parzialmente rifatto in occasione dei restauri, come si è visto in precedenza. Poi nel capitello (tav. 99) che scandisce la prima coppia di arcatelle addossate alla parete interna del deambulatorio, in una riedizione quasi integrale, anche se più seccamente lineare, del tipo del capitello dell'esterno. Da questi confronti scaturiscono alcune osservazioni. Intanto che vi è stata una regia nella organizzazione della scultura architettonica che ha agito sulla base di un repertorio di decori preconstituito e duttile, nel senso che i singoli motivi potevano essere autonomamente montati in contesti formalmente e dimensionalmente diversi. In secondo luogo che lo stesso repertorio e il modo di adattarlo erano operativamente a disposizione di scultori diversi che li applicavano con esiti differenti sul piano della qualità dell'intaglio e delle forme. Infine che il tema della sovrapposizione di uno stilizzato motivo vegetale alla foglia liscia, utilizzata



13



14

13-14. Saint-Michel de Cuxa, abbazia, capitelli del chiostro.

come base, appare come uno dei motivi guida del gruppo di lapicidi che operava in questa fase del cantiere.

Arrivati a questo punto vale la pena di notare come, proprio su quest'ultimo modo di operare, vi sia la possibilità di istituire una serie di utili confronti tra i capitelli di Sant'Antimo e quelli del chiostro di Saint-Michel de Cuxa. Un primo confronto lo si può fare tra il capitello binato (tav. 117) all'attacco, sulla sinistra, del deambulatorio, caratterizzato dall'andamento a spirale di un decoro lineare disposto lungo la campana e lo stesso motivo presente in un capitello (fig. 13) del chiostro, un confronto che ci può anche spingere a valutare la comune logica nell'utilizzare una corona come fattore di separazione tra quella base decorativa e la zona dei caulicoli. Un secondo confronto lo si può suggerire tra l'altro capitello binato (tav. 124), all'attacco opposto del deambulatorio, e un capitello (fig. 14) del chiostro: il punto di contatto non è dato tanto dalla identità dei motivi decorativi, quanto dalla idea in comune di fare muovere autonomamente, rispetto alla campana del capitello,

degli stilizzatissimi motivi vegetali che, nel caso di Saint-Michel de Cuxa, si sovrappongono a una foglia liscia, secondo quello che è uno dei criteri dominanti anche a Sant'Antimo.

Da questo punto di vista un confronto significativo è tra il capitello (tav. 105) della seconda coppia di arcatelle addossate alla parete del deambulatorio e un altro capitello (fig. 15) del chiostro, per via dell'utilizzo di uno stilizzatissimo decoro di palmette, dall'andamento puntuto e ascendente, disposte secondo percorsi alternati e separate dalla netta evidenza geometrica di un nastro. Nella quarta coppia di arcatelle addossate alla parete interna del deambulatorio si dispone il singolare capitello (tav. 116) che, per la prima parte del fusto, impone di essere giudicato come un egizio classico riutilizzato. Subito al di sopra della sequenza di ovoli alternati a triglifi, corre torno una corona formata dal rincorrersi delle anse di un tralcio, abitate da fogliette regolarmente aperte a ventaglio. Una soluzione analoga compare, all'interno del chiostro di Saint-Michel de Cuxa, a separare i caulicoli di un ca-



15



16

15-16. Saint-Michel de Cuxa, abbazia, capitelli del chiostro.

pitello (fig. 16) da una sequenza di aquile ad ali patenti che poggiano gli artigli sul collarino come se si trattasse di un trespolo, un motivo anche questo che ritorna nei capitelli di Sant'Antimo, in particolare in uno dei bracci (tav. 136) del pilastro che, sulla destra, lega l'abside al deambulatorio e nel pilastro immediatamente contiguo, andando verso la facciata (tav. 143), ma anche nell'architrave del portale (tav. 86) che, poco più avanti, si apre sul fianco meridionale, con una vicinanza distributiva che non può non essere colta come significativa ai fini del riconoscimento dell'appartenenza a un comune percorso esecutivo.

Il rapporto dei capitelli del chiostro di Saint-Michel de Cuxa con quelli di Sant'Antimo contribuisce a introdurre nel dibattito, in maniera solida e argomentata, l'ipotesi che a dare forma al complesso decorativo della abbazia abbia contribuito un repertorio di soluzioni estraneo alla realtà locale e prossimo, anche se non in tutto identico, a una parte di quello utilizzato in quel complesso, soprattutto in relazione ai capitelli non figurati. A questo punto occorre unire questa valutazione

con quella già fatta a proposito delle presenze attive alle sculture destinate al portale di facciata. In quel caso si è arrivati alla conclusione della verosimile coesistenza di tre realtà formali diverse nel gruppo di scultori che tra il 1125 e il 1130 vi lavora: la prima squisitamente toscana, anzi con più precisione pisano-lucchese, la seconda schiettamente tolosana, la terza legata al modo di fare che, nel Roussillon, si fissa anzitutto nel chiostro di Saint-Michel de Cuxa. Si è anche ipotizzato che la seconda di queste realtà formali abbandoni per tempo il cantiere di Sant'Antimo, dove non restano tracce ulteriori della sua presenza, per andare a lavorare al portale della pieve di Santa Maria a San Quirico d'Orcia, e si separi di conseguenza dalle altre due. Anche della terza non abbiamo segnali di una lunga permanenza in termini schiettamente individuali. Tuttavia, più che di essa in prima persona, nella decorazione absidale cogliamo ampie tracce del repertorio di soluzioni decorative di cui si può presumere che fosse stata portatrice. Dunque possiamo pensare che a lei e alla sua presenza, ancora per qualche tempo, a San-

t'Antimo, nel momento del passaggio dalla facciata e dai fianchi, appena avviati, al partito absidale e del cambiamento di progetto, sia da imputare la divulgazione presso la prima di quelle tre componenti del cantiere, quella locale, di un repertorio di modelli imparentato con quanto contemporaneamente si stava facendo nel chiostro di Saint-Michel de Cuxa.

Lo spazio di questa presenza va dunque individuato all'interno di una collaborazione, di breve durata, con lapicidi locali i quali a loro volta dovettero mettere sul tavolo un proprio contributo di modelli e di soluzioni. La possibilità viene messa in risalto da un capitello (tav. 127) delle alte colonne del circuito absidale, con grandi foglie al centro delle facce sulle quali si adagia una seconda foglia palmata. Il motivo, come si è visto, trova rispondenza in una consuetudine ampiamente praticata nel chiostro di Saint-Michel de Cuxa. Il fatto nuovo è dato dalle colonnine sulle quali poggiano i caulicoli che, attraversando le grandi foglie d'angolo, scendono fino al collarino d'imposta. Una soluzione di questo genere, presa nel suo insieme, è estranea sia all'ambiente toscano sia a quello del Roussillon. Tuttavia può essere definito come squisitamente locale il motivo delle colonnine che da un lato poggiano sulla punta delle foglie, dall'altro vanno a reggere i caulicoli. Esso infatti è presente nella realtà di Sant'Antimo fin dal capitello in opera nei resti della trifora della supposta sala capitolare, appartenente a una fase costruttiva antecedente⁴⁰. Sull'altro versante e in maniera altrettanto significativa, il capitello allude al tema della grande foglia d'angolo presente a Saint-Michel de Cuxa,

quasi a spiegare la ragioni di un connubio, di intenzioni e di modi di fare, tra realtà di tanto lontana e diversa tradizione. Il connubio fu comunque fertile, sul piano della fantasia innovativa, come mostra l'utilizzo che del tema delle colonnette venne fatto in un capitello (tav. 101) all'interno della prima cappella in cui esse poggiano agli angoli, tra i caulicoli e il collarino, scavalcando la corona intermedia di un tortiglione, collocato tra due gole, a dare forma alla campana secondo una logica lineare presente anche in altri capitelli. Infine, in un capitello (tav. 114) all'interno della terza cappella, il motivo delle colonnine venne distolto dalla sua ragione tradizionale e fatto incrociare al centro della fronte, quasi si trattasse delle zampe di un faldistorio, intercalando negli spazi di risulta delle palmette a cinque punte che rientrano nella logica delle forme suggerite dalla maniera di Saint-Michel de Cuxa.

Che una realtà operativa paragonabile, sul piano decorativo, alla maniera di Saint-Michel de Cuxa non sia rimasta anch'essa a lungo presente sul cantiere di Sant'Antimo lo suggeriscono due considerazioni. Anzitutto, se si parte dalla mensola di sinistra del portale di facciata (tav. 80), sulla quale si dispone un leone visto di fianco, si può ritenere che il modo di fare dello scultore che ha realizzato quest'opera abbia una sostanziale comunanza di intenzioni formali con la maniera dell'autore di tre capitelli del chiostro della cattedrale di Prato. Qui, al centro dell'unica corsia superstite, si dispongono tre capitelli che sono stati attribuiti all'attività toscana del Maestro di Cabestany, lo scultore che a Sant'Antimo realizza il capitello con Daniele nella fossa dei

⁴⁰ Sia Raspi Serra, *Contributo*, p. 145 sia Fatucchi, *La diocesi*, pp. 168-169 hanno riferito il capitello in questione al IX secolo, mentre Biehl, *Toskanische Plastik*, p. 16 sulla base della forma del soprastante pulvino pensava a una datazione non anteriore alla metà del X secolo, ipotesi ancora oggi niente affatto trascurabile se posta in parallelo con la datazione all'XI secolo della cripta sottostante alla sagrestia suggerita da Tigler, *Toscana*, pp. 193-196.

leoni (tavv. 162-169) per la seconda colonna sulla destra, a partire dalla facciata⁴¹. In realtà questa possibilità mi sembra sia da escludere perché nei leoni, sia della mensola sia dei capitelli di Prato (fig. 17), viene a mancare quello che è l'aspetto più significativo del modo di fare dominante nel capitello del Maestro di Cabestany: una presenza sovrabbondante, quasi eccessiva e tormentante, del trapano, usato per definire le criniere delle belve, mettendo una attenzione maniacale nel separare filamento da filamento, all'interno delle ciocche, con una sequenza interminabile di piccoli forellini. Questo modo di fare, tutto finalizzato ad ottenere un forte dinamismo espressivo, manca completamente, sia nella mensola di Sant'Antimo sia nei capitelli di Prato, perché in entrambi i casi la definizione delle criniere è affidata a un metodo di lavoro in comune, in cui i filamenti che compongono la ciocca corrono paralleli, come righe seccamente segnate, fino a raggrumarsi nel ricciolo finale, con un andamento linguiforme che ritorna anche, stilizzatissimo ormai, in una testa leonina presente in una mensola (tav. 89) posta, in probabile posizione di reimpiego, a metà del sottotetto del cleristorio settentrionale, lavorata da quella che potremmo definire la maestranza locale formatasi sul cantiere della abbazia sulla base dei modelli forniti dagli scultori di provenienza tolosana.

Detto questo, si può far valere nel ragionamento la comunanza esistente nella definizione anatomica del leone tra la mensola e i ca-



17. Prato, duomo di Santo Stefano, capitello del chiostro.

pitelli, nei limiti di ciò che è possibile giudicare in rapporto al loro stato di conservazione. Anche in questo caso la soluzione adottata è diversa rispetto a quella, più slanciata e nervosa, del Maestro di Cabestany, specialmente in un quadro di rapporti che, una volta che si pensi ad opere di uno stesso scultore, crea la inspiegabile situazione attributiva che impone di vedere i capitelli di Prato realizzati in concomitanza temporale con quello di Sant'Antimo. Più logico dunque collocare lo scultore dei capitelli in un momento non lontano rispetto a quello delle mensole del portale di Sant'Antimo, una ipotesi che non contrasta con i dati cronologici in nostro possesso relativamente ai lavori di costruzione dell'allora

⁴¹ Burrini, *Tre capitelli*; Id., *I restauri*; Id., *Prato*; Id., *Capitell del claustre*. Dei tre capitelli uno, quello con i leoni che si rincorrono lungo le facce, è stato sostituito con una copia che ne falsa ampiamente la qualità formale. Il poco che rimane dell'originale è conservato nell'attiguo Museo Diocesano, in una condizione di degrado così marcata da renderne assai difficile il giudizio. Quanto agli altri due ancora *in situ* non si sono sottratti anch'essi a un pesante intervento di rifacimento più che di restauro che ha finito con lo snaturarne la ragione formale.

⁴² Tigler, *Toscana*, pp. 289-290 offre un quadro sintetico ma esauriente dei dati in nostro possesso relativi alla costruzione della chiesa pratese. Da essi si deduce che la chiesa e il chiostro erano stati sicuramente in costruzione prima del 1163.



18



19

18. Prato, duomo di Santo Stefano, capitello del chiostro.
19. Saint-Michel de Cuxa, abbazia, capitello del chiostro.

collegiata di Prato⁴². Su questo punto, ulteriore conforto viene dal confronto del terzo capitello del chiostro (fig. 18) di Prato con l'altra mensola (tav. 79) del portale di Sant'Antimo, quella con il mascherone leonino con le zampe della preda tra le fauci, per via di una ragione del fare comune a entrambe e ben diversa da quella del Maestro di Cabestany, segnata da una intenzione più elastica, puntuta e scattante. In particolare il capitello di Prato conferma che il momento di arrivo della soluzione che sarebbe stata malamente ripresa anche da uno scultore locale, nella mensola di sinistra (tav. 220) del portale della pieve di San Quirico d'Orcia, va visto in parallelo con il portale di Sant'Antimo. Il tipo infatti è quello stesso con i leoni angolari, con le zampe della preda che pendono dalle fauci, presente nel chiostro (fig. 10) di Saint-Michel de Cuxa e ripreso nella mensola di destra (tav. 79) del portale di facciata della abbazia.

I sei grandi capitelli delle colonne che formano il circuito absidale presentano tutti degli echi di modi già sperimentati nel corso della realizzazione della scultura architettonica destinata a essere montata nella parete d'ambito del deambulatorio. Incominciando la loro analisi dalla sinistra, il percorso risulta assai indicativo. Il primo capitello (tav. 125) ha una precisa parentela con quello (tav. 99) che, nella zona del deambulatorio immediatamente antistante, sostiene la prima coppia di arcatelle addossate alla parete. Sono legati dallo stesso andamento nel dispositivo delle foglie e, soprattutto, dalla presenza del motivo delle due palmette allacciate tra loro, addossato alla foglia al centro della faccia. Al di là del fatto che nel capitello della colonna le foglie lisce si alternano a quelle nervate, è la qualità esecutiva a segnare la differenza, perché non vi è dubbio che il confronto mette in risalto una maggiore durezza e leggerezza di forme, accompagnate a un nitore lineare,

che sono assenti nel capitello della parete del deambulatorio, una diversità di intenzioni che si riflette anche nella qualità dell'ornato del plinto soprastante, a rigide foglie puntute e tormentate da secche nervature all'interno, in un caso, a corpose e tondeggianti foglie, appena segnate da una nervatura centrale, nell'altro.

Il secondo capitello (tav. 126) è caratterizzato da due temi. Il primo è rappresentato dalla grande foglia palmata, al centro di ogni faccia, e qui il confronto va fatto ancora una volta con i capitelli del chiostro di Saint-Michel de Cuxa, in particolare con uno (fig. 19) in cui le grandi foglie d'angolo sono animate da una soluzione analoga che nasce direttamente dal collarino e si apre a ventaglio in due opposte direzioni. Il secondo tema è costituito dalle eleganti teste di stambecco che si dispongono agli angoli. Dal punto di vista del dispositivo la soluzione è simile a quella presente nel capitello (tav. 93) all'esterno della terza cappella, con due piccoli draghi che fanno le boccacce. La differenza è data, anche in questo caso, dal raggelamento delle forme che necessariamente suggerisce esecutori diversi.

Del terzo capitello (tav. 127) si è già detto. Il quarto (tav. 128) e il quinto (tav. 129) sono eguali. La differenza è data dal decoro del plinto, a palmette allacciate, nel primo, a tralcio ad andamento sinusoidale, nel secondo. Il loro referente, all'interno del deambulatorio, è rappresentato dal capitello (tav. 119) in onice posto in corrispondenza della terza arcata trasversa. Nei tre casi il tipo riprende, senza varianti, per via delle doppie corone di foglie lisce segnate al centro da un pomolo disposto al culmine di un'asta, una soluzione la cui preistoria va rintracciata in alcuni capitelli dei due bracci del transetto della cattedrale di Santiago di Compo-

stela e che, in pieno ossequio alla logica dei rapporti diretti tra quel cantiere e quello del Saint-Sernin di Tolosa, rientra tra i possibili portati degli scultori provenienti da quest'ultima zona⁴³.

Il sesto capitello (tav. 130) è letteralmente la copia di uno (tav. 122) immediatamente antistante nella parete del deambulatorio, caratterizzato anch'esso da coppie di grifoni eretti, con le zampe che si toccano al centro, raccogliendosi intorno a una palla, e con i musci volti all'indietro e girati in modo tale da andare a toccare, sulla faccia contigua, quello dell'animale corrispondente e segnare l'angolo. Nel plinto del capitello della parete del deambulatorio compare il motivo decorativo che organizza anche lo stipite sinistro (tav. 85) del portale meridionale, mentre quello al di sopra della colonna è liscio. Il contrasto tra queste scelte mette in evidenza la differenza che corre tra le due versioni dello stesso capitello. Se nei due casi la figurazione è la stessa, la constatazione che essa viene realizzata da lapicidi diversi è nelle cose. Basta osservare come è resa la posizione delle teste, delicatamente rotanti nel capitello della parete, seccamente girate all'indietro in quello della colonna, oppure la descrizione delle anche, nel primo caso morbidamente incavate, nel secondo tagliate di netto e prive di qualunque intenzione di garbo anatomico.

Che conclusione trarre da queste osservazioni? Anzitutto che l'umore del cantiere sta cambiando. Se punto di riferimento rimangono le scelte decorative fatte all'atto dell'avvio del perimetro esterno del deambulatorio, a metterle in opera non sono più gli stessi lapicidi della fase iniziale, ma una generazione nuova che, educata sui lavori compiuti dalla precedente, non ha mai avuto contatti diretti con gli scultori del portale, anche se ne ha ereditato il reperto-

⁴³ Durliat, *La sculpture romane de la route*, pp. 319-320.

rio decorativo che ora adatta al suo modo di fare, più smagrito e lineare, più seccamente semplificato, privo di quei garbi saldamente torniti che avevano caratterizzato la prima fase. Assai più arduo è attribuire a questo cambiamento nel modo di fare una ragione temporale, nel senso che non vi sono strumenti per determinare la durata della costruzione del perimetro del deambulatorio con le relative cappelle, il montaggio delle colonne e quindi, come punto finale del percorso, dei capitelli, al fine di poter provvedere alla gettata delle volte. Nel senso che normalmente la sbazzatura dei capitelli poteva avvenire anche con largo anticipo rispetto alla necessità della loro messa in opera, in attesa della finitura dopo la posa, creando una sequenza temporale di fatti assolutamente elastica e imprecisabile nel dettaglio. Ci si deve dunque accontentare di registrare il cambiamento e di constatare che esso innesca un processo che trova ulteriore conferma nelle navate.

Si può iniziare dal pilastro quadrilobato alla sinistra dell'altare, quello sul cui fusto è scolpita la porzione finale della iscrizione che celebra la donazione del 1117. I capitelli che ci interessano sono anzitutto quelli, tutti posti allo stesso livello, delle due semicolonne allineate all'asse principale della chiesa e di quella volta verso la navata laterale, mentre il braccio che guarda verso la navata centrale sale fino al livello della cornice che corre al di sopra delle aperture del matroneo. Sul piano della logica costruttiva, una ulteriore necessità di scultura architettonica si sarebbe dovuta porre proprio in rapporto ai bracci dei pilastri che salivano lungo la parete

della navata centrale, sui quali doveva andare a impostarsi l'arcata della fronte absidale. Qui in effetti si dispongono anche oggi due semicapitelli (tav. 133 e 137) che però presentano una anomalia: per poterli collocare in rapporto organico con il plinto soprastante e con la sottostante semicolonna si è dovuta realizzare una rientranza nella parete, in quanto le loro misure non corrispondevano a quelle necessarie. Occorre però considerare che a questo punto ci si trova in pieno nella zona interessata dal restauro trecentesco che ha privato la chiesa della sua abside e dunque è abbastanza evidente che l'anomalia è una conseguenza di tale intervento il quale ha modificato l'emergenza della semicolonna rispetto alla parete.

Da un punto di vista tipologico si tratta di due corinzi dall'unico giro di foglie da cui escono delle cornucopie che trovano il loro parallelo in una colonna (tav. 148) sulla sinistra della navata. Ciò che li distingue è il ricco e frastagliato decoro che, in quello sulla sinistra (tav. 133), arriva, occasione unica, a traforare le foglie della corona e in quello sulla destra (tav. 137) a collocare due piccoli tondi alla base delle foglie palmate, ricavate sulla superficie delle foglie lisce, un vezzo ripreso nelle terminazioni delle foglie che escono dalle cornucopie del già ricordato capitello di una colonna e presente, negli stessi termini, anche in quello sulla destra. Sul piano della qualità formale un rapporto diretto lo si ha con il capitello della semicolonna (tav. 144) rivolta verso l'abside, nel penultimo pilastro sulla destra, con un piccolo finto loggiato, popolato da una vegetazione puntuta e

⁴⁴ Boschi, *Motivi*, p. 41 confronta questo capitello con uno presente nella chiesa di Saint-Pierre a Nant nel Rourgue che ha anch'esso una serie di arcatele rette da colonnine che si rincorrono lungo le tre fronti: il motivo è certamente simile tuttavia risolto, nei due casi, in modo totalmente diverso, nel senso che l'esempio francese lo sviluppa interamente nei termini di una microarchitettura, limitando il decoro alle ghiere multiple delle arcatele e ai capitelli della colonnine, mentre l'esemplare toscano lo innesta sullo schema del corinzio ricorrente nel cantiere, da cui deriva non solo i caulicoli ma anche la presenza dell'ornato vegetale. In definitiva i due capitelli sembrano essere il frutto di percorsi inventivi del tutto autonomi e reciprocamente indifferenti.

spinosa⁴⁴. Il modo di fare tra questi capitelli è così strettamente imparentato da obbligare a pensare alla presenza di uno stesso lapicida per tutti e tre. Il loro momento di esecuzione dunque doveva risalire alla fase iniziale di preparazione della scultura destinata ai primi sostegni della navata a partire dall'abside, per cui si può anche ipotizzare che nel corso del restauro trecentesco siano stati ricollocati nella loro posizione originaria.

Dei tre capitelli della porzione inferiore del pilastro sulla sinistra, uno (tav. 131), in onice, si è già visto che è la ripetizione puntuale di quello (tav. 120) della parete del deambulatorio posto in corrispondenza della quarta arcata trasversa e caratterizzato dalla doppia corona di foglie lisce sulle quali si accampano dei caulicoli, terminanti in volute simili a quelle del capitello ionico e generati da un cordolo che, al centro, si annoda intorno a un bottone. Il capitello intermedio (tav. 132) presenta delle testine di felino agli angoli che si impostano al di sopra di un insolito decoro a pelte. Il terzo (tav. 132) propone una riedizione del capitello (tav. 126) con le teste di stambecco di una delle colonne dell'abside, solo che vengono sostituite da teste di ariete, mentre la palma intermedia acquista una stesura schematica che cambia completamente il modo di fare rispetto a quella soluzione. La differenza più vistosa è data dalla presenza, al centro del tronco, di una vera e propria palma dalla quale partono due file contigue di foglie terminanti a ricciolo. Chi ha realizzato le teste degli arieti potrebbe essere ancora lo scultore del capitello della colonna dell'abside, perché utilizza le stesse proporzioni e la stessa impostazione nel tagliare i musci, ma certamente è da pensare che sia diverso il collaboratore a cui è stata demandata la creazione dell'apparato decorativo di contorno. In più è da notare in questo punto un disguido tra le dimensioni in base alle quali il capitello è stato

impostato e quelle che erano effettivamente richieste dal pilastro, in occasione del montaggio finale. Questa situazione ha imposto di ridurre l'emergenza del capitello: lo mettono in risalto le brusche interruzioni del corno dell'ariete sulla sinistra e del sottostante decoro fogliato, nel punto di contatto con il contiguo capitello con le teste di felino e le pelte. Si può dunque vedere in questo punto un momento di passaggio dalla presenza di una maestranza che è ancora quella attiva nel circuito absidale a un'altra, dal fare semplice ed essenziale, che detterà il tono formale prevalente nei capitelli della navata, come mette in risalto il confronto tra la raffinata eleganza lineare delle teste degli arieti e la inespressiva e finta ferocia di quelle dei felini, che tentano, senza riuscirvi, di imitarne il canone compositivo.

Dalla parte opposta, il primo capitello (tav. 134) è una riedizione molto lineare e schematica del capitello (tav. 97) all'esterno della prima cappella, quello con le palmette attorcigliate tra loro che si accampano sulla foglia piatta della seconda corona, al centro della faccia. Anche in questo caso il raffreddamento nel modo di fare e la rigidezza lineare dominante sono talmente evidenti da non avere bisogno di ulteriori chiarimenti. Altrettanto semplice è il secondo capitello (tav. 135), formato da una doppia corona di foglie lisce, al di sopra delle quali, a occupare il posto tradizionalmente riservato ai caulicoli, si allungano due serpenti. Il terzo (tav. 136) propone delle aquile ad ali patenti, un motivo non ancora utilizzato, fino a questo momento, nel percorso fisico del cantiere ma che, come si è visto, nella formulazione usata poteva essere arrivato anch'esso fin dalla prima fase, ad opera degli scultori transalpini. In conclusione questo gruppo di capitelli si allinea, nel modo di fare e nella scelta dei modelli, a quelli delle colonne del giro absidale, irrobustendone però

la secchezza lineare delle forme.

Messa a fare da elemento di scansione visiva in funzione della zona presbiteriale, in conseguenza della mancanza del transetto, la coppia di pilastri immediatamente successiva ha, al livello degli altri sostegni, due soli capitelli, disposti su semicolonne allineate secondo l'asse longitudinale, mentre come nei precedenti il braccio volto verso la navata centrale sale ininterrotto fino a raggiungere la cornice al di sopra delle bifore del deambulatorio e rimane anch'esso intrappolato nella muratura conseguente al probabile restauro trecentesco. Sulla sinistra il primo capitello (tav. 141) presenta delle teste di ariete dalle vistose corna attorcigliate, parenti strette, per forma e taglio, di quelle scolpite nei due capitelli citati in precedenza e dunque opera ancora dello stesso gruppo di lapicidi. Semmai è da notare come, in una versione prossima a questa, per via della interpretazione del tipo dell'animale, il motivo delle teste di ariete compaia sulle fronti di un capitello (tavv. 44-45) della cripta della chiesa abbaziale di Abbazia San Salvatore, certamente più antico, e in un capitello (fig. 20) della zona presbiteriale della Pieve di Arezzo nel quale invece si potrebbe vedere una eco della maniera di Sant'Antimo, per via della durezza della doppia corona di foglie e della testa di lupo al centro, tutti motivi che sembrano insistere ulteriormente in una semplificazione lineare dei tipi⁴⁵.

Due ulteriori considerazioni scaturiscono da questi confronti. Anzitutto che il motivo delle teste di ariete aveva cittadinanza nella

zona già da prima che si aprisse il cantiere di Sant'Antimo e dunque contribuisce a confermare la presenza al suo interno di lapicidi di estrazione locale, attivi con un proprio pronuntuario di modelli, utilizzato in parallelo a quello che si era creato in virtù del transitorio tono cosmopolita dell'impresa. In secondo luogo i capitelli del partito presbiteriale della Pieve di Arezzo debbono essere anteriori al 1152 che è la data affermata epigraficamente per la realizzazione di quelli della pieve di Romena che li citano⁴⁶. Tradotto in termini cronologici, se il rapporto con la Pieve di Arezzo è accettabile, sta a significare che questa fase del percorso del cantiere di Sant'Antimo cade in un momento che si deve fissare non oltre il quinto decennio del secolo.

Per quel che riguarda la decorazione della campana, mettendo in atto il consueto sistema di riprese, il capitello (tav. 141) con gli arieti cita quello (tav. 105), con le palmette allacciate in sensi alternativamente inversi, che si dispone in corrispondenza della seconda coppia di arcatelle addossate alla parete interna del deambulatorio, anche se, come al solito, la citazione si limita al recupero dell'idea e sviluppa il motivo decorativo in una chiave completamente diversa. Il capitello (tavv. 138-140) dalla parte opposta è uno dei pochi figurati. Rappresenta un centauro che, volto all'indietro, sta per scagliare una freccia contro un leone che lo insegue e per questo non si accorge che sta per finire nelle fauci di un altro leone, pronto a ghermirlo, che avanza dalla parte opposta. La scena ha certamente un va-

⁴⁵ Per la datazione dei capitelli della cripta è funzionale la data del 1035 di consacrazione della chiesa abbaziale di Abbazia San Salvatore: cfr. Kurze, «*Monasterium Erfonis*», pp. 365-371; Giubbolini, *La chiesa abbaziale*, pp. 66-73; Id., *San Salvatore*, pp. 74-81. Per il capitello della Pieve di Arezzo e per la sua realizzazione in un momento parallelo a quello che vede aperto il cantiere di Sant'Antimo si rinvia a Angelelli, *Santa Maria in Gradi ad Arezzo*, in Angelelli, Gandolfo, Pomarici, *La scultura*, pp. 11-16.

⁴⁶ Per i capitelli della pieve di Romena si rinvia a Angelelli, *San Pietro a Romena*, in Angelelli, Gandolfo, Pomarici, *La scultura*, pp. 114-116.



20. Arezzo, pieve di Santa Maria, capitello di un pilastro del presbiterio.

lore moralistico, denunciando, per stigmatizzarlo, l'irragionevole comportamento di quell'essere mezzo bestia e mezzo uomo che, per tale ragione, interpreta bene il tipo del peccatore, tutto calato nella materialità⁴⁷. Sul piano qualitativo la scultura è modesta e approssimativa. Piuttosto è da notare come per definire la foresta nella quale si muove il centauro cacciatore, lo scultore abbia adattato al caso il motivo della grande foglia palmata al centro della faccia, rivelando di muoversi, come sequenza di esecuzione, ancora nel contesto del repertorio di modelli dei capitelli immediatamente precedenti.

I due capitelli sulla destra sono ancora una volta delle riedizioni. Quello (tav. 144) volto verso l'abside è una copia del capitello (tav. 121) posto in corrispondenza della quinta arcata trasversa del deambulatorio, di cui ripercorre, passo dopo passo, lo schema, dettato da una serie di arcatelle che fingono un loggia-

tino, con tanto di capitelli e di decoro delle ghiera. All'interno delle arcatelle, al di sopra di un muro rettilineo che chiude la parte inferiore del loggiato, si dispongono delle palmette, mentre dai punti di incontro delle arcatelle nascono delle foglie palmate, aperte a ventaglio. Questa per sommi capi la ragione descrittiva che detta la somiglianza, anche se nel capitello del deambulatorio mancano i caulicoli e il fiore al centro dell'abaco che sono invece presenti nell'altro, forse per ragioni dimensionali, visto che, per il resto, anche i due plinti sono eguali. Malgrado una somiglianza tanto netta, è assolutamente da escludere che i due capitelli siano stati realizzati dagli stessi lapicidi, perché tutto ciò che a livello tipologico è in entrambi eguale, sul piano della resa formale diventa diverso e questo è un giudizio che non fa riferimento alcuno a delle ragioni qualitative. Chi ha realizzato il capitello del pilastro ha messo in campo una attenzione tutta sua alla puntuale definizione del particolare architettonico, miniaturizzando con scrupolo le forme dei capitelli e dei decori a lobi delle arcatelle e risolvendo il tutto in un clima di puntuta linearità. Al contrario il capitello del deambulatorio aveva dato, delle stesse forme, una interpretazione tutta svolta nel senso della carnosità e della consistenza plastica dei motivi decorativi, al punto da trascurare per questo la definizione del dettaglio che è lo scrupolo maggiore dello scultore attivo nel pilastro.

L'altro capitello (tav. 143) ripropone invece il motivo delle aquile ad ali patenti, distribuite sulle tre facce, con gli artigli aggrappati al collarino, presente anche nel capitello (tav. 136) del pilastro immediatamente precedente. Il confronto mette in evidenza l'utilizzo dello

⁴⁷ Hassig, *Medieval Bestiaries*, p. 106.

stesso modello, probabilmente ad opera di lapicidi diversi, visto che nel secondo capitello la resa dell'animale è più tozza, nella definizione del corpo e della coda, e più sbrigativa, nel tracciato della livrea che viene risolta con un numero minore di piume, mentre gli artigli sono meno adunchi e prensili. Ovviamente anche questa considerazione vale solo nell'ambito di una valutazione della collaborazione all'interno del cantiere, sulla base di un repertorio comune di modelli, visto che è impossibile riferire a tempi di esecuzione differenti il gruppo dei capitelli dei quattro pilastri, i quali semmai contribuiscono, nel loro insieme, a denunciare il progressivo distacco dei lapicidi dalla maniera della parete absidale, sui cui modelli si continua a lavorare, senza tuttavia interpretarne più in modo diretto la ragione formale.

L'ulteriore passaggio nella direzione delle prime tre coppie di colonne della navata contribuisce a mettere in risalto una sempre più insistita e radicale essenzialità nelle forme dei capitelli. Nella prima coppia che si incontra, a impressionare non è il corinzio (tav. 146) a foglie lisce sulla sinistra perché, sottraendogli ogni ornato, non si è fatto altro che radicalizzare la spoglia essenzialità di un tipo già utilizzato in precedenza, in particolare nei capitelli delle colonne del giro absidale. Ben più innovativo è il capitello (tav. 147) sulla destra, ricavato nell'onice, con un gusto tagliente per linee nette e di geometrico nitore, perché mette in vista la campana interna, modifica la posizione dei caulicoli e li raddoppia all'interno di ogni singola fronte, riprendendo, dal tipo classico, una notazione del tutto assente, fino a questo momento, sul cantiere. Soprattutto spezza la integrità del corpo delle foglie, inserendo al loro interno delle palmette, un motivo anche questo mai utilizzato fino a questo momento e che sembra essere stato pensato come una va-

riante della soluzione che vedeva piccole palmette andare a occupare le arcature formate dall'accostarsi di una foglia all'altra.

Nella coppia successiva, il capitello (tav. 148) sulla sinistra conferma il riferimento a modelli nuovi, riproponendo con ancora maggiore chiarezza il tipo del corinzio classico, con le foglie di palma che escono a coppie dalle cornucopie innestate tra le foglie della corona di base per andare a incontrarsi al centro e agli angoli di ogni faccia. Ciò che stupisce è, da un lato, la interpretazione volutamente ghiacciata del motivo, messa bene in evidenza dalla linea che attraversa il corpo delle foglie, dall'altro la scelta di inserirvi, al di sopra, le bande di altri due caulicoli, partenti questa volta dal mezzo della faccia, immediatamente al di sotto di quello che, normalmente, è il fiore dell'abaco, per assicurare all'insieme una sorta di fattore di compensazione nel passaggio dal capitello all'imposta, come se la soluzione fosse ancora in una fase sperimentale.

Il capitello (tav. 149) sulla destra è invece una vecchia conoscenza. Si tratta del tipo con una doppia corona di foglie lisce, al di sopra delle quali i caulicoli diventano un cordone che si diparte da due sovrabbondanti volute d'angolo e si annoda al centro intorno a un bottone. Il tipo lo si è incontrato in un capitello (tav. 120) della parete d'ambito del deambulatorio, in corrispondenza di un'arcata traversa, e nel primo pilastro (tav. 131) sulla sinistra. Le differenze sono minime, salvo ribadire una certa maggiore secchezza formale, data anche dal fatto che in questo caso il capitello è stato realizzato in travertino, anziché in onice, come sono i due precedenti. In ogni caso che si tratti di una copia di quelli, eseguita da altri lapicidi, lo mette in luce la decorazione del plinto, con un intreccio separato da bottoni che riprende un motivo presente nell'architrave (tav. 83) del portale sul fianco

settentrionale. Particolarmente calzante, per omologare la ragione compositiva dei motivi e differenziare la loro stesura, risulta poi il confronto con la porzione medievale (tav. 116) introdotta a integrazione del capitello classico riutilizzato a reggere una delle coppie di arcate binate addossate alla parete interna del deambulatorio. La differenza è data comunque dall'andamento e dalla qualità del nastro strigliato, qui puntuto e aguzzo, di contro alla forma tondeggianti e garbata degli altri casi.

La coppia successiva riduce ulteriormente i propri vezzi ornamentali. A sinistra (tav. 150) si ripropone il tipo che potremmo definire del corinzio schematico. A destra (tav. 151) la novità è data dall'innestarsi, nel valico tra le foglie, aperto nella corona superiore, di una puntuta palmetta rovesciata, terminante in due gambi che si appoggiano sulle foglie circostanti, mentre una seconda palmetta trifida parte dal centro della precedente e sale a sovrapporsi all'anonimo blocco centrale, come a formare una sorta di fiore d'abaco. È ancora l'ornato del plinto a segnare nella maniera più cruda la singolare interpretazione che viene data del tema della cornice classica, scandita dall'alternanza degli ovoli con i triglifi, che aveva nell'abside la possibilità di un confronto diretto con un modello antico riutilizzato (tav. 116). La soluzione che ne scaturisce è di inconsueta durezza, quasi una radiografia della struttura lineare del motivo che, del resto, si rifà a suggerimenti in tal senso già presenti nel plinto di un capitello (tav. 119) del deambulatorio che, pur derivando anch'esso dal tema classico, non aveva avuto la stessa sfrontatezza nell'attaccarne di petto la sostanza, preferendone l'uso come semplice punto di riferimento per l'invenzione di un tema geometrico totalmente nuovo e indipendente.

A questo punto del percorso si è arrivati ai pilastri intermedi che scandiscono le colonne

della navata in due sequenze di tre. I due pilastri hanno i bracci volti verso le navate, sia centrale sia laterali, privi di capitelli. Il loro impianto è di sezione rettangolare, il che fa pensare che la scelta sia stata fatta in connessione con la sistemazione, in questo punto, di un sistema di separazione dello spazio monastico da quello destinato ai laici di cui peraltro non rimane traccia che permetta di andare al di là della semplice ipotesi. Sui due lati, in linea con l'asse principale, i due pilastri presentano delle semicolonne concluse da capitelli che, sulla sinistra (tavv. 152-153), si limitano ad essere del tipo già prima definito schematico. Sulla destra i due capitelli suggeriscono invece alcune notazioni ulteriori. Quello (tav. 154) volto verso la facciata, pur essendo del tipo schematico, ha un plinto con una decorazione a tralcio che, pur non riprendendone l'andamento nel dettaglio, si rifà al tipo presente sullo stipite sinistro (tav. 85) del portale meridionale e sul plinto (tav. 122) di uno dei capitelli delle arcate trasverse del deambulatorio. La diversità nella qualità dell'intaglio, decisamente più spinoso e secco, e la semplificazione del percorso, più nella struttura che nella grafia, mettono bene in risalto la differenza generazionale e di intenzioni che passa tra questa fase del cantiere e quella che l'ha preceduta.

A segnalare il fenomeno è, nel modo più violentemente sfacciato, il capitello della semicolonna (tav. 155) volta verso il presbiterio, perché con una fredda determinazione lineare rielabora il tipo il cui capostipite (tav. 97) si trova all'esterno della prima cappella del deambulatorio di cui cita con attenta puntualità i passaggi. La differenza più vistosa, una vera e propria traduzione in altra lingua, è data dalla interpretazione del motivo, così caratteristico in quel più antico esempio, delle due foglie centrali della corona superiore sulle quali venivano sovrapposte due fogliette tri-

fide con i gambi intrecciati. Nella nuova versione è la palmetta rovesciata e capovolta, con i due gambi che ruotano su se stessi ai lati, a prendere il posto di quel motivo, raggelandone gli effetti in una puntuta e scontrosa novità di forme che bene segnala il cambiamento nei tempi e nel modo di fare.

Anche la decorazione del plinto non si sottrae alla necessità di una considerazione. Il motivo che la informa, una sequenza di palmette allacciate tra loro, aveva già fatto la sua comparsa sul corpo di un capitello (tav. 96) all'esterno della prima cappella del deambulatorio e successivamente nel plinto (tav. 105) di un capitello delle semicolonne della parete esterna del deambulatorio e poi in quello di un capitello (tav. 128) delle colonne dell'abside. In questi tre casi la soluzione era stata formalmente identica, dal punto di vista della stesura generale del motivo, nel senso che, confrontandoli, è possibile riscontrare una marcata comunanza di dettagli. Nel caso in questione, nelle sue linee generali, il motivo rimane lo stesso, nel senso che ancora una volta si tratta di una sequenza di palmette a sette punte allacciate tra loro. Tuttavia il rapporto delle lanceole della singola palmetta con la corona formata dall'allacciarsi in una sola delle due bande che provengono dal suo interno, nel senso del collocarsi delle loro punte come distribuite su un cerchio ideale, prova che in questo caso è stato utilizzato uno schema grafico diverso rispetto a quello che era presente tra i modelli a disposizione, al tempo dei lavori al partito absidale. La diversità è poi ribadita dal fatto che negli spazi di risulta superiori, al posto delle punte di lancia, si inseriscono dei gigli a tre punte, mentre in quelli inferiori, in questo caso di solito lasciati vuoti, al contrario di ciò che avviene negli altri esempi, il motivo della punta di lancia compare una sola volta, per mascherare un errore del lapicida che ha staccato

troppo l'una dall'altra due palmette.

La coppia successiva di capitelli rientra in pieno nel fenomeno di raggelata ripetizione di cui si stanno seguendo gli sviluppi. Quello sulla sinistra (tav. 156) è del tipo corinzio schematico, con un plinto parzialmente decorato dall'intreccio regolare di un nastro strigliato, seguito da una gola e da un listello, la cui unica novità consiste nel collocare un tipo di decorazione, frequente nella fase precedente del cantiere, in una sequenza in verticale con altri partiti di decoro architettonico. Il capitello (tav. 157) sulla destra, per quel che riguarda il fusto, propone una versione semplificata, a un solo giro di decoro, del tipo con foglie lisce attraversate al centro da una rilevata nervatura che si conclude in una piccola sfera, presente in due esemplari (tavv. 128-129) in travertino, nel circuito delle colonne absidali, e poi in quello (tav. 119) che sembra essere stato il capostipite della sequenza, il capitello in onice alla ricaduta di una delle arcate trasverse del deambulatorio.

Se a fissare la differenza è, in questo caso, solo la quantificazione distributiva, nuova appare invece la scelta decorativa fatta per il plinto. Ciò è vero non tanto per la decisione di carattere generale di utilizzare un intreccio come filo conduttore, quanto per le diverse citazioni che vengono sommate, con voluta incoerenza, all'interno del suo percorso. Il motivo base è ovviamente quello dettato da una successione di cerchi allacciati tra loro. La novità la forniscono il modo come vengono creati e ciò che contengono al loro interno. Sulla sinistra troviamo una vecchia conoscenza del decoro di Sant'Antimo, fin dai tempi dell'esterno del deambulatorio, ossia le palmette trifide allacciate tra loro che, in questo caso, con la prosecuzione dei gambi, creano esse stesse i cerchi nei quali sono contenute. Nel passaggio successivo i cerchi per-

dono la loro consistenza vegetale, sia pure stilizzata, per diventare un intreccio puramente lineare, segnato da un percorso volutamente corsivo, in cui si insinua il motivo di tre bottoni in sequenza che proviene direttamente da analoghe soluzioni presenti nei capitelli del partito absidale e nell'architrave del portale settentrionale. Nel particolare, anche per la ripresa della qualità del nastro, il confronto più calzante è con l'integrazione medievale della porzione conclusiva del capitello egizio (tav. 116) riutilizzato in una delle coppie di arcate addossate alla parete del deambulatorio. Tuttavia non si deve trascurare il fatto che l'intreccio che decora il plinto di un capitello (tav. 149) di poco precedente, sulla stessa linea di sostegni, pur nella generale diversità delle soluzioni decorative adottate, rivela di essere quello più vicino, sul piano del gusto e della resa formale, contribuendo a rafforzare l'idea che il decoro sia frutto di un lapicida diverso e lontano nel tempo da quelli attivi nell'abside, di cui ricalca le soluzioni, adattandole a intenzioni e modi di fare suoi propri.

Quanta possa essere stata questa distanza nel tempo può contribuire a fissarlo la successiva coppia di capitelli. Quello sulla destra (tavv. 162-169) si è sempre staccato, come qualità formale e come contenuti decorativi, da tutto il resto del monumento, spiccando per la sua enfasi espressiva e per la capacità del suo scultore di organizzare una rappresentazione della scena di Daniele nella fossa dei leoni, miracolosamente nutrito da Abacuc, di disinvolta efficacia, introducendo nel complesso l'insolita e unica presenza di un grande

capitello istoriato. Già in passato il vigore della scultura veniva interpretato come il frutto inevitabile di un rapporto con ambienti esterni, fintanto che lo Junyent non ebbe la intuizione di accostare quel modo di fare alla lunetta (fig. 21) conservata nella chiesa parrocchiale di Sainte-Marie a Cabestany, nei pressi di Perpignan, ipotizzando un viaggio in Toscana del suo autore, di cui la letteratura successiva ha cercato e trovato ulteriori prove⁴⁸. La presenza a Sant'Antimo di quello che, convenzionalmente, viene definito il Maestro di Cabestany è del tutto occasionale, nel senso che, al di là del capitello in questione, niente altro in tutto il complesso riflette direttamente la sua maniera. Ancora una volta dunque occorre pensare che, come era già avvenuto all'avvio del cantiere, la vicinanza della via Francigena abbia nuovamente favorito uno sporadico e occasionale passaggio di maestranze, in entrambi i casi provenienti da un'area geografica che ha nel Roussillon il suo principale punto di riferimento.

Il problema che si apre adesso è quello di verificare quando questa presenza avvenne e che consistenza ebbe. Che a ideare il capitello abbia provveduto un solo scultore è nei fatti, nel senso che vi è in esso una unicità di intenzione formale che può essere riferita solo alla invenzione di un singolo artefice. Questo però non esclude che egli avesse dei collaboratori e che quella giunta a Sant'Antimo fosse una bottega. Tra le opere che nel corso del tempo sono venute via via ad accrescere l'ormai cospicuo insieme di sculture che si raccoglie sotto il nome convenzionale di Maestro di Ca-

⁴⁸ Enlart, *L'architettura*, p. 121 suggeriva un possibile riferimento del capitello all'ambiente tolosano, Biehl, *Toskanische Plastik*, p. 27 proponeva St. Gilles come termine di confronto, mentre Salmi, *La scultura romanica*, pp. 23-24 pensava alla lunetta del portale della abbazia di Moissac. Intervento risolutivo nell'individuare l'ambiente culturale di provenienza dello scultore è stato quello di Junyent, *L'oeuvre*, pp. 173-175. Per un quadro d'insieme di tutto ciò che oggi è stato attribuito al Maestro di Cabestany si rinvia al volume a più mani *Le Maître de Cabestany*.



21. Cabestany, Sainte-Marie, cosiddetto Maestro di Cabestany, lunetta erratica, storie della Vergine.

bestany, per la complessità della costruzione plastica, per la ricchezza dei dettagli figurativi e per la organicità del programma decorativo, spicca il sarcofago (fig. 22) di san Saturnino, nella chiesa dell'antica abbazia benedettina di Saint-Hilaire d'Aude, nei pressi di Carcassonne⁴⁹. Malgrado il sarcofago sia oggi collocato nell'absidiola di destra dell'edificio, dove serve da basamento per una lastra d'altare, esso mantiene intatto il suo fascino di complessa macchina scolpita e non è detto che la sua funzione attuale non rispecchi, almeno in parte, quella iniziale, di probabile altare reliquiario. La fronte principale sviluppa, da de-

stra verso sinistra, la storia drammatica della cattura e del martirio di san Saturnino, mentre sui lati si hanno, a sinistra, la vicenda pietosa della sua sepoltura e, a destra, il santo vescovo affiancato dai discepoli Papoul e Honest. Oggi il sarcofago mostra solo tre lati riccamente scolpiti, anche se è da pensare che in antico essi fossero quattro, qualora davvero l'insieme avesse svolto la funzione di altare maggiore della abbazia, secondo un tipo simile a quello, non di molto posteriore, della cattedrale di Parma, dedicato ad accogliere le reliquie dei santi Abdon e Sennen e decorato, su tutti e quattro i lati, con figure di apostoli

⁴⁹ Durliat, *La sculpture romane en Roussillon*, IV, pp. 27-39; Boyer-Mas, *À la recherche*, pp. 185-187; Durliat, *Saint-Hilaire d'Aude*, pp. 155-156; Nougaret, *L'oeuvre languedocien*, pp. 357-359; Bonnery, *Le sarcophage-reliquaire*, pp. 13-30; Id., *Le sarcophage*, pp. 100-108. Le considerazioni svolte d'ora in avanti sull'opera del Maestro di Cabestany e sulla questione dei suoi rapporti con la Toscana sono già state da me anticipate in Gandolfo, *Il sarcofago*, pp. 425-437 e vengono qui riproposte nella stessa forma, ma con alcune varianti intervenute come necessarie in conseguenza di una diversa valutazione dei tempi e dei modi di sviluppo del cantiere della abbazia di Sant'Antimo.

⁵⁰ De Francovich, *Benedetto Antelami*, pp. 81-85; Quintavalle, *Benedetto Antelami*, pp. 132-137.

e scene di martirio⁵⁰.

La forma complessiva dell'opera e la distribuzione del decoro, a occupare l'intero spazio concesso dalle fronti, suggeriscono come un fatto quasi ovvio, per la impaginazione dell'insieme, la presenza di un modello antico. Il riferimento più usuale che è stato fatto in questo senso ha puntato nella direzione della fronte di un sarcofago classico conservata nella chiesa di San Felice a Gerona⁵¹. Poiché il supposto Maestro di Cabestany ha lasciato tracce sicure di una sua attività in Catalogna, l'indicazione può avere un qualche valore di ragionevolezza, ovviamente nei termini di una fonte studiata al fine di impadronirsi del suo vitalismo dinamico e della sua ragione spaziale. In particolare il rapporto tra le due opere si è giovato dell'indubbio confronto che è possibile fare tra la leonessa che, sulla sinistra del sarcofago antico, si avventa contro i cacciatori per difendere i propri cuccioli e il toro che, nell'altare di Saint-Hilaire, trascina il corpo di san Saturnino all'interno del circo di Tolosa. Per risolvere il problema posto dalla ricerca di una concitazione dinamica adatta a interpretare il momento drammatico del martirio, lo scultore medievale si è vistosamente appropriato della forma della belva, protesa nello slancio del balzo in avanti.

Il confronto è talmente puntuale da renderci abbastanza certi di essere davvero davanti alla fonte antica dalla quale è stata ricavata la soluzione compositiva che dà la forma al toro. Tuttavia nella fronte del sarcofago medievale sono presenti molti altri aspetti che, per la loro origine, non trovano una spiegazione immediata e diretta in quel possibile modello e nell'ambiente sul quale esso poteva agire. Sulla destra, il Campidoglio di Tolosa,

interpretato come una porta urbica, popolata da figurette che si affacciano dalle finestre, ricorda le analoghe soluzioni di architettura fantastica introdotte da Biduino ai lati degli architravi della pieve di San Cassiano a Settimo e della chiesa lucchese di San Salvatore in Mustiola, in un momento che si scala a partire dal 1180, in virtù della data scritta sulla prima delle due, anche se poi, sul piano strettamente stilistico, esse non hanno molte tangenze in comune. A legarle insieme è soltanto la presenza del nome dello scultore, in un ruolo di capobottega che lascia intendere un largo contorno di collaboratori e in un contesto stilistico che impone di vedere l'intervento lucchese come decisamente posteriore rispetto all'altro⁵². Nel sarcofago lo stesso tipo di architettura, con le opportune e necessarie varianti, viene utilizzato per suggerire la struttura del circo all'interno del quale viene martirizzato san Saturnino, anche in questo caso riproponendo il motivo delle figurette che si affacciano dalle finestre. È ovvio che la soluzione ha avuto anch'essa origine, come modello, da una rappresentazione classica di porta urbica, ma in questo caso non è senza ragione chiedersi se i due scultori siano arrivati a formularla in maniera indipendente l'uno dall'altro.

L'interrogativo ha una sua giustificazione nel fatto che nel sarcofago di Saint'Hilaire d'Aude è possibile trovare anche altri punti di contatto con la scultura toscana della seconda metà del XII secolo. Sulla fronte principale (fig. 22), con uno di quei passaggi di concitata violenza tipici dello stile narrativo del suo autore, la scena del martirio del santo vede delle teste di animali spingersi in avanti, al di sotto del toro che lo trascina lungo il circo. La loro funzione è quella

⁵¹ Moralejo Alvarez, *La reutilización*, pp. 188-189.

⁵² Biehl, *Toskanische Plastik*, pp. 53-55; Salmi, *La scultura romanica*, pp. 90-93; Heydasch-Lehmann, *Der "Taufbrunnen"*, pp. 151-170; Glass, *Portals*, pp. 27-44.



22

di evocare le cacce di belve feroci che si svolgevano nell'arena e di calare il martirio del santo in un ambiente e in un clima più appropriati. L'aspetto interessante è dato piuttosto dal fatto che una soluzione analoga compare nella rappresentazione dell'Ultima Cena, su una fronte del pulpito (fig. 23) della cattedrale di Volterra, il quale nel 1161 dovrebbe essere già stato in opera⁵³. Qui, nel vano ricavato al di sotto della cattedra sulla quale siede Cristo, nell'atto di porgere il pane a Giuda che gli sta inginocchiato davanti, emerge dal fondo il muso di un bovino che la posa in avanti delle zampe anteriori lascia intuire con il ventre compresso a terra. Che si tratti di un bovino, malgrado le corna mozzate, lo provano gli zoccoli fessi al mezzo e la disposizione della lingua che lecca una narice. Alle spalle di Giuda striscia un mostro, una sorta di basilisco con il muso ferocemente digrignante e con la coda che termina in una testa di serpente: è ragionevole pensare che si tratti di un essere demoniaco, teso a sottoli-

neare l'animo fraudolento del traditore che, reggendo con la mano destra, con gesto implorante, l'avambraccio sinistro, chiede a Cristo il pane della comunione. Nell'economia generale della scena, forse anche il bovino ha un valore simbolico, opposto a quello dell'essere demoniaco e legato alla dimensione sacrificale della figura di Cristo: in ogni caso è più difficile da interpretare con immediatezza. Ciò che conta è rilevare la comunanza che quella soluzione ha, sul piano squisitamente formale, con quella proposta nell'altare di Saint Hilaire d'Aude.

Nella stessa opera, nella scena sulla destra della fronte principale, quella con la cattura del santo, gli sgherri che si fanno avanti per afferrarlo hanno anch'essi tra le gambe dei musci di animali dall'aspetto demoniaco che non possono servire ad altro che a sottolinearne il malanimo. Se si trasferisce la questione su un piano squisitamente formale, vale allora la pena di rilevare come una soluzione analoga compaia sulla fronte (fig. 24) del fonte battesi-

⁵³ Baracchini, Filieri, *I pulpiti*, pp. 120-125 hanno messo in relazione l'attuale pulpito di Volterra con un documento del 1161 che descrive come già esistente l'arredo interno della cattedrale. Non tutta la letteratura successiva si è dichiarata concorde con questa ipotesi: Glass, *Portals*, pp. 14-15; Poeschke, *Die Skulptur*, pp. 144-145; Milone, Tigler, *Catalogo*, pp. 190-191; Melcher, *Die mittelalterlichen Kanzeln*, pp. 375-278; Lessi, *Il pulpito*; Dalli Regoli, *Storie dal pulpito*, pp. 149-169.

⁵⁴ Cristiani Testi, *"Classico" e "Romanzo"*, pp. 107-132; Heydasch-Lehmann, *Der "Taufbrunnen"*, pp. 135-137; Glass, *Portals*, pp. 46-47.

22. Saint-Hilaire d'Aude, abbazia di Saint-Hilaire, cosiddetto Maestro di Cabestany, sarcofago di san Saturnino, storie del santo.

23. Volterra, duomo di Santa Maria Assunta, pulpito, Ultima Cena.



23

male della pieve di Calci⁵⁴. Malgrado la presenza delle arcate rette da colonne che inquadrano i personaggi e che li isolano l'uno dall'altro, sulla fronte è rappresentato il Battesimo di Cristo. Al centro il Cristo è immerso nel Giordano e ha ai suoi piedi la figurina simbolica del fiume rappresentata, all'antica, come un vecchio scarmigliato, colto nell'atto di versare acqua da un'anfora. Ai lati del Cristo compaiono, sulla destra, san Giovanni Battista, intento ad amministrare il battesimo, e un angelo che regge una sopravveste; sulla sinistra si dispongono un secondo angelo, con nelle mani una tunica, e la Vergine. Tutte queste figure calpestano degli animali che risultano anche riconoscibili. Nel caso dei due angeli e della Vergine si tratta di leoni, mentre quello sotto ai piedi del Battista, data l'abbondante pelliccia che lo ricopre e la forma del muso, è un orso, animale dalla cui pelle il santo aveva ricavato la propria veste durante la permanenza nel deserto. Anche questa volta la presenza degli ani-

mali sembra avere una funzione simbolica, espressiva di una dimensione demoniaca che soccombe di fronte alla pratica del battesimo.

Ulteriori ragioni per un confronto sono fornite dal lato destro (fig. 25) del sarcofago di Saint-Hilaire d'Aude, con la figura di san Saturnino, affiancato dai suoi discepoli. Prendendo a riferimento la scena della Visitazione (fig. 26) conservata nella cripta della cattedrale di Pistoia e proveniente da un pulpito smembrato, è facile notare una analogia nella impaginazione delle figure, chiuse tra i listelli delle cornici, per via di una spazialità e di una resa plastica imparentabili tra loro⁵⁵. Lo scultore del sarcofago si muove, con rigore e impegno, lungo la linea di aspra inflessione espressiva, costantemente sopra le righe, che è una delle sue principali caratteristiche, mentre l'autore della lastra pistoiese è legato a una compostezza quasi glaciale che gli deriva dalla sua comunanza con l'ambiente pisano di Guglielmo e con la vena classicistica che lo percorre.

⁵⁵ Calzecchi, *Sculture romaniche*, pp. 104-106; Baracchini, Filieri, *I pulpiti*, pp. 140-141 ritengono la lastra con la Visitazione o di Guglielmo o di un collaboratore a lui molto vicino e di conseguenza la datano entro la seconda metà del XII secolo, mentre Glass, *Portals*, p. 14 pensa che sia da riferire agli inizi del Duecento, ipotesi non ripresa dalla letteratura successiva: cfr. Antonelli, *Sul pergamo*, pp. 38-39; Milone, Tigler, *Catalogo*, pp. 180-181; Melcher, *Die mittelalterlichen Kanzeln*, pp. 339-340; Antonelli, *I plutei*, pp. 86-88; Milone, *Relleu del pulpito*, pp. 376-377 che mantengono tutti l'idea di un legame con l'ambiente di Guglielmo, in prossimità del momento di realizzazione del pulpito della cattedrale di Pisa, conclusi entro il 1162.



24. Calci, pieve dei Santi Giovanni Evangelista ed Ermolao, fonte battesimale.

Prese dunque le debite distanze nei confronti della ragione stilistica, è possibile confrontare la coppia delle matrone che assistono dolenti al martirio del santo con la Vergine e la santa Elisabetta della Visitazione, per cogliervi in comune il modo di avvolgere il velo intorno alle teste come se fosse una conchiglia, rigida e rugosa, incapace di aderire al volto e di seguirne delicatamente le forme. Altrettanto utilmente lo stesso confronto può essere fatto con la Madonna del fonte battesimale (fig. 24) della Pieve di Calci, nella quale lo stile disinvoltamente aspro dello scultore trova maggiori punti di contatto con la maniera dell'autore del sarcofago di Saint-Hilaire d'Aude. Anche in questo caso la soluzione presenta le stesse caratteristiche di arrotato distacco dal volto che compaiono in quella sulla sinistra delle due matrone del sarcofago con la quale la Madonna di Calci è imparentata per via della posa delle mani, congiunte l'una sopra l'altra e appoggiate sul ventre, in un segno di composto dolore. Se si confrontano i due tipi, vi si coglie una parentela di fondo che è certamente

da imputare, prima che a ogni altra cosa, al fatto che entrambi gli scultori, per ottenere la ragione formale così caratteristica di quella figura, hanno utilizzato un modello classico.

Nel caso dello scultore del fonte battesimale di Calci il rapporto con l'antico, come componente essenziale del suo modo di fare, è stato sottolineato da tempo ed è stata anche individuata la sua fonte in un sarcofago con le Muse conservato nel Camposanto di Pisa⁵⁶. Il riferimento calza in pieno, specialmente per quanto riguarda la partizione della fronte, con la successione di cinque arcatelle rette da colonnine. Un passaggio significativo conferma l'indicazione: nel sarcofago classico, degli eroti alati sono collocati nei pennacchi di risulta formati dall'innestarsi di una arcatella nell'altra, un motivo che lo scultore toscano ha fatto proprio, trasformando quelle figure in angeli a mezzo busto variamente atteggiati. Tuttavia lo scultore di Calci non dovette essere insensibile alle suggestioni che gli venivano anche da un altro sarcofago antico (fig. 27) del Camposanto pisano, quello dei Dioscuri. È da qui che egli

⁵⁶ Settis, *Continuità*, pp. 399-400.

dovette ricavare l'idea di disporre degli animali simbolici al di sotto delle figure dei protagonisti della scena che tiene il campo, perché nel modello antico, all'interno di tutti i riquadri, compaiono in basso delle figurine legate, più o meno simbolicamente, ai personaggi rappresentati.

La serie di confronti che si è cercato di istituire prova la presenza, nel sarcofago di Saint-Hilaire d'Aude, di soluzioni utilizzate nella scultura toscana che ruota intorno all'ambiente di Guglielmo le quali, da un momento successivo ai pulpiti cagliaritani, dunque dal 1162, arrivano almeno fino agli anni ottanta, segnati dalla presenza di Biduino. In linea di principio però non si può escludere che quei vezzi formali si fossero già sostanzianti in un momento precedente, considerato che Guglielmo compare sulla scena come un capobottega affermato da tempo e che lo spazio culturale della sua formazione rimane tuttora evanescente. Di per sé la presenza di quei legami non costituisce una novità. Anzi si può pensare che l'idea di ricreare con quell'opera una sorta di oggetto all'antica possa essere stata suggerita al Maestro di Cabestany proprio dall'ambiente pisano che aveva a disposizione allo scopo le antichità oggi nel Camposanto e ne faceva un uso assolutamente disinvolto.

Su un piano storiografico più generale, il

caso del preteso Maestro di Cabestany è del tutto singolare. Si può dire tranquillamente che, nella sua valutazione, l'entusiasmo per la scoperta di una situazione bene individuabile che, in qualche modo, sembra dare ragione alla vecchia teoria delle vie di pellegrinaggio, come strumenti di diffusione della scultura e di omologazione dello stile, per ampi spazi culturali, ha fatto mettere da parte molti scrupoli filologici. Si è finito così con il fare finta di niente sul fatto che nessuna delle opere che vengono raccolte all'interno dell'ormai ampio catalogo di questo preteso scultore abbia una datazione certa, che non esista una riflessione circa la loro successione nel tempo e che, in molti casi, il legame stilistico tra queste opere sia assai labile, degno più di una comunanza di ambiente regionale tra scultori diversi, che di una dimensione monografica scientificamente argomentata e dimostrata⁵⁷. Gli stessi difetti di impianto hanno coinvolto la questione della presenza in Toscana dello scultore, perché, anche in questo caso, il gusto della novità ha portato finora a privilegiare la scoperta delle tracce, piuttosto che cercare delle risposte agli interrogativi di ordine filologico che scaturiscono inevitabili dal rapporto con la regione, primo fra tutti quello del dare e dell'avere stilistico. E che, insieme a tutti gli altri, vi sia anche questo problema e

⁵⁷ Esempio principe di indifferenza nei confronti del dato filologico e di eccessiva mitizzazione della figura dello scultore itinerante è la monografia a più mani che gli è stata dedicata: *Le Maître de Cabestany*, né il clima è mutato in quella più recente di Bonnery, *Le Maître*. Dubbi sulla possibilità che il preteso Maestro di Cabestany sia stato un singolo scultore sono già stati espressi, ormai da molto tempo, da Crozet, *À propos*, pp. 77-79, così come dubbi su una sua effettiva presenza in Toscana sono stati avanzati da Durliat, *L'énigme*, p. 10.

⁵⁸ Proprio su questo punto, Barrachina, *Elements*, p. 354 ritiene le argomentazioni da me già avanzate in precedenza (Gandolfo, *Il sarcofago*) e qui riprese, circa il problema dei rapporti tra chi si cela sotto l'etichetta di Maestro di Cabestany e la Toscana, ininfluenti perché non vi sarebbe evidenza che i motivi formali da me individuati provengano dalla scultura italiana contemporanea e perché esistono anche altri luoghi, al di là di Pisa, altrettanto ricchi di possibili modelli paleocristiani come Arles. Mi spiace di dover rilevare che è proprio questo modo di ragionare che definirei di tipo campanilistico che inficia in maniera irrimediabile la qualità scientifica della letteratura relativa alla questione del supposto Maestro di Cabestany. Io non pretendo affatto che le mie argomentazioni non vengano discusse, ma ritengo utile che lo si faccia sulla base di un percorso metodologicamente solido. Nel senso che per poter contraddire la dialettica

che sia pressante, lo mettono bene in risalto i confronti che prima si è cercato di enucleare⁵⁸.

Niente assicura che lo scultore del sarcofago di Saint-Hilaire d'Aude sia lo stesso che in Toscana realizza il rocchio di colonna (fig. 28) scolpito, con le Storie dell'infanzia di Cristo, proveniente dalla pieve di San Giovanni in Sugana, oggi conservato al Museo d'arte sacra di San Casciano in Val di Pesa⁵⁹. Malgrado che questo sembri essere assicurato, almeno all'apparenza, da alcune ricorrenze stilistiche come la squadratura puntuta dei volti, la grafia dei panneggi, il senso aggrovigliato e volutamente opinabile dello spazio, in realtà se poi se ne considera il calibro formale nel suo insieme, lo spirito interpretativo è, nei due casi, fortemente diverso. Volendosene accertare basta mettere a confronto la scena del Martirio (fig. 22), nel sarcofago di san Saturnino, con l'Annuncio ai pastori (fig. 28) del frammento toscano per trovare, nella descrizione del gregge, tipi e forme comuni a quelli degli ani-

mali che popolano il circo di Tolosa in cui avviene lo strazio del corpo del santo. Tuttavia la resa formale è, nei due casi, nettamente diversa e tra le due opere corrono anche molte altre differenze. Nel rocchio di colonna è assente ogni traccia della dimensione antichizzante che segna, in maniera indelebile, il sarcofago. Prevale anzi uno spirito disinibito che indulge alla scena di genere, nel momento in cui, per procedere all'annuncio della lieta novella e per richiamarne l'attenzione, si fa tirare dall'angelo la barba del vecchio pastore che riposa al riparo del proprio mantello, tanto da fare sospettare che, per questo deviare nei confronti delle consuetudini iconografiche, ci si sia rifatti alle ragioni mimiche di una sacra rappresentazione. Soprattutto nel sarcofago si fanno strada un senso dello spazio generosamente concreto, una sodezza costruita delle forme, una tornitura delicata dei passaggi plastici che pretendono, per esserci, la conoscenza di tutte quelle esperienze della scultura

formale che io ho proposto come scaturente dal rapporto tra il supposto Maestro di Cabestany e la Toscana, il percorso corretto, secondo la prassi di una sana metodologia applicata alla ricerca storico-artistica, dovrebbe essere quello di costruire argomentandola una cronologia e di trovare delle fonti bene individuate (lo stesso percorso metodologico che io ho cercato di compiere, arrivando a certe determinate conclusioni) che possano dimostrare che certi aspetti formali erano acquisibili in altro momento e per altra via. Ma proprio questo è l'aspetto che pervicacemente si continua a evitare quando si parla del supposto Maestro di Cabestany, come se si temesse di intaccare le labili fondamenta sulle quali storiograficamente è stata costruita la sua figura. Nella stessa occasione Barrachina ritiene non plausibile la mia ipotesi di un intervento del supposto Maestro di Cabestany a Sant'Antimo, subito dopo la conclusione dei lavori al portale di Sant Pere de Roda. L'argomento portato a sostegno di questa presa di posizione è che a Sant Pere de Roda il Maestro di Cabestany appare attivo con un gruppo di scultori la cui diversa maniera è nettamente individuabile rispetto alla sua, mentre questo non avviene a Sant'Antimo. Francamente non vedo dove stia la ragione dimostrativa di un argomento di questo genere, nel senso che a Sant'Antimo viene realizzato un solo capitello e dunque è ovvio che vi sia quella assoluta unicità di mano che già a suo tempo avevo riconosciuto come quella dello scultore che a Sant Pere de Roda ha realizzato la scena dell'Apparizione di Cristo ai discepoli conservata al Museu Marès di Barcellona. Questo però non avviene se si guarda al caso più ampio della presenza in Toscana del cosiddetto Maestro di Cabestany perché esistono delle nette differenze di natura formale tra le opere che gli vengono attribuite tali da dover pensare alla attività nella regione di una bottega omogenea piuttosto che di un singolo artista, una soluzione di compromesso alla quale di recente si è affidato anche Milone, *El Mestre*. In base a queste considerazioni, ritengo ancora pienamente valide le osservazioni da me fatte qualche anno addietro sul fenomeno rappresentato dal cosiddetto Maestro di Cabestany e per questa ragione le ripropongo intatte in questa occasione.

⁵⁹ Bargellini, *More about*, pp. 140-145; Pressouyre, *Une nouvelle oeuvre*, pp. 30-55; Durliat, *Du nouveau*, pp. 193-198; Saunier, *Une oeuvre attribuée*, pp. 165-175; Burrini, *San Casciano*, pp. 74-80; Milone, *Fust*, pp. 340-341. L'ipotesi che la colonna possa provenire dall'abbazia di Sant'Antimo, avanzata di frequente, non ha nessun fondamento documentario: essa si basa sul fatto che, come nel caso di molte sculture di quel sito, anche questa è realizzata in alabastro.



25

25. Saint-Hilaire d'Aude, abbazia di Saint-Hilaire, cosiddetto Maestro di Cabestany, sarcofago di san Saturnino, lato destro, san Saturnino tra i discepoli Papoul e Honest. 26. Pistoia, duomo di San Zeno, cripta, frammento erratico di un pulpito, Visitazione.



26

pisana dell'ambiente di Guglielmo che prima si è cercato di mettere in risalto. Al fondo si tratta di un cambiamento di timbro formale e di dimensione plastica che allontana, in assoluto, il sarcofago di Saint-Hilaire d'Aude da tutte le altre opere che vengono riferite al supposto Maestro di Cabestany e che lo imbeve di un empito monumentale che solo la Toscana può avere insegnato al suo autore,

Questa nuova e diversa intenzione formale è messa bene in risalto anche dalle differenze che corrono tra l'opera eponima, la lunetta erratica (fig. 21) conservata nella chiesa di Sainte-Marie a Cabestany, e il sarcofago (fig. 22)⁶⁰. Se si confrontano la parte centrale della lunetta con le figure del Cristo affiancato da san Tom-

maso e dalla Vergine e la scena della cattura del santo nel sarcofago, risultano subito chiare le differenze, nel senso delle forme e delle ragioni compositive in termini di spazio. Nella lunetta le figure sono come compresse e con i panneggi realizzati attraverso una serie di incisioni secche e poco profonde, con pieghe che si allargano a ventaglio ripiegandosi progressivamente su se stesse. A Saint-Hilaire la situazione cambia completamente perché, pur conservando intatte alcune caratteristiche di fondo, come le grandi mani appiattite e spalancate, con le dita serrate tra loro, e i volti seccamente squadrati, secondo un unico asse corrispondente al naso, le figure ottengono una solidità volumetrica nuova e i panneggi si dilatano, ar-

⁶⁰ Durliat, *La sculpture romane en Roussillon*, IV, pp. 9-12; Id., *Roussillon*, pp. 252-255; Saunier, *Le tympan*, pp. 48-56; Poisson, *Timpa*, pp. 336-337.



27. Pisa, Camposanto, sarcofago con i Dioscuri.

gomentandosi secondo cadenze più rilassate e organizzandosi in successioni di pieghe non più lineari ma ondulanti, alla maniera di Guglielmo. Come si è già visto, è con questo ambiente che si imparentano vezzi come quelli dei dilatati e replicati panneggi a guscio che avvolgono il capo delle matrone che assistono dolenti al martirio del santo, assenti invece nella Madonna della lunetta.

Eppure anche nella lunetta di Cabestany (fig. 21) vi è un preciso richiamo alla Toscana, di marca iconografica questa volta e non stilistica. Alla sinistra del Cristo, san Tommaso regge, con sfacciata evidenza, una cintola. Secondo il vangelo apocrifo, la cintola con cui, al

momento della morte, gli apostoli avevano stretto la veste della Madonna era miracolosamente caduta nelle mani del santo, all'atto dell'Assunzione in cielo, rappresentata sulla destra della lunetta, perché restasse come testimonianza della veridicità dell'avvenimento, dato che egli era stato eletto a suo unico testimone⁶¹. Elevata al ruolo di reliquia in virtù di quella tradizione, la cintola della Vergine è conservata ancora oggi nel duomo di Prato e le testimonianze della sua comparsa, come oggetto di culto, verosimilmente approdato in Toscana in conseguenza delle crociate, risalgono appunto alla metà del XII secolo, più esattamente al 1141⁶². In virtù di una citazione così mirata, an-

⁶¹ *Transito*, XVI-XXI, pp. 469-471.

⁶² Burrini, *Le culte*, pp. 143-153; Tigler, *Toscana*, p. 289.

che la lunetta di Cabestany deve essere considerata un'opera successiva a una conoscenza diretta, da parte del suo autore, della esistenza in Toscana di quella reliquia e di conseguenza successiva al viaggio fatto nella regione da parte della bottega di cui egli era parte, senza che questo possa farlo identificare con l'autore del sarcofago di Saint-Hilaire d'Aude, anzi a maggior ragione distinguendolo da esso, proprio per la necessaria vicinanza cronologica delle due opere.

Men che meno ai modi della lunetta si lega il rocchio di colonna di San Casciano in Val di Pesa. Per rendersene conto è sufficiente confrontare la figura della Madonna nella lunetta (fig. 21), con le mani enormi in posizione orante, letteralmente schiacciate sul petto, e l'Annunziata (fig. 29) di San Casciano, atteggiata nello stesso modo e secondo le stesse inclinazioni formali, che però risultano essere diametralmente opposte nello spirito interpretativo, solennemente icastico nella lunetta, patatamente ironico nel rocchio, prese pure le debite distanze imposte dalla differenza di calibro dimensionale che corre tra le due situazioni. Semmai a imparentare le due immagini interviene solo il motivo del velo che fascia strettamente il volto, senza però quell'effetto a guscio che invece, nel sarcofago di Saint Hilaire d'Aude, unisce le matrone che assistono al martirio del santo ai modi pisani legati alla maniera di Guglielmo.

Quando ebbe luogo il soggiorno in Toscana di tutti coloro che oggi si celano dietro al nome convenzionale di Maestro di Cabestany e che invece dovettero costituire un gruppo? Come si è già detto, l'entusiasmo per la pretesa sco-

perta di uno scultore itinerante ha prevalso su qualunque scrupolo filologico, per cui ci si è lodevolmente impegnati a cercare le tracce del suo operato, piuttosto che porsi quella che era e resta ancora oggi la domanda chiave e cioè se quel fenomeno, a livello individuale, fosse plausibile, visto che la risposta aveva implicazioni non da poco, tra cui quella di introdurre un punto di riferimento sostanziale nella vicenda edilizia di un monumento significativo come l'abbazia di Sant'Antimo e di fornire, di conseguenza, un puntello di riferimento per la labile cronologia dello stesso supposto Maestro di Cabestany. Malgrado la questione sia tutt'altro che facile da dipanare, c'è nel rocchio scolpito di San Casciano in Val di Pesa almeno un passaggio che vale la pena di osservare in tal senso. Nella disposizione in salita dei personaggi, la scena della Natività (fig. 30), con il bue e l'asino posti al di sopra del Bambino, cita la analoga soluzione (fig. 31) presente nel pulpito cagliaritano di Guglielmo⁶³. L'unica variante è data dal fatto che, con una virata iconografica degna del suo spirito anticonformista, l'autore del pezzo colloca san Giuseppe, insolitamente addormentato, al di sotto del Bambino, nel posto usualmente occupato dalla Madonna la quale, a sua volta, viene disposta più in basso, con un andamento inverso e in una posizione trasversale, utile ad assicurare, con il suo corpo, un confine alla scena, rispetto al sottostante Annuncio ai pastori. La citazione implica un passaggio da Pisa dello scultore del rocchio non prima del 1162, quando Guglielmo aveva sicuramente portato a compimento il pulpito della cattedrale.

È allora di un qualche interesse confrontare

⁶³ Scano, *Storia dell'arte*, pp. 277-294; Biehl, *Toskanische Plastik*, pp. 41-49; Salmi, *La scultura romanica*, pp. 83-86; Zech, *Meister Wilhelm*; Serra, *La Sardegna*, pp. 113-135; Heydasch-Lehmann, *Der "Taufbrunnen"*, pp. 82-122; Baracchini, Filieri, *I pulpiti*, pp. 138-140; Poeschke, *Die Skulptur*, pp. 141-143; Melcher, *Die mittelalterlichen Kanzeln*, pp. 259-263; Calderoni Masetti, *Il pulpito*.



28



29



30

28. San Casciano in Val di Pesa, Museo d'Arte Sacra, cosiddetto Maestro di Cabestany, rocchio di colonna scolpito, storie dell'Infanzia di Cristo.

29. San Casciano in Val di Pesa, Museo d'Arte Sacra, cosiddetto Maestro di Cabestany, rocchio di colonna scolpito, Annunciazione.

30. San Casciano in Val di Pesa, Museo d'Arte Sacra, cosiddetto Maestro di Cabestany, rocchio di colonna scolpito, Natività.

31. Cagliari, cattedrale di Santa Maria, Guglielmo, pulpito, Natività.

il rocchio di colonna (fig. 28) di San Casciano in Val di Pesa con il capitello (tavv. 162-163) con la scena di Daniele nella fossa dei leoni di Sant'Antimo. Tra le due opere corrono delle nette differenze. Nel modo di fare, il capitello sembra essere più vicino alla lunetta erratica (fig. 21) di Cabestany di quanto non lo sia il rocchio di colonna di San Casciano in Val di Pesa. Il suo modo di rendere le forme è quello fortemente lineare, ricco di arzigogoli e di pieghe fitte e sovrapposte, il cui punto di attacco è segnato, in maniera indelebile, da un foro realizzato con il trapano, secondo un inconfondibile procedimento che caratterizza anche

la lunetta. Nel rocchio questa intenzione formale si allenta verso una soluzione più tornita e solida degli stessi passaggi e l'aspetto più appariscente è dato proprio dall'assenza del foro realizzato con il trapano a segnare l'attacco delle pieghe⁶⁴.

Tutto lascia intendere che le due opere non sono state realizzate dallo stesso scultore, ma che un qualche legame tra i loro autori doveva pur esistere. Lo dice con eloquenza il fatto che, nella scena della Natività, il san Giuseppe dormiente (fig. 30) indossa lo stesso mantello allacciato con una fibula sulla spalla destra che ha il Daniele (tav. 162) in posa orante nel ca-

⁶⁴ Ovviamente non posso concordare con l'osservazione di Milone, *Fust*, p. 341 secondo il quale le differenze esistenti tra il capitello di Sant'Antimo e il rocchio di San Casciano Val di Pesa sarebbero dovute al diverso grado di conservazione, al diverso repertorio animalistico e al variare delle iconografie perché mi sembra un bel modo per evitare di discutere le osservazioni di carattere tecnico, formale e stilistico da me fatte in precedenza (Gandolfo. *Il sarcofago*) e che qui riprendo integralmente visto che le reputo ancora pienamente valide.



31

pitello. Il particolare è talmente insolito, nella resa di personaggi di tale fatta, e più adatto alle immagini di santi guerrieri, da assicurare che si tratta del vezzo di scultori abituati a essere irrispettosi nei confronti dei canoni iconografici, ma soprattutto partecipi dei modelli comuni di una bottega. Ciò che conta soprattutto è che nella resa plastica il modo di fare cambia in maniera vistosa dal capitello al rocchio. Nel senso che mentre nel capitello le linee sono secche e taglienti, delle vere e proprie fessure profondamente e fittamente incise nell'onice, nel rocchio le forme si allentano e i tagli netti si trasformano in passaggi ondulati e morbidi. Poiché non è pensabile che il preteso Maestro di Cabestany si sia affacciato in Toscana in tempi e in occasioni diversi, acquisendo di volta in volta personalità nuova, occorre concludere che in quegli anni dovevano essere presenti nella regione alcuni scultori,

dotati di un bagaglio formativo comune, ma ben distinti l'uno dall'altro, mentre al contrario essi sono stati tutti accomunati sotto la dizione inglobante di un unico maestro.

Volendo mantenere ai fatti la dimensione collettiva e volendo ricostruire idealmente il percorso toscano di quegli scultori, essi dovrebbero essere giunti, come prima tappa del loro viaggio, a Sant'Antimo, dove uno di loro realizzò il capitello con Daniele nella fossa dei leoni, quindi dovrebbero essere passati per Pisa, non prima del 1162. Dopo il soggiorno pisano, un secondo scultore realizzò il rocchio scolpito di San Casciano in Val di Pesa e successivamente, una volta rientrati tutti insieme nella zona di origine, uno di loro provvide a realizzare la lunetta di Cabestany e un altro il sarcofago di Saint-Hilaire d'Aude nel quale ebbe modo di mettere a frutto, fino in fondo, la comune esperienza toscana.



32. Le Boulou, Sainte Marie, cosiddetto Maestro di Cabestany, fregio scolpito al di sopra del portale, storie dell'Infanzia di Cristo.

Se vista come opera di un solo scultore, la abnorme estensione attuale del catalogo del preteso Maestro di Cabestany resta una questione aperta e irrisolta. Anche a questo proposito, ritenute senza una ragione plausibile come pertinenti a un unico artista, quando, proprio per il fatto di essere inevitabilmente contemporanee, rivelano le nette differenze di cui si è già detto, le opere toscane possono contribuire a fissare qualche punto fermo. Se si confronta senza pregiudizi un qualunque particolare delle Storie dell'infanzia di Cristo nel roccchio di colonna (fig. 28) di San Casciano in Val di Pesa con la sequenza iconograficamente analoga disposta nel fregio al di sopra del portale (fig. 32) della chiesa di Sainte-Marie a Le Boulou, coralmemente riferita

al Maestro di Cabestany, anche ammettendo l'esistenza tra loro di un divario cronologico, occorre arrivare alla conclusione che debbono essere necessariamente opere di scultori diversi, sia pure appartenenti alla stessa area culturale o addirittura alla stessa bottega⁶⁵.

Pur trattandosi, in entrambi i casi, di figurette di calibro ridotto, quelle di Le Boulou sono molto più tozze e anatomicamente incerte. Soprattutto il sistema utilizzato dallo scultore per la definizione delle forme è radicalmente diverso rispetto a quello messo in campo nella lunetta eponima e presente anche nel capitello con Daniele nella fossa dei leoni della abbazia di Sant'Antimo. Manca infatti qualunque segno dell'uso del trapano all'attacco delle pieghe dei panneggi, le quali a loro

⁶⁵ Durliat, *La sculpture romane en Roussillon*, IV, pp. 12-15; Id., *Le portail*, pp. 334-338; Id., *Roussillon*, pp. 253-254; Saunier, *Le portail*, pp. 88-99; Burrini, *Les sources classiques*, pp. 19-38. Milone, *El Mestre*, pp. 183-184 solleva finalmente dubbi sulla autografia di quest'opera che tuttavia, con una soluzione di forte compromesso, ritiene ideata iconograficamente da parte del supposto Maestro di Cabestany, ma lontana per stile e modalità di esecuzione dalle opere che si possono riferire in maniera più convincente alla sua bottega.

volta sono costantemente realizzate secondo un modulo, a doppia incisione parallela, che ricorda il sistema della doppia piega cordona in auge, nella zona tolosana, già dal finire dell'XI secolo. I volti sono arrotondati e non hanno il taglio secco, ad angolo calibrato sulla linea della canna nasale, che è tipico del capitello di Sant'Antimo e della lunetta di Cabestany. Nel caso della Vergine che ha appena partorito, gli occhi, oltre che segnati con il trapano agli angoli, hanno la pupilla realizzata con un foro destinato ad accogliere il piombo, un particolare che è assente nelle opere che, con migliore ragione, si possono legare alla lunetta eponima.

Il particolare è comunque significativo perché, al di là delle differenze nella resa formale, contribuisce a legare anche le sculture del portale di Le Boulou al complesso delle opere riferibili alla bottega che si nasconde sotto la dizione del Maestro di Cabestany e in particolare a quelle provenienti dal distrutto portale della abbazia di Sant Pere de Roda, assai diverse per qualità e modo di fare⁶⁶. L'unico altro caso in cui tale soluzione sopravvive ancora integra è rappresentato infatti da una testa (fig. 33) conservata al Museo del Castello di Peralada e proveniente da quel complesso di sculture. La testa doveva appartenere a una delle due figure monumentali, forse quella di san Pietro, che si dovevano disporre ai lati della imboccatura del portale ed è probabilmente in relazione a questa loro funzione e alla necessità di vitalizzarle il più possibile che il loro autore scelse quella soluzione nei confronti della quale il supposto Maestro di Ca-



33. Museo del Castell de Peralada, cosiddetto Maestro di Cabestany, testa di san Pietro.

bestany era spesso indifferente, almeno nelle opere che adottano la sua marca stilistica e che sono state radunate sotto il suo nome, dando una configurazione del suo lavoro in termini individuali. La realizzazione del portale di Sant Pere de Roda va collocata tra il 1160 e il 1163, quando l'opera doveva essere ormai terminata, in vista dell'anno giubilare della abbazia, dunque si dovrebbe trattare di un impegnativo intervento immediatamente antecedente rispetto al viaggio in Toscana del supposto Maestro di Cabestany, almeno sulla scorta della datazione di questo avvenimento che in precedenza si è cercato di evidenziare come plausibile in base alle opere conosciute nel corso di esso⁶⁷. La conferma migliore a questa prospettiva viene dal confronto tra il capitello

⁶⁶ Camps i Sòria, *À propos*, pp. 95-108; Barrachina Navarro, *Las portaladas*, pp. 7-35; Camps i Sòria, Lorés i Otzet, *Le portail*, pp. 113-123; Lorés i Otzet, *El monestir*, pp. 105-118; Barrachina, *Elements*, pp. 344-355 con ampia bibliografia.

⁶⁷ Per la datazione del portale di Sant Pere de Rodes si rinvia a Lorés i Otzet, *El monestir*, pp. 105-118; Barrachina, *Elements*, pp. 344-355.



34. Barcellona, Museu Marès, cosiddetto Maestro di Cabestany, Apparizione di Cristo risorto ai discepoli sulle sponde del lago di Tiberiade.

della abbazia di Sant'Antimo (tavv. 162-163), con Daniele nella fossa dei leoni, e il rilievo con l'Apparizione di Cristo risorto ai discepoli sulle sponde del lago di Tiberiade (fig. 34), conservato al Museu Marès di Barcellona e proveniente dal portale di Sant Pere de Roda⁶⁸. Il legame tra la figura di Cristo e quella di Daniele è molto stretto, ad un punto tale che, tra le molte opere riferite al supposto Maestro di Cabestany, solo a proposito di queste due è possibile avanzare, con una certa fondatezza, la proposta di una unicità di esecutore. Più di tutte le altre, le due sculture hanno in comune il modo di fare già analizzato

in precedenza e fondato sull'uso insistito del trapano per segnare i punti di attacco delle pieghe, pensate non come ondulazioni, ma come vere e proprie incisioni a fessura, tagliate di netto e in maniera secca.

In definitiva la messa in opera dei sostegni occidentali della navata della abbazia toscana dovette coincidere con il momento in cui sul cantiere approdarono degli scultori che erano tra quelli che avevano appena concluso i lavori al portale di Sant Pere de Roda. Di essi è impossibile quantificare il numero, visto che le opere esistenti permettono di distinguerne solo due, di solito etichettati sotto il nome in comune di Maestro di Cabestany. La constatazione segna una stretta concatenazione di fatti. Realizzato intorno al 1160 il portale di Sant Pere de Roda, il gruppo si dovette trasferire subito dopo in Toscana, intervenendo immediatamente sul cantiere della abbazia di Sant'Antimo, con lo scopo di provvedere alla realizzazione delle sculture destinate alle colonne immediatamente prospicienti la facciata, anche se poi tale intervento, per una qualche ragione, si limitò a un solo capitello. Questo significa che, in quella fase, i lavori di costruzione erano avanzati dall'abside verso la facciata e che, al momento di quell'arrivo, almeno fino all'altezza dei capitelli, lo stato del cantiere doveva vedere già realizzata tutta la porzione orientale dell'edificio e alzata buona parte dei sostegni, mentre, in prossimità della facciata, dovevano essere ancora da montare delle colonne se lo scultore della catalana Apparizione di Cristo agli apostoli fece in tempo a realizzare il capitello per una di esse. La permanenza del gruppo sul cantiere di Sant'Antimo non si dovette protrarre a lungo. Dopo poco tempo, lasciata Sant'Antimo, forse non

⁶⁸ Simon, *Two Sculptures*, pp. 313-314, n. 161; Barrachina, *Elements*, pp. 344-355.

prima del 1162, dovette passare per Pisa ed entrare in contatto con la maniera di Guglielmo da cui ricavò alcuni suggerimenti. Realizzato il rocchio di colonna oggi a San Casciano in Val di Pesa da parte di uno di loro, diverso rispetto allo scultore del capitello con Daniele nella fossa dei leoni di Sant'Antimo, dovettero tutti fare ritorno nel Roussillon che doveva costituire la loro zona di elezione.

Una eco della esperienza toscana compiuta da quel gruppo di scultori rimbalza nel complesso dei capitelli della chiesa di Sainte-Marie a Rieux-Minervois⁶⁹. Malgrado che l'insieme delle sculture presenti nell'edificio venga costantemente inserito nel catalogo del preteso Maestro di Cabestany, non è assolutamente possibile riconoscervi la presenza dello stesso scultore della lunetta eponima, né di nessun'altra opera a lui riferita. Il pezzo più celebre dell'insieme, il capitello (fig. 35) con l'Assunzione della Vergine, che viene costantemente riferito all'autore della lunetta non gli può appartenere. Sul piano della ragione strutturale il capitello si imparenta, in maniera stretta, con quello di Sant'Antimo con Daniele nella fossa dei leoni (tav. 162), per via della centralità della figura principale, la Vergine chiusa entro la mandorla, affiancata dagli angeli che la reggono sulla base di una cadenza compositiva che è simile alla maniera con cui il profeta è affiancato dai leoni. Chi ha realizzato il capitello era sicuramente a conoscenza del modo di operare dell'autore del capitello toscano e, pur partecipando dello stile dello scultore della lunetta di Cabestany, non può

essere identificato con lui, se non altro per le banali ragioni di cronologia imposte, ancora una volta, dalla verosimile contemporaneità di esecuzione che corre tra le due opere, visti i riflessi toscani presenti in entrambe.

I lavori a Rieux-Minervois si collocano nello stretto giro degli anni sessanta del XII secolo, quando il modo di comporre di quel gruppo di scultori, dopo l'esperienza toscana, è mutato e di questo mutamento l'autore del capitello è pienamente a conoscenza. Malgrado venga di solito confrontata con la figura della Vergine (fig. 21) contenuta nella lunetta eponima di Cabestany, questa del capitello di Rieux-Minervois (fig. 35) è completamente diversa, perché approfitta in maniera più convinta delle pieghe tondeggianti e slargate che il gruppo degli scultori ha elaborato nel corso del suo soggiorno toscano. Se si vuole trovare un termine di riferimento ai movimenti contorti e carnosì delle vesti della Vergine, occorre guardare semmai al sarcofago di Saint-Hilaire d'Aude (fig. 22). Ma a questo punto balza evidente che la qualità e il modo di fare sono diversi, perché manca nelle figure del capitello quell'arguta e puntuta definizione dei tratti dei volti che rimane, nel tempo, una delle caratteristiche precipue anche dello scultore della lunetta di Cabestany. La pacatezza tondeggianti del volto della Vergine di Rieux-Minervois, in quel momento, non può appartenere in prima persona né all'uno né all'altro. Eppure chi ha realizzato il capitello è qualcuno che del modo di fare di quegli scultori ha conoscenza e che ha condiviso, in maniera diretta o indiretta, an-

⁶⁹ Durliat, *L'église*, pp. 30-43; Nougaret, *Rieux-Minervois*, pp. 193-198; Bonnery, *L'église de Rieux-Minervois*, pp. 13-30; Id., *L'église Sainte-Marie*, pp. 32-47. Milone, *El Mestre*, p. 184 è il solo a collocare le sculture di Rieux-Minervois tra le opere di scultori non direttamente collegati con la bottega del supposto Maestro di Cabestany: anche questa ipotesi non collima con le valutazioni da me già espresse (Gandolfo, *Il sarcofago*) che ancora una volta riprendo integralmente, per quanto riguarda, anche in questo caso, la determinazione dei fatti stilistici e dei loro reciproci rapporti, un aspetto che trovo ancora del tutto assente nella discussione intorno al supposto Maestro di Cabestany.



35. Rieux-Minervois, Sainte-Marie, cosiddetto Maestro di Cabestany, capitello, Assunzione della Vergine.

che le loro esperienze.

Lo mostrano gli altri capitelli dell'edificio nei quali si fanno strada echi di scelte formali che hanno in sé ricordi della plastica di secca squadratura che domina nei capitelli della abbaziale toscana, fin dal deambulatorio che, della sua vicenda costruttiva, ma soprattutto decorativa, rappresenta la porzione più antica o almeno quella che il gruppo aveva sicuramente trovato in opera al momento del suo arrivo sul cantiere. I confronti utili in questo senso sono quattro. Anzitutto tra il capitello (tav. 108) al centro della seconda cappella con uccelli affrontati e l'analogo capitello (fig. 36) sulla sinistra del portale minore della chiesa di Rieux-Minervois: in questo caso, più che la ragione stilistica, vale la radicale analogia di impostazione del dato ornamentale, in termini di

organizzazione compositiva. Lo stesso principio guida il confronto tra il capitello (tav. 122) con grifi affrontati, presente in una delle grandi semicolonne addossate alla parete del deambulatorio, in corrispondenza delle arcate trasverse, e il capitello (fig. 37) di Rieux-Minervois con leoni disposti in maniera analoga, eretti, ma con il muso volto all'indietro. Il terzo confronto è tra il capitello (tav. 115) della colonna sulla destra, all'imboccatura della terza cappella del deambulatorio di Sant'Antimo, e i capitelli (fig. 38) a foglie lisce presenti, in diverse versioni, all'interno della rotonda di Rieux-Minervois, per via soprattutto della qualità carnosa delle forme e dell'andamento uncinato delle terminazioni. Infine l'ultimo significativo punto di contatto è rappresentato dal legame tra il capitello (tav. 157) della terza colonna sulla destra di Sant'Antimo, quello immediatamente precedente, nel percorso costruttivo, all'intervento del Maestro di Cabestany, e un capitello (fig. 39) a foglie lisce e uncinato di Rieux-Minervois, per via delle palle poste al di sotto della terminazione della foglia, un motivo che a Sant'Antimo aveva una lunga tradizione alle spalle, iniziata già con alcuni dei capitelli della parete esterna del deambulatorio.

Tutto questo porta a concludere che è ormai urgente reinterpretare la figura del preteso Maestro di Cabestany, partendo da una serrata rilettura filologica di tutto il troppo vasto e variegato materiale che gli è stato riferito e che, in molti casi, non appartiene neppure a una bottega, men che meno a un singolo scultore. Altrettanto urgente e necessario è abbandonare la dimensione monografica e acritica, della pura e semplice raccolta di materiali, che è stato il filo conduttore degli studi sul fenomeno. Su un altro versante è ormai tempo di distinguere ciò che a quel gruppo può essere riferito in presa diretta e ciò che invece appartiene a echi e riprese del suo modo di fare da



36



37



38



39

36-39. Rieux-Minervois, Sainte-Marie, cosiddetto Maestro di Cabestany, capitelli.

parte di altri, del tutto estranei alla sua ragione compositiva, il solo motivo che ne spiega l'ampia diffusione territoriale⁷⁰. Quanto alla vicenda toscana, quella presenza rimane un momento essenziale per fare un poco di chiarezza nei fatti, complessi e slabbrati, del cantiere della abbazia di Sant'Antimo. Ancora una ragione rimane da sottolineare: la sosta di quegli scultori in Toscana dovette avvenire perché il loro stile, aspro ed espressivo, non era poi tanto lontano da quello, altrettanto complesso e tormentato, di Guglielmo che, all'inizio degli anni sessanta, costituiva la novità regionale di maggiore spessore⁷¹. Per quanto impegnato lo scultore nell'impresa pisana del pulpito e della facciata della cattedrale e dunque inamovibile, più che la impossibilità a procurarsi, in quel momento, un qualcuno altrettanto abile, fu probabilmente il caso a indurre l'abate di Sant'Antimo ad approfittare del misterioso passaggio lungo la Francigena di scultori che avevano fatto parte della complessa e fascinosa compagnia che aveva appena concluso il portale della abbazia di Sant Pere de Rodes, per far loro realizzare un capitello che, in virtù della sua dimensione narrativa e della sua posizione, avrebbe offerto una promessa di salvezza a chiunque fosse entrato nell'edificio.

La novità rappresentata da quel capitello fu colta anche dagli scultori che, dopo la fugace apparizione del suo autore, continuarono a produrre la scultura architettonica secondo la tradizionale sigla stilistica, di sobria linearità, ti-

pica del cantiere della abbazia di Sant'Antimo. Essi ripresero il lavoro dalla colonna immediatamente antistante, dalla parte opposta della navata, e non è certamente un caso se il capitello (tavv. 158-161) che elaborarono appare debitore, nei confronti dei leoni che si accalcano su tre facce (tavv. 164-169) di quello del cosiddetto Maestro di Cabestany, del motivo degli animali che si rincorrono a figura intera che, per il cantiere di Sant'Antimo, è comunque una novità. La struttura del capitello è quella di sempre, dominata dalla imponente pesantezza dei caulicoli: il nuovo è dato dalle figure degli animali, visti di fianco, che si accampano uno per faccia. Ovviamente rispetto alla guizzante disinvoltura di modi del Maestro di Cabestany, piuttosto che l'attenzione descrittiva, in questo caso ha prevalso il tradizionale fervore lineare, dominante nella interpretazione statica di animali che potrebbero essere cani, visto che uno di loro è tenuto al guinzaglio da un omino nudo, disposto al centro della faccia volta verso la navata laterale.

Ci si avviava a quel punto a concludere la sequenza delle colonne, riallacciandosi alla facciata che era rimasta appena iniziata al momento della ripresa dei lavori dalla parte del partito absidale. Gli ultimi due capitelli insistono sempre di più nella direzione della essenzialità formale che era da tempo la linea guida della plastica architettonica. Quello sulla destra (tav. 171) negli anni tra il 1952 e il 1955 rimase coinvolto in un pesante intervento di restauro che tuttavia non

⁷⁰ Occasione perduta in questo senso è stata anche la recente mostra di Barcellona *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, (Museu Nacional d'Art de Catalunya, 29 febrer-18 maig 2008), Barcelona 2008 perché, nei confronti del Maestro di Cabestany, ha mantenuto il consueto atteggiamento acritico, senza tentare minimamente quel riordino filologico del fenomeno, a partire dall'uso di uno degli strumenti più tradizionali della storia dell'arte, l'analisi stilistica, che è esigenza urgente e imprescindibile. Per questa ragione ho riproposto in maniera integrale il mio precedente intervento sulla questione, perché ritengo non ancora seriamente messi in discussione i suoi presupposti.

⁷¹ In proposito occorre ricordare una illuminante e mai esplorata via di indagine suggerita da de Francovich, *Benedetto Antelami*, p. 275 e pp. 291-292, nota 588 circa una provenienza di Guglielmo dal Roussillon o dalla Catalogna.

⁷² Bonucci, *Sant'Antimo*, pp. 35-37.

dovette incidere sulla sua ragione formale⁷². Esso lascia a vista l'alta campana interna e riduce a una sola la corona di foglie grasse e carnose che, fin dal tempo dei lavori al deambulatorio, erano presenti nel repertorio del cantiere e che, come si è visto prima, impressionarono anche un qualcuno del gruppo del Maestro di Cabestany che le esportò a Rieux-Minervois. L'unico aspetto nuovo è fornito dai piccoli fiori che sbocciano al di sotto dei caulicoli e che si dispongono anche al centro delle facce, al di sotto del tradizionale elemento di scansione geometrica che segna il mezzo dell'abaco.

Anche il capitello sulla sinistra (tav. 170) approfitta di soluzioni già sperimentate in precedenza per procedere con il solito metodo combinatorio, unire insieme motivi decorativi di diversa provenienza e creare in questo modo un effetto nuovo. Il tema guida è quello delle grandi foglie lisce, attraversate al centro da una rilevata nervatura a bastoncino che termina in una sfera, largamente presente nella zona del deambulatorio, ma nel tipo a doppia corona. Nella versione di cui qui ci si appropria, con una sola corona di foglie alte, il motivo era stato sperimentato poco prima nel terzo capitello (tav. 157) sulla destra a partire dalla facciata, al quale evidentemente ci si è rifatti in presa diretta, se non altro perché se ne ricalca il modo di concludere la nervatura con la sfera, anziché seguire il partito absidale che vede sempre la sfera posta sopra la nervatura la quale prosegue al di là di essa. Nell'applicare la soluzione si è però cercato di renderla diversa, introducendo alla base della corona il motivo degli archetti acuti, creati dalla reciproca tangenza delle foglie, contenenti all'interno una palmetta. Anche questo è qualcosa di già presente nel repertorio, fin dal momento dei lavori all'esterno delle cappelle del deambulatorio, che era stato ripreso più di recente in uno dei due capitelli (tav. 155) del pilastro intermedio alla sequenza

delle colonne di destra. L'aspetto nuovo è dato solo dal fatto che la fusione combinatoria di quei due motivi non era stata finora tentata e questo mette bene in evidenza il fatto che, anche a distanza di molto tempo, il cantiere si muove ancora sulla base di una memoria storica che gli consente di non abbandonare le scelte iniziali e di mutare solo all'interno della logica compositiva che esse gli impongono. Anche se, come sottolinea bene il taglio metallico ed essenziale con il quale questo capitello interpreta motivi espressi in precedenza molto diversamente, sul piano della ragione plastica, in termini di stile e di qualità delle forme, ogni generazione finiva con il muoversi in una piena autonomia interpretativa di ciò che siamo costretti a immaginare come una sorta di comune e ideale raccolta di modelli.

Arrivati a questo punto del percorso era imprescindibile alzare la facciata, in modo tale da portare le murature a un livello che permettesse di passare alla costruzione della parte alta della navata centrale e dei matronei. Ancora una volta è la scultura architettonica a indicare in maniera incontrovertibile il percorso compiuto dal cantiere. Che vi sia stata, contestuale alla conclusione del montaggio dei sostegni interni, anche la prosecuzione dell'alzato della facciata lo provano i due superstiti capitelli delle semicolonne del portico. Il capitello sulla sinistra (tav. 73), con i leoni con le teste congiunte sulla fronte, è dello stesso scultore che, all'interno, realizza il capitello (tav. 158) con i cani passanti. Lo indicano, senza possibilità di equivoci, l'analogia nella definizione anatomica degli animali e il gusto morbidamente unitario delle superfici, appena increspate da linee essenziali sul piano del disegno delle forme. Piuttosto, a ribadire il fatto che, malgrado il passare del tempo e delle generazioni dei lapicidi, a Sant'Antimo nulla andava perduto, occorre notare che lo scultore, per realiz-

zare l'unico muso dei due animali, fece ricorso al tipo che si dispone sulla mensola (tav. 88) murata alla destra del portale meridionale che, lo si è già visto, doveva essere stata approntata fin dai tempi dell'avvio dei lavori al partito absidale, dunque circa trent'anni prima. La distanza di modi e di tempo tra i due casi è resa inequivoca dal diverso trattamento di molti dettagli, uno per tutti le orecchie, tuttavia è altrettanto chiaro il legame che unisce entrambi a una sorta di filo conduttore comune.

Anche il capitello (tav. 74) sovrapposto all'altra semicolonna del portico conferma uno stretto rapporto con la fase plastica che caratterizza la conclusione della navata. In questo caso il tipo è quello, estremamente semplice, del corinzio reso schematicamente, in virtù di una doppia corona di foglie lisce. In forme analoghe era già stato sperimentato nella terza colonna (tav. 156) sulla sinistra, a partire dalla facciata, ma aveva caratterizzato di sé la navata centrale perché risulta presente in due esemplari (tavv. 152-153) nel pilastro intermedio alle colonne sulla sinistra, nel braccio volto verso la facciata del pilastro (tav. 154) corrispondente sulla destra e nella quinta colonna sulla sinistra (tav. 150) che segna il momento della sua effettiva comparsa, tenuto conto del fatto che non è presente, in quelle stesse forme, nella porzione successiva del monumento. Da un punto di vista banalmente statistico è dunque il tipo di capitello di maggiore successo nella fase conclusiva dei lavori alla navata e, con la sua lineare e tagliente essenzialità di forme, ne mette bene in risalto le caratteristiche di sobrietà. Tra l'altro è conservato nella attuale sacrestia un semicapitello (tav. 193) in tutto simile a quello montato sulla facciata (tav. 74), tanto da fare pensare che si leghi anch'esso a un distrutto pilastro del portico, incrementando ulteriormente il numero degli esemplari e soprattutto dandoci notizia del fatto che an-

che la perdita fronte interna del portico poteva presentare delle semicolonne addossate.

Contestualmente al montaggio dei capitelli delle semicolonne del portico, con il crescere del parato della facciata, si dovette procedere alla creazione delle immorsature destinate ad accogliere le quattro arcate decorative addossate alla parete della facciata, facendo incontrare le due centrali al di sopra della mostra del portale. Questo è messo bene in risalto dal concio (fig. 5) perfettamente squadrato che si dispone al di sotto dell'unico frammento superstite della cornice che segnava le arcate, al di sopra del capitello con il leoni. La sequenza muraria rende inevitabile pensare che si poteva arrivare a stendere la cornice solo dopo avere montato il capitello, il plinto e il concio ad essa immediatamente sottostante, in considerazione del fatto che quest'ultimo si incunea profondamente al di sopra del plinto e dunque, in origine, finiva necessariamente con l'essere coperto, per un buon tratto, dall'arcata trasversa che è da prevedere che partisse subito sopra, di conseguenza poteva essere stato montato solo prima di quest'ultima e della cornice e dopo il capitello e il plinto. La cornice, formata da un toro al di là del quale insiste una sequenza di denti di sega, come si è già detto, riprende il tipo che, molto tempo prima, era stato applicato alle arcatelle binate (fig. 6) addossate alla parete del deambulatorio, confermando ancora una volta il carattere conservatore del cantiere e la presenza di una regia che mise una cura assai scrupolosa nel mantenere viva la sua unità formale di fondo, malgrado il trascorrere del tempo.

Il passaggio alla fase costruttiva dei matronei dovette avvenire riportando ancora una volta i lavori nella zona dell'abside. Da un punto di vista costruttivo sta a testimoniare il fatto che, sulla sinistra (tav. 70), è solo in questa zona che il matroneo ha una certa compiu-

tezza, dettata dalla sequenza continua di quattro bifore che però si interrompe prima di arrivare al pilastro intermedio della navata, dove le si oppone un buon tratto di muro pieno. Al di là del pilastro si aprono ancora due bifore, più piccole e molto distanziate tra loro, rispetto a quelle che le precedono, dopo di che la sequenza si conclude con due semplici monofore, aperte nella parete prima di arrivare al valico che immette nel ballatoio, addossato alla controfacciata, che collega un matroneo con l'altro. La sequenza sembra segnalare una progressiva rinuncia alla realizzazione di un matroneo omogeneo, creando una situazione che, di conseguenza, suggerisce una ripresa dei lavori dalla parte dell'abside. Sulla destra le cose sono altrettanto complicate perché la sequenza delle bifore parte soltanto all'altezza della terza della parte opposta, mentre lo spazio che li è occupato dalle prime due vede la presenza di un muro continuo. In tale soluzione però sono da vedere gli effetti di uno sbrigativo intervento di restauro, ancora una volta conseguente al crollo trecentesco del sistema absidale. Del matroneo destro sopravvivono, dopo quel punto, due bifore che fanno pensare a una primitiva sistemazione in simmetria con quanto era stato realizzato lungo la parete sinistra, dopo di che la muratura si sviluppa rettilinea e compatta, tanto è vero che successivamente, alla fine del Quattrocento, fu possibile approfittarne per addossarvi un appartamento destinato al vescovo di Montalcino, il che lascia intuire che anche da questa parte, in simmetria con quanto avvenne dall'altra, si rinunciò assai per tempo all'impresa⁷³.

La scultura architettonica che è possibile trovare a livello del matroneo è omogenea e relativamente ripetitiva, il che conferma una

fase edilizia affrettata, proprio in virtù della progressiva semplificazione della struttura. Il capitello (tavv. 172-173) che più si distingue è quello binato, nella prima bifora sulla sinistra, immediatamente a ridosso dell'abside. In realtà definirlo in questo modo è improprio, perché si tratta di due capitelli identici che sono stati forzatamente accostati l'uno all'altro, in modo tale da poterli adattare ad assumere la forma binata, il che conferma le incertezze e la fretta esecutiva che caratterizzano l'insieme. La situazione di ripiego è indicata senza equivoci dal fatto che le foglie che escono dalle cornucopie e i soprastanti caulicoli sono stati tagliati per permetterne l'accostamento. Dal punto di vista tipologico i due capitelli si rifanno a un tipo che era già stato sperimentato nella sesta colonna sulla sinistra (tav. 148) della navata, anche se in questo caso, pur nella violenza lineare delle forme, la sopravvivenza dello schema del corinzio classico è assicurata con molta maggiore puntualità. Identici tra loro ed effettivamente binati, perché cavati da un unico blocco, sono i capitelli della seconda bifora sulla sinistra (tavv. 174-175) e della prima sulla destra (tavv. 180-181). Si tratta di capitelli a doppia corona di foglie lisce del tipo anch'esso largamente praticato in più occasioni nella navata.

Più loquaci sul piano delle informazioni, in relazione ai legami con i lavori ai capitelli della navata e ai loro tempi di esecuzione, sono i capitelli delle due bifore successive, la seconda e ultima sulla destra (tav. 182) e la terza sulla sinistra (tav. 176). Si tratta infatti di capitelli identici, con la sola differenza, non da poco però, che quello a destra è un binato effettivo, mentre quello a sinistra è semplice, tanto è vero che la bifora è scandita da un'unica co-

⁷³ Bonucci, *Sant'Antimo*, pp. 39-43.

lonnina, il che sottolinea la sostanziale confusione progettuale che ha investito questa porzione del monumento, con evidenti e affrettati cambiamenti di intenzioni. In ogni caso, sia pure privandolo di ogni decoro vegetale, i due capitelli ripetono, in maniera puntuale, lo schema del primo capitello sulla sinistra della navata (tav. 170), quello immediatamente a ridosso della facciata, caratterizzato dalle foglie lisce, attraversate da una nervatura centrale e terminanti in una sfera, con archetti di risulta tra l'una e l'altra. Come si è visto la comparsa sul cantiere di questo tipo è frutto di una operazione combinatoria che tutto lascia pensare sia avvenuta solo sul finire dei lavori alla navata, nel momento del ricongiungimento con la facciata e questo conferma che, subito dopo, si era passati a lavorare ai matronei, dove appunto sono ancora impiegati i lapicidi attivi nella fase immediatamente precedente.

La conferma viene dal capitello della successiva bifora sulla sinistra (tav. 177), nuovamente singolo. Si tratta di un capitello a doppia corona di foglie lisce, simile per tipo ai binati impiegati nelle bifore di poco precedenti, sia a sinistra sia a destra (tavv. 174 e 180). La novità è data dal fatto che, al centro dell'abaco, compare lo stesso piccolo fiore presente nel primo capitello sulla destra (tav. 171), a conclusione della navata, in prossimità della facciata, a conferma della stretta continuità di intervento esistente tra questa parte dell'edificio e il soprastante matroneo, ma anche a conferma definitiva del fatto che i lavori della terza fase del cantiere, dopo l'abbandono della facciata,

erano ripartiti dall'abside. Dopo la realizzazione di questa bifora si dovette decidere di affrettare e soprattutto di semplificare la costruzione, per cui, come si è detto, il tratto di parete, fino ad arrivare al pilastro che scandisce la sequenza delle colonne, fu eretto pieno. Al di là della membratura del pilastro, furono ancora aperte due bifore di dimensioni minori. Al di sopra delle colonnine vennero disposti dei capitelli altomedievali (tavv. 178-179) dello stesso tipo di quello reimpiegato nella prima cappella del deambulatorio⁷⁴ (tav. 103). Del resto la situazione disomogenea e posticcia della scelta è messa bene in evidenza dal fatto che i capitelli, a base rettangolare, erano stati fatti per essere collocati sopra un pilastro, attenzione che era stata ancora messa in essere al momento del più antico riutilizzo del loro gemello. Né è da escludere che, a questo punto del percorso, i lapicidi ancora attivi nella fase iniziale delle bifore del matroneo fossero già stati licenziati, in considerazione del fatto che le variazioni apportate al progetto non rendevano più necessaria la loro presenza.

A incidere in maniera definitiva sulla fisionomia del monumento, attribuendogli il carattere di incompiutezza che lo segna ancora oggi in maniera indelebile, intervenne il restauro trecentesco, conseguente al crollo dell'abside e della facciata⁷⁵. In quella occasione, al di sopra dei plinti dei due capitelli sui quali si sarebbe dovuta impostare l'arcata absidale, fu messo in opera un concio per parte di una nuova analoga struttura, poi però si preferì soprassedere e fare proseguire la semicolonna

⁷⁴ Raspi Serra, *Contributo*, p. 136; Ead., *The Preromanesque*, p. 34; Fatucchi, *La diocesi*, pp. 165-167 ritengono che i due capitelli, insieme con quello simile reimpiegato nel deambulatorio, siano da riferire al IX secolo. Più opportunamente Ciampoltrini, *Annotazioni*, pp. 60-61 ha pensato che si possa trattare di copie bassomedievali di esemplari carolingi, una ipotesi che è stata fatta propria anche da Tigler, *Toscana*, p. 193 che in maniera più puntuale ne propone una datazione all'XI secolo.

⁷⁵ Bonucci, *Sant'Antimo*, pp. 41-43.

con una lesena poco emergente che arrivasse fino all'imposta delle capriate, rinunciando, in maniera del tutto insolita, alla presenza della calotta. Il suo posto fu preso da un sistema di capriate disposte a raggiera (tav. 70) che formano una sorta di ombrello, al di sopra del cilindro monco dell'abside, al cui centro fu aperta una grande bifora che non poteva essere stata prevista fin dall'inizio, perché avrebbe coinciso con la curvatura della calotta. Nella sua attuale condizione, la bifora è stata riaperta solo nel corso dei restauri ottocenteschi, con il totale rifacimento della base, della colonnina e del capitello⁷⁶. Per mettere in atto tale soluzione di copertura, il cilindro absidale fu portato a filo con il cleristorio, cosa che non sarebbe potuta accadere nel caso della presenza di una calotta, perché la si sarebbe dovuta impostare a un livello molto più basso, per poi potervi costruire al di sopra la fronte cuspidata alla quale era demandato il compito di raccordarsi con le pareti della navata centrale e con le capriate della copertura.

Sempre nella concitata fase dei lavori trecenteschi fu presa anche la decisione di coprire con una volta a semibotte rampante il camminamento creato al di sopra delle volte del deambulatorio (tav. 67), in modo da introdurre un sistema di puntellamento alla base del pericolante semicilindro absidale. Lo indica anzitutto l'evidente riallineamento della muratura al di sotto della serie delle finestre a feritoia che si aprono nel dosso della volta. Poi il fatto che il sesto della volta, nell'organizzarsi, tiene conto della bifora che, come si è visto, fu possibile aprire nel semicilindro absidale solo in quella occasione. Del resto l'idea stessa del camminamento non ha ragioni per una organica presenza nel progetto di un

deambulatorio a cappelle radiali, tanto è vero che, come soluzione, è insolita e, nello specifico, non coerente, visto che si colloca a un livello più basso rispetto al piano dei matronei che avrebbero dovuto piuttosto trovare la loro naturale terminazione in un transetto.

Sorte analoga ebbero anche i bracci dei pilastri immediatamente successivi e di quelli al mezzo della navata: per tutti infatti era ovvio che fosse stato inizialmente previsto che salissero lungo la parete. Per quelli prossimi al presbiterio, ancora coinvolti nel restauro trecentesco, si pensò inizialmente a una condizione diversa da quella che poi venne effettivamente realizzata, altrimenti non ci si spiegherebbe la presenza, al di sopra dei plinti decorati che li concludono, di conci accuratamente montati in sporgenza, in modo tale da accrescerne la portata, una operazione che si giustifica soltanto nella previsione di impostare in quel punto una arcata trasversa che, se realizzata, avrebbe finito con l'introdurre una sorta di transetto non denunciato, una soluzione che si può ipotizzare che fosse presente anche nel progetto iniziale ma che in quella occasione non venne più ripresa. Salvo pensare, in maniera anomala, a una sorta di restauro 'scientifico' *ante litteram* che abbia lasciato voluta testimonianza delle realtà perdute con il crollo. Il semipilastro sulla destra (tav. 145) presenta, alla sua conclusione un bene ordinato decoro di tori e di gole in successione, il cui taglio riprende quello dei plinti (tavv. 143-144) dei capitelli montati nelle altre membrature dello stesso sostegno. Quello sulla sinistra (tav. 142) propone un intreccio formato da una piatta fettuccia, il cui legame con la fase iniziale del cantiere lascia intuire che fu realizzato molto tempo prima della sua messa in opera attuale,

⁷⁶ Bonucci, *Sant'Antimo*, p. 21.

dunque non è da escludere che, anche in questo caso, il restauro trecentesco abbia recuperato del materiale più antico. I due semilipastri al mezzo della navata mostrano alla loro conclusione dei semplici decori lineari, frutto anch'essi di un restauro visto che, al di sopra e in linea con quello di sinistra, si dispone uno stemma che lascia sospettare un intervento nella muratura soprastante, non più pertinente però con la fase dei lavori trecenteschi.

Il crollo del portico, delle ali laterali della facciata, della parte alta delle murature d'ambito e dell'abside doveva avere consentito ai ricostruttori di recuperare una notevole quantità di materiale già scolpito. Solo in questo modo possiamo giustificare la presenza della mensola (tav. 81) con la rappresentazione di una lepre, volutamente posta, quasi a mimare una improbabile scena di caccia, accanto a quella (tav. 80) con sulla fronte un leone che, sulla sinistra, regge l'architrave del portale di facciata, visto che si tratta certamente di un elemento architettonico pensato per essere collocato al culmine di una parete, al di sotto dello spiovente di un tetto e non dove si trova adesso. Lo stesso vale per le due analoghe mensole (tavv. 87-88) collocate a lato del portale meridionale, visto che tutte, per qualità formale, hanno una stretta corrispondenza con quelle, di analoga fattura, sistemate all'esterno delle cappelle del deambulatorio. Che quel tipo di materiale fosse stato approntato in abbondanza nella fase primitiva del cantiere lo prova la presenza all'esterno, al culmine della parete del cleristorio settentrionale, di tre mensole figurate (tavv. 89-90) con musi di animali che mostrano di appartenere alla stessa partita di quelle collocate all'esterno delle cappelle absidali e a lato dei portali, fatta salva una certa rigidità di forme dovuta a una esecuzione da parte di lapicidi locali su modelli suggeriti dagli scultori provenienti

dall'area roussillonese e tolosana.

Nello stesso tempo però si può arguire che il materiale di quel tipo che era stato realizzato nella prima fase dei lavori non era stato sufficiente a soddisfare le esigenze complessive di utilizzo che il procedere del cantiere aveva via via presentato e questo verosimilmente si legava al precoce abbandono di esso da parte degli scultori che vi avevano introdotto quella insolita tipologia di mensola, anch'essa proveniente, come soluzione, dall'ambiente tolosano. La conferma viene ancora una volta da Santa Maria a San Quirico d'Orcia nella cui abside sono collocate tre mensole (tavv. 224-226) assolutamente identiche, per soggetto, disegno e qualità formale, a quelle murate al culmine della parete del cleristorio settentrionale di Sant'Antimo (tavv. 89-90), segno che il loro autore abbandonò il cantiere della abbazia per passare a quello della vicina pieve, insieme allo scultore tolosano delle cornici del portale e che entrambi lasciarono incompiuto, sul piano quantitativo, il loro lavoro. Sul versante formale, le tre mensole di Sant'Antimo si staccano in maniera netta rispetto a tutte le altre impiegate al loro stesso livello, al culmine delle pareti della navata centrale, verosimilmente realizzate nella fase conclusiva della vicenda edilizia, quando il canone dominante era ormai diventato quello di una raggelata semplicità lineare, il che rende ancora più complesso capire come possano essere finite nella loro attuale posizione, salvo ipotizzare anche in questo caso un loro recupero di restauro nel corso dei grandi lavori di ricostruzione conseguenti al crollo.

Un percorso più logico lo si coglie invece nel campanile le cui sorti edilizie dovettero correre in parallelo con quelle dell'intera costruzione. Nel primo piano, là dove non siano intervenuti i restauratori ottocenteschi con i loro falsi, vi è ancora un legame sostanziale con

le sculture del circuito absidale, segno che, come mostra la situazione archeologica alla base, dopo una fase di autonomia e di distacco, in ragione del modo con il quale era stato inizialmente impostato il cantiere della chiesa, da un certo momento in poi le due costruzioni procedettero di pari passo. Questa situazione è dimostrata assai bene dalle sculture murate in corrispondenza del primo ordine. Sulla lesena di destra della fronte orientale è collocata una sfinge alata (tav. 209), dal corpo bovino, per via degli zoccoli fessi, e dalla coda che termina in un muso di serpente, impressionante per il sapore esotico dell'acconciatura, dominata da quattro grandi trecce, irsute e svolazzanti⁷⁷. Se se ne osserva la costruzione tondeggiante del volto, è abbastanza semplice arrivare alla conclusione che il suo autore è lo stesso che realizza la prima mensola (tav. 98) all'esterno della absidiola di sinistra del deambulatorio, quella appunto immediatamente accosto al campanile. Per convincersene, al di là del tono saldamente squadrato della resa plastica che accomuna le due sculture, è sufficiente notare come sono resi, in maniera identica nei due casi, i grandi occhi a mandorla, sporgenti all'infuori e dal contorno definito da una doppia cordonatura, il naso carnoso e triangolare, i capelli dalle fitte striature, trattati per linee diritte e rigorosamente parallele.

Poiché non vi sono ragioni per pensare che la sfinge non sia stata messa in opera in costruzione, visto che i lati lunghi del concio da cui è stata ricavata si allineano perfettamente all'andamento del parato circostante, occorre convenire sul fatto che a quel livello del campanile (fig. 2) si lavorava ormai in parallelo

con il sollevarsi della muratura esterna del deambulatorio il cui perimetro era stato definitivamente impostato. Il livello a cui arriva la cornice superiore della scultura è lo stesso a cui corrisponde, dalla parte opposta della fronte, nel corpo della lesena di sinistra, il già notato cambiamento di progetto, determinato dall'innesto non previsto del deambulatorio. Si delinea così una situazione che mette bene in luce il concatenarsi dei fatti, con gli scultori del deambulatorio che intervengono anche nel campanile nel momento in cui le due strutture architettoniche, in maniera prima non preventivata, si legano l'una all'altra. Anzi l'occasione dovette portare alla decisione di creare un piccolo insieme di sculture, destinate al campanile, nelle quali va colta una funzione apotropaica⁷⁸.

La maniera solida e compatta, dai tratti sbrigativamente essenziali, con cui è reso il corpo della sfinge può essere usata come strumento di confronto per associare alla stessa fase di intervento il bue (tav. 208) che fuoriesce a mezzo busto dalla parete, posto al di sopra della semicolonna che, dalla parte verso occidente, si incastra tra il campanile e il muro d'ambito della chiesa. Anche in questo caso può valere il confronto con una mensola (tav. 95) della absidiola del deambulatorio prossima al campanile, decorata da una protome bovina, per riscontrare le necessarie analogie nella resa delle forme. Malgrado il pesante e documentato intervento dei restauratori in questa zona del complesso, non vi sono ragioni per pensare che la scultura non sia collocata ancora oggi nella sua posizione originaria, insieme con quella omologa che si dispone

⁷⁷ Malgrado l'esotismo fascinoso che la contraddistingue, solo Biehl, *Toskanische Plastik*, p. 27 prende in considerazione questa scultura, paragonandola a una figura di centauro murata all'esterno della Ghirlandina, il campanile della cattedrale di Modena, nella logica di una improbabile comune radice lombarda.

⁷⁸ Per le rappresentazioni di animali applicate alle facciate delle chiese o alle torri campanarie e per il loro probabile valore apotropaico si rinvia a Cervini, *Talismani*, pp. 165-187 e Gandolfo, *I buoi*, pp. 59-67.

al di sopra della semicolonna incastrata anch'essa tra la chiesa e il campanile, ma dal lato orientale (tav. 207). In entrambi i casi infatti gli animali rappresentati emergono da un fondo che si lega, in maniera puntuale e regolare, con il parato circostante e, in virtù di tale ragione, debbono essere stati messi in opera in costruzione, insieme con la sfinge. La scultura posta all'angolo nord-orientale è ancora più singolare, sul piano dei contenuti, perché l'animale raffigurato è certamente un orso, come rivelano anzitutto l'andamento allungato del muso e la distribuzione del pelame su tutto il corpo, ma soprattutto la forma metallica e nodosa degli artigli, vistosamente esposti, in tutta la loro ferocia, sul bordo della lastra che fa da base. Organicamente calato all'interno del parato circostante è anche il concio da cui è stato ricavato il leone (tav. 211) che si dispone sulla lesena di sinistra del lato settentrionale del campanile, appena svoltato l'angolo rispetto al punto in cui è collocata la sfinge. Fortemente danneggiato nel muso, ormai quasi scomparso, anche questo animale è opera degli stessi scultori degli altri tre: si arriva a questa conclusione in virtù del confronto tra la maniera levigata e tondeggiante con cui ne è stato costruito il corpo e lo stesso modo di fare presente nella sfinge.

Tuttavia anche il campanile dovette subire una interruzione o comunque un forte rallentamento nei lavori già al livello del secondo

piano. I sintomi di questo cambiamento sono bene fissati da una scultura (tav. 210) collocata sulla fronte orientale, una Madonna con il Bambino circondata dai simboli degli evangelisti e da una piccola figurina di San Michele che trafigge il drago⁷⁹. Il tratto plastico, abbreviato e sintetico, con cui sono costruite le forme, la essenzialità schematica dei volti e dei corpi, la ghiacciata frontalità delle pose, certe ingenuità compositive, come i piedi della Vergine posti in verticale, in modo tale da pareggiare visivamente lo spazio occupato lateralmente dall'aquila e dal toro, non sono affatto sintomi di arcaicità e di un possibile reimpiogo di un'opera recuperata, nell'occasione, dall'edificio precedente. Rivelano invece la presenza di uno scultore il cui modo di fare ha un termine di confronto inoppugnabile non solo nei capitelli della pieve di Romena, utili in virtù della loro datazione certa intorno al 1152, ma più in generale nella scultura architettonica presente negli edifici del Casentino, anche posteriori a Romena, come la pieve di Santa Maria Assunta a Stia⁸⁰. La cronologia e la ragione stilistica calzano perfettamente alla situazione perché la scultura architettonica presente nei due piani successivi del campanile è completamente diversa rispetto a quella dei piani inferiori, improntata a un fare rustico, con soluzioni decorative che improvvisamente toccano il grottesco e che rivelano un radicale cambiamento di provenienza e di tra-

⁷⁹ Biehl, *Toskanische Plastik*, p. 26 giudica la scultura improntata a modi lombardi, citando in particolare San Michele a Pavia, mentre Salmi, *La scultura romanica*, p. 23 la ritiene frutto di una maniera locale improntata a modi di quella stessa provenienza. Sicuramente derivati da Pavia de Francovich, *La corrente comasca*, p. 109 definisce gli animali che decorano l'architrave del portale meridionale che non hanno nessun possibile rapporto con la scultura murata nel campanile. In realtà il riferimento di quel tipo di scultura all'ambiente pavese o più genericamente lombardo deriva dalla valutazione della comune inclinazione stilistica verso un modo di fare plastico, stringato ed essenziale, che tuttavia, come si è visto, si fonda sulla scorta di modelli di ben diversa provenienza per cui non vi sono ragioni sostanziali per porli in una relazione consequenziale con la vicenda lombarda: su tutta la questione vedi anche Gandolfo, *Mito e realtà*, pp. 357-366.

⁸⁰ Sulle pievi di Romena e di Stia vedi Angelelli, Gandolfo, Pomarici, *La scultura*, pp. 111-116; 125-128.

dizione da parte degli scultori che la realizzano, rispetto a quelli presenti nei piani inferiori. Già il terzo piano è caratterizzato da decori formati da testine umane ed animali (tav. 205), prive dell'eleganza compassata che caratterizza gli scultori del circuito esterno dell'abside, e da elementi fogliati e geometrici, molto semplici e grossolani nella definizione dei tipi, dominati da una forte approssimazione nella descrizione delle forme. Questo stesso modo di fare, sintetico e sbrigativo, prosegue nel quarto piano.

Soprattutto appare evidente che in quel momento finale del percorso costruttivo le maestranze erano radicalmente mutate rispetto ai tempi precedenti, anche rispetto a quello della costruzione del matroneo. Era venuta meno la capacità o la volontà da parte dei nuovi venuti di restare aderenti al repertorio di modelli che per alcuni decenni era stato il fattore guida e l'elemento unificante nel lavoro svolto dai vari lapicidi che si erano via via succeduti nell'impresa. Il che conferma la estraneità delle tre mensole figurate (tavv. 89-90), oggi sistemate al culmine del cleristorio settentrionale, con la zona nella quale sono state poste in opera, recuperandole da un'altra porzione dell'edificio, forse l'abside, probabilmente nel corso del restauro conseguente al crollo trecentesco. A quel livello, la maniera decorativa corrente appare completamente diversa, improntata, in modo ostinato e irriducibile, a un fare segnato dalla più totale semplicità, dominata com'è da pezzi appena sguosciati, inclini a una lineare essenzialità e al rifiuto di qualsiasi ornato, un atteggiamento

che, ancora una volta, è rivelatore delle ristrettezze economiche con le quali il cantiere aveva dovuto via via fare continuamente i conti e che si erano tradotte in una sempre più marcata e predominante presenza di lapicidi e di scultori di estrazione locale.

La conclusione della chiesa non dovette comunque rappresentare un abbandono definitivo dei lavori perché una certa quantità di sculture erratiche, sicuramente non appartenenti direttamente all'edificio in quanto tale, è conservata sia nella zona della controfacciata sia nel matroneo di sinistra. Del resto la configurazione di ciò che sopravvive del sistema conventuale (fig. 4) e la presenza, lungo il fianco meridionale della chiesa (tav. 69), delle tracce di inserimento delle travature di un tetto a spiovente lasciano intuire la esistenza di un chiostro di cui, da un punto di vista murario, non sopravvive più niente. L'analisi delle sculture erratiche può iniziare da tre leoni conservati a ridosso della controfacciata. Due (tavv. 183 e 185) sono ad evidenza simili, come qualità di fattura: lo mette bene in risalto il confronto delle criniere, formate da ciocche gonfie e rilevate⁸¹. Probabilmente erano identici anche come posa, malgrado che uno sia fortemente mutilo, avendo perduto tutto il treno inferiore. L'altro ha una posa non usuale, su quattro zampe, con le anteriori spinte in avanti e le posteriori piegate, come se stesse per compiere un balzo. Si tratta di una soluzione non frequente nel tipo del leone senza preda, perché introduce nella scultura una potenziale fragilità, come mostrano bene i danni subiti dal compagno e il fatto che, per

⁸¹ Biehl, *Toskanische Plastik*, p. 27 collegava i due leoni, insieme con il capitello con Daniele nella fossa dei leoni, alla scultura dell'abbazia di Saint-Gilles; Salmi, *La scultura romanica*, pp. 23-24, pur individuando lo stesso collegamento, pensava a una radice tolosana, mentre Junyent, *L'oeuvre*, pp. 172-173, riprendendo il collegamento, li fece rientrare nell'opera del Maestro di Cabestany, giudizio al quale si adegua anche Raspi Serra, *Contributo*, pp. 154-155; Ead., *The Preromanesque*, p. 35; Ead., *Abbazia*, pp. 649-650.



40

40. Cagliari, cattedrale di Santa Maria, Guglielmo, leone proveniente dal pulpito.

41. Cagliari, cattedrale di Santa Maria, Guglielmo, particolare di un leone proveniente dal pulpito.

ovviare a possibili inconvenienti in tal senso, con un effetto abbastanza sgraziato, lo scultore abbia introdotto delle colonnine di appoggio sotto al ventre e sotto al treno posteriore dell'animale.

Il terzo leone (tav. 184) si presenta in maniera ambigua: intanto perché ha una posa diversa, accosciata, poi perché propone una forte contraddizione tra la porzione posteriore e quella anteriore. Se si confronta il suo treno posteriore, ivi compresi le zampe, gli artigli e la coda, con quelli del leone meglio conservato (tav. 183), si può rilevare una comunanza di forme e di soluzioni che porta a pensare alla appartenenza a una fase di lavoro unitaria. Al contrario il muso ha un impianto completamente diverso, rozzo e inespressivo, ma su questo giudizio potrebbe pesare anche il pessimo stato di conservazione. L'attenuante però non può essere invocata per la criniera per la

quale è possibile percepire un criterio di lavorazione decisamente grossolano, con ciocche piatte e tracciate con pochi ruvidi solchi. In definitiva sembra che la scultura sia stata iniziata da una mano e terminata da un'altra e non è detto che i fatti non siano davvero andati in questo modo. A questo leone se ne associa un quarto (tav. 186), conservato oggi all'inizio della navata sinistra, ancora più danneggiato, avendo perduto il muso e buona parte di un fianco. Tuttavia ciò che emerge ancora integro dall'altro lato, in particolare la posa e la qualità di fattura delle zampe e della criniera, prova senza ombra di dubbio che faceva coppia con il terzo leone (tav. 184), di cui ripeteva in maniera puntuale e speculare le fattezze e l'atteggiamento. Soprattutto, malgrado il suo precario stato di conservazione, questo quarto leone mostra, in maniera inequivocabile, la sua funzione di stiloforo, in quanto presenta le tracce di una finitura in piano della parte superiore e centrale della groppa e, di conseguenza, attribuisce questa stessa funzione al suo gemello.

L'effetto espresso dalle quattro belve è, nell'insieme, di una certa vitalità ed è stata forse questa la ragione che, senza nessun motivo plausibile, ha fatto suggerire da parte di qualcuno il nome del Maestro di Cabestany come quello del loro possibile autore. In realtà è abbastanza facile riconoscere che il punto di riferimento utilizzato sono stati i leoni dei pulpiti cagliaritari di Guglielmo (fig. 40) che non solo hanno contribuito a fissare le pose nel loro insieme, ma anche, in particolare nei due leoni eretti, a correlarle alla rotazione laterale del muso per il quale hanno poi fornito i canoni generali di definizione anatomica (fig. 41). Non ci si può dunque sottrarre alla necessità di attribuire i quattro leoni a uno scultore proveniente dall'ambiente pisano avviato da Guglielmo. Questo contribuisce a collocare la

sua attività a Sant'Antimo certamente dopo il 1162, con il probabile intervento, accanto a lui, di un meno abile aiutante al quale è da riferire il completamento dei due leoni accosciati. Sarei propenso a individuare questa figura minore di collaboratore nell'autore anche di parte di un capitello erratico (tav. 197), di forma parallelepipedica, decorato su tre lati con una scena di caccia, per via di una definizione della criniera di un leone che un centauro ha colpito con una freccia, simile, nella elementare linearità grafica, a quella che compare nelle due belve a tutto tondo⁸².

Assai più arduo è capire quale potesse essere la destinazione di queste sculture. I due leoni meglio conservati (tavv. 183 e 185) vengono definiti nella loro funzione, in maniera non equivocabile, dalla presenza, sulle groppe, delle basi per l'imposta di quattro colonnine accostate, il che li trasforma automaticamente in leoni stilofori di un tipo insolito. Malgrado che da parte della Raspi Serra sia stata avanzata la proposta di immaginarli collocati nel portico della abbazia, a reggere la ricaduta dell'arcata centrale, occorre dire che la fragilità del tipo scultoreo, denunciata sfacciatamente dallo stesso esecutore, male si concilia con una funzione che richiede una capacità non da poco, in termini di resistenza al peso, data l'ampiezza e la consistenza del partito murario che occorre ipotizzare come sopra-



41

stante⁸³. L'argomento però che taglia la testa al toro e che rende inagibile quella ipotesi è dato dal fatto che, tra le sculture erratiche conservate a Sant'Antimo, sono presenti sei capitelli destinati con certezza a essere collocati al di sopra di quattro colonnine accostate l'una all'altra e di dimensioni omogenee. Essi dunque sono troppi rispetto ai due leoni che abbiamo a disposizione, adatti ad accogliere sulle

⁸² Tranne che nel caso di Biehl, *Toskanische Plastik*, pp. 26-27 che legava, insieme con il capitello in questione, tutta la scultura erratica presente a Sant'Antimo all'ambiente linguadocano e provenzale, superando, con questa indicazione, la valutazione tolosana espressa a suo tempo da Enlart, *L'église*, pp. 8-10, la letteratura successiva a partire da Salmi, *La scultura romanica*, p. 23 ha prevalentemente insistito su una dimensione lombarda come carattere dominante: si veda Chrichton, *Romanesque Sculpture*, p. 119; Raspi Serra, *Contributo*, pp. 146-148; Ead., *The Preromanesque*, pp. 34-35; Ead., *Abbazia*, pp. 647-648. Più di recente Marco Burrini (*Note su un capitello*, pp. 81-93; *Aggiornamenti*, pp. 91-108; *Capitelli amb i leons*, p. 326) ha meritoriamente riportato l'attenzione su questo materiale ponendo in evidenza i legami tipologici con l'ambiente del sud-ovest della Francia di un capitello a suo tempo pubblicato e illustrato da Salmi, ma oggi non più reperibile, e ritrovandone un altro nella collezione Mozzi-Bardini di Firenze che, a sua volta, appariva riprodotto tra i disegni del materiale erratico esistente nell'abbazia pubblicati dal Canestrelli.

⁸³ Per l'ipotesi ricostruttiva del portico e l'impiego in esso delle due sculture vedi Raspi Serra, *Contributo*, pp. 157-162; Ead., *The Preromanesque*, pp. 35-36; Ead., *Abbazia*, pp. 651-654.

groppe quel tipo di sostegno, il che ci costringe a porli in un contesto architettonico di più ampie dimensioni come un chiostro. Soprattutto viene escluso che i due leoni stilofori potessero essere collocati al di fuori di quell'ambiente, visto che le misure di quei capitelli si accordano con quelle delle basi disposte sulle loro groppe. In definitiva l'unica funzione immaginabile per quei due leoni è quella di guardiani in uno dei punti di accesso al giardino interno del chiostro, forse un varco formato dalla successione di tre arcate, in virtù del fatto che si tratta di sculture a tutto tondo che è difficile pensare accostate a una muratura. La presenza in successione di due sostegni formati da quattro colonnine consentiva la ricaduta di tre arcatelle contigue adeguate, come peso e dimensioni, alle possibilità architettoniche di resistenza insite in quel tipo di stiloforo. Diverso è il caso degli altri due leoni. Intanto perché hanno una posa e delle dimensioni differenti e quindi non potevano seriare con quelli. Poi perché erano destinati a ricevere sulla groppa una sola colonna. In tal caso l'unica ipotesi che si può avanzare è che fossero destinati a qualche arredo interno, forse un pulpito, ribadendo però, subito dopo, che non vi sono prove per poterlo ragionevolmente dimostrare.

Il fatto che alcuni dei capitelli erratici siano accomunati tra loro dall'essere destinati a una collocazione in rapporto a gruppi di quattro colonnine accostate lascia intendere che tale soluzione era ricorrente nelle corsie del chiostro, la sola struttura architettonica dove è plausibile la ripetuta presenza di un sistema di sostegni di questo tipo. I capitelli mostrano tra loro pesanti differenze di fattura e di qualità e aprono una stagione completamente nuova ri-

spetto a quella, di sobria ed elegante essenzialità, che aveva dominato nella scultura architettonica della chiesa. I richiami a quel momento sono relativamente pochi. Anche tra i capitelli non figurati riverberano infatti intenzioni ben lontane da quel modo di fare. Il punto di maggiore avvicinamento è rappresentato dal capitello (tav. 191) posto al di sopra della groppa del leone mutilo, ma di buona fattura. Si tratta infatti di un corinzio, a doppia corona di foglie lisce, il cui modo, piatto e banale, di trattare le forme decorative è però ben lontano dal gusto, scattante e metallico, che costituisce una delle caratteristiche dominanti nella scultura destinata alla chiesa. Gli altri capitelli si muovono nella stessa logica. Uno (tav. 195) adatta alla particolare ragione architettonica il tipo del capitello cubico, rinunciando a qualunque scelta di motivi decorativi a favore della essenzialità strutturale, con un effetto di stringato rigore che, senza sostanziali ragioni, ha fatto balenare la possibilità che si tratti di un pezzo altomedioevale⁸⁴.

Sia pure dubitativamente, una valutazione analoga è stata proposta anche per il capitello (tav. 189) appoggiato sulla groppa dell'altro leone mutilo, quello dall'ambigua qualità formale⁸⁵. Anche in questo caso a escluderlo sono, prima di tutto, le ragioni di struttura, proprio perché si tratta con certezza di un capitello destinato a un gruppo di quattro colonnine. Vi è in sottofondo un ricordo del meccanismo, sul quale si era tanto insistito nella chiesa, della foglia piatta sulla quale vengono deposte le secche partiture di una seconda foglia. In questo caso la differenza è data anzitutto dal fatto che le foglie salgono in verticale, rinunciando all'elegante e caratteristico slancio verso l'esterno, poi dall'utilizzo del tipo

⁸⁴ Fatucchi, *La diocesi*, p. 163.

⁸⁵ Fatucchi, *La diocesi*, p. 162.

dell'acanto spinoso, per definire il partito esterno in modi e forme del tutto assenti nelle fasi precedenti del cantiere, perché fondate su incisioni lineari e parallele, capaci di formulare un percorso in positivo delle nervature e non sullo scavo di solchi in parallelo con un risultato finale in negativo. Questo al di là del carattere incerto ed elementare della lavorazione che solo la consunzione del pezzo riesce in qualche modo a mascherare e che non deve trarre in inganno, fino a farlo giudicare più antico di quanto in effetti è. Simile è anche la fattura di un altro capitello (tav. 203), destinato probabilmente a un semipilastro, per via della base a forma quadrata, senza suggerimenti ulteriori che permettano di collocarlo in rapporto a delle colonnine⁸⁶. Anche in questo caso vi è una eco di motivi ben noti, nello specifico quello delle foglie palmate che, accostandosi, creano degli spazi di risulta ad archetto acuto al cui interno si dispongono altre foglie. Ancora una volta non deve essere inteso come un fattore di antichità il modo piatto e trasandato con cui viene reso il motivo, con le punte delle foglie che si allineano al di sotto del listello della cornice e con le foglie ricavate negli spazi di risulta che si riducono ad essere una somma di incisioni prive di coerenza costruttiva. Semmai è significativo che la trasandata qualità dell'intaglio leghi questo capitello al precedente, perché contribuisce a trascinarlo con certezza nella seconda metà del XII secolo.

Di fattura un poco più attenta è un capitello (tav. 200) per il quale è meno evidente, ma altrettanto sicura, la destinazione a un gruppo di quattro colonnine, perché mostra un leggero arrotondamento emergente in corrispondenza degli angoli e una altrettanto lieve rientranza al centro delle facce⁸⁷. Il tema decorativo che sviluppa è ancora quello dell'acanto spinoso, di sapore classicheggiante, perché dal modello antico ricava il motivo del frastagliato rincorrersi, lungo i bordi delle foglie accostate l'una all'altra, delle terminazioni delle nervature, rese come se fossero delle chele, svolto però con un senso delle forme molto più compiuto e solido, rispetto agli esempi analizzati in precedenza, dai quali si stacca in modo netto. Il tipo è quello del corinzio dalla cui corona di foglie si levano delle cornucopie da cui fuoriescono i caulicoli che nella navata aveva trovato più occasioni per una edizione in chiave lineare. Esso mostra tutta la sua diversità in virtù di una modellazione carnosa e gonfia delle foglie che non ha in sé nulla delle molte esperienze fatte in questo senso, ma che si stacca anche dai modesti esemplari visti in precedenza, rispetto ai quali riesce almeno a muoversi con una certa maggiore vivacità.

Occorre dire che anche i capitelli figurati, in questa fase, non offrono momenti particolarmente significativi. Destinato a una coppia di colonne, segno che nel chiostro esisteva anche questa più comune tipologia di sostegni, il

⁸⁶ Anche per questo capitello, come per il precedente, è stata avanzata, sia pure in termini dubitativi, la possibilità che si tratti di un pezzo altomedievale: Fatucchi, *La diocesi*, pp. 161-162. Di XII secolo lo ha invece giudicato Raspi Serra, *Contributo*, p. 148 e p. 154 che a questo fine lo ha confrontato con un abaco del duomo di Sovana e con un capitello nel campanile di San Satiro a Milano, accostandolo, come modo di fare, al capitello per un semipilastro preso in considerazione pocanzi.

⁸⁷ Raspi Serra, *Contributo*, p. 154 vi vede ricordi di esemplari lucchesi, forse in rapporto con l'origine lucchese di Azzone dei Porcari ma l'osservazione cozza con la radicale differenza di qualità rispetto all'architrave del portale, sicuramente riferibile alla attività di preposito svolta da quel personaggio. Torna di recente sul capitello, senza sostanziali novità rispetto a questa linea, M. B. V., *Capitell*, pp. 322-324 (la sigla dietro la quale si cela il nome dell'autore non viene sciolta nell'apposito elenco).

più intrigante (tav. 196) mostra una serie di animali che si inseguono da una faccia all'altra mordendosi reciprocamente⁸⁸. Il riferimento al capitello del Maestro di Cabestany (tavv. 164-169), come fattore di ispirazione per il motivo delle belve viste di fianco che si accalcano l'una dopo l'altra, è d'obbligo, ma il confronto finisce lì, perché nulla viene riproposto della guizzante intensità espressiva dell'opera di quello scultore. Semmai il modo liscio e tornito con cui sono definiti i corpi degli animali e la loro conformazione richiamano l'autore principale dei leoni al quale ritengo sia ragionevole attribuire anche questo capitello.

Che egli non operi da solo, come si è già ipotizzato parlando dei leoni, è dimostrato proprio da un altro capitello (tavv. 197-199), il cui confronto è già stato invocato in quella occasione⁸⁹. Si tratta di un capitello sicuramente pensato per un semipilastro addossato, perché presenta le sculture solo su tre lati, lasciando grezzo il quarto, destinato a non essere in vista. Nella economia architettonica del chiostro, che non aveva una copertura a volte, visto che non ne resta traccia lungo la parete meridionale della chiesa, e dunque non necessitava di semipilastri addossati alle pareti d'ambito delle corsie, si può ipotizzare che fosse destinato a uno dei punti di svolta, immaginandolo a fare da membratura agganciata a un corpo intermedio a sezione quadrata in un pilastro a L. Il tema che organizza la decorazione è quello della ferinità della caccia, largamente presente nei chiostri, tanto è vero che anche san Bernardo si interrogava sul senso e il significato della presenza in quel luogo dei *venatores*⁹⁰. Esso ini-

zia sulla sinistra con la scena del centauro che ferisce con una freccia un leone (tav. 197) sulla quale ci si è già soffermati in precedenza per notare il modo di fare banalmente incerto, specie sul piano della definizione delle forme che appaiono cariche di una ingenua approssimazione. La faccia immediatamente contigua (tav. 198) muta registro, nel senso che, ricavando spunti dal capitello del Maestro di Cabestany (tavv. 164-169), sul piano della concitata articolazione della lotta, mostra lo scontro tra un leone e un basilisco, con una efficacia plastica, nella definizione dei corpi, ben lontana dalla ingenua semplicità di ciò che la precede, così da dover attribuire direttamente allo scultore principale dei leoni e non al suo collaboratore questa parte dell'opera. L'aiuto sembra invece tornare in azione nel terzo lato (tav. 199), con la classica rappresentazione, cavata dai sarcofagi con la caccia di Meleagro, del cinghiale colpito dal cacciatore e assalito dai cani, di cui uno, abbattuto nello scontro, giace a pancia all'aria davanti al muso della fiera, dominato dalla lunga zanna nella quale si è cercato di concentrare tutta la possibile ferocia descrittiva. Il cacciatore che si incanta a guardare verso di noi nel momento più concitato e violento dello scontro, mentre sta per trafiggere la preda, sigla in maniera inimitabile l'ingenuità espressiva della rappresentazione.

Rientra in questo gruppo omogeneo anche un altro capitello (tav. 201), rovinatissimo, nuovamente destinato a un complesso di quattro colonne. La sua terminazione superiore doveva essere di forma quadrangolare, anche se oggi le fratture subite sembrano attribuirle un

⁸⁸ Raspi Serra, *Contributo*, pp. 147-148; Ead., *The Preromanesque*, p. 34; Ead., *Abbazia*, p. 647 coglie nel capitello in questione modi lombardi prossimi a quelli della facciata di San Michele a Pavia.

⁸⁹ Sul capitello è intervenuto di recente Milone, *Capitell*, pp. 324-325, collocandolo opportunamente in un contesto di ripresa da modelli antichi.

⁹⁰ S. Bernhard *über den kirchlichen Luxus*, pp. 266-268.

andamento semicircolare del tutto ingannevole e fuori di luogo. La decorazione passava senza interruzione da una faccia all'altra, in una sorta di rotazione continua, come avviene nel capitello con le belve che si inseguono (tav. 196) analizzato in precedenza. Anche in questo caso si doveva trattare di una sequenza di animali di cui, a causa del degrado, soltanto pochi sono riconoscibili, tanto che risulta anche difficile capire se erano semplicemente mostrati in una sequenza statica o se stavano compiendo qualche azione. Certamente erano presenti aquile ad ali spiegate, alternate ad altri uccelli. Ciò che caratterizza l'opera è l'articolato e tondeggiante sapore del rilievo che traspare al di sotto degli ormai tanti brandelli più che rappresentazioni di animali, con un gusto per lo stacco rispetto al fondo che ha poi comportato la fragilità dell'insieme e la sua rovina, a causa delle troppe parti deboli e sporgenti. Da questo punto di vista esso sembra sia da collegare direttamente alla maniera dello scultore più agguerrito e attento a una complessa argomentazione dei piani plastici.

Al suo più ingenuo collaboratore mi sembra sia invece da riferire un altro capitello (tav. 187), da porre senza equivoci al di sopra di quattro colonnine accostate⁹¹. Esso è decorato con figure di draghi alati che, ancora una volta, nello strisciare dei corpi lungo le membrature del capitello, rimandano ai sapori compositivi del Maestro di Cabestany (tavv.

164-169), senza però coglierne la disinvolta ironia formale. I due mostri si incontrano con i musci in quella che doveva essere la faccia volta verso la corsia del chiostro e abbracciano più che azzannare, con le fauci spalancate, una testina umana reclinata. Nel suo insieme il capitello trae spunti anche da quello sulla sinistra della facciata (tav. 73), destinato al portico, per via delle zampe che si incontrano al centro, ma neppure da questa sua fonte ulteriore gli riesce di recuperare atteggiamenti di smalzata e sobria eleganza. L'effetto dominante è di una sostanziale ingenuità, ancora una volta in bilico tra drammaticità e decoro, incapace com'è di imboccare, con decisione, o l'una o l'altra strada. La schematica e piatta definizione delle teste dei due mostri si imparenta, nella elementare semplicità grafica del percorso, ai modi del leone cacciato dal centauro (tav. 197) e chiude il discorso sul piano delle competenze.

Nel novero dei capitelli figurati ve ne è infine uno (tavv. 188-190) in onice che, per dimensioni, è eguale a quelli destinati ai gruppi di quattro colonnine, come prova il fatto che si colloca con esattezza al di sopra di uno di essi, anche se, sul piano formale, non denuncia direttamente quel tipo di destinazione e avrebbe anche potuto appartenere a un pilastro⁹². È decorato giro giro da una serie di figure umane delle quali non è agevole intuire se avessero una specifica ragione iconografica

⁹¹ Raspi Serra, *Contributo*, p. 158; Ead., *Abbazia*, p. 649 ritiene che il capitello si colleghi ai quattro leoni e che con essi abbia fatto parte della fronte del portico e vi coglie echi lombardi, accostandolo a sculture provenienti da San Celso a Milano e conservate al Museo del Castello e pavesi, presenti nel Museo Civico della città: ancora una volta a imporre il rimando è il confronto, genericamente tipologico, dettato dal comune motivo dei draghi, affrontati ai lati di una testina umana, piuttosto che la valutazione della radicale diversità stilistica con cui il tema viene interpretato nei due casi, come mostra bene il capitello pavese da lei stessa opportunamente riprodotto accanto a questo di Sant'Antimo.

⁹² Salmi, *La scultura romanica*, p. 31, n. 8 ritiene questo capitello opera dello stesso scultore che realizza quello con l'uomo che tiene al guinzaglio una scimmia nell'abside centrale del deambulatorio nel quale, a sua volta, coglie echi aquitanici. Modi lombardi vi trova invece Raspi Serra, *Contributo*, p. 154 e Ead., *Abbazia*, p. 649, insieme con ricordi della Francia dell'ovest per via della testa mostruosa sull'angolo.

che le legasse l'una all'altra, in una o più scene: uno stato di incompiutezza che è anche aggravato dal pesante degrado. L'unico aspetto chiaramente riconoscibile è un volto umanoide che occupa un intero angolo e che si caratterizza per via di una grande bocca spalancata che ricorda una soluzione largamente utilizzata, nelle rappresentazioni infernali, per caratterizzare il demonio che inghiotte i dannati. Non è detto però che si tratti di questo, perché al di sotto di quella maschera è chiaramente riconoscibile la presenza di un piccolo quadrupede. Semmai nella scena immediatamente sulla sinistra (tav. 188) si potrebbe riconoscere il Rimprovero di Adamo ed Eva dopo il peccato originale, perché accanto a una figura vestita, che viene in avanti con un braccio levato, sembrano esservi i due progenitori che si coprono vergognosi le nudità. Ma non è detto che sia così. Al di là del mascherone (tav. 189) si scorgono delle zampe che sembrano appartenere a un animale visto di fianco e subito dopo, sull'altra faccia (tav. 190), delle figure vestite e affiancate l'una all'altra, senza che sia possibile identificarle. Nell'insieme, per quel che si può giudicare soprattutto dal mascherone d'angolo, che è la porzione meglio conservata, il capitello appartiene sicuramente al gruppo di quelli sbrigativamente ingenui. La maniera tozza di definire le forme che caratterizza la supposta scena del rimprovero può essere confrontata con quella della caccia al cinghiale (tav. 199), nel capitello analizzato in precedenza, perché vi si trovano le stesse incoerenze create da grandi teste su corpi minuscoli e infagottati.

Fin qui l'insieme delle sculture del chiostro ha mostrato un filo logico interno, che le segnala come l'opera di un gruppo di scultori, dal fare qualitativamente alterno, ma sostanzialmente improntato a una vena popolare e ingenua, sulla quale l'origine pisana dello scultore dei leoni non sembra pesare più di tanto. Nella stessa Sant'Antimo, si conclude con queste sculture il percorso di dialettizzazione del linguaggio nobile che aveva caratterizzato i lavori della navata, ivi compresa la presenza fugace del Maestro di Cabestany e il suo significato innovatore. Il risultato sarà una divulgazione a livello locale, non delle prove alte del cantiere guida, ma di questa forma di riduzione e di traduzione. Lo indicano, in modo esemplare, i molti debiti che, proprio nei confronti di questo gruppo di capitelli, ha accumulato quello (tavv. 365-372) con il Peccato Originale, Daniele nella fossa dei leoni e altre storie bibliche, nel duomo di Sovana⁹³. Il cantiere per il chiostro della abbazia di Sant'Antimo appare dunque fondamentale nel fissare i canoni attraverso i quali, in sede locale, fu possibile recuperare il linguaggio innovativo e inavvicinabile dell'edificio abbaziale e approfittarne per la creazione di una ragione formale squisitamente autoctona.

Del complesso del chiostro potevano forse fare parte anche alcuni altri frammenti erratici. Come due grossi capitelli corinzi in onice (tav. 192) che, in termini lineari e piatti, propongono le soluzioni già viste in atto, anche in altri casi, per cercare di trovare la strada per arrivare a ripetere le esperienze di geometrica essenzialità dell'interno della chiesa, senza

⁹³ Sulle fasi costruttive della cattedrale di Sovana vedi Riccio, *Le fasi*, pp. 107-126: sulla base della sua ricostruzione il capitello in questione dovrebbe risalire a un momento successivo rispetto a quello fissato, tra il 1153 e il 1175, dalla iscrizione che compare sul portale e che dovrebbe corrispondere alla prima campagna di lavori, una indicazione dunque che conduce all'ultimo quarto del XII secolo e che corrisponde assai bene alla ipotetica cronologia del chiostro di Sant'Antimo.

però saperla individuare e percorrere fino in fondo, in maniera convinta e capace, restando per questo imprigionati nelle stesse indecisioni e pastoie formali del capitello per quattro colonnine decorato con foglie d'acqua (tav. 191) il cui schema questi, nella sostanza di fondo, ripropongono. Vi è poi un plinto (tav. 200), con un doppio decoro a tortiglione separato da un alto listello, che ha avuto la ventura di essere ritenuto altomedievale, ma che, per gusto decorativo e dimensioni, potrebbe benissimo avere fatto parte del chiostro⁹⁴. Così come sarebbe interessante sapere se da quell'ambiente proviene un altro plinto (tav. 194), riutilizzato come gradino nella scaletta che conduce alla cripta⁹⁵. Lo fa pensare il fatto che abbia una altezza e un squadratura simili a quelle del precedente.

L'elemento che lo differenzia è dato però dalla scelta decorativa di una sequenza di palmette, piegate su se stesse, che riprende soluzioni largamente sperimentate nel corso dei lavori all'abbazia. Ma lo fa a modo suo, senza al-

cun rispetto, né per la logica che, in genere, pretendeva di incatenare tra loro i motivi ripetuti in sequenza come questo, né per la qualità dell'intaglio, visto che non ha nulla della proverbiale nettezza della scultura architettonica dell'interno della chiesa, mentre si abbandona alle sbavature e alle mollezze che ricordano certi passaggi presenti nei capitelli che è logico riferire al chiostro. Se così fosse si potrebbe convenire sul fatto che il cantiere del chiostro non fu soltanto strumento di divulgazione, in ambito locale, della plastica figurata e, in particolare, dei modi del cosiddetto Maestro di Cabestany, ma fu anche un primo momento di ripensamento, in parallelo, sulla scultura decorativa nata nel cantiere dell'abbazia, anch'essa ampiamente ripresa e citata nel territorio circostante, ancora una volta secondo forme che furono più spesso di rilettura e di reinterpretazione, piuttosto che di diretta imitazione. Fenomeni tutti che, in ogni caso, provano il ruolo fondamentale svolto dal cantiere della abbazia di Sant'Antimo nell'indirizzare le scelte decorative della Toscana meridionale

⁹⁴ Fatucchi, *La diocesi*, pp. 162-163.

⁹⁵ Raspi Serra, *Contributo*, p. 148; Ead., *Abbazia*, pp. 647-648 ritiene che si tratti di un capitello che riprende un motivo assai diffuso nella decorazione bizantina e copta e poi in quella ravennate, tradotto tuttavia in modi lombardi paragonabili con la decorazione di San Michele a Pavia.

Walter Angelelli

«Tutti i pietrami semplici e lavorati».

Il repertorio ornamentale della scultura di Sant'Antimo: formazione e irraggiamento

La formazione: gli arredi altomedievali

L'Abbazia di Sant'Antimo, realizzata nel corso del XII secolo, conserva non poche sculture erratiche e di reimpiego, che risalgono a precedenti fasi costruttive e decorative dell'edificio. Su quei pezzi, già all'inizio del Novecento, appuntarono la loro attenzione Antonio Canestrelli, Walther Biehl e Mario Salmi, seguiti, per citare soltanto alcuni dei principali interventi, da Joselita Raspi Serra, Alberto Fatucchi, Italo Moretti e Renato Stopani tra gli anni Sessanta e Settanta e da Giulio Ciampoltrini negli anni Novanta¹.

Due stipiti con tralci abitati da «uccelli goffissimi», riferibili al IX secolo², sono oggi rimontati nella porta che dalla chiesa conduce alla sacrestia (figg. 1-2). La provenienza è ignota ma il loro reimpiego avvenuto in epoca imprecisabile ne ha permesso la conservazione³. Diversa sorte, invece, è toccata a numerosi altri pezzi erratici, che in quantità maggiore dell'attuale si conservavano in varie parti dell'abbazia.

Da una pergola sul tipo di quella ancora esistente in San Leone a Capena provengono – secondo la Raspi Serra⁴ – diversi pezzi, tra i quali un paio di pilastrini decorati da intrecci viminei e, in un caso, da una croce greca con un nastro bisolcato e bottoni negli spazi di risulta (figg. 3-4). Dei plutei frammentari che potevano aver fatto parte dello stesso complesso è andato perduto invece anche l'ultimo frammento che si conservava nella galleria destra dell'abbazia, in un locale rinnovato nel XV secolo per il vescovo di Montalcino. La memoria dei motivi che ornavano la superficie del lacerto è tramandata pertanto solo da una fotografia scattata al momento della sua pubblicazione nel 1964, foto dalla quale si ricava come il piano fosse interamente occupato da una serie di cerchi e losanghe annodati, non molto diversi da quelli che si ritrovano nei pezzi di Capena⁵. La datazione di queste sculture tra la fine dell'VIII e l'inizio del IX secolo, ovvero tra i pontificati di Adriano I (772-795) e di Leone III (795-816), può costituire

¹ Canestrelli, *L'Abbazia*; Biehl, *Toskanische Plastik*; Salmi, *La scultura romanica*; Id., *L'architettura romanica in Toscana*; Raspi Serra, *Contributo*; Ead., *The Preromanesque*; Fatucchi, *La diocesi*; Moretti, Stopani, *Romanico*; Ciampoltrini, *Annotazioni*.

² Salmi, *La scultura romanica*, pp. 14, 18, nota 12.

³ Fatucchi, *La diocesi*, pp. 152-155, nn. 140-141, tav. XCI; Ciampoltrini, *Annotazioni*, p. 61.

⁴ Raspi Serra, *Contributo*, p. 135 ss., figg. 1-6; Ead., *The Preromanesque*, p. 34 ss.

⁵ Raspi Serra, *Contributo*, fig. 5. Un paio di pezzi provenienti da Sant'Angelo a Metelliano, vicino Cortona, e da San Lorenzo a Pulciano, nei pressi di Arezzo, presentano lo stesso motivo ad intreccio: nel primo caso si tratta di un frammento riconducibile per Fatucchi all'VIII-IX secolo (*La diocesi*, pp. 79-81, n. 57, tav. XXXVI); nel secondo invece il disegno è adattato al corpo allungato di un pilastrino, la cui datazione, posta dallo stesso studioso alla fine X-inizi XI secolo, va forse presa più come punto di partenza per una nuova riflessione sulla sua reale epoca di esecuzione che come un appiglio cronologico sicuro (Fatucchi, *La diocesi*, pp. 121-123, n. 110, tav. LXVIII).



1-2. Castelnuovo dell'Abate, abbazia di Sant'Antimo, chiesa, interno, porta della sacrestia, stipiti (da Fatucchi, *La diocesi di Arezzo*).

un riferimento cronologico anche per quelle di Sant'Antimo, ritenute solitamente di poco successive agli esempi laziali⁶.

Dalla medesima presunta pergula toscana potrebbero provenire infine i «capitelli in forma di pulvino» reimpiegati nella prima cappella del deambulatorio (tav. 103) e nell'ultima coppia di bifore più vicine all'ingresso (tavv. 178-179), sul lato sinistro della chiesa. Il repertorio decorativo di queste sculture, composto di grifi e lenti intrecci di nastri, non si discosta da quello dei numeri precedenti e rientra appieno nel gusto del IX secolo; lo stile, invece, caratterizzato da un intaglio netto, da una «scioltezza plastica del rilievo» e da un «vigore chiaroscurale che fa pensare al romanico»⁷, appare del tutto eccezionale nel quadro della scultura altomedievale toscana e lascia aperta la possibilità di datazioni diverse, magari posteriori, ponendo in ogni caso il problema della continuità formale e iconografica tra le opere appartenenti alla fase carolingia dell'abbazia e quelle relative alle sue successive trasformazioni⁸.

Fondata leggendariamente da Carlo Magno alla fine dell'VIII secolo⁹, l'abbazia di Sant'Antimo era di certo esistente nel IX, epoca alla quale rimontano alcuni documenti che la riguardano¹⁰. Nessuno scavo scientifico è stato condotto per accertare quale fosse la collocazione, l'estensione o la planimetria di questo complesso. L'unico ambiente conservato che forse può averne fatto parte è una cappella a due piani sul fianco destro della chiesa attuale. Il piano superiore, adibito a sacrestia, ha subito nel tempo

⁶ Matthiae, *La iconostasi*, pp. 293-299. I pezzi di San Leone sono datati all'epoca di papa Nicola I (859-867) da Raspi Serra, *Le diocesi*, pp. 154-166, nn. 180-197, tavv. CXXX-CXLIV, figg. 210-235.

⁷ Fatucchi, *La diocesi*, pp. 165-168, nn. 158-160, tavv. C-CV.

⁸ Ciampoltrini, *Annotazioni*, p. 60, nutre giustamente il sospetto che il capitello a stampella con l'ippogrifo (tav. 179) «sia copia bassomedievale di un esemplare carolingio; di questo in ogni caso riprodurrebbe fedelmente lo schema strutturale e la decorazione».

⁹ Canestrelli, *L'Abbazia*, pp. 3-4.

¹⁰ Ughelli, *Italia sacra*, III, col. 530 ss.; Pasqui, *Documenti*, pp. 64-65; Tigler, *Toscana*, p. 193 con bibl. precedente.

diverse trasformazioni e appare poco leggibile; l'inferiore, denominato appunto 'cappella carolingia', presenta una pianta quadrangolare ad absidi contrapposte, quattro sostegni e un pozzo centrale, la cui presenza ha alimentato per lungo tempo la convinzione che si trattasse di una cripta¹¹. Purtroppo nessun dato ulteriore contribuisce a chiarire la situazione. Uniche vere testimonianze di questa fase rimangono perciò i marmi scolpiti ai quali si è fatto cenno, oltre a qualche altra colonnina con capitello, utilizzata nelle finestrate della presunta sala capitolare.

Quest'ultimo ambiente affianca la sacrestia sul lato nord e si allinea con la fronte al braccio orientale del chiostro, costruito nel XII secolo. La disposizione favorisce il sospetto che si tratti di uno spazio risalente ad epoca romanica piuttosto che ad età anteriore, come creduto in passato¹²; e ciò anche in considerazione del fatto che i capitelli e le colonnine utilizzate come sostegni nelle aperture delle trifore non sono perfettamente coerenti tra loro ma sembrano ancora una volta materiali di recupero, assemblati a dispetto delle diverse dimensioni e proporzioni.

Un capitello cubico al sommo di una colonnina, che scandiva le luci di una bifora o di una trifora, presenta le quattro facce incorniciate da un cordone ognuna delle quali abitata da uccelli di specie diverse, quadrupedi e motivi geometrici, caratterizzati da una fattura piuttosto rigida e da una incerta impaginazione (fig. 5). Di qualità più alta, invece, è un'altra colonnina con capitello monoblocco¹³, montata nella sala capitolare, in una trifora rivolta verso il chiostro (fig. 6). Una corona di foglie, ognuna decorata in



3



4

3. Castelnuovo dell'Abate, abbazia di Sant'Antimo, chiesa, frammento di pilastrino (da Fatucchi, *La diocesi di Arezzo*).

4. Castelnuovo dell'Abate, abbazia di Sant'Antimo, pilastrino perduto (da Fatucchi, *La diocesi di Arezzo*).

¹¹ Thümmeler, *Die Baukunst*, p. 151; Magni, *Cryptes*, pp. 58-60; Moretti I., *Aspetti*, p. 213. Tigler, *Toscana*, p. 193, caldeggia apertamente una datazione all'inizio dell'XI secolo.

¹² Enlart, *L'église*, pp. 1-14; Id., *L'architettura*, pp. 117-122; Canestrelli, *L'Abbazia*, p. 41; Salmi, *La scultura romanica*, p. 14.

¹³ Salmi, *La scultura romanica*, p. 14, lo definisce l'esemplare che rappresenta «meglio d'ogni altro esemplare in Toscana, la scultura del tempo di Carlo Magno».



5



6

modo diverso, fascia la parte inferiore della scultura, che termina in alto con un abaco tripartito. Il fusto, realizzato nel medesimo blocco di alabastro, culmina in una treccia di nastri bisolcati, compresa tra due cordoli a spigoli vivi¹⁴. In quest'ultimo caso, si tratta di una modalità decorativa rara, che trova però possibili confronti nella stessa abbazia in un frammento perduto ma disegnato da Canestrelli (fig. 7) e, soprattutto, in alcuni esemplari più tardi, come le colonne della cripta dell'abbazia di San Salvatore sul monte Amiata. Qui infatti non sono pochi i fusti con il sommoscapo occupato da semplici cordoni o da nastri bisolcati intrecciati. Essi ricorrono su cinque degli oltre venti sostegni originali (tavv. 15-16, 20, 21-26, 50-51), in una percentuale dunque piuttosto consistente, che, vista soprattutto

la grande varietà dei motivi decorativi impiegati, lascia intendere si trattasse di una scelta perseguita con oculata determinazione.

Sant'Antimo e la cripta dell'abbazia di San Salvatore sul monte Amiata

La tradizionale datazione al 1035 della cripta di San Salvatore sull'Amiata si basa sulla notizia della solenne consacrazione della chiesa avvenuta il 13 novembre di quell'anno, alla presenza di un nutrito numero di cardinali convenuti da numerose diocesi, anche molto lontane¹⁵. A questa data, benché i lavori fossero lontani dal potersi dire conclusi¹⁶, le ambizioni dell'abbazia – incarnate in quelle dell'abate Wi-

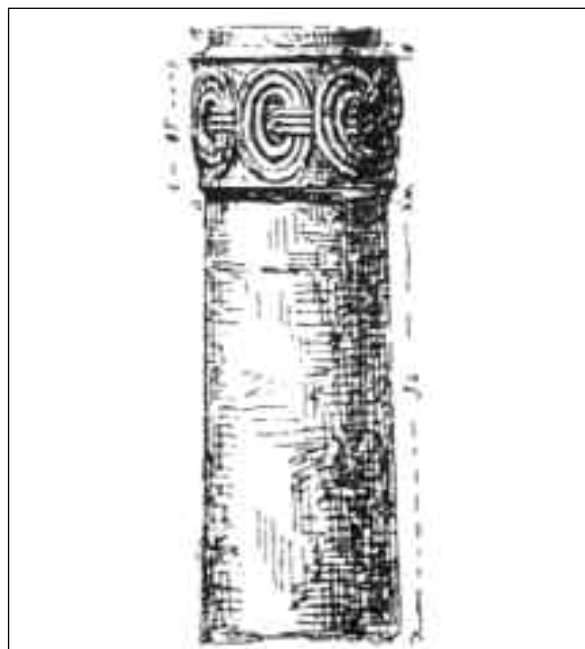
¹⁴ Fatucchi, *La diocesi*, pp. 168-170, n. 161, tavv. CVI-CVII.

¹⁵ La prima fondazione dell'abbazia risale probabilmente a poco dopo la metà dell'VIII secolo; *Codex Diplomaticus Amiatinus*, II, n. 271, pp. 178-183: *Notitia consecrationis et nomina sanctorum*; Thümmler, *Die Baukunst*, pp. 196-203. Si veda anche da ultimo Dissaderi, *La Notitia*.

¹⁶ Kurze, «*Monasterium Erfonis*», pp. 21-39.

5-6. Castelnuovo dell'Abate, abbazia di Sant'Antimo, sala capitolare, capitelli di una trifora.

7. Particolare della tav. XXIII di Canestrelli (*L'abbazia di S. Antimo*) raffigurante una colonnina oggi perduta.



7

nizo, che si suppone esserne stato l'anima dai primi anni dell'XI secolo, fino al momento della cerimonia – appaiono già nettamente esplicitate e sembrano trovare eco nel forte slancio verticale di un edificio articolato in una pianta a navata unica con crociera rialzata, transetto triabsidato e atrio antistante la facciata inquadrata da due torri laterali, con possibili suggestioni anche di modelli oltralpini¹⁷.

Il carattere spoglio e severo della costruzione attuale non deve trarre in inganno. È possibile infatti che esso sia soltanto la conseguenza delle numerose perdite e dei rifacimenti succedutisi nel corso dei secoli. Lo prova innanzitutto il ricco decoro delle colonne e dei capitelli della cripta a sala, che si sviluppa al di sotto del presbiterio e di parte della navata. La sua datazione, in unica soluzione con l'edificio soprastante, è stata più volte messa in dubbio,

specie dopo le indagini di Much¹⁸. Questi, infatti, notò come la cripta fosse il risultato di almeno tre fasi costruttive distinte: la prima, a suo giudizio databile al IX secolo, si caratterizzava per una pianta con tre absidi, ognuna affiancata lateralmente da due nicchie; la seconda, da riferire al momento della consacrazione dell'XI secolo, doveva avere una pianta a oratorio con sostegni liberi e volticelle a crociera, separate da sottarchi. In questo momento, le nicchie ai lati delle absidiole sud e nord furono parzialmente riempite, riducendone le dimensioni e trasformandole in piccoli spazi a terminazione piatta. Al 1228, infine, probabilmente in relazione al passaggio dell'abbazia ai Cistercensi, si dovette procedere alla chiusura con setti murari rettilinei delle tre absidi aperte nella prima fase e alla tamponatura delle due nicchie ai lati dell'altare maggiore.

¹⁷ Giubbolini, *San Salvatore*, pp. 59-81; Id., *La chiesa abbaziale*, pp. 57-76.

¹⁸ Much, *L'abbazia*, pp. 323-360.

A questa ricostruzione dei fatti, Giubbolini oppone con maggiore plausibilità l'ipotesi che la cripta sia da attribuire nella sua interezza alla prima metà dell'XI secolo, poiché le tre fasi diverse individuate, realmente esistenti, corrisponderebbero solo a un cambiamento di progetto avvenuto in corso d'opera: «così su un modello ed una concezione spaziale ormai superati, si sarebbe ad un certo momento inserita una nuova tipologia architettonica, e questo nel corso dell'edificazione della cripta»¹⁹.

A un'epoca assai prossima a quella della consacrazione devono riferirsi anche i fusti delle colonne e i capitelli dell'intero complesso, caratterizzati da una ricca decorazione che, oltre a un fantasioso repertorio geometrico e vegetale, mette in campo una inedita gamma di figurazioni animali e umane, con un chiaro valore narrativo e simbolico (tavv. 1-3)²⁰.

Evidente fin dal primo sguardo è la ricerca di una spazialità solenne. Alla sua definizione concorre la scelta di elementi strutturali come le archeggiature delle volte, eseguite con elegante perizia, e i plinti, che, oltre ad avere la funzione evidente di regolarizzare le altezze dei sostegni, conferiscono slancio all'intero ambiente. Le basi delle colonne amplificano questa ricercata volontà di elevazione, sfruttando tutti i mezzi possibili. Nel loro disegno, a farla da padrone è la citazione dell'antico, benché sottoposto continuamente a un fantasioso gioco di assemblaggio che ne contraddice i presupposti di misura, ordine e regolarità. La soluzione che ricorre con maggiore frequenza è la libera sovrapposizione di un numero variabile e teoricamente illimitato di tori, scozie, listelli e cordoni che formano organismi di al-

tezza diversa, più o meno digradanti e, dunque, più o meno chiaroscurati (tavv. 54, 61-63). Si va dal minimo di una sorta di cuscino su cui poggiare il sostegno (tav. 58), a un massimo di complicazione che prevede quattro o otto bozze, disposte radialmente, a rompere in più punti la continuità della circonferenza (tavv. 64-65). A questa proliferazione di modanature contribuiscono anche altri elementi dei fusti; nella parte inferiore si possono trovare cordoli di numero e altezze diverse (tav. 54), ma anche sferule incise (tav. 55), cordoni più o meno lenti (tavv. 53, 60), rigonfiamenti (tav. 61) e bozze di maggiore o minore grandezza (tavv. 56-57, 59).

La varietà e la fantasia di questo assortimento ritornano con chiarezza ancora maggiore negli stessi sostegni, disposti in assi che privilegiano le parti liturgicamente e simbolicamente più significative dello spazio. Non può essere casuale ad esempio che colonne lisce si ritrovino solo alle estremità laterali della cripta (tavv. 2-3), mentre un fusto scanalato e uno rudentato (tavv. 1, 7-8) ne definiscano la sezione centrale immediatamente di fronte all'altare maggiore. Già in questa scelta è possibile cogliere un segnale del valore attribuito alla classicità, benché – come accade nelle basi – sottoposta a un continuo processo di ricreazione. La conoscenza dei modelli antichi, infatti, sembra essere avvenuta solo marginalmente in modo diretto. Maggiore incidenza ha probabilmente la mediazione di modelli forse di origine libraria o gli apporti dagli intagli in avorio o addirittura la stessa plastica monumentale di ambito ottoniano, più vicina dal punto di vista cronologico e culturale alle idealità e alle aspirazioni dell'abbazia di San Salvatore²¹.

¹⁹ Giubbolini, *La chiesa abbaziale*, p. 68.

²⁰ Cfr. Pomarici in questo volume.

²¹ Salmi, *La scultura romanica*, p. 19; e da ultimo Tigler, *Toscana*, p. 332.

Il procedimento messo in atto è quello di una libera appropriazione e citazione di elementi isolati, estrapolati cioè dal contesto originario e assemblati secondo un ordine che solo in parte mantiene riconoscibili i legami con gli ambiti di provenienza. Da qui la varietà dei sostegni: interamente coperti da un motivo a zig-zag (tav. 14) o da archeggiature alte e strette (tav. 9) con basi formate da tre listelli sovrapposti e capitellini con intrecci geometrici; fusti a sezione poligonale (tavv. 5, 12), a croce (tav. 6), a stella (tav. 13) o con lunghe cordonature che delimitano un campo, al cui interno un'alta croce astile incisa è infissa in una piccola base a rocchetto (tavv. 10-11).

L'insieme si configura pertanto come uno spazio ricercato ed elegante, nettamente distinto nei toni da quello delle altre cripte toscane contemporanee, comprese quelle che si aprono negli edifici maggiori della regione o quelle in cui più evidente è il confronto con la tradizione classica²².

Analogamente a quanto accade all'Amiata, la cripta della Badia Succastelli a pochi chilometri da Sansepolcro non ricorre al reimpiego di materiali antichi e a capitelli di spoglio²³. Qui sono piuttosto le colonne a suggerire una rinnovata creazione, o sarebbe meglio dire un processo di reinvenzione, dei partiti decorativi classici: nei casi in cui i fusti sono lisci, la rastrematura verso l'alto e le bordure ondulate alla sommità del cilindro dichiarano una sommessata sintonizzazione su modelli aulici (fig. 8); nel caso della colonna scanalata, invece, i riferimenti diventano espliciti, benché sia possibile che agli occhi dei lapicidi l'antico non do-

vesse necessariamente coincidere con il classico (fig. 9). Proprio la colonna scanalata, infatti, sembra guardare a un prototipo tardoantico o altomedievale, sul tipo della colonnina vicina al sarcofago di Teodechilde nella cripta di San Paolo a Jouarre. Databile tra la fine del VII e l'inizio dell'VIII secolo²⁴, il fusto è scavato con scanalature che terminano alle due estremità in brevi riempimenti dal profilo semicircolare. Il partito è analogo a quello presente nella sola parte superiore della colonna di Badia Succastelli, dove la soluzione potrebbe rappresentare bene lo stadio iniziale di quel bordo ondulato che, ridotto e linearizzato, delimita la sommità degli altri due sostegni già visti.

I capitelli, scantonati e con pochi tratti incisi che alludono alle nervature delle foglie, non sono che la bassa ripresa di qualche idea diffusa nella zona (fig. 8)²⁵. L'unico tratto che può riservare qualche motivo d'interesse è semmai il decoro di una delle facce del capitello che s'impone proprio sulla colonna scanalata. Una croce con quattro cerchi angolari è delineata in modo povero e scabro al di sopra di una breve linea curva, forse allusiva al monte del Golgota. Nei motivi e nell'impaginazione l'esemplare rimanda a un contesto culturale diverso da quello antichizzante al quale si rifà il sostegno sottostante; esso infatti si nutre di modalità culturalmente opposte, che riducono a linea e a tratto geometrizzante le forme della realtà e, al contempo, sperimentano in modo eterodosso composizioni e accostamenti originali. Si veda per esempio quanto accade nella scultura longobarda, «dando qui

²² Angelelli, *Continuità*.

²³ Cfr. Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, p. 32, nota 11; Id., *Chiese*, p. 11; Agnoletti, Venturini, Vestri, *La badia*.

²⁴ Hubert, Porcher, Volbach, *L'Europa*, p. 66.

²⁵ Cfr. la cripta della Badia di San Veriano, Salmi, *Chiese*, p. 11, fig. 7.



8



9

8-9. Succastelli, badia di San Bartolomeo, cripta, colonne (da Salmi, *Chiese Romaniche della Toscana*).

al termine, com'è ovvio, semplice significato convenzionale, indicativo cioè dell'ambito, storico e grosso modo anche geografico, in cui questo 'stile' diviene, comunque, una concreta, ineliminabile realtà di fatto»²⁶. Se si prescinde dalle differenze qualitative, il confronto tra questo ambito di produzione e le modeste sculture toscane può offrire non pochi spunti di riflessione: a cominciare dal celeberrimo ca-

pitellino da San Giovanni in Borgo (oggi nel Museo Civico di Pavia), fino alla lastra del vescovo Boezio in Notre-Dame de Vie a Venasque (Vaucluse), dove il motivo dei bracci della croce affiancati da orbicoli traspone in pietra un'idea che, come prova una fibula trovata a Gibel, nel sud-ovest della Francia, poté essere ampiamente diffusa dal *medium* più divulgativo dell'oreficeria²⁷.

²⁶ Romanini, *La scultura*, p. 233.

²⁷ Romanini, *Problemi*, p. 438, figg. 8, 16. L'attecchimento del motivo e la sua diffusione tra VIII e IX secolo in Toscana possono essere testimoniati da alcuni frammenti di pluteo, oggi nel Museo Nazionale di Lucca; Belli Barali, *La diocesi*, pp. 37-39, nn. 32-34, tavv. XV-XVI.

Si tratta insomma di quel processo intrapreso in età altomedievale, caratterizzato dalla comparsa di «radicali inedite» nel corpo della tradizione tardoantica di matrice classica²⁸; un processo che la scultura tra X e XI secolo in Toscana riavvia con mezzi nuovi e mutati, ma che pure si articola nell'alveo delle sperimentazioni di età, se non di cultura, longobarda. Ciò che la cripta di Badia Succastelli dimostra, pur con la sua innegabile povertà di mezzi, è una stretta convivenza di linguaggi diversi, un plurilinguismo, dunque, che attinge senza remore a una molteplicità di esperienze, purché funzionali a inedite finalità espressive.

Una croce, di proporzioni di gran lunga maggiori rispetto a quella nel capitello di Badia Succastelli, occupa – come già detto – il fusto di un sostegno della cripta di San Salvatore (tavv. 10-11)²⁹. L'insolita soluzione trova possibili paralleli in un paio di colonne frammentarie nell'atrio di Sant'Ambrogio a Milano e nella cripta di San Marco a Venezia³⁰. Ai lapicidi dell'Amiata, tuttavia, l'idea sembra arrivare da più lontano, ovvero dalla considerazione di modelli altomedievali: e non tanto per quel paio di cerchietti che, come a Succastelli, colmano gli spazi di risulta tra i bracci orizzontali; quanto per la superficie sulla quale si accampa la croce, delimitata in questo caso dal cordone ritorto che corre lungo quattro lati, in una correlazione tra cornice e contenuto, che sembra discendere dai rapporti proporzionali e dalle idee d'impaginazione di alcune lastre funerarie longobarde, come quelle di Aldo o di Manfredo, databili all'VIII secolo, entrambe nel Museo del Castello Sforzesco a Milano³¹.

Ancora una volta, non si tratta di una equivalenza o di una filiazione; quanto piuttosto del riconoscimento di una fonte linguistica, accolta persino nella qualificazione chiaroscurale dei piani e nella forza espressiva dell'incisione; una fonte comunque sulla quale ci si dovrà continuare a interrogare circa i possibili canali di trasmissione o di recupero.

Solo a questo punto del discorso si potrà comprendere meglio quell'originale inserto delle trecce e dei nastri attorti nel sommoscavo delle colonne della cripta di San Salvatore all'Amiata, da cui hanno preso avvio le considerazioni fatte finora. Esso, infatti, non sembra in alcun modo potersi addebitare a una ricreazione di modelli antichi o tardoantichi. Soltanto l'esperienza altomedievale sul tipo della colonnina presente nella base in stucco di un crocifisso proveniente dall'ipogeo di Poitiers³² contribuisce a chiarire l'origine di un motivo che all'Amiata è fantasiosamente variato in una ininterrotta teoria di bottoni (tav. 27), trecce di vimini comprese tra due bordure (tavv. 20-26) o il caso macroscopico del grande intreccio che occupa in altezza il quarto di un fusto (tav. 48) e il cui disegno ricorda quello della già menzionata colonnina perduta di Sant'Antimo, disegnata da Cane-strelli (fig. 7).

Il rinvio ai materiali di quest'ultimo complesso è però d'obbligo almeno in un altro caso.

Il frammento di un capitello a Sant'Antimo, oggi non più rintracciabile ma documentato da Fatucchi che lo vide tra diverse sculture eretiche in un locale del matroneo (fig. 10), presenta nella parte inferiore una corona di foglie;

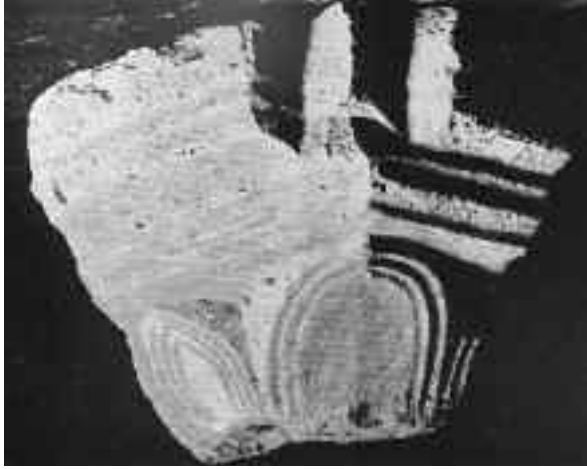
²⁸ Romanini, *Tradizione*, pp. 759-798.

²⁹ Bonelli, *Il monastero*, 18, p. 52, interpreta fantasiosamente l'incisione come una spada per metà nel fodero.

³⁰ Thümmeler, *Die Baukunst*, p. 203; Giubolini, *La chiesa abbaziale*, p. 72.

³¹ Romanini, *Problemi*, figg. 21, 30.

³² Romanini, *Tradizione*, p. 767, fig. 9; da ultimo Flammin, in *Le Stuc*, p. 50.



10



11

10. Castelnuovo dell'Abate, abbazia di Sant'Antimo, chiesa, capitello perduto (da Fatucchi, *La diocesi di Arezzo*).

11. Tuscania, San Pietro, cripta, capitello.

«nella parte superiore, molto più sviluppata e progressivamente aggettante, una triplice modanatura a spigolo vivo è sormontata da un alto abaco, lievemente modanato, ma profondamente frazionato agli angoli»³³.

Proprio questo insolito frazionamento avvicina il pezzo perduto ai capitelli di San Salva-

tore all'Amiata, la conformazione dei quali, fatto salvo un altro possibile, problematico parallelo nella cripta di San Pietro a Tuscania (fig. 11)³⁴, appare come «singolarissima», al punto da aver ispirato a Salmi – seguito da tutti coloro che si sono occupati del problema – un confronto con i capitelli «nella moschea, poi chiesa del Cristo de la Luz a Toledo del sec. X» (fig. 12)³⁵. In realtà, «la validità della pista islamica», difesa da quanti vedono «la tipologia stessa delle cripte ad oratorio influenzata dalle moschee, caratterizzate spesso da tali selve di colonne»³⁶, segna immediatamente il passo non appena si noti come il capitello dell'esempio spagnolo sia entità autonoma e indipendente dalla soprastante cornice, articolata a croce in quattro larghi bracci, destinati a ricevere la ricaduta degli archi. All'Amiata invece il capitello si compone ancora delle due parti canoniche di echino ed abaco, con quest'ultima zona che si fraziona in modo da raccogliere al meglio le membrature della copertura. Inoltre, la modalità con cui ciò avviene è opposta a quanto si può riscontrare a Toledo. Qui, anche nei casi in cui il capitello, perdendo la sua conformazione classicheggiante, traduce in maggiore oggetto e volume le sezioni corrispondenti all'abaco classico, gli angoli mantengono dimensioni pari a quelle del fiore (o della parte ad esso corrispondente); all'Amiata, invece, è proprio quest'ultima porzione – quella cioè corrispondente al punto centrale dell'abaco – ad allargarsi in modo inedito, mentre gli angoli del capitello si ritraggono rimpicciolendosi.

Parte di queste osservazioni vale anche a

³³ Fatucchi, *La diocesi*, pp. 160-161, n. 150, tav. XCV.

³⁴ L'analogia, già segnalata da Battisti, *Monumenti*, p. 74, si scontra con una leggibilità degli abachi compromessa dai pesanti rinzaffi subiti.

³⁵ Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, p. 33, nota 12; cfr. anche Rivoira, *Architettura*, p. 306 ss.

³⁶ Tigler, *Toscana*, p. 332.



12



13



14

12. Toledo, chiesa del Cristo de la Luz, interno, capitelli (da G. T. Rivoira, *Architettura musulmana: sue origini e sviluppo*).

13-14. Badia a Elmi, chiesa della Vergine e del Santo Sepolcro, cripta, capitelli (da Moretti, Stopani, *Chiese romaniche della Valdelsa*).

motivare lo scetticismo con il quale ci sentiamo di accogliere la proposta³⁷ di riconoscere il medesimo tipo di capitello amiatino in quelli delle cripte di Badia a Elmi, presso San Gimignano, e di San Baronto, in provincia di Pistoia.

La cripta di Badia a Elmi fa parte di un complesso, oggi dedicato alla Vergine e al Santo Sepolcro, fondato nella prima metà dell'XI secolo³⁸. Unico spazio risalente all'epoca della fondazione, che mantiene riconoscibili i

caratteri originari, essa è decorata con alcuni interessanti capitelli di forma troncoconica, completamente lisci nella parte inferiore, «certamente opera di incolte maestranze locali» (figg. 13-14)³⁹. Una modanatura aggettante separa il calato dalla zona superiore, eseguita in un blocco distinto, caratterizzata dal forte aggetto degli angoli e della porzione centrale di ogni faccia. Il decoro si limita ad alcune semplici incisioni lineari, che si compongono in

³⁷ Tigler, *Toscana*, p. 332.

³⁸ Bettarini, Bezzini, *Santo Sepolcro*, pp. 225-228.

³⁹ Moretti, Stopani, *Chiese*, p. 45.

elementari figure geometriche o a spina di pesce, come a suggerire le nervature delle foglie, secondo una modalità già incontrata nei capitelli della cripta di Succastelli (figg. 8-9).

Non ci sono dubbi che la frammentazione dell'abaco messa in atto nella Badia a Elmi condivida con il caso amiatino una forte dose di sperimentalismo e di messa in discussione dei principi classici. Tuttavia, ciò che separa le due prove è la ragione stessa di quello sperimentalismo, il quale pertanto non può portare che a esiti completamente diversi nei due casi. Mentre nella Badia a Elmi assistiamo alla pubblicazione di un manufatto che mantiene inalterata la tettonica del capitello bizonale di matrice tardoantica da cui deriva (perpetuandone l'articolazione delle masse, ovvero la successione delle rientranze e degli aggetti, benché semplificati e ridotti a un mero dialogo di superfici lisce o sporgenti)⁴⁰, all'Amiata siamo messi di fronte a una tipologia di segno opposto. L'abaco, ricavato nello stesso blocco della sottostante sezione troncoconica, è articolato in modo da ridurre al minimo l'aggetto degli angoli e – come già detto – di dare massima espansione alla porzione centrale, corrispondente al fiore. La soluzione, del tutto originale, permette di raccordare meglio le ricadute della volta e degli archi che separano le campate e di dividere nettamente l'abaco – rigorosamente privo di decorazioni, ad eccezione di una tripartizione di lontanissima eco classicheggiante – dal sottostante 'echino', variamente decorato con elementi vegetali o protomi umane e animali. Dell'articolazione classica rimane, insomma, niente altro che la suddivisione in due parti del blocco; laddove, per giunta, l'abaco è sottoposto a una immediata

revisione, dettata da opportunistiche ragioni strutturali.

Benché questa tipologia sia di gran lunga la più rappresentata all'interno della cripta amiatina, essa non è tuttavia l'unica. Lo strano capitello che unisce il consueto abaco frazionato a un calato, suddiviso a sua volta in due zone nettamente distinte da un cordolo – la più bassa liscia e la superiore zeppa di carnose foglie nervate (tav. 27) – sembra, infatti, abbracciare una soluzione che coincide in parte con quelle messe in atto nel cosiddetto capitello trizonale, scandito cioè in tre fasce orizzontali sovrapposte, ognuna con motivi decorativi diversi, tutti però a carattere fitomorfo⁴¹.

Morfologicamente non molto distanti da quest'ultimo esempio sono anche un altro paio di capitelli (tavv. 20, 43), dove l'assenza completa di decorazione nella parte inferiore sembra essere dettata più dalla volontà di suggerire il progressivo digradare dei piani – dal massimo al minore oggetto possibile – che non dall'osservazione diretta di un esemplare preciso.

Se, come sembra certo, gli scalpellini medievali dovettero attingere per le loro creazioni a modelli classici o, meglio, tardoantichi (il trizonale è originario e diffuso principalmente nell'area orientale del Mediterraneo a partire dalla seconda metà del V secolo), la conoscenza di tali esemplari non poté avvenire che attraverso la mediazione di un monumento insigne o nel quale *spoliae* di tale natura potevano essere state rimontate.

La conferma arriva nel momento in cui si esaminano la terza tipologia di capitello presente nella cripta di San Salvatore all'Amiata, la più esigua ma non per questo la meno importante. Si tratta di un esemplare montato sul lato sini-

⁴⁰ Barsanti, *Capitello bizantino*, pp. 869-870; Ead., *Capitello. Area bizantina*, p. 202.

⁴¹ Cfr. nota 35.

stro del presbiterio, la cui eccezionalità consiste nell'essere l'unico a non presentare una netta separazione tra l'abaco frazionato e il calato, che senza soluzione di continuità prosegue l'articolazione della parte superiore (tavv. 17-19). Un cordone ritorto funge da base per il blocco, articolato in segmenti di diversa grandezza, in modo tale da rammentare soluzioni tardoantiche quali i cosiddetti capitelli polilobati o increspatis.

Essi si caratterizzano per l'alternanza di superfici concave e convesse, decorate con una estesa trina a sottosquadro di carattere fitomorfo⁴². Creati in età giustiniana per la chiesa dei Santi Sergio e Bacco a Istanbul, questi capitelli sono impiegati tra l'altro nelle trifore che si aprono sul presbiterio di San Vitale a Ravenna, combinati con esemplari cosiddetti a imposta. La collocazione è nobile e non si può escludere che nascesse dalla volontà di enfatizzare con un oggetto 'esotico', proveniente di certo dalla capitale bizantina, la zona più sacra dell'edificio 'provinciale'.

Non sappiamo se la decisione di collocare l'esemplare medievale nel presbiterio della cripta rispondesse alle stesse ragioni che avevano mosso gli architetti ravennati; il rigore nelle scelte e l'attenta disposizione dei materiali decorati lasciano tuttavia aperta una tale possibilità, alla quale dà credito anche il motivo paleocristiano delle colombe che si abbeverano a un cantaro, presente su una faccia del blocco. Anzi, la sua comparsa somiglia quasi a una dichiarazione d'intenti, che svela la volontà di dare allo spazio sacro una configura-

zione all'antica, sempre che con questo termine s'intenda il riferimento a un passato sostanzialmente generico e mai il rimando a un'epoca o a uno stile determinato con precisione.

Il secondo gruppo di capitelli chiamato spesso in causa quale possibile confronto per l'insieme della cripta amiatina è quello nella chiesa di San Baronto, non distante da Pistoia, sul Montalbano (figg. 15-16). Qui, colonne e pilastri differenti per diametro e altezza sorreggono dieci capitelli uguali tra loro, caratterizzati da una netta divisione in due parti: «quella inferiore, tronco conica, è decorata con una serie di arcatelle concentriche concatenate, con elemento gigliato negli estradossi; nella fronte della zona superiore, espansa a triangoli sostenuti da foglie a piuma di pavone come quelle tondeggianti che si alternano con esse al centro delle facce, sono tracciate coppie di caulicoli divergenti fortemente arricciati»⁴³. La loro morfologia e l'insieme dei motivi decorativi trovano un sostanziale parallelo nei capitelli della cripta di Aquileia, la cui datazione, però, costituisce a tutt'oggi un caso tanto intrigante quanto difficile da dirimere (fig. 17).

«La "linearità carolingia" di questi capitelli è stata messa bene in evidenza da parecchi autori»⁴⁴, che hanno proposto di ancorarne l'esecuzione all'epoca del patriarca Massenzio, tra l'811 e l'838⁴⁵. Se così fosse, però, si delineerebbe un quadro estremamente complicato, poiché per prima cosa si dovrebbe proporre la stessa data anche per le sculture toscane e supporre una loro provenienza da una primitiva fabbrica altomedievale; inoltre si do-

⁴² Kautzsch, *Kapitellstudien*, p. 187 ss.; Il tipo è chiamato Falt-Kapitell da Deichmann, *Corpus*, p. 57, nn. 182-183; Cfr. anche Barsanti, *Capitello bizantino*, pp. 871-872; Ead., *Capitello. Area bizantina*, p. 204.

⁴³ Redi, *Chiese*, pp. 135-142.

⁴⁴ Tagliaferri, *Le diocesi*, p. 83.

⁴⁵ Thümmeler, *Die Baukunst*, p. 178; Tavano, *Architettura*, pp. 363-364; Tagliaferri, *Le diocesi*, p. 83; Tavano, *Scultura*, p. 346. Per una datazione alta sembra propendere anche Valenzano, *La basilica*, p. 277.



15



16

vrebbe accettare l'eventualità – difficile da credere – che nel 1051 o 1052, al momento cioè della ricostruzione della chiesa⁴⁶, si potesse disporre di una quantità di materiale di spoglio davvero eccezionale per numero e coerenza.

Più facile, semmai, è pensare che i capitelli appartengano agli anni cinquanta dell'XI secolo e che siano il frutto di un intervento magari contemporaneo ai lavori di ricostruzione dell'edificio. In questo caso però il problema si rovescerebbe, comportando la necessità di datare i pezzi di Aquileia all'XI secolo, forse in relazione al 1031, quando il vescovo Poppone procedette alla riconsacrazione della cattedrale, in seguito alla traslazione delle reliquie dei Santi Ermagora e Fortunato⁴⁷.

Le sorti delle due serie insomma sembrano essere legate indissolubilmente e i tentativi di svincolare un insieme dall'altro destinati al fallimento: immaginare che un solo pezzo sia stato importato da Aquileia e che su quello gli scultori toscani abbiano potuto esemplare le loro prove⁴⁸ pone per esempio il problema – in

realtà insolubile – di smascherare 'lo straniero', oltre a quello non secondario di riconoscere le ragioni di quell'innesto. Allo stato attuale delle conoscenze, poi, i casi noti di adeguamento o ripresa di un modello 'antico' tra gli scultori toscani dell'XI secolo non prevedono l'esecuzione di copie fedeli, quanto la libera reinvenzione del prototipo assunto ad *exemplum*⁴⁹.

Quale che sia la datazione dei pezzi, ciò che torna utile ai nostri fini è il riconoscimento di come la sperimentazione qui in atto appartenga al novero delle infinite variazioni sul tema del bizonale, dove una modanatura separa nettamente la parte inferiore troncocilindrica del capitello da quella superiore, caratterizzata dal forte aggetto degli angoli. Se si prescinde dalle differenze dei motivi decorativi, questi caratteri ricordano negli esiti l'*épannelage* – ovvero la sbazzatura – dei capitelli di Badia a Elmi; un *épannelage* le cui origini – come sempre viene ricordato – affondano nelle ricerche di età altomedievale e, in particolare, nelle soluzioni messe in campo da alcune sculture variamente

⁴⁶ Rauty, *Storia*, p. 195.

⁴⁷ Salmi, *La scultura romanica*, p. 49; Tigler, *Toscana*, p. 332.

⁴⁸ Redi, *Chiese*, pp. 135-142.

⁴⁹ Angelelli, *Continuità*.

15-16. San Baronto, parrocchiale, cripta, capitelli.
17. Aquileia, basilica patriarcale, cripta, capitello.



17

datate tra VIII e IX secolo, con qualche proposta di farle avanzare fino al X inoltrato.

Analogie formali, infatti, sono solitamente riconosciute con i capitelli nella cripta del duomo di Aosta, nel monastero di San Colombano a Bobbio e in San Zeno a Bardolino⁵⁰. Non dovrà sfuggire, però, come questi esempi – tutti riferibili all'Italia settentrionale – piuttosto che dal capitello bizonale, derivino morfologicamente dalla più diffusa categoria dei corinzieggianti, caratterizzati da uno o più registri di fogliami nella sezione inferiore e da una sequenza di caulicoli, elici e volute nella parte quadrangolare più alta⁵¹. Maggiori contatti sembrano intercorrere semmai con un altro esemplare frammentario, pure chiamato spesso in causa, proveniente dalla chiesa di San Pietro a Vico, in provincia di Lucca⁵². A parte la vicinanza geografica tra questo complesso e quello di San Baronto – che da sola può costituire un valido argomento per riconoscere le ragioni di eventuali scelte comuni – il confronto sembra essere più

calzante, non fosse altro che per quella fila di archetti che scandiscono la sezione inferiore del blocco. È vero che nel caso lucchese non vi è una netta separazione tra i due registri sovrapposti; la presenza del medesimo motivo degli archetti offre però l'opportunità di creare una sequenza cronologica, almeno a livello di scelte decorative. Datato all'VIII-IX secolo, o più verosimilmente al X, il frammento di San Pietro a Vico può essere assunto a significativo precedente delle scelte iconografiche di San Baronto, purché – come dimostra tra gli altri un mutilo capitello cubico, oggi nel Museo Cristiano di Brescia⁵³ – se ne riconosca in ogni caso l'origine altomedievale. Accogliendo il motivo molto diffuso delle arcatelle concatenate negli architravi e negli epistili⁵⁴ e adattandolo alla struttura circolare del capitello, l'esemplare bresciano si pone infatti quale tappa più antica di un percorso che vede all'estremo opposto i capitelli di San Baronto, da assumere nell'XI secolo come esiti formali e cronologici di una ricerca strut-

⁵⁰ Rauty, *Storia*, pp. 195-197, figg. 61-63.

⁵¹ Cfr. Vergnolle, *Chapiteaux*.

⁵² Belli Barsali, *La diocesi*, p. 52, n. 60, tav. XXIXb; Rauty, *Storia*, fig. 60.

⁵³ In questo caso, il motivo degli archetti è ottenuto dall'incontro dei bordi delle foglie, Panazza, Tagliaferri, *La diocesi*, pp. 104-105, n. 117, tav. XXXVI, fig. 115.

⁵⁴ Cfr. per esempio l'epigrafe di Gregorio in Santa Maria in Cosmedin a Roma, De Rubeis, *Epigrafi*, pp. 110-111, fig. 79.

turale e di un repertorio decorativo inaugurato almeno tre secoli prima.

Queste considerazioni, se condivise, possono contribuire a mettere ulteriormente in luce il carattere sperimentale della scultura preromanica toscana, nonché il vincolo con l'epoca altomedievale, dalla quale sembra ricavare non soltanto la parte più consistente dei motivi decorativi ma la stessa ampia varietà delle soluzioni plastiche e le ragioni della sua costante ricerca strutturale. Ma è proprio in ragione di questo sperimentalismo, per sua natura sempre diverso, che non si può accettare il confronto tra i capitelli del complesso di San Baronto e quelli di Abbazia San Salvatore. Decisivo, ancora una volta, è il carattere dell'imposta amiatina, che elabora in modo diametralmente opposto il rapporto delle masse di origine classica, mantenuto invece – benché enfaticamente esasperato – nel monumento pistoiese.

Ne consegue che l'unico punto di riferimento possibile, il solo capace di reggere davvero il confronto, sia il perduto frammento di capitello già in Sant'Antimo (fig. 10); un pezzo che testimonia un legame tra i due monumenti ben più stretto e diretto di quanto fino a questo momento non sia stato rilevato. Se, come sembra probabile, la datazione di quel frammento può essere ricondotta alla fine del X o all'inizio dell'XI secolo, ne discende la necessità di riconoscere – come ha fatto Francesco Gandolfo⁵⁵ – un momento della fabbrica di Sant'Antimo intermedio tra la fase carolingia e quella attuale, databile al XII secolo.

Studiando i materiali preromanici dell'abbazia, anche Fatucchi giunse alla conclusione che «una datazione tra la seconda metà del X e i primi decenni dell'XI (...) è estensibile a tutto

il gruppo alquanto copioso dei frammenti preromanici (...) nei quali la tematica decorativa altomedievale persiste unitamente ad accenti nuovi, chiaramente annunziatori del románico»⁵⁶. Forse, la reale consistenza del catalogo stilato dallo studioso andrebbe oggi rivista e integrata⁵⁷: nel suo studio, per esempio, non c'è traccia di una base di colonna oggi all'interno dell'edificio, a fianco del portale meridionale (tav. 192), decorata da una treccia di nastri piatti che occupa quasi per intero la superficie disponibile. Rispetto ai pezzi riferibili all'VIII secolo, essa mostra una fattura più aspra e ruvida (dettata anche dalla grana della pietra), prossima nella tessitura delle maglie e nella morfologia semplice del nastro a quella di alcune sculture nella cripta dell'abbazia di San Salvatore sull'Amiata e, in particolare, ad alcuni di quegli intrecci che decorano i sommoscapi e i capitelli delle colonne (tavv. 15-16, 29).

La constatazione porta da un lato a confermare l'esistenza di una fase dell'abbazia di Sant'Antimo (prossima a quella della cripta amiatina) fino ad oggi misconosciuta; dall'altro aiuta a recuperare le radici locali del gusto che informa il corredo scultoreo di quel complesso e, di conseguenza, a suggerire un analogo canale d'indagine anche per il repertorio decorativo del XII secolo.

La decorazione del XII secolo

Caratteri peculiari dell'intera decorazione esistente a Sant'Antimo sono la quantità e varietà di viluppi e trecce viminei. Se di certo non costituiscono un tratto inconsueto per l'età romanica, essi rivelano qui una stretta aderenza

⁵⁵ Cfr. Gandolfo in questo volume, p. 15.

⁵⁶ Fatucchi, *La diocesi*, p. 161.

⁵⁷ I pezzi ai quali si riferisce Fatucchi sono i nn. 145, 148, 150-157, 164-165 del suo *Corpus*.

al gusto altomedievale, allineandosi, anche in un contesto qualitativamente così alto, a un orientamento proprio a tutta la regione.

Spiccano in questo ambito gli stipiti e gli architravi dei due portali laterali della chiesa, animati da motivi che, oltre a riproporre un risaputo repertorio di intrecci, matasse e orbicoli, mettono in campo modalità che attestano una esecuzione in contemporanea con lo sviluppo del cantiere e, in particolare, con la realizzazione dei colonnati delle navate (tavv. 82-85)⁵⁸.

Superfluo sottolineare, tanti sono i confronti possibili, la fonte d'ispirazione altomedievale per le matasse perlineate, rette dalle fauci di un animaletto, che occupano per intero l'architrave del portale settentrionale (tav. 83). Il motivo deve aver fatto a lungo parte del repertorio formale dei lapicidi qui in attività, visto che con qualche differenza esso compare anche nell'imposta aggiunta a un capitello di reimpiego in una delle bifore cieche del deambulatorio (tav. 116). Infine, malgrado i guasti che presenta l'esemplare collocato all'esterno, persino la protome che regge il viluppo di nastri assomiglia a quella che raccoglie la ricaduta delle cornici di un'altra bifora del deambulatorio (tav. 105).

Maggiore originalità mostra lo stipite destro del medesimo portale (tav. 84), benché sfrutti anch'esso una impaginazione consueta – simile per esempio a quella di un pilastro nel duomo di Pisa –, scandito da una serie di orbicoli abitati da fiori, risalente almeno alla fine

dell'VIII secolo⁵⁹. Un'epoca tanto alta è valida, infine, per rintracciare anche le origini dei gigli a tre petali, che occupano gli spazi di risulta tra i cerchi; un elemento, quest'ultimo, tanto diffuso in epoca altomedievale e radicato, da poter essere recepito dai lapicidi romanici, che ne ripetono il disegno nell'imposta di un capitello della navata, montato all'altezza dei pilastri mediani (tav. 155). Insolita, invece, è la croce inserita in un cerchio, i cui unici confronti nella chiesa datano forse a epoca moderna (tav. 100). È probabilmente in relazione alla campagna di restauro, condotta nell'ultimo quarto del XIX secolo, che molti «pietrami semplici e lavorati» della chiesa furono ripresi, o addirittura rifatti, al punto da rendere spesso difficile distinguere i pezzi antichi da quelli moderni.⁶⁰

Considerazioni non molto diverse possono valere anche per il portale sul fianco meridionale della chiesa (tav. 85). Lo stipite di destra presenta un intreccio di nastri a tre capi, terminanti lungo i lati in angoli acuti e nella parte superiore in un paio di matasse, tra loro diverse, ma prossime nel disegno e nella realizzazione a quelle dell'architrave del portale nord. Il secondo stipite, quello sul lato sinistro, è occupato per tutta la sua altezza da un tralcio di palmette appuntite con sferule e gigli tripetali negli spazi di risulta, a dimostrazione che gli scultori qui al lavoro sono gli stessi dell'altro ingresso. Essi recuperano una tipologia del tralcio geometrizzato, destinato a

⁵⁸ Biehl, *Toskanische Plastik*, p. 26; Salmi, *La scultura romanica*, p. 20, ha giustamente smentito la datazione alto-medievale dei portali per ricondurli al XII secolo. De Francovich, *La corrente comasca*, p. 109, afferma che l'ornamentazione del portale meridionale «è sicuramente derivata da Pavia» e assomiglia ai rilievi della chiesa di Sankt Jakob di Ratisbona. Raspi Serra, *Contributo*, pp. 145-146; Ead., *Abbazia*, pp. 646-647. Pressouyre, *Les sculptures*, pp. 201-202, riprende le posizioni di de Francovich, affermando che per la tecnica del rilievo e per l'impronta delle tradizioni decorative preromaniche, il portale meridionale evoca Sant'Abbondio a Como e San Michele a Pavia.

⁵⁹ Ciampoltrini, *Annotazioni*, p. 61, fig. 11b.

⁶⁰ La citazione è tratta da: *Abbazia di S. Antimo. Verificazione dei lavori di scalpellino e di muratore eseguiti per la*



18. Badia Prataglia, parrocchiale, cripta, capitello corinzio rilavorato con crocette e orbicoli.



19. Badia Prataglia, parrocchiale, cripta, capitello corinzio rilavorato con un girale.

larga fortuna in epoca romanica, ma la cui diffusione nella regione è ampia sia in età altomedievale, sia in quella preromanica. Al primo periodo appartengono tra gli altri un paio di frammenti murati all'esterno di San Michele in Foro a Lucca, databili all'VIII-IX secolo.⁶¹ Più problematica invece è l'epoca di rilavorazione di un capitello classico, montato nella cripta di Badia Prataglia, consacrata nel 1008 dal vescovo di Arezzo Elemperto. Qui, un esemplare corinzio di cui si conservano ancora due registri di fogliami originari presenta nella zona più alta una fascia con motivi geometrici elementari e un girale del tipo in esame (figg. 18-19). La conduzione è così infantile «che non comprendiamo come possano essergli coevi altri capitelli nelle semicolonne delle pareti, a fiori e a fogliami un po' grassi, che ne ricordano qualcuno dell'abbazia amiatina...»⁶².

È possibile pensare dunque che si tratti di un intervento precedente la consacrazione della cripta, realizzato nel corpo di un capitello antico, rammodernato alla luce di motivi diffusi e *à la page*. A questa conclusione sembrano puntare sia i motivi geometrici delle piccole losanghe inscritte in orbicoli incavati, la cui genesi e raggio di diffusione sono stati ampiamente indagati anche in relazione all'oreficeria alveolata; sia le croci a bracci patenti, anch'esse inscritte in un cerchio ribassato, che condividono la medesima origine culturale e formale dei motivi vicini⁶³. Tuttavia gli schemi e gli elementi geometrici sono di così facile imitazione da lasciare anche spazio a strade alternative, quali il possibile rilancio, all'inizio dell'XI secolo, di una composizione destinata a una vita tanto lunga, quanto immobile⁶⁴.

A Sant'Antimo, il tralcio di palmette compare

conservazione del suddetto tempio, trascritta da Bonucci, *Sant'Antimo*, p. 21.

⁶¹ Biehl, *Toskanische Plastik*, tav. 1c-d; Belli Barsali, *La diocesi*, pp. 28-29, n. 15, tav. IXa.

⁶² Salmi, *La scultura romanica*, p. 35; Id., *L'architettura romanica in Toscana*, p. 32, nota 11; Bracco, *Architettura*, pp. 45-46.

⁶³ Romanini, *Problemi*, p. 444 ss.; Casartelli Novelli, *Confini*.

⁶⁴ Cfr. i pilastri nel chiostro della Badia di Torri, presso Sovicille, databile al 1189 circa; Salmi, *L'architettura ro-*

plausibilmente per la prima volta nell'imposta di un capitello del deambulatorio (tav. 122). La sua posizione all'interno del cantiere, nonché il modellato morbido e tondeggianti tradiscono una esecuzione anteriore a quella del portale meridionale. Come prova anche l'architrave (tav. 86) popolato da aquile (non molto distanti da quelle di alcuni capitelli dell'interno) (tavv. 136, 143), draghi e grifoni (che riprendono quelli di un capitello della fase carolingia dell'abbazia, databile alla prima metà del IX secolo) (tav. 179)⁶⁵, questi lapicidi si riappropriano del repertorio iconografico locale, sottoponendolo a un aggiornamento stilistico, che riprende ed esalta il carattere di un intaglio netto e preciso, già in auge in età altomedievale. In questo senso, l'autore dello stipite con il tralcio raggiunge un nitore e una precisione d'intaglio così prossimi a quelli del capitello destro nella prima coppia di colonne al termine del deambulatorio (tav. 147), da poterne supporre l'esecuzione nella medesima fase del cantiere. È plausibile dunque che le sculture dei due portali siano state eseguite qualche tempo dopo la realizzazione dei capitelli del deambulatorio e prima dell'arrivo del Maestro di Cabestany all'inizio degli anni sessanta, confermando così per via stilistica la successione delle fasi del cantiere ricostruita su basi archeologico-architettoniche da Gandolfo. Fino a questa data, l'intreccio rimane un elemento costante del vocabolario formale dei lapicidi attivi nella chiesa, i quali, dalla colonnina altomedievale del capitolo (fig. 6), alla base di colonna dell'XI secolo in sacrestia (tav. 192) e ai diversi tipi di intreccio che compaiono su imposte, capitelli e stipiti (tavv. 126, 142, 149, 156-157), mantengono sempre un altissimo livello qualitativo, sottopo-

sto solo – come già detto – a un progressivo congelamento del *ductus*.

Una sostanziale continuità nella scelta e nell'impiego dei motivi decorativi caratterizza dunque le varie fasi del cantiere. Non possiamo in alcun modo valutare come si fossero comportati gli scultori delle epoche più antiche; nel XII secolo però sembra di poter assumere come costante il continuo riferimento al repertorio delle epoche più alte e una innegabile capacità nel combinare gli elementi della tradizione, sottoponendoli a una inesausta variazione e reinvenzione. La colonnina del IX secolo nella bifora della sala capitolare è in questo senso ancora una volta esemplificativa (fig. 6): l'unico ordine di foglie che ne anima il capitello è legato all'abaco sovrastante mediante cilindretti angolari che sostituiscono i più tradizionali caulicoli. Si tratta di una soluzione piuttosto rara, che, con gradi diversi di elaborazione e di fedeltà al modello altomedievale, ritroviamo in alcune sculture montate nelle absidi radiali e nel deambulatorio (tavv. 101, 127)⁶⁶, dove si toccano insolite punte di scanzonata ironia nell'alterazione dell'assunto iniziale (tav. 114). Queste prove sono la testimonianza di quanta attenzione i lapicidi, qualunque fosse la loro origine e formazione, dovettero prestare ai precedenti locali, riproponendone le soluzioni strutturali e il repertorio decorativo.

Lo conferma la grande varietà di specie animali e vegetali impiegate nell'edificio, molte delle quali tipologicamente rintracciabili nella cripta di Abbazia San Salvatore, da riconoscere anche in questo caso come giacimento iconografico privilegiato degli scultori di Sant'Antimo. Qui, ritroviamo draghi, grifi e pappagalli,

manica in Toscana, p. 63, nota 79, tav. CCCIII.

⁶⁵ Cfr. sopra nota 8.

⁶⁶ Prodotto di un intervento di completo rifacimento, ispirato al modello del deambulatorio interno (tav. 127), è il capitello nella seconda absidiola dell'abbazia (tav. 109).



20. Arezzo, pieve di Santa Maria in Gradi, interno, capitello.

estranei al contesto locale più antico⁶⁷ e appannaggio semmai delle maestranze fortemente intrise di esperienze allogene, attive specialmente nella parte destra del deambulatorio. Invece le protomi di ariete dalle lunga corna ritorte, che fanno la loro comparsa agli angoli di un capitello della navata (tav. 141), traggono ispirazione da un precedente amiatino, nel quale quattro teste di quella specie si alternano a carnose coppie di foglie sovrapposte, disposte sugli angoli (tavv. 44-45). I musci di alcuni stambecchi negli spigoli di un'altra scultura di Sant'Antimo (tav. 126) possono poi essere visti come la trascrizione raggelata e stereometricamente polita dello stesso motivo, che in un capitello di San Salvatore compare all'interno di un rigoglioso tralcio vitineo (tavv. 40-41). In questi esemplari di Sant'Antimo, la disposizione angolare delle protomi (alternate a spinose foglie di palma in un caso e, nell'altro, inserite all'interno di una fitta sequenza di palmette, disposte sopra/sotto e allacciate tra loro mediante gambi a S, trisol-

cati e legati) si adatta alla struttura del capitello di stampo classico, accolta sostanzialmente in tutto il cantiere; benché non manchi qualche significativa eccezione costituita da quei casi in cui il blocco è interamente occupato da motivi del repertorio figurativo non radicato *in loco* (pappagalli, scimmie, ecc.)⁶⁸.

Anche quando, attraverso la mediazione di Sant'Antimo, il motivo degli arieti è recepito in altri contesti come la pieve di Santa Maria in Gradi ad Arezzo (fig. 20), la posizione che esso finisce per occupare è quella agli angoli del blocco, con le spire delle corna che prendono il posto delle volute, all'interno di uno schema distributivo a più registri di foglie, chiaramente desunto dal composito⁶⁹.

È nel repertorio vegetale, tuttavia, che più evidente appare il carattere conservatore delle sculture di San Salvatore e lo studio di quei modelli da parte delle maestranze romaniche di Sant'Antimo.

Il capitello erratico di X-XI secolo (fig. 10) proveniente da quest'ultimo complesso, già preso in considerazione per l'insolita frammentazione dell'imposta, presenta nella parte inferiore del blocco «foglie più piccole, lanceolate, con quadruplici bordatura, e foglie più grandi, tondeggianti, con tre bordi e lieve costolatura centrale»⁷⁰. Si tratta di classi vegetali sostanzialmente vicine una all'altra, caratterizzate da una moltiplicazione dei contorni, che è tratto radicato nell'esperienza degli scultori attivi nell'abbazia fin da epoca carolingia. Lo dimostra il capitello della colonnina altomedievale analizzato in precedenza (fig. 6), dove le foglie appuntite che segnano gli angoli e alcune tra quelle più tondeggianti e piccole che occupano il centro

⁶⁷ Cfr. Pomarici in questo volume.

⁶⁸ Cfr. in proposito le considerazioni di Francesca Pomarici in questo volume.

⁶⁹ Angelelli, Gandolfo, Pomarici, *La scultura*, p. 15.

delle facce hanno un'articolazione interna in tutto simile a quelle del pezzo più tardo.

A fare da sponda all'ennesima triangolazione, può essere chiamato infine un capitello amiatino (tav. 42), dove elementi quali la costola centrale e il contorno assai spessi sembrano quasi sovrapporsi a un più ampio corpo liscio, dando luogo a una interpretazione originale delle modalità decorative viste a Sant'Antimo, ma in ogni caso tale da non contraddire o alterare le posizioni di partenza.

In quest'ultimo contesto, la serie di foglie più alte che orna una mensola esterna del campanile (tav. 206) può essere vista come una derivazione, o forse meglio sarebbe dire un esito, di quegli elementi vegetali: le foglie, infatti, sono caratterizzate da una robusta nervatura centrale che taglia verticalmente il corpo vegetale; nella stessa direzione va letta anche la sequenza paratattica di foglioline appuntite che si allineano sull'imposta di un capitello del deambulatorio (tav. 125), realizzata con una nettezza d'intaglio e una purezza di linee inedite. In un esemplare come questo sembra anzi di poter riconoscere uno di quei momenti d'incontro-scontro tra le forme e i modi della tradizione da un lato e l'emergenza di nuovi programmi decorativi ed espressivi dall'altro. Il capitello vero e proprio, infatti, presenta non soltanto una morfologia che, come ha dimostrato Francesco Gandolfo, può essere riconosciuta come il risultato di uno stimolante e fruttuoso apporto di idee provenienti da un contesto culturale esterno, ma lo stesso repertorio di foglie palmate e fogliette trifide allac-

ciate tra loro emerge come inedito nel panorama decorativo locale.

Campo d'osservazione privilegiato per lo studio delle numerose varietà vegetali del territorio è ancora una volta la cripta di San Salvatore. Qui, è possibile assistere a un'autentica parata tipologica di fogliami, nella quale, senza alcuna pretesa di irreggimentazione, si possono seguire e analizzare i diversi anelli di una possibile catena: dagli esempi più semplici a quelli più complessi.

Punto di partenza potrebbe essere un capitello (tav. 46) con le foglie animate da un'unica pesante incisione che ne sottolinea il profilo, realizzato secondo modalità elementari, non troppo distanti da sculture romane dell'VIII-IX secolo⁷¹. In un altro esemplare (tav. 47) gli elementi vegetali hanno un bordo di grande spessore contrastante con il corpo molto scavato, paragonabili sia con le foglie inferiori della mensola di Sant'Antimo già vista (tav. 206) – dove il confronto sembra reggere anche a dispetto del profilo più lanceolato – sia con le fogliette alla base di un'altra mensola del campanile, dove un largo bordo piatto delimita un nucleo centrale cavo, profondamente scavato (tav. 205)⁷². Quest'ultima tipologia potrebbe poi preludere a un'altra (tav. 28) con foglie allungate, disposte alternativamente, isolate o in coppie, dove sembra farsi largo l'idea di una membratura centrale. È a questo punto che, sempre in modo sperimentale, si può inserire la soluzione dalla quale si è partiti (tav. 42), frutto comunque di una rimeditazione di spunti altomedievali⁷³. Essa occupa un posto

⁷⁰ Fatucchi, *La diocesi*, p. 160, n. 150.

⁷¹ Cfr. i capitelli del ciborio databile tra VIII-IX secolo, oggi nella cosiddetta Sala bizantina della Casa dei Cavalieri di Rodi a Roma; Pani Ermini, *La diocesi*, pp. 64-65, n. 49, tav. XXVII, fig. 49.

⁷² Anche in questo caso non mancano precedenti altomedievali assai calzanti, come ad esempio la foglia centrale di un capitellino cubico nella chiesa di Sant'Angelo a Metelliano; Fatucchi, *La diocesi*, pp. 123-124, n. 111, tav. LXIX.

⁷³ Cfr. la foglia centrale di un capitello su parasta, oggi nel Municipio di Sutri, in provincia di Viterbo; Raspi



21



22

21-22. Micciano, pieve di Santa Maria, frammenti di cimasa (da Fatucchi, *La diocesi di Arezzo*).

centrale in un itinerario lungo il quale troviamo poi il capitello di un semipilastro (tav. 52), in cui foglie tondeggianti si dispongono in maniera inedita su un doppio registro e presentano una nervatura mediana. Infine, si passa a un esemplare (tav. 16) che mantiene i due registri sovrapposti, sui quali si allineano fogliette di dimensioni differenti, che ‘recuperano’ una famiglia altomedievale di vegetali ben documentata nel territorio: da un paio di frammenti provenienti dalla pieve di Santa Maria a Micciano nei dintorni di Anghiari, databili al IX secolo (figg. 21-22), a un pezzo simile ai precedenti già in Santa Maria alla Sovara, sempre nei pressi di Anghiari, fino alla cornice frammentaria, forse già di X secolo, una volta nel podere San Piero presso Montalcino (fig. 23)⁷⁴.

A dispetto della semplicità che la caratterizza (e che per sua stessa natura potrebbe perciò costituire l’anello iniziale della catena appena formata, senza tuttavia metterne in crisi il significato e il valore), quest’ultima specie di «fogliette aguzze e rigide con doppia bordatura»⁷⁵ è ai nostri fini di grande interesse, perché proprio nel XII secolo sembra

godere di una rinnovata fortuna, in virtù dell’interpretazione datane all’Amiata.

Analizzando i sostegni di San Salvatore non si è mancato di rilevare il vivo interesse nutrito dai lapicidi verso la tradizione classica: fusti di colonna scanalati o rudentati e basi all’antica fingono quasi l’utilizzo di materiali di reimpiego, là dove probabilmente non dovevano essere numerosi, e insieme sondano nuove possibilità espressive del vocabolario formale antico. Anche nei capitelli, una fila di protomi bovine affiancate o le stesse foglioline appuntite di cui stiamo seguendo le vicende sembrano rispondere alle medesime modalità di approccio. Nel primo caso (tavv. 50-51), siamo di fronte a una vera e propria reinterpretazione dei bucrani antichi, solo sottoposti a una rivitalizzazione alla luce di una pratica contadina vissuta quotidianamente; nel secondo, invece, si tratta di una ripresa di modelli di cui non mancano gli esempi, a cominciare da un capitello antico del tipo egizio, riutilizzato in una colonnina del deambulatorio di Sant’Antimo (tav. 116). Qui, tralasciando le parti rilavorate corrispondenti ai due registri più alti, due ordini di fogliette al di sotto

Serra, *Le diocesi*, pp. 243-245, n. 340, tav. CCXXXV, fig. 393.

⁷⁴ Fatucchi, *La diocesi*, pp. 35-36, 149-150, nn. 5-6, 137, tavv. III, XC; Salmi, *Architettura longobarda*, tav. I, fig. 2.



23. Montalcino (dintorni), podere San Piero, frammento di cornice (da Fatucchi, *La diocesi di Arezzo*).

di una fila di ovuli e frecce si dispongono allineate intorno al calato, secondo una modalità che può trovare qualche tangenza con il sistema adottato a San Salvatore. La tipologia di foglie che compare nella fila di maggiore altezza può inoltre essere presa come spunto per la nuova formulazione amiatina.

Con questo non si vuole certo prospettare la possibilità che gli scultori di XI secolo possano avere studiato direttamente il capitello di Sant'Antimo. Molti, infatti, dovevano essere nella regione i pezzi che presentavano un motivo simile: a cominciare da alcune semicolonne (figg. 24-25) provenienti dal colle del Pionta ad Arezzo, giunte a noi frammentarie e databili tra il V e il VI secolo⁷⁵. Foglie di ascendenza classica hanno qui la consueta costolatura centrale e il bordo un po' rialzato, secondo un procedimento che non è poi così lontano da quello impiegato in età medievale.

Non sembri allora una divagazione gratuita provare a seguire l'imitazione di questo motivo in un paio di pievi del Casentino e, in particolare, a San Martino a Vado, databile al secondo quarto, piuttosto che alla seconda metà avan-

zata del XII secolo, come solitamente si è più inclini a credere⁷⁷.

Il primo capitello della fila sinistra di colonne (fig. 26) è interamente ricoperto da quattro ordini di foglie, secondo una soluzione del tutto anomala per le maestranze attive in questo edificio e, più in generale, nella zona, le quali lavorano di norma su uno schema che prevede due sole corone di foglie al di sotto delle volute. Non si può escludere dunque che l'idea di coprire l'intero cilindro con fogliette possa derivare direttamente dallo studio di esemplari classici del tipo appena visto (fig. 24), nei quali si dovrà rilevare il particolare della serie di bottoni che intervallano le punte delle foglie, immediatamente al di sotto di un bordino con fuserole e astragali. Non può essere casuale se nello stesso edificio di Vado, la cornice nella parte sinistra della controfacciata (fig. 27) allinea, al di sotto di un cordone, una semplice ma ordinata interpretazione dello stesso motivo, a sua volta preso a testo di riferimento da meno abili scalpellini. Infatti, la cornice che in modo speculare alla precedente si appoggia sul lato destro della stessa pieve (fig. 28), svela non sol-

⁷⁵ Fatucchi, *La diocesi*, p. 36.

⁷⁶ Fatucchi, *La diocesi*, pp. 52-53, nn. 25-28, tavv. XV-XVI.



24



25

24-25. Arezzo, oratorio di Santo Stefano (ora cappella dell'ospedale neuropsichiatrico), frammenti di semicolonna (da Fatucchi, *La diocesi di Arezzo*).

tanto una esecuzione più grossolana, ma in un elemento verticale assai rozzo, che si incunea nella successione regolare delle foglie, si potrebbe addirittura ravvisare una libera interpretazione dello stesso motivo dei bottoni o, forzando un po' la mano, una maldestra revisione degli ovuli e delle frecce classici, in un accostamento che ha un lontanissimo e ben più aulico precedente nel capitello egizio di Sant'Antimo (tav. 116). Se è certo che l'autore di questa scadente cornice non poté conoscere l'esempio di Sant'Antimo, è pur vero che il riferimento ai modelli antichi, in opera o frutto di reinterpretazione in quel contesto e prima ancora nella cripta di Abbadia San Salvatore, costituì un sicuro campo di studio e di formazione per le maestranze attive a Vado.

In altra occasione è stato possibile dimostrare come il repertorio plastico di quest'ultima pieve sia sostanzialmente legato a quello di Sant'Antimo⁷⁸: non è perciò questa la sede per tornare su quanto si darà per scontato. Vale solo la pena di notare che il motivo delle fogliette di lauro e bottoni riappare a Vado anche in capitelli, come quello sul primo sostegno del colonnato destro (fig. 29), nei quali più evidente emerge lo studio delle soluzioni plastico-decorative di Sant'Antimo. In questo caso, però, le sferule sono diventate una perlinatura continua alla base di un doppio ordine di foglie, spia di una reinvenzione del motivo di partenza, alla luce di una spigliata fantasia che procede per accumulo e liberi accostamenti, secondo modalità lavorative proprie a tutte le

⁷⁷ Angelelli, Gandolfo, Pomarici, *La scultura*, pp. 93-95.

maestranze della regione. Non è un caso, allora, se lo stesso motivo riappare nella pieve di Santa Maria a Montemignaio (fig. 30)⁷⁹, dove le imposte dei capitelli e delle mensole sulla parete absidale sono decorate con cerchietti e fogliami, in un caso però complicati da una doppia bordura, che rinvia semmai a un altro tipo di foglia già vista all'Amiata (tav. 42). Del resto, che il repertorio decorativo della cripta amiatina partecipi in modo sostanziale alla definizione e alla scelta dei motivi impiegati nelle pievi casentinesi e del Valdarno superiore è dimostrato per esempio dal particolare delle foglie angolari, al di sotto delle quali si dispongono le teste degli angeli baffuti (fig. 30), secondo una soluzione che – oltre al caso più o meno contemporaneo di Romena, ancorato al 1152 da un'iscrizione all'interno della chiesa (figg. 31-32) – ha un possibile precedente solo ad Abbazia San Salvatore (tavv. 34-35).

Detto questo, non si può escludere che la lunga elaborazione del motivo delle fogliette di lauro avvenuta nella regione non possa avere prodotto anche a Sant'Antimo ingente materiale di riflessione. Se si guarda sotto questa luce alle foglie che qui scandiscono un paio di capitelli tra loro identici (tavv. 104, 110), montati all'imboccatura della prima e della seconda cappella del deambulatorio, non potrà sfuggire la netta costolatura che segna il corpo completamente liscio dei vegetali; poco più sopra, frutti tondeggianti si appoggiano a un cordolo, che sembra essere l'estrema deformazione semplificata delle perline e delle fusarole classiche⁸⁰.

Si potrebbe trattare quindi di una originale rimeditazione di spunti classici, operata da scultori capaci di reinventare quegli stimoli e rifonderli in un contesto stilistico nuovo: si veda, tra gli altri, il caso delle pelte che fasciano come fosse una transenna il cilindro di un capitello nella navata (tavv. 131-132), o, in un altro esemplare del deambulatorio, la cornice con elementi geometrici ispirati agli ovuli e alle frecce (tav. 151), sottoposta poi a un ulteriore processo di stilizzazione (tav. 119).

L'isolamento stilistico che l'abbazia patisce⁸¹ potrebbe perciò imputarsi anche all'alta qualità di quella rimeditazione, troppo difficile da recepire da un ambiente altrimenti sintonizzato su modalità più arcaiche e nel quale gli eventuali innesti sono destinati quasi sempre a rimanere a uno stadio di citazione o di suggerimento, incapaci comunque di determinare un sostanziale cambiamento. Come è già stato osservato in relazione alla scultura architettonica delle pievi del Casentino e del Valdarno superiore⁸², le ricadute nella regione delle procedure operative proprie dei lapicidi di Sant'Antimo sono assai rare e si limitano sostanzialmente al timido aggiornamento da parte degli scalpellini locali alle modalità di squadratura del blocco e a una più chiara distribuzione dei motivi decorativi sulle facce del capitello.

I caratteri oltralpini

La puntuale disamina del corredo plastico

⁷⁸ Angelelli, Gandolfo, Pomarici, *La scultura*, pp. 94; 139.

⁷⁹ Angelelli, Gandolfo, Pomarici, *La scultura*, pp. 107-108.

⁸⁰ Questo tipo di foglia, sottoposto a ulteriore processo di geometrizzazione, compare anche nell'imposta di un altro capitello del giro absidale (tav. 99). La sua genesi morfologica non può essere spiegata con l'eventuale ricorso ad esemplari francesi, sul tipo di quelli che compaiono a Sainte-Foy a Conques; cfr. Durliat, *La sculpture romane de la route*, p. 73, fig. 31; p. 431, fig. 450.

⁸¹ Moretti I., *Il riflesso*, p. 311.



26

26. Castel San Niccolò, pieve di San Martino a Vado, interno, capitello.

27-28. Castel San Niccolò, pieve di San Martino a Vado, interno, cornici.

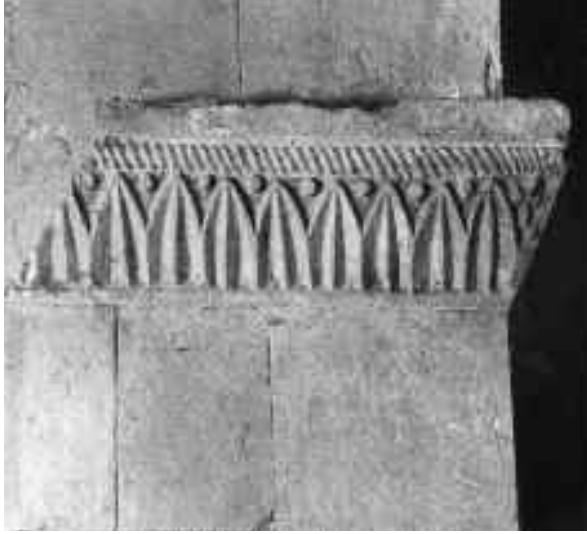
dell'abbazia compiuta da Francesco Gandolfo in occasione di questo studio ha permesso di riconoscere con chiarezza l'origine dei maestri responsabili dei lavori e di ripercorrere le tappe evolutive del cantiere, sostanziando in modo dettagliato i riferimenti altrimenti generici alla scultura francese e/o lombarda finora proposti dagli studiosi⁸². Non sarà necessario quindi attraversare passo passo le navate della chiesa per circostanziare le derivazioni e le tangenze tra i procedimenti lavorativi dei lapicidi di Sant'Antimo e quelli attivi in altre regioni oltralpine. Basterà rilevare come, in

seguito all'arrivo della maestranza tolosana attiva al portale di facciata, gli scultori impegnati nella realizzazione dei capitelli del deambulatorio, sia sul lato esterno sia su quello interno, siano portatori di una definizione di derivazione classica del blocco, elaborata però oltralpe nel corso dell'XI secolo e caratterizzata da una scansione in due zone: la più bassa occupata da un giro continuo di foglie lisce con costolatura e apice riverso; la superiore qualificata dalla spiccata accentuazione dinamica delle diagonali, segnate dalle foglie/volute, che partendo da un cuneo cen-

⁸² Angelelli, Gandolfo, Pomarici, *La scultura*, pp. 137-138.

⁸³ Biehl, *Toskanische Plastik*, p. 24 ss. Per Salmi (*La scultura romanica*, p. 20) l'architettura di Sant'Antimo «è un miscuglio di tendenze lombarde e francesi che sembrano anche riflettersi nella decorazione scultoria. (...) Tutti i capitelli, nelle navate e nelle arcate cieche del *deambulatorium* e delle absidioline, sono sormontati da un alto abaco assai sporgente, variamente sagomato o scolpito (a gradini, scacchiere, palmette ecc.) ma che può ridursi a prescindere dai particolari, al profilo schematico di uno smusso e di un listello, attuato con gusto che non è né lombardo né toscano e che, insieme con le proporzioni ci ricorda esemplari della Linguadoca e del Poitou». Salvini, *Sant'Antimo*, pp. 371-375; Id., *Toscana*, pp. 18-22; Moretti, Stopani, *Romanico*, p. 114; Boschi, *Motivi*, pp. 35-41; Tigler, *Toscana*, pp. 202-203.

⁸⁴ Si veda ad esempio il capitello – forse rimaneggiato nei restauri di fine Ottocento – al culmine di una semicolonna che decora l'esterno della seconda absidiola. Non si può escludere che la sua struttura dipenda dall'*épannelage* di alcuni capitelli dell'interno, diversi solo per un minore numero di foglie, che si spiega con le dimensioni inferiori del blocco (tav. 115). La lunga vita che questa soluzione ebbe nella fabbrica è testimoniata da un capitello prossimo alla controfacciata (tav. 171). Sulla diffusione di questo tipo di capitello in Francia, cfr. Camus, *Les chapiteaux*.



27



28

trale terminano agli angoli in vistosi riccioli o sfere⁸⁴. All'interno dell'edificio, un'articolazione analoga ricorre, per l'intero sviluppo del cantiere, in alcuni esemplari, nei quali sono recuperate però le proporzioni classiche del calato, decorato con serie di palmette a rilievo (tavv. 105, 124) o girali (tav. 111)⁸⁵.

Questa tipologia, arricchita da una seconda fila di foglie che si dispone tra il registro vegetale più basso e le volute della parte superiore, è quella che avrà maggiore fortuna e che più caratterizzerà il decoro dell'intero edificio. Essa non è altro che una rivisitazione del composito classico, vivacizzata e resa più scattante, man mano che i lavori procedono lungo la navata, dall'accentuazione delle linee angolari e oblique; fino ad arrivare alla pubblicazione di un tipo che fa la sua comparsa all'altezza della quinta colonna sulla sinistra (tav. 150) e la cui più marcata peculiarità è l'ideazione del blocco

per facce separate, ovvero tangenti una all'altra, come in un cubo anziché un cilindro. La comparsa dello stadio iniziale di questo *épannelage* all'esterno della zona absidale (tav. 97) dimostra che il cantiere recepì il tipo tramite le maestranze tolosane, qui al lavoro nel terzo decennio del XII secolo, e che la sua fortuna fu rapida e ampia, benché interpretata in combinazione con i motivi e i caratteri della plastica locale.

La riprova della sua origine oltralpina è offerta dal singolare motivo – del tutto inedito in Toscana – delle sfere collocate alla sommità di un bastoncino, in corrispondenza dell'apice della foglia (tavv. 119, 128-129, 157); un'invenzione che, sulla scorta di esempi nella Sainte-Foy di Conques, trova amplissima applicazione nella stessa Saint-Sernin di Tolosa e che ritorna, fino a diventarne quasi un tratto distintivo, in molti edifici sul Cammino di Compostela: dalla cattedrale di Jaca a Saint-

Ead., *Sculpture romane*, figg. 152-153, 166, 226, per i capitelli di Saint-Hilaire-le-Grande a Poitiers. Tra i molti possibili confronti si vedano anche i capitelli nelle chiese della Trinità e di Saint-Étienne a Caen, nonché quelli in Sainte-Honorine a Graille (Baylé, *La Trinité*, pp. 79-83, figg. 53-66, 74-77; Ead., *Les origines*, figg. 493, 496, 623) e nella chiesa della Trinità di Vendôme (Vergnolle, *Réflexions*, p. 193, fig. 14).

⁸⁵ Si vedano le strette analogie strutturali con i capitelli di Saint-Paul di Rouen; Baylé, *Les origines*, figg. 597-599.

Martin di Fromista, fino a Sant'Isidoro a León⁸⁶. Le uniche differenze di qualche rilievo possono semmai risiedere nella forma più o meno lanceolata delle foglie, nel loro maggiore o minore oggetto o nella loro disposizione. Infatti, benché esse siano sempre sfalsate sui due registri, il centro del blocco è occupato a volte da una foglia del registro inferiore (tav. 151), a volte da una di quello superiore (tav. 146). In ogni caso, entrambe le soluzioni trovano fonti d'ispirazione e paralleli nei capitelli del deambulatorio di Saint-Sernin⁸⁷ o degli altri edifici ad esso correlati⁸⁸, a dimostrazione comunque di una origine del motivo puntualizzabile con sicurezza.

Sulla scorta delle osservazioni di Gandolfo, ora sappiamo che le ultime fasi di applicazione di questo schema devono riconoscersi nei capitelli montati nelle bifore delle gallerie (tavv. 175, 177, 181) e in quelli della facciata, ai lati del portale maggiore (tav. 74). Nel primo caso, accanto a esemplari in tutto identici nella navata (tavv. 177, 181) e a prove che recuperano sperimentazioni altomedievali sul tema del capitello classico (tav. 173)⁸⁹, compaiono soluzioni che accentuano la verticalità dell'intera struttura (tavv. 174-175)⁹⁰. La loro conformazione e la netta scansione delle masse possono aver prodotto qualche eco anche tra i lapicidi della zona, non ultimi quelli impegnati nelle pievi del Casentino e del Valdarno, in un mo-

mento forse di poco anteriore al 1152 di Roma, ovvero all'inizio del sesto decennio del XII secolo, proprio in coincidenza con la realizzazione dei colonnati dell'abbazia⁹¹. In particolare, il punto di massima incidenza delle modalità di sbazzatura dei capitelli di Sant'Antimo sulla routine operativa della regione si ha in un capitello di San Pietro a Gropina (fig. 33) (e in un altro a San Giustino Valdarno, dipendente da quello, fig. 34), che presenta una disposizione degli elementi vegetali e una visione per piani tangenti derivate dall'osservazione dei modelli antimiani⁹².

Nel secondo caso, quello cioè del capitello in facciata a destra del portale (tav. 74), l'oggetto delle foglie appartenenti alla corona superiore e la dinamicità della struttura raggiungono una fermezza d'intaglio e un tale grado di scattante linearità, che bene rappresentano l'ultimo stadio evolutivo del corredo plastico dell'abbazia. Uno stadio, questo, che trova un inaspettato riflesso in un paio di capitelli riutilizzati in uno dei portali sul fianco destro della collegiata dei Santi Quirico e Giulitta a San Quirico d'Orcia (tavv. 255-256)⁹³. Nelle condizioni attuali, le due sculture servono qui da imposta all'archivolto del portale, sorretto da telamoni databili sullo scorcio del Duecento, opera di un abile scultore prossimo a Giovanni Pisano⁹⁴. Come risulta evidente dalla conformazione del blocco e dalle dimen-

⁸⁶ Per tutti questi edifici e per il motivo in questione, cfr. Durliat, *La sculpture romane de la route*.

⁸⁷ A Tolosa, si veda il capitello n. 87 della numerazione di Durliat, *La sculpture romane de la route*, p. 97, fig. 55.

⁸⁸ Cfr. il capitello n. 39 della numerazione di Durliat, *La sculpture romane de la route*, p. 65, fig. 21, in Sainte-Foy a Conques.

⁸⁹ Panazza, Tagliaferri, *La diocesi*, p. 107, n. 121, fig. 119; Heber-Suffrin, *L'acanthé*, fig. 12.

⁹⁰ Un'attenta osservazione dello stato attuale della scultura rende possibile l'ipotesi di una rilavorazione di alcune sue parti (magari all'epoca dei pesanti interventi ottocenteschi che interessarono la zona absidale) e in particolare il registro più alto con le volute, sinistramente troppo regolari e polite.

⁹¹ Cfr. Gandolfo in questo volume.

⁹² Angelelli, Gandolfo, Pomarici, *La scultura*, pp. 27-28, 56, 137-138.

⁹³ Canestrelli, *La pieve*; Moretti, Stopani, *La Toscana*, pp. 192-195.



29



31



30



32

29. Castel San Niccolò, pieve di San Martino a Vado, interno, capitello.

30. Montemignao, pieve di Santa Maria Assunta, interno, capitello.

31-32. Pratovecchio, pieve di San Pietro a Romena, interno, capitelli.

sioni, i due capitelli erano stati ideati per un contesto differente, prossimo nelle forme a quello di Sant'Antimo, dove pure si conserva erratico un altro capitello affine (tav. 193). Anche le tipologie di fogliami che animano la superficie dei due esemplari di San Quirico ri-

sultano pienamente compatibili con il repertorio dispiegato nell'abbazia, sia per il tipo di foglia nervata e 'rudentata' al suo interno che forma il registro più basso (tavv. 99, 104, 110), sia per le sfere che aggettano alla sommità degli apici. Non si può quindi escludere che i



33



34

33. Loro Ciuffenna, pieve di San Pietro a Gropina, interno, capitello.

34. San Giustino Valdarno, pieve di San Giustino, interno, capitello.

due pezzi siano stati realizzati per Sant'Antimo stessa, magari per una di quelle parti, oggi quasi completamente perdute, come il portico in facciata o il chiostro; o che si tratti dell'opera di un lapicida uscito da quel cantiere (ma non riconoscibile in quell'ambiente) per assolvere a una commissione oggi non più identificabile.

In quest'ultimo caso è interessante rilevare come il percorso coperto da questo lapicida ricalchi le orme di alcuni suoi più anziani colleghi. Se infatti si accetta la conclusione che i lavori alla facciata di Sant'Antimo appartengano all'ultima fase del cantiere e che l'attività del Maestro di Cabestany si fissi per ragioni stilistiche nel primo lustro degli anni sessanta, ne consegue che almeno i capitelli della facciata (tav. 74), quello erratico forse proveniente dal portico (tav. 193) e i due esemplari di San Quirico (tavv. 255-256) debbano datarsi proprio nel settimo-ottavo decennio del secolo. Quarant'anni prima, altri maestri provenienti da Sant'Antimo si erano trasferiti a San Quirico, ma in quell'occasione per lavorare nell'altra chiesa del paese: la pieve di Santa Maria Assunta.

La diffusione.

*La pieve di Santa Maria Assunta
a San Quirico d'Orcia*

Dimostrata l'infondatezza dell'ipotesi relativa all'originaria struttura a due fornici dell'ingresso maggiore di Sant'Antimo⁹⁵, è venuto meno anche l'ultimo argomento – in realtà il più debole – per sostenere che il portale oggi

⁹⁴ Mangiavacchi, *San Quirico*, pp. 80-83.

⁹⁵ Si veda Gandolfo in questo volume (pp. 20-30). Ancora convinto della presenza in origine di un portale gemino «del tipo costituito da due aperture simmetriche separate da un setto murario centrale (...) secondo una soluzione adottata nella Porte des Comtes del 1090 circa a Tolosa (...) e nello stesso Santo Sepolcro di Gerusalemme» è Tigler, *Toscana*, p. 200.

sul fianco della pieve di Santa Maria a San Quirico d'Orcia (tav. 212) provenga dalla stessa abbazia, dove avrebbe affiancato quello ancora in uso⁹⁶.

Il credito goduto fino a qualche tempo addietro da questa congettura si basava sulla sostanziale identità dei due ingressi, i cui motivi decorativi consistono in una ininterrotta sequenza di palmette a conchiglia, comprese entro nastri semicircolari legati lateralmente da fettucce triangolari. Questo partito decora interamente l'archivolto e le cornici orizzontali del portale della pieve (tavv. 213-215, 217-218); mentre a Sant'Antimo compare nei pochi frammenti ancora esistenti dell'archivolto e nel fregio rettilineo, che occupa la spalla sinistra del portale (tavv. 77, 202). Diverso, invece, è il motivo del pezzo nella spalla destra, con foglie lanceolate dall'andamento alternato, che non ricorreranno più a San Quirico (tav. 78).

Come è stato riconosciuto da tempo⁹⁷, la palmetta a forma di conchiglia si ritrova identica nella porta di Miègeville in Saint-Sernin a Tolosa, databile con certezza entro il secondo decennio del XII secolo. L'alta qualità d'intaglio che caratterizza questi rilievi non è diversa da quella riscontrabile in Toscana, dove è lecito pertanto riconoscere l'attività di un maestro, o più probabilmente di una bottega, proveniente direttamente dal cantiere francese. La stessa maestranza, con la collaborazione di altri membri, portatori di esperienze pirenaiche sul tipo di quelle maturate a Saint-Michel de Cuxa, deve poi aver impostato la decorazione della zona absidale dell'abbaziale, dove le mensole dei sottotetti rientrano pienamente nel gusto e nello stile delle sculture tolosane. Certo è che, non molto tempo dopo l'avvio dei lavori alla tribuna della

chiesa, uno o più maestri dovettero abbandonare il cantiere per iniziare il lavoro al portale di San Quirico.

Lo dimostrano le cornici degli archivolto delle due chiese perfettamente sovrapponibili nel disegno (tavv. 77, 213); nonché i capitelli montati in entrambi i monumenti alla sinistra degli ingressi (tavv. 77, 216), esemplati a loro volta sul modello di quelli nella tribuna di Saint-Sernin (fig. 35). A dispetto di una lieve flessione nella qualità del modellato è possibile poi che lo stesso artista sia responsabile anche dell'invenzione, se non della realizzazione, del capitello di destra della pieve (tav. 219), diverso in questo caso da quello corrispondente dell'abbazia (tav. 78). Sferule disposte con ritmo alternato al di sotto degli apici ripiegati delle foglie ritmano la superficie del blocco, secondo un'idea di cui si è già recuperata l'origine nel cantiere tolosano (fig. 36) e nelle fabbriche da esso dipendenti.

Ciò che appare degno di nota è rilevare semmai come il capitello di San Quirico sembri, per morfologia e aderenza al prototipo, appartenere a un momento immediatamente precedente le soluzioni messe in campo per la prima volta all'altezza dei lavori nel deambulatorio di Sant'Antimo. Se così fosse, si potrebbe perciò disporre di un ulteriore indizio per fissare la cronologia della pieve nel breve arco di tempo tra la realizzazione del portale e quella del deambulatorio di Sant'Antimo, vale a dire negli anni iniziali del quarto decennio del XII secolo.

La stessa indicazione cronologica si ricava anche dall'analisi delle mensole absidali nel sottotetto della pieve (tav. 222), dove, oltre a un paio di decorazioni a carattere geometrico (tav. 223), le protomi di un gatto (tav. 225), di un toro (tav. 226) e di un orso (tav. 224) tradu-

⁹⁶ Raspi Serra, *Contributo*, p. 158 ss., seguita tra gli altri da Moretti, Stopani, *La Toscana*, p. 133.



35



36

35. Tolosa, Saint-Sernin, interno, capitello della tribuna.

36. Tolosa, Saint-Sernin, interno, capitello del primo pilastro destro del deambulatorio (da Durliat, *La sculpture romane*).

cono il sodo modellato della bottega attiva a Sant'Antimo in una plastica più schematica e ingenua, benché non priva di vigore.

Una cartina al tornasole in questo senso è costituita dalla mensola con la testa di un gatto, attualmente montata a lato del portale meridionale di Sant'Antimo, ma proveniente con molta probabilità dalla zona absidale, con la quale condivide la cronologia (tav. 88). La protome mostra un trattamento sensibile delle superfici e una saldezza d'impianto che lo scultore di San Quirico non sa riprodurre, benché cerchi di riprenderne tutti i passaggi, a cominciare da quella sorta di cilindro che funge da raccordo col piano concavo di fondo. La definizione delle masse e la descrizione dei particolari dei due esemplari si distinguono poi da quelle di un terzo pezzo, anche in questo caso montato incongruamente nel sottotetto sul fianco sinistro

dell'abbazia (tav. 89). L'ingenua lavorazione dei peli e lo scavo marcato delle orbite degli occhi indicano il progressivo impoverimento del modello e, al contempo, la sua fortuna all'interno del cantiere, dove ebbe interpretazioni diverse.

Per quanto riguarda la tipologia della mensola raffigurante il toro, è possibile che due diversi modelli fossero contemporaneamente presenti nel repertorio dell'abbazia: il primo doveva comprendere la rappresentazione del muso e delle zampe anteriori dell'animale, come si vede in una scultura all'esterno dell'absidiola laterale sinistra (tav. 95) e – in una versione qualitativamente più modesta – nel secondo registro del lato nord del campanile (tav. 204)⁹⁸; il secondo, invece, si limitava alla sola testa del toro, in una soluzione documentata dall'esemplare erratico, rimontato accanto a un orso nel sottotetto del fianco sinistro (tav. 90).

⁹⁷ Salmi, *La scultura romanica*, p. 22 e da ultimo Gandolfo in questo volume.

⁹⁸ Un altro esemplare dello stesso animale è rimontato in corrispondenza di una colonna esterna, in un angolo

A quest'ultimo tipo appartiene anche la mensola di San Quirico d'Orcia (tav. 226), qualitativamente superiore sia a quella con il gatto che l'affianca, sia a quella di eguale soggetto nell'abbazia.

La protome di orso che chiude la serie delle mensole figurate presenta infine una tale somiglianza con l'unico caso rintracciabile a Sant'Antimo, da far credere che lo stesso lapicida abbia potuto lavorare ad entrambe le sculture (tavv. 90, 224). Ciò prova una volta di più il passaggio di maestranze da un cantiere all'altro, la stretta interdipendenza delle due fabbriche e attesta la longevità dei modelli di riferimento. Protomi ferine, infatti, si ritrovano anche agli angoli di un capitello del pilastro composito a sinistra dell'altare di Sant'Antimo (tavv. 131-132). Il trattamento stereometrico delle masse, la durezza dell'intaglio e la minore cura nella definizione dei particolari – quali il numero e la forma dei denti – potrebbero suggerire l'appartenenza di questi esempi a una fase matura dell'evoluzione del soggetto, piuttosto che a un suo stadio iniziale, realizzati comunque in stretta continuità con l'esecuzione delle colonne e delle sculture del deambulatorio, in un torno di anni dunque che precede il 1152.

Inoltre, sulla base di queste osservazioni, è possibile ricavare qualche informazione in più sulla composizione della bottega di scultori attiva a San Quirico, impostata e diretta da un maestro tolosano, affiancato da lapicidi che mostrano gradi diversi di abilità. Punte di comico espressionismo toccano ad esempio le due mensole che sorreggono l'architrave del portale maggiore, probabilmente opera di un lapicida locale, incapace di cogliere

l'originalità dei modelli e di riprenderne la forza espressiva (tavv. 220-221). Egli, infatti, traduce in forme semplificate, per non dire corrive, l'esempio di Sant'Antimo (tav. 79), frutto peraltro della elaborazione di modelli oltralpini, sul tipo di un capitello della tribuna di Saint-Sernin, che presenta in un angolo la testa di un mostro famelico, dalle cui fauci escono due lunghe zampe leonine (fig. 37).

Le mensole di San Quirico riserverebbero dunque ben pochi motivi d'interesse se non fosse che quella di sinistra, un grottesco mascherone con gli occhi a mandorla e i baffi a tortiglione, interpretando la criniera del modello come una raggiera bidimensionale, esegue le ciocche dei peli come larghi triangoli con un duplice bordo, che finiscono per assomigliare al corpo lanceolato di foglie dal doppio contorno rilevato. La soluzione richiama alla memoria quelle rudimentali elaborazioni vegetali, già viste in alcune imprese di oltre un secolo precedenti (fig. 21), a riprova della sopravvivenza dell'applicazione da parte dello scultore qui al lavoro di un bagaglio radicato e addirittura ancestrale.

Altro motivo d'interesse di questa rozza scultura è il fatto che essa trova un parallelo formale nella seconda fabbrica che più di ogni altra nella regione mostra l'influenza del cantiere di Sant'Antimo: la Badia Ardenghesca.

La Badia Ardenghesca

L'abbazia dei Santi Salvatore e Lorenzo (o di San Lorenzo al Lanzo), più comunemente nota come Badia Ardenghesca, deve il suo nome alla famiglia comitale che ne promosse

esterno del campanile (tav. 208).

⁹⁹ Angelucci Mezzetti, *Un'abbazia*.



37

37. Tolosa, Saint-Sernin, interno, capitello della tribuna.



38

38. Civitella Paganico, abbazia di San Lorenzo al Lanzo (Badia Ardenghesca), facciata, capitello con pantere (da Moretti, Stopani, *Romanico senese*).

la fondazione⁹⁹. Nel 1108, il conte Bernardo e sua moglie Stefania donarono all'abate vasti terreni del distretto di Civitella¹⁰⁰. Pochi anni dopo, nel 1117, lo stesso Bernardo fu probabilmente protagonista di un'altra munifica donazione all'abbazia di Sant'Antimo, ricordata con enfasi nella lunga iscrizione incisa, che ancora si legge sul pavimento del presbiterio e sul pilastro sinistro ad esso più vicino.

La fondazione ad opera, o con il contributo finanziario, del medesimo membro della famiglia degli Ardengheschi è stata da sempre riconosciuta come la causa principale delle parenti somiglianze tra l'organizzazione della parte inferiore della facciata e il decoro plastico delle due abbazie. Nella badia di San Lo-

renzo, un unico portale centrale è affiancato da due larghe spalle murarie, unite da un archivolto a tutto sesto, che sormonta l'ingresso (tav. 227). Due semicolonne con capitelli decorati da una coppia di animali dovevano raccogliere le arcate di un portico probabilmente mai costruito e delimitavano la larghezza della navata centrale, l'unica ad essere sopravvissuta dopo il crollo delle navatelle laterali (tavv. 228-229, fig. 38)¹⁰¹. L'intero organismo appare dunque come una riedizione puntuale del modello antimiano, seguito nelle linee del disegno originario e non nelle forme in cui versa attualmente, frutto di maldestri rimontaggi, successivi a danneggiamenti e crolli¹⁰².

Gli stipiti del portale terminano nella parte

¹⁰⁰ Repetti, *Dizionario*, I, p. 4.

¹⁰¹ Canestrelli, *L'Abbazia*, p. 14; Marri Martini, *Ardenghesca*, pp. 94-95; Moretti, Stopani, *Romanico*, p. 114.

superiore in due mensole figurate che sorreggono l'architrave: quella di sinistra (tav. 230) sembra essere stata in passato una maschera o il muso di un animale, ma le sue condizioni odierne sono tali da non permetterne più alcuna lettura. L'unico elemento che rimanda anche in questo caso a Sant'Antimo può essere il fiore nell'angolo superiore sinistro, simile agli esemplari che decorano i capitelli della navata e della galleria dell'abbazia (tavv. 171, 177). La mensola di destra è anch'essa talmente malridotta da non rendere possibile l'identificazione del soggetto (tav. 231). In questo caso però la mezza raggiera sopravvissuta, composta di triangoli sovrapposti, consente di riconoscervi un mostro del tipo antimiano, rivisitato dalla mano ingenua di un lapicida locale, culturalmente non molto distante da quello che realizza la mensola sinistra nel portale laterale della pieve di San Quirico d'Orcia (tav. 220). Le due sculture hanno in comune la medesima riduzione della criniera del mostro antimiano a una corolla bidimensionale, i cui petali triangolari hanno il profilo segnato da un doppio bordo. Per quanto riguarda questo dettaglio, se a San Quirico – come si è già detto – l'effetto è paragonabile al disegno di alcune foglie alto-medievali, a San Lorenzo assistiamo probabilmente a una imitazione dell'imitazione, unica possibilità per spiegare una identità di soluzione non altrimenti presente nel modello¹⁰³. Se così fosse, ciò porterebbe a una cronologia dell'impresa successiva allo stesso portale della pieve di Santa Maria.

Alla medesima temperie, se non addirittura alla stessa mano, appartiene anche la semplicistica rivisitazione del gatto retrospiciente di Badia Ardenghesca, oggi montato nella parte interna della spalla destra dell'ingresso (tav. 235).

Il suo modello è individuabile ancora una volta a Sant'Antimo, in una delle mensole del deambulatorio esterno (tav. 94). Esse sono citate rozzamente anche in altri pezzi erratici, murati in modo incongruo nel tessuto della facciata: dal draghetto al di sotto dello spiovente sinistro del tetto (tavv. 87, 234), al toro (?) vicino alla cornice aggettante del timpano (tavv. 90, 233).

I brani che con più aderenza seguono i modelli antimiani sono però i capitelli che coronano le due semicolonne ai lati del portale. Quello di sinistra (tav. 228) ripropone uno schema molto frequente all'interno dell'abbazia, dove compare sia su una semicolonna del deambulatorio (tav. 120), sia in un altro paio di casi, sui pilastri compositi che segnano, a destra e a sinistra, il limite tra il deambulatorio e l'attacco dei colonnati della navata (tavv. 131, 134). Tutte queste sculture hanno due registri di foglie sfalsate, sormontate da ampie volute, generate dalle terminazioni di nastri, annodati intorno a un perno centrale. La loro peculiarità sta nel numero elevato di foglie che circondano la base del calato; un numero che si ripeterebbe nel registro più alto se non fosse interrotto nel suo svolgimento dal notevole aggetto dei riccioli superiori, finendo per dividere le foglie in gruppi di tre per ogni faccia. La cosa che appare singolare nella ripresa di questo schema da parte dello scultore della Badia Ardenghesca è la drastica riduzione delle ampie volute del modello e l'inserimento quasi a forza delle protomi animali tra le foglie. Come si è già visto commentando le sculture di Sant'Antimo, la tipologia di capitello con protomi angolari non è affatto sconosciuta in quel contesto. Teste di orso, ad esempio, occupano gli angoli di un esemplare vicino a uno di quelli assunti a modello per l'articolazione

¹⁰² Si veda Gandolfo in questo volume.

del repertorio vegetale (tavv. 131-132). Questo tipo però non presenta mai i musci degli animali insieme alle volute, a dimostrazione di come l'origine dei due schemi sia distinta e venga mantenuta separata per tutta la durata del cantiere (tavv. 93, 126, 141). A San Lorenzo, invece, la loro giustapposizione è palese e prova come lo scultore non conoscesse i modelli di partenza ma guardasse agli esemplari antimiani come a un repertorio formale da rimontare indiscriminatamente, in una sorta di libera addizione di parti. Non si può escludere, anzi, che dal punto di vista stilistico egli cercasse ispirazione anche in complessi più abordabili, come la stessa pieve di San Quirico (tav. 224), dove una mensola dell'abside ha forti somiglianze con gli animaletti della badia (tav. 228). Qui, l'inserimento nel listello più alto dell'imposta di una treccia a tre capi, d'intaglio ruvido e dal disegno irregolare, è la riprova di una maggiore familiarità con i mezzi e le modalità operative proprie alla tradizione, la quale riaffiora nel complesso anche in altri decori secondari, eseguiti con povertà di mezzi e sulla base di stanche ripetizioni di formule standardizzate¹⁰⁴.

Il capitello che stringe le maggiori somiglianze con Sant'Antimo è però quello al disopra della semicolonna a destra del portale (tav. 229, fig. 38). I corpi di due pantere, unite al centro in un unico muso, occupano l'intero calato, allo stesso modo di quanto accade nel modello (tav. 73). Quest'ultimo è imitato fedelmente fino nel particolare delle zampe anteriori strette una all'altra; con la differenza però che, mentre nel prototipo sono le zampe anteriori più vicine al piano di fondo ad unirsi,

nella copia sono quelle più esterne, per di più allungate e piegate in modo innaturale per permetterne la congiunzione. Il risultato è l'eliminazione dei diversi piani di profondità e l'annullamento di ogni tensione dinamica, con la trasformazione delle belve in gattoni inespessivi e quasi comici nella ostentazione di una ferocia che non spaventa nessuno.

Al di là della resa stilistica, tuttavia, la scelta di questo soggetto è carica di conseguenze.

Sulla base delle osservazioni di Francesco Gandolfo è ora possibile circoscrivere l'epoca di realizzazione della facciata di Sant'Antimo alla seconda metà degli anni sessanta del XII secolo, cioè dopo la realizzazione da parte del Maestro di Cabestany del capitello con Daniele nella fossa dei leoni, ma prima della costruzione degli annessi conventuali e del chiostro in particolare. La facciata di San Lorenzo al Lanzo non può dunque che essere successiva a quella data e indicare un volontario aggiornamento, realizzato alla luce delle soluzioni messe in campo a Sant'Antimo.

La datazione di questo intervento agli anni centrali della seconda metà del secolo trova ulteriore conferma nell'impressione che «i tratti di muratura che delimitano la prima campata, pertinenti alla stessa fase edilizia della facciata, sembrano infatti appoggiarsi alle murature adiacenti, quasi che, ad una certa fase dei lavori, si fosse deciso di dotare l'edificio di un prospetto diverso la cui decorazione si mostrasse aggiornata rispetto alle modeste istanze decorative»¹⁰⁵. Visti i legami di vecchia data tra l'abbazia e gli Ardengheschi, è plausibile che la decisione sia stata presa ancora una volta con il loro appoggio o, addirittura, per loro in-

¹⁰³ Da Sant'Antimo deriva anche il profilo smerlettato della mensola, assente invece a San Quirico.

¹⁰⁴ È questo il caso del leone retrospiciente che si morde la coda, scolpito in un concio inserito nel fianco sinistro dell'avancorpo, accanto al portale (tav. 232), e di una coppia di animali incisi con povertà di mezzi, che beccano un vegetale o un serpente.

teressamento. Il sostegno accordato ai due monumenti dal conte Bernardo fa credere quindi che i suoi successori volessero stringere maggiormente, anche sul piano visivo, il vincolo tra l'abbazia del Lanzo, quasi una fondazione familiare, e quella ben più importante di Sant'Antimo, alla quale pure avevano dedicato non poche energie, circa sessant'anni prima. Solo così, in effetti, si può spiegare la caparbia determinazione da parte di scultori culturalmente estranei alle modalità operative dei più abili colleghi, nel voler riproporre le forme e il decoro dell'abbazia di Sant'Antimo¹⁰⁶.

*La canonica di San Bruzio
presso Magliano in Toscana*

L'influenza di Sant'Antimo, benché diluita in un repertorio decorativo aperto a suggestioni e caratteri di altra natura, è riconoscibile anche nella diruta canonica di San Bruzio (o Tiburzio), a poca distanza da Magliano in Toscana (tavv. 236-237). Tra le rovine della chiesa, della quale sopravvivono i quattro pilastri compositi su cui poggiava il tiburio e la cupola oggi crollata, si conservano pochi capitelli, decorati con elementi vegetali, figure animali e umane. Due esemplari di notevole eleganza sono montati sul lato sinistro dell'edificio (tavv. 238, 243). Essi si uniformano all'ordine corinzio classico, riproponendone con piena consapevolezza la struttura a due ordini di foglie sovrapposte, con calici, elici e volute, tangenti rispettivamente il centro e gli angoli del blocco. Uniche differenze sono il corpo liscio dei vegetali e le dimensioni dei registri destinati ad accoglierli: mentre nel corinzio canonico l'altezza delle tre fasce in cui è suddi-

viso il calato è identica (in esse si dispongono rispettivamente la prima e la seconda corona di foglie e, in alto, calici e volute), nell'esemplare medievale la proporzione risulta variata, poiché le due corone di foglie occupano insieme metà dello spazio disponibile, mentre l'altra metà è destinata a contenere i restanti elementi.

A dispetto di queste variazioni proporzionali, l'identità tipologica tra i capitelli di Magliano e quelli montati nelle bifore della galleria sinistra di Sant'Antimo (tavv. 172-173) fa supporre che il recupero classicheggiante di San Bruzio sia maturato sull'osservazione e l'adeguamento a questi modelli, piuttosto che sullo studio diretto di esemplari antichi. Del resto, le protomi animali che compaiono agli angoli dei capitelli del semipilastro di uno dei due esempi in questione (tavv. 243-244) dimostrano quanto questa prospettiva d'indagine sia corretta. Esse rimandano all'abbazia, non soltanto dal punto di vista tipologico (tavv. 90, 95, 208) ma, in parte, anche da quello stilistico e delle modalità di montaggio.

Altre due teste animali, di un toro e forse un cinghiale, ricorrono in un'altra scultura sul lato opposto – il destro – della canonica, opera probabilmente dello stesso lapicida (tavv. 245-246). La volontà di rappresentare i peli irsuti sul collo del suide a sinistra è una evidente ripresa dello stesso motivo che caratterizza il cinghiale in una mensola nella zona absidale di Sant'Antimo (tav. 92). Si tratta indubbiamente di un particolare minuto, ma di così alta caratterizzazione, da tradire una conoscenza diretta delle sculture dell'abbazia, o quantomeno l'impiego di un modello cavato direttamente da quella fonte.

Diverso invece è il discorso per gli altri ele-

¹⁰⁶ Marrucchi, *Chiese*, pp. 60-61; 89-94.



39. Monastero d'Ombrone, abbazia dei Santi Salvatore e Alessandro, interno, capitello.

menti del medesimo capitello di San Bruzio (tavv. 245-246): e non tanto per il fiore che ne occupa un angolo, prossimo a esemplari della stessa specie già visti a Sant'Antimo (tavv. 171, 177); quanto per i caulicoli terminanti in volute, che animano i fianchi del blocco¹⁰⁷, e per il fiore inscritto in un ottagono, che non hanno confronti immediati. Ma soprattutto è la struttura stessa del capitello a non avere più punti

d'incontro con gli esemplari dell'abbazia o delle altre fabbriche fin qui analizzate: i vari elementi decorativi hanno perduto ogni relazione reciproca, giustapponendosi gli uni agli altri con un effetto di fluttuazione sulla superficie altrimenti completamente liscia; l'imposta soprastante, inoltre, non ha più la varietà e l'articolazione di quelle sui due esemplari corinzieggianti ma è ridotta a un paio di modanature grevi e poco eleganti.

Il cambiamento diventa appariscente nel secondo capitello del lato destro, analogo al precedente nella squadratura del blocco, ma mutato nelle dimensioni del calato, cresciute in altezza (tavv. 239-241). Protomi animali e figure umane si alternano senza apparente relazione tra loro: al centro della faccia principale, un uomo in piedi è affiancato sulla destra da un toro, stilisticamente lontano dagli altri esemplari visti finora, e a sinistra da un essere difficile da identificare, che sembra stringere qualcosa tra le zampe anteriori. Agli angoli della parasta sulla quale si addossa la semicolonna, altre due presenze chiudono la serie: da un lato un ariete dalle lunghe corna e dall'altro un acrobata che nel pieno dell'esercizio si volta a guardare chi lo guarda. La sua strana posa però non è inedita: un uomo che si arrampica alla sommità del sodo angolare su cui s'imposta la volta si ritrova ad esempio nell'abbazia dei Santi Sal-

¹⁰⁶ Tigler, *Toscana*, p. 196.

¹⁰⁷ Caulicoli, fiori e foglie dall'apice riverso compaiono in una delle due mensole del portale dell'ospedale di Monticiano (tavv. 247-248, 250) secondo una soluzione che può essere fatta risalire al portale maggiore dell'abbazia di Sant'Antimo. Da quel complesso, situato dalla parte opposta di San Bruzio, non lontano da San Galgano, in diocesi volterrana, deriva tipologicamente anche la seconda mensola con la protome di un bovino e un ennesimo fiore tra le corna (tavv. 248-249). L'architrave è decorato con un serpente, dalla cui bocca esce un giglio (tav. 248); Moretti, Stopani, *Romanico*, p. 151, nota 41.

La stessa tipologia di portale con architrave sorretto da una coppia di mensole ritorna anche nella canonica di San Giusto nella stessa Monticiano. In questo caso, le foglie che vi compaiono sono una ulteriore semplificazione della stessa specie vegetale già vista (tavv. 251-252).

¹⁰⁸ Moretti, Stopani, *Badia Berardenga*, fig. 11.

¹⁰⁹ Nel matroneo destro del duomo di Pisa compare un «capitello figurato con quattro leoni rampanti sugli angoli, di schiena, a zampe aperte con la testa rivolta all'indietro» simile a un altro esemplare proveniente dal portale

vatore e Alessandro a Monastero d'Ombrone, nei pressi di Castelnuovo Berardenga (fig. 39)¹⁰⁸; a loro volta, entrambi questi esempi derivano probabilmente da una idea analoga pubblicata nel duomo di Pisa¹⁰⁹. Ciò che distingue la figura presente a San Bruzio dalle altre, tuttavia, è la capigliatura a caschetto, molto simile a quella dell'altro personaggio vicino, riferibile alla prima metà del Duecento sulla base di confronti con opere affini, benché qualitativamente più alte¹¹⁰.

In effetti, lo stile di questa scultura non è di grande livello: sia sul piano stilistico, sia su quello compositivo o della scelta dei motivi decorativi lo scultore qui all'opera attinge a fonti eterogenee, forse con il proposito di mettere in campo le maggiori novità a lui note o forse per raggiungere un apprezzabile grado di omogeneità con il capitello che gli sta accanto¹¹¹.

Non sappiamo se sia sempre lo stesso lapicida o un suo sodale a realizzare la scultura collocata sul lato opposto (tav. 242). Qui, la qualità cala ulteriormente, ma è interessante notare che quando si tenta di riprodurre il motivo dei caulicoli nelle facce della parasta sul fianco della semicolonna – in questo caso culminante in uno strano cuscino che ricorda le terminazioni del capitello ionico – il risultato è un'impaginazione sconclusionata, con lo spazio di risulta colmato da una serie di rozzi cordoli concentrici. Essi sono davvero povera cosa, ma attestano come, nel momento in cui s'interrompe l'aggiornamento sui monumenti

maggiori, lo spirito che riemerge è quello della scultura a intreccio di età altomedievale, evidentemente ancora presente e viva negli occhi dei lapicidi, benché attivi ormai al limitare del XII secolo, se non già entro il Duecento¹¹².

Il vecchio e il nuovo.

La scultura di Sant'Antimo e la tradizione

Se il caso del maldestro ornamento di San Bruzio può essere liquidato facilmente come l'intervento di uno scultore di capacità assai limitate, attivo all'interno di un cantiere partito con ben diverse ambizioni, ciò non di meno la sua comparsa in epoca attardata rivela l'esito di una tendenza mai sopita lungo tutto il XII secolo, non solo nella Maremma e nel grossetano ma, con diverse declinazioni e accezioni, in molte aree della Toscana. L'indagine sull'influenza del cantiere di Sant'Antimo nella regione (vale a dire la Val d'Orcia, il Monte Amiata e la Tuscia storica a meridione; il senese e la Val d'Elsa a nord) tocca in questo senso un punto sensibile e finisce per coinvolgere alcuni tra i maggiori problemi che da sempre si agitano intorno alla scultura di XII secolo: dallo scontro dialettico tra quelle che, in altra occasione, sono state definite «scultura colta» e «scultura arcaica» (Montorsi), all'uso dei modelli e al ricorso allo spoglio o alla copia; dall'analisi delle radici culturali e formali del Romanico (le *Pre-Carolingian Roots of Early Romanesque Art* di Otto Pächt), fino all'annosa

destro della facciata, attribuibile alla taglia di Rainaldo; Peroni, in *Il Duomo di Pisa, Saggi*, pp. 571-572, nn. 1670-1672, *Atlante*, pp. 820-821. Frutto dell'invenzione di Niccolò e della sua bottega sono le figure umane aggrappate alle fronde o ai rami di un albero secco nei capitelli della navata e della cripta di San Zenone (Arslan, *L'architettura*, tavv. CIX,1, CXXIV) e nella Porta dello Zodiaco nella Sacra di San Michele (*Nicholaus*, pp. 95-96).

¹¹⁰ Si vedano alcuni capitelli nella pieve di Arezzo, già pienamente gotici; Angelelli, Gandolfo, Pomarici, *La scultura*, p. 18, fig. 3.

¹¹¹ Baldini, *Architettura*, p. 254; Moretti M., *L'architettura*, p. 55.

¹¹² Già Salmi in più di un'occasione (*La scultura romanica*, p. 25; *L'architettura romanica in Toscana*, p. 50 nota 48) aveva proposto per San Bruzio una data alla fine del XII se non già all'inizio del XIII secolo.

¹¹³ De Francovich, *La corrente comasca*; Salvini, *Precisazioni*; Pächt, *The Pre-Carolingian Roots*; Peroni, *Elementi*;

questione del rapporto o dello scontro tra elementi di continuità e d'innovazione¹¹³.

Già da soli, i monumenti considerati finora mostrano quanto lo spettro delle possibilità possa essere ampio e articolato. Nella pieve di Santa Maria a San Quirico d'Orcia, per esempio, l'intervento in prima persona di maestri provenienti da Sant'Antimo attesta la volontà di aggiornamento di 'una periferia' sui modi di 'un centro', sulla base di ragioni oggi difficili da riconoscere, ma che possono andare dalla semplice itineranza di maestranze in cerca di lavoro sull'asse delle principali vie di comunicazione¹¹⁴, alla volontà di un committente – ordine monastico, comune, privato che sia – di eguagliare, o almeno emulare, un monumento sentito come portatore di novità apprezzabili e di valori condivisi. Come si è visto, ciò accade per certo nella badia di San Lorenzo al Lanzo, dove gli Ardengheschi esprimono anche formalmente il desiderio della famiglia di rendere evidente l'interessamento e la partecipazione – non soltanto finanziaria – alla costruzione dell'abbazia maggiore e della più piccola fondazione a carattere quasi familiare.

Fatta eccezione per questi due casi, dove l'accoglimento dei fatti nuovi provenienti da Sant'Antimo può essere stato determinato dall'insorgenza di spinte eterodirette, i contorni dell'accettazione o della ricaduta dei modi dell'abbazia sui monumenti della zona diventano immediatamente più sfumati e meno riconoscibili: già a San Bruzio, infatti, i caratteri arcaicizzanti del gusto locale si mescolano, sovrapponendosi, alle forme della corrente

colta. Carattere distintivo dell'impatto della scultura dell'abbazia di Sant'Antimo nel contesto regionale è dunque la dialettica continua tra vecchio e nuovo, tra i simultanei fenomeni di conservazione e quelli di aggiornamento; il che però non vuol dire ritardo o addirittura regressione ma solo accoglimento per *disiecta membra* di particolari o idee, che danno luogo a una fitta trama di continui debiti, crediti e mediazioni.

Santa Maria ad Lamulas

È questo il caso della pieve di Santa Maria ad Lamulas nelle vicinanze di Arcidosso, talvolta chiamata in causa quale possibile sponda di ricaduta dei modi di Sant'Antimo, sia per le soluzioni architettoniche degli archetti pensili e delle colonnette inserite tra le absidi, sia per l'elemento decorativo cosiddetto 'a grata' (tav. 264), che effettivamente compare all'interno dell'abbazia in due versioni: in una interpretazione più morbida, trattata cioè come se fosse l'ordito di una stuoia (tavv. 107, 113) e in una forma più geometrica, eseguita come una vera e propria scacchiera (tavv. 120, 141)¹¹⁵. L'origine di questo ornato è ancora una volta francese, mentre la sua importazione dovette avvenire per tramite delle stesse maestranze attive nella prima fase del cantiere antimiano: capitelli e ghiera del portale nord della chiesa di Sainte-Foy a Conques, infatti, sfoggiano lo stesso motivo, sia pure trattato con accezioni diverse, presenti poi anche nel Saint-Sernin di

Montorsi, *Romanico*; Righetti, *Tra spolia*. Cfr anche Ducci, *Altomedioevo*.

¹¹⁴ Anche in questo caso, la via Francigena può essere assunta con ragione a tramite privilegiato (se non causa prima) per la diffusione di modalità tecnico-stilistiche.

¹¹⁵ Moretti, Stopani, *Romanico*, pp. 112, 115; Moretti M., *L'architettura*, p. 50; Moretti I., *Il riflesso*, p. 313. Sui presunti contatti di Lamulas e delle pievi del Casentino e del Valdarno con la produzione dell'Alvernia, cfr. Bracco, *Architettura*, pp. 65-67.

¹¹⁶ Durliat, *La sculpture romane de la route*, p. 55, figg. 9-10 e p. 432, fig. 452; p. 113, fig. 74; p. 367, fig. 385; p.



40. Corsignano, pieve di San Vito , interno, capitello con serpente.

Tolosa e in molti altri edifici lungo il *camino* di San Giacomo¹¹⁶.

Contorni culturalmente più sfumati ha invece il groviglio di serpenti che sempre a Lamulas occupa la parte alta del pilastro specularmente a quello con la 'grata' (tav. 269). Infatti, se è vero che a Sant'Antimo intrecci spiriformi avvolgono alcune imposte e che un rettile decora la parte inferiore di un capitello nella sezione destra del deambulatorio (tavv. 135-136), è altrettanto vero che essi non possono essere presi come precedenti per quelli di Lamulas, i quali sembrano piuttosto il frutto di una trovata estemporanea a cui lo scultore arriva sulla scorta del principio di variabilità che contraddistingue ogni rimeditazione del repertorio altomedievale. La formulazione del motivo rimane perciò indipendente da quella che ritroviamo più o meno negli stessi anni nell'ospedale di Monticiano (tav. 248), dove il

movimento dell'animale trova inaspettate soluzioni di elegante e flessuosa decoratività, o nella pieve di San Vito a Corsignano (fig. 40), dove prevale invece una spiccata dose di vitalità e di naturalismo¹¹⁷.

A Lamulas, la rappresentazione dei serpenti sembra vivere una delle prime, se non la prima, sua apparizione in zona; non fosse altro che per l'ingenuità con cui il motivo è tratteggiato e per il fatto che l'idea sembra arrivare allo scultore solo dopo aver tracciato l'andamento attorto di una fettuccia: si veda per esempio quel breve segmento curvilineo sul lato corto di sinistra promosso a serpentello con l'applicazione di un paio di testine alle due estremità¹¹⁸. Simile a una matassa vecchia maniera, essa non si differenzia troppo dalla treccia che occupa il concio immediatamente soprastante, tipologicamente più aderente al repertorio altomedievale.

A questa fonte attingono anche gli architravi sulle due facce della porta, che nella parete d'ambito di sinistra mette in comunicazione la chiesa con gli ambienti della sacrestia (tavv. 259-260)¹¹⁹. Essi sono realizzati con pezzi decorati da trecce a tre capi, in cui si colgono notevoli somiglianze con i motivi della cripta amiatina. Il disegno e l'esecuzione, inoltre, sono paragonabili alla cornice d'imposta che corona il semipilastro della parete destra (tav. 274). Diviso in due zone distinte, quest'ultimo ha la parte inferiore occupata da un cordone attorcigliato, molto frequente nei contesti in esame (tavv. 17-19); mentre la parte superiore presenta una sequenza di

460, fig. 467.

¹¹⁷ Moretti, Stopani, *Romanico*, p. 112.

¹¹⁸ Una matassa a tre capi formata dalle spire di altrettanti serpenti compare in un gradino dell'ipogeo delle Dune a Poitiers, databile al VII secolo. Essa può rappresentare bene uno stadio iniziale della trasformazione del motivo lineare in un decoro zoomorfo; Hubert, Porcher, Vollbach, *L'Europa*, p. 58, fig. 70.

¹¹⁹ Per Moretti e Stopani, *Romanico*, p. 152, nota 65 gli architravi non sono esenti da un'influenza di Sant'Antimo. Nel 1939, Marri Martini (*S. Maria*, p. 90) affermava che «l'ornamentazione ci persuade ancora più della remota antichità della parte scultoria della pieve. Questi stessi intrecci longobardi che ci fanno pensare ad una epoca anteriore all'XI secolo li rivediamo nell'abaco dei pilastri perimetrali». Per una datazione in età altomedievale si



41



42



43

41. Stia, pieve di Santa Maria Assunta, interno, capitello.

42-43. Castel San Niccolò, pieve di San Martino a Vado, interno, capitelli.

nodi formati da un unico nastro che corre per tutta la fronte, fino a interrompersi sul fianco destro, dove una mano diversa interviene con minore abilità a completare il cordone attorcigliato in basso e a sostituire i nodi della parte alta con alcune palmette. A dispetto della loro bassa qualità, esse sono comunque una interessante eco di invenzioni pubblicate a Sant'Antimo¹²⁰.

La direzione verso la quale si indirizza ancor più distintamente la restante, più cospicua decorazione dell'edificio è comunque quella sostanziata da un evidente arcaicismo: a cominciare dalla cornice al di sopra del motivo a grata, nella quale riappare il tema ormai noto delle foglie di lauro alternate a bottoni (tav. 264). Benché non sfugga come una parte del rilievo mostri un andamento sensibilmente più fiacco, frutto probabilmente dell'intervento di una mano più debole o di un malaccorto restauro, i brani più autenticamente leggibili si legano a molte delle sculture di San Martino a Vado (figg. 26-28) e, più in ge-

nerale, a quelle delle pievi del Casentino e del Valdarno. Anzi, forse solo attraverso la loro mediazione si può giustificare la comparsa, alla sommità del pilastro destro della parete absidale di Lamulas, di un'imposta decorata (tav. 263) con una serie di fogliette a contorno multiplo, simili a quelle di gusto altomedievale, che godono di grande fortuna nella stessa Vado e poi a Stia, poco dopo la metà del XII secolo (fig. 41).

Il capitello di Lamulas (tav. 263) su cui poggia l'imposta appena presa in considerazione non fa che confermare l'impressione ricevuta, poiché le volute che segnano le diverse facce del blocco hanno sotto di loro protomi umane, secondo un'idea ampiamente sfruttata non soltanto a Vado (figg. 42-43) ma anche a Cascia di Reggello (figg. 44-45) e prima ancora a Gropina (fig. 46). Per di più, anche il criterio generale d'impaginazione segue modalità pubblicate tra Casentino e Valdarno, consistenti nell'applicazione di elementari schemi di riferimento, basati

orienta anche Bonelli, *Il monastero*, p. 58 ss.

¹²⁰ A Sant'Antimo rimanda anche la decorazione a dentelli al di sopra della finestrella dell'absidiola sinistra (tav. 213), l'unica a conservare tratti di originalità, dopo gli estesi restauri ricostruttivi effettuati tra il 1932 e il 1938 dal-



44



45



46

44-45. Cascia di Reggello, pieve di San Pietro, interno, capitelli.
46. Loro Ciuffenna, pieve di San Pietro a Gropina, interno, capitello.

sull'utilizzo di griglie o tracciati lineari. Nel caso di Lamulas, infatti, si nota la volontà di far coincidere i diversi elementi della decorazione con le verticali costituite dai limiti naturali del blocco e dalla immaginaria linea mediana che lo attraversa. Due caulicoli partono dal centro del cilindro, ovvero dalla posizione solitamente occupata dal fiore dell'abaco, e si svolgono verso l'esterno in direzione degli angoli, dove si arricciano in due volute. Allo stesso modo, nel capitello che si appoggia sul lato opposto della parete absidale, i musì di due arieti tipologicamente molto vicini a quelli di Sant'Antimo segnano gli angoli, mentre le loro corna convergono verso il centro del blocco (tavv. 132, 262)¹²¹.

Il principio non cambia nemmeno nei restanti capitelli della chiesa: sia in quello con le volute e le protomi umane, forse per buona parte opera di un tardo rifacimento (tav. 273); sia in quello

con un lupo, che col muso e la coda si allinea ai limiti del blocco (tav. 268); sia infine in quelli montati sui due grossi pilastri più vicini all'abside, nelle facce rivolte verso l'ingresso (tavv. 265-267, 270-272). Questi ultimi costituiscono gli esemplari più complessi dell'intero edificio e presentano cavalieri armati che, in sella a cavalli bardati, muovono di profilo verso la navata centrale della chiesa. Le teste degli uomini occupano il centro esatto dell'abaco, mentre i musì e le code dei destrieri coincidono con i lati del blocco. A ben guardare, questa modalità compositiva è il risultato della semplificazione di uno schema di riferimento costruito sulle ortogonali, al quale aderivano anche i cavalieri del primo capitello del colonnato destro di Gropina (fig. 46), da riconoscere quindi come possibile fonte d'ispirazione dello scultore di Lamulas¹²². Ciò che a quest'ultimo sfugge, però, è il rigore geo-

l'architetto Egisto Bellini; *Mostra del restauro*, p. 36; Bonelli, *Il monastero*, p. 65.

¹²¹ Si noti la tipologia delle protomi, vicinissima a quella in opera nel primo capitello dopo il deambulatorio, sulla linea sinistra dei colonnati di Sant'Antimo.

¹²² Per Salmi, *La scultura romanica*, p. 24, gli animali e gli uomini a cavallo sono da inserire all'interno di «una corrente lombarda, ma primitiva nella mancanza di proporzione e nell'assenza del movimento» e propone un con-



47

47. Loro Ciuffenna, pieve di San Pietro a Gropina, interno, capitello.

48. Loro Ciuffenna, pieve di San Pietro a Gropina, interno, pulpito, particolare.

metrico che guidava le realizzazioni del più abile collega e, di conseguenza, quella diligenza esecutiva, a cui egli cerca di sopperire con uno spirito narrativo popolare, che ha qualche punto di contatto – specie nelle posizioni delle zampe – con i cavalieri di Cascia di Reggello (fig. 45), anch'essi direttamente esemplati su quelli di Gropina. Del resto, è molto probabile che quelle modalità arrivassero in Valdarno sulla scorta dello studio dei capitelli di Sant'Antimo, i quali seguono norme rigorose di composizione sia negli esemplari con decoro vegetale, sia in quelli con figure animali (tavv. 108, 130).

Nei lati brevi dei due capitelli figurati di Lamulas, infine, un lupo e una sorta di gattone, forse allusivo a ben più feroci felini, sono colti in una posizione rampante, come per fuggire o minacciare i due cavalieri in arrivo (tavv. 267, 270). La loro posizione, benché verticale, ricorda da vicino quella dell'orso retrospiciente del semipilastro sul lato sinistro della controfacciata di Gropina, «che utilizza un tipo di soluzione impiegata anche nelle pievi del Casentino, con l'animale, che altrove è sempre un lupo, che si volge all'indietro a

mordere un ramo» (fig. 47)¹²³.

Il principio organizzativo non varia nemmeno nei restanti due lati. Nel primo, un cucciolo, forse di lupo, dimostra che è proprio la posizione della testa impostata sull'angolo a determinare l'assetto e le proporzioni del resto del corpo (tav. 272); in questo caso, considerato il poco spazio a disposizione, la bestiola non riesce a raggiungere l'altezza sufficiente per appoggiare le zampe sul collarino del semipilastro, finendo così col rimanere sospesa a mezz'aria, come se galleggiasse. Infine, sul pilastro di fronte, e dunque sul lato breve diametralmente opposto, una figura forse di acrobata (tav. 265) è colta in atto di fare una capriola, con la testa buttata all'indietro mentre digrigna i denti e fa leva sulle braccia per compiere l'esercizio. Anche in questo, che è forse il soggetto della pieve più misterioso e compositivamente più originale, non vengono meno né il principio del riferimento all'angolo del blocco per fissare le coordinate di composizione, né i possibili legami con San Pietro a Gropina, dove il pulpito accoglie una serie di omini nudi, dal faccione largo e triangolare, in fondo poi non

fronto – ormai non più condivisibile – con Santo Stefano a Pavia, databile al primo quarto del XII secolo.



così lontani dalla fisionomia del nostro giocoliere (fig. 48).

È noto come la primitiva chiesa di Lamulas subisse un incendio nel 1264, in seguito al quale – come ci informa una iscrizione sul primo pilastro a destra, davanti all’ingresso – un tal Paganuccio intraprende nel 1268 consistenti lavori di restauro (tav. 275). In quell’occasione, la chiesa fu ampliata e allungata ma non dovettero essere toccati i capitelli finora esaminati, montati nella zona presbiteriale e nel transetto. Essi, infatti, sulla base dei legami stilistici e iconografici proposti, non possono allontanarsi troppo dalle pievi di Gropina, Cascia e Vado, databili in ogni caso entro il 1152 di San Pietro a Romena, che sembra occupare cronologicamente una delle ultime posizioni della catena. Questa datazione bene si coniuga con quella alla metà del XII secolo proposta da Salmi¹²⁴ e fuga ogni possibile dubbio residuo sulla possibilità – talvolta abbracciata¹²⁵ – di posticipare tutta la plastica della chiesa al-

l’anno dell’iscrizione, poiché così facendo si perderebbe di vista il vero ruolo storico giocato a livello artistico da questo edificio.

Dipendente dall’abbazia di San Salvatore all’Amiata, la pieve di Lamulas risente non poco del linguaggio maturato in quella sede, benché sottoposto alla mediazione di Sant’Antimo e delle pievi in Casentino e Valdarno¹²⁶. Anzi, solo una datazione a ridosso di questi ultimi monumenti, così importanti per la definizione del suo linguaggio formale, permette – come merita – di leggerla alla luce del vivace e difficile contraddittorio tra scarpellini fautori delle posizioni conservatrici della cripta amiatina e i più sparuti portavoce degli orientamenti moderni dell’abbazia.

Santa Vittoria a Sarteano

Nell’alveo della tradizione, per esempio, ricade la superstita decorazione della chiesa di Santa Vittoria a Sarteano (tav. 308). Qui, il riconoscimento da parte di Moretti e Stopani¹²⁷ di come «il forte rilievo delle foglie ricordi esperienze già maturate nel Valdarno superiore (Cascia) e nel Casentino (San Martino a Vado)» (figg. 45, 42), invece di suggerire loro – come mi sembra probabile – la possibilità che tutti questi monumenti siano databili intorno alla metà del XII secolo o poco oltre, ha portato i due studiosi a sostenere per Sarteano una datazione al Duecento, sulla scorta di non meglio precisati «elementi strutturali» dell’edificio. A ben vedere, invece, la decorazione arcaicizzante stringe ancora saldi legami con la cripta di Abbazia San Salvatore; e non soltanto per le solite

¹²³ Gandolfo, *San Pietro a Gropina*, in Angelelli, Gandolfo, Pomarici, *La scultura*, p. 30.

¹²⁴ Salmi, *L’architettura romanica in Toscana*, p. 52, nota 52.

¹²⁵ Moretti, Stopani, *Romanico*, p. 112.

¹²⁶ Di una rottura della plastica di Lamulas con le forme fiorite nella cripta amiatina parla Salmi, *La scultura romanica*, p. 24, seguito da Moretti, Stopani, *Romanico*, p. 112. Cfr. anche Gabbrielli, *Pieve*, pp. 118-120.

matasse di nastri bisolcati con maglie più o meno lente, che comprendono al loro interno poveri elementi di riempimento. Anche i diversi tipi di fogliame, infatti, trovano un significativo confronto in quelli di un capitello della cripta, il quale, benché erratico, non c'è ragione di separare da quelli dell'XI secolo ancora in opera (tavv. 66, 310). Le quattro foglie che in quest'ultimo caso occupano gli angoli del blocco e che servono di raccordo tra la sommità circolare della colonna e la soprastante imposta quadrangolare hanno una larga base di appoggio e nervature nettamente incise come negli esemplari di Sarteano. Qualche piccolo inserto, sia geometrico (tavv. 36, 309), sia animale (tavv. 19, 312), sebbene solo in apparenza molto comune e diffuso, rinsalda i vincoli di una continuità e contiguità di gusto, nella quale Sant'Antimo non sembra svolgere alcun ruolo di rilievo.

San Pietro in Campo

Esponente del secondo polo dialettico cui si faceva riferimento poco più sopra, quello cioè di un contesto in cui traspare con maggiore forza l'influenza di Sant'Antimo, è la chiesa di San Pietro in Campo, in alta Valdorcia.

All'abbazia rimanda innanzitutto l'ampia curvatura absidale scandita all'esterno da «quattro esili colonnette con capitelli a foglie stilizzate» (tav. 297)¹²⁷. Stondati o appuntiti, lisci o lobati al loro interno (tavv. 298, 301-306), i vegetali che vi compaiono sono le manifestazioni del lungo processo di elaborazione locale e non offrirebbero nuovi spunti di riflessione se tra loro non apparissero, quasi inaspettatamente, pochi ma signifi-

ficativi indizi di un orientamento diverso. Mi riferisco in particolare alle colonnine tortili (o funi) (tavv. 298, 300) e alle sfere (tavv. 299, 306) che frammentate, isolate, o innestate sul corpo di una foglia, compaiono sia all'interno, sia all'esterno dell'edificio. Esse costituiscono la trascrizione povera e spezzettata di un repertorio derivato da Sant'Antimo, dove compaiono però nell'aspetto di un lungo cordone o in una sequenza ininterrotta a coronamento delle gronde esterne delle absidiole del deambulatorio, che contribuiscono in questo modo a rifinire con garbo ed eleganza (tavv. 94-98).

All'interno, due cornici ai lati dell'abside allineano fogliette lanceolate appartenenti alle specie già viste più volte in questa rassegna (tavv. 305-306). Ciò che qui le caratterizza è prima di tutto la risentita tridimensionalità, ottenuta scavando in modo consistente l'interno profilato da contorni spessi e in alcuni casi doppi. Vicina alla formulazione dei fogliami visti a Sarteano è invece la trattazione delle nervature (tavv. 310-311), realizzate con solchi paralleli incisi nettamente, con in più semmai il ricordo di precedenti esperienze, ravvisabili nell'inserimento negli spazi di risulta di caulicoli, che formano triangoli, una sorta di cuore e un anello (tav. 306).

L'incontro tra i due tipi di esperienza e di tradizione rimane in questo caso un accostamento di linguaggi che non sembra avere grandi possibilità di sviluppo e che, come unica innovazione, può vantare solo la peculiarità di un tipo di foglia dal corpo nervato e scavato che accentua gli effetti di chiaroscuro.

San Pietro in Villore a San Giovanni d'Asso

¹²⁷ Moretti, Stopani, *Romanico*, p. 112.

¹²⁸ Moretti, Stopani, *Romanico*, pp. 114-115; Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, p. 50, nota 48, data genericamente l'edificio al XII secolo. Esili colonnine che ritmano il giro absidale, terminante in alto con una sequenza

e la pieve di San Vito a Corsignano

Decisamente più interessante è il caso della canonica di San Pietro in Villore a San Giovanni d'Asso, le cui prime notizie risalgono al principio dell'VIII secolo (tav. 276)¹²⁹. L'edificio attuale però è più recente e rivela almeno tre momenti costruttivi distinti: al primo, caratterizzato da una muratura in tufo e travertino, risale la parte inferiore della facciata, scandita da cinque archeggiature cieche con capitelli decorati (tavv. 278-279) e un portale incassato, formato da colonnette spirali-formi agli angoli e stipiti abbelliti da bassi rilievi (tavv. 277, 280-281). Successiva, benché non molto distante cronologicamente, è l'aggiunta sulla fronte di un portico, del quale rimangono le ammorsature sulla parete e alcuni capitelli cubici, benché non sia del tutto chiaro se la sua realizzazione sia mai giunta o meno a compimento¹³⁰. Una terza fase, infine, è documentata dal restauro in cotto della parte superiore della facciata, aperta in un unico grande oculo centrale, di certo non anteriore al XIII secolo.

«Pur con le sue modeste dimensioni – la chiesa – rappresenta uno dei più significativi edifici romanici del senese, per il ricco repertorio di soluzioni strutturali e decorative poste in atto»¹³¹. Rilevante ai fini della nostra ricerca è per esempio la comparsa delle palmette a conchiglia comprese all'interno di un nastro annodato, che or-

nano le cornici d'imposta degli archi. Esse sono la trascrizione grossolana dell'elegante motivo di origine tolosana incontrato nel portale maggiore di Sant'Antimo (tav. 77) e, poco dopo, nell'ingresso laterale della pieve di Santa Maria a San Quirico d'Orcia (tavv. 213-215, 217-218).

A San Pietro in Villore, la fattura di questi ornamenti è mediocre e sottoposta a continui cambiamenti nel numero delle foglie (da sei a tre, tavv. 285-286) e nella conformazione dell'orbicolo che le contiene (ora aperto nella parte inferiore, dove termina in due riccioli, tav. 282, ora chiuso e perfettamente tondeggiante, tav. 285, ora infine trasformato in una celletta dal contorno impreciso, tav. 287); ciò che non varia è la disposizione delle palmette su due registri, dove gli anelli della fila superiore compaiono solo per un quarto della loro circonferenza, come se il resto fosse materialmente coperto dagli esemplari in primo piano. Difficile dire se per questa impresa gli scultori abbiano avuto come riferimento il portale di San Quirico d'Orcia o, come sembra più probabile, quello di Sant'Antimo.

La conoscenza diretta di quest'ultimo cantiere e la volontà di recepirne le novità formali traspare, infatti, anche dalla scelta e dalla foggia del decoro dei due capitelli sulle colonne angolari del portale (tavv. 282-283)¹³². La loro struttura è identica, anche se quello di destra versa in uno stato di conservazione pessimo, per l'abrasione della superficie causata dal-

di archetti pensili, compaiono anche a Sarteano (tav. 307).

¹²⁹ Canestrelli, *L'Abbazia*, p. 12; Tafi, *San Pietro*, pp. 20-21; Maramai, *La chiesa*, pp. 23-24.

¹³⁰ Notari, *La chiesa*, pp. 5-7.

¹³¹ Moretti, Stopani, *La Toscana*, p. 398.

¹³² Il motivo delle mensole a diretto sostegno della cornice di coronamento dell'abside, che compare a Sant'Antimo, è imitato nella pieve di Santa Maria a San Quirico d'Orcia, dove pure è introdotta una serie di archetti pensili, e in San Vito in Verzuris, presso Rapolano, dove le sculture sono così consunte da non permettere più alcuna considerazione di tipo stilistico (tav. 296). A San Giovanni d'Asso assistiamo alla fusione delle due modalità, con una serie di archetti pensili terminante in mensoline con protomi animali, vagamente somiglianti a quelle di Sant'Antimo (tav. 291). Questa stessa soluzione è adottata anche nell'ermicciolo del Vivo, le cui mensole – sia dal punto di vista tipologico, sia stilistico, non sembrano più stringere sostanziali punti di contatto con Sant'Antimo (fig. 49). Per qual-



49. Vivo d'Orcia, ermicciolo del Vivo, abside.

l'appoggio, proprio a quell'altezza, di un sostegno del portico. Tre foglie solcate da profonde nervature sorreggono altrettanti tubicini sui quali poggiano una testina antropomorfa al centro e due foglie ai lati, sormontate a loro volta da volute. Lo schema costruttivo è semplice, basato sulla divisione di ogni faccia in tre parti (una centrale e due angolari), secondo una impaginazione già rintracciabile in età altomedievale. In questo senso, il capitello databile al IX secolo – già incontrato all'inizio di questa ricerca – in opera nella trifora

della sala capitolare di Sant'Antimo (fig. 6)¹³³, può offrire ancora un utile punto d'appoggio e servire da precedente per rintracciare in zona le origini di quei cilindretti, o maniglie angolari, che raccordano le foglie del giro più basso alla parte superiore del blocco. La trovata ebbe notevole fortuna giacché non solo, come già si è visto, essa fu ripresa con accezioni diverse dagli scultori attivi a Sant'Antimo nel XII secolo¹³⁴, ma anche perché ebbe vasta applicazione tra Casentino e Valdarno, dove compare con molte varianti negli anni

che considerazione sull'argomento, cfr. Moretti, Stopani, *Romanico*, p. 115.

¹³³ Cfr. p. 105.

¹³⁴ Cfr. più sopra quanto già detto a proposito di questo motivo (tav. 127).

immediatamente a ridosso del 1152 di San Pietro a Romena¹³⁵.

Alla stessa fase cronologica dell'ordine inferiore della facciata appartiene la decorazione dell'interno, limitata alle sculture di pochi capitelli, montati sui semipilastri e le semicolonne addossati alle pareti d'ambito. Qui, le palmette di Sant'Antimo scompaiono in favore di un repertorio più tradizionale, fatto di foglie e di motivi geometrici alternati a pochi inserti animali e antropomorfi. L'abbinamento tra una testina, collocata in connessione del dado centrale dell'abaco, e alcune foglie profondamente scavate, disposte su due registri sottostanti, compare ad esempio in un paio di capitelli a base semicircolare, montati incongruamente alla sommità di sostegni a sezione quadrata (tavv. 292-293). La vicinanza con gli esemplari del portale è indubbia; ma non meno evidente è la trasformazione di alcune parti costitutive dell'insieme, la cui analisi permette di fissare i gradi del lento processo di allontanamento dal prototipo: dal momento della modificazione delle parti che lo compongono, alla edizione di un insieme nuovo e originale.

In uno degli esemplari all'interno, i cilindretti di raccordo tra i fogliami della parte inferiore e la sezione più alta del capitello sono stati trasformati nelle zampette di una coppia di uccelli, che ha preso il posto delle foglie al di sotto delle volute (tav. 292). Becchi, occhi e picchiettature della pietra ad imitazione del piumaggio conferiscono vivacità a uno schema che nel capitello vicino non presenta più alcuna traccia dei tubicini angolari ma conserva il doppio ordine di foglie inaugurato dall'esemplare precedente.

L'esempio dimostra quanto il metodo di lavoro dei lapicidi attivi in questo contesto sia improntato a una continua trasformazione dei modelli, ovvero alla loro dissezione con conseguente, libero riassetto delle parti. Sotto questo aspetto, numerosi sono i punti di

contatto con le modalità operative dei non lontani cantieri delle pievi del Casentino e del Valdarno, già chiamati in causa per la prossimità tipologica del decoro – dai tubicini angolari alle specie fogliacee – e per l'adozione di analoghe scelte di gusto, come la decorazione delle cornici, nelle quali si unisce il ricordo alto di Sant'Antimo (tavv. 118, 127, 200) ai più bassi recuperi di respiro locale (fig. 43).

Non sappiamo se questi scarti nella scelta degli schemi compositivi siano il risultato dell'intervento di maestranze diverse o la fantasiosa e libera giustapposizione da parte di un unico lapicida di elementi appartenenti a un repertorio standardizzato. La statura modesta degli scultori non aiuta a risolvere la questione; l'ipotesi più plausibile, tuttavia, è che entrambe le affermazioni siano veritiere. Infatti, se i capitelli in esame appaiono prossimi nello stile ma differenti per composizione, le foglie di un altro esemplare (fig. 50), sempre all'interno della chiesa, appartengono alla stessa specie di quelle all'esterno (tav. 282); differente però è la resa stilistica, poiché le prime si caratterizzano per una esecuzione raggelata e ferma, mentre le seconde respirano un'atmosfera più vibrante e mossa, ottenuta attraverso un chiaroscuro più risentito. In ogni caso, molto nota e diffusa è la loro tipologia, riecheggianti esperienze di oltre un secolo precedenti, riprese e mantenute in vita in complessi quali Santa Vittoria a Sarteano (tav. 311) o San Pietro in Campo (tavv. 305-306).

Il discorso non cambia nemmeno quando si guarda a un altro capitello dell'interno, nel quale un ariete sembra passeggiare al di sopra di un registro vegetale, composto da fogliette più o meno lanceolate, attraversate longitudinalmente da una spessa nervatura centrale (tav. 294).

In questa ricerca, si è già tentato di rintracciare le origini e di seguire la diffusione in età medievale di questo tipo di foglia; analoga-



50. San Giovanni d'Asso, canonica di San Pietro in Villore, interno, capitello.

mente, si è proceduto anche all'analisi delle modalità operative impiegate dai lapicidi per la collocazione di animali a figura intera sul cilindro del capitello. Non sarà necessario quindi insistere oltre su questi argomenti. Basterà rilevare come l'aderenza al tradizionalismo di cui questi motivi sono espressione porti in ambiti diversi, come Santa Maria ad Lamulas (tav. 272) e San Pietro in Villore, a esiti paralleli, con l'animale – a qualsiasi razza esso appartenga – che rimane sospeso a mezz'aria, per la necessità di farne coincidere il muso (e la coda) con i limiti laterali del blocco.

Tuttavia, la scultura che più di ogni altra stringe evidenti legami con la tradizione è un capitello scantonato, con due foglie lisce agli angoli, ribadite nel profilo da una successione di listelli curvilinei, che si congiungono alla base «descrivendo la sezione di un vaso molto aperto» (tav. 295). Il riferimento immediato è

a un capitello della cripta dell'abbazia di Farneta (fig. 51), la cui datazione tra la fine del X e la prima metà dell'XI secolo¹³⁶ non è lontana da quella proposta per alcuni altri frammenti (già nella chiesa delle Sante Flora e Lucilla presso Arezzo) di dimensioni molto esigue, nei quali compariva probabilmente lo stesso motivo decorativo¹³⁷. «Capitelli con stilizzate foglie grasse angolari a doppio bordo molto rilevato si trovano già nei secoli VIII e IX: per esempio uno a Roma nell'*Antiquarium* Comunale e un altro ai Mercati di Traiano, uno nel Municipio di Sutri»¹³⁸. Da soli essi sarebbero sufficienti a provare l'origine altomedievale del decoro destinato a larga fortuna e irraggiamento, ma del quale pure non mancano interpretazioni lineari, risolte mediante la giustapposizione di semplici incisioni, che attestano l'origine grafica del tema, sviluppato in seguito con maggiore sensibilità plastica e volumetrica¹³⁹.

L'impostazione arcaicizzante che qualifica la decorazione dell'intero monumento emerge prepotentemente nel portale, la cui tipologia 'moderna' si combina con un evidente interesse per la conservazione di materiali, tecniche e moduli iconografici propri della cultura altomedievale (tav. 277). Una doppia ghiera rincassata – di cui la più interna a toro, sostenuta da una coppia di colonnine angolari – inquadra l'ingresso architravato, con stipiti decorati da rilievi. La forma del portale è di origine lombarda, ma così diffusa nell'Italia centrale del XII secolo, che la sua comparsa in

¹³⁵ Angelelli, Gandolfo, Pomarici, *La scultura*, p. 138, figg. 54, 71-72, 182-191, 198-199, 203-206, 211-215, 218-224.

¹³⁶ Fatucchi, *La diocesi*, pp. 132-134, tavv. LXXIV-LXXVI, nn. 118-118d; Scartoni, *La chiesa abbaziale*, pp. 58-59.

¹³⁷ Fatucchi, *La diocesi*, p. 63, tav. XXIV, n. 44.

¹³⁸ Fatucchi, *La diocesi*, p. 134.

¹³⁹ Il motivo ebbe larga applicazione anche in Umbria, come attestano, tra gli altri, i pezzi in Santa Maria in Pantano nei dintorni di Massa Martana (d'Ettore, *La diocesi*, pp. 186-189, tav. XLVIII, figg. 78a-78d). Si veda anche la soluzione analoga in un pezzo a Cividale del Friuli (Tagliaferri, *Le diocesi*, p. 298, n. 450, tav. CLVII).

¹⁴⁰ Magni, *Architettura*, pp. 77-88.



51. Farneta, abbazia di Santa Maria Assunta, cripta, capitello.

questo ambiente non deve necessariamente essere giustificata con il ricorso a una diretta conoscenza di modelli settentrionali¹⁴⁰.

Nella lunetta, come in altri esempi più o meno coevi¹⁴¹, fa bella mostra di sé un pezzo di reimpiego: in questo caso un pluteo frammentario in arenaria, databile al IX secolo sulla base del tema decorativo, simile ad altri pezzi di Roma e di Capena¹⁴². La sua collocazione in un punto tanto eminente della chiesa testimonia l'apprezzamento con cui nel XII secolo si doveva guardare alla scultura altomedievale; un aspetto poco sondato del ben più ampio fenomeno del reimpiego. Gli studi¹⁴³, infatti, hanno appena iniziato ad applicare ai materiali altomedievali le categorie critiche e le metodologie d'indagine finora appannaggio delle *spoliae* classiche, nel tentativo di seguire e compren-

dere l'ampio spettro delle possibilità del loro riutilizzo: «Dal mero sfruttamento materiale – in crescenti gradazioni di consapevolezza – fino alla riutilizzazione mirata e alla sua complessa reinterpretazione. (...) La semplice disponibilità del pezzo antico spesso non ne spiega il reimpiego: essa è un presupposto necessario, ma il più delle volte non sufficiente»¹⁴⁴.

L'analisi degli stipiti del portale apre invece un altro scenario: il montante destro è decorato da una «treccia polivimine stipata entro il campo decorato, circoscritto da un sottile listello piano, con un *horror vacui* che ricorda l'oreficeria barbarica, anche nell'intersecarsi dei vimini a spigolo vivo» (tav. 281); quello di sinistra presenta due fiere nella parte inferiore che sembrano sbranare un uomo, mentre poco più in alto «un nastro bisolcato s'intreccia a formare tre girali disuguali nella forma, campiti da palmette, diverse l'una dall'altra» (tav. 280)¹⁴⁵.

Quanti si sono accostati a questi «incomposti ornati della porta»¹⁴⁶ non hanno potuto fare a meno di scontrarsi con l'oggettiva difficoltà di circoscriverne attendibilmente la cronologia e definirne l'orizzonte culturale di riferimento: si va infatti dal X-XI secolo alla fine del XII¹⁴⁷, a seconda che si legga la semplicità e persino grossolanità dell'esecuzione come il portato dei secoli più alti, la rozza espressione di maestranze prive di grazia o, infine, «una propensione alla conservazione – o meglio rielaborazione – dei sostrati altomedievali ma

¹⁴¹ Gandolfo, *Medioevo*, pp. 440-441.

¹⁴² Fatucchi, *La diocesi*, pp. 183-184, tav. CXX, n. 177.

¹⁴³ Peroni, *Problemi*, pp. 175-188; Ducci, *Altomedioevo*, p. 106 ss.; Gandolfo, *Medioevo*, pp. 440-441.

¹⁴⁴ Esch, *Reimpiego*, pp. 876, 880.

¹⁴⁵ Fatucchi, *La diocesi*, pp. 185-186, tavv. CXXI-CXXII, nn. 179-180.

¹⁴⁶ Toesca, *Storia*, p. 901, nota 51

¹⁴⁷ Fatucchi, *La diocesi*, p. 185: «Il rilievo appiattito è legato ancora alla scultura altomedievale, ma la libertà dell'impianto costruttivo si potrebbe considerare anche romanica. (...) Si propone una datazione approssimativamente compresa fra i secoli X e XI». Per una datazione al XII propendono Salmi, *La scultura romanica*, pp. 22-23 e Gandolfo, *Medioevo*, p. 442, nota 6.

anche preromani e etruschi»¹⁴⁸.

La conduzione lenta del viluppo di destra, privato della coerenza strutturale e formale degli esempi altomedievali, in favore di un andamento incerto ma dal rilievo pronunciato, orienta a nostro giudizio verso una datazione al XII secolo. Allo stesso modo, le tangenze tipologiche e stilistiche che si possono rilevare tra le fiere che assalgono l'omino nello stipite di sinistra e la belva che orna una faccia del capitellino cubico dell'VIII-IX secolo in Sant'Antimo (fig. 5) parlano più di un processo di citazione e riappropriazione di forme che non di una contemporaneità di esecuzione¹⁴⁹. Infine, il girale formato da una fettuccia a due capi con tre palmette al suo interno trova un immediato confronto nello stipite sinistro della finestra absidale della stessa canonica (tav. 290). Difficile dire se possa esservi tra i due rilievi un rapporto di precedenza dell'uno sull'altro: la maggiore accuratezza esecutiva riscontrabile nell'elemento absidale può essere letta infatti sia come la 'sistemazione' formale di un pezzo più antico, osservato e rimeditato alla luce di una più affinata e scaltra pratica esecutiva, sia come la prova di una mano più abile e sicura nell'intaglio, coeva però a quella che operava in facciata. L'unica certezza è che sia il rilievo della finestra (da datare necessa-

riamente dopo l'esempio di Sant'Antimo a cui si ispira)¹⁵⁰, sia quello del portale mettono in campo un motivo con precisi richiami a una tradizione remota.

I confronti già proposti tra questi rilievi e alcuni materiali databili all'VIII-IX secolo, come il frammento nella chiesa di Santa Maria del Monumento a Terni, vanno esattamente in questa direzione¹⁵¹. Altri, poi, se ne potrebbero portare a suffragare questa ipotesi: a cominciare da un pezzo, reimpiegato come stipite in una finestra della cattedrale di Pisa¹⁵², o i frammenti, già appartenenti alla recinzione della cattedrale di Roselle, divisi tra il Museo Archeologico di Grosseto e il casale detto il Serpaio, in Maremma¹⁵³. Qui, il lacerto di un pluteo firmato da *Magester Iohannes*¹⁵⁴ accosta un motivo geometrico (composto da una treccia con bottoni al centro dei nodi e negli spazi di risulta)¹⁵⁵ a un girale fitomorfo, campito con foglie e grappoli d'uva; la loro conduzione è tale che ben poca differenza passa tra la presunta fermezza dell'una e il supposto naturalismo dell'altro, entrambi evidentemente sentiti e, dunque, realizzati alla stessa stregua di un motivo geometrico lineare.

Ciò che accomuna tutte queste sculture è dunque il grado di semplificazione del tralcio vegetale, ridotto a un nastro a due o tre capi,

¹⁴⁸ Ducci, *Altomedioevo*, p. 129.

¹⁴⁹ Il confronto è stato suggerito da Fatucchi, *La diocesi*, p. 185.

¹⁵⁰ Questa tipologia di finestra absidale, caratterizzata «da una ghiera a sezione circolare inserita nel profilo variamente ricassato del vano», si diffuse probabilmente «sul nostro territorio ad opera dell'abbazia di Sant'Antimo». Essa (roll-moulding) si ritrova con piccole varianti in diverse fabbriche, oggetto di questa ricerca: oltre a San Pietro in Villore, a Santa Maria ad Lamulas, a Santa Vittoria a Sarteano, nella facciata della Badia Ardenghesca, in Santo Stefano a Cennano presso Castelmuzio e nella cattedrale di Sovana; cfr. Moretti, Stopani, *Romanico*, p. 89, figg. 209-214.

¹⁵¹ Il confronto è proposto da Fatucchi, *La diocesi*, p. 185.

¹⁵² Nenci, in *Il Duomo di Pisa, Saggi*, p. 414, n. 601, *Atlante*, p. 239.

¹⁵³ Maetzke, *Roselle*, pp. 126-127, tavv. XXIIa-b; Ciampoltrini, *Annotazioni*, p. 61; Id., *Pulchrius*, p. 47; Celuzza, *La Toscana*, pp. 610-611; Marrucchi, *Chiese*, pp. 31-32; Celuzza, *Museo*, pp. 96-97.

¹⁵⁴ Saladino, *Iscrizioni*, p. 239.

¹⁵⁵ Per il motivo «che in Toscana almeno, come indicano opere lucchesi o dell'agro pisano, sembra appartenere al repertorio decorativo delle officine 'di corte'» cfr. Ciampoltrini, *Pulchrius*, p. 46; Ducci, *Altomedioevo*, p. 169; Ead.,

che forma orbicoli di dimensioni variabili; è, questo, un processo di geometrizzazione della forma, riconosciuto dagli studiosi come un fenomeno in atto lungo l'intero corso dell'VIII secolo, epoca alla quale vengono pertanto unanimamente riferiti i pezzi di Pisa e di Roselle. Non manca però, almeno per quel che riguarda quest'ultimo complesso, la consapevolezza che «difficile risulta datare con precisione questi rilievi», solitamente messi in relazione «alla riforma attuata in epoca carolingia – a cui – consegue la necessità di delimitare lo spazio destinato al clero con transenne che traducevano visivamente la netta separazione dei fedeli». Le difficoltà nascono come al solito dalla constatazione che «il repertorio decorativo utilizzato, che in questi anni si ripete senza sostanziali variazioni, si presenta di per sé poco significativo e gli studi moderni tendono a negare qualsiasi teoria evolucionistica, individuando invece il ripetersi ed il sovrapporsi di correnti culturali e linguistiche diverse per tutto il Medioevo»¹⁵⁶. Certo è che le trecce perline, il girale con le palmette all'interno e i pochi altri motivi campiti su questi pezzi sono in tutto simili a quelli già visti nel corso di questa ricerca e se, come sembra, non ci sono ragioni archeologiche che spingono a favore di un inequivocabile ancoraggio cronologico all'VIII secolo, il fatto che la chiesa cattedrale sia rimasta in vita almeno fino al 1138 – quando la sede vescovile fu trasferita a Grosseto – lascia quantomeno aperta la possibilità che l'epoca di esecuzione possa essere anche posteriore a quella solitamente proposta.

Manifestazioni di questo genere devono essere assunte come ineliminabili precedenti del

linguaggio formale della regione, ma l'esempio più stringente che si possa portare a confronto con i girali di San Giovanni d'Asso è la decorazione del portale in facciata della pieve di San Vito a Corsignano (fig. 52).

Sorta in un sito ricco di memorie precristiane, una primitiva pieve è già attestata nel VII secolo; la sua veste attuale, tuttavia, è l'esito di più fasi costruttive, comprese tra l'XI secolo, epoca alla quale risalirebbe la pianta della cripta e il campanile circolare, e il XII secolo¹⁵⁷. «La metà sinistra dell'edificio appare ancora legata, nell'adozione del semplice tipo di pilastri, alle tradizioni dell'XI secolo, e può forse essere datata attorno all'anno 1100, certo prima della crisi politica del 1123-25. Questa chiesa fu forse parzialmente distrutta nella guerra del 1145, come crede la Paolini, per cui dovette essere ricostruita nella seconda metà del XII secolo, epoca cui sono riferibili la facciata e la navata destra»¹⁵⁸. La datazione sembra convenire sia alla tipologia del portale, uguale a quello di San Pietro in Villore fin nella messa in opera di colonnine spiraliformi agli angoli, sia ai motivi decorativi impiegati, memori per alcuni versi della plastica di Sant'Antimo. Le protomi di ariete che compaiono nei capitelli quadrangolari (figg. 54-55), sui quali s'imposta l'archivolto più esterno, recuperano una tipologia già incontrata in questa ricerca e ampiamente seguita nel raggio della sua diffusione, a cominciare dalla cripta del monastero di San Salvatore all'Amiata, da cui pure San Vito dipendeva (tav. 41). Non si può escludere, anzi, che proprio la forza innovativa di quel complesso e le scelte iconografiche lì effettuate possano essere alla base della solu-

La vasca, p. 28 ss.

¹⁵⁶ Marrucchi, *Chiese*, p. 31

¹⁵⁷ Per un riassunto delle diverse cronologie proposte, Pellegrini, *Messaggi*, p. 14 ss.



52. Corsignano, pieve di San Vito, facciata.



53. Corsignano, pieve di San Vito, facciata, particolare del portale.

zione di Corsignano, dove la collocazione angolare delle teste animali e la morfologia del muso e delle corna suggeriscono già la conoscenza della nuova impaginazione del motivo pubblicata a Sant'Antimo o, addirittura, nella pieve di Arezzo (tav. 141, fig. 20).

Il rimando all'Amiata potrebbe indicare una fonte d'ispirazione anche per il gusto di alternare gli arieti alle testine umane o agli elementi geometrici come la girandola, la cui comparsa

non fa che rimandare ancora al repertorio della plastica altomedievale¹⁵⁹. Ad essa risalgono pure la tipologia delle trecce perlinate nelle mensole, quella delle foglie animate da un intaglio profondo e ricco di chiaroscuro nei capitelli, e, infine, quella dei girali nella ghiera interna e negli stipiti del portale (figg. 52, 56)¹⁶⁰. L'interesse precipuo di quest'ultimo motivo, inoltre, sta nel fatto che l'interpretazione datane nello stipite sinistro di San Vito sembra ri-

¹⁵⁸ Tigler, *Toscana*, p. 330. Cfr. anche Paolini, *Un edificio*, pp. 189-235.

¹⁵⁹ Amplissima è la diffusione di questo motivo in età altomedievale. Basti pertanto citare l'esempio del ciborio in Santa Maria a Sovana per documentarne il precoce attecchimento nella regione (fig. 60); Ciampoltrini, *Pulchrius*, p. 46.

¹⁶⁰ Ciampoltrini, *Pulchrius*, p. 43 ss.



54



55

54-55. Corsignano, pieve di San Vito, facciata, portale, capitelli destro e sinistro.

sentire di quella del pezzo omologo nel portale meridionale di Sant'Antimo (tav. 85), differente solo per una ben maggiore fermezza e precisione dell'intaglio. Se la datazione di quest'ultimo pezzo alla metà o al sesto decennio del XII secolo¹⁶¹ è giusta, se ne potrebbe rica-

vare di riflesso una sponda cronologica utile anche per il portale di Corsignano, permettendo di circoscriverne meglio gli anni di realizzazione al settimo decennio o giù di lì.

Tornando ora a considerare la tipologia di girale vegetale che, come si diceva più sopra, trova le maggiori somiglianze con quelli di San Pietro in Villore, si potrà tentare anche in questo caso di arrivare a qualche più dettagliata indicazione cronologica. Intanto va notato come a Corsignano il motivo in questione occupi i lati più interni degli stipiti, con il tralcio che si dipana ordinatamente in una successione di orbicoli, tutti della medesima grandezza (fig. 56). Al loro interno, palmette e foglie profondamente incise dimostrano di essere state eseguite se non dalla stessa bottega, almeno nell'ambito della stessa scuola alla quale appartengono quelle di San Pietro in Villore¹⁶².

Vale la pena di ricordare come qui un portico, forse mai condotto a termine, venisse appoggiato in un secondo momento alla facciata, obliterando in parte anche i capitelli del portale. A documentare questa mutila struttura architettonica restano oggi i monconi d'innesto sulla facciata e alcuni semplici capitelli cubici con larghe foglie angolari, ribadite nel profilo da coppie di caulicoli, che partendo dal centro di ogni faccia raggiungono i limiti laterali del blocco, arricchendosi in piccole volute (tavv. 288-289). Qualcosa di analogo caratterizzava anche un capitello oggi scomparso ma documentato da Canestrelli, proveniente dal chiostro di Sant'Antimo (fig. 57)¹⁶³. Databile con buona attendibilità agli anni settanta-ottanta del XII secolo, esso può attestare bene la volontà dei lapicidi di San

¹⁶¹ Cfr. sopra p. 105.

¹⁶² Non sono chiare le conclusioni tirate da Tigler (*Toscana*, p. 327) su questo punto. Infatti, egli afferma che «l'intera fase del XII secolo appare strettamente dipendente dal duomo di Sovana e attribuibile alla stessa maestranza formatasi a Sant'Anna, attiva anche in altre chiese della Val d'Orcia». Ma di quale chiesa di Sant'Anna si tratti non è affatto chiaro.

Pietro di rammodernare, sull'onda di indicazioni più colte, il repertorio impiegato qualche decennio prima nelle mensole e nei capitelli degli archi in facciata; inoltre, questa datazione, benché indicativa, può offrire un termine *ante quem* attendibile per la messa in opera del portale, che in questo modo finisce per cadere più o meno nello stesso torno di anni – sesto/settimo decennio del XII secolo – del portale di Corsignano.

Questa possibile traccia cronologica non confligge nemmeno con quella delle poche sculture provenienti dall'antica pieve di Santa Maria, che sorgeva, fino al momento della sua demolizione nel 1459, nell'area in cui Pio II Piccolomini commissionò la costruzione della nuova cattedrale di Pienza. I frammenti romanici, oggi riuniti nella cripta dell'edificio quattrocentesco, appartenevano in maggioranza ai pilastri polistili, databili alla seconda metà del XII secolo, che scandivano le tre navate della fabbrica. La decorazione di questi pezzi, resi noti per la prima volta dopo i restauri al duomo del 1927-28 e gli scavi del 1932¹⁶⁴, si apparenta strettamente a quella del portale in facciata della pieve di Corsignano, tanto da non potersi escludere l'intervento della stessa bottega: il che, come dimostra un capitellino con foglie angolari e la figurina di un uomo al centro (fig. 58), strutturalmente simile a quelli di San Pietro in Villore (tavv. 282-283), vuol dire anche confermare la stretta relazione tra le botteghe pientine e quelle di San Giovanni d'Asso¹⁶⁵.



56. Corsignano, pieve di San Vito, facciata, portale, stipite destro.

¹⁶³ Canestrelli, *L'Abbazia*, tav. XXIII, 3.

¹⁶⁴ Barbacci, *Ruderi*; Id., *Sul fonte battesimale*.

¹⁶⁵ La compresenza a Corsignano di modelli di riferimento differenti si ricava dall'osservazione del portale laterale della stessa pieve (fig. 59), stilisticamente aderente alle altre realizzazioni pientine (non ultima la grande lastra figurata proveniente dalla chiesa di Santa Maria, oggi conservata nella cripta del duomo), benché tipologicamente distante dall'esemplare in facciata. L'affollamento delle composizioni e la «tecnica trita» hanno ispirato confronti con San Michele Maggiore a Pavia, benché non sembri venir meno l'influsso di Sant'Antimo; Salmi, *La scultura romanica*, pp. 23, 32, nota 17;

*La cattedrale dei Santi Pietro
e Paolo a Sovana*

Il terzo polo di riferimento in quella che si configura come una serrata dialettica strutturale e formale tra la scultura decorativa di San Giovanni d'Asso e quella di Corsignano è costituito dalla cattedrale di Sovana, uno dei monumenti più complessi dell'intera regione e difficili da definire nelle sue fasi costruttive e decorative (tavv. 323-325). Il ruolo capitale giocato dalla chiesa suanense in questa congiuntura, non solo stilistica e tipologica, ma anche e soprattutto culturale, può essere compreso fin dall'osservazione del portale d'ingresso (tav. 323, 326), il risultato più maturo di un tipo ormai noto e al quale, come si è già visto, appartengono anche gli ingressi della pieve di San Vito a Corsignano e di San Pietro in Villore. «Le analogie riguardano non solo l'impianto dei portali o il riutilizzo di lastre scolpite altomedievali nella lunetta, ma anche certi particolari decorati come la figura di sirena collocata, in entrambi i casi, sullo stipite sinistro o il trattamento a linee oblique della superficie delle colonne»¹⁶⁶.

Più difficile, se non impossibile, è riuscire a definire una plausibile successione tra queste tre imprese, per le quali l'unico appiglio certo è l'iscrizione murata al centro della lunetta del portale di Sovana (tav. 327). In essa, un vescovo Pietro, identificabile con il presule sci-

smatico che resse la diocesi dal 1153 al 1175, rivendica la costruzione del portale, il più ricco tra quelli in esame, sia dal punto di vista degli ornati, sia da quello della varietà cromatica, affidata alla differenza dei materiali.

All'altezza dell'architrave, una coppia di leoni sorregge l'archivolto esterno (tavv. 327-331). Secondo alcuni studiosi, essi dipendono da quelli erratici nell'abbazia di Sant'Antimo (tavv. 183-186)¹⁶⁷, provenienti per la Raspi Serra dall'arcata centrale del portico sulla fronte¹⁶⁸. Come ha dimostrato l'indagine di Gandolfo¹⁶⁹, i leoni che ancora si trovano in quel complesso mostrano invece di essere stati realizzati per il chiostro – forse in connessione dei varchi che conducevano allo spazio centrale – e non per sorreggere i montanti o le colonnine di un arco d'ingresso, come accade ad esempio nella collegiata di San Quirico d'Orcia (tav. 253).

Più calzante, semmai, il confronto tra il portale di Sovana e quelli laterali di Sant'Antimo, nei quali (come nei più tardi casi di San Pietro in Villore e di Corsignano) emerge il medesimo gusto arcaicizzante, ricercato in modo deliberato con il ricorso a intrecci e palmette tipologicamente risalenti ad età preromana (tavv. 82, 85).

Paragonato un po' a forza, ma efficacemente, a «una pagina miniata trascritta nella pietra, dove il testo è accompagnato da un corteggio di decorazioni che aumenta e imprezio-

Moretti, Stopani, *Romanico*, p. 150, nota 9.

¹⁶⁶ Salviati, *La scultura*, pp. 75-77, nota 8; Ascani, *Architettura*, p. 63.

L'osservazione è pienamente condivisibile, fatto salvo il confronto diretto tra i due motivi di cerchi intrecciati: più che una dipendenza di un esempio dall'altro sembrerebbe di poter suggerire un comune riferimento a modelli altomedievali, tra i quali ad esempio si potrà citare il frammento reimpiegato in una finestra del duomo di Pisa, che presenta, come a Sovana, cerchi bisolcati; cfr. Salmi, *La scultura romanica*, p. 15, tav. IV, fig. 9; Ciampoltrini, *Annotazioni*, p. 61, fig. 13; Nenci, in *Il Duomo di Pisa, Saggi*, p. 414, nota 600; *Atlante*, p. 239.

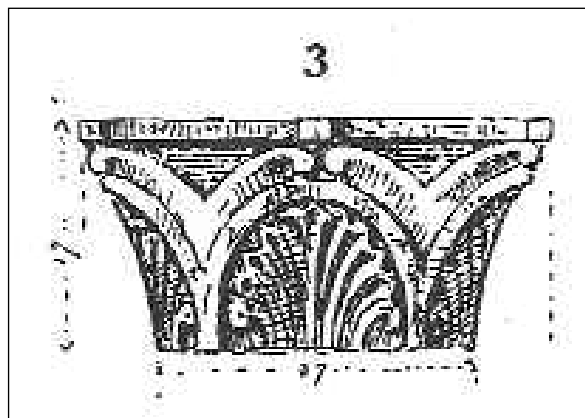
¹⁶⁷ Tigler, *Toscana*, p. 334.

¹⁶⁸ Raspi Serra, *Contributo*, p. 154 ss.

¹⁶⁹ Cfr. Gandolfo in questo volume, pp. 77-80.

sisce il valore dell'epigrafe»¹⁷⁰, il portale suanense squaderna con grande enfasi una serie di pezzi sbocconcellati, o decisamente mutili, non facili da ancorare cronologicamente (tav. 327). La tecnica a rilievo assai basso e i motivi di fiori e di intrecci rimandano d'acchito a soluzioni proprie del repertorio preromanico, o addirittura altomedievale. La constatazione però che il rilievo in opera nell'angolo inferiore destro termini da un lato con il nastro che si adatta perfettamente alla curvatura dell'arco adiacente suggerisce che il pezzo sia stato appositamente scolpito per quella collocazione. Ne deriva che anche gli altri rilievi con lo stesso motivo, uguali anche dal punto di vista tecnico, debbano appartenere alla medesima partita e condividere la stessa cronologia. Analogamente, le quattro lastre che occupano il registro più alto della lunetta devono riferirsi all'epoca della messa in opera del portale, giacché le rose che vi compaiono, a doppia corolla e con un numero variabile di petali, sono il marchio distintivo di uno scultore al quale si devono anche le due mensole e il concio dello stipite, immediatamente al di sotto del leone di sinistra (tavv. 334-337). Gli unici pezzi per i quali potrebbe essere reclamata una datazione altomedievale sono perciò quelli del registro centrale, decorati in un caso da due girandole, in un altro da tre e, nel frammento che chiude all'estrema sinistra la fila, da alcuni nodi che potrebbero anche essere serviti da modello al lapicida romanico¹⁷¹.

Questi, dunque, perseguì scientemente l'effetto antichizzante, avvalendosi di motivi e tecniche proprie della tradizione, del resto



57



58

57. Particolare della tav. XXIII di Canestrelli (*L'abbazia di S. Antimo*) raffigurante un capitello oggi perduto.

58. Pienza, cattedrale, cripta, capitello proveniente dalla cattedrale medievale.

¹⁷⁰ Salviati, *La scultura*, p. 77.

¹⁷¹ Tigler (*Toscana*, p. 333) afferma che i rilievi della lunetta provengono dalla vecchia cattedrale di San Mamiliano e dalla recinzione presbiteriale del IX secolo. Una datazione al XII secolo è stata adombrata e poi sostanzialmente rifiutata da Salviati, *La scultura*, p. 77, nota 10; mentre è sostenuta da Gandolfo, *Medioevo*, pp. 439-440, e Riccio, *Le fasi*, p. 117 ss.



59. Corsignano, pieve di San Vito, portale laterale.



60. Sovana, chiesa di Santa Maria, ciborio.

mantenute in vita e ben documentate *in loco* dal ciborio, oggi nella chiesa di Santa Maria, al centro del paese (fig. 60)¹⁷².

Lo stesso orientamento pervade anche l'architrave, tagliato irregolarmente e occupato da un tralcio semplificato, le cui volute sono ridotte a spirali contrapposte di grandezza diversa, inframmezzate da carnose foglie lobate e da rosette (tav. 327), in tutto eguali a quelle delle mensole sottostanti e ai rilievi della lunetta. La riduzione del viluppo fitomorfo a un motivo lineare geometrizzante è poi così marcata da far tornare in mente soluzioni di età longobarda,

quali ad esempio il pilastro da Santa Maria di Aurova, ora nei Musei Civici di Milano¹⁷³.

Una doppia cornice a triangoli incavati delimita l'intero sviluppo longitudinale dell'architrave, sia nella parte superiore, sia in quella inferiore. Essa continua poi al di sopra dei due capitellini in opera alla sommità delle colonnette angolari (tavv. 332-333) e, da ultimo, delimita la circonferenza del cerchio in cui è inscritta la solita rosa, campita nel blocco al di sotto del leone di sinistra (tav. 337).

Non possono esserci dubbi, allora, che l'intero portale risalga a un'unica fase ideativa

¹⁷² Ciampoltrini, *Pulchrius*, p. 46.

¹⁷³ Casartelli Novelli, *Nota*, tav. XXVd; cfr. anche Verzone, *L'arte preromanica*, p. 145.

¹⁷⁴ Le palmette sono ottenute scavando la pietra con un intaglio a cucchiaio che nella chiesa ritorna anche in altre

e realizzativa, all'interno della quale sono da riportare anche gli altri, ricchi motivi decorativi.

Negli stipiti più interni, le facce rivolte in direzione della porta sono occupate per intero da due sequenze di palmette¹⁷⁴, mentre i lati verso l'esterno sono riempiti per tutta la loro altezza da una successione di orbicoli, abitati da uccellini becchettanti e da fiori di forma e numero di petali variabile (tavv. 328-329).

Gli stipiti più esterni si caratterizzano invece per la maggiore varietà di ornamenti, realizzati ognuno sulla faccia di un concio di travertino bianco: a sinistra, al di sotto della rosa già presa in considerazione (tav. 337), una coppia di pavoni becca i frutti che pendono dai rami di una pianta, alla quale si appoggiano (tav. 338); il faccione rotondo di un uomo con le orecchie a sventola sormonta una croce che germoglia in quattro virgulti spirali-formi, molto simili a quelli dell'architrave poco più sopra (tav. 339); una sirena bicaudata, dal volto somigliante a quello maschile appena incontrato, chiude la sequenza nella parte più bassa (tav. 340).

Sullo stipite opposto, al di sotto di una serie di cerchi bisolcati e intrecciati (tav. 329), un personaggio a cavallo, con uno scudo a forma di mandorla e un gladio minacciosamente impugnato con la mano destra, guarda negli occhi lo spettatore, fissandolo con la solita faccia tonda e le orecchie a sventola, da riconoscere ormai quasi come un marchio di fabbrica dello scultore (tav. 341).

Tra tutti questi elementi, si dovrà rilevare innanzitutto la considerazione (forse eccessiva) con la quale gli studiosi hanno guardato alla sirena, attratti probabilmente dal fatto che

essa ricorre sia al centro dell'architrave del portale maggiore di Corsignano (fig. 53), sia nella parte inferiore dello stipite sinistro di quello a San Giovanni d'Asso (tav. 280). Su basi esclusivamente formali si è tentato addirittura di stabilire una successione cronologica tra i tre esempi; ma essi sono stilisticamente così diversi uno dall'altro da scoraggiare ogni confronto e costringere ad arrestarci di fronte alla constatazione che il motivo poté conoscere grande fortuna anche solo sulla base del suo radicamento nella zona, documentato a cominciare dal rilievo etrusco scolpito all'ingresso di una tomba nei pressi di Sovana¹⁷⁵.

Di non minore importanza è il cavaliere scolpito nello stipite destro della cattedrale, la cui inequivocabile discendenza da modelli altomedievali è un'ulteriore conferma dell'orientamento culturale dell'intera impresa, voluta all'epoca del vescovo Pietro. Come dimostra la resa stilistica dei rilievi nella lunetta e negli stipiti gli scultori attivi alla realizzazione del portale non furono gli esponenti di un linguaggio inconsapevolmente conservatore o, peggio ancora, atardato. Non si tratta nemmeno di un arcaicismo inteso come mera prosecuzione di una inerte tradizione locale. Nel caso di Sovana, al contrario, siamo di fronte a un monumento che appartiene di fatto a quel filone di arcaicismo colto, deliberatamente perseguito dalla committenza, forse sulla scorta di esigenze ideologiche¹⁷⁶. Le informazioni in nostro possesso non permettono a questo proposito di sbilanciarsi troppo. Non si dovrà dimenticare però che gli Aldobrandeschi, padroni della città (in realtà poco più che un castello) all'epoca dei lavori al portale potevano desiderare di vedere evocate all'ingresso della loro chiesa maggiore le origini

sculture: cfr. in proposito la nota 183 a p. 152.

¹⁷⁵ Salviati, *La scultura*, p. 85.

della casata e le radici longobarde della stirpe.

A ben altro tipo di arcaicismo, frutto questa volta di una volontà imitativa, tesa alla rievocazione di un modello percepito come autorevole, appartiene lo stipite, forse unico lacerto superstite, dell'originario portale d'ingresso della chiesa di San Marcello a Vivo d'Orcia, già dedicata a San Pietro (tavv. 395-398). L'edificio, completamente rifatto nel XVI secolo e invertito nell'orientamento, termina oggi in un ambiente destinato a sacrestia, il cui muro di fondo corrisponde all'originaria facciata, nella quale appunto è murato il frammento scolpito¹⁷⁷. Esso fu segnalato e descritto da Tavanti negli anni Venti del Novecento: «Un arcangelo San Michele in atto di uccidere il drago, simbolo della purificazione dell'anima dal peccato, occupa la parte più bassa della composizione che si svolge poi coll'albero della vita fino al raggiungimento del Paradiso rappresentato in alto da palmizi e da grandi fiori»¹⁷⁸. Allo studioso dunque non sfuggiva lo stretto legame con il rilievo di Sovana, ma la sua interpretazione del cavaliere come San Michele che uccide un drago in realtà inesistente (a meno che fosse rappresentato su un frammento dello stipite opposto, oggi non più rintracciabile) fa credere che egli avesse negli occhi la decorazione di un terzo esemplare correlato.

La sezione più bassa dei montanti del portale maggiore della collegiata di San Martino a Magliano in Toscana (tav. 390) è occupata a sinistra da un guerriero che brandisce un'arma per colpire un drago in primo piano, caratterizzato da un corpo anguiforme e ricoperto di

squame (tav. 391). Dalla parte opposta, un mostro in tutto uguale, ma dotato di zampe e corte ali, guarda, isolato, la scena che si svolge a poca distanza (tav. 392). Non c'è dubbio che il motivo della coppia di draghi collocati minacciosamente ai lati dell'ingresso trovi un significativo precedente nell'architrave del portale sud di Sant'Antimo (tav. 86), dove le fiere con le orecchie a punta e la coda terminante in un trifoglio sono in tutto simili a quelle di Magliano. L'unica differenza sta semmai nelle scaglie che coprono una parte del corpo, secondo una soluzione però che si può rintracciare nell'architrave del portale maggiore della collegiata di San Quirico d'Orcia, forse anch'essa dipendente da Sant'Antimo e comunque databile nella seconda metà del XII secolo (tav. 254)¹⁷⁹.

Con questi esempi, si finisce così nel cuore stesso del processo di trasformazione e ridefinizione di un testo figurativo, percepito evidentemente come autorevole: mentre a Vivo d'Orcia assistiamo alla ripresa puntuale di tutti gli elementi costitutivi del modello suanense – dal cavaliere (tavv. 341, 398) all'albero della vita (tavv. 338, 397), dalla croce fiorita (tavv. 339), che diventa 'un nodo sciolto' (tav. 396), al fiore a quattro petali (tav. 396) che impoverisce la corolla che li ispira (tavv. 335-336) – a Magliano siamo di fronte a una reinvenzione dell'assunto, capace di cogliere un significato del tutto nuovo (magari impoverendo o travisando quello d'origine), tramite il parziale riuso e il libero riassetto di alcuni brani appartenenti al contesto di partenza.

Su un altro versante, questo processo ri-

¹⁷⁶ Su questi temi, cfr. Montorsi, *Romanico*, p. 73 ss.

¹⁷⁷ Marri Martini, *Bellezze*, p. 257; Moretti I., *L'architettura*, p. 123; Gabbrielli, *Chiesa*, pp. 132-134; Moretti I., *L'Eremo*, p. 121.

¹⁷⁸ Tavanti, *L'ermicciolo*, p. 59.

¹⁷⁹ Boschi, *Il portale*, p. 33.

¹⁸⁰ Salmi, *La scultura romanica*, p. 24: a Sovana «i capitelli con l'abaco smussato e la decorazione nettamente rile-

sulta molto simile a quello che caratterizza il rapporto tra la plastica di Sovana e quella dell'abbazia di Sant'Antimo; un legame in realtà sempre evocato, sebbene mai specificato nel dettaglio, forse proprio a causa della tortuosità dei percorsi e della molteplicità delle componenti che lo caratterizzano¹⁸⁰.

Per prima cosa, si dovrà notare come il tipo di foglie e la qualità d'intaglio che distinguono il portale di Sovana siano paragonabili a quelli di molte altre sculture in opera sul fianco settentrionale dello stesso edificio, sia al suo esterno, sia all'interno: i capitelli delle monofore, ad esempio, hanno foglie dai contorni smangiati e molli che rimandano ai fiori a doppia corolla del portale (fig. 61, tavv. 334, 337); alla stessa bottega, se non alla stessa mano, sono poi da attribuire i capitelli che, sul secondo e terzo semipilastro dell'interno, raccolgono le membrature delle volte (tavv. 355, 364)¹⁸¹.

Qualche differenza compare invece nel capitello del primo semipilastro della stessa fila, nel quale collaborano due mani nettamente distinte (tavv. 378-380): la prima, responsabile della parte destra della scultura, si avvicina a quella dei successivi due sostegni (tavv. 355, 364), differenziandosene solo per un intaglio più confuso e per la messa in campo di foglie larghe, animate da profondi solchi, che risolvono con linee a zig-zag le costole delle nervature (tav. 380). La seconda mano, individuabile nella parte sinistra dello stesso capitello, si distingue invece per l'esecuzione di foglie stondate nella parte apicale, nettamente chiaroscurate da profondi occhielli – forse derivati dall'acanto spinoso – che separano i vari lobi componenti la foglia (tav. 378). Il risultato è

un insieme pasticciato, frutto anche della sovrapposizione di due schemi compositivi differenti: uno basato sull'accostamento e la sovrapposizione delle foglie e che dunque non risponde alle regole distributive degli ordini classici; l'altro, che dispone i vegetali su due registri sovrapposti e sfalsati, secondo uno schema di evidente derivazione dal corinzio. Elici e volute compaiono infatti sulla faccia principale del capitello, ma in una disposizione così confusa da tradire la mediazione di esemplari molto tardi.

Nel capitello del semipilastro immediatamente successivo a quest'ultimo (tav. 364), una coppia di volute ha origine dal punto centrale del canestro e raggiunge gli angoli del blocco; poco più sotto, un unico ordine di foglie scandisce la superficie, segnando gli angoli e arricciandosi al centro, quasi a suggerire la presenza degli elici scomparsi. Vista la distanza qualitativa tra i pezzi, il richiamo potrebbe sembrare avventato: tuttavia le idee strutturali e compositive che presiedono la costruzione di queste sculture – quelle cioè dell'ordine gigante di foglie, della loro sovrapposizione e delle volute elasticamente lanciate verso l'esterno – sono fondamentalmente le stesse alla base della definizione strutturale dei capitelli dell'abbazia di Sant'Antimo (tav. 170). Infatti, se alla luce di questa considerazione si prendono nuovamente in esame i capitelli di Sovana già visti, non si potrà fare a meno di notare un'analogia di spunti e di ricerca (tavv. 147, 355), che in alcuni casi assume addirittura i toni di una vera e propria contiguità (tavv. 118, 364).

Le due maestranze fin qui individuate a So-

vata sul fondo, ma depressa, indicano ancora l'influsso di Sant'Antimo»; Tigler, *Toscana*, p. 334.

¹⁸¹ Com'è già stato riconosciuto (Riccio, *Le fasi*, pp. 109-112, 125), è chiaro che i capitellini incastrati quasi a forza agli angoli delle semicolonne addossate alla parete d'ambito settentrionale appartengono a una fase successiva, forse



61. Sovana, cattedrale, monofora del fianco settentrionale.

vana – quella cioè che esegue le ‘foglie dai contorni smarginati e molli’ e quella ‘classicηγgiante’ – sono responsabili anche delle differenti facce del capitello sul terzo pilastro del colonnato sinistro della navata. L’intervento anzi è probabilmente il migliore tra quelli eseguiti da questi due gruppi di lapicidi (tavv. 356-358), i quali dunque dovevano lavorare contemporaneamente, o in rapidissima successione una dopo l’altra, alla costruzione del corpo longitudinale dell’edificio e all’impostazione dei colonnati dell’interno¹⁸². La riprova viene per prima cosa dalla constatazione che la ‘maestranza classicηγgiante’ (in realtà un insieme di lapicidi qualitativamente discontinui) è autrice anche dei capitelli in opera sui semipilastri addossati alla parete d’ambito meridionale (tavv. 363, 377); e, inoltre, dal fatto che le cornici modanate al di sopra dei semicapitelli della parete settentrionale (tavv. 355, 364, 379-380) e del terzo pilastro della navata (tavv. 356-358) appartengono alla stessa partita di quelle montate alla base degli stipiti del portale (tav. 326). Tutto ciò dimostra che il lavoro di queste botteghe procedeva in modo seriale, senza tenere in grande conto la collocazione finale dei pezzi, realizzati secondo misure e sistemi deco-

rativi standardizzati e, appunto, predefiniti.

A una terza maestranza, rintracciabile anch’essa nei rilievi del portale, appartiene il capitello del piccolo semipilastro, montato in angolo tra la controfacciata e il fianco nord della cortina (tav. 387). Le foglie di acanto spinoso, che si distinguono ancora con chiarezza malgrado il loro grave stato di deperimento, sono infatti uguali a quelle che ricoprono i capitellini del portale (tavv. 332-333) e a quelle che il leone di destra, nello stesso complesso, stringe tra gli artigli (tav. 331). È possibile poi che la stessa bottega (la mano sembrerebbe diversa) sia responsabile anche dell’intero capitello del primo pilastro del colonnato sinistro (tav. 382), rivestito in modo uniforme da un fitto cespuglio di acanto spinoso, intensamente chiaroscurato da un intaglio netto e profondo. La forma del capitello e, in particolare, quella del canestro è la stessa che ricorre in quelli classicηγgianti, a dimostrazione di una comunanza di modelli. Cambia invece la cornice, non più del tipo impiegato anche come base nel portale, ma fortemente connotata in chiave antichizzante, per una appariscente ripresa degli ovuli, frecce, perline e fuseruole di tipo classico. All’interno della cattedrale, l’unico

già pienamente duecentesca. A questo momento risalgono le coperture a volta delle navatelle.

¹⁸² Riccio (*Le fasi*, p. 119) nota che il terzo pilastro del lato settentrionale ha capitelli di grandi dimensioni sui versanti occidentale e orientale. «La brusca interruzione della decorazione alle estremità fa pensare che possano essere stati inizialmente concepiti per un’altra collocazione». In realtà, queste anomalie potrebbero essere imputate anche alle consuete operazioni di adattamento di materiali predisposti sulla base di misure approssimative. In ogni caso, la constatazione non contraddice l’inquadramento cronologico e culturale di fondo dei materiali. Infatti, la giusta osservazione fatta dalla studiosa (p. 112), che i semipilastri della navatella meridionale hanno una composizione più regolare rispetto a quelli settentrionali e che pertanto gli uni sono successivi agli altri, può spiegarsi anche solo con un cambiamento di programma effettuato in corso d’opera.

¹⁸³ La lastra con la data 1248, murata all’esterno del fianco settentrionale dell’edificio, presenta gli stessi motivi decorativi classicηγgianti (tav. 342). Essa pertanto deve appartenere all’epoca del vescovo Pietro e solo in un secondo momento, a circa un secolo di distanza, deve essere stata riutilizzata per apporvi una problematica iscrizione: *pbr Brunus canonic suan fecit f hoc opus. Ano Dni M.CC.XLVIII. F:G:F*. Si noti anche il caratteristico modo di scavare la pietra con un intaglio a cucchiaio, visibile in particolare nelle foglioline nel segmento destro della cornice e negli orbicoli sulla sinistra. La stessa tecnica si ritrova nelle palmette che decorano la faccia più interna rivolta verso i battenti del portale del vescovo Pietro, nonché in un rozzo fregio sullo stipite del portale laterale della collegiata di Magliano in Toscana (tavv. 393-394). Per tutte queste osservazioni e per le possibili interpretazioni dell’iscrizione

confronto possibile è quello con il frammento di cornice che corona la Cacciata di Adamo ed Eva nel vicino, secondo pilastro della navata (tav. 369), dove oltre al motivo in questione compare un tralcio vegetale che si apparenta strettamente a quello negli stipiti interni del portale (tavv. 328-329)¹⁸³. Per il resto, questo capitello ha una cornice composta da frammenti eterogenei, sia per varietà dei motivi, sia per stile. Anzi, non si può escludere nemmeno che il pezzo con una matassa a tre capi annodata, molto simile tipologicamente a quella dei rilievi nella lunetta del portale, sia in realtà un prodotto moderno, realizzato in stile per ovviare in fase di restauro a possibili lacune o guasti (tav. 365).

La comparsa tra i materiali erratici di Sant'Antimo di alcuni capitelli provenienti dal chiostro (tavv. 188, 200), decorati con foglie di acanto spinoso molto simili a quello di Sovana, può fornire un utile appiglio cronologico per tutte le sculture decorate con questo tipo di foglie¹⁸⁴. Se si considera che il chiostro dell'abbazia è stato impostato al termine dei lavori dell'interno e, dunque, in un momento non anteriore alla fine degli anni sessanta o all'inizio degli anni settanta del XII secolo, si può concludere che anche questa 'terza maestranza' suanense sia attiva a fianco delle altre due.

Il fatto che a Sovana i pezzi delle tre maestranze individuate siano sparpagliati in modo quasi casuale sui due lati dell'edificio potrebbe poi indicare la sostanziale contemporaneità dei lavori e una modalità operativa basata sulla produzione di sculture, solo in un se-

condo momento collocate, quasi casualmente (vista la dimensione standard delle semicolonne), sui vari sostegni.

Accanto a questi lapicidi, responsabili del tono complessivo del cantiere, lavorano poi personalità meno significative, che traducono, semplificandoli, i modi delle botteghe più caratterizzate. Un primo esempio è offerto dalla mano responsabile del capitello nella parte sinistra – entrando – della controfacciata (tav. 389). La sua è una composizione stravagante e addirittura originale, nell'assoluta mancanza di ogni più elementare rispetto della simmetria e organicità: quattro foglie di grandezza e specie diverse si allineano lungo la base semicircolare, mentre poco più in alto la testina angolare di ariete, una foglia e una coppia di volute cincischiano in superficie. Un fiore a sei petali rompe infine la cornice liscia che chiude nella parte più alta la scultura, richiamando alla mente la soluzione analoga nel capitello sinistro del portale di Santa Vittoria a Sarteano (tav. 311). Qui, anche una delle due sculture della tribuna (tav. 309) è impaginata con una libertà – solo un po' più rispettosa della simmetria – che per molti versi rimanda a Sovana¹⁸⁵.

Nel complesso suanense, un'altra 'mano' riconoscibile è quella che realizza il capitello della semicolonna rivolta verso la navata centrale, all'altezza del primo pilastro della linea sinistra, in alto (tav. 381). Come prova la forma della scultura, terminante in due ali laterali aggettanti, essa non fu eseguita per la collocazione attuale, risultato forse di un casuale rimontaggio. La struttura è frutto di una commi-

cfr. Riccio, *Le fasi*, pp. 120-122.

¹⁸⁴ Per una insostenibile datazione «tra la seconda metà del secolo X e la prima metà del successivo» propende Fatucchi (*La diocesi*, pp. 161-162, nn. 151-152, tav. XCVI), benché riconosca che «non si può escludere in modo perentorio una datazione ancora più tarda».

¹⁸⁵ L'impaginazione e gli ornati di queste sculture ricordano un poco anche i due capitelli rettangolari del portale in facciata di San Vito a Corsignano, dove teste di arieti angolari e una girandola (o una testina) al centro si dispo-

stione tra lo schema dei capitelli addossati alla parete meridionale (tavv. 363, 377) e quelli del terzo pilastro della navata (tav. 357), tutti eseguiti da quella che abbiamo definito maestranza classicheggiante. Dai primi deriva la disposizione delle foglie su un doppio registro; dai secondi l'allineamento dei vegetali su un asse mediano, ribadito da un fiore a quattro petali al centro, affiancato da una coppia di brevi volute. I fogliami, infine, hanno lobi scavati a cucchiaio, secondo una modalità rintracciabile in altri frammenti della cattedrale, a cominciare dalle palmette negli stipiti più interni del portale. Ciò dimostra come anche questa modalità operativa, così caratteristica e riconoscibile, sia propria del linguaggio espressivo di quel composito gruppo di lapicidi, qui attivo nel terzo quarto del XII secolo, al quale – come già detto – si deve la definizione delle pareti d'ambito del corpo longitudinale dell'edificio e l'impostazione dei pilastri della navata.

Poiché questo 'intaglio a cucchiaio' della pietra compare in altri monumenti della regione, come la collegiata di Magliano in Toscana (tav. 394), possiamo concludere che almeno una parte dei lapicidi suanensi sia profondamente radicata nella zona e porti con sé un bagaglio di esperienze (dai motivi decorativi alle modalità di lavorazione) legate alla tradizione.

Nella stessa scia si collocano un altro paio di

sculture, sempre nella parte occidentale dell'edificio. Il capitello a foglie su registri sovrapposti, in opera sulla semicolonna rivolta verso la navata centrale, nel terzo pilastro della linea destra, non è che una variazione sul tema degli esempi già osservati e rientra appieno nella temperie culturale e cronologica fin qui analizzata (tav. 359). Poco significativo, in questo contesto, è anche il capitello con una protome bovina, montato sulla semicolonna immediatamente precedente (tav. 373). La piccola testina di ariete nell'angolo destro e le larghe foglie, lisce o venate, che occupano gli spigoli del blocco rimandano da un lato al capitello della controfacciata (tav. 389), dall'altro a un repertorio animale e vegetale a questo punto della ricerca ben noto e le cui origini locali – dalla cripta di San Salvatore all'Amiata a Sant'Antimo, fino a San Bruzio presso Magliano in Toscana – non hanno più bisogno di essere provate. Lo stesso, infine, potrebbe dirsi per i due capitelli con coppie di aquile angolari, appollaiate sul collarino. Essi sono opera di mani inesperte che, prendendo spunto da soluzioni radicate e assai diffuse nella zona¹⁸⁶, riescono nel primo caso a calibrare gli spazi e a dare organicità all'insieme (tav. 383), mentre nell'altro si arabbattono come meglio possono per far coabitare i rapaci uno accanto all'altro (tav. 386)¹⁸⁷.

Più problematico infine è definire se a que-

gono al di sopra di una sequenza di quattro fogliette, più due angolari, nella parte inferiore (figg. 54-55).

¹⁸⁶ Non credo possano esserci stati contatti di sorta tra le mani responsabili dei due capitelli con le aquile di Sovana e quelli con lo stesso motivo nell'abbazia di Sant'Antimo (tav. 143). A cominciare dall'impaginazione angolare degli animali fino alla loro resa più incerta e sommaria, le aquile possono semmai richiamare alla memoria i capitelli di alcune pievi del Casentino e del Valdarno, dove il motivo sembra attecchire per imitazione degli esempi più alti di Sant'Antimo; cfr. Angelelli, Gandolfo, Pomarici, *La scultura*, figg. 49-51, 55-57, 112-114, 171, 200.

¹⁸⁷ Il riconoscimento dei lapicidi autori di questi pezzi non elude i problemi relativi alla loro posizione nel cantiere e alla successione delle fasi costruttive della fabbrica. Collocati sulle semicolonne della linea meridionale che, rivolte verso la navata centrale, raggiungono in altezza il culmine degli archi di valico, essi si differenziano radicalmente dai capitelli montati più in basso sulle restanti facce del pilastro. Sulla natura di questa maestranza, attiva fino alla terza campata dal presbiterio e «che mostra di realizzare l'architettura in stretta relazione con la scultura utilizzata per sottolineare gli elementi strutturali, come le chiavi degli archi, le cornici, le mensole» (Ricciò, *Le fasi*, p. 107), si veda più avanti nel testo.

sto gruppo di lapicidi appartenga anche lo scultore o gli scultori, che realizzano i capitelli dell'ultimo pilastro della linea sinistra, in parte nascosti da una foderatura resasi necessaria per ammortizzare il pericolo di un cedimento, causato dalla costruzione della cupola mal calibrata sui sottostanti sostegni¹⁸⁸.

I capitelli scantonati o ad angoli abbattuti seguono una tipologia molto diffusa con radici in età altomedievale, la quale conosce un momento di grande favore nell'XI secolo, quando se ne trovano alcuni esempi anche in Toscana.¹⁸⁹

Al XII secolo sono da riportare invece gli esemplari di Sovana, sulle cui facce compaiono coppie di animali che intrecciano i loro colli (tav. 350) o che si abbeverano a un cantaro (tav. 348). La comparsa di questa iconografia, per la quale è stata correttamente richiamata una matrice di origine paleocristiana, non va legata, come pure è stato fatto, a operazioni di «*repêchage* iconografico e, in parte, stilistico» di segno analogo a quelle messe in atto tra XI e XII secolo a Roma e in Toscana¹⁹⁰. Il ceppo da cui essa discende può infatti riconoscersi nel repertorio figurativo della cripta di Abbazia San Salvatore, dove – come si ricorderà – due uccelli che si abbeverano a una coppa compaiono in un capitello strutturalmente eccezionale (tav. 19). Da questo momento, il motivo sembra entrare a far parte del repertorio dei lapicidi della regione, i quali vi fanno ricorso senza profonde implicazioni di natura ideologica o dogmatica, come dimostra ad esempio il caso di Santa Vittoria a Sarteano, dove una versione

del tema compare sull'imposta di un capitellino del portale (tav. 312).

Quale che sia la fonte d'ispirazione e di riferimento per queste sculture, è indubbio che esse condividano la stessa cifra ideologica dell'operazione antichizzante messa in campo dal vescovo Pietro; pertanto, non vi sono ragioni sostanziali per separare cronologicamente la realizzazione di questi capitelli da quelli fino ad ora analizzati. Ciò anche in considerazione del fatto che il rilievo piatto e la semplificazione delle forme¹⁹¹ non sono poi così lontani da quelli dei pavoni sullo stipite sinistro del portale (tav. 338) e da quelli di alcune lastre murate all'esterno della zona absidale, con quadrupedi affrontati o retrospicienti, in atto di mordersi la coda (tavv. 343-344).

Un problema di difficile soluzione è costituito invece dal rapporto tra la serie di capitelli, dei quali si è tentato fin qui di recuperare le origini culturali e formali, e il restante arredo plastico della cattedrale. Secondo l'ipotesi più dettagliata finora pubblicata, la prima fase costruttiva dell'edificio comprenderebbe «la cripta, il giro absidale soprastante fino alla copertura (...) e il perimetro dell'edificio. Dopo poco si lavora nel presbiterio, impostando i pilastri dell'arco di valico e quelli del lato meridionale della navata centrale, e innalzando i muri fino alla cornice marcapiano, decorata con il motivo ondolato. Una brusca interruzione, della quale non si può stabilire la durata si registra all'altezza della terza campata. A partire dalla campata successiva e in

¹⁸⁸ Mengali, *Duomo*, pp. A48-A51.

¹⁸⁹ Cabanot, *Aux origines*, pp. 351-362; cfr. anche Moretti, Stopani, *Romanico*, p. 112, dove la soluzione è letta in chiave di derivazione dalla Lombardia.

¹⁹⁰ I capitelli nei pilastri che sorreggono gli arconi della cupola sono datati al XII secolo da Ascani (*Architettura*, p. 41) e alla prima metà dell'XI secolo da Tigler (*Toscana*, p. 337), il quale si chiede inoltre se non siano stati «riusati dalla precedente cripta...».

¹⁹¹ Ascani, *Architettura*, p. 41.

parte dei pilastri del lato settentrionale è evidente la presenza di nuove maestranze...»¹⁹².

Merito di questa indagine è indubbiamente quello di avere individuato i punti di sutura dell'edificio, cioè le parti di frizione tra le differenti fasi costruttive e decorative. Problematica però resta la cronologia di questi interventi o almeno di quelli relativi alla scultura monumentale, che in questa sede interessano maggiormente.

Se l'ancoraggio al terzo quarto del XII secolo offerto dal portale settentrionale può essere assunto come termine di riferimento per tutto il gruppo di sculture ad esso correlato (benché con le naturali oscillazioni dettate dalla successione dei lavori), nessun appiglio documentario o iscrizione di sorta vengono in aiuto per fissare l'altra grande campagna decorativa che interessa l'edificio¹⁹³.

Essa coinvolge il lato settentrionale della chiesa all'altezza del quarto semipilastro addossato alla parete d'ambito (tavv. 345-347), nonché il pilastro composito della navata, che segna il passaggio tra il corpo longitudinale e il presbiterio (tavv. 349, 351). In quest'ultimo caso, ovviamente, si tratta delle sculture montate su tutte le facce del sostegno ad eccezione di quella meridionale, sulla quale rimangono i capitelli ad angoli abbattuti, nascosti dalla successiva rifoderatura (tavv. 348, 350). Più consistente invece la presenza delle sculture realizzate da questa bottega nella metà meridionale dell'edificio, dove decorazioni con «ornati depressi»¹⁹⁴ ricorrono nel più orientale dei

semipilastri addossati alla parete perimetrale (tav. 354), in tutti i pilastri della linea destra (tavv. 352-353, 360-362, 374-376, 384-385) e nel corrispondente capitello in asse sulla controfacciata (tav. 388).

La maniera decorativa di questa bottega, per la quale già Salmi reclamava un «rapporto con la tradizione senese»¹⁹⁵, si compone in realtà di anime diverse, le quali, benché abbiano una probabile estrazione comune, sviluppano poi modalità lavorative solo in parte assimilabili una all'altra.

In questo gruppo, una delle mani più abili è quella che esegue il capitello, e forse anche l'imposta, sulla faccia settentrionale del pilastro della linea sinistra, più vicino al presbiterio (tav. 351). Il capitello ha una marcata conformazione trapezoidale con due lisci elementi fogliacei agli angoli (forse solo in seguito riscolpiti per farli assomigliare a degli uccelli sgraziati) e un ornato a volute nella parte centrale, realizzato con una tecnica a sottosquadro che raggiunge forti effetti di chiaroscuro. L'abaco è formato da un listello piatto in cui si ripropone lo stesso motivo di spirali affiancate, sviluppato però in senso longitudinale. L'imposta, infine, presenta l'elemento più interessante in questa sede, ovvero una traduzione appiattita e bidimensionale delle palmette di tipo aquitano, che decorano il portale maggiore di Sant'Antimo. La versione suanense è lontana da quel precedente sia per tecnica esecutiva, sia per abilità di conduzione. Tuttavia non si può

¹⁹² Riccio, *Le fasi*, p. 119; si veda anche Tigler, *Toscana*, p. 335.

¹⁹³ La lapide con la data 1248, murata all'esterno sul fianco sinistro dell'edificio, è probabilmente da mettere in relazione con i contrafforti gettati a sostegno delle pareti. Per il testo dell'iscrizione, cfr. nota 183.

¹⁹⁴ La definizione è di Salmi, che la conia in relazione ai rilievi della pieve di Celvole (San Gimignano): «Qui troviamo – come già a Sovana – il motivo dei fiori stellati tanto comune nelle cassettoni cosiddette italo-bizantine e soprattutto qui è caratteristico il prevalere della decorazione appiattita di gusto preromanico sul plasticismo lombardo...». «Tale decorazione di valore puramente coloristico è lo sviluppo naturale di quella di Santa Maria a Coneo e di Badia a Isola, ispirata dalle arti minori, specialmente dalla miniatura», Salmi, *La scultura romanica*, pp. 25, 27; Moretti, Stopani, *Romanico*, pp. 138, 152, nota 83.

escludere che lo scultore attinga il motivo direttamente alla fonte, tanta è la consapevolezza con la quale egli calibra la composizione e ne affronta i passaggi più complicati. La stessa palmetta infine ricompare poco più sopra, ma con il numero delle foglie ridotto a cinque, anziché sette, come nella versione sottostante, la quale, invece, anche in questo segue fedelmente il modello.

Gli stessi soggetti si ritrovano in un altro capitello, montato di fronte al precedente, al culmine dell'ultima semicolonna della parete perimetrale nord (tavv. 345-347). Il rigore geometrico e la nettezza d'intaglio sono in questo caso decisamente inferiori all'altro, ma non è minore l'abilità nell'impaginazione dei diversi elementi, che nella cornice non si limitano alla ripetizione della solita palmetta, ma si arricchiscono di fiori con un numero variabile di petali. Questa alternanza richiama alla mente diversi complessi decorativi del senese, ai quali evidentemente pensava lo stesso Salmi al momento della formulazione del suo giudizio sulla bottega qui in azione. In particolare, alcune imposte della pieve dei Santi Maria e Giovanni Battista a Ponte allo Spino, nei pressi di Sovicille (tavv. 313-314), presentano non soltanto il medesimo avvicendamento ma anche, come si può vedere nei lati brevi, la stessa campitura di un clipeo di dimensioni maggiori, con inscritto un fiore dal numero di petali notevolmente accresciuto (tavv. 322, 345).

Il 'tradizionale' rimando alla pieve di Ponte allo Spino, peraltro erroneamente pronunciato sempre d'un fiato con la citazione della canonica di San Pietro a Cedda e della badia di

Santa Maria a Coneo, non è nuovo. In effetti, le fasce anulari che a Sovana cingono i fusti delle colonne sono decorate con sequenze di fiori e stelle assimilabili in modo puntuale a quelle in opera nella chiesa di Ponte allo Spino (tavv. 313, 320, 324, 362)¹⁹⁶. Ma se si prova a seguire in dettaglio questa pista ci si accorge che il parallelo può riservare altri punti di contatto.

Una insolita tipologia di palmetta dalle foglie lunghe e sottili, che a Sovana compare in una imposta della serie (tav. 354), potrebbe prendere spunto da alcune soluzioni della pieve, dove più chiaramente è denunciata la sua origine orientale (tav. 316)¹⁹⁷. Le trecce a tre capi con bottoni, già riconosciute come uno dei motivi più frequenti del repertorio decorativo della zona, occupano significativamente la stessa posizione nei due monumenti, così da diventare quasi la spia di un rapporto diretto, interpretabile nei termini di una puntuale citazione uno dell'altro (tavv. 347, 316). Le cornici a denti di sega che a Ponte allo Spino corrono indifferentemente sulle imposte o negli abachi (tavv. 315, 322), a Sovana movimentano le medesime membrature con un gusto simile, solo tradotto in un linguaggio più corsivo (tavv. 349, 385). Infine, non si può escludere che la preferenza accordata dai lapidici di Ponte allo Spino a un trattamento della superficie fantasioso e fortemente chiaroscurato (tav. 319) non possa avere influenzato la ben più semplice lavorazione dei capitelli di Sovana (tav. 351). Infatti, malgrado le ricerche compiute, non sembrano avere precedenti o paralleli significativi in ambito regionale né le spirali sovrapposte che si dipartono da uno

¹⁹⁵ Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, p. 52, nota 53.

¹⁹⁶ Fasce decorate con palmette, fiori e stelle compaiono anche a Cedda, ma la loro posizione alla base dei capitelli è diversa da quella a metà della semicolonna, visibile nelle chiese di Ponte allo Spino e di Sovana.

¹⁹⁷ Sull'origine islamica di questa tipologia di palmetta e sulla sua comparsa nella scultura altomedievale occidentale, cfr. Schlunk, *Entwicklungsläufe*, p. 129, taf. 57.

stelo centrale, né le varianti grafiche che derivano da quella idea, accolta da molti capitelli restanti della chiesa (tavv. 345, 349, 360, 374). Unica eccezione, ma importante, è l'acquasantiera di Barga¹⁹⁸, dove le venature delle foglie poste a decorazione della coppa subiscono una fantasiosa traduzione in linee spiraliformi, molto vicina a quella degli elementi in oggetto. Databile almeno all'inizio del XIII secolo, l'acquasantiera è decorata con motivi profondamente radicati nella tradizione altomedievale, a cominciare dalla tipologia delle foglie, per continuare con le stelle e le girandole che gremiscono la sezione inferiore della superficie. Ritrovare in quest'opera una delle rare e, apparentemente isolate, soluzioni decorative di Sovana conferma dunque il convincimento che anche la bottega in questione attinga in buona misura a modelli alto-medievali.

Salmi¹⁹⁹ afferma che le rosette bottonate e i fiori stellati che costituiscono i soggetti più frequenti di quegli «ornati depressi, diffusissimi in tutta la Valdelsa nei capitelli, nelle mensole, negli archetti, negli architravi dei portali» possono trovare una fonte d'ispirazione tanto nella scultura del VI secolo, quanto nelle cassette d'avorio, particolarmente diffuse in diverse chiese della Toscana, da Pisa a Volterra. Tuttavia, «non ci sembra gran che utile trovare una diretta derivazione delle sculture in questione da una qualche espressione decorativa della tradi-

zione classica, proprio per la facilità con cui possono essere riscontrate delle concordanze». È sufficiente riconoscere che si tratta di una «maniera decorativa arcaicizzante che riesuma e rielabora, accanto a motivi di reminiscenza classica (...), taluni elementi propri dei repertori della scultura preromanica (...)»²⁰⁰.

Ad un'attenta analisi, la bottega «in rapporto con la tradizione senese» di cui parla Salmi si configura dunque come una realtà complessa, al cui interno convivono anime differenti, anche con modelli di riferimento diversi.

La maestranza alla quale si devono i capitelli lavora i blocchi – molto simili nella forma trapezoidale a quelli di Ponte allo Spino – riproponendo sempre due sistemi decorativi: il primo consiste in grandi foglie angolari unite alla base da un nastro a zig-zag, dal quale nascono alberelli animati al loro interno da profonde incisioni spiraliformi; l'altro è formato da pochi elementi in forte aggetto, quali foglie, protomi animali e caulicoli che si uniscono formando un cuore rovesciato (forse una sorta di pigna), distribuiti sulla superficie liscia del blocco.

I lapicidi ai quali si devono le imposte lavorano con maggior perizia, dispiegando un repertorio «a ornati depressi» consistente in palmette, fiori e stelle, la cui genesi passa probabilmente attraverso la conoscenza dell'abbazia di Sant'Antimo, ma il cui più forte legame è stretto con la pieve di Ponte allo Spino. Per la pieve, solitamente situata all'ul-

¹⁹⁸ Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, tav. CCLXXVI.

¹⁹⁹ Salmi, *La scultura romanica*, p. 33, nota 28, tav. XIV, fig. 37.

²⁰⁰ Moretti, Stopani, *Romanico*, p. 138.

²⁰¹ La pieve deve essere di qualche tempo anteriore al 1189, quando il papa Clemente III la conferma al vescovo di Siena; cfr. Moretti, Stopani, *La Toscana*, pp. 400-402; Tigler, *Toscana*, p. 326.

²⁰² Riccio, *Le fasi*, pp. 112-113; Tigler, *Toscana*, p. 326.

²⁰³ Una ulteriore riprova della dipendenza della plastica di Sovana da quella di Ponte allo Spino si ricava dal confronto tra le testine che compaiono nei capitelli del primo pilastro della linea destra della cattedrale maremmana (tav. 385), opera di una mano ben individuabile, e le teste delle figurette che abitano i capitelli dell'altro edificio

timo quarto del XII secolo²⁰¹, rimangono generici i tentativi di legarla per via documentaria alle vicende di altre chiese come quella di Coneo o la pieve di San Giovanni Battista a Corsano²⁰²: ciò non aiuta ad ancorare con certezza l'attività delle maestranze suanensi, le quali, almeno in parte, sembrano appunto dipendere direttamente da quelle della chiesa di Ponte allo Spino²⁰³.

Resta problematico dunque il rapporto di successione tra questa bottega di Sovana e quelle analizzate in precedenza, ancorabili al terzo quarto del XII secolo, all'epoca del vescovo Pietro. La profonda aderenza dei diversi gruppi alla tradizione locale (benché declinata in modi completamente differenti) e a una modalità di lavoro basata sul libero riassettag-

gio di motivi appartenenti a un repertorio di modelli sempre uguale, ma sempre reinventato alla luce di una sbrigliata fantasia imitativa, fa credere che non dovesse esserci una profonda frattura cronologica tra i vari interventi ma che a dispetto delle differenze formali la fabbrica procedesse tutto sommato in tempi stretti.

Forse l'intervento più tardo, quello che non sembra avere alcun legame con il resto della plastica dell'edificio, vede l'esecuzione del capitello figurato sul secondo pilastro della fila nord dei sostegni (tavv. 365-372). La sua collocazione di fronte all'ingresso può aver sollecitato – a lavori in via di completamento, o addirittura già finiti – la creazione di un tema complesso, anche con possibili riferimenti di-

Francesca Pomarici

Percorsi iconografici nella scultura architettonica della Toscana centromeridionale tra XI e XIII secolo

Origini: Abbazia San Salvatore

Con la loro datazione agli anni 1015-1036, sulla quale oggi prevalentemente si concorda¹, i capitelli figurati della cripta della chiesa di Abbazia San Salvatore si pongono agli inizi della grande vicenda artistica del capitello romanico². Si tratta di cinque esemplari situati tutti nell'area sinistra della cripta (tavv. 21-26; 30-35; 37-41; 44-45; 50-51). A cui si aggiunge un piccolo riquadro con due colombe abbeverantesi a un cantaro inserito nella parte superiore del capitello sulla colonna di sinistra

all'ingresso dell'abside centrale (tav. 19)³. La decorazione figurata in tutti e cinque i capitelli interessa la zona inferiore del capitello⁴ e, tranne che in un caso, si dispone come una fascia continua intorno al calato. I soggetti rappresentati si possono dividere in tre gruppi: i capitelli 2H e 3O presentano una sequenza di figure umane e animali (tavv. 30-35; 21-26), quelli 1I e 2O sono decorati rispettivamente da protomi di buoi e di ariete (tavv. 50-51; 44-45), mentre l'ultimo (2L) è rivestito da tralci di vite entro i quali appaiono delle figure (tavv. 37-41). Prima di passare all'analisi di questo gruppo di

¹ Sulla pertinenza dell'ampia cripta all'edificio consacrato nel 1036 si era già espresso decisamente Salmi, *La scultura romanica*, p. 19 ss., che vedeva nelle figure dei capitelli i «primi tentativi», in territorio toscano, di una scultura a forte rilievo sull'esempio dell'antico, spiegando una prova tanto precoce in quell'ambito come il risultato delle indicazioni fornite agli artefici da monaci che avevano rapporti con l'Italia Superiore. L'appartenenza della cripta alla ricostruzione dei primi decenni del secolo XI è stata confermata negli studi successivi: si veda da ultimo la dettagliata disamina di Much, *L'abbazia e Giubbolini, San Salvatore*. Di diversa opinione è però Eliane Vergnolle che nella sua recensione a *L'Abbazia di San Salvatore* [in «Bulletin monumental», 147 (1989), pp. 187-188] espone diverse ragioni che a suo avviso rendono poco credibile la datazione della cripta attuale in riferimento alla consacrazione del 1035. In particolare nei capitelli l'autrice non ravvisa i timidi inizi di uno stile romanico bensì il manifestarsi di una corrente popolare, affermatasi non prima dell'inizio del XII secolo, con caratteri pertinenti già alla seconda metà del XII se non ancora più tardi. Per quanto riguarda le date della ricostruzione si veda Kurze, «*Monastrium Erfonis*», p. 369.

² Il fenomeno è stato studiato soprattutto in ambito francese, cfr. tra gli altri, Cabanot, *Les débuts*; Sapin, *Saint-Benigne*; Baylé, *Les origines*; Vergnolle, *Le débuts*, p. 189 ss.; più in generale, ma con scarsa attenzione alle regioni italiane: Durliat, *La sculpture du XI^e siècle*, in partic. p. 205 ss. Per quanto riguarda l'Italia ancor valide sono molte delle osservazioni di Edoardo Arslan (*La scultura*); la ricerca in ambito italiano è stata complicata, e per molti versi sviata, sin dall'origine, dalla pseudo-individuazione dell'attività di maestri lombardi presenti ovunque, e non solo in Italia, si fossero manifestati determinati caratteri stilistici, si vedano in proposito le osservazioni di Wilhelm Schlink (*Saint-Benigne in Dijon*, p. 143 ss.) sulla *italienische Frage* relativa alla decorazione architettonica della chiesa di Saint-Benigne a Digione legata alla figura del committente Guglielmo da Volpiano. Alla grande questione dell'«Arte lombarda» è stato dedicato uno dei Convegni di Parma nel 2001 per cui si veda l'introduzione di Arturo Carlo Quintavalle, *Arte lombarda, medioevo e idea di nazione*; si veda inoltre Gandolfo, *Mito e realtà*; infine, per un riesame complessivo della situazione degli studi sulla scultura romanica italiana, si veda Glass, *Quo vadis*.

³ Va ricordato qui che il capitello del sostegno equivalente a sinistra è di restauro.

⁴ I capitelli sono divisi in due zone vedi, in questo stesso volume, il contributo di Walter Angelelli, pp. 91 ss.



1



2



3



4

raffigurazioni è opportuno soffermarsi su quello che appare come un significativo antefatto, vale a dire il corredo di capitelli realizzato poco prima nella cripta della chiesa abbaziale di Farneta nella Val di Chiana: un impianto, tale cripta, che anche per quanto riguarda

l'organismo architettonico costituisce un punto di riferimento importante per la chiesa amiatina⁵. Qui si trovano sei capitelli, due dorici di reimpiego, uno semplicemente graffito, uno a imitazione dello ionico (fig. 2), uno con festoni (fig. 1) e un ultimo con una testa c.d. di Ache-

⁵ La datazione della chiesa di Farneta, oscillante tra la fine del X e gli inizi dell'XI secolo, va risolta secondo Rita Scartoni (*La chiesa abbaziale*, p. 57) in favore del termine più recente; sui rapporti tra Farneta e San Salvatore si veda Much, *L'abbazia*, p. 358; Giubbolini, *San Salvatore*, p. 72; un possibile tramite tra i due edifici è stato indicato nella chiesa abbaziale di San Giusto presso Tuscania (Raspi Serra, *Tuscania*, p. 17; Scartoni, *La chiesa abbaziale*, p. 61) dove però non si conservano capitelli figurati. I logori capitelli figurati che sormontano alcuni dei sostegni addossati alle pareti nella cripta di Badia Prataglia, in Casentino, non appartengono alla fase originaria della costruzione che risale alla fine del X secolo: cfr. Bracco, *Architettura*, p. 45 s.; Armandi, *Architettura e scultura*, p. 148.



5



6

1-4. Farneta, abbaziale di Santa Maria Assunta, cripta, capitelli.
5-7. Arezzo, Museo statale di arte medievale e moderna, capitello proveniente da Farneta.



7

loo e altri motivi tra foglie angolari (figg. 3-4)⁶. Correlato, e di particolare interesse è anche un altro capitello frammentario, conservato oggi nel Museo statale di arte medievale e moderna

di Arezzo, e ritenuto provenire da Farneta, che presenta una serie di teste intorno al calato, più grandi al centro e più piccole e appaiate agli angoli (figg. 5-7)⁷. Tale esemplare sembra costi-

⁶ Una trattazione dettagliata di questi capitelli si trova in: Fatucchi, *La diocesi*, p. 132 ss.; si veda anche Calzecchi Onesti, *Relazione sui restauri*, p. 364.

⁷ Il capitello, che conserva solo due facce (cfr. Fatucchi, *La diocesi*, n. 122), era già stato menzionato da Salmi (*L'architettura romanica nel territorio aretino*, p. 33) che lo riteneva proveniente dal vano sinistro della cripta della chiesa che, all'epoca della sua ricognizione, non era accessibile; quest'ultima supposizione si è rivelata inesatta una volta riaperto il vano dove il capitello originario era ed è ancora *in situ*. Per Calzecchi Onesti (*Relazione sui restauri*, p. 364) che ha condotto la massiccia campagna di restauro di cui è stata fatta oggetto la chiesa abbaziale di Farneta agli inizi degli anni Quaranta il capitello potrebbe provenire dal chiostro, iniziato nel 1191 (come attestato da un'iscrizione) (ivi, p. 362); quest'ultimo autore d'altronde sembra vagamente suggerire anche per i capitelli della cripta «che rivelano una certa ricerca di novità e di libera imitazione dell'antico» una datazione all'XI secolo inoltrato se non al XII.



8



9

8. Roma, Castel Sant'Angelo, particolare del fregio del basamento.

9. Cortona, Museo della Città Etrusca e Romana, lastra di rivestimento frammentaria.

tuire un elemento di congiunzione tra i capitelli della cripta di Farneta e quelli di Abbazia di San Salvatore, non solo dal punto di vista iconografico bensì anche nello specifico della fattura, come mostra il confronto tra la barba sottilmente striata di due teste sulle facce laterali di questo capitello e quella di una testa su uno di quelli amiatini (tav. 34, figg. 6-7). Ma più in generale va osservato, a mio avviso, che le maestranze al lavoro nei due casi procedono secondo uno stesso *modus operandi* che comporta fasi di sperimentazione rapidamente susseguen-

tisi; tale *modus operandi* appare motivato da una evidente volontà di creare qualcosa di nuovo attingendo a più ambiti di modelli, antichi ma anche altomedievali. Sul versante dei modelli antichi si nota che i festoni di Farneta (fig. 1) così come i bucrani di Abbazia San Salvatore (tav. 50) discendono dalle stesse fonti. Queste possono andare da esempi eminenti, come il fregio del mausoleo di Adriano (fig. 8), a casi più modesti come quello testimoniato da una lastra di rivestimento frammentaria conservata al Museo di Cortona (fig. 9), la quale pre-

senta in più una corrispondenza interessante anche con un altro capitello amiatino di più accentuata stilizzazione (tav. 49)⁸.

A proposito di Farneta, Salmi aveva osservato che nei rozzi capitelli gli artefici monaci «si sforzano [...] e di imitare esemplari classici e di fare creazioni originali, in cui già comincia ad apparire la figura umana, tenendo però sempre presenti gli antichi esempi locali»⁹. Anche per quanto riguarda Abbadia San Salvatore lo studioso afferma che «non si potrebbe spiegare in Toscana un'arte così precoce senza pensare la maestranza amiatina guidata da monaci che facili rapporti potevano avere con l'Italia superiore», infatti egli ritiene che ogni tentativo di scultura a forte rilievo sia da collocare nel seguito dei primi esperimenti avvenuti in Lombardia «intendendo con essa, in senso lato, tutta l'Italia settentrionale»¹⁰. Per ragioni diverse, dunque, tanto Salmi, quanto altri studiosi, tendono a negare che nei primi decenni del secolo XI si potesse localmente produrre ad Abbadia San Salvatore la decorazione figurata dei capitelli della cripta¹¹. Non è il caso qui di contestare nei dettagli queste opinioni, perché si tratta di effetti prodotti da

impostazioni storiografiche che per lo più si possono considerare superate e che, quando riemergono, si rivelano chiaramente come una deriva di preconcetti la cui persistenza si deve ad una elaborazione dei materiali e dei fatti ancora fortemente deficitaria¹². È meglio quindi ripartire dal riesame del contesto nel quale sorse la nuova costruzione della chiesa abbaziale del Monte Amiata per verificare la coerenza di ciò che ci è pervenuto nell'ambito documentario e in quello monumentale.

Le nostre conoscenze in merito all'origine e alla storia medievale dell'abbazia di San Salvatore provengono per la massima parte dai documenti dell'archivio abbaziale che sono stati studiati a lungo e esemplarmente pubblicati da Wilhelm Kurze, storico a cui si devono anche numerose indagini sul complesso monastico¹³. Di fondazione longobarda, l'abbazia di San Salvatore godette di una notevole prosperità in epoca carolingia, ma nel corso della seconda metà del secolo X subì un grave decadimento in quanto gran parte dei beni le erano stati sottratti per volontà imperiale e per altre illegali aggressioni al suo patrimonio¹⁴. Quando nel 1004 venne eletto abate Wi-

⁸ Per la lastra in terracotta si veda *Il Museo della Città*, VII, 77, p. 316, dove si trovano anche le indicazioni bibliografiche sulla diffusione dei motivi in questione.

⁹ Salmi, *L'architettura romanica nel territorio aretino*, pp. 33-34; lo studioso suggeriva un confronto tra le teste del capitello nel museo di Arezzo e alcune maschere di bronzo etrusche al Museo di Chiusi.

¹⁰ Salmi, *La scultura romanica*, p. 19 ss.

¹¹ Vergnolle e Calzecchi Onesti propongono uno spostamento in avanti della cronologia, cfr. le note 1 e 7.

¹² Per la situazione problematica degli studi sulla scultura 'romanica' in Italia cfr. Glass, *Quo vadis*.

¹³ I documenti sono pubblicati in: *Codex Diplomaticus Amiatinus*; gli studi principali di Wilhelm Kurze su Abbadia San Salvatore sono: «*Monasterium Erfonis*» e *I momenti*; un riesame di tutta la storia medievale dell'abbazia attraverso i documenti era stata prevista dal Kurze per il III volume del *Codex*, essendo tale volume uscito nel 2004, dopo la scomparsa dello studioso, tale sintesi è stata pubblicata a cura di Mario Marrocchi (*Profilo storico*, in *Codex Diplomaticus Amiatinus*, III, pp. 9-79).

¹⁴ La fondazione realizzata, durante il regno di Astolfo, dal nobile friulano Erfo, che fu anche abate, rientrava in un piano di organizzazione della strada che attraversava la valle del Paglia e del Formone (tratto di quella variante della Cassia che poi assunse il nome di Francigena) messo in atto dai Longobardi a partire da Liutprando, cfr. Kurze, *Breve storia*, p. 293, si veda anche, per quanto riguarda in particolare il rapporto con la strada, Stopani, *La via Francigena*, p. 17 ss. Sui documenti di fondazione conservati, due privilegi, uno di Ratchis e uno di Astolfo, frutto di una serie di significative manipolazioni, cfr. Kurze, *Il privilegio*. Le carte conservate del monastero amia-

nizo, osserva Kurze, le condizioni del cenobio erano tali da metterne in pericolo la stessa sopravvivenza. Il nuovo abate riuscì a ribaltare la situazione sfruttando abilmente il mutare del clima politico, ora divenuto favorevole alle fondazioni monastiche, cosicché l'epoca del suo governo, durato più di trent'anni, fu caratterizzata da una ripresa e poi da un picco di donazioni che attestano, come ha ampiamente argomentato Kurze, il grande prestigio raggiunto dall'istituzione¹⁵. Un tale successo non era scontato perché l'ondata di entusiasmo verso le fondazioni monastiche, sorta all'inizio del secolo, era rivolta in primo luogo verso i nuovi ordini riformati – come, per quanto riguarda l'area in questione, quello di

Camaldoli – che mettevano al primo posto la ricerca di un nuovo rapporto con la spiritualità¹⁶, e dunque in un tale clima le pacate tradizioni di una veneranda abbazia benedettina non sembravano destinate ad esercitare un grande richiamo. Fu proprio a sovvertire tale pronostico, tuttavia, che si applicò con successo Winizo, riuscendo a dimostrare «che era possibile un'intensificazione della vita spirituale anche rimanendo del tutto fedeli alla struttura di un'antica abbazia imperiale»¹⁷. Un altro dato interessante che si ricava dalla appassionata lettura delle carte amiatine compiuta da Kurze è che, a fronte di tante donazioni e restituzioni, non si trova in questo periodo di ascesa economica nessun acquisto da

tino sono tutte di carattere amministrativo e giuridico, Wilhelm Kurze ha quindi applicato un metodo da lui definito statistico per trarne indicazioni anche riguardo alla storia del monastero (cfr. Kurze, «*Monasterium Erfonis*», p. 360 ss.). Da questa indagine risulta per i primi tre secoli di vita dell'abbazia, l'inizio di un periodo florido alla fine del sec. VIII che culmina nella prima metà del IX, un rallentamento dell'attività e poi una decisa caduta alla metà del secolo X e quindi una potente ripresa nel primo quarto dell'XI. Se il primo periodo di prosperità coincide con l'epoca d'oro di tutte le istituzioni ecclesiastiche durante l'impero carolingio, il secondo richiede un esame più circostanziato del contesto specifico.

¹⁵ Kurze, *Breve storia*, p. 301; Id. *Profilo*, p. 67. Appena assunta la carica di abate (nella primavera del 1004) Winizo si recò a Pavia a chiedere a Enrico II, eletto e incoronato re d'Italia il 14 maggio, un diploma a tutela dei beni dell'abbazia che il re concesse confermando tuttavia possessi in misura minore di quanto sperato; l'abate non protestò perché aveva bisogno dell'appoggio del potere imperiale contro avversari molto prossimi: i conti Aldobrandeschi e il vescovo di Chiusi, Arialdo. Poco dopo l'abate scrisse una lettera molto dura al conte aldobrandesco Ildebrando per esortarlo ad opporsi alle pretese del vescovo di Chiusi sulle decime dell'abbazia; al seguito di ritorsioni da parte di quest'ultimo, la questione tornò al cospetto di Enrico II questa volta in Germania nel 1007. In questa occasione Winizo ottenne un nuovo diploma più generoso ma non la soluzione del contrasto con il vescovo di Chiusi il quale, nonostante la sentenza del re, continuava a rifiutarsi di consacrare senza compenso le chiese del monastero; per questo l'abate dovette rivolgersi al papa, Benedetto VIII, che nel 1015 inviò il vescovo cardinale Pietro di Palestrina ad eseguire le consacrazioni. Nel frattempo i rapporti con la nobiltà locale erano migliorati; nel 1027 un nuovo diploma di Corrado II concesse di nuovo a San Salvatore quasi tutti i precedenti possessi aggiungendone altri. Per un recente riesame della questione dal punto di vista dell'ascesa del potere comitale si veda, Collavini, «*Honorabilis domus*», p. 87 ss. Della famiglia di origine di Winizo non si sa nulla, il fatto che già nel 996 vi fosse stato un abate con questo nome fa pensare a una provenienza dalla nobiltà locale; Spicciani (*L'abbazia di San Salvatore*, p. 54) ritiene invece che ci sia stato un unico abate Winizo in carica dal 996 (almeno) al 1036; concorda Gorman, *Manuscript Books*, p. 225.

¹⁶ Un passo della vita di san Romualdo di Pier Damiani (cap. LXV) afferma che l'imperatore Enrico II aveva concesso al santo l'abbazia, ma è tutt'altro che certo che con l'espressione *montis Amiati monasterium* Pier Damiani intendesse riferirsi ad Abbadia San Salvatore, altri hanno ipotizzato infatti che il riferimento indichi piuttosto l'eremo del Vivo nel versante nord dell'Amiata, senza ottenere peraltro un generale consenso; cfr. le annotazioni di Giovanni Tabacco alla sua edizione della *Vita Romualdi* (p. 107 ss.). Per l'esatta collocazione cronologica di questo affidamento da parte dell'imperatore si veda Kurze, *Campus Malduli*, p. 258, il quale ritiene plausibile un tentativo di destituzione, fallito, dell'abate Winizo in favore di Romualdo nel 1022.

¹⁷ Kurze, *I momenti*, p. 45.

parte dell'abbazia¹⁸: per restaurare il prestigio dell'istituzione Winizo si dovette quindi impegnare intensamente piuttosto nella costruzione della nuova chiesa; i lavori secondo i calcoli comparativi dello storico appena menzionato, dovettero iniziare intorno al 1015¹⁹. La consacrazione ebbe luogo, alla presenza del patriarca Poppone di Aquileia e di altri 17 vescovi, il 13 novembre del 1035: una data così inopportuna per un clima come quello dell'Amiata fu probabilmente scelta per far sì che Winizo potesse assistere alla cerimonia, egli infatti venne a mancare poco dopo²⁰.

Stando così le cose non c'è molto da meravigliarsi per il carattere eccezionale della chiesa voluta da Winizo: proprio l'importanza del nuovo edificio doveva servire a rendere a tutti evidente la rilevanza del ruolo che il monastero svolgeva sin dalla sua fondazione. Più nel dettaglio si può ancora osservare come nel quadro della tendenza ge-

nerale verso il rinnovamento architettonico, che caratterizzò i primi decenni del secolo XI²¹, molti casi importanti testimoniano di una attenzione particolare rivolta in primo luogo alla cripta, sia per quanto riguarda l'articolazione architettonica, sia per gli interventi ornamentali²². In tali nuove costruzioni dettate dall'anelito verso la rinascita della vita spirituale, così come verso il ripristino delle antiche tradizioni e la riforma delle istituzioni, la cripta costituiva il fulcro storico del complesso in quanto luogo di raccolta delle memorie: le reliquie, in primo luogo, ma anche le sepolture di personaggi eminenti²³. Diversamente da molte delle abbazie e delle cattedrali che in quegli anni si rilanciavano, Abbadia San Salvatore non poteva contare su reliquie dotate di un particolare prestigio, non custodiva la venerabile tomba di un martire o qualche altro oggetto che avesse dato prova di poteri miracolosi²⁴; l'unico elemento che

¹⁸ Kurze, *Profilo storico*, p. 62; *I momenti*, p. 45.

¹⁹ Kurze, «*Monasterium Erfonis*», p. 369.

²⁰ La *Notitia consecrationis et nomina sanctorum*, l'unico documento narrativo relativo alla storia medievale della chiesa abbaziale, è pervenuta in diversi esemplari per cui si veda l'edizione in *Codex diplomaticus Amiatinus*, II, n. 271, p. 178 ss.; questo documento è l'ultimo in cui compare il nome dell'abate.

²¹ Vedi sopra alla nota 2; è d'obbligo in proposito citare il noto passo dei *Historiarum libri quinque* di Rodolfo Glabro in cui si afferma che all'indomani dell'anno mille «si videro rinnovare per quasi tutta la terra, ma specialmente in Italia e in Gallia, le basiliche delle chiese... Era come se il mondo stesso, scuotendosi e spogliandosi della sua vecchiezza, rivestisse d'ogni parte una bianca veste di chiese» (la citazione è presa da Duby, *L'anno mille*, p. 163). Sul senso da dare a questa affermazione, a cui comunque corrisponde un effettivo incremento delle costruzioni alla svolta tra primo e secondo millennio, si sono soffermati numerosi studiosi; si vedano i diversi contributi in *The White Mantle*; in particolare Hiscock, *The Ottonian Revival*.

²² Magni, *Cryptes*; Mc Clendon, *Church Building*, p. 223 ss.; Sapin, *Cryptes*.

²³ Le modalità di ricostruzione e decorazione della cripta come amplificazione di rivendicazioni politiche ruotanti intorno al ruolo prestigioso di un edificio, risultante dalla ricchezza e antichità della propria tradizione, sono state ampiamente indagate a proposito del rifacimento della cripta della cattedrale di Aquileia voluto dal patriarca Poppone, portato a termine pochi anni prima (consacrazione 12 luglio 1031) di Abbadia San Salvatore; si veda Dale, *Relics*, p. 19 ss.

²⁴ La chiesa, dedicata al Salvatore e alla Vergine Maria, possedeva un ricco corredo di reliquie, da quelle della passione di Cristo a quelle mariane, apostoliche, dei martiri e via discorrendo, ma nessuna aveva mai dato luogo a una venerazione particolare; l'elenco delle reliquie si trova nella *Notitia consecrationis et nomina sanctorum* (*Codex diplomaticus Amiatinus*, II, n. 271). Recentemente, tuttavia, sulla base di un corposo ufficio dedicato a san Marco papa, contenuto in un messale del sec. XI realizzato nello *scriptorium* amiatino (Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 1907), si sta indagando sulla possibile esistenza già dal sec. XI, se non addirittura prima, di uno speciale culto del santo papa che in epoca successiva è attestato come patrono dell'abbazia e di cui va ricordato il busto-reliquiario in bronzo

potesse evocare un contatto con il soprannaturale era legato alla leggenda della fondazione dell'abbazia. Questa leggenda – la cui redazione più antica conosciuta risale al secolo XI²⁵ – inizia raccontando di come il re longobardo Ratchis, che aveva cinto d'assedio la città di Perugia, non solo si era fatto convincere dal papa Zaccaria ad abbandonare l'impresa, ma per di più, una volta giunto *ad beati principis apostolorum limina*, era stato colto da un grande fervore religioso e si era fatto monaco insieme alla moglie e ai figli. In seguito, memore di un voto fatto, il re si era recato *in Tuscie partibus* alla ricerca di luoghi adatti a fondare dei monasteri e qui gli era giunta la notizia che *in monte Miato in quodam habilissimo loco et a frequentationibus hominum nimium segregato* dei pastori di porci assai spesso vedevano su un albero meraviglioso una splendidissima luce *modo trinum modo unum*. Avendo subito capito che si trattava di un segno della volontà divina, il re mandò immediatamente uomini fidati del suo seguito, chierici e laici, a verificare il fatto miracoloso che senza farsi attendere si manifestò anche a

loro. Dopo una serie di ulteriori verifiche, gli ambasciatori tornarono dal re che dopo averli ascoltati si recò a sua volta sul luogo con tutto l'esercito. Il posto era amenissimo per gli alberi e le acque ed egli decise subito di procedere alla costruzione con l'approvazione di tutti gli eroi presenti. Pertanto si cominciò subito a tagliare gli alberi per far posto alla costruzione che sorse celermente: l'altar maggiore della chiesa venne collocato nel luogo dove si trovava l'albero *in qua fulgor visus erat igneus*. Una volta conclusa, la costruzione venne meravigliosamente dotata di ornamenti e beni.

All'edizione della leggenda che compare nell'*Italia sacra*, Ughelli premette una nota in cui avverte che in realtà Ratchis ebbe la visione del Salvatore tra due fiamme su di un alto abete una volta che si era recato, come faceva di tanto in tanto durante l'assedio di Perugia, a svagarsi sul Monte Amiata²⁶. Volpini, nel commentare la nota di Ughelli, dà per scontato che lo studioso ritenesse che Ratchis si fosse recato sul monte Amiata per una battuta di caccia e questo è verosimile dato che la visione ebbe luogo di notte²⁷. Comunque una

dorato fatto realizzare dall'abate Giovanni da Firenze nel 1381, oggi conservato nel museo. Dalla lettura della *Notitia consecrationis* sembrerebbe che l'altare *s. Marci* fosse quello centrale della cripta, tuttavia non vi è sicurezza sull'identificazione di questo san Marco, potrebbe trattarsi dell'evangelista piuttosto che del papa; la questione resta per il momento aperta, si vedano in proposito: Prezzolini, *San Marco papa*, il quale fa anche l'ipotesi che il culto del santo pontefice Marco si possa essere sviluppato in onore dell'omonimo fratello del fondatore Erfone (p. 40); Marrocchi, *San Marco papa*, che esamina i dati relativi all'altare della cripta; si veda inoltre Dissaderi, *La Notitia*.

²⁵ *Fundatio monasterii Sancti Salvatoris Montisamiati*, in *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores Rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI-IX*, a cura di George Waitz, Hannover 1878, p. 564 s.

²⁶ Ughelli, *Italia sacra*, III, col. 587: vescovi di Chiusi anno 743 Arialduus «Huius Episcopi temporibus, Rachis cum Perusinam civitatem obsidione cinxisset, animoque gratia per montes Ammiatinos in agro Clusino aliquando spatiaretur, ex abiete satis procera Servator humani generis inter duas ardentis faces sese illi obtulit per noctem. Rex notato loco, ibidem deinceps celebre Ammiatinum coenobium in honorem Salvatoris construxit, amplissimisque, atque invidiosis fortunis ditavit. Cujus donationis favorabilis diplomatis exemplar hic exscribendum curavimus ex originario extractum, quod adhuc in ejus monasterii archivio asservatur cum sigillo effigiei eiusdem Rachis Regis quonda Longobardorum. Sed antequam illud demus, non ab re judicavimus hic rem totam referre, quam ex antiquissimo codice pergamenico ejusdem Abbatiae desumpsimus de fondatione ejusdem monasterii cujus tenor talis est». Notizie sulla permanenza e sugli studi al Monte Amiata di Ferdinando Ughelli sono riportate in Gorman, *Manuscript Books*, p. 231 ss.

²⁷ Volpini, *Storia del monastero*, p. 18; Volpini (p. 16 s.) riporta una tarda versione italiana della leggenda (sec. XVI) da lui scoperta che è in sostanza una traduzione di quella riportata da Ughelli e nei *Monumenta Germaniae Historica*.



10



11

10-11. Abbazia San Salvatore, chiesa di San Salvatore, cappella del Crocifisso, Francesco Nasini, *La caccia di Ratchis e Apparizione del Salvatore al re Ratchis*.

tradizione secondo la quale il miracolo era avvenuto mentre il sovrano e la sua corte cacciavano nei boschi doveva esistere già in antico nell'ambiente monastico, infatti il soggetto è raffigurato in due delle pitture realizzate nel 1652 da Francesco Nasini sulle pareti laterali della cappella del Crocifisso, che si apre nel transetto della chiesa abbaziale (figg. 10-11)²⁸. Kurze ritiene che la leggenda riportata da Ughelli e nei *Monumenta Germaniae Historica* – secondo la quale Ratchis prima si fa monaco e poi va a cercare i luoghi adatti alle sue fondazioni – sia un prodotto della fine del secolo

XI che rielabora la tradizione storica senza tanti scrupoli per fornire un contesto più consona alle esigenze di un momento in cui «l'ideale monastico, ora orientato interamente verso l'estasi spirituale, richiedeva che la fondazione, la scelta del luogo, ecc. avvenissero con la manifesta collaborazione dello Spirito Santo e naturalmente di un fondatore che, in odore di santità, compisse la sua opera sulla base di indicazioni divine»; per questo si sostituì, come autore della fondazione, il pio Ratchis all'empio Astolfo e si imbastì il farraginoso racconto del re monaco e delle ripetute

²⁸ Santi, *Francesco Nasini*.

apparizioni²⁹. In effetti, nella cultura germanica dei patroni dell'abbazia – i Longobardi prima e gli imperatori del Sacro Romano Impero poi – i temi della caccia e delle apparizioni divine nel folto della foresta sono profondamente legati alla personalità regale e visto che all'epoca di Winizo si era ancora fedeli all'imperialità dell'abbazia, anzi la si rivendicava, questi temi ci appaiono perfettamente adatti a stimolare il desiderio di raffigurare una storia³⁰. A questo proposito va ricordato che la biblioteca dell'abbazia contava opere come la *Historia Langobardorum* di Paolo Diacono e la *Vita Karoli Magni* di Eginardo, così come la *Historia Francorum* di Gregorio di Tours: tutti testi in cui tali tematiche svolgono un ruolo significativo³¹.

Tra i capitelli figurati presenti nella cripta della chiesa abbaziale sono due quelli che danno adito ad una interpretazione narrativa, il 2H (tavv. 30-35) e il 3O (tavv. 21-26). Il secondo, che si trova in posizione appartata nell'absidiola di destra è quello che più si presta a essere messo in rapporto con la caccia per la

presenza di una serie di cani, tra i quali ve ne è anche uno che riporta un volatile (tav. 26). Alla destra di questo cane, sulla faccia del capitello che guarda verso il centro dell'ambiente, appare una mezza figura di condottiero con un manto panneggiato e un lungo scettro in mano. Sui restanti angoli e le restanti facce troviamo, rispettivamente, protomi canine e teste. Una prima cosa da osservare è la differenza di riferimenti tra la figura di condottiero e le altre teste. Per la prima infatti sembra sia stato cercato un modello antico: lo mostra la capigliatura a ciocche rigonfie, l'accento ad una clamide, così come i trapassi morbidi delle fattezze del volto; mentre le altre teste rientrano in quella tipologia indifferenziata di protome umana – discendente dalle teste così dette 'a pera rovesciata' della scultura e dell'oreficeria altomedievali – che appare in modo ubiquo nella plastica architettonica del secolo XI e anche oltre³². A ben vedere tuttavia anche le tre teste anonime, per così dire, non sono del tutto uniformi: la più semplice è quella sulla faccia 1 del capitello

²⁹ Kurze, *I momenti*, p. 45 ss.; sulla falsificazione del diploma di fondazione vedi sopra alla nota 14.

³⁰ Vengono in mente in proposito le considerazioni di Émile Mâle (*L'art religieux*, p. 304 s.) sulle tracce figurative lasciate dai racconti leggendari conservati nelle abbazie; a proposito dell'abbazia di Ferrières, lo studioso riporta una leggenda che narra di una impresa di Pipino il Breve: il re aveva organizzato un combattimento tra un leone e un toro e, poiché non prevaleva né l'uno né l'altro, aveva chiesto ai suoi vassalli se qualcuno aveva il coraggio di porre termine al combattimento. Non ricevendo risposta il re si era lanciato di persona nell'arena e aveva tagliato la testa ai due animali. Due capitelli che ornano la porta papale dell'abbaziale mostrano un re che lotta con la spada contro un leone e un gruppo di spettatori che sembrano contemplare la lotta. In un altro caso, commenta Mâle, una scena del genere può passare per una semplice fantasia d'artista, ma nella chiesa dell'abbazia di Ferrières ci rivela che «les moines, gardiens des vieux souvenirs, n'étaient pas à faire représenter au portail de leur église ce qu'ils regardaient comme de l'histoire» (p. 305).

³¹ La ricostruzione del patrimonio librario dell'abbazia nel secolo XI è stata presentata di recente, dopo un lavoro durato decenni, da Michael Gorman (*Manuscript Books*) che nell'analisi dei caratteri di tale biblioteca monastica sottolinea, tra l'altro, la consistenza dei testi di argomento storico, cfr. p. 270

³² Fondamentale passatempo dell'aristocrazia, tanto nel mondo classico quanto in quello germanico, la caccia con i cani è descritta da numerose fonti altomedievali e copiosa è anche la documentazione giuridica che attesta del valore degli animali; la passione dei *canini amatores* giunse a volte ad eccessi non tollerabili dalla mentalità cristiana e infatti ben presto la legislazione canonica aveva interdetto le attività della caccia agli ecclesiastici; tutto ciò testimonia l'ininterrotta importanza e attualità che ebbe l'attività della caccia con i cani lungo tutto il corso del Medioevo: si veda in proposito: Boglioni, *Il santo e gli animali*, in part. p. 953; Jarnut, *Die frühmittelalterliche Jagd*; sulle prime menzioni dei cani da riporto cfr. Daremberg, *Dictionnaire*, p. 885.

(tav. 21), mentre quella sulla faccia 2 si caratterizza per l'accento a una capigliatura più voluminosa (tav. 22) e quella sulla faccia 3 è l'unica ad avere il collo e le orecchie (tav. 23). Sembra dunque di assistere a un processo di ricerca, messo in moto verosimilmente da nuove richieste da parte dei committenti; un processo di ricerca che appare ancora più evidente confrontando i due capitelli in questione con quello conservato al Museo statale di Arezzo. In quest'ultimo capitello, realizzato da un blocco parallelepipedo, il lapicida è riuscito a realizzare testine ad alto rilievo a ridosso degli spigoli, utilizzando lo spessore che nel capitello altomedievale 'ad angoli abbattuti' viene sacrificato per ottenere la forma a trapezio rovesciato; mentre al centro delle facce si è dovuto limitare a un rilievo appiattito avendo a disposizione solo un modesto spessore (fig. 6). Nel caso di Abbazia San Salvatore, invece, sia sugli angoli sia sulle facce del capitello è stato possibile realizzare una protome decisamente aggettante grazie al fatto che si è scelto di utilizzare un altro tipo di capitello risultante da una serie di elaborazioni del capitello 'a due zone' di matrice tardoantica, che troverebbe un antecedente non troppo lontano geograficamente e cronologicamente nei capitelli della cripta dell'abbazia di San Baronto sul Montealbano (se ne va accolta la datazione all'inizio del secolo XI) (fig. 12)³³. Rispetto agli esemplari di San Baronto, e tanto più rispetto ai lontani prestigiosi capostipiti, la situazione nel capitello amiatino si è ribaltata: la zona superiore – che in origine recava la decorazione con protomi o maschere – è ora sem-



12



13

12. San Baronto, parrocchiale, capitello della cripta.

13. Cascia di Reggello, pieve di San Pietro, capitello della navata.

³³ I capitelli della cripta di San Baronto sono stati datati in uno con l'architettura alla prima metà del secolo XI: Salmi, *La scultura romanica*, p. 49; Redi, *Chiese*, p. 135 ss.; tuttavia per la loro affinità con alcuni capitelli della cripta del duomo di Aquileia – da alcuni datati all'epoca del patriarca Massenzio (811-838), ma oggi prevalentemente restituiti alla ricostruzione di Poppone – hanno anche goduto di una datazione carolingia; per tutta la questione si rimanda al contributo di Walter Angelelli in questo stesso volume alle pp. 99 ss.

plicemente modanata e presenta un andamento ad aggetti geometrici corrispondente alla ricaduta della copertura; mentre la zona inferiore, al posto del consueto motivo continuo, presenta la sequenza di protomi di cui si è detto. Queste si sono potute sviluppare agevolmente in senso volumetrico perché la zona superiore aggetta notevolmente rispetto al giro del calato e quindi nel corso della lavorazione un'abbondante porzione di materiale era utilizzabile in vario modo nella zona inferiore.

Uno schema analogo lo troviamo nell'altro capitello 'istoriato', il 2H, che si trova in posizione centrale nei pressi dell'altare. Rispetto all'esempio precedente c'è uno scambio di posti: al centro delle facce qui troviamo figure di animali, questa volta si tratta di teste di cavallo (di cui una sola bardata) mentre sugli angoli si dispongono maschere umane e anche una figurina intera (tavv. 30-35). Al posto d'onore, quello in direzione dell'altare, troviamo una testa con lunga barba striata e con la parte superiore del capo incorniciata da una semimandorla che combacia in alto con lo spigolo della parte superiore del capitello, e che porta alla sinistra, a mo' di *pendilium*, quella che sembrerebbe una chiave, mentre alla destra ha una lancia (tav. 34). Si direbbe dunque la testa di un capo, per via della lancia che presso i Longobardi era proprio l'insegna principale del potere regale³⁴, benché non risulti evidente l'interpretazione della chiave-*pendilium*, né quella della pseudo aureola, che si presterebbe a svariate ipotesi, le quali però data l'evidente sfasatura nell'esecuzione, che ha portato alla mancanza di parte della calotta cranica, sarebbero un inutile esercizio. Sullo spigolo a de-

stra di quello di cui si è appena detto si trova una testa senza particolari contrassegni, tranne una corona di capelli a corte ciocche, strettamente analoga a quella sulla faccia 2 del capitello 3O; su quello a sinistra compare una figurina intera leggermente incurvata che regge la briglia del cavallo aggettante sulla faccia che segue; sembra trattarsi quindi di uno staffiere (tav. 30). La testa sull'angolo successivo – alle spalle, per così dire, di quella del capo – può appartenere a un abate, perché ha alla sua destra un bastone a tau, ma anche a un cavaliere se effettivamente, come sembra, porta un elmo (tav. 31). Quindi abbiamo un gruppo di cacciatori, con la muta dei cani e un giovane duce sul capitello 3O, e un gruppo di cavalieri, tra cui un capo più anziano, un monaco-guerriero e uno staffiere sul 2H. Come già ho accennato, il capitello più appartato, data la presenza dei cani, potrebbe essere quello che ricorda la caccia; l'eroe vagamente ellenizzante quindi dovrebbe rappresentare Ratchis prima della conversione. Anche sul capitello dei cavalieri il capo con la lancia va identificato come il re longobardo, non mi sembra ci siano alternative, mentre l'abate potrebbe essere Erfone, colui che governò per primo il monastero; lo staffiere sarebbe preferibilmente da attribuire al re anche se la posizione non corrisponde³⁵. L'insieme può alludere dunque alla fondazione dell'abbazia che si verificò come si è detto in seguito alla miracolosa visione. Difficile valutare se la differenza di età tra le due raffigurazioni regali sia da interpretare come una segnalazione consapevole di uno stacco cronologico fra gli eventi rappresentati o piuttosto come la conseguenza dell'impiego di modelli diversi³⁶. E ancora è in-

³⁴ Per le indicazioni base in merito si veda la voce *Heilige Lanze*, in *Lexikon des Mittelalters*, IV, München und Zürich 1989, col. 2020.

³⁵ Sul fondatore Erfone si veda sopra alla nota 14 e Prezzolini, *San Marco papa*, p. 40, nota 8.

³⁶ A proposito di interpretazione merita di essere segnalata come curiosità storica una ipotesi di derivazione orientale per questi capitelli (fusi insieme) riportata da Volpini (*Storia del monastero*, p. 126) che l'aveva appresa dal conte Ales-

teressante notare, *en passant*, come questa testa, e relativa protome equina siano state copiate circa un secolo dopo nella pieve di Cascia di Reggello nel Valdarno Superiore (tav. 34, fig. 13)³⁷.

Sugli altri tre capitelli figurati della cripta, che si dislocano nell'area compresa tra i due di cui si è trattato finora, sono presenti motivi ornamentali tutti appartenenti al repertorio dell'Antichità. Anche in questi esempi, come in tutti i capitelli della cripta, eccetto quello con le colombe abbeverantisi e il suo compagno all'ingresso dell'abside centrale (tav. 19)³⁸, la decorazione riguarda solo la zona inferiore del capitello e ha un carattere continuo. Questa volontà di continuità ha prodotto risultati originali che sotto l'apparente ingenuità rivelano doti notevoli di libertà e fantasia nello sfruttamento del proprio bagaglio culturale di cui va tenuto conto.

Se ci muoviamo dal capitello con la 'caccia', il primo degli esemplari decorati che troviamo si trova di fronte e presenta una protome di ariete su ognuna delle facce e agli angoli due foglie sovrapposte, lanceolate e ricurve (tavv. 44-45). Il capitello con protomi di ariete – uno dei tipi principali del capitello figurato antico e tardoantico³⁹ – è stato uno dei modelli più precocemente e più diffusamente adottati

nella scultura romanica; nel caso qui in esame però le teste degli animali non sono nella collocazione consueta, vale a dire agli angoli della zona superiore, bensì si dispongono intorno al calato⁴⁰. Nella stessa collocazione troviamo anche i bucrani nell'altro dei capitelli che presenta protomi animali, che è quello più arretrato rispetto alle absidi, posto in diagonale con il capitello dei cavalieri (tavv. 50-51). In questo caso i modelli più che nell'ambito dei capitelli saranno da immaginare tra i fregi dalle tipologie più varie che utilizzano questo motivo, come già segnalato (figg. 8-9). Il fatto singolare è che nel capitello amiantino si sia rinunciato ad alternare ai bucrani un altro elemento decorativo, come si trova abitualmente nei modelli, o a inserire un intermezzo fogliaceo come nel caso precedente, bensì si sia preferito realizzare una ininterrotta catena di teste bovine, alternativamente più grandi e più piccole, che si uniscono in alto per le corna formando una sorta di festone. Una soluzione del tutto inconsueta che ha portato ad un risultato assai più brillante rispetto al compagno con le protomi di ariete.

L'ultimo dei capitelli del gruppo in esame – che si trova a metà tra il capitello dei cava-

sandro Cervini, «studioso dell'antichità artistica italiana», secondo il quale «Nel libro di Mani si dice che l'uomo per giungere a Brahma ha bisogno di coraggio di forza e di fedeltà alle leggi dettate da Brahma per fare la difficile traversata del fiume della vita; in un rozzo capitello coronante una colonna già vicino all'altar maggiore un ignoto artista ha scolpito un uomo a cavallo con a fianco un cane che lo segue e che sta traversando un fiume. L'uomo rappresenta il coraggio, che sa affrontare le difficoltà della vita terrena, il cavallo è la forza che aiuta l'uomo nel difficile passo, il cane è la fedeltà a Brahma, il fiume è la vita umana che prova le virtù dell'uomo per vincere le difficoltà prima di giungere all'Ades».

³⁷ Sui capitelli di questa pieve vedi Angelelli, *San Pietro a Cascia di Reggello*, in Angelelli, Gandolfo, Pomarici, *La scultura*, p. 59 ss.

³⁸ Per l'analisi complessiva delle forme dei capitelli della cripta si rimanda al contributo di Walter Angelelli in questo stesso volume, p. 90 ss.

³⁹ Nell'ambito del capitello con protomi di animale, quello con teste di ariete è uno dei più ricorrenti; cfr. Mercklin, *Antike Figuralkapitelle*, p. 194; sull'origine remota, e in particolare per quanto riguarda il capitello tardoantico a due zone, si veda Deichmann, *Zur Entstehung*; sulla precocità e notevole fortuna della sua rivisitazione da parte degli scultori medievali si veda Baylé, *Les origines*, p. 130 s.

⁴⁰ Baylé, *Les origines*, p. 68 ss.; Ead. *La place*, p. 206. Un interessante tentativo di sperimentazione sul tema, con anche la presenza di teste umane, segnalato da Baylé (*Les origines*, fig.166), si conserva nel Museo Nazionale di Ravenna (fig. 14); nel catalogo del museo si propone una datazione intorno al Mille; *Museo Nazionale*, p. 17.



14

14. Ravenna, Museo Nazionale, capitello con protomi di ariete, teste e pantere.



15

15. Ravenna, Museo Arcivescovile, capitello 'a due zone'.

16. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, capitello di pilastro (inv. 2230).



16

lieri e quello con le teste di ariete – si distingue da tutti gli altri perché ha il calato decorato non da un giro di elementi in rilievo, bensì da un intreccio vitineo, un caso che ricorre di frequente nei capitelli tardoantichi a due zone a cui si è già accennato (tavv. 37-41, fig. 15)⁴¹. Ma se un tale richiamo può avere una sua ragione riguardo alla collocazione del motivo nella struttura del capitello, per

quanto riguarda l'intreccio in sé per sé credo più probabile che il modello sia da cercare in un altro tipo di manufatto; c'è solo l'imbarazzo della scelta – dato il carattere pervasivo del motivo dell'intreccio vitineo nell'arte antica, tardoantica e paleocristiana – traoreficerie, mosaici, sarcofagi e altro. Questo da un lato per la preponderanza dei grappoli rispetto alle foglie (che invece costituiscono la

⁴¹ Olivieri Farioli, *la scultura architettonica*, nn. 50-51; per una serie di esempi si veda Kitzinger, *The Horse and Lion*, fig. 76 ss.

parte più cospicua dell'intreccio nel caso dei capitelli) e dall'altro per la presenza di due inserti. Uno di questi inserti raffigura due belve che si affrontano sollevandosi sulle zampe posteriori (tav. 39); una scena di genere del repertorio dei giochi circensi o della caccia che mi sembra riveli in modo assai chiaro, per il tema e per il carattere 'naturalistico' della posa, che siamo in presenza di una ripresa diretta da un modello dell'Antichità. L'altro inserto (tav. 41) è una testa di stambecco e anche in questo caso direi che è riscontrabile la diretta imitazione di un modello antico come suggerisce un confronto con un capitello di pilastro proveniente da Roma e conservato nella Ny Carlsberg Glyptotek a Copenhagen (fig. 16)⁴². Una testa di animale tra foglie come questa può aver ispirato anche l'organizzazione del capitello con protomi di ariete di cui si è discusso in precedenza.

In conclusione mi sembra di poter dire che il contesto della decorazione della nuova chiesa di Abbazia San Salvatore sorta nell'XI secolo presenta aspetti tra di loro coerenti. Una tendenza generale a sfruttare figurativamente le membrature architettoniche (capitelli delle cripte *in primis*) che si manifesta a partire dagli inizi dell'XI secolo, una decisa volontà da parte dei monaci del Monte Amiata e in particolare dell'abate Winizo di ripristinare il prestigio della loro istituzione, sia partecipando al nuovo slancio costruttivo, sia pubblicizzando le venerate memorie: sono tutti fattori questi che bene convergono verso

una produzione di capitelli come quella che abbiamo analizzato. Gli artefici incaricati dell'impresa mi sembra abbiano risposto alle richieste con entusiasmo e con una notevole attitudine a sperimentare soluzioni nuove rastrellando modelli da tutti gli ambiti per poi scomporli e ricomporli alla ricerca della soluzione migliore⁴³.

Un secolo dopo.

*La ricostruzione di Sant'Antimo:
dialettica ornamentale*

Se, come si è detto, il rilancio di un'antica abbazia imperiale come Abbazia San Salvatore agli inizi del secolo XI è da considerare come un evento speciale, tantopiù lo fu, nei primi decenni del secolo seguente, il grandioso rifacimento di un'altra fondazione imperiale, situata a qualche decina di chilometri di distanza, l'abbazia di Sant'Antimo⁴⁴. Ma prima di addentrarci nel campo delle ipotesi sulle possibili motivazioni di questa peculiarità, dato che lo scopo della presente analisi è lo studio della scultura figurata, conviene constatarne l'entità e i caratteri.

Come gli altri contributi di questo volume hanno ampiamente esposto la chiesa abbaziale di Sant'Antimo è dotata di un ricco e complesso apparato scultoreo. Prescindendo dal celebre capitello del Maestro di Cabestany, che costituisce un caso a sé⁴⁵, la decorazione architettonica della nuova chiesa, sorta nella prima metà del

⁴² Mercklin, *Antike Figuralkapitelle*, n. 506.

⁴³ Sulla fisionomia e il modo di lavorare delle maestranze si veda più specificamente il saggio di Walter Angelelli in questo stesso volume.

⁴⁴ Per la storia degli studi e l'analisi del monumento si rimanda al contributo di Francesco Gandolfo in questo stesso volume; per le vicende storiche si rimanda a Kurze, *Sulla storia*.

⁴⁵ Per l'attività del Maestro di Cabestany a Sant'Antimo si veda il saggio di Francesco Gandolfo in questo stesso volume, in part. alle pp. 38 ss.; a questo saggio si rimanda anche per quanto riguarda il gruppo di leoni stilofori situati nei pressi della controfacciata.

secolo XII, presenta una gran varietà di forme geometriche e vegetali, in molteplici combinazioni, ma anche un certo numero di immagini figurate⁴⁶. Nello schema riprodotto alla figura 17 si può osservare come queste raffigurazioni siano concentrate nei portali, nel deambulatorio del coro, nei quattro pilastri composti che concludono la navata nei pressi dell'altare e nella seconda coppia di pilastri partendo dalla controfacciata (fig. 17)⁴⁷. Si può dunque subito constatare che le immagini figurate segnano le aree più significative della chiesa: i portali e il presbiterio; fanno eccezione i capitelli dei due pilastri verso la controfacciata, che sono peraltro gli unici a presentare delle scene: a destra si trova infatti il Daniele nella fossa dei leoni del Maestro di Cabestany e a sinistra una scena dal significato non evidente che mostra un cane, tenuto alla corda da un uomo, che fronteggia due bestie analoghe poste una dietro l'altra (tavv. 158-161). Gli altri episodi figurati mostrano per lo più immagini di animali, reali o fantastici, simmetricamente disposti.

Partendo dalla facciata, nel primo caso che troviamo, il capitello sul pilastro a sinistra del portale, compaiono due pantere con una sola

testa (tav. 73)⁴⁸. Si tratta, dal punto di vista compositivo, di uno degli schemi emblematici della scultura architettonica romanica, il 'bicorporato', composto da una figura di animale con due corpi simmetrici uniti da un'unica testa. Di origine quanto mai remota, questo sistema di raffigurazione animalistica è stato diffusamente impiegato nella plastica architettonica romanica che si è avvalsa della sua snodabilità per molteplici combinazioni⁴⁹. Anche per quanto riguarda la scelta del soggetto il capitello in questione si situa in uno dei settori portanti del repertorio iconografico dell'arte romanica, quello del bestiario⁵⁰. In questo ambito la scelta della pantera può non risultare banale, nel senso che non si tratta di uno degli animali più frequentemente utilizzati a scopo ornamentale, come per esempio il leone o l'aquila, e la sua moralizzazione risulta particolarmente adatta ad una collocazione in facciata. Secondo il *Fisiologo*, infatti, la pantera, grazie alla sua voce che emana «ogni profumo d'aromi», ha il potere di attirare le fiere vicine e lontane che seguendo quel profumo le giungono vicino⁵¹. Poiché questo ruggito profumato che fa accorrere gli altri animali, la pan-

⁴⁶ Qui non si prendono in esame le sculture all'esterno del campanile, così come i frammenti erratici conservati nel matroneo in quanto non facenti parte a mio avviso del progetto decorativo in questione; il presente studio si propone infatti un'interpretazione di tale progetto decorativo e non un catalogo della scultura medievale a Sant'Antimo.

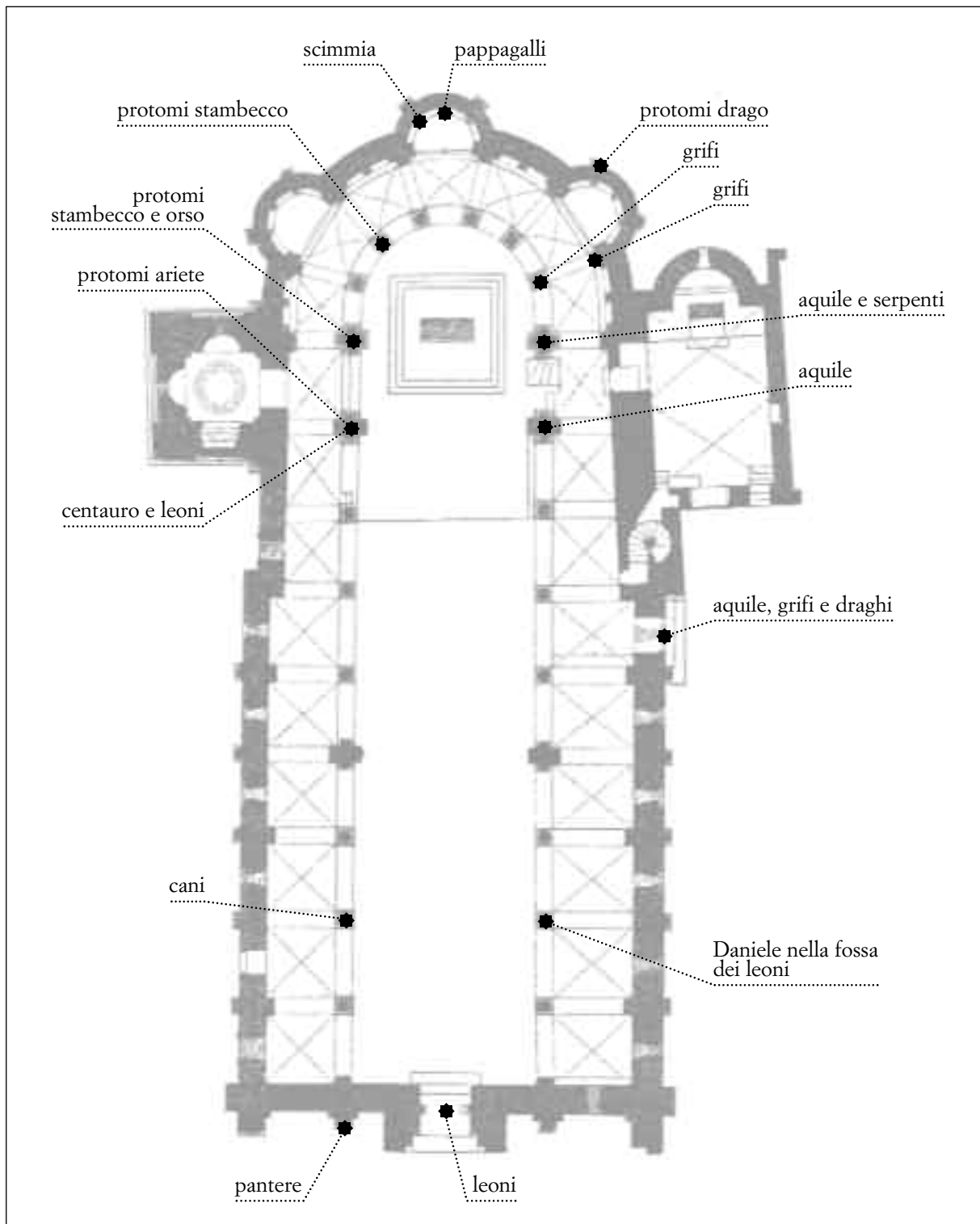
⁴⁷ Altri inserti figurati 'minori' li troviamo, come si è precedentemente elencato, nelle mensole esterne, per gran parte non più nella collocazione originaria.

⁴⁸ Sulle vicende costruttive della chiesa si veda il contributo di Francesco Gandolfo in questo stesso volume.

⁴⁹ Sull'origine e il percorso di questo ancestrale motivo, oltre al pionieristico studio di Pottier (*Histoire d'une bête*), va ricordato l'ampio lavoro di Slomann (*Bicorporates*; in particolare, per la migrazione del motivo in Occidente nei secoli XI e XII, p. 171 ss.) dove, per fare luce sulla presenza di queste enigmatiche figure su una cospicua serie di fonti battesimali in granito della penisola dello Jutland, databili al secolo XII, l'autore ricostruisce un vasto quadro di riferimenti dalle origini mesopotamiche al Medioevo, passando in rassegna oggetti di varie tipologie. Per quanto riguarda la scultura romanica, numerosi esempi sono discussi in Baltrušaitis, *Formations*, nella parte del libro dedicata alla dialettica ornamentale; per un riesame recente delle possibili interpretazioni di questo tipo di procedimento figurativo, noto anche come *split representation*, si veda: Wirth, *L'image à l'époque romane*, p. 181 ss.

⁵⁰ L'argomento, com'è logico che sia, ha prodotto una mole sterminata di studi nei vari ambiti disciplinari, storia della spiritualità, storia dell'arte, iconografia, filologia ecc.; tra gli interventi più recenti segnalo: Voisenet, *Bêtes et hommes* (con amplissima bibliografia), che studia il tema attraverso le fonti e i vari contributi in *Il mondo animale*.

⁵¹ *Il Fisiologo*, p. 54 s.



17. Castelnuovo dell'Abate, abbazia di Sant'Antimo, pianta della chiesa con i punti in cui compaiono soggetti figurati.

tera lo emette dopo aver dormito tre giorni nella sua tana, essa è ovviamente una figura di Cristo, come lo sono molti degli animali trattati dal *Fisiologo*, ma le sue peculiarità, vale a dire la capacità di attirare con il profumo e il fatto di essere graziosa, docile, mite e amica di tutti gli animali, tranne che del drago⁵², mi sembrano molto appropriate per evocare anche, in seconda istanza, la comunità monastica, dato che la dolcezza, la docilità sono le qualità principali a cui deve mirare il monaco, ma soprattutto perché attorno a una chiesa abbaziale aleggia il profumo della preghiera⁵³. Una scelta indovinata appare dunque senza dubbio quella della pantera per la facciata della chiesa. Se vada ritenuta intenzionale o solo frutto di una felice casualità è più difficile da valutare: un approfondimento in questo senso lo si potrà tentare solo dopo aver passato in rassegna tutti gli interventi figurati presenti nella decorazione architettonica dell'abbaziale.

Di certo tali interventi figurati appaiono meno pregnanti, già al primo sguardo, all'interno del portale; essi riguardano le due mensole sottostanti l'architrave, dove sono scolpiti, a sinistra, un leoncino passante (tav. 80) e, a destra, una testa di leone dalla cui bocca fuoriuscivano un tempo le gambe di una preda (tav. 79), nonché una mensola erratica con una lepre accucciata (tav. 81). Prescindendo per il momento da quest'ultima che evidentemente non è pertinente al portale⁵⁴, si può osservare che le due mensole leonine, oltre a presentare caratteri stilistici che le diffe-

renziano di netto dal resto della decorazione, si mostrano chiaramente come un prodotto occasionale. Male assortite tra di loro, le figure di queste mensole dovevano essere tra le specialità di uno dei membri della maestranza – giunta da fuori – che lavorò al portale; il quale le realizzò attingendo liberamente al proprio repertorio e ottenendo un certo effetto, visto che una delle due, quella con la testa di leone divorante una preda, venne poco dopo imitata nel portale laterale della pieve di San Quirico d'Orcia. Ed è interessante notare come, in questo caso anche nella mensola di fronte si dotò il leone visto di profilo di una preda ristabilendo una corrispondenza nei contenuti ma sbilanciando ulteriormente la simmetria compositiva (tavv. 220-221)⁵⁵.

Passando quindi all'interno, il primo gruppo di raffigurazioni che conviene esaminare è quello che compare sui capitelli dell'area del coro. Qui, principalmente nei quattro pilastri composti ai fianchi dell'altare, ma anche in due delle colonne dell'ambulacro, in uno dei sostegni a muro nella parete absidale e in una delle colonnine del parato esterno dell'absidiola di destra, troviamo una serie di decorazioni con figure di animali (fig. 17). Partendo dal primo pilastro composito a destra si incontrano un gruppo di aquile (tav. 143), e, sul pilastro successivo verso l'abside, un altro gruppo di aquile e un serpente (tav. 137); seguono, procedendo lungo il deambulatorio, due serie di coppie di grifi uniti per le zampe e con testa retrospiciente, sulla colonna interna

⁵² Per una analisi delle possibili declinazioni simboliche della pantera attraverso l'esame dei bestiari illustrati inglesi si veda Hassig, *Medieval Bestiaries*, p. 156 ss.; l'interpretazione cristiana della pantera trasforma radicalmente la descrizione che ne avevano dato gli autori classici: cfr. Voisenet, *Bêtes et hommes*, p. 60 s.

⁵³ Sulla spiritualità monastica nel suo complesso resta fondamentale l'introduzione di Leclercq, *L'amour*.

⁵⁴ Per le vicende costruttive e i rifacimenti che hanno comportato il reimpiego in diversa collocazione di una serie di mensole della costruzione originaria si rimanda al contributo di Francesco Gandolfo in questo stesso volume.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 21 ss.

(tav. 130) e sulla colonnina del perimetro esterno (tav. 122). Sempre su questo lato destro, all'esterno, sulla colonnina destra dell'absidiola si trova un semicapitello con protomi di drago (tav. 93). Superato il culmine del deambulatorio e tornando indietro verso la navata, si incontrano: protomi di stambecco nella penultima colonna (tav. 126), altre protomi di stambecco e di un altro animale digrignante i denti, che potrebbe essere un orso, nel primo pilastro composito (tav. 132) e quindi, nel secondo dei pilastri, verso l'abside, protomi di ariete (tav. 141) e, verso la navata, un ippocentauro armato d'arco attaccato da due leoni (tavv. 138-140). Infine, nell'absidiola centrale, si trova un'altra coppia di capitelli figurati che mostrano, quello al centro, coppie di pappagalli tangenti per il ventre e le zampe e con le teste rivolte all'indietro (tav. 108) e, quello alla sinistra del precedente, una scimmia tenuta al guinzaglio da un uomo (tav. 107).

Per completare questo inventario di figure si deve tornare all'esterno della chiesa dove il portale meridionale è dotato di un architrave con una decorazione a rilievo che mostra una sequenza di animali in coppie simmetriche e precisamente, partendo dall'esterno, due draghi, due grifi e due aquile (tav. 86). Altre raffigurazioni sono disseminate nelle mensole, sia in quelle recuperate e rimesse in opera nei portali, come quella con la lepre accucciata già menzionata nel portale di facciata (tav. 81), o quelle con protomi di drago e di felino (gatto o pantera) ai fianchi del portale meridionale (tavv. 87-88); sia quelle ancora in situ lungo il perimetro esterno delle absidi: dove troviamo

un torello, una testa d'uomo con lunghi baffi, un felino accucciato e un cinghialeto (tavv. 92, 94-95, 98). Altre mensole figurate, con protomi di orso, torello e leone appaiono al culmine della parete settentrionale dell'edificio (tavv. 89-90). Un'altra mensola con torello si trova infine nel campanile (tav. 204)⁵⁶.

Questi che ho elencato sono gli elementi figurati che vanno presi in considerazione per sondare la presenza di contenuti riposti o anche di molteplici valenze nella decorazione architettonica realizzata per la nuova chiesa abbaziale sorta al seguito della donazione del 1117⁵⁷; si tratta di un complesso di elementi in cui a mio avviso si possono distinguere filoni diversi.

Uno di questi filoni è quello che comprende i capitelli con le protomi: di ariete, stambecco e orso (tavv. 126, 132, 141). La presenza di lavori del genere si spiega alla luce di diversi fattori, tutti rientranti nell'ambito della tradizione. Infatti, come si è già argomentato a proposito della cripta di Abbazia San Salvatore⁵⁸, il capitello con protomi di animali (prevalentemente di arieti) è uno dei recuperi della tradizione tardoantica che nel complesso ha trovato maggior fortuna nel capitello protoromanico e in particolare ha costituito un modello di riferimento per le maestranze che un secolo addietro tentavano i primi esperimenti nel campo del capitello figurato nella cripta di Abbazia San Salvatore (tavv. 44-45, 50-51). Dunque la decorazione di questo gruppo di capitelli può avere una triplice ragione di riferimento tradizionale: da un punto di vista generale, come adozione di una perenne formula classica; nell'ambito dell'epoca corrente, in quanto utilizzo

⁵⁶ *Ibidem*, p. 74 s.

⁵⁷ Nella chiesa si trovano altre sculture figurate, come i leoni stilofori oggi all'interno, ai lati dell'ingresso, o i frammenti nel matroneo o altri pezzi erratici; questi pezzi non sono presi in considerazione qui o perché estranei al progetto ricostruttivo di cui ci si occupa o perché comunque del tutto ovvii come le belve stilofore in un portale.

⁵⁸ Si veda sopra p. 173, note 39-41.

di una tipologia consueta del classicismo romanico e, in un'ottica più delimitata, come riferimento ad un edificio, l'abbazia sul Monte Amiata, strettamente correlata a Sant'Antimo per diversi aspetti⁵⁹. Ovviamente è quest'ultimo punto quello più interessante e, in proposito, la prima domanda che sorge è se si sia trattato di un riferimento voluto. A favore di quest'ipotesi si potrebbe addurre la presenza delle teste di stambecco e forse anche quelle dei presumibili orsi se intesi come discendenti dei cani del capitello 'della caccia' (tavv. 21-26). Significativa al riguardo risulterebbe anche la scomparsa dei bucrani in quanto questo motivo, dopo una iniziale sporadica adozione, dovuta al fatto che gli artefici si erano rivolti alle vestigia antiche nella ricerca di modelli che potessero essere utilizzati per soddisfare la forte spinta verso la decorazione figurata che si manifestò all'inizio del secolo XI⁶⁰, subì un rapido declino, probabilmente dovuto alla constatazione che l'andamento delle corna bovine non risultava adatto ad interagire felicemente con le forme di capitello che vennero adottate di preferenza⁶¹. Credo dunque che un riferimento ai capitelli decorati della chiesa abbaziale che aveva preceduto Sant'Antimo nel suo rinnovamento possa essere messo in conto

senza troppe perplessità; a distanza di circa un secolo i discendenti degli artefici che avevano dovuto inventarsi nuovi sistemi per decorare i capitelli appaiono ormai padroni di una dialettica ornamentale con cui combinare le forme e i motivi – animali, vegetali e geometrici – in una inesaribile serie di possibili varianti.

Un'altra storia deve essere stata quella di un secondo gruppo di capitelli, decorati nella loro interezza da figure di animali, e dislocati, come si è visto, nell'area presso l'altare e all'attacco dell'ambulacro sulla destra. Si tratta di aquile e grifi: entrambi rappresentanti di primo piano – come i leoni o i draghi – di una fauna il cui utilizzo in contesti ornamentali penso sia dovuto proprio alla tradizione plurimillennaria della loro presenza in questo ambito, su ogni tipo di manufatto artistico e in ogni ambiente culturale, più che non alle rispettive valenze simboliche o morali, che sono di estremo rilievo ma non credo abbiano granché importanza nell'abituale utilizzo delle figure in questione⁶². Dunque abbiamo due capitelli con aquile (tavv. 136, 143), uno dei quali adiacente ad un altro con un serpente così da riproporre, probabilmente in modo inconsapevole, un accostamento paradigmatico per gli studi sul significato delle immagini⁶³; e due capitelli con

⁵⁹ Si tratta delle due abbazie imperiali del territorio, situate a poche decine di chilometri l'una dall'altra sulla strada francigena. Di certo il rinnovamento della chiesa di Abbazia San Salvatore dovette essere un punto di riferimento per la comunità di Sant'Antimo che condivideva la stessa condizione di inattualità in un mondo ormai trasformato dai movimenti di riforma; a questo proposito vale la pena di ricordare che l'abate di Sant'Antimo aveva a suo tempo accompagnato l'abate Winizo quando nel 1007 si era recato in Germania per chiedere la protezione dell'imperatore; cfr. sopra la nota 15.

⁶⁰ Su questo punto si veda sopra alla nota 2.

⁶¹ I bucrani infatti poterono essere utilizzati in un capitello, come quello bizonale, che presentava la possibilità di una decorazione a fascia continua; con il procedere del secolo XII le forme di capitello che vennero adottate prevedono in genere l'uso di protomi solo nella parte superiore, al posto delle volute, e quindi in una collocazione poco adatta come si è detto alla configurazione delle corna bovine che non possono essere rivolte verso il basso.

⁶² Oltre alle voci relative in *Enciclopedia dell'Arte Medievale (Animali, Aquila, Bestiario, Drago, Grifo)* si vedano gli articoli in *La seta*, pp. 143 ss.

⁶³ Mi riferisco ovviamente al celebre saggio di Rudolf Wittkover, *Eagle and Serpent*; il fatto che, in questo caso, sia molto improbabile che l'accoppiamento possa essere stato ricercato con un qualche intento simbolico lo suggerì-

coppie di grifi (tavv. 122, 130). Questi ultimi rappresentano un caso interessante di adattamento a nuovi schemi decorativi; infatti il capitello a muro del perimetro esterno, opera di un artefice più disinvolto e capace di una resa morbida dei volumi, è stato letteralmente copiato sulla colonna dell'ambulacro corrispondente, con mezzi più grafici e un leggero appiattimento dei volumi. Prescindendo dalle questioni relative alle diverse maestranze all'opera, di cui si tratta altrove in questo volume, trovo che questo particolare riveli comunque la libertà nell'impiego di un repertorio di motivi, significativo evidentemente nel suo complesso piuttosto che non nei suoi singoli componenti. A questo gruppo che possiamo chiamare della fauna ornamentale vanno aggiunte le mensole figurate (tavv. 81, 87-90, 92, 94, 95, 98) e il capitello esterno con due busti di draghetti che si sporgono dall'alto con aria sogghignante, tenendosi aperte le fauci con le zampe e sputando gli steli che proseguono nel disegno cuoriforme del calato (tav. 93)⁶⁴.

Un compendio del filone ornamentale di cui si sta parlando è fornito dall'architrave del portale sul fianco sud, dove compaiono, al centro, due aquile che si guardano, ai loro lati due grifi volti verso l'esterno e, affrontati a questi ultimi, due draghi con aria debolmente

minacciosa (tav. 86). Ci sono state più proposte di interpretazione per questi rilievi sull'architrave. Una, di Heinrich e Margarethe Schmidt, prende le mosse dalle principali valenze simboliche delle bestie reffigurate, in primo luogo da quella del grifo come guardiano e difensore della divinità, giungendo a proporre una identificazione delle aquile come una doppia figura di Cristo, attorno alla quale si svolgerebbe un contrasto tra i grifi, che la proteggono, e i draghi che rappresentano l'attacco delle forze del male⁶⁵. Un'altra proposta, molto più fantasiosa, si deve a Maria Adelaide Lala Comneno e scaturisce dall'osservazione della forma particolare 'ad anello' delle zampe dei due grifoni e dell'aquila di destra. Questa forma, di origine scitica, costituirebbe la traccia dell'origine orientale del rilievo; in base alla quale l'autrice avanza un'ipotesi secondo cui si potrebbe riconoscere nel settore centrale dell'architrave una raffigurazione del 'Volo di Alessandro', dove le aquile rigidamente frontali costituirebbero la base del trono, mentre i grifoni, leggermente tendenti verso l'alto, indicherebbero la direzione del volo⁶⁶. Per quanto suggestiva, tale ipotesi non appare sostenibile, per banali considerazioni come la mancanza della figura di Alessandro e l'ulteriore presenza dei dra-

sce a mio avviso la presenza dello stesso motivo del serpente, da solo, in molti altri casi nel circondario; cfr. Bernardini, *Il serpente*. Questo ci porta ad un'altra sfera di problemi, molto interessante e molto controversa, relativa al substrato etnico-magico di talune figurazioni, su cui tuttavia non mi soffermo qui per la scarsa incidenza che tali questioni assumono, a mio parere, negli edifici presi in esame.

⁶⁴ Per la distinzione tra le diverse maestranze attive nel cantiere si rimanda ai contributi di Francesco Gandolfo e Walter Angelelli in questo stesso volume. Secondo Gandolfo (p. 31) il capitello con i draghetti ha subito un ampio restauro e l'animaletto di destra è parzialmente rifatto sul modello dell'altro.

⁶⁵ Schmidt, *Die vergessene Bildersprache*, p. 65; per quanto riguarda le fonti e la letteratura circa l'interpretazione simbolica degli animali raffigurati sull'architrave vedi sopra la nota 62.

⁶⁶ Lala Comneno, *Considerazioni*; l'autrice, che ritiene l'architrave in questione un resto della fabbrica carolingia reimpiegato nell'edificio romanico, elenca altri casi della presenza della 'zampa ad anello' in zone limitrofe e precisamente in un rilievo nella chiesa di Santa Maria Assunta a Frassinoro con Cristo in trono tra due grifoni, nell'architrave della porta sud della pieve di Arezzo e in una croce lapidea proveniente da Cortona (cfr. Salmi, *L'architettura romanica nel territorio aretino*, fig. a p. 137).

ghi⁶⁷; ma soprattutto perché l'elemento di partenza, quello scitico, a un esame più prossimo non mi sembra possa conservare il suo affascinante esotismo. Le zampe dei grifi e dell'aquila sull'architrave in realtà non sono delle vere e proprie zampe ad anello, che dovrebbero presentare un vuoto al centro come avviene negli esemplari scitici, bensì sono degli artigli chiusi intorno a un dischetto. Sulla genesi di questo particolare fa luce il capitello all'interno dell'absidiola centrale, quello con i pappagalli (tav. 108) dove ritroviamo il medesimo dettaglio, in un impiego che potremmo definire coerente, come una resa in sezione di un ramo o di un'assicella su cui gli uccelli poggiano, afferrandovisi con uno dei loro arti inferiori. È, qui a Sant'Antimo, la versione nitida e compiuta di quello che già si era visto, per quanto riguarda altri volatili, nel deambulatorio della basilica di Saint-Sernin di Tolosa (figg. 18-19), cantiere dal quale provenivano di certo alcuni degli artefici attivi nella decorazione dell'abbaziale⁶⁸. Tornando dunque all'architrave del portale sud, si deve notare che l'aquila di sinistra non ha le zampe 'ad anello' e di conseguenza i suoi artigli penzolano nel vuoto a causa del fatto che, a differenza di quanto succedeva per gli stessi uccelli nei capitelli del deambulatorio (tavv. 136, 143), qui non c'è un collarino a cui afferrarsi. Evidentemente questo effetto non deve essere piaciuto all'artefice che lavorava all'architrave il quale ha pensato di non ripeterlo per l'altra aquila proponendo piuttosto la soluzione alternativa presente nel capitello dell'absidiola senza sot-

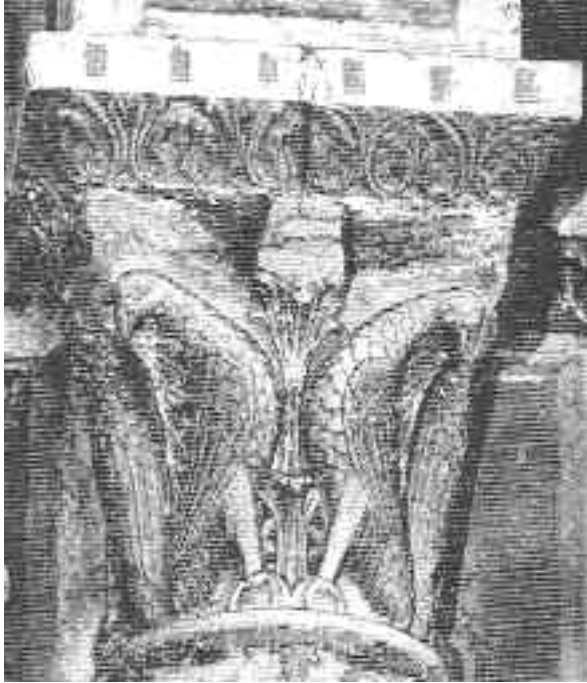
tilizzare sul fatto che quello era un sistema valido per degli artigli di profilo. La soluzione comunque doveva togliere d'impaccio e quindi fu ripetuta per i grifi, ma non per gli arti anteriori dei draghetti, il cui aspetto di impacciate forchettine manifesta nel modo più chiaro l'imperizia dell'autore del rilievo per quanto riguarda la resa degli artigli di profilo. Ad un motivo quindi deludentemente pratico va imputata la presenza del particolare pseudoscitico nel rilievo sopra al portale, le cui figure sono tratte dal repertorio già messo in opera nei capitelli e adattate con un evidente sforzo alla struttura dell'architrave. Per quanto riguarda la scelta del tipo di animali, credo sia da riferire, come nel caso dell'interno, al valore genericamente ornamentale di tali soggetti, perché altrimenti si sarebbe quanto meno evitato di duplicare la figura cristologica dell'aquila.

Tornando all'interno, un carattere del tutto diverso presenta il capitello con il centauro e i leoni sulla faccia verso la navata del primo pilastro composito a sinistra (tavv. 138-140), che si distingue dagli altri per un accenno narrativo e per una certa aspirazione alla vivacità della rappresentazione e alla libertà nei dettagli, non sostenuti da adeguati mezzi formali⁶⁹. Per quanto riguarda il soggetto della raffigurazione, che è ciò che qui interessa principalmente, penso che non sia da considerare il frutto di una scelta casuale. Per indagarne il significato conviene partire dal luogo dove tale raffigurazione è situata, vale a dire il primo pilastro composito a sinistra dell'altare. Si tratta di una collocazione che im-

⁶⁷ Per l'iconografia del Volo di Alessandro si veda la voce di Chiara Frugoni, in *Enciclopedia dell'arte Medievale*, s.v. *Alessandro*.

⁶⁸ Si veda sopra il saggio di Francesco Gandolfo, p. 24 ss.

⁶⁹ L'esecuzione fa pensare ad un intervento dello stesso scultore che realizzò le mensole del portale della pieve di Santa Maria a Quirico d'Orcia (figg. 51-52) e che qui nuovamente si ispira alla mensola del portale per il leone dietro alle terga del centauro.



18



19

18-19. Tolosa, Saint-Sernin, capitelli del deambulatorio.

mediatamente precede il punto in cui erano collocate le formule di competenza del potere temporale facenti parte dell'escatocollo dell'epigrafe di donazione incisa sui gradini dell'altare (figg. 20-21)⁷⁰. Secondo l'interpretazione di Wilhelm Kurze questa parte finale del documento era stata volutamente separata dal resto e posta a sinistra dell'altare perché qui, *in cornu evangelii*, risiedeva l'autorità temporale, autorità che doveva proteggere all'arma bianca – come si esprime Kurze – il santo e la sua chiesa dalle schiere degli eretici e dell'Anticristo provenienti dal Nord⁷¹. Viene dunque da chiedersi se que-

sta raffigurazione di centauro può essere messa in un rapporto sensato con l'autorità temporale. Credo di sì, e per più motivi. A dispetto dell'apparente ingenuità, forse dovuta all'inesperienza dell'artefice con soggetti figurati di questa entità, l'immagine in questione è notevolmente complessa. Com'è noto, il passaggio della mitica figura classica del centauro al Medioevo e la sua successiva persistenza fu garantita in primo luogo dalla presenza di questo essere nel *Fisiologo*, dove compare in un paragrafo insieme alle sirene⁷². Nei più antichi esempi conservati di illustrazioni di questo te-

⁷⁰ L'iscrizione è sul pilastro seguente, il capitello ne è una specie di anticipazione dunque; se l'immagine fosse stata posta direttamente sopra all'iscrizione non sarebbe stata visibile dalla navata.

⁷¹ Il donatore era il conte Bernardo appartenente alla famiglia degli Ardengheschi, secondo quanto hanno dedotto gli storici dato che l'iscrizione non lo specifica; fu questa cospicua donazione, al cui buon fine contribuirono a vario titolo altri personaggi menzionati nel testo, che permise, secondo Kurze, la ricostruzione della chiesa, la quale tuttavia dovè essere eccessivamente dispendiosa visto che poco dopo la metà del secolo si sentono lamenti sulla difficile situazione economica dell'abbazia: si veda Kurze, *Sulla storia*, p. 328 ss. Sulla famiglia del donatore si veda da ultimo Rocchigiani, *Un'altra grande famiglia*, con la bibliografia precedente.

⁷² Accomunati dal fatto di essere entrambi degli esseri ibridi.



20



21

20-21. Castelnuovo dell'Abate, abbazia di Sant'Antimo, chiesa, iscrizione sul pilastro 9S.

sto, così come nel codice cassinese del *De rerum naturis* di Rabano Mauro, i centauri appaiono occupati in attività proprie alla loro natura silvana tra cui naturalmente la caccia, mai però con l'arco (figg. 22-23)⁷³. Il centauro con l'arco, corrispondente al segno zodiacale del Sagittario, compare invece abbastanza di frequente a partire dall'inizio del secolo XII, nell'ambito della plastica architettonica, spesso in atto di minacciare proprio una sirena assumendo in tal modo una connotazione positiva come persecutore di un essere mostruoso: un esempio di questo tipo ci è giunto dalla decorazione plastica del portale occidentale della basilica di Saint-Sernin a Tolosa, dove tuttavia la figura della sirena potrebbe essere un rifacimento moderno (fig. 24)⁷⁴. Ma la questione principale è che – essere fantastico, animale ibrido o segno zodiacale che sia – al centauro è estranea la lotta con il leone. Quest'attività infatti è un tema proprio a esseri molto più nobili di lui, eroi e sovrani, che nell'esercizio di abbattere il leone, con riferimento alla realtà della caccia come esercizio aristocratico ma soprattutto all'ampio orizzonte mitico e sacrale di cui essa è portatrice, mostrano il loro coraggio, o meglio la loro *virtus*⁷⁵.

⁷³ Nel *De rerum naturis* i centauri compaiono nel capitolo dedicato ai portenti (VII, 8); il celebre manoscritto, conservato nella Biblioteca dell'abbazia di Montecassino (Casin. 132) è il più antico testimone illustrato che si conserva dell'enciclopedia di Rabano Mauro e venne realizzato all'epoca dell'abate Teobaldo (1022-1035).

⁷⁴ Le formelle fanno parte di un gruppo di bassorilievi tolti dalla chiesa all'inizio del XIX secolo, utilizzati in seguito per la decorazione di un padiglione romantico nella zona e infine acquisiti, nel 1960, dalla città di Tolosa e conservati nel Musée des Augustins; per la provenienza dal portale di facciata e la datazione alla metà del secolo XII cfr. Mesplé, *Les sculptures romanes*, nn. 209-210 (dubbioso, non esplicitamente, per quanto riguarda la sirena). Numerosi esempi della coppia in questione nella scultura romanica e un'ampia esposizione delle relative valenze simboliche e morali si trovano in Leclercq-Marx, *La sirène*, p. 149 ss. Per un caso più prossimo, l'architrave del portale di facciata di San Michele in Foro a Lucca, in cui però il centauro (o centauressa) non ha l'arco, si veda Dalli Regoli, *Sirene animalia sunt mortifera*; altri esempi di centauri a caccia con l'arco, di uccelli, in Angheben, *Les chapiteaux*, p. 354 s. Per una rassegna delle diverse radici, orientale e greca, della figura del centauro, il rapporto con il segno zodiacale, e interessanti considerazioni sulla possibile genesi della raffigurazione medievale del centauro con l'arco in rapporto al plurisecolare e stratificato sgomento del mondo occidentale nei confronti degli invasori nomadi provenienti da est, dagli Unni agli Ungari, si veda: Kadar, *L'influence des peuples cavaliers*; sulla complessa genesi medievale del centauro-sagittario con dettagliato esame delle fonti si veda anche: Bayet, *Le symbolisme du cerf*, p. 34 ss.

⁷⁵ Nel caso specifico della caccia a cavallo e con l'arco (tecnica detta del 'cavaliere partico') i prototipi sono nati nell'ambito della raffigurazione della 'caccia reale del re dei re' persiano e la diffusione è avvenuta principalmente



22. Smirne, Scuola Evangelica, cod. B. 8, fol. 10v, *Fisiologo* (distrutto) (da K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination*, Cambridge 1959, fig. 20).



23. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 10066-77, fol. 146v.

Quello della lotta con il leone, dunque, è un tema adatto a contrassegnare il punto della chiesa in cui doveva risiedere, concretamente o simbolicamente, il potere secolare. Ma perché allora non realizzare una raffigurazione con un vero e proprio valoroso cavaliere e ricorrere invece all'ambigua figura del centauro? Probabil-

mente per tenere a mente che non ci si poteva fidare fino in fondo di questi potenti. Le cronache del tempo sono piene di riferimenti a dure contese fra i monaci e i signori locali, i quali sovente invece di proteggere le abbazie tendevano a considerare i beni di queste come propri, servendosene anche come merce di scambio nell'inces-

attraverso i tessuti di seta sasanidi e bizantini e i piatti d'argento sasanidi. Per quanto riguarda i tessuti, un recente riesame delle problematiche relative all'imitazione delle stoffe orientali nell'arte occidentale, dall'Altomedioevo al Romanico, è fornito in Leclercq-Marx, *Limitation des tissus "orientaux"*, in part. p. 456 per la 'caccia reale'; per un esempio di piatto sasanide si veda il n. 29 in *Les Perses sassanides*, p. 89, dove si trova anche la bibliografia sull'argomento; gli studi fondamentali su questi argenti restano comunque Harper, *Silver Vessels*, e, per quanto riguarda il significato del tema, de Francovich, *Il concetto di regalità*.



24. Tolosa, Musée des Augustins, formelle provenienti dalla basilica di Saint-Sernin.

sante mutare delle alleanze⁷⁶. Anche in questo caso quindi una semplice spiegazione della scelta la si può trovare nel *Fisiologo* che dice: «gli ippocentauri per metà hanno forma umana, e per metà dal petto in giù, di cavallo. Così anche ogni uomo indeciso, incostante in tutti i suoi disegni. Ci sono alcuni che si radunano in Chiesa e hanno le apparenze della pietà, ma rinnegano ciò che ne è la forza, e in Chiesa sono come uomini, quando invece se ne allontanano si mutano in bestie»⁷⁷. Un duro ammonimento a chi doveva garantire la tranquillità della comunità monastica; tranquillità che le era necessaria per lo svolgimento di un'attività spirituale di primaria importanza per il

bene di tutti e che invece troppe volte nella storia era stata turbata a causa dell'incostanza dei propri protettori. Ma va ancora osservato che, nell'intreccio tra caccia valorosa e duplicità di comportamento riconoscibile, a mio avviso, in questa bizzarra raffigurazione, un ulteriore particolare alquanto inopportuno è costituito dalla presenza di un vistoso paio di corna sulla testa del centauro saettatore, che credo sia da imputare ad un *lapsus*, dovuto alla confusione con un'altra figura mitologica mista – del tipo di Acheloo – piuttosto che alla volontà di accentuare il carattere demoniaco della figura: una volontà, quest'ultima, che sarebbe stata inopportuna oltre che contraddittoria⁷⁸.

⁷⁶ Sulle grandi difficoltà che i poteri laici creavano in quel tempo alle istituzioni monastiche, anche quando ne erano per certi aspetti i benefattori, si trova ampia documentazione, nel caso del monastero toscano di Abbazia a Isola, in Cammarosano, *Abbadia a Isola*, p. 87 ss.; sui problemi dell'abate Winizo nei confronti di Ildebrando conte degli Aldobrandeschi si veda sopra alla nota 15. La criticità della situazione sempre passibile di rovesciamenti emerge anche dal testo dell'iscrizione in cui più persone, il donatore Bernardo, il fiduciario Ildebrando, il marchese Rabodo e il fratello del donatore, Fortisguerra, si impegnano per l'effettivo compiersi della donazione in favore del santo: Kurze, *Sulla storia*, p. 328 ss.

⁷⁷ *Il Fisiologo*, p. 52, per le varianti nelle versioni greche e latine del *Fisiologo* 3 e nei bestiari e sulle diverse nature del centauro si veda, da ultima, Leclercq-Marx, *La sirène et l'(ono)centaure*.

⁷⁸ Una presumibile testa di Acheloo si trova in uno dei capitelli della cripta dell'abbazia di Farneta, per cui vedi sopra p. 162 (fig. 3). All'immagine in questione deve essersi ispirato l'esecutore di uno dei capitelli erratici conservati nel matroneo di sinistra provenienti dal chiostro (cfr. il saggio di Francesco Gandolfo, p. 79, tav. 197) dove incongruamente l'arciere minaccia un leone che gli dà le terga; correttamente però qui il centauro non ha le corna e

A questo punto ci si può addentrare nel presbiterio dove si trovano due dei capitelli più importanti per una indagine iconografica del complesso che sono quelli situati, come si è detto, all'interno dell'absidiola centrale dell'ambulacro e che raffigurano una scimmia tenuta al guinzaglio da un uomo, sul capitello del pilastrino di sinistra, e una serie di pappagalli, su quello della colonnina centrale (tavv. 107-108).

Prima di passare all'esame di questi due casi va aperta una parentesi riguardo a un capitello oggi introvabile, ma che un tempo era compreso tra il materiale erratico conservato nella chiesa, perché anche in esso si trovavano delle figure scimmiesche (fig. 26)⁷⁹. Prescindendo dalla qualità formale e dall'abilità esecutiva, questo capitello, come è stato ripetutamente sottolineato, presenta analogie con uno dei capitelli del portale occidentale della basilica di Saint-Sernin a Tolosa ed ha anche uno stretto corrispondente nella cattedrale di Pisa (figg. 27-28). Quest'ultima relazione in passato originò l'ipotesi che scalpellini operanti a Sant'Antimo fossero poi passati al cantiere di Pisa⁸⁰. Ovviamente l'ipotesi ebbe vita breve, da un lato perché si basava su una errata cronologia del cantiere dell'abbazia e dall'altro perché è evidente che l'esemplare di Sant'Antimo costituisce uno stanco derivato in un'ipotetica catena di trasmissione di modelli⁸¹.

D'altro canto la mancanza di elementi sicuri circa la destinazione originaria del pezzo rende assai incerta anche la sua collocazione in una determinata fase cronologica del cantiere. Se fosse da accettare la pertinenza al chiostro, ipotizzata da Canestrelli e accettata da Burrini⁸², sarebbe da porre verso il termine dei lavori dopo il passaggio del Maestro di Cabestany, ma, a parte la scarsa affinità con quelli che potrebbero essere effettivamente i resti dei capitelli del chiostro conservati nel matroneo (tavv. 195-201), il fatto che il capitello in questione possa essere messo in rapporto con un modello che compare nel portale occidentale di Saint-Sernin accanto a una cornice il cui disegno si ritrova in un'analoga membratura del portale di facciata di Sant'Antimo (tav. 78)⁸³ rende quanto mai probabile che esso sia stato realizzato al seguito dei maestri tolosani attivi nella prima fase della fabbrica. Il punto essenziale ai fini dell'indagine iconografica è comunque che questo capitello va annoverato, a mio parere, nell'ambito della iterazione di motivi decorativi privi di precise intenzionalità significanti, secondo la stessa modalità che rivelano le mensole figurate del portale e quindi non credo sia da considerare in rapporto a quello nell'absidiola in ragione di un comune contenuto scimmiesco: si tratta di fatti di matrice del tutto diversa⁸⁴.

anzi ha recuperato la svolazzante capigliatura di tradizione classica; per questo pezzo vedi da ultimo la scheda di Antonio Milone in *El romànic*, p. 324 s.

⁷⁹ Il capitello è segnalato e riprodotto graficamente, insieme ad altri «ruderi e frammenti», nella monografia di Canestrelli, *L'Abbazia*, tav. XXIII, 2, p. 41; nella tavola viene definito come capitello di colonnette binate e si propone, con punto di domanda, una provenienza dal chiostro, inoltre viene fornita l'altezza, cm. 27. Il frammento viene poi menzionato da Salmi, *La scultura romanica*, p. 68-69 che ne fornisce anche l'unica fotografia conservatasi. Per un'ampia trattazione sul pezzo, con numerosi confronti e ulteriori indicazioni bibliografiche, si veda Burrini, *Note su un capitello*.

⁸⁰ Burger, *Osservazioni*, p. 44.

⁸¹ Per la cronologia del cantiere di Sant'Antimo si rimanda ancora una volta al contributo di Francesco Gandolfo in questo stesso volume.

⁸² Cfr. nota 79; Burrini, *Note su un capitello*, p. 90.

⁸³ Si veda il contributo di Francesco Gandolfo, alle pp. 24 ss.

⁸⁴ L'intenzionalità puramente decorativa del soggetto mi sembra confermata dal fatto che nel portale tolosano il capitello con le figure scimmiesche risulta appaiato ad altri con analoghi viluppi in cui sono impigliati altri esseri tra



25



26

25. Castelnuovo dell'Abate, abbazia di Sant'Antimo, chiesa, capitello 2 dell'absidiola centrale.

26. Castelnuovo dell'Abate, abbazia di Sant'Antimo (già), capitello erratico.

27. Tolosa, Saint-Sernin, portale occidentale, capitello.

28. Pisa, cattedrale, matroneo, capitello.

Per trovare raffigurazioni affini a quelle del capitello con la scimmia legata ad una corda (tav. 107, fig. 25) bisogna rivolgersi ad un altro contesto, e precisamente alle chiese romaniche dell'Alvernia; è qui infatti che troviamo una cospicua serie di figurazioni che presentano un tema analogo, raccolte e analizzate da Zygmunt Swiechowski nel suo libro sulla scultura romana di questa regione pubblicato nel 1973⁸⁵. All'origine della serie dovrebbe essere il capitello nella chiesa di Saint-Pierre a Mozac – ragionevolmente da collocare agli anni venti/trenta del

secolo XII – con l'uomo e la scimmia seduti sulle foglie d'acanto della corona inferiore (fig. 29)⁸⁶; ad esso fa seguito una discendenza di ben diciotto casi con vari gradi di semplificazione o impoverimento formale e alcune piccole varianti, di cui qui si illustrano quelli di Biozat, Montfermy, Brioude, Pont-du-Château, Droiturier e Riom-ès-Montagnes (figg. 30-35). Se si confronta accuratamente il capitello di Sant'Antimo con gli esempi alverniate però, appare subito chiaro che nel primo non c'è l'adozione del modello figurativo all'origine di quelli oltral-

cui dei leoni. Un altro gruppo di scimmie toscane, altrettanto estranee all'esemplare absidale di Sant'Antimo, dovrebbero far capo a un capitello del piano terreno del Campanile di Pisa (l'originale frammentario si trova a Berlino, Schloss-Glienicke) – che mostra gli animali accovacciati, e legati per la vita a una catena, in atto di mangiare un pomo – ripreso in un capitello della pieve di San Giovanni Battista a Mensano, in Valdelsa, e nel portale di San Leonardo al Frigido ora ai Cloisters di New York: si veda Glass, *Portals*, p. 34; Garzelli, *Bonusamicus magister*.

⁸⁵ Swiechowski, *Sculpture romane*, p. 194 ss.

⁸⁶ Swiechowski, *Sculpture romane*, p. 332 ss., fu il primo a rivendicare per la scultura alverniate un ruolo diverso da quello di prodotto tardivo che le era stato attribuito negli studi precedenti, proponendo per i capitelli di Mozac una datazione all'immediato seguito del passaggio dell'abbazia all'Ordine di Cluny nel 1095; la proposta non fu accettata unanimemente dagli studiosi e alcuni hanno continuato a proporre datazioni più avanzate nel secolo XII fino oltre la metà; una sintesi delle varie proposte si trova in Wirth, *L'image à l'époque romane*, p. 158 ss., il quale invece propone una data ancor più arretrata intorno al 1080.



27

pinì, bensì solo la comunanza di un concetto, e anche questa solo parziale. Da un lato infatti manca nel capitello in questione l'elemento fitomorfo, generalmente presente in Alvernia; dall'altro vi è una evidente differenza nel comportamento della scimmia che negli esempi francesi appare sempre in un atteggiamento più o meno sfacciato, ma comunque sempre attivo, mentre nel nostro caso si mostra del tutto inerte e soggiogata. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto va certo tenuto conto del fatto che il capitello di Sant'Antimo è strutturato secondo uno dei principi base della stilistica ornamentale dei capitelli romanici, quello che Baltrušaitis chiama del 'crochet animato'⁸⁷ – a cui soggiacciono anche gli esemplari dello stesso gruppo con i pappagalli e i grifi – con la differenza che qui si tratta di una figura per ogni angolo e non di due attaccate e, cosa rara, di un'immagine



28

non speculare. Si è quindi raffigurato secondo uno schema decorativo conosciuto dalla bottega operante in questa area del cantiere un concetto espresso da una scimmia tenuta con una corda al collo da un uomo. Si tratta dunque di cercare di capire quale può essere nel caso specifico questo concetto.

Sin dall'Antichità la scimmia è stata considerata come un essere dai molteplici risvolti, anche perché vari erano anche i generi di animali compresi nella categoria. Plinio parla di cinocefali, satiri e *callitriches*; Isidoro di Siviglia aggiunge cercopitechi e sfingi. Anche nell'enciclopedista cristiano citato, comunque, non si trova un atteggiamento di particolare ripulsa verso le varie scimmie, di cui anzi si nota, di volta in volta, che amano profondamente i loro piccoli, che sono docili e facilmente addomesticabili, che hanno volto in certo modo gradevole⁸⁸. Ma nel campo

⁸⁷ Baltrušaitis, *Formations*, V, II.

⁸⁸ Plinio, *Storia naturale*, VIII, 80; Isidoro di Siviglia, *Etimologie*, XII, II, 30-33.



29



30



31

29. Mozac, abbaziale di Saint-Pierre, capitello della navatella nord.
 30. Biozat, chiesa, capitello dell'incrocio.
 31. Montfermy, chiesa, capitello.
 32. Brioude, Saint-Julien, capitello della navata.
 33. Pont-du-Château, Sainte-Martine, capitello.
 34. Droiturier, chiesa, capitello.
 35. Riom-ès-Montagnes, chiesa, capitello.

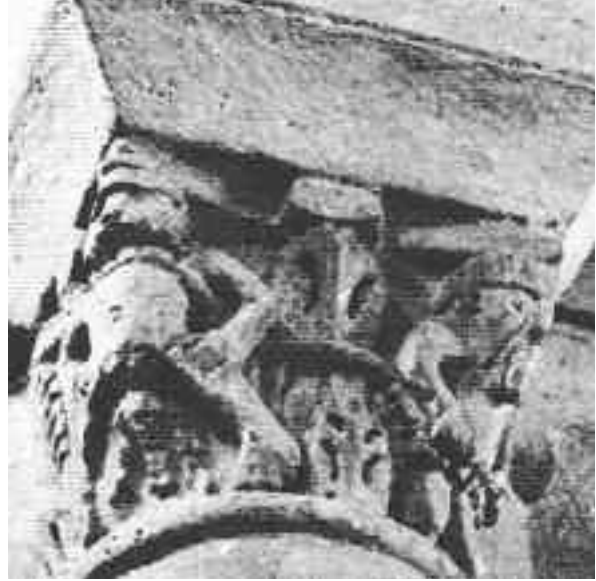
dell'interpretazione allegorica, l'atteggiamento degli scrittori cristiani fu subito di decisa condanna; nel *Fisiologo* la scimmia viene considerata come immagine del demonio in quanto:

«essa ha infatti un principio, ma non una fine, cioè una coda, così come il demonio in principio era uno degli arcangeli, ma la sua fine non si è trovata»⁸⁹. La concezione di questo animale

⁸⁹ *Il Fisiologo*, 45, p. 81; la scimmia compare insieme all'onagro altra immagine del demonio; nella *versio bis* del *Fisiologo* latino, attestata dall'VIII secolo, questo accostamento è esposto con maggiori dettagli: «Ugualmente la scimmia è figura del diavolo. Infatti come la scimmia ha la testa, ma non la coda, e benché tutto il suo aspetto sia ripugnante, tuttavia le sue terga sono ancora più brutte e orribili, così anche il diavolo ha la testa ma non ha la coda.



32



33



34



35

come *figura diaboli* è la più importante nei primi secoli del Medioevo, è, per usare la definizione di Horst Woldemar Janson, la ‘versione ufficiale’ da parte della cultura cristiana⁹⁰. In questa veste

la vediamo ancora rappresentata nella lunetta con le Tentazioni di Cristo sulla Puerta de las Platerias della cattedrale di Santiago de Compostela entro il primo quarto del XII secolo (fig. 36).

Cioè: ebbe un inizio, perché fu un angelo nei cieli, ma, poiché fu nel suo intimo ipocrita e ingannatore, perse la testa; e non ha la coda, cioè come perì all’inizio dei cieli, così anche alla fine perirà interamente...» (*Bestiari medievali*, p. 51).

⁹⁰ Per quanto riguarda le scimmie il testo principale di riferimento è Janson, *Apes and Ape Lore*.



36. Santiago de Compostela, cattedrale, Puerta de las Platerias, particolare della lunetta di sinistra.

A partire tuttavia dall'inizio dell'era romanica si assiste a un mutamento nella sostanza dell'interpretazione della scimmia, la quale non viene più vista come un demone bensì piuttosto come

una immagine deformata dell'uomo, come un uomo che ha rifiutato la sua natura spirituale, un essere degenerare. Diversi fattori portarono a un tale cambiamento: non ultimo quello di una diffusione in Occidente degli spettacoli con animali addestrati che venivano importati dal Medio Oriente, a volte con i loro addestratori. Nello stesso tempo nella letteratura si dava ampio spazio ai racconti sulla cattura delle scimmie, in cui i cacciatori sfruttano a proprio vantaggio la sciocca smania che questi animali hanno di imitare l'uomo, di cui costituiscono solo una immagine degenerata⁹¹. Tornando dunque ai capitelli alverniati, è alla luce di questo contesto che Janson propone una loro lettura come rappresentazione allegorica della caduta dell'uomo nel peccato, riconoscendo nella scimmia il peccatore e in colui che la tiene legata il demone⁹². Le scimmie alverniati mostrano con i loro atteggiamenti tutta la tracotanza e la superficialità che sono proprie al peccatore, mentre nel caso dell'abbazia di Sant'Antimo la scimmia appare ridotta, per così dire, all'ubbidienza, essa appare come un doppio del domatore – la sua natura degenerata – che ora però non sembra più in grado di manifestarsi bensì risulta effettivamente domata. Non credo che tale effetto sia dovuto solo all'utilizzazione dello schema simmetrico di decorazione del capitello a cui si è accennato in precedenza, credo piuttosto che gli elementi del capitello alverniati siano stati deliberatamente utilizzati per esprimere un concetto diverso: non la cattura del peccatore arrogante da parte del de-

⁹¹ I racconti sulla cattura sono già presenti nei testi antichi (Janson, *Apes and Ape Lore*, p. 29 ss.); sul persistere dell'utilizzo delle immagini di scimmie come copie grottesche degli uomini si veda anche Wirth, *Les singes*.

⁹² Janson propone questa interpretazione come una sorta di via di mezzo tra chi come Bréhier (*Les traits originaux; Les chapiteaux historiés*) proponeva una lettura dei capitelli alverniati come raffigurazione del demone (la scimmia) catturato dal buon cristiano (il cacciatore) e quindi di un' allegoria della vittoria della virtù sul vizio e chi, invece, come Quarré (*Séance*), pensava a una semplice scena di genere ispirata agli spettacoli che si tenevano nelle piazze. Swiechowski, *Sculpture romane*, p. 194, riporta altre opinioni ed è favorevole sia all'interpretazione della scimmia come demone, sia a quella come peccatore; egli inoltre ricorda il capitello di Sant'Antimo come «Une manifestation isolée du dompteur de singe auvergnat apparaît dans la lointaine Toscane» (p. 196).

monio, bensì la capacità dell'uomo (del monaco) di dominare e dunque sconfiggere la propria natura peccaminosa⁹³.

Un simile messaggio risulta particolarmente pregnante nel contesto in cui ebbe luogo la costruzione della nuova chiesa abbaziale. Come già ricordato tale impresa fu possibile grazie a una cospicua donazione da parte di Bernardo degli Ardengheschi⁹⁴. Queste donazioni, a quanto appurato dagli storici, venivano fatte allo scopo di assicurarsi, con le preghiere dei monaci, la salvezza per sé e per la propria famiglia⁹⁵. Ma le preghiere sarebbero state efficaci solo se i religiosi avessero condotto una vita santa: un presupposto tutt'altro che scontato. In questo quadro la donazione all'abbazia di Sant'Antimo commemorata dall'iscrizione costituisce una eccezione perché già da tempo era cominciata una progressiva decadenza delle abbazie benedettine imperiali a favore di fondazioni di nuovi ordini che sembravano garantire una condotta più irreprensibile. A questo proposito si può ricordare nel territorio circostante il caso della donazione a Camaldoli da parte del vescovo Ermanno di Volterra del proprio monastero, dove bisognava porre rimedio al fatto che la vita dei monaci era scesa a un livello moralmente inaccettabile⁹⁶.

All'interno di questa problematica mi sembra plausibile dunque ipotizzare che, mediante il capitello con la scimmia domata, i monaci di Sant'Antimo abbiano voluto raffigurare la propria capacità di controllare la natura animalesca dell'uomo per condurre quell'esistenza esemplare che era una condizione indispensabile affinché le loro preghiere fossero efficaci. A conferma di



37. Città del Vaticano, Archivio Segreto, Registri di Innocenzo III, Reg. Vat. 4, fol. 37.

una siffatta impostazione potrebbe essere adotto un disegno che fa parte dell'assai singolare decorazione in margine alle lettere papali di Innocenzo III conservate nel Registro Vaticano 4, corrispondenti agli anni di pontificato tra 1198 e 1200. Qui al foglio 37 una scimmia che cavalca un quadrupede, probabilmente un cane, accompagna due lettere che si riferiscono all'indisciplina dei monaci cistercensi dell'abbazia di Cadouin che erano stati scomunicati (fig. 37): il fatto che la scimmia sia a cavallo, benché parodisticamente, sottolinea come all'origine del peccato ci sia sempre la superbia. Nel fare questo riferimento non credo sia d'ostacolo lo scarto cronologico, perché i disegni marginali possono essere considerati l'esito in epoca gotica della scultura decorativa delle chiese romaniche e quindi siamo in sostanza nello stesso ambito⁹⁷. Se la

⁹³ Le facce sono state danneggiate probabilmente dal crollo, l'imposta è di restauro.

⁹⁴ Si veda sopra nota 71.

⁹⁵ Miccoli, *Aspetti*, p. 63 s.

⁹⁶ Kurze, *Campus Malduli*.

⁹⁷ Si veda Camille, *Drôlerie*; per un quadro complessivo delle figure marginali nel *Registro Vaticano 4* si veda Pace, *Cultura dell'Europa*.



38. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, frammento di tessuto serico.

scimmia che cavalca con tracotanza può essere usata a commento della condotta immorale di alcuni monaci, la scimmia domata e contrita può essere intesa come un manifesto della capacità di controllo di altri monaci.

Il capitello con l'uomo e la scimmia fa da scorta a quella che potrebbe essere considerata la raffigurazione di maggior rilievo, in quanto posta nel capitello al centro dell'absidiola, a capo dell'asse longitudinale dell'intera chiesa abbaziale (tav. 108). Qui troviamo dei volatili affrontati con la testa rivolta all'indietro che credo siano da identificare come pappagalli

per la conformazione delle penne caudali che corrisponde a quella propria alla raffigurazione di questi uccelli nei tessuti di seta che cominciano a circolare dall'XI secolo (fig. 38). Il pappagallo non è compreso tra quei pennuti che svolsero un ruolo ininterrotto nella elaborazione di simboli del mondo medievale occidentale. Assente nella Bibbia e nelle recensioni più antiche del *Fisiologo*, compare solo tardi anche nei bestiari, e non perché non lo si conoscesse – infatti esso era noto in Occidente sin dal viaggio in India di Alessandro Magno – ma perché non aveva suscitato nei primi autori cristiani nessuna particolare associazione⁹⁸. Diversamente in Oriente il pappagallo è stato un simbolo della dolcezza paradisiaca sin dall'antico Iran, per poi entrare nel repertorio ornamentale dell'arte islamica e diffondersi quindi anche in Occidente proprio attraverso il migrare degli oggetti sontuari, come i tessuti serici, i vasi in cristallo di rocca o i cofanetti eburnei⁹⁹.

Nella terza versione del *Fisiologo* greco, quello detto dello Pseudo-Basilio, però, il pappagallo finalmente compare con una piccola voce in cui ad una breve descrizione dell'uccello e della sua capacità di imitare la voce dell'uomo segue l'esortazione: «Imita anche tu uomo le voci degli apostoli che glorificano Dio e glorificano anche tu stesso, imitando gli atteggiamenti dei giusti affinché tu sia ritenuto degno di raggiungere i luoghi luminosi di quelli»¹⁰⁰. Per il pappagallo dunque vale il contrario rispetto alla scim-

⁹⁸ Gli autori classici ne parlano, così come Isidoro di Siviglia nelle *Etimologie* (XII, VII, 24). Per la storia della conoscenza del pappagallo in Occidente si veda Ribémont, *Histoires de perroquets*, p. 158 s.

⁹⁹ Le associazioni simboliche di origine iranica legate al pappagallo si trovano generalmente nella poesia araba già dal secolo V (s. v. *Babbagha*, in *Encyclopédie*, I); per trovare testimonianze della presenza di questo uccello nell'immaginario paradisiaco di origine persiana ci si può anche rivolgere ai manufatti sontuari e in particolare ai cofanetti eburnei intagliati, come la pisside di al-Mughira e il cofanetto di Pamplona; che, nel primo caso, si tratti di pappagalli e non di falconi per quanto riguarda gli uccelli sulla palma da datteri, e altrove, lo attestano le lunghe penne caudali diverse da quelle dei falchi che compaiono, ovviamente, sulla mano ai falconieri: cfr. le schede 3 e 4 in *Al Andalus*, p. 192 ss.

¹⁰⁰ Sbordone, *Physiologus*, p. 22; la datazione di questa terza recensione del *Fisiologo* greco, detto pseudo-basiliano perché la moralizzazione è attribuita a un san Basilio, è discussa il X e l'XI secolo (Declerck, *Remarques*; Lazaris, *Le Physiologue grec*). Sulla presenza di pappagalli parlanti nei banchetti della corte bizantina vedi Ortalli, *Gli animali*, p. 1416 s.

mia, se la seconda è condannata alla rovina per la sua brama di imitare l'uomo, il primo è invece indicato come modello proprio perché imita l'uomo. Si tratta di una coppia suggestiva perché possiede un nucleo di forte affinità, la capacità di imitare l'uomo, e una serie di caratteri di estrema divergenza: immonda e impulsiva una, puro e previdente l'altro. Di queste qualità del pappagallo abbiamo una documentazione tarda, ma molto interessante. Nella versione lunga del bestiario di Pierre de Beauvais, il primo tra gli esempi conservati di questo testo che fornisce, agli inizi del Duecento, indicazioni sui pappagalli si dice che questi *sages oiseaus* hanno gran timore della pioggia perché potrebbe scolorire il loro bel piumaggio e quindi se ne stanno al coperto¹⁰¹. Nel cosiddetto *Bestiario Toscano* o *Libro della natura degli animali*, volgarizzazione della fine del Duecento, emerge una più ampia argomentazione su questo fatto. Vi si dice infatti: «Lo pappagallo ... è lo più necto uccello che ci sia; e non si trova se non in una parte d'oriente che non vi piove di nessuno tempo. Questo pappagallo sí come elli non ave pare al mondo di netessa, così potemo cognoscere che 'l nostro signore Jesu Christo non ebbe pare, né non dee avere di netessa, ch'elli nacque senza peccato e senza corruptione carnale, e non ne nacque unqua alcuno sí alto ch'elli. E non pensò né non parloe né non operò unqua alcuno pec-

cato, che non si può dire con veritade di nullo altro homo nato che di lui; dunque fu ello solo in del mondo di netessa ch'è tutti l'altri homini sono lordi»¹⁰².

Dunque un accostamento capace di suscitare molte riflessioni sulle diverse opportunità offerte all'uomo nei confronti del peccato e sulla lotta che bisogna compiere per domare la propria natura bestiale e che visivamente evoca dei versi, in tema, del salmo 124: «La nostra anima è scampata, come uccello, al laccio dei cacciatori»¹⁰³.

Prima di poter considerare nel loro insieme le indicazioni suggerite dalle figure prese in esame finora, restano ancora da analizzare i due capitelli della penultima coppia di pilastri verso la controfacciata. Uno, quello dal lato sud, è il celebre capolavoro del maestro di Cabestany e raffigura Daniele nella fossa dei leoni (tav. 162)¹⁰⁴. Si tratta, com'è noto, di uno degli episodi veterotestamentari più riprodotti sin dalla nascita di un'arte figurativa cristiana e, oltre a ciò, anche di una delle scene maggiormente utilizzate nella plastica architettonica delle chiese romaniche¹⁰⁵.

Immagine della salvezza e della vittoria contro il male, ottenuta non con un combattimento fisico bensì con la fede e la preghiera, l'episodio di Daniele nella fossa dei leoni non è certo inadatto a comparire tra le raffigura-

¹⁰¹ Qualche menzione si trova anche in bestiari precedenti ed anche nel *Fisiologo B I*, ma si tratta di brani tratti dagli autori antichi e da Isidoro di Siviglia; Pierre de Beauvais è il primo a introdurre indicazioni diverse dalla tradizione antica e isidoriana; il testo si trova in *Le «Physiologus»*, II, p. 185, vedi anche Ribémont, *Histoires de perroquets*.

¹⁰² *Bestiari medievali*, p. 463 s.

¹⁰³ Salmo 124, 7. Esiste inoltre un profondo rapporto tra scimmia e uccelli legato alla concezione dell'Eden e del Peccato originale che si evolve nascostamente per poi emergere alla fine del Medioevo, si veda Janson, *Apes and Ape Lore*, p. 119 ss.

¹⁰⁴ Sul maestro vedi Francesco Gandolfo in questo stesso volume.

¹⁰⁵ Discendente, dal punto di vista compositivo, da antichi prototipi sumeri, come in primo luogo l'immagine di Gilgamesh come domatore di belve, la scena di Daniele nella fossa dei leoni è stata una delle più ricorrenti nell'arte cristiana sin dalle origini; si veda la sintesi delle fonti in Angheben, *Les chapiteaux*, p. 181 ss., che analizza il tema come uno dei paradigmi biblici del combattimento spirituale e ne illustra gli esempi che compaiono nei capitelli romanici della Borgogna.



39. Abbazia di Saint-Papoul, chiesa, capitello all'esterno dell'abside.

zioni di una chiesa monastica, ma per valutare la sua comparsa bisogna anche tener conto del fatto che si conserva un altro capitello con lo stesso soggetto nell'abbazia di Saint-Papoul realizzato dallo stesso maestro o più probabilmente da uno scultore a lui vicino in epoca non lontana (fig. 39)¹⁰⁶.

Il capitello parallelo sul colonnato nord reca una scena enigmatica: un omino incede tenendo davanti a se, legato a una corda, un cane che mostra minacciosamente i denti a un altro cane di fronte a lui, il quale è a sua volta seguito da un terzo cane (tavv. 158-161). Siamo quindi di fronte a un contrasto tra simili, in cui il cane che si mostra aggressivo è quello tenuto legato dall'omino mentre gli altri hanno un'aria mansueta. La prima cosa che

si nota è l'identità della corda con cui l'uomo tiene legato il cane con la corda al collo della scimmia nel capitello dell'abside (fig. 25); identità sia nella fattura, sia nelle modalità di impiego. Assai diverso invece è il personaggio che regge la corda. Quello insieme alla scimmia infatti appare vestito con un abito sotto il ginocchio che ha una scollatura a v bordata ed è fermato in vita da una cintura di tipo piuttosto rozzo, mentre l'altro sembra nudo e ha in testa una specie di turbante o forse di acconciatura di capelli a trecce. Nel caso del primo sembrerebbe trattarsi di una tenuta da lavoro, o anche da saltimbanco o ammaestratore, come mostrano i confronti con i capitelli alvernati, ma purtroppo il danneggiamento della testa rende impossibili ulteriori ipotesi. Per quanto riguarda il secondo va considerato che l'apparente nudità è in contraddizione con la rifinitura dell'acconciatura e con la mancanza di qualsiasi accenno a una definizione delle dita dei piedi; dunque forse l'intenzione era di raffigurare un abito aderente, una sorta di calzamaglia. Certo la misura ridotta dell'omino, la cui testa di poco supera la groppa del cane, fa pensare che non si tratti di una figura con un riferimento reale ma piuttosto di una immagine allusiva, una sorta di genietto che poteva rappresentare diverse cose. Per fare delle speculazioni in proposito bisogna interrogarsi sul possibile significato della scelta dei cani come soggetto da raffigurare sul capitello.

Anche il cane non compare nel *Fisiologo*, e solo nel Duecento comincia ad essere presente nei bestiari¹⁰⁷. Apprezzato nel mondo antico in primo luogo per il grande attaccamento al

¹⁰⁶ Poisson, *L'abbaye*.

¹⁰⁷ La prima apparizione sembra essere nella versione breve del bestiario romanzo di Pierre de Beauvais, generalmente datato intorno al 1217: Voisenet, *Bêtes et hommes*, p. 73; numerose incertezze permangono sulla datazione della versione corta del bestiario di Pierre de Beauvais e sul rapporto tra questa versione e quella lunga per cui si veda da ultimo Baker, *De la paternité*.

proprio padrone, ma anche per doti come il fiuto e la memoria¹⁰⁸, il cane subì nella cultura cristiana le conseguenze del disprezzo di cui è fatto oggetto nella Bibbia a cui si aggiunse la riprovazione degli ecclesiastici che ne diffidavano in quanto compartecipe ad attività profane da condannare, come la caccia¹⁰⁹. Mentre nelle *Etimologie*, Isidoro sintetizza abbastanza rapidamente, come in molti altri casi, le conoscenze antiche, in epoca carolingia, nel *De Universo* di Rabano Mauro, si trova un'ampia trattazione che dopo un breve cenno ai soliti pregi canini avverte che: «canis autem diversas significationes habet», per poi procedere con una impressionante sequenza di significati negativi: in quanto segno del diavolo, dei giudei, dei pagani, degli eretici, degli uomini risosi e altro ancora¹¹⁰.

Di particolare interesse per il nostro caso è la condanna dei cani muti che, sulla scorta di un passo di Isaia¹¹¹, sono interpretati da vari autori come i predicatori indolenti che non sono capaci di latrare contro le insidie del diavolo. La capacità del cane di vigilare sul gregge e di avvertire, abbaiano, di un pericolo imminente era infatti (insieme all'umiltà) una delle due qualità riconosciute a questi animali anche nei primi secoli del Medioevo¹¹². Sul capitello di Sant'Antimo abbiamo un cane raffigurato nell'atto di latrare di fronte ad altri due che invece hanno la bocca chiusa: potrebbe

trattarsi della contrapposizione tra il cane vigile che avverte del pericolo e quindi fa il suo dovere e i cani muti che hanno tradito la loro natura e divengono quindi strumento del peccato? E se fosse questo il caso, come si potrebbe interpretare l'omino che tiene legato il cane latrante? Come il segno che questo cane in realtà vuole significare un carattere umano, il carattere di chi sta in guardia e lotta contro le insidie, mentre gli altri cani indolenti restano nello stato bestiale? È difficile dare una risposta o formulare un'ipotesi precisa. Comunque vale la pena di notare che anche in questo caso siamo di fronte a una natura con più risvolti e a un essere molto vicino all'uomo come, anche se per aspetti diversi, i centauri, le scimmie e i pappagalli.

A questo punto non resta che tirare le fila di tutte le considerazioni fatte per verificare se gli elementi emersi possono comporsi in un quadro sensato. Come già accennato in precedenza, una parte delle figure che popolano la scultura architettonica della nostra abbazia possono essere definite come motivi ornamentali: aquile, grifi, draghi, protomi di arieti e di stambecco e altro. Questi motivi ornamentali però, a mio parere, vanno riferiti a due diverse ragioni. Da un lato abbiamo le formule di derivazione classica, come il capitello con protomi che, come si è ricordato anche a proposito di Abbadia San Salvatore, hanno una tra-

¹⁰⁸ Tra gli altri: Plinio, *Storia naturale*, VIII, 61-63.

¹⁰⁹ A questo proposito è celebre un passo della vita, di epoca carolingia, del vescovo Desiderio di Cahors che esprime disgusto per le attività venatorie e ludiche con i cani e per i *canini amatores*, vedi Boglioni, *Il santo e gli animali*, p. 953 s.

¹¹⁰ Isidoro di Siviglia, *Etimologie*, XII, II, 25-27; Rabano Mauro, *De Universo*, VIII,1; su altri autori cristiani che prima e dopo Rabano Mauro hanno espresso giudizi analoghi a proposito dei cani e sui relativi passi della Bibbia, si veda Voisenet, *Bêtes et hommes*, p. 71 ss.

¹¹¹ *Isaia*, (56, 10) «sono tutti cani muti incapaci di abbaiano».

¹¹² A partire dal secolo XII comincia un processo di riabilitazione per il cane che, pur mantenendo molte delle caratteristiche negative, comincia anche ad assumerne di positive, si veda in proposito: Voisenet, *Bêtes et hommes*, p. 73 s.; di particolare rilevanza è il fatto che, rispetto alla gran parte degli animali che compongono il c.d. bestiario dell'arte romanica, in questo caso le speculazioni esegetiche si intrecciano con una pratica di frequentazione quotidiana.

dizione continua e costituiscono nell'ambito dell'edificio ecclesiastico una delle forme di sottolineatura della sacralità del luogo, un omaggio alla regalità di Dio che vi si manifesta nella liturgia¹¹³. Dall'altro ci sono figure di animali, da quelli favolosi come grifi o draghi, a quelli più banali come lepri o gatti, alcuni dei quali con una lunga e importante tradizione di impiego nei manufatti artistici di ogni genere e con una dotazione, per così dire, di significati simbolici a volte cospicua. Non credo che in ogni caso queste figure siano da interpretare alla luce dei loro possibili significati: l'aquila come figura cristologica, per esempio, o il drago come immagine del peccato; e che di conseguenza le diverse decorazioni siano da leggere per lo più come una raffigurazione, riproposta in inesaurevoli varianti, della lotta tra il bene e il male, come molto spesso è accaduto¹¹⁴. Penso piuttosto che queste figure rappresentino nella loro estrema diversità sempre la stessa cosa, la presenza del divino, secondo le concezioni espresse nell'opera di Dionigi l'Areopagita che nel secolo XII godevano di un grande favore nella cultura monastica dell'Occidente¹¹⁵. Di particolare interesse a questo riguardo è il capitolo II della *Gerarchia angelica*, in cui Dionigi spiega come le cose divine e celesti si possono manifestare convenientemente anche attraverso i 'simboli dissimili' come è insegnato dalla Sacra Scrittura: «Se a qualcuno sembra che debbano essere accolte le sacre composizioni per il fatto che le nature semplici di per se stesse sono per noi sconosciute ed incontemplabili, ma pensa che le descrizioni delle sante intelligenze nella

Scrittura e, per così dire, tutto questo strano apparato dei nomi angelici sono assurde, e dice anche che i sacri autori una volta arrivati a formare corporalmente le cose che sono immateriali, debbono formarle e manifestarle con figure proprie e, per quanto possibile, connaturate agli esseri – figure prese dalle sostanze che presso di noi sono le più stimate ed in certo qual modo immateriali e sopraeminenti – e non imporre alle sostanze semplici, celesti e deiformi, le infime varietà di forme che si trovano sulla terra, questa cosa ci avrebbe innalzato meglio e non avrebbe trascinato giù le manifestazioni sopramondane verso dissimilitudini sconvenienti, ma tutto ciò oltraggia illegittimamente le potenze divine e forse induce in errore la nostra intelligenza fissandola in quelle composizioni ed espressioni profane; quel tale, forse, anche crederebbe che le cose sopracelesti sono tutte piene di moltitudini di leoni e di cavalli e di canti prodotti da muggiti e schiere organizzate di uccelli e di altri animali e di corpi ancora più ignobili, che ci descrivono le similitudini assolutamente dissimili delle Scritture che ce li manifestano in tal modo, piegando verso ciò che è assurdo e corrotto e soggetto alle passioni, la ricerca della verità dimostra, io credo, la santissima sapienza della Scrittura, la quale, nelle forme degli spiriti celesti, provvede perfettamente all'una e all'altra cosa, ossia da un lato, si potrebbe dire, non porta ingiuria alle potenze divine, dall'altro non ci fa aderire sensibilmente alle bassezze terrestri delle immagini. Infatti non si può dire che l'unico motivo per cui è sembrato conveniente che fossero presentate

¹¹³ Cfr. sopra alle pp. 173 ss.

¹¹⁴ Sulle fluttuazioni e i mutamenti di un linguaggio simbolico di origine remota e sulla coesistenza di forme diverse dell'immaginario si vedano le considerazioni di Skubiszewski, *Le trumeau*, in part. p. 79 ss.; sull'utilizzo iconografico del bestiario si veda anche den Hartog, *All Nature*, p. 43 ss.

¹¹⁵ Chenu, *La Théologie*, p. 129 s.

le forme di ciò che non ha forma e le figure di ciò che non ha figura, sia la comunicazione proporzionata alla nostra natura, che è incapace di salire immediatamente verso le contemplazioni spirituali e che necessita di gradualità passaggi verso l'alto a lei consoni e naturali (questi, infatti, ci mettono davanti gli spettacoli accessibili a noi delle visioni prive di forma e mirabili), ma è anche cosa assai conveniente alle Scritture occulte che venga nascosta mediante enigmi misteriosi e sacri e che sia resa inaccessibile ai più la verità sacra e segreta delle intelligenze sovramondane»¹¹⁶. Una tale argomentazione, a mio avviso, può senz'altro essere considerata come uno dei principali fattori che hanno portato al fatto che, a partire dai primi decenni del secolo XI le chiese, iniziando, come si è visto in precedenza, dalle cripte, si siano cominciate a popolare di presenze a volte indefinibili o indescrivibili: come incessantemente è accaduto, si pensò di dare una forma figurativa al contenuto delle Scritture, questa volta per come era descritto dall'Areopagita¹¹⁷. Le immagini rispondenti a una tale logica, dunque, non erano poste in vari punti della chiesa a decorare o a significare qualcosa, esse dovevano semplicemente esserci come segni della presenza delle «cose divine e celesti». Di conseguenza non aveva molta importanza cosa queste immagini rappresentassero e questo può spiegare il fatto che in molti casi, per quanto

riguarda le chiese di quel tempo, le raffigurazioni ci appaiono disseminate senza ordine e senza rapporti determinabili l'una con l'altra.

Da questo punto di vista si può quindi presumere che la decorazione architettonica della chiesa di Sant'Antimo sia partita con l'intenzione di animare con un certo numero di figure i decori geometrici e vegetali di membrature e capitelli senza che nessuno si preoccupasse del contenuto di tali figure. I maestri provenienti da Tolosa poterono quindi riprodurre nel portale alcune delle loro specialità e altri loro compagni poterono realizzare, nella zona destra dell'ambulacro, un certo numero di capitelli con animali reali o fantastici secondo modalità già elaborate nei loro luoghi d'origine, mentre, nell'area sinistra sempre dell'ambulacro, maestranze di formazione più prossima realizzarono una serie di capitelli con protomi. Nel corso del lavoro i maestri giunti dal nord, che evidentemente possedevano un repertorio nuovo per la decorazione dei capitelli, fecero scuola agli artefici locali. Come testimonia la coppia di capitelli con i grifi di cui si è parlato in precedenza (tavv. 122, 130) che ci permette di cogliere proprio la fase di apprendimento delle novità e il capitello con le pantere in facciata, con cui si conclude la vicenda decorativa della chiesa, che, con il suo schema alla moda del bicorporato, attesta che i maestri rimasti sul cantiere erano oramai in possesso di un repertorio aggiornato.

¹¹⁶ Dionigi Areopagita, *Gerarchia celeste*, II, 2; la citazione è tratta dalla traduzione di Piero Scazzoso (Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, a cura di Enzo Bellini, Milano 1981, p. 81 s.).

¹¹⁷ Nel passo più noto delle fonti relative alla scultura ornamentale 'romantica', san Bernardo condanna questo tipo di raffigurazioni: «Ceterum in claustris, coram legentibus fratribus, quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? Quid feri leones? Quid monstruosi centauri? Quid semihomines? Quid maculose tigrides? [...] Proh Deo ! si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum?» (*Apologia ad Guillelmum abbatem*, 29, in *Opere di San Bernardo*, p. 212 ss. con ampia introduzione di Romano Amerio) ed è interessante riflettere in proposito sul fatto che Bernardo non nomina mai Dionigi nei suoi scritti, né adotta alcun termine del linguaggio dionisiano, cfr. Gilson, *La teologia*, p. 28. Sul legame tra teologia dionisiana e genesi dell'immagine medievale si veda anche Wirth, *L'immagine medievale*, p. 83 ss.

Tutto ciò non esclude, a mio parere, che a un certo punto o sin dall'inizio, da parte della committenza si siano volute inserire determinate raffigurazioni al fine di trasmettere messaggi precisi. Intendo dire che i monaci di Sant'Antimo poterono aver richiesto agli artefici di realizzare una decorazione in cui in una elegante e variegata alternanza di forme geometriche e vegetali si inserissero anche una serie di figure animalistiche generalmente simboliche o anticheggianti in conformità ad un uso ormai invalso all'epoca – sulla cui possibile genesi si è detto sopra – ma nel contempo abbiano richiesto pure, in determinati punti, delle raffigurazioni specifiche per dare forma a un proprio specifico discorso. Per questo nell'absidiola centrale troviamo i pappagalli che custodiscono con cura la loro purezza e sono simbolo di coloro che incessantemente glorificano Dio per poter giungere ai luoghi luminosi: un'immagine che perfettamente s'attaglia alla figura del monaco che deve mantenersi puro e pregare per la salvezza spirituale dell'intera comunità. La cronaca però da tempo aveva resi noti molteplici episodi che dimostravano come spesso i monaci non riuscissero a mantenere una condotta adeguata a questo compito. Per riuscirci essi dovevano dominare il lato bestiale della loro natura di uomini¹¹⁸. La possibilità di una vittoria in questo campo la possiamo vedere rappresentata dal capitello con la scimmia resa innocua, che costituisce dunque una sorta di premessa necessaria a quello con i soavi pappagalli. Una condizione indispensabile perché i monaci conducessero la loro battaglia spirituale e svolgessero il loro ufficio tuttavia era la tranquillità dell'abbazia a cui

doveva pensare il potere temporale. Anche in questo caso i fatti avevano ampiamente dimostrato che non sempre le cose andavano per il verso giusto: nella lotta per la supremazia territoriale molto spesso i signori feudali avevano disposto a loro piacimento dei beni dei monasteri gettando in gravi ambascie le comunità monastiche che sovente rischiavano di fare le spese delle rivalità tra i diversi potentati territoriali¹¹⁹. Per ricordare dunque ai signori che il loro impegno in favore dell'abbazia doveva essere mantenuto con costanza, indipendentemente dai frangenti della politica, poté essere ideato il capitello con il centauro-sagittario che, come si è detto, si trova proprio nel punto della chiesa, alla sinistra dell'altare, sede del potere signorile e che, benché goffo, costituisce un interessante miscela tra celebrazione del valore guerresco e stigmatizzazione dell'inaffidabilità dei signori¹²⁰.

Come si è visto, i sostegni del corpo longitudinale presentano solo due capitelli con figure: quello del Maestro di Cabestany con l'episodio di Daniele e quello con l'omino e i cani (tavv. 158-161, 162-165). Credo che non ci sia molto da dubitare sul fatto che il soggetto del capitello veterotestamentario sia stato proposto dal maestro oltralpino come una delle sue specialità; per le ragioni a cui si è accennato in precedenza unite al fatto che la modalità di questo pezzo risultano ancora del tutto estranee al cantiere santantimiano e all'ambiente circostante, come prova anche il grande scalpore prodotto dall'opera che ci rivelano alcune ingenuie imitazioni locali su cui torneremo in seguito. La cosa più interessante è però osservare come per stare al passo, o quanto meno accorciare le distanze, rispetto

¹¹⁸ Vedi sopra alle note 95-95.

¹¹⁹ Vedi le indicazioni alla nota 76.

¹²⁰ Kurze, *Sulla storia*, p. 328; per l'interpretazione del capitello si vedi sopra alla p. 182 s.

allo scenografico prodotto straniero anche gli artefici locali, ideatori e scultori, si siano spinti a realizzare una sorta di accenno a un capitello istoriato, abbandonando le consuete raffigurazioni simboliche; ma, coerentemente con l'atteggiamento osservato finora, che fa intravedere una ricerca originale dei temi significativi da inserire nella decorazione, non si è scelto tra gli innumerevoli episodi biblici a disposizione, bensì si è proseguito nell'elaborazione di un discorso, per così dire, personale creando la scena di difficile interpretazione che si è descritta e valutata in precedenza. Come ultimo tassello di questo gruppo di sculture con soggetto intenzionale va ricordato il capitello con la pantera bicorporata su uno dei pilastri della facciata, da cui si è partiti, per i motivi indicati all'inizio del percorso (tav. 73)¹²¹.

Quest'ultimo capitello rappresenta una scelta particolarmente indovinata, a mio avviso, nell'ambito del bestiario roamanico ma comunque semplice. Per quanto riguarda gli altri su cui mi sono soffermata credo invece che valga la pena di fare qualche ulteriore considerazione: come s'è detto la scimmia, il pappagallo, il centauro e il cane sono tutti esseri legati, per motivi diversi, all'essere umano. Possiamo considerare dunque questo gruppo di raffigurazioni come una piccola dissertazione di antropologia, che indaga la natura

umana esponendo le difficoltà che l'uomo ha di conservare, perfezionare e far prevalere l'aspetto razionale del suo essere animale: che si tratti di monaci o di signori¹²².

Non si conserva documentazione alcuna che permetta di identificare individualmente qualcuna delle persone che presero parte a questa impresa decorativa¹²³. La cultura che traspare dalle scelte che mi appaiono evidenziabili, tuttavia, è quella monastica del secolo XII, con un significativo moderno interesse alla psicologia, e quindi non c'è alcun ostacolo a ipotizzare che uno o più di uno dei monaci presenti nell'abbazia abbiano potuto ideare questo ristretto ciclo di immagini, da dislocare in alcuni punti chiave dell'edificio. Probabilmente sollecitati a ciò da pressanti questioni di attualità, come le controversie con i signori laici e il grande movimento di riforma dei monasteri che aveva teso a mettere in cattiva luce i complessi benedettini di antica data.

In conclusione: questo gruppo di raffigurazioni – la scimmia legata, i pappagalli sul trespolo, il centauro-sagittario a caccia di leoni e l'incontro tra il cane al guinzaglio latrante e i due cani sciolti muti – mi sembra si caratterizzi per una serie di implicazioni correlate che non è possibile attribuire al casuale ricorrere di un ampio repertorio e dunque si deve ritenere che sia frutto di scelte motivate. Questo non comporta, per le ragioni su cui già mi

¹²¹ I capitelli dei pilastri della facciata appartengono all'ultima fase dei lavori alla chiesa si veda il saggio di Francesco Gandolfo alla p. 69; oltre che per la scelta della pantera il capitello è interessante per l'uso di una delle forme più emblematiche della scultura ornamentale romanica, cfr. nota 49; anche questo capitello è stato letteralmente ripreso nella facciata della Badia Ardenghesca, p. 120, fig. 38.

¹²² Nel secolo XII si svolge una importante riflessione sul mondo degli animali in stretta connessione con lo studio dell'uomo (Voisenet, *Bêtes et hommes*, in part. p. 265 ss.); in questo quadro si possono agevolmente collocare, a mio avviso, scelte come quelle che si propone di riconoscere qui. Si può inoltre notare che l'unico capitello al di fuori dello spazio presbiteriale, quello con i cani, sia opportunamente quello che può alludere ad un'attività dei monaci diretta alla comunità e non alla propria perfezione interiore.

¹²³ Per quanto riguarda l'Azzo da Porcari nominato nell'architrave del portale si veda Tigler, *Toscana*, p. 202. Troppo poco si sa su questo personaggio e sul suo ruolo nella costruzione perché si possa congetturare sul suo possibile apporto nel campo delle scelte iconografiche.

sono soffermata, la necessità di estendere la ricerca di un significato a tutti gli elementi figurati che compaiono nella decorazione architettonica della chiesa abbaziale di Sant'Antimo allo scopo di ricostruire un insieme coerente. I due dispositivi – uno che potremmo definire ornamentale, ma che è comunque portatore di un simbolismo universale, legato all'edificio della chiesa come luogo di manifestazione delle 'cose celesti'; e un altro, che invece propone messaggi legati alle circostanze precise della sua realizzazione – non solo possono convivere ma è anche logico che convivano visto che solo in alcuni casi, di particolare rilevanza, si possedettero le risorse culturali e materiali per concepire programmi iconografici estesi ad un intero edificio (e anche in questi casi si possono riconoscere livelli diversi di semanticità). Ovviamente, se per quanto riguarda il primo dispositivo ci si poteva affidare del tutto alle capacità delle maestranze, le quali, come si è visto, coglievano ogni occasione per arricchire e aggiornare il proprio repertorio; per quanto riguarda le immagini *ad hoc* va necessariamente presupposto un intervento da parte del committente.

Mode e tradizioni: Sovana

La cattedrale di Sovana è un altro dei grandi edifici dell'area che godettero di una imponente ricostruzione nei secoli del Medioevo maturo. Le fasi di questa ricostruzione sono state discusse a varie riprese e non si è ancora

consolidata una visione unanime sullo svolgersi dei fatti¹²⁴. Diversi sono i punti interrogativi anche in merito alla scultura architettonica, in primo luogo per quanto riguarda il portale sul lato nord, l'ingresso principale alla chiesa, che costituisce un misterioso palinsesto, reale o simulato, attraverso il quale si intravede una realtà culturale complessa e ancora per gran parte inafferrabile¹²⁵. Qui tuttavia limito l'attenzione ad un altro episodio: la fascia di capitelli istoriati con episodi veterotestamentari posta a decorare il primo pilastro che si incontra entrando dal portale citato e volgendo a sinistra verso l'abside (tavv. 365-372).

La prima scena che si vede entrando è quella di Daniele nella fossa dei leoni (tav. 371) che costituisce una evidente, quanto goffa, ripresa della stessa scena realizzata a Sant'Antimo dal Maestro di Cabestany (tav. 162). Da tale constatazione discende che l'intervento a cui si deve la fascia di capitelli istoriati va comunque posto in un periodo non anteriore al settimo decennio del XII secolo¹²⁶. Lo scalpore provocato in zona dal capitello del maestro giunto dai Pirenei è testimoniato anche da un'altra ripresa, ancora più ingenua, su un presunto architrave proveniente dalla chiesa romanica di Santa Maria sopra la quale è sorto il duomo di Pienza (fig. 40)¹²⁷. Possiamo dunque imputare alla fascinazione verso il capolavoro comparso nella chiesa di Sant'Antimo la presenza di questo episodio del libro di Daniele all'interno del duomo di Sovana e forse alla comparsa di quel capolavoro va attribuita più in generale una svolta verso l'inserimento di

¹²⁴ Ascani, *Architettura*; Riccio, *Le fasi*; Tigler, *Toscana*, p. 333.

¹²⁵ Si vedano in proposito le osservazioni di Walter Angelelli, in questo stesso volume, p. 147 ss.

¹²⁶ Sulla cronologia della presenza in Toscana del Maestro di Cabestany si veda il contributo di Francesco Gandolfo in questo stesso volume, in particolare alle pp. 38 ss.

¹²⁷ Oltre alla scena indicata, sul pezzo si trova l'episodio dei Tre Fanciulli ebrei nella fornace; sul ritrovamento dei frammenti appartenenti alla chiesa in questione cfr. Barbacci, *Ruderi*; cfr. anche Tigler, *Toscana*, pp. 331, 338.



40. Pienza, cattedrale, cripta, architrave proveniente dalla pieve di Santa Maria, particolare.

vere e proprie scene nella scultura architettonica degli ultimi decenni del secolo nell'area geografica qui presa in esame. Il legame diretto con il modello santantimiano è confermato qui a Sovana dal fatto che accanto alla scena di cui si è detto, a sinistra, compare un motivo anch'esso presente in quel cantiere, quello della scimmia accovacciata tra nastri: una composizione di origine verosimilmente tolosana di cui si è trattato in precedenza (tav. 370, figg. 26-28)¹²⁸. Dall'altro lato della scena di Daniele si trova un ulteriore motivo animalistico a carattere ornamentale, un'aquila ad ali spiegate che ghermisce una preda (tav. 372). Quest'ultimo elemento è una novità rispetto agli analoghi esempi di Sant'Antimo (tavv. 136, 143) e anche rispetto ad altri casi nello stesso duomo di Sovana (tavv. 383, 386); probabilmente il tema è stato rivisitato alla luce di un rinnovato contatto con un esempio classico come suggerisce anche il tentativo di dare un effetto dinamico alla raffigurazione.

Oltre l'aquila attacca il semicapitello della faccia ovest che presenta, al centro, una raffigurazione di Abramo con le sue due mogli, Agar e Sara e i rispettivi figli, Ismaele e Isacco (tav. 365) e, sul lato sinistro, il sacrificio di Isacco (tav. 372). Entrambe queste scene vennero replicate su una lastra un tempo conservata nel Palazzo Chigi a San Quirico d'Orcia (fig. 41)¹²⁹. Sull'altro lato, invece, compare una scena in cui c'è una donna, con la stessa acconciatura delle mogli di Abramo, che si affaccia al di sopra di una porta turrata (tavv. 366-367). Nelle scarse e perlopiù superficiali osservazioni dedicate alle raffigurazioni presenti sul capitello¹³⁰, si tende a ignorare questa scena o a comprenderla tacitamente nella dicitura Abramo e le mogli. Effettivamente credo che la rappresentazione rientri in questo ambito e che vada letta, insieme a quella seguente alquanto danneggiata, come una illustrazione della cacciata di Agar ed Ismaele. La donna sui bastioni potrebbe essere dunque Sara che con-

¹²⁸ Il capitello è perduto; cfr. sopra nota 79.

¹²⁹ La lastra venne pubblicata da Biehl, *Toskanische Plastik*, tav. 21a, che ne fornisce le misure altezza m 0,87 e larghezza m 1,53 e la collocazione nel vestibolo di Palazzo Chigi a San Quirico d'Orcia (p. 138), ma non ne parla esplicitamente nel testo rimandando solo alla illustrazione in un contesto di una dubbiosa recezione della scultura di Sant'Antimo frammista a influssi lombardi (p. 28); oggi non se ne ha più traccia, vedi Tigler, *Toscana*, p. 331.

¹³⁰ Salviati, *La scultura*, p. 89; Feo, *Simboli*, p. 51 ss.



41

trolla il compiersi dell'allontanamento della schiava e di suo figlio. Nonostante i danni infatti, nella porzione di capitello adiacente, sormontante la colonnina (tavv. 366-367), si possono leggere due figure di cui quella a sinistra sembra avere un bastone, mentre quella a destra, chiaramente femminile, ha la testa acconciata con un turbante. Nella reciproca posizione e nel particolare del turbante la scena corrisponde a uno dei prototipi figurativi dell'episodio della cacciata di Agar, quello tramandato negli Ottateuchi bizantini (fig. 42); manca il piccolo Ismaele ma il punto in cui verosimilmente si potrebbe trovare corrisponde ad una delle zone più rovinare sullo spigolo del capitello. Si è rinunciato anche alla torsione della figura di Agar, presente nel modello degli Ottateuchi, ponendo più semplicemente le figure una di fronte all'altra; non è possibile, sempre per i danni presenti, sco-

prire se la schiava abbia ricevuto l'otre con l'acqua di cui parla il testo biblico e ancora va notato che, se nei modelli figurativi della scena Abramo non è dotato di bastone, lo è però proprio nello stesso capitello di Soana che lo ritrae con le mogli (tav. 365).

Per quanto riguarda la presumibile Sara è di particolare interesse la struttura architettonica che la inquadra. Ovviamente all'epoca in cui si svolge l'episodio biblico i protagonisti vivevano in condizione di nomadismo e quindi la presenza di porte con torri è del tutto anacronistica, tuttavia già in una delle tradizioni figurative paleocristiane del racconto del *Genesis*, quella adottata nelle pitture dell'antico San Pietro¹³¹, dietro le figure di Sara ed Abramo compaiono degli edifici timpanati, a sottolineare – come consueto nelle raffigurazioni di tradizione tardoantica – l'importanza dei personaggi (fig. 43). Nel caso di Soana,

¹³¹ Kessler, *L'antica basilica*, p. 60.



42



43

41. San Quirico d'Orcia, Palazzo Chigi (già), lastra erratica.

42. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, gr. 746, fol. 80r.

43. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, A64 ter, fol. 13r, Album del Grimaldi, riproduzione delle pitture della parete destra della navata di San Pietro, particolare.

invece, la moglie di Abramo appare all'interno del suo castello tra i merli del muro di cinta; viene da pensare che a ciò non sia estraneo il fatto che ci troviamo proprio nella chiesa di un centro che all'epoca era la sede principale di una famiglia di agguerriti feudatari, gli Aldobrandeschi (a cui già si è fatto cenno come nemici dell'abbazia di San Salvatore all'Amiata)¹³² i quali vi avevano costruito l'imponente rocca ancora oggi in parte conservata¹³³.

Sulla faccia del pilastro rivolta verso l'abside si trova la scena del Peccato originale che mostra in rapida simultaneità la sequenza degli eventi: a destra l'albero con il serpente, subito a sinistra Eva che nel passare il pomo ad Adamo già si copre il pube per la vergogna

(tav. 369), di seguito Adamo che si porta la mano alla gola (ancor prima di aver preso la mela!) e anch'egli si copre. La scena prosegue a sinistra oltre l'angolo con una figura che mette una mano sul braccio di Adamo (tav. 368): credo si tratti di una sintetica Cacciata, secondo una variante iconografica spesso ricorrente nella 'recensione Cotton' dell'illustrazione della storia dei Progenitori, a cui corrisponderebbe anche l'aspetto giovanile del Creatore¹³⁴. Il gesto di quest'ultimo più che allontanare Adamo sembra quasi confortarlo e ciò non credo vada imputato a una carenza nelle capacità espressive dell'artefice bensì all'adesione ad una complessa lettura della figura di Adamo come, per così dire, vittima della storia e emblema della condizione umana, che è

¹³² Si veda sopra la nota 15.

¹³³ Guida, p. 190; Corridoni, *Gli Aldobrandeschi*; Collavini, *I conti Aldobrandeschi*.

¹³⁴ Per le diverse 'recensioni' dell'illustrazione del libro della Genesi si veda Marini Clarelli, *Genesi*; inoltre per le varianti nelle scene della Caduta: Kessler, *Hic Homo Formatur*.

stata un punto di riflessione di particolare importanza per il protoumanesimo del XII secolo¹³⁵. Coerentemente rispetto a questa impostazione dall'altro lato del capitello troviamo un'immagine legata alla Redenzione e al Battesimo: Mosè che fa scaturire l'acqua dalla rupe (tav. 370). L'immagine è gustosa: il profeta protende in avanti il suo bastone, parallelamente alla conclusione superiore del capitello, fino ad arrivare all'angolo, dove dalla punta del bastone scende lungo lo spigolo una abbondante doccia, ai lati della quale sono impilate le teste degli israeliti assetati. Va osservato per inciso a questo punto che questa scena in particolare, ma anche alcune altre, rivelano una certa abilità dispositiva, in matura dialettica con le forme della decorazione architettonica, che farebbe pensare all'opera di artisti più esperti di quanto non appaiano nell'ingenua imitazione del maestro di Cabestany.

Resta da analizzare l'ultima delle raffigurazioni, situata a sinistra dei Progenitori, che è stata generalmente identificata come la consegna delle chiavi a Pietro, mettendola in rapporto con la dedizione della chiesa, che è ai Santi Pietro e Paolo (tav. 368)¹³⁶. A tale identificazione è di ostacolo in primo luogo il fatto che le figure presenti sono tre e una di esse è una donna (fig. 45); inoltre quelle che effettivamente appaiono come delle chiavi non sono oggetto di consegna tra un personaggio e l'altro, bensì sembrano pendere dalla cintura della figura più a destra. I tre protagonisti della scena, un uomo, una

donna e quello che per la veste corta si direbbe un fanciullo o un bambino, sono impegnati in un reciproco abbraccio di difficile interpretazione (fig. 44)¹³⁷.

Data la contiguità con la Cacciata di Adamo ed Eva si potrebbe indagare nella direzione di possibili scene della vita dei Progenitori una volta usciti dall'Eden, interpretando le presunte chiavi come strumenti di lavoro e il rigonfiamento della stoffa sotto il braccio sinistro della figura di uomo come una sacca per la semina; tuttavia resta assai problematico il motivo dell'abbraccio e per il momento non ho trovato degli elementi utili a formulare un'ipotesi precisa; resta anche aperta la possibilità che possa trattarsi di un episodio extrabiblico.

Riconsiderando il capitello istoriato nel suo insieme, credo che si possa individuare una logica nella scelta dei soggetti e in quella della loro collocazione. Verso l'ingresso, che ricordiamo è sul lato nord della chiesa, si trovano le immagini alla moda (tav. 371), quelle che riprendono le novità portate a Sant'Antimo dai maestri oltralpini, presumibilmente per precisa volontà dei committenti, come mi sembra dimostri la goffaggine nella raffigurazione della scena di Daniele nella fossa dei leoni: una goffaggine che, come si è osservato in precedenza, non costituisce un carattere costante degli artefici all'opera i quali anzi a volte mostrano una certa abilità. Dunque a chi entra si vuol dare prima di tutto l'impressione di trovarsi in un luogo in cui si è al corrente delle novità in campo artistico con una inversione di rotta, rispetto al voluto arcai-

¹³⁵ L'argomento è troppo complesso perché se ne possano dar qui le coordinate: il riferimento principale è ovviamente ai rilievi della cattedrale di Modena, per cui si rimanda a Frugoni, *Wiligelmo*.

¹³⁶ Tigler, *Toscana*, p. 337 s.

¹³⁷ Anche Feo, *Simboli*, p. 51 riconosce la presenza di tre figure – una donna, un giovane e un uomo – e esprime di conseguenza dubbi sull'ipotesi che possa trattarsi della Consegna delle chiavi.

¹³⁸ Un'analisi di questo rapporto che sarebbe di grande interesse deve prima fare i conti con la questione delle fasi costruttive della chiesa (cfr. nota 24).



44



45

44-45. Sovana, cattedrale, capitello 2S, particolari.

simo del portale, che desta molta curiosità¹³⁸. È pensabile credo che dimostrarsi aggiornati sui fatti artistici, in questo come nella gran parte dei casi, avesse lo scopo di manifestare il benessere e il potere dell'istituzione, ovvero dei signori della 'contea aldobrandesca'.

Nel lato rivolto verso l'altare troviamo le raffigurazioni maggiormente legate alla liturgia, quindi il Peccato e la Redenzione (tav. 369). Mentre sulla faccia del capitello in direzione del fondo della chiesa troviamo le scene relative ad Abramo: da sinistra a destra, il Sacrificio di Isacco, Abramo con le mogli e la probabile Cacciata di Agar. Tralasciando la prima delle scene, che fa parte del repertorio generalmente più

diffuso e che comunque qui credo vada intesa come corredo della figura di Abramo, vale la pena di concentrarsi su quella di Abramo con le mogli e sulla susseguente Cacciata, che ritengo si possano considerare come il tema più specifico di questo mini-ciclo veterotestamentario. La prima di tali scene, oltre ad essere assai rara, non corrisponde peraltro neanche a un passo della Bibbia, e anche la seconda compare assai di rado nel Medioevo. Stando così le cose è ovvio dedurre che dovrà esserci un motivo determinante alla base di una scelta siffatta. Anche in questo caso il pensiero corre subito alle vicende degli Aldobrandeschi. Agli inizi del XIII secolo, infatti, in seno alla famiglia si era

aperta una grave disputa tra i figli dei due matrimoni di Ildebrandino VIII che si concluse nel 1208 con l'esclusione dall'eredità del figlio di primo letto, Ildebrandino IX, in favore dei fratelli. Dopo un'ulteriore serie di divergenze si pervenne infine, nel 1216, a una divisione della Contea in quattro parti; quella comprendente Sovana venne assegnata a Guglielmo¹³⁹. Il racconto biblico relativo alla storia di Agar nella sua versione principale (*Genesi* 21, 8-21), successiva alla nascita di Isacco, sottolinea chiaramente il fatto che la scelta di allontanare Ismaele e sua madre, per quanto dolorosa, era approvata da Dio e soprattutto finalizzata a un grande futuro per ciascuno dei due eredi. E anche la decisione del conte Ildebrandino VIII di frazionare i suoi possedimenti fu dettata dalla necessità di creare le condizioni per la sopravvivenza del potere aldobrandesco ma l'effetto sperato non si realizzò e dopo una chiara separazione delle linee, nel 1274, tra il ramo di Santa Fiora e quello di Sovana-Pitigliano si ebbe un rapido tramonto della potenza dei conti¹⁴⁰.

Alla luce di tale contesto storico la scelta di raffigurare Abramo con le mogli e la Cacciata di Agar diventa del tutto pertinente, soprattutto come illustrazione della necessità di prendere ingrate decisioni per il bene di tutti. In merito alle ricadute cronologiche di questa interpretazione non credo che si debba arrivare a porre un termine *post quem* al 1208, data del testamento, o addirittura al 1216, data della divisione, perché i contrasti tra il conte e il suo primogenito erano cominciati ben prima del 1208, anno in cui il primo morì nel suo palazzo di Sovana. Sarebbe forse anche più verosimile che, proprio a sostegno del mutamento della politica dinastica che si andava profilando come necessario, Ildebrandino VIII e il suo *entourage* abbiano suggerito l'inserimento dell'episodio di Agar e Ismaele. In tal caso la figura di castellana affacciata ai bastioni (tav. 367) adombrerebbe una sorta di ritratto della contessa Adelasia, la seconda moglie di Ildebrandino VIII, che possiamo immaginare intenta a tramare in favore dei propri figli come è sem-

¹³⁹ Corridori, *Gli Aldobrandeschi*, p. 63 ss.; Collavini, *I conti Aldobrandeschi*, p. 29 s.

¹⁴⁰ Collavini, «*Honorabilis domus*», p. 297 ss., riporta e discute i dettagli della successione: non sono chiari i motivi che portarono alla scelta di Ildebrandino VIII di diseredare di fatto il primogenito Ildebrandino IX, la rottura forse era già maturata all'epoca delle seconde nozze del conte con Adalasia (*ante* 14 ott.1201). Da notare è l'importante ruolo di signoria politica sulla contea riservato ad Adalaisa nel testamento e, per quanto riguarda il nostro caso specifico, la disposizione per cui se i figli non le avessero ubbidito a lei sarebbero andati i frutti di Sovana «*pro victu et vestitu et habitatione sua*» (p. 300).

BIBLIOGRAFIA

Transito della Beata Maria Vergine (dello Pseudo-Giuseppe di Arimatea), in *I Vangeli Apocrifi*, a cura di Marcello Craveri, Torino 1969, pp. 465-474.

Codex Diplomaticus Amiatinus. Urkundenbuch der Abtei S. Salvatore am Monte Amiata. Von den Anfängen bis zum Regierungsantritt Papst Innozenz III. (736-1198), a cura di Wilhelm Kurze. I, *Von den Anfängen bis zum Ende der Nationalkönigsherrschaft (736-951)*, Tübingen 1974; II, *Vom Beginn der ottonischen Herrschaft bis zum Regierungsantritt Papst Innozenz III. (962-1198)*, Tübingen 1982; III, *Profilo storico e materiali supplementari*, a cura di Mario Marrocchi, Tübingen 2004.

Petri Damiani, *Vita Beati Romualdi*, a cura di Giovanni Tabacco (Fonti per la Storia d'Italia, 94), Roma 1957.

Bernardo di Chiaravalle, *Apologia all'abate Guglielmo*, in *Opere di San Bernardo*, a cura di Ferruccio Gastaldelli, I, Milano 1984, pp. 121-217.

Die Register Innocenz' III. 1 Pontifikatsjahr, 1198-1199, a cura di O. Hageneder e A. Haidacher, Graz-Köln 1964.

Ughelli, Ferdinando, *Italia sacra sive de episcopis Italiae*, III, (II ed.) Venezia 1718.

Monumenta Germaniae Historica. Scriptores Rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI-IX, a cura di George Waitz, Hannover 1878.

Agnoletti E., Venturini L., Vestri A., *La badia di Succastelli*, Sansepolcro 1975.

Al-Andalus. The Art of Islamic Spain, a cura di J. D. Dodds, New York 1992.

Angelelli W., *Continuità e innovazione nella scultura medievale toscana: i capitelli della cripta di San Salvatore in Agna*, in *Ou pân ephimeron. Scritti in memoria di Roberto Pretagostini*, a cura di C. Braidotti, E. Dettori, E. Lanzillotta, I, Roma 2009, pp. 543-554.

Angelelli W., Gandolfo F., Pomarici F., *La scultura delle Pievi. Capitelli medievali in Casentino e Valdarno*, Roma 2003.

Angelucci P., *L'Ardenghesca tra potere signorile e dominio senese (secoli XI-XIV)*, Perugia 2000.

Angelucci Mezzetti P., *Un'abbazia benedettina nella Maremma senese: S. Lorenzo dell'Ardenghesca (secoli XII-XV)*, «Bollettino della Società Storica Maremmana», 49-50, 1986, pp. 7-42, 56-57; 1990, pp. 7-28.

Angheben M., *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Themes et programmes*, Turnhout 2003.

Antonelli A., *Sul pergamo di Guglielmo nel duomo di Pistoia: problemi vecchi e nuovi*, «Antichità viva», XXXVI, 1997, 5-6, pp. 36-48.

Antonelli A., *I plutei del coro della cattedrale di san Zeno*, «Bollettino storico pistoiese», CIII, 2001, pp. 85-100.

Armandi M., *Architettura e scultura romanica*, in *Il Casentino*, Firenze 1995, pp. 128-158.

Arslan E., *La scultura romanica*, in *Storia di Milano*, III, *Dagli albori del Comune all'incoronazione di Federico Barbarossa (1002-1152)*, Fondazione Treccani 1954, pp. 525-600.

Arslan W., *L'architettura romanica veronese*, Verona 1939.

Ascani V., *Architettura e scultura architettonica*, in *Il Duomo di Sovana*, pp. 39-68.

Aventin L., *Des images au service de la parole. Le programme iconographique des ambons de Rosciolo, Moscufo et Cugnoli (Abruzzes, 1157-1166)*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», 46, 2003, pp. 301-326.

Baker C., *De la paternité de la version longue du Bestiaire attribué à Pierre de Beauvais*, in *Bestiaires médiévaux: nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles*, Louvain-La-Neuve 2005, pp. 1-29.

Baldini U., *Architettura preromanica e romanica nel territorio grossetano*, in *Atti del V Convegno*

Nazionale di Storia dell'Architettura, Perugia 23 settembre 1948, Firenze 1957, pp. 251-255.

Baltrušaitis J., *Formations, déformations*, Paris 1986 (ed. it.: *Formazioni, deformazioni. La stilistica ornamentale nella scultura romanica*, Milano 2005).

Baracchini C., Filieri M. T., *I pulpiti*, in *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, Genova 1992, pp. 120-125.

Barbacci A., *Ruderi di una chiesa romanica rinvenuti sotto il Duomo di Pienza*, «Bollettino d'arte» IIIa serie, XXVI, 1932-1933, pp. 352-358.

Barbacci A., *Sul fonte battesimale di Pio II e su alcuni avanzi romanici conservati nella pieve di Corsignano*, «Bollettino d'arte», IIIa serie, XXVII, 1933-1934, pp. 442-449.

Bargellini C., *More about Cabestany Master*, «The Burlington Magazine», CXII, 1970, pp. 140-145.

Barrachina J., *Elements de la portalada de Sant Pere de Rodes*, in *El romànic*, pp. 344-355.

Barrachina Navarro J., *Las portaladas de la iglesia de Sant Pere de Rodes*, «Locus amoenus», IV, 1998-1999, pp. 7-35.

Barsanti C., *Capitello. Area bizantina*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1993, pp. 200-214.

Barsanti C., *Capitello bizantino*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Secondo supplemento 1971-1994, Roma 1994, I, pp. 867-873.

Battisti E., *Monumenti romanici nel Viterbese. Le cripte a sud dei Cimini*, «Palladio», n.s. III, 1953, pp. 67-80.

Bayet, *Le symbolisme du cerfs et du centaure à la Porte Rouge de Notre-Dame de Paris*, «Revue archéologique», 44, 1954, pp. 20-68.

Baylé M., *La place des sculptures de Saint-Germain-des-Prés dans le cheminement des formes au XIe siècle*, in *De la création à la restauration, Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat pour son 75e anniversaire*, Toulouse 1992, pp. 205-213.

Baylé M., *Les origines et les premiers développements de la sculpture romane en Normandie*, Art de Basse-Normandie n° 100 bis, s.l. s.d. (1991 ca.).

Baylé M., *La Trinité de Caen sa place dans l'histoire de l'Architecture et du Décor Romains*, Genève 1979.

Belli Barsali I., *La diocesi di Lucca*, (Corpus della scultura altomedievale, I), Spoleto 1977.

Bestiari medievali, a cura di L. Morini, Torino 1996.

Bernardini S., *Il serpente e la sirena: il sacro e l'enigma nelle pievi toscane; nuovi saggi sulla religiosità contadina nell'alto medioevo*, San Quirico d'Orcia 2000.

Bettarini I., Bezzini S., *Santo Sepolcro e Santa Maria a S. Maria a Elmi (San Gimignano)*, in *Chiese medievali della Valdelsa. I territori della via Francigena. Aspetti architettonici e decorativi degli edifici romanici religiosi lungo le strade e nei pivieri valdelsani tra XI e XIII secolo*, 1, Tra Firenze, Lucca e Volterra, Empoli 1995, pp. 225-228.

Biehl W., *Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, Leipzig 1926.

Bisi A. M., *Il grifone. Storia di un motivo iconografico nell'Antico Oriente mediterraneo* (Studi semitici, 13), Roma 1965.

Bogliioni P., *Il santo e gli animali nell'alto medioevo*, in *Gli animali nella vita quotidiana dell'alto medioevo: termini di un rapporto*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo*, «Settimane di studio del CISAM», XXXI (1983), 1985, II, pp. 935-993.

Bonelli F., *Il monastero di Abbadia S. Salvatore ed alcuni edifici pre-romanici ad Occidente del Monte Amiata*, «Bollettino della Società storica maremmana», 1968, 17, pp. 59-84; 1968, 18, pp. 37-75.

Bonnery A., *L'église de Rieux-Minervois. Dimension symbolique de l'architecture. Sculpture*, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», XXV, 1994, pp. 13-30.

Bonnery A., *l'église Sainte-Marie de Rieux Minervois*, in *Le Maître de Cabestany*, pp. 32-47.

Bonnery A., *Le Maître de Cabestany*, Vic-en-Bigorre 2007.

Bonnery A., *Le sarcophage de saint Saturnin à Saint-Hilaire*, in *Le Maître de Cabestany*, pp. 100-108.

Bonnery A., *Le sarcophage-reliquaire de saint Saturnin à Saint-Hilaire d'Aude*, in «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», XXIX, 1998, pp. 13-30.

Bonucci B., *Sant'Antimo. I grandi restauri dell'Ottocento (1870-1895)*, San Quirico d'Orcia 1995.

Boschi B., *Motivi artistici oltremontani nella scultura e nell'architettura romanica senese*, «Antichità viva», XXIX, 1990, 6, pp. 35-43.

Boschi B., *Il portale della collegiata dei Ss. Quirico e Giulitta a S. Quirico d'Orcia. Correlazioni stilistiche e cronologiche*, «Antichità viva», XXVII, 1988, 3-4, pp. 31-34.

Boyer-Mas A., *À la recherche de la datation de l'oeuvre du maître de Cabestany conservée à Saint-Hilaire*, «Mémoires de la Société des arts et sciences de Carcassonne», s. IV, VII, 1971-1972, pp. 185-187.

Bracco M., *Architettura e scultura romanica nel Casentino*, Firenze 1971.

Bréhier L., *Les chapiteaux historiés dans l'art ro-*

man auvergnat, «Bulletin de la Société des études locales de Thiers», 1924, p. 23.

Bréhier L., *Les traits originaux de l'iconographie dans la sculpture romane de l'Auvergne*, in *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Cambridge 1939, pp. 389-403.

Burger S., *Osservazioni sulla storia della costruzione del duomo di Pisa*, «Critica d'arte», VIII, 1961, pp. 28-44.

Burrini M., *Aggiornamenti al Corpus della scultura di Sant'Antimo*, «Anthimiana», 4, 2002, pp. 91-108.

Burrini M., *Capitell amb lleons i paons*, in *El romànic*, pp. 326-327.

Burrini M., *Capitell del claustre de Santo Stefano de Prato*, in *El romànic*, pp. 338-339.

Burrini M., *Le culte de la ceinture de la Vierge à Prato au XII^e siècle d'après la tradition et l'iconographie de l'époque*, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», XXIX, 1998, pp. 143-154.

Burrini M., *Fragment d'archivolta amb palmetes*, in *El romànic*, pp. 320-322.

Burrini M., *Note su un capitello di Sant'Antimo*, «Anthimiana», 2 (1998), pp. 81-93.

Burrini M., *Il portale ovest dell'abbazia di Sant'Antimo*, «Anthimiana», 1, 1997, pp. 77-94.

Burrini M., *Prato, trois chapiteaux du cloître de la cathédrale*, in *Le Maître de Cabestany*, pp. 80-85.

Burrini M., *I restauri del chiostro del Duomo di Prato (1917-1955)*, «Prato, storia e arte», XXXVII (88-89), 1996, pp. 85-97.

Burrini M., *San Casciano Val di Pesa: colonne sculptées de l'Eglise paroissiale de San Giovanni in Sugana*, in *Le Maître de Cabestany*, pp. 74-80.

Burrini M., *Les sources classiques du Maître de Cabestany dans la frise du portail de l'église Sainte-Marie Le Boulou*, in *Itinéraires culturels transfrontaliers*, Actes des Conférences du cycle 1999, Saint-Estève 2001, pp. 19-38.

Burrini M., *Tre capitelli del Maestro di Cabestany nel chiostro del Duomo di Prato*, «Prato, storia e arte», XXXVI (86), 1995, pp. 49-64.

Cabanot J., *Aux origines de la sculpture romane: contribution à l'étude d'un type de chapiteau du XI^e siècle*, in *Romanico padano, Romanico europeo*, Convegno internazionale di studi, Modena-Parma 26/10-1/11/1977, Parma 1982, pp. 351-362.

Cabanot J., *Les débuts de la sculpture romane dans le sud-ouest de la France*, Paris 1987.

Calderoni Masetti A. R., *Il pulpito di Guglielmo per il Duomo di Pisa, oggi a Cagliari*, Pontedera 2000.

Calzecchi C., *Sculture romaniche del duomo di*

Pistoia, rinvenute durante recenti lavori, «Le Arti», II, 1939-40, pp. 104-106.

Calzecchi Onesti C., *Relazione sui restauri eseguiti e da eseguire nella abbazia di S. Maria Assunta di Farneta*, «Le Arti», IV, 1941-1942, pp. 361-366.

Camille M., *Drôlerie*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1994, pp. 732-736.

Cammarosano P., *Abbadia a Isola. Un monastero toscano nell'età romanica*, (Biblioteca della «Miscelanea storica della Valdelsa», n. 12), Firenze 1993.

Camps i Sòria J., *À propos des sources toulousaines du "Maître de Cabestany": l'exemple du portail de Sant Pere de Rodes (Catalogne)*, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», XXVI, 1995, pp. 95-108.

Camps i Sòria J., Lorés i Otzet I., *Le portail de Sant Pere de Rodes*, in *Le Maître de Cabestany*, pp. 113-123.

Camus M. T., *Les chapiteaux peints du choeur de Saint-Hilaire de Poitiers*, in *L'Acanthe dans la sculpture monumentale de l'Antiquité à la Renaissance*, Actes du colloque, Paris La Sorbonne 1-5/10/1990, Paris 1993, pp. 296-311.

Camus M. T., *Sculpture romane du Poitou: les grands chantiers du XI^e siècle*, Paris 1992.

Canestrelli A., *L'Abbazia di S. Antimo*, Siena 1910-1912 (riproduzione anastatica Siena 1987).

Canestrelli A., *La pieve di S. Quirico in Osenna*, «Miscelanea d'arte», I, 1904, 12 (ripubblicato «Siena monumentale», I, 1906, 1-2, pp. 3-21, tavv. I-VIII).

Casartelli Novelli S., *Confini e bottega «provinciale» delle Marittime nel divenire della scultura longobarda dai primi del secolo VIII all'anno 774*, «Storia dell'arte», 32, 1978, pp. 11-22.

Casartelli Novelli S., *Nota sulla scultura*, in *I Longobardi e la Lombardia*, catalogo della mostra, Milano 1978, pp. 75-84.

Celuzza M., *La Toscana centro-meridionale: i casi di Cosa-Ansedonia e Roselle*, in *La storia dell'alto medioevo italiano (VI-X secolo) alla luce dell'archeologia*, Convegno internazionale, Siena 2-6 dicembre 1992, a cura di R. Francovich e G. Noyé, Firenze 1994, pp. 601-613.

Celuzza M., *Museo archeologico e d'arte della Maremma. Museo d'arte sacra della diocesi di Grosseto. Guida*, Siena 2007.

Cervini F., *Talismani di pietra. Sculture apotropaiche nelle fonti medievali*, «Lares», LXVII, 1, 2001, pp. 165-188.

Chenu M. D., *La théologie au XII^e siècle*, (Études de philosophie médiévale, XLV), Paris 1957, rist. anastatica Paris 2006.

Ciampoltrini G., *Annotazioni sulla scultura d'età carolingia in Toscana*, «Prospettiva», 1991, 62, pp. 59-66.

Ciampoltrini G., "Pulchrius ecce micat nitentes marmoris decus". *Appunti sulla scultura d'età longobarda nella Toscana meridionale*, «Prospettiva», 1991, 64, pp. 45-48.

Cristiani Testi M. L., "Classico" e "Romanzo" nell'incompiuto Fonte di Calci, «Critica d'arte», 45, 1980, 172-174, pp. 107-132.

Collavini S. M., *I conti Aldobrandeschi nel contesto storico generale e locale*, in *Gli Aldobrandeschi*, pp. 21-36.

Collavini S. M., «Honorabilis domus et spetiosissimus comitatus». *Gli Aldobrandeschi da «conti» a «principi territoriali» (secoli IX-XIII)*, Pisa 1998.

Corridoni I., *Gli Aldobrandeschi nella storia maremmana*, Pitigliano 2004.

Craplet B., *Auvergne romane*, La-Pierre-Quivire 1992.

Chrichton G. H., *Romanesque Sculpture in Italy*, London 1954.

Crozet R., *À propos du Maître de Cabestany: note sur un chapiteau de Sant Pere de Roda au Musée de Worcester*, «Annales du Midi», LXXXIV, 1972, pp. 77-79.

Dale T. E. A., *Relics, Prayer, and Politics in Medieval Venetia: Romanesque Painting in the Crypt of Aquileia Cathedral*, Princeton 1996.

Dalli Regoli G., 'Sirene animalia sunt mortifera': animali e mostri in un architrave lucchese del XII secolo, «Arte cristiana», LXXXVII, 1999, pp. 405-412.

Dalli Regoli G., *Storie dal pulpito: Cristo, Isacco e i loro custodes nel pergamino della Cattedrale, in Medioevo a Volterra. Arte nell'antica Diocesi fino al Duecento*, Ospedaletto 2002, pp. 149-162.

Daremberg Ch., Saglio Ed., *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris 1877-1919, ristampa Graz 1969.

De Rubeis F., *Epigrafi a Roma dall'età classica all'alto medioevo, in Roma dall'antichità al Medioevo. Archeologia e storia nel Museo Nazionale Romano Crypta Balbi*, a cura di M. S. Arena, P. De logu, L. Paroli, M. Ricci, L. Saguì, L. Vendittelli, Milano 2001, pp. 104-114.

Debidour V. H., *Le bestiaire sculpté du Moyen Âge en France*, Molhouse 1961.

Declerck J. H., *Remarques sur la tradition du Physiologus grec*, «Byzantion», LI, 1981, pp. 148-158.

Deichmann F. W., *Corpus der Kapitelle der Kirche von San Marco zu Venedig*, Wiesbaden 1981.

Deichmann F. W., *Zur Entstehung der spätantiken Zweizonen-tierkapitelle*, in *Charisterion eis Anastasion K. Orlandon*, I, Athenai 1965, pp. 136-144.

Demouy P., *Vignory (Haute Marne) Saint-Étienne*, in *Le paysage monumental de la France autour de l'an mil*, Paris 1987, pp. 311-312.

Deonna, W., *Daniel, le maître des fauves, à propos d'une lampe chrétienne du musée de Genève*, «Artibus Asiae», 12, 1949, pp. 119-140.

Deonna W., «Salva me de ore leonis», *à propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale de Genève*, «Revue belge de philologie et d'histoire», 28, 1950, pp. 479-511.

Dissaderi M., *La Notitia Consecrationis di San Salvatore al Monte Amiata e le reliquie della Passione di Cristo*, «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», serie IX, CDII, 2005, XVI, pp. 225-240.

Duby G., *L'Anno Mille. Storia religiosa e psicologia collettiva*, Torino 1976.

Ducci A., *Altomedioevo e preromanico, problemi critici e storicizzazione*, Tesi di Dottorato di ricerca, Università degli studi di Pisa, 1993.

Ducci A., *La vasca battesimale di Rigoli: tra stile e tipologia*, «Arte medievale», IIa serie, IX, 1995, 2, pp. 27-39.

Durliat M., *L'église de Rieux-Minervois*, «Congrès Archéologique de France», CXXXI, 1973, pp. 30-43.

Durliat M., *L'énigme du Maître de Cabestany*, «Conflent», XXXV, 196, 1995, pp. 2-19.

Durliat M., *Du nouveau sur le maître de Cabestany*, «Bulletin monumental», CXXIX, 1971, pp. 193-198.

Durliat M., *Le portail du Boulou*, «Congrès Archéologique de France», CXII, 1954, pp. 334-338.

Durliat M., *Roussillon roman*, La Pierre-Quivire 1986.

Durliat M., *Saint-Hilaire d'Aude*, «Congrès Archéologique de France», CXXXI, 1973, pp. 148-159.

Durliat M., *La sculpture du XI^e siècle en Occident*, «Bulletin monumental», CLII, 1994, II, pp. 129-213.

Durliat M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques a Compostelle*, Mont-de-Marsan 1990.

Durliat M., *La sculpture romane en Roussillon, I, Les premiers essais du XI^e siècle. Le ateliers de Saint-Michel-de-Cuxa et de Serrabone*, II ed., Perpignan 1952.

Durliat M., *La sculpture romane en Roussillon, IV, Le Maître de Cabestany. Coustouges. Le Monastir del Camp. Espira-de-l'Agly*, Perpignan 1954.

El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180, catalogo della mostra Museu Nacional d'Art de Catalunya, 29 febrer-18 maig 2008, Barcelona 2008.

Enciclopedia dell'Arte Medievale, 12 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1991-2002.

Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition, I, Leyde Paris 1960.

Enlart C., *L'église abbatiale de Sant'Antimo en Toscane*, «Revue de l'Art Chrétien», LXIII, 1913, pp. 1-14.

Enlart C., *L'architettura cluniacense alla Badia di Sant'Antimo*, in *L'Italia e l'arte straniera*, Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'arte in Roma (Roma 1912), Roma 1922, pp. 117-122; tavv. XIII-XV.

Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia, catalogo della mostra a cura di G. Curatola, Cinisello Balsamo 1993.

Erlande-Brandenburg A., *L'an mille et la création artistique*, «Hortus artium medievalium», 6, 2000, pp. 17-33.

Esch A., *Reimpiego*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, X, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1999, pp. 876-883.

Ettore F. d', *La diocesi di Todi*, (Corpus della scultura altomedievale, XIII), Spoleto 1993.

Fatucchi A., *La diocesi di Arezzo*, (Corpus della scultura altomedievale, IX), Spoleto 1977.

Fatucchi A., *Le preesistenze dell'attuale abbazia romanica di Sant'Antimo*, «Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze», n.s. LI, 1989, pp. 357-378.

Feo G., *Simboli e architettura*, in G. Feo e A. Carrucoli, *Il duomo romanico di Sovana. Arte, storia, archeoastronomia*, Viterbo 2007, pp. 11-80.

Fillitz H., *Die Spätphase des «langobardischen» Stiles. Studien zum oberitalienischen Relief des 10. Jahrhunderts*, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 54, 1958, pp. 7-72.

Fischetti P. P., *Mercurio, Mithra, Michael: magia, mito e misteri nella grotta dell'arcangelo. Prima pubblicazione di iscrizioni e affreschi paleocristiani e longobardi*, Monte Sant'Angelo 1973, pp. 43-149.

Francovich G. de, *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milano-Firenze 1952.

Francovich G. de, *Il concetto di regalità nell'arte sassanide e l'interpretazione di due opere d'arte bizantina del periodo della dinastia macedone: la cassetta eburnea di Troyes e la corona di Costantino IX Monomaco di Budapest*, «Arte lombarda», IX, 1964, pp. 1-48.

Francovich G. de, *La corrente comasca nella scultura romanica europea*, «Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte», V, 1936, pp. 267-305; VI, 1937, pp. 47-129.

Frugoni C., *Wiligelmo. Le sculture del Duomo di Modena*, Modena 1996.

Gabbrielli F., *Chiesa di San Marcello al Vivo (già San Pietro)*, in *Romanico nell'Amiata*, pp. 132-134.

Gabbrielli F., *Pieve di Santa Maria a Lamula*, in *Romanico nell'Amiata*, pp. 118-120.

Gandolfo F., *I buoi in facciata*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, Napoli 2006, I, pp. 59-67.

Gandolfo F., *Medioevo nel medioevo: a proposito di un portale della cattedrale di Albenga*, in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Marconi con il coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani, Roma 1997, pp. 439-444.

Gandolfo F., *Mito e realtà dell'arte "lombarda"*, in A. C. Quintavalle, *Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta 9 aprile-16 luglio 2006, Parma-Milano 2006, pp. 357-366.

Gandolfo F., *Il sarcofago di Saint-Hilaire d'Aude, il Maestro di Cabestany e la Toscana*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 24-28 settembre 2003, a cura di A. C. Quintavalle, Parma-Milano 2006, pp. 425-437.

Garnier F., *Le langage de l'image au Moyen Âge*, Paris 1989.

Garzelli A., *Bonusamicus magister, i capitelli di Mensano e il cantiere della Torre di Pisa*, in *Medioevo: immagine e racconto*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 27-30 settembre 2000, a cura di A. C. Quintavalle, Parma-Milano 2003, pp. 300-318.

Gilson E., *La teologia mistica di san Bernardo*, Milano 1987.

Giubbolini L., *La chiesa abbatiale di San Salvatore nella cultura architettonica e scultorea dell'XI secolo. Problemi, confronti proposte*, in *Romanico nell'Amiata*, pp. 57-76.

Giubbolini L., *San Salvatore al Monte Amiata: testimonianze architettoniche e trasformazioni di un edificio medioevale. Profilo di una vicenda storiografica*, in *L'Abbazia di San Salvatore al Monte Amiata*, pp. 59-81.

Glass, D. F., *Portals, Pilgrimage and Crusade in Western Tuscany*, Princeton (N.J.) 1997.

Glass, D. F., *Quo vadis? L'étude de la sculpture ro-*

mane italiana à l'aube du troisième millénaire, «Cahiers de civilisation médiévale», 48, 2005, pp. 17-30.

Gli Aldobrandeschi. La grande famiglia feudale della Maremma toscana, Atti del convegno, Santa Fiora 26 maggio 2001, a cura di M. Ascheri e L. Niccolai, Arcidosso 2002.

Gorman M., *Manuscript Books at Monte Amiata*, «Scriptorium», 56, 2002, pp. 225-293.

Grabar, A., *L'art du Moyen Âge en Occident. Influences byzantines et orientales*, Paris 1980.

Grodecki L., *Les débuts de la sculpture romane en Normandie: Bernay*, «Bulletin Monumental», CVIII, 1950, pp. 7-67, ripubblicato in *Le Moyen Âge retrouvé. De l'an mil à l'an 1200*, Paris 1986, pp. 69-140.

Guida alla Maremma medievale, a cura di R. Farinelli e R. Francovich, Siena 2000.

Harper, P. O., *Silver Vessels of the Sasanian Period*, I, *The Royal Imagery*, The Metropolitan Museum of Art 1981.

Hartog E. den, *All Nature Speaks of God. All Nature Teaches Man. The Iconography of the Twelfth-Century Capitals in the Westwork Gallery of the Church of St. Servatius in Maastricht*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 59, 1996, pp. 29-62.

Hassig D., *Medieval Bestiaries: Text, Image, Ideology*, Cambridge University Press 1995.

Heber-Suffrin F., *L'acanthé dans le décor architectural carolingien*, in *L'acanthé dans la sculpture monumentale de l'Antiquité à la Renaissance*, Actes du colloque, Paris La Sorbonne 1-5/10/1990, Paris 1993, pp. 189-210.

Henkel N., *Studien zum Physiologus im Mittelalter*, Tübingen 1976.

Heydasch-Lehmann S., *Der "Taufbrunnen" in San Frediano in Lucca und die Entwicklung der toskanischen Plastik in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.-Bern-New York-Paris 1991.

Hiscock N., *The Ottonian Revival: Church Expansion and Monastic Reform*, in *The White Mantle of Churches. Architecture, Liturgy, and Art around the Millennium*, Turnhout 2003, pp. 1-28.

Hubert J., Porcher J., Volbach W. F., *L'Europa delle invasioni barbariche*, Milano 1968 (ed. Milano 1980).

Il Duomo di Pisa, a cura di A. Peroni, Modena 1995.

Il Duomo di Sovana, a cura di F. Salviati, Roma 1992.

Il Fisiologo, a cura di F. Zambon, Milano 1975.

Il mondo animale/The World of Animals, *Micrologus*, VIII, 1-2, Sismel, Certosa del Galluzzo 2000.

Il Museo della Città Etrusca e Romana di Cortona, Firenze 2005.

Janson, H. W., *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952.

Jarnut J., *Die frühmittelalterliche Jagd unter rechts- und sozialgeschichtlichen Aspekten*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo*, «Settimane di studio del CISAM», XXXI (1983), 1985, II, pp. 765-798.

Junyent É., *L'oeuvre du Maître de Cabestany*, in *Actes du Quatre-Vingt-Sixième Congrès National des Sociétés Savantes, 1961, Section d'archéologie*, Paris 1962, pp. 169-178.

Kadar Z., *L'influence des peuples cavaliers nomades sur la formation des représentations médiévales de centaures*, «Acta archaeologica. Academiae Scientiarum Hungaricae», II, 1952, pp. 307-318.

Kautzsch R., *Kapitellstudien: Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom 4. bis ins 7. Jahrhundert*, Berlin 1936.

Kessler H. L., *L'antica basilica di San Pietro come fonte e ispirazione per la decorazione delle chiese medievali*, in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Roma 1989, pp. 45-64.

Kessler H. L., *Hic Homo Formatur. The Genesis Frontispiece of the Carolingian Bibles*, «The Art Bulletin», 53, 1971, pp. 143-160.

Kitzinger E., *The Horse and Lion Tapestry at Dumbarton Oaks*, «Dumbarton Oaks Papers», 3, 1946, pp. 3-72.

Kurze W., *Breve storia del Monte Amiata fino agli inizi del Duecento. Definizione e vicende di una terra*, in Id., *Studi toscani*, pp. 287-322.

Kurze W., *Campus Malduli. Camaldoli ai suoi primordi*, in Id. *Monasteri e nobiltà*, pp. 243-274.

Kurze W., *I momenti principali della storia di San Salvatore al Monte Amiata*, in *L'Amiata nel Medioevo*, pp. 33-48.

Kurze W., *Monasteri e nobiltà nel senese e nella Toscana medievale*, Siena 1989.

Kurze W., *Monasteri in Toscana e monachesimo in Europa*, «Atti e memorie della Accademia Petrarca di lettere, arti e scienze», n.s. LVIII, 1996, pp. 159-183.

Kurze W., «*Monasterium Erfonis*», *i primi tre secoli di storia del monastero e la loro tradizione documentaria*, in Id., *Monasteri e nobiltà*, pp. 357-374.

Kurze W., *Il privilegio dei longobardi per San Salvatore sul Monte Amiata*, in Id. *Monasteri e nobiltà*, pp. 339-356.

Kurze W., *Profilo storico*, in *Codex diplomaticus Amiatinus*, III, 1, Tübingen 2004, pp. 9-79.

Kurze W., *Studi toscani. Storia e archeologia*, (Biblioteca della «Miscellanea storica della Valdelsa», 17), Castelfiorentino 2002.

Kurze W., *Sulla storia dell'abbazia toscana di Sant'Antimo nella Valle dello Starcia*, in Id., *Monasteri e nobiltà*, pp. 319-335 (= *Zur Geschichte der toskanischen Reichsabtei S. Antimo im Starciatal*, in *Gerd Tellenbach zum 65. Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern*, Freiburg, Basel, Wien 1968, pp. 295-306).

Kurze W., *La vita della comunità monastica di S. Salvatore al Monte Amiata e il suo ambiente*, in Id., *Studi Toscani*, pp. 323-360.

L'abbazia di San Salvatore al Monte Amiata: documenti storici-architettura-proprietà, a cura di W. Kurze e C. Prezzolini, Firenze 1988.

L'Amiata nel Medioevo, a cura di M. Ascheri e W. Kurze, Atti del convegno, Abbadia San Salvatore 29 maggio-1 giugno 1986, Roma, 1989.

Lala Comneno M. A., *Considerazioni su probabili elementi scitici in un rilievo dell'abbazia di Sant'Antimo*, in *Studi in onore di Ugo Monneret de Villard (1881-1954)*, III. *India, Iran, Asia centrale e rapporti tra Oriente e Occidente*, a cura di M. Bussagli, A. Santoro e M. Spagnoli, «Rivista degli Studi Orientali», LX, 1986 (1988), pp. 165-174.

Lazaris S., *Le "Physiologus" grec et son illustration: quelques considérations à propos d'un nouveau témoin illustré (Dujčev. gr. 297)*, in *Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles*, a cura di B. Van Den Abeele, Louvain-La-Neuve 2005, pp. 141-167.

Leclercq J., *L'amour des lettres et le désir de dieu*, III ed. corretta, Paris 1990.

Leclercq-Marx J., *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Bruxelles 1997.

Leclercq-Marx J., *L'imitation des tissus "orientaux" dans l'art du Haut Moyen Âge et de l'époque romane. Témoignages et problématiques*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 21-25 settembre 2004, a cura di A. C. Quintavalle, Parma-Milano 2007, pp. 456-469.

Leclercq-Marx J., *La sirène et l'(ono)centaure dans le "Physiologus" grec et latin et dans quelques*

Bestiaires. Le texte et l'image, in *Bestiaires médiévaux: Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles*, a cura di B. Van Den Abeele, Louvain-la-Neuve 2005.

Le Maître de Cabestany, La Pierre-Qui-Vire 2000.

Le mythe de la Chasse sauvage dans l'Europe médiévale, a cura di P. Walter, Paris 1997.

Les Perses sassanides. Fastes d'un empire oublié (224-642), 15 septembre-30 décembre 2006, Paris 2006.

Lessi F., *Il pulpito della Cattedrale di Volterra*, Volterra 2002.

Le Stuc. Visage oublié de l'art médiéval, catalogo della mostra, Poitiers 16 septembre-16 janvier 2005, Paris 2004.

Lheure M., *Le transept de la Rome antique à Vatican II. Architecture et liturgie*, Paris 2007.

Lorés i Otzet I., *El monestir de Sant Pere de Rodes*, Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida 2002.

M. B. V., *Capitell amb motius vegetals arcaïtzants*, in *El romànic*, pp. 322-324 (la sigla dietro la quale si cela il nome dell'autore non viene sciolta nell'apposito elenco).

Maetzke G., *Roselle gli scavi e la mostra*, Pisa s. d. (ma 1975).

Magni M., *Architettura romanica comasca*, Milano 1960.

Magni M., *Cryptes du haut Moyen Âge en Italie: problèmes de typologie du IXe jusqu'au début du XIe siècle*, «Cahiers Archeologiques», 28, 1979, pp. 41-85.

Mâle É., *L'art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris 1922, VIII ed. Paris 1998.

Mallet G., *Capitells de Sant Miquel de Cuixà*, in *El romànic*, pp. 278-281.

Mangiavacchi M., *San Quirico d'Orcia*, in *L'Amiata e la Val d'Orcia*, a cura di B. Santi, Milano 1999, pp. 80-88.

Maramai G., *La chiesa di S. Pietro in Villore*, in *La chiesa di S. Pietro in Villore ed altre emergenze architettoniche del territorio di S. Giovanni d'Asso*, catalogo a cura di G. Maramai, Siena s. d. (ma 1982).

Marini Clarelli M. V., *Genesi*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1995, pp. 491-499.

Marri Martini L., *Ardenghesca e Ardenga*, «Bullettino senese di storia patria», n.s. IX, 1938, pp. 93-100.

Marri Martini L., *Bellezze del territorio senese: Vivo d'Amiata*, «La Diana», IV, 1929, pp. 249-259.

Marri Martini L., *S. Maria ad Lamulas*, «Bullettino senese di storia patria», n.s. X, 1939, pp. 85-92.

Marrocchi M., *San Marco papa nel fondo diplomatico di San Salvatore*, in *San Marco Papa: patrono di Abbadia San Salvatore*, a cura di C. Prezzolini, Montepulciano 2004, pp. 81-97.

Marrucchi G., *Chiese medievali della Maremma grossetana, Architettura religiosa tra la Val di Farma e i Monti dell'Uccellina*, Empoli 1998.

Martiniani-Reber M., *Le thème du cavalier chasseur d'après deux soieries byzantines conservées aux musées de Liège et de Lyon*, «Byzantion», 55, 1985, pp. 258-266.

Matthiae G., *La iconostasi della chiesa di S. Leone a Capena*, «Bollettino d'arte», serie IV, XXXVII, 1952, pp. 293-299.

Mc Clendon, C. B., *Church Building in Northern Italy around the Year 1000: A Reappraisal*, in *The White Mantle of Churches. Architecture, Liturgy, and Art around the Millennium*, Turnhout 2003, pp. 221-232.

Melcher R., *Die mittelalterlichen Kanzeln der Toskana*, Worms 2000.

Mengali M., *Duomo di Sovana, Grosseto. Trasformazioni e consolidamenti in epoca medievale*, in *Trattato sul consolidamento*, a cura di L. Bussi e P. Rocchi, Roma 2003, pp. A48-A51.

Mercklin E. von, *Antike Figuralkapitelle*, Berlin 1962.

Mesplé P., *Les sculptures romanes. Musée des Augustins, Toulouse*, (Inventaire des collections publiques françaises, 5), Paris 1961.

Miccoli G., *Aspetti del monachesimo toscano nel secolo XI*, in *Il Romanico pistoiense nei suoi rapporti con l'arte romanica dell'Occidente*, Atti del I convegno internazionale di studi medioevali di storia e d'arte, Pistoia, Montecatini Terme 27 settembre-3 ottobre 1964, Pistoia 1965, pp. 53-80.

Milone A., *Capitell de pilastra amb escenes de caça i monstres*, in *El romànic*, pp. 324-325.

Milone A., *Escultures de l'abadia de Sant'Antimo*, in *El romànic*, pp. 318-320.

Milone A., *Fust de San Giovanni in Sugana*, in *El romànic*, pp. 340-341.

Milone A., *El Mestre de Cabestany: notes per un replantejament*, in *El romànic*, pp. 181-191.

Milone A., *Relleu del pulpiti de la catedral de Pistoia*, in *El romànic*, pp. 376-377.

Milone A., Tigler G., *Catalogo dei pulpiti romanici toscani*, in *Pulpiti medievali toscani*, Atti della Giornata di Studio, Accademia delle Arti del Disegno, Firenze, 21 giugno 1996, Firenze 1999, pp. 157-191.

Montorsi P., *Romanico arcaico. Sculture italiane dal 1100 al 1200*, «Bollettino d'arte», serie VI, LXXIII, 1988, 50-51, pp. 71-102.

Moralejo Alvarez S., *La reutilización i influencia de los sarcófagos antiguos en España medieval*, in *Atti del Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani*, Pisa 1982, pp. 187-203.

Moretti F., *Specchio del mondo. I 'bestiari fantastici' delle cattedrali. La cattedrale di Bitonto*, Fasano di Brindisi 1996.

Moretti I., *L'architettura religiosa*, in «Tintinnano». *La Rocca e il territorio di Castiglione d'Orcia*, a cura di C. Avetta, San Quirico d'Orcia 1988, pp. 121-133.

Moretti I., *Aspetti dell'architettura altomedievale in Toscana*, in *La Tuscia nell'alto e pieno medioevo. Fonti e temi storiografici «territoriali» e «generalisti»*, In memoria di Wilhelm Kurze, Atti del Convegno internazionale di studi, Siena-Abbadia San Salvatore 6-7 giugno 2003, a cura di M. Marrocchi e C. Prezzolini, Firenze 2007, pp. 199-226.

Moretti I., *L'Eremo del Vivo tra architettura romanica e architettura eremitica*, in *L'Eremo del Vivo. Secolo XI Secolo XXI fra dinamiche religiose e territoriali*, Atti del Convegno a cura di A. Cortonesi e G. Piccinni, Arcidosso 2004, pp. 117-133.

Moretti I., *Il riflesso di Sant'Antimo nell'architettura romanica della Valdorcia*, in *La Val d'Orcia nel medioevo e nei primi secoli dell'età moderna*, Atti del Convegno internazionale di studi storici, Pienza 15-18 settembre 1988, a cura di A. Cortonesi, Roma 1990, pp. 299-332.

Moretti I., Stopani R., *Badia Berardenga*, «Antichità viva», IX, 1970, 5, pp. 50-55.

Moretti I., Stopani R., *Chiese romaniche in Valdelsa*, Firenze 1968.

Moretti I., Stopani R., *Romanico senese*, Firenze 1981.

Moretti I., Stopani R., *La Toscana*, Milano 1982.

Moretti M., *L'architettura romanica religiosa nel territorio dell'antica repubblica senese*, Parma 1962.

Mostra del restauro dei monumenti nell'era fascista, catalogo della mostra, Roma 1938.

Much F. J., *L'abbazia di San Salvatore: storia e archeologia dell'architettura*, in *L'Amiata nel Medioevo*, pp. 323-360 = [Beobachtungen an der Abteikirche von Abbadia San Salvatore (Siena)], in *Baukunst des Mittelalters in Europa. Hans Herich Kubach zum 75. Geburtstag*, Stuttgart 1988, pp. 445-478].

Museo Nazionale Ravenna, a cura di A. M. Iannucci e L. Martini, Roma 1993.

Nicolaus e l'arte del suo tempo. Atti del seminario, a cura di A. M. Romanini, Ferrara 21-24 settembre 1981, *Atlante iconografico*, Ferrara 1985.

Nobiles officinae. *Perle, filigrane e trame di seta dal palazzo Reale di Palermo*, a cura di M. Andarolo, 2 voll., Catania 2006.

Notari F., *La chiesa di S. Pietro in Villore presso S. Giovanni d'Asso*, «Siena monumentale», II, 1907, 1, pp. 5-7, tavv. I-VII.

Nougaret J., *L'oeuvre languedocien du maître du tympan de Cabestany*, in *Languedoc roman. Le Languedoc méditerranéen*, II ed., La-Pierre-Qui-Vire 1985, pp. 355-361.

Nougaret J., *Rieux-Minervois*, in *Languedoc roman. Le Languedoc méditerranéen*, IIa ed., La-Pierre-Qui-Vire 1985, pp. 193-198.

Olivieri Farioli R., *La scultura architettonica. Basi, capitelli, pietre d'imposta, pilastri e pilastri, plutei, pulvini*, («Corpus» della scultura paleocristiana bizantina ed altomedievale di Ravenna, III), Roma 1969.

Ortalli G., *Gli animali nella vita quotidiana dell'alto medioevo: termini di un rapporto*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo*, «Settimane di studio del CISAM», XXXI (1983), 1985, II, pp. 1389-1443.

Pace V., *Cultura dell'Europa medievale nella Roma di Innocenzo III. Le illustrazioni marginali del Registro Vaticano 4*, in *Arte a Roma nel Medioevo*, Napoli 2000, pp. 239-265.

Pächt O., *The Pre-Carolingian Roots of Early Romanesque Art*, in *Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Art*, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, I, Princeton 1963, pp. 67-75.

Panazza G., Tagliaferri A., *La diocesi di Brescia*, (Corpus della scultura altomedievale, III), Spoleto 1966.

Pani Ermini L., *La diocesi di Roma*, (Corpus della scultura altomedievale, VII), Spoleto 1974.

Paolini, M. G., *Un edificio di origine altomedievale dell'antica diocesi aretina*, in *Arezzo e il suo territorio nell'alto medioevo*, Atti del Convegno, Arezzo 22-23 ottobre 1983, Cortona 1985, pp. 189-235.

Parlato E., Romano S., *Roma e il Lazio. Il romano*, Milano 2001.

Pasqui U., *Documenti per la storia della città di Arezzo nel Medioevo*, I, Florence 1899.

Pellegrini F., *Messaggi nel tufo. Dalla pieve di Corsignano alle pievi della Val d'Orcia*, Città di Castello s. d. (ma 1990).

Peroni A., *Elementi di continuità e di innovazione*

nel romanico spoletino, in Atti del 9° Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo, Spoleto 27 settembre-2 ottobre 1982, II, pp. 683-712.

Peroni A., *Problemi di studio della scultura alto-medievale alla luce della catalogazione dei materiali aretini: la lunetta del portale meridionale della pieve di S. Maria d'Arezzo*, in *Arezzo e il suo territorio nell'Alto Medio Evo*, Atti del Convegno, Arezzo 22-23 ottobre 1983, Cortona 1985, pp. 175-188.

Poeschke J., *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, 1, Romanik, München 1998.

Poisson O., *L'abbaye de Saint-Papoul*, in *Le Maître de Cabestany*, pp. 56-65.

Poisson O., *Capitell amb lleons i personatges de Sant Miquel de Cuixà*, in *El romànic*, pp. 370-371.

Poisson O., *Timpà de Cabestany*, in *El romànic*, pp. 336-337.

Porter A. K., *Lombard Architecture*, New Haven-London-Oxford 1916-1917.

Porter A. K., *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston 1923.

Pottier E., *Histoire d'une bête*, «Revue de l'art ancien et moderne», 28, 1910, pp. 419-436.

Pressouyre L., *Une nouvelle oeuvre du "maître de Cabestany" en Toscane: le pilier sculpté de San Giovanni in Sugana*, «Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France», 1969, Paris 1971, pp. 30-55.

Pressouyre L., *Les sculptures de l'Abbaye de Sant'Antimo*, «Bulletin Monumental», CXXXV, 1967, pp. 201-202.

Prezzolini C., *San Marco papa e Abbadia San Salvatore*, in *San Marco Papa: patrono di Abbadia San Salvatore*, a cura di C. Prezzolini, Montepulciano 2004, pp. 63-79.

Quarré P., *Séance du 8 Juin*, «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1938, pp. 155-160.

Quintavalle A. C., *Benedetto Antelami*, Milano 1990.

Quintavalle A. C., *Arte lombarda, medioevo e idea di nazione. Dalla storia dell'arte al romanzo*, in *Medioevo: arte lombarda*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 26-29 settembre 2001, a cura di A. C. Quintavalle, Parma-Milano 2004, pp. XI-XXIV.

Raspi Serra J., *Abbazia di Sant'Antimo: sculture del chiostro e del portale*, in *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers 1966, I, pp. 645-654.

Raspi Serra J., *Contributo allo studio di alcune sculture dell'abbazia di Sant'Antimo*, «Commentari», XV, 1964, pp. 135-165.

Raspi Serra J., *Le diocesi dell'alto Lazio*, (Corpus della scultura altomedievale, VIII) Spoleto 1974.

Raspi Serra J., *The Preromanesque and Romanesque Sculptural Decorations of S. Antimo*, «Gesta», V, 1966, pp. 34-38.

Raspi Serra J., *Tuscania. Cultura ed espressione artistica di un centro medioevale*, Milano s. d.

Rauty N., *Storia di Pistoia*, I, *Dall'Alto Medioevo all'età precomunale 406-1105*, Firenze 1988.

Redi F., *Chiese medievali del pistoiese*, Cinisello Balsamo 1991.

Repetti E., *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, I, Firenze 1933 (rist. anastatica, Firenze 1972).

Ribémont B., *Histoires de perroquets: petit itinéraire zoologique et poétique*, «Reinardus», 3, 1990, pp. 155-171.

Riccio F., *Le fasi costruttive della Cattedrale di Sovana*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte» 58, IIIa Serie, XXVI, 2003, pp. 107-126.

Righetti M., *Tra spolia e modelli altomedievali: note su alcuni episodi di scultura cistercense*, in *Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Roma 1999, I, pp. 381-389.

Rivoira G. T., *Architettura musulmana: sue origini e sviluppo*, Milano 1914.

Rocchigiani R., *Un'altra grande famiglia del senese: gli Ardengheschi*, in *Gli Aldobrandeschi. La grande famiglia feudale della Maremma toscana*, Atti del convegno, Santa Fiora 26 maggio 2001, a cura di M. Ascheri e L. Niccolai, Arcidosso 2002, pp. 77-85.

Romanico nell'Amiata. Architettura religiosa dall'XI al XIII secolo, a cura di I. Moretti, Firenze 1990.

Romanini A. M., *Problemi di scultura e plastica altomedievali*, in *Artigianato e tecnica nella società dell'alto medioevo occidentale*, «Settimane di studio del CISAM», XVIII (1970), 1971, pp. 425-467.

Romanini A. M., *La scultura pavese nel quadro dell'arte preromanica*, in Atti del IV Congresso internazionale di studio sull'alto medioevo, Pavia-Scaldasole-Monza-Bobbio 10-14 settembre 1967, Spoleto 1969, pp. 231-271.

Romanini A. M., *Tradizione e «mutazioni» nella cultura figurativa precarolingia*, in *La cultura latina nell'occidente latino*, «Settimane di studio del CISAM», XXII (1974), 1975, pp. 759-798.

Rutishauser, S., *Genèse et développement de la crypte à salle en Europe du sud*, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», XXIV, 1993, pp. 37-52.

S. Bernhard über den kirchlichen Luxus seiner Zeit, in *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, Ausgewählte Texte des vierten bis fünfzehnten Jahrhunderts gesammelt von Julius von Schlosser*, Wien 1896, pp. 266-268.

Saladino V., *Iscrizioni latine di Roselle (III)*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 40, 1980, pp. 229-248.

Salmi M., *Architettura longobarda o architettura preromanica?*, in *La civiltà dei Longobardi in Europa*, Atti del Convegno, Roma-Cividale del Friuli 24-28 maggio 1971, Roma 1973, pp. 1-16, tavv. I-VII.

Salmi M., *L'architettura romanica nel territorio aretino*, «Rassegna d'arte», XV, 1915, pp. 30-42; 63-72; 134-144; 156-164.

Salmi M., *L'architettura romanica in Toscana*, Milano-Roma s.d.

Salmi M., *Chiese romaniche della Toscana*, Milano 1961.

Salmi M., *La scultura romanica in Toscana*, (Studi d'arte medievale e moderna editi da A. Maraini), Firenze 1928.

Salviati F., *La scultura ornamentale*, in *Il Duomo di Sovana*, pp. 69-91.

Salvini R., *Precisazioni sulla pieve romanica di Gropina*, in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, Milano 1966, pp. 285-291 [rist. in Id., *Medioevo nordico e Medioevo mediterraneo. Raccolta di scritti (1934-1964)*, Firenze 1987, II, pp. 363-369].

Salvini R., *Sant'Antimo*, in *Du*, giugno 1969, p. 408, [rist. in Id., *Medioevo nordico e medioevo mediterraneo. Raccolta di scritti (1934-1985)*, Firenze 1987, II, pp. 371-375].

Salvini R., Von Borsig T. A., *Toskana: Unbekannte romanische Kirchen*, München 1973.

Santi B., *Francesco Nasini nella Cappella del Crocifisso della chiesa abbaziale*, in *San Marco Papa: patrono di Abbadia San Salvatore*, a cura di C. Prezolini, Montepulciano 2004, pp. 63-79.

Sapin C., *Cryptes et sanctuaires, approches historiques et archéologiques des circulations*, in *Liturgie, arts et architecture à l'époque romane*, Actes des XXXVe Journées Romanes de Cuxa, 5-12 juillet 2002, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», XXXIV, 2003, pp. 51-62.

Sapin C., *Saint-Bénigne de Dijon, Saint-Pierre de Flavigny et les Ateliers de sculpture de la première moitié du XIe siècle*, «Mémoires de la commission des Antiquités du Département de la Côte-d'Or», XXXV, 1987-1989, pp. 215-242.

Sauerländer W., *La cultura figurativa emiliana in*

età romanica, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, Atti del seminario, a cura di A. M. Romanini, Ferrara 21-24 settembre 1981, Ferrara 1985, I, pp. 51-92.

Saunier F., *Une oeuvre attribuée au Maître de Cabestany: la colonne de S. Giovanni in Sugana en Toscane*, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», XXV, 1994, pp. 165-175.

Saunier F., *Le portail de Sainte-Marie du Boulou (El Voló)*, in *Le Maître de Cabestany*, pp. 88-99.

Saunier F., *Le tympan de Cabestany*, in *Le Maître de Cabestany*, pp. 48-56.

Sauvel T., *Le chapiteau dans les manuscrits carolingiens*, «Bulletin Monumental», 106, 1948, pp. 7-48.

Saxl F., *Continuity and Variation in the Meaning of Images*, in Id., *Lectures*, London 1957, pp. 1-12.

Sbordone F., *Physiologus: Physiologi Graeci singulas variarum aetatum recensiones*, Mediolani Geanae Romae Neapoli 1936.

Scano D., *Storia dell'arte in Sardegna dall'XI al XIV secolo*, Cagliari-Sassari 1907.

Scartoni R., *La chiesa abbaziale di Farneta: contributo all'interpretazione di alcuni aspetti dell'architettura dell'XI secolo in Italia centrale*, «Arte medievale», V, 2, 1991, pp. 49-65.

Schlink W., *Untersuchungen zur Abteikirche Willelms von Volpiano (962-1031)*, Berlin 1978.

Schlunk H., *Entwicklungsläufe der Skulptur auf der Iberischen Halbinsel vom 8. bis 11. Jahrhundert*, in *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur*, III, Mainz am Rhein 1972, pp. 121-138.

Schmidt H. und M., *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik*, München 1981.

Serra J., *Un capitello del duomo di Pisa*, «Commentari», XII, 1961, pp. 254-246.

Serra R., *La Sardegna*, St.-Léger Vauban-Milano 1988.

La seta e la sua via, catalogo della mostra a cura di M. T. Lucidi, Roma 1994.

Settis S., *Continuità, distanza, conoscenza: tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino 1986, pp. 373-486.

Shepherd D. G., *A Medieval Brocade*, «Bulletin of the Cleveland Museum of Arts», XXXVII, 1950, pp. 195-196.

Simon D. L., *Two Sculptures attributed to the Master of Cabestany*, in *The Art of Medieval Spain a.d. 500-1200*, catalogo della mostra, New York, Metropolitan Museum of Art, New York 1994, pp. 313-314, n. 161.

Skubiszewski P., *Le trumeau et le linteau de*

Moissac: un cas du symbolisme médiéval, «Cahiers archeologiques», 40, 1992, pp. 51-90.

Slomann V., *Bicorporates. Studies in Revivals and Migration of Art Motifs*, 2 voll., Copenhagen 1967.

Socci A. G., *I capitelli della cripta*, in *L'abbazia di San Salvatore al Monte Amiata*, pp. 82-85.

Spicciani A., *L'abbazia di San Salvatore al Monte Amiata e le famiglie comitali della Tuscia: prospettive di ricerca*, in *L'Amiata nel Medioevo*, pp. 49-63.

Stopani R., *La via francigena in Toscana. Storia di una strada medievale*, Firenze 1984.

Swiechowski Z., *Sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand 1973.

Tafi A., *San Pietro in Villore nel contesto della storia della media valle dell'Asso*, in *La chiesa di S. Pietro in Villore ed altre emergenze architettoniche del territorio di S. Giovanni d'Asso*, catalogo a cura di G. Maramai, Siena s. d. (ma 1982), pp. 20-21.

Tagliaferri A., *Le diocesi di Aquileia e Grado*, (Corpus della scultura altomedievale, X), Spoleto 1981.

Tavano S., *Architettura altomedievale in Friuli e in Lombardia*, in *Aquileia e Milano. Antichità altoadriatiche*, IV, Udine 1973, pp. 319-364.

Tavano S., *Scultura altomedievale in Aquileia fra Oriente e Occidente*, in *Aquileia e l'Occidente*, Atti dell'XI settimana di studi aquileiesi, 24-30 aprile 1980, Udine 1981, pp. 325-349.

Tavanti U., *L'ermicciolo del Vivo sul Monte Amiata*, «Buletino senese di storia patria», XXXI, 1924, pp. 54-60.

The White Mantle of Churches: Architecture, liturgy, and Art around the Millennium, a cura di N. Hiscock, Turnhout 2003.

Thümmler H., *Die Baukunst des 11. Jahrhunderts in Italien*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 3, 1939, pp. 141-226 (rist. in Id., *Zur Architektur und Skulptur des Mittelalters. Gesammelte Aufsätze*, (Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, 7), Münster 1998, pp. 33-104.

Tigler G., *Pisa, Lucca e... Porcari*, «Anthimiana», 4, 2002, pp. 45-89.

Tigler G., *Toscana romanica*, Milano 2006.

Toesca P., *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, Torino 1927.

Valenzano G., *La basilica e il palazzo patriarcale di Aquileia*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 20-24 settembre 2005, a cura di A. C. Quintavalle, Parma-Milano 2007, pp. 271-279.

Vergnolle E., recensione a *Comune di Abbadia San Salvatore. L'Abbazia di San Salvatore. Documenti storici-architettura-proprietà*, Firenze 1988, «Bulletin Monumental», 147, 2, 1989, pp. 187-188.

Vergnolle E., *Chapiteaux corinthisants de France et d'Italie (IXe-XIe siècles)*, in *Romanico padano, Romanico europeo*, Convegno internazionale di studi, Modena-Parma 26 ottobre-1 novembre 1977, Parma 1982, pp. 339-350.

Vergnolle E., *Les débuts de l'art roman dans le royaume franc (ca. 980-ca. 1020)*, «Cahiers de civilisation médiévale», 43, 2000, pp. 161-194.

Vergnolle E., *Réflexions sur les chapiteaux à feuilles lisses à propos de Saint-Sever*, in *Saint-Sever. Millénaire de l'abbaye*, Colloque internationale 25-27 mai 1985, a cura di J. Cabanot, Mont-de-Marsan 1986, pp. 184-197.

Verzone P., *L'arte preromanica in Liguria ed i rilievi dei "secoli barbari"*, Torino 1945.

Voisenet J., *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du Ve au XIIIe siècle*, Turnhout 2000.

Volpini G., *Abbadia S. Salvatore. Storia del monastero e del paese*, IIa ed., Roma 1966.

Wirth J., *L'image à l'époque romane*, Paris 1999.

Wirth J., *L'image médiévale. Naissance et développements (VIe- XVe siècle)*, Paris 1989.

Wirth J., *Les singes dans les marges à drôleries des manuscrits gothiques*, in *Il mondo animale/The World of Animals, Micrologus*, VIII, 1-2, Sismel, Certosa del Galluzzo 2000, pp. 429-444.

Wittkower R., *Eagle and Serpent: a Study in the Migration of Symbols*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 2, 1938-1939, pp. 293-325.

Zech R., *Meister Wilhelm von Innsbruck und die Pisaner Kanzel im Dome zu Cagliari*, Bottrop 1935.

INDICE DEI LUOGHI

Avvertenza

Le lettere (A), (G), (P) si riferiscono rispettivamente alle figure a corredo dei saggi di Angelelli, Gandolfo e Pomarici

- Abbadia San Salvatore
 abbazia di San Salvatore, 131
 cappella del Crocifisso, 169; figg. 10-11 (P)
 cripta, 15, 44, 44 n. 45, 90, 90-102, 105, 106,
 107, 108, 109, 110, 111, 131, 139, 154, 155,
 161-175, 179, 180 n. 59, 197, 205; tavv. 1-66
 museo dell'abbazia, busto reliquiario, 168 n. 24
- Aosta
 cattedrale, cripta, 101
- Aquileia
 basilica patriarcale, cripta, 99, 100, 167 n. 23,
 171 n. 33; fig. 17 (A)
- Arcidosso
 pieve di Santa Maria ad Lamulas, 126-131, 136,
 138 n. 150; tavv. 257-274
- Arezzo
 colle del Pionta, 109; figg. 24-25 (A)
 oratorio di Santo Stefano; figg. 24-25 (A)
 pieve di Santa Maria in Gradi, 44, 44 n. 45, 106,
 125 n. 110, 139; figg. 20 (G); 20 (A)
 portale meridionale, 181
 Museo statale di arte medievale e moderna,
 capitello 163, 165 n. 9, 171; figg. 5-7 (P)
- Arezzo (pressi)
 Sante Flora e Lucilla, 136
- Arles, 55 n. 58
- Badia a Elmi
 chiesa della Vergine e del Santo Sepolcro, cripta,
 97, 98, 100; figg. 13-14 (A)
- Badia a Isola (Abbadia a Isola)
 abbaziale, 156 n. 194, 186 n. 76,
- Badia Ardenghesca, vedi Civitella Paganico
- Badia Prataglia
 parrocchiale, cripta, 104, 162 n. 5; figg. 18-19 (A)
- Barcellona
 Museu Marès, 56 n. 58, 64, 68 n. 70; fig. 34 (G)
- Bardolino
 San Zenò, 101
- Barga
 duomo, acquasantiera, 157
- Berlino
 Schloss-Glienicke, 188
- Biozat
 chiesa, 188; fig. 30 (P)
- Bobbio
 abbazia di San Colombano, 101
- Brescia
 Museo Cristiano, capitello 101
- Brioude
 Saint-Julien, 188; fig. 32 (P)
- Bruxelles
 Bibliothèque Royale, ms. 10066-77; fig. 23 (P)
 Musées royaux d'Art et d'Histoire; fig. 38 (P)
- Cabestany
 Sainte-Marie, lunetta con storie della Vergine,
 49, 57, 58, 60, 61, 63, 65; fig. 21 (G)
- Caen
 Saint-Étienne, capitelli, 113 n. 84
 La Trinité, capitelli, 113 n. 84
- Cagliari
 cattedrale, pulpito, 55, 59, 78; figg. 31, 40-41 (G)
- Calci
 pieve dei santi Giovanni Evangelista
 ed Ermolao, fonte battesimale, 52, 54; fig. 24 (G)
- Capena
 San Leone, pergula, 87, 88 n. 6, 137
- Casale del Serpaio (Maremma), 138
- Cascia di Regello
 pieve di San Pietro, 128, 130, 173;
 figg. 44-45 (A); 13 (P)
- Castel San Niccolò
 pieve di San Martino a Vado, 109, 110, 128, 131;
 figg. 26-29, 42-43 (A)
- Castelnuovo dell'Abate
 abbazia di Sant'Antimo, 7-85, 87-90, 100-116,
 175-202; figg. 1-7, 11-12 (G); 1-7, 10 (A); 20-21,
 25, 26 (P); tavv. 67-211
 abbazia altomedievale, 12, 15-17, 87-90, 105;
 figg. 1-4 (A)
 abbazia del X-XI secolo, 15, 89, 101, 102, 106;
 fig. 10 (A)
 coperture, 72-74
 campanile, 9 ss., 74-77; figg. 1-3 (G)
 chiostro, 15, 77, 80-85, 153
 cripta, 15
 cripta 'carolingia', 12 ss.
 deambulatorio, 7 ss., 30-41, 112; tavv. 99-130
 facciata, 17-30, 69-70, 122; figg. 5, 11-12 (G);
 tavv. 72-74

- iscrizione dedicatoria, 7; figg. 20-21 (P)
 Maestro di Cabestany, 49-68
 matronei, 70-72; tavv. 172-182
 navate, 42-49, 68-69; tavv. 70, 131-171
 pareti longitudinali esterne, 28; tavv. 68-69
 pianta, 8; tav. 71
 portale, 20-30, 116-117; tavv. 75-81
 portale meridionale, 103-105, 144; tavv. 85-86
 portale settentrionale, 103-105, 144; tavv. 82-84
 reimpiego, 33, 88, 108
 restauri e rifacimenti, 10 ss., 30-33, 72-73
 sala capitolare, 15, 38, 89, 105, 134;
 figg. 4 (G); 5-6 (A)
 sculture erratiche, 15, 77-85, 142, 153, 187;
 figg. 7 (A); 26 (P); tavv. 183-203
- Cedda
 canonica di San Pietro, 157, 157 n. 196
- Cellole
 pieve di Santa Maria Assunta, 156 n. 194
- Cennano (Castelmuzio)
 Santo Stefano, 138 n. 150
- Chiusi
 Museo Archeologico Nazionale, 165 n. 9
- Città del Vaticano
 Archivio Segreto, Registri di Innocenzo III, 193,
 193 n. 97; fig. 37 (P)
 Biblioteca Apostolica Vaticana, gr. 746, fig. 42 (P)
 A64 ter., Album del Grimaldi, fig. 43 (P)
- Civitella Paganico
 abbazia di San Lorenzo al Lanzo
 (Badia Ardenghesca), 23, 119-124, 126, 138 n.
 150, 201 n. 121; fig. 38 (A); tavv. 227-235
- Como
 Sant'Abbondio, 103 n. 58
- Conques
 Sainte-Foy
 capitelli, 111 n. 80, 113, 114 n. 88
 portale nord, 126
- Copenhagen
 Ny Carlsberg Glyptotek, capitello, 175; fig. 16 (P)
- Corsano
 pieve di San Giovanni Battista, 158
- Corsignano (Pienza)
 pieve di San Vito, 127, 132-143, 144, 148,
 153 n. 185; figg. 40, 52-56, 59 (A)
- Cortona
 Museo della Città Etrusca e Romana, 164; fig. 9 (P)
- Digione
 Saint-Benigne, 161 n. 2
- Droiturier
 chiesa, 188; fig. 34 (P)
- Farneta
 abbazia di Santa Maria Assunta, cripta, 136,
 162, 162 n. 5, 163, 163 n. 7, 164, 165, 186 n. 78;
 figg. 51 (A); 1-4 (P)
- Ferrières
 abbazia, 170 n. 30
- Firenze
 collezione Mozzi-Bardini, 79 n. 82
- Frassinoro
 Santa Maria Assunta, 181 n. 66
- Fromista
 Saint-Martin, 113
- Gerona
 San Felice, sarcofago, 51
- Gerusalemme
 Santo Sepolcro, 116 n. 95
- Gibel, 94
- Graville
 Sainte-Honorine, capitelli, 113 n. 84
- Gropina, vedi Loro Ciuffenna
- Grosseto, 139
 Museo Archeologico, recinzione da Roselle, 138
- Istanbul
 Santi Sergio e Bacco, capitelli, 99
- Jaca
 cattedrale, 113
- Jouarre
 Saint-Paul, cripta, 93
- Le Boulou
 Sainte-Marie, fregio, 62, 63; fig. 32 (G)
- León
 cattedrale di Sant'Isidoro, 113
- Loro Ciuffenna
 pieve di San Pietro a Gropina, 114, 128, 129,
 130, 131; figg. 33, 46-48 (A)

- Lucca
 San Michele in Foro
 rilievi, 104
 architrave, 184 n. 74
 San Salvatore in Mustiola, architrave, 51
 Museo Nazionale di Villa Guinigi, 94 n. 27
- Magliano in Toscana
 canonica di San Bruzio, 123-125, 126, 154;
 tavv. 236-246
 collegiata di San Martino, 149, 152 n. 183, 154;
 tavv. 390-394
- Massa Marittima
 San Leonardo al Frigido, portale, 188 n. 84
- Massa Martana (dintorni)
 Santa Maria in Pantano, 136 n. 139
- Mensano
 pieve di San Giovanni Battista, 188 n. 84
- Metelliano
 Sant'Angelo, 87 n. 5, 107 n. 72
- Micciano
 pieve di Santa Maria, 108; figg. 21-22 (A)
- Milano
 San Satiro, campanile, 81 n. 86
 Sant'Ambrogio, atrio, 95
 Museo Civico del Castello Sforzesco
 sculture da San Celso, 83 n. 91
 lastre di Aldo e di Manfredo, 95
 pilastro da Santa Maria di Auroa, 147
- Modena
 cattedrale, 206 n. 135
 campanile, 75 n. 77
- Monastero d'Ombrone
 abbazia dei santi Salvatore e Alessandro, 124;
 fig. 39 (A)
- Montalcino (dintorni)
 podere San Piero, 108; fig. 23 (G)
- Montecassino
 abbazia, Biblioteca, Casin. 132, 184 n. 73
- Montfermy
 chiesa, 188; fig. 31 (P)
- Montefiascone
 San Flaviano, facciata, 19 n. 20
- Monticiano
 canonica di San Giusto, 124 n. 107; tavv. 251-252
 ospedale, portale, 124 n. 107, 127; tavv. 247-250
- Montemignaio
 pieve di Santa Maria Assunta, 111; fig. 30 (A)
- Mozac
 Saint-Pierre, 188, 188 n. 86; fig. 29 (P)
- Nant
 Saint-Pierre, 42 n. 44
- New York
 The Cloisters, portale da San Leonardo
 al Frigido, 188 n. 84
- Pamplona
 Museo de Navarra, cofanetto eburneo, 194 n. 99
- Parigi
 Musée du Louvre, pisside di al-Mughira, 194 n. 99
- Parma
 cattedrale, sarcofago-altare dei santi Abdon
 e Sennen, 50
- Pavia, 76 n. 79
 San Michele, 76 n. 79, 82 n. 88, 85 n. 95,
 103 n. 58, 143 n. 165
 Santo Stefano, 129 n. 122
 Museo Civico, 83 n. 91
 capitello da San Giovanni in Borgo, 94
- Peralada
 castello, museo, testa di san Pietro, 63;
 fig. 33 (G)
- Pienza
 cattedrale, cripta, 143, 143 n. 165, 202;
 figg. 58 (A); 40 (P)
 pieve di Santa Maria, 143, 143 n. 165, 202
- Pisa, 55 n. 58, 59, 61, 64, 158
 camposanto monumentale 55
 sarcofagi 54; fig. 27 (G)
 cattedrale 28, 53 n. 55, 68, 103, 124, 124 n. 109,
 138, 144 n. 166, 187; fig. 28 (P)
 campanile, 188 n. 84
- Pistoia
 cattedrale, cripta, lastra con la Visitazione, 53,
 53 n. 55; fig. 26 (G)
- Poitiers
 Saint-Illaire-la-Grande, 112 n. 84
 ipogeo delle Dune, 95
- Pont-du-Château
 Sainte-Martine, 188; fig. 33 (P)

- Ponte allo Spino (Sovicille)
pieve dei Santi Maria e Giovanni Battista, 157,
157 n. 196, 158, 158 n. 203; tavv. 313-322
- Prato
cattedrale, cintola della Vergine 58
chiostro, 38, 39, 40, figg. 17-18 (G)
Museo Diocesano, 39 n. 41
- Pratovecchio
pieve di San Pietro a Romena, 44, 44 n. 46, 76,
76 n. 80, 111, 114, 131, 134; figg. 31-32 (A)
- Puliciano
San Lorenzo, 87 n. 5
- Rapolano Terme
pieve di San Vito in Verzuris, 133 n. 132; tav. 296
- Ratisbona
Sankt Jakob, 103 n. 58
- Ravenna
San Vitale, capitelli, 99
Museo Arcivescovile, capitello; fig. 15 (P)
Museo Nazionale, capitello, 173 n. 40;
fig. 14 (P)
- Rieux-Minervois
Sainte-Marie, 65, 65 n. 69, 66, 69; figg. 35-39 (G)
- Riom-ès-Montagnes
chiesa, 188; fig. 35 (P)
- Roma, 155, 175
Santa Maria in Cosmedin, epigrafe di Gregorio,
101 n. 54
Antiquarium comunale, capitello, 136
Biblioteca Casanatense, ms 1907, 167 n. 24
casa dei Cavalieri di Rodi, Sala bizantina,
ciborio, 107 n. 71
Castel Sant'Angelo, fregio del Mausoleo
di Adriano, 164; fig. 8 (P)
Mercati di Traiano, capitello, 136
- Romena, vedi Pratovecchio
- Roselle
cattedrale, recinzione, 138
- Rouen
Saint-Paul, capitelli, 113 n. 85
- Sacra di San Michele (Val di Susa)
Porta dello Zodiaco, 125 n. 109
- Saint-Gilles-du-Gard
abbazia, 77 n. 81
- Saint-Hilaire d'Aude
abbazia, sarcofago di san Saturnino, 50, 51, 52,
53, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 65, figg. 22, 25 (G)
- Saint-Michel de Cuxa
abbazia, chiostro 26, 29, 30, 36, 37, 38, 40, 41,
117, figg. 10, 13-16, 19 (G)
- Saint-Nectaire
chiesa di Saint Nectaire, 8
- Saint-Papoul
abbazia, 196; fig. 39 (P)
- San Baronto
parrocchiale, cripta, 97, 99, 101, 102, 171,
171 n. 33; figg. 15-16 (A); 12 (P)
- San Casciano in Val di Pesa
Museo d'arte sacra, rocchio di colonna da
San Giovanni in Sugana, 56, 59, 60, 60 n. 64, 61,
62, 65; figg. 28-30 (G)
- San Giovanni d'Asso
San Pietro in Villore, 132-143, 144; fig. 50 (A);
tavv. 276-295
- San Giovanni in Sugana, vedi San Casciano
in Val di Pesa
- San Giustino Valdarno
pieve di San Giustino, 114; fig. 34 (A)
- San Martino a Vado, vedi Castel San Niccolò
- San Pietro a Vico
chiesa, 101
- San Pietro in Campo
abbazia, 132, 135; tavv. 297-306
- San Quirico d'Orcia
collegiata dei Santi Quirico e Giulitta
portale, 144, 149; tavv. 253-254
portale laterale, 114; tavv. 255-256
pieve di Santa Maria, 24, 116-119;
tavv. 212-226
abside, 74, 133 n. 132
portale, 21, 23, 26, 26 n. 33, 27, 29, 37, 40,
121, 126, 133, 178
Palazzo Chigi, 203, 203 n. 129; fig. 41 (P)
- San Veriano
badia, cripta, 93 n. 25
- Sant Pere de Roda
abbazia, portale, 56 n. 58, 63, 63 n. 67, 64, 68

- Santa Maria a Coneo
abbazia, 156 n. 194, 157
- Santiago di Compostela
cattedrale, 41
Puerta de las Platerias, 191; fig. 36 (P)
- Sarteano
Santa Vittoria, 131-132, 132 n. 128, 135,
138 n. 150, 153, 155; tavv. 307-312
- Sessa Aurunca
cattedrale, portico, 20
- Settimo
pieve di San Cassiano, architrave, 51
- Smirne
Scuola Evangelica, Cod. B. 8 *Fisiologo*,
fig. 22 (P)
- Sovana
cattedrale, 81 n. 86, 84, 84 n. 93, 138 n. 150,
142 n. 162, 143-159, 202-208; figg. 61 (A);
44-45 (P); tavv. 323-389
San Mamiliano, 145 n. 171
Santa Maria, ciborio, 141 n. 159, 145; fig. 60 (A)
rocca, 205
- Stia
pieve di Santa Maria Assunta, 76, 128; fig. 41 (A)
- Succastelli
badia di San Bartolomeo, cripta, 93, 95, 98;
figg. 8-9 (A)
- Sutri
Municipio, capitello, 107 n. 73, 136
- Terni
Santa Maria del Monumento, 138
- Toledo
Cristo de la Luz, 96; fig. 12 (A)
- Tolosa, 51, 56, 199
Saint-Sernin, 41, 113, 114 n. 87, 126, 182;
figg. 35-37 (A); 18-19 (P)
porte des Comtes, 116 n. 95
porte Miègeville, 21, 24-25, 117; figg. 7-8 (G)
portale occidentale, 24, 184, 187; fig. 9 (G);
fig. 27 (P)
Musée des Augustins, 184 n. 74; fig. 24 (P)
- Torri
abbazia, chiostro, 104 n. 64
- Tuscania
abbazia di San Giusto, chiesa, 162 n. 5
San Pietro, cripta, 96; fig. 11 (A)
- Venasque
Notre-Dame de Vie, lastra del vescovo Boezio, 94
- Vendôme
La Trinité, capitelli, 113 n. 84
- Venezia
basilica di San Marco, cripta, 95
- Verona
San Zeno, cripta, 125 n. 109
- Vignory
Saint-Étienne, 8
- Vivo d'Orcia
eremo del Vivo, 166 n. 16
ermicciolo del Vivo, 133 n. 132; fig. 49 (A)
San Marcello, 148, 149; tavv. 395-398
- Volterra, 158
cattedrale, pulpito, 52, 52 n. 53; fig. 23 (G)

*Finito di stampare
nel mese di settembre 2009
per conto della Paparo Edizioni
dalle Grafiche Gercap*