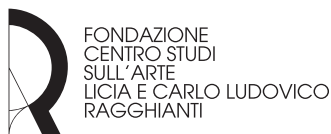




Scoperta armonia Arte medievale a Lucca



Scoperta armonia Arte medievale a Lucca

Enti Fondatori

Comune di Lucca
Provincia di Lucca
Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca
Regione Toscana

La Fondazione Ragghianti è riconosciuta
dalla Regione Toscana (decr. n. 340
del 13 dicembre 1984)

Presidente

Giorgio Tori

Vice Presidente

Rosetta Ragghianti

Direttore scientifico

Maria Teresa Filieri

Comitato scientifico

Anna Maria Giusti (Presidente)
Paolo Bolpagni
Ilaria Boncompagni
Stefano Bulgarelli
Maria Flora Giubilei
Mauro Lovi
Emanuele Pellegrini
Alessandro Romanini

Consiglio di Amministrazione

Giorgio Tori (Presidente)
Maria Luisa Catoni, Aldo Colonetti,
Francesca Fazzi, Rosetta Ragghianti,
Renzo Sabbatini, Umberto Sereni,
Alessandra Trabucchi, Antonino Tumbiolo

Segreteria della Fondazione

Giuliana Baldocchi

Segreteria generale

Laura Bernardi

Editoria e scambi librari

Valentina Del Frate

Servizi educativi

Elena Fiori

Rapporti con la stampa

Angelica Giorgi

Mostre d'arte, fototeca

Maria Francesca Pozzi

Biblioteca e archivi

Celebrazioni per il centenario di Carlo L. Ragghianti 1910-2010

Comitato scientifico

Clara Baracchini
Antonino Caleca
Marco Collareta
Gigetta Dalli Regoli
Maria Teresa Filieri

Comitato consultivo

Maria Andalaro
Carlo Bertelli
Manuel Antonio Castineiras Gonzáles
Roberto Paolo Ciardi
Lorenzo Cuccu
Antonio Paolucci
Adriano Peroni
Antonio Pinelli
Arturo Carlo Quintavalle
Gianni Carlo Sciollo
Salvatore Settis
Willibald Sauerländer
Bruno Toscano

A cura di

Chiara Bozzoli
Maria Teresa Filieri

Testi di

Valerio Ascani
Monica Baldassarri
Clara Baracchini
Carlo Bertelli
Chiara Bozzoli
Anna Rosa Calderoni Masetti
Antonino Caleca
Giulio Ciampoltrini
Roberto Paolo Ciardi
Marco Collareta
Gigetta Dalli Regoli
Domenica Digilio
Annamaria Ducci
Maria Teresa Filieri
Marco Frati
Stefano Martinelli
Antonella Nesi
Mauro Ronzani
Gaia Elisabetta Unfer Verre

Cura redazionale

Maria Francesca Pozzi

Progetto grafico e impaginazione

Marco Riccucci

Stampa

San Marco Litotipo, Lucca

© copyright

per i testi, i singoli autori

© copyright 2014

Edizioni Fondazione Ragghianti
Studi sull'arte, Lucca

La Fondazione Ragghianti, scusandosi
anticipatamente per l'involontaria
omissione di referenze fotografiche,
è disponibile ad assolvere eventuali diritti

Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-89324-33-3

È vietata la riproduzione, anche parziale, dei testi e delle immagini di questo volume, con qualsiasi mezzo effettuate, compreso la fotocopia e le copie digitalizzate, anche a uso interno o didattico, senza il preventivo consenso scritto dell'editore e degli autori. Le riproduzioni dei documenti conservati negli enti preposti sono state autorizzate alla pubblicazione: ne è vietata la duplicazione e la riproduzione con qualsiasi mezzo effettuate.



Scoperta armonia Arte medievale a Lucca

a cura di
Chiara Bozzoli
Maria Teresa Filieri

 EDIZIONI
FONDAZIONE
RAGGHIANTI
STUDI SULL'ARTE
LUCCA

Indice	13	Carlo Bertelli Lucca e Brescia in età longobarda
	21	Mauro Ronzani Lucca dall'arrivo dei Longobardi al Comune
	35	Giulio Ciampoltrini Il contributo dell'archeologia alla definizione del contesto urbano medievale lucchese
	61	Annamaria Ducci La scultura altomedievale: una storia lunga cinque secoli
	89	Monica Baldassarri Da un 'Enrico' all'altro: la monetazione lucchese tra il Mille e gli inizi del Trecento
	107	Monica Baldassarri Il ripostiglio monetale dagli scavi della chiesa di San Giovanni e Santa Reparata in Lucca
	111	Gaia Elisabetta Unfer Verre Problemi di miniatura altomedievale a Lucca
	119	Stefano Martinelli <i>Lo status quaestionis</i> bibliografico sul Volto Santo: punti fermi e problemi aperti
	131	Miniature a Lucca tra XI e XII secolo: una premessa
	133	Gigetta Dalli Regoli Le intersezioni fra le arti: le tipologie elaborate nella miniatura dei secoli XI e XII
	155	Anna Rosa Calderoni Masetti Miniatura a Lucca fra XII e XIII secolo: <i>prolegomena</i> a un'esposizione
	177	Marco Frati Architettura romanica a Lucca (XI-XII secolo). Snodi critici e paesaggi storici
	225	Clara Baracchini, Maria Teresa Filieri Armonie di pietra. Scultura a Lucca, XI-XII secolo
	247	Chiara Bozzoli Il fonte di San Frediano
	251	Antonino Caleca Pittura medievale a Lucca
	261	Chiara Bozzoli «Fuori di ogni giusta e ragionevole proporzione»: scultura a Lucca nella prima metà del XIII secolo
	275	Valerio Ascani Gli scultori-architetti ticinesi di stanza a Lucca nel contesto italiano tra tardo Romanico e Gotico
	287	Marco Collareta D'oltremare e d'oltralpe. Esempi d'arte straniera a Lucca e dintorni
	295	Domenica Digilio Modelli orientali e impronte locali nelle sete lucchesi del Duecento
	309	Antonella Nesi Stefano Bardini e Lucca, fortuna collezionistica dell'arte medievale lucchese
	321	Roberto Paolo Ciardi Erudizione ed emozioni. Lucca medievale nella cultura artistica dell'Ottocento
	343	Bibliografia

La scultura altomedievale: una storia lunga cinque secoli

Annamaria Ducci

Non v'ha dubbio però che la città di Lucca è, in Italia,
pei secoli dei Longobardi ciò che Ravenna è per quelli
dei Goti e degli esarchi, vale a dire, la più ricca
dei loro monumenti, e delle loro memorie

(Giulio Cordero di San Quintino, *Della italiana architettura
durante la dominazione Longobarda*, 1829)

La scultura altomedievale di Lucca fu, come è noto, studiata nel suo complesso da Isa Belli Barsali alla fine degli anni Cinquanta, allorché il volume sulla diocesi lucchese inaugurò il *Corpus* promosso dal Centro di studi di Spoleto¹. La ricognizione della Belli fu per l'epoca un'esperienza pionieristica, per il rigore portato nella verifica sul territorio, per l'uso costante delle fonti d'archivio (che a Lucca costituiscono una miniera straordinariamente ricca), infine per le intelligenti connessioni istituite con lo sviluppo urbanistico e dunque con le architetture religiose. Da quel primo, preziosissimo volume la ricerca è proseguita principalmente sul versante dell'archeologia, portando ad acquisizioni scientifiche che hanno permesso a vari studiosi di illustrare in modo più chiaro lo sviluppo dell'attività artistica tra VI e XI secolo, arricchendo l'analisi con preziose acquisizioni sulle tecniche costruttive e scultoree². La mostra recente *Lucca e l'Europa. Un'idea di medioevo* ha permesso infine di inquadrare la produzione artistica della città e della diocesi entro le più ampie correnti dell'arte occidentale del primo medioevo, mostrandone al contempo specificità e ricchezza di apporti³. In questa vicenda di studi, pur ricca, è mancata forse un'attenzione ad aspetti complementari quali l'iconografia e il rapporto con l'antico, aspetti che si rivelano invece essenziali anche per questa precisa componente della scultura toscana⁴, e che tenteremo di prendere in considerazione nelle pagine che seguono.

¹ BELLI BARSALI 1959. Per motivi editoriali le indicazioni bibliografiche che seguono si restringono, tranne rare eccezioni, ai titoli più recenti.

² Si vedano soprattutto le ricerche di Giulio Ciampoltrini, indicate di volta in volta nel corso del presente saggio; sul versante storico-artistico gli interventi di BARACCHINI, CALECA 1970a, BARACCHINI, CALECA 1970b, BARACCHINI, CALECA, FILIERI 1978 e BARACCHINI, CALECA, FILIERI 1982 hanno avuto il merito di impostare il problema, liberandolo da schematismi evolutzionistici e pregiudizi teorici.

³ *Lucca e l'Europa* 2010, ove si vedano segnatamente le schede a firma di chi scrive. Per una panoramica a tutto campo su Lucca altomedievale mi permetto di rimandare al mio saggio, DUCCI 2011a, anche per un orientamento bibliografico completo.

⁴ DUCCI 2013.

Dalla tarda antichità conviene partire per iniziare a tracciare il percorso dell'arte del primo medioevo, perché è proprio nella fase terminale del periodo romano che possono rintracciarsi i radicali linguistici, iconografici ed in parte tecnici che saranno propri della feconda stagione medievale lucchese. Se da un lato la rivoluzione giudaico-cristiana propone un nuovo repertorio d'immagini dalla portata potentemente simbolica, dall'altro l'*humus* ricchissimo della tradizione classica non solo non si assottiglia nel corso del medioevo, ma anzi offre modelli ancora straordinariamente efficaci, tanto da essere adottati ed adattati di volta in volta ai nuovi contesti storico-ideologici. Anche a Lucca si verifica infatti – e forse persino in anticipo – quanto a Pisa accadrà nell'XI secolo col ben noto fenomeno della *romanitas*, esibizione orgogliosa di stilemi classici da parte della cultura scritta e delle arti figurative⁵.

Lungo tutto l'altomedioevo, in particolare in fase longobarda e carolingia, è attestato in Lucca il riutilizzo di elementi antichi (blocchi cavati alle mura repubblicane e all'anfiteatro; capitelli, colonne o architravi decorati, tratti da edifici di epoca imperiale) nelle principali basiliche della città, un fenomeno che pare essere documentato anche da alcune fonti scritte. L'antichità costituiva un tessuto visivo con cui era impossibile non confrontarsi. Non scarsa, anzi fitta era in città e nel contado la presenza di vestigia dell'epoca romana, classica, tardo antica e paleocristiana. Tra la prima età augustea e quella teodosiana si datano infatti i numerosi elementi architettonici conservati al Museo Nazionale di Villa Guinigi, prodotti spesso di officine romane, messi in luce dagli scavi condotti nelle più antiche basiliche della città (San Paolino, Santi Giovanni e Reparata); ricchissimo materiale che – assieme ai litostrati delle principali *domus* ed edifici pubblici della città⁶ – fornì un repertorio di base almeno per gli apparati decorativi. Al contempo folta dovette essere in città e nel suburbio la presenza di sarcofagi scolpiti con scene pagane, fonte inesauribile di ispirazione per i soggetti mitologici, nonché per lo studio dei corpi e delle pose⁷.

Ma è soprattutto nei monumenti della primissima cristianità che il medioevo lucchese si riconosce. Un legame particolare si instaura infatti in fase carolingia tra l'episcopato di Lucca e la Roma papale, linea ideologica poi avvalorata dalla ricostruzione della *Vita metrica Anselmi episcopi*, scritta dal vescovo Rangerio nell'età tumultuosa della riforma, e infine riproposta nel Duecento dal clero cittadino. Di certo l'*autoritas* romana dovette servire ad ammantare di fama i personaggi più illustri della chiesa lucchese, come dimostra il caso del corpo del vescovo Frediano, che fu deposto entro un sarcofago antico e collocato nella cripta della basilica eponima⁸. I monumenti d'età paleocristiana costituiscono perciò il modello spirituale e iconografico prediletto nella cultura lucchese del medioevo. Basti osservare come il tipo del *Buon Pastore*, presente sui venerandi sarcofagi

⁵ In particolare con le prassi del reimpiego definite inizialmente da Esch 1969 e sviluppate da Salvatore Settis (si veda almeno: SETTIS 1986b e 1988); sul fenomeno esiste ormai un'ampia bibliografia, per la quale si rimanda al recente GREENHALGH 2009. Per la *romanitas* pisana cito solo il pionieristico SCALIA 1972. Per Lucca, oltre al quadro archeologico delineato da PUCCINELLI 2009, si vedano le ricerche specifiche di CHIARLO 1979, 1984 e 1991. Il caso di Lucca è stato preso in considerazione anche in MAURO 2001. Per il peso dei modelli antichi nella miniatura lucchese di età romanica si veda DUCCI 2000.

⁶ Per i quali (in particolare nel complesso dei Santi Giovanni e Reparata) vedi qui al saggio di Giulio Ciampoltrini.

⁷ ELSNER, HUSKINSON 2009; KOCH 2000.

⁸ TADDEI 2005, pp. 20 e ss. e p. 237, nota 159.



1

di San Paolino⁹ e di Santa Maria Bianca¹⁰, ricompaia puntualmente in eccelsi monumenti medievali, come il codice 490 e la fontana lustrale di San Frediano.

Al di là della ripresa dei temi, il grande mare del mondo antico dovette costituire anche una straordinaria fonte di soluzioni formali, illustrando le tante correnti dell'arte antica. Di un naturalismo pienamente classico è la straordinaria ara votiva (fine I secolo a.C.) proveniente dall'area del fòro (fig. 1), decorata a rigogliosi festoni vegetali raccordati da teste bovine ed abitata da uccelli svolazzanti¹¹. Il raffinato linguaggio bizantino poté filtrare grazie alla circolazione di oggetti di *Kleinkunst*, che dovette essere intensa nell'altomedioevo, come attesta il dittico eburneo di Areobindo, gelosamente conservato *ab antiquo* nel tesoro della cattedrale¹². Il sarcofago di San Paolino (fig. 2) all'inizio del IV secolo segna invece lo snodo cruciale del passaggio dal tipo di rappresentazione antica a quella medievale; la composizione, con le scene che si inseriscono sul fronte all'interno di ben delineate incorniciature risaltanti sul fondo fittamente strigliato, adotta una modalità

⁹ MENCACCI, ZECCHINI 1982, n. LXXV-LXXVI.

¹⁰ *Ivi*, n. LXXIII-LXXIV.

¹¹ Si vedano anche il frammento in terracotta da Segromigno (MENCACCI, ZECCHINI 1982, n. XXXVII e p. 435, e il rilievo a festoni di San Pietro a Vico, riutilizzato sul retro per un'epigrafe longobarda, *ivi*, n. LIV e p. 437).

¹² MARTINELLI 2010a. Sul riuso degli avori si veda oggi CAILLET 2011.

Fig. 2. Lucca, chiesa di San Paolino: sarcofago

Fig. 3. Aquilea (Lucca), chiesa di San Leonardo: lastra con croce e lettere apocalittiche



2

anti-narrativa che ricorda quella delle illustrazioni a riquadrature dei primissimi codici illustrati di v secolo¹³; sul piano di fondo ribassato del sarcofago si stagliano con nettezza le schematiche figure (agnelli e palme), rilevate senza modulazione di piani, ma con una lavorazione a taglio perpendicolare che preannuncia proprio la plastica di VII-IX secolo¹⁴.

La scultura dell'altomedioevo si inaugura in Lucca nel VI secolo con alcune monumentali lastre marmoree incise con croci. Sappiamo che in San Martino il vescovo Valeriano fece erigere, per volontà di Frediano, un altare dedicato a Santo Stefano; la lastra con grande croce gemmata che lo ornava¹⁵ era assai vicina al brano superstite di un pluteo oggi conservato a Villa Guinigi¹⁶. Ci è pervenuta quasi integra invece la lastra con croce e lettere apocalittiche della chiesa suburbana di San Leonardo di Aquilea¹⁷ (fig. 3), in cui è ben apprezzabile il rimando a monumenti di area ravennate databili tra fine VI e VII secolo; l'arco cronologico non è contraddetto dalla grafia delle lettere *alfa* e *omega* appese a catenelle, ispirate all'oreficeria di epoca gota e longobarda; la stessa forma della croce solcata, con centro evidenziato da un quadratino, rimanda a questa fase. Poiché la tecnica a incisione viene largamente adottata nella produzione lapidea dell'epoca di Teodolinda (m. 627) la lastra di Aquilea potrebbe appartenere alla primissima fase di insediamento dei Longobardi in questa parte della Valle del Serchio poco a monte della città, area che sappiamo essere stata oggetto di dotazioni e di imprese edificatorie importanti da parte di nobili e vescovi a partire dal VII secolo. Tuttavia, il fatto che essa sia stata ricavata da un marmo pentelico (correntemente impiegato nella Ravenna di Teodorico) lascia aperta anche l'ipotesi che si tratti di un manufatto di ambito goto, ciò che sarebbe un rarissimo esempio, nella Tuscia, di committenza ariana¹⁸.

¹³ Per il problema, in generale, si veda al saggio di Russo 2003 con riferimenti bibliografici.

¹⁴ Sul tema delle tecniche rimando alla sintesi delineata da CORONEO 2005 e da LOMARTIRE 2009; più specificamente: BIANCHI, VALENTI 2009.

¹⁵ L'opera è ricordata dalla trascrizione settecentesca del Baroni, corredata di disegno: «DISPONENTE EPISCO[PO] FRYGIANO / VALERIANUS PRESBYTER ALTARE / CUM COLUMELLIS SUI FECIT» (cfr. CIAMPOLTRINI 1992c, p. 44).

¹⁶ CIAMPOLTRINI 2011a, p. 11 lo identifica proprio con quella dell'altare di Valeriano.

¹⁷ DUCCI 2010a, con bibliografia.

¹⁸ CIAMPOLTRINI 2011a, p. 11, tesi ribadita in questa sede.



3

I Longobardi ebbero un ruolo determinante nello sviluppo della città 'capitale' del ducato, in cui tra l'altro dal secolo VIII si registra una serie di vescovi di origine germanica, per lo più nobili o grandi proprietari terrieri, che inaugurano il destino futuro di un episcopato tra i più ricchi ed influenti del *Regnum Italiae*. Il re Cuniperto 'il Pio' (688-700) dette avvio anche a Lucca ad una sensibile opera di rinnovamento architettonico e di allestimento di arredi interni; attività di committenza destinata ad intensificarsi sotto Liutprando (712-744), quando a Lucca si contano una serie di imprese che documentano lo sforzo finanziario da parte dei nobili locali, in un deciso allineamento alla corrente pavese della scultura. La prima metà del secolo VIII vede infatti in città

Fig. 4. San Pietro a Vico (Lucca), chiesa di San Pietro: coronamento di edicola

Fig. 5. San Pietro a Vico (Lucca), chiesa di San Pietro: capitello erratico

Fig. 6. San Pietro a Vico (Lucca), chiesa di San Pietro: capitello erratico

una straordinaria fioritura di edifici ecclesiastici, spesso fatti erigere dalle nobili famiglie germaniche su terreni di loro proprietà. Attorno al 720 viene ricordato in una donazione lo xenodochio e monastero di San Silvestro *in Placule*; negli stessi anni il nobile Pertuald fonda il monastero di San Micheletto, di ritorno da un pellegrinaggio a Roma; ad un Sumuald viene poi riportata la fondazione della chiesa extraurbana di San Pietro (detta appunto Somaldi) nell'anno 736¹⁹.

Di quelle primitive architetture sopravvivono soltanto pochissimi elementi strutturali: forse i due capitellini ad angoli abbattuti e decorati con albarde al Museo Nazionale ed un capitello reimpiegato nel colonnato romanico di Santa Maria Forisportam, dalla tipologia cubica destinata ad imporsi fino nell'architettura romanica del territorio²⁰. Nell'antica basilica di San Vincenzo una prima opera di rinnovamento sembra riportabile all'azione di un *maior domus* del re, un Faulo di cui il più antico documento lucchese (a. 686) dice aver «restaurato» quel monastero, lavori che è presumibile abbiano interessato anche la chiesa²¹; la notizia assume un'importanza notevole, perché si sarebbe trattato di un'iniziativa promossa non dal duca locale, ma direttamente dalla corte regia. A corroborare questa ipotesi stanno i due frammenti reimpiegati nella parte absidale dell'attuale chiesa (a fiori stellati ed elici entro dischi, avvolti da trecce), assai vicini ad un pluteo volterrano (Museo Guarnacci) proveniente dal primo San Giusto al Botro, il cui arredo fu commissionato dal duca Alchis, proprio sotto il regno di Cuniperto, allo scadere del VII secolo²².

Per la sua posizione politica privilegiata Lucca instaura evidentemente un rapporto speciale con Pavia, ed è per questo la città della Toscana in cui meglio si colgono gli aulici accenti propri della cosiddetta rinascenza liutprandea. A Lucca lavorano molto probabilmente taglie di lapicidi di provenienza ovvero di formazione lombarda, certamente legati alla corte. Lo dimostra bene un nucleo di sculture che – pur in un'evidente diversità di mani – nelle scelte dei temi, nel rigore compositivo e nella conduzione del rilievo, replicano i modi dei prototipi lombardi. I pilastrini reimpiegati nel fianco del San Micheletto, gli elementi che costituivano la recinzione di Badia di Cantignano, il piccolo *lapidarium* di San Pietro a Vico, assieme ad altri frammenti²³, sono informati ad un raffinato recupero di temi e stilemi paleocristiani, con cui si intende adornare la zona presbiteriale dei nuovi spazi sacri²⁴. L'edicola di San Pietro a Vico (fig. 4), nella sua chiarezza compositiva, centrata sulla precisa simmetria delle colombe affrontate al disco crucigero, mostra un rinnovato classicismo, forse anche esemplato sui modelli antichi che a San Pietro a Vico, insediamento di intensa concentrazione in età romana, dovevano essere ben visibili. L'edicola lucchese si affianca a capo-

¹⁹ Per queste notizie ci si riporti a BELLI BARSALI 1973.

²⁰ Come dimostrano alcuni elementi della navata sud nel San Gennaro di Capannori (FILIERI 1990, figg. 73, 74, p. 79).

²¹ La chiesa è nota in questo periodo come *basilica Langobardorum*; vedi le argomentazioni di CIAMPOLTRINI 1991b, pp. 42-43. Va detto che le fonti agiografiche riportano un intervento di riedificazione al vescovo carolingio Giovanni I: «venerabilis Iohannes antistes Lucanae Ecclesiae (...) fecit claustra, in qua beatum corpus poneretur et desuper lapidibus contextis, cum cancellis et gradibus mirificum opus composuit» (*Vita Sancti Fridiani* – Recensione II, per la quale si veda ZACCAGNINI 1989, pp. 184-187); questa ipotesi è accolta da SILVA 2010, pp. 44-45 e da STOFFELLA 2008.

²² DUCCI 2010b. Enrico Ridolfi (*Basiliche medioevali* 2002, pp. 157-158), registrava in realtà tre reimpieghi nella parte absidale del San Frediano lucchese.

²³ Ad esempio un pilastrino in Museo (BELLI BARSALI 1959, n. 36). Poco leggibili i frammenti reimpiegati nel San Benedetto in Gottella (BELLI BARSALI 1959, nn. 41-43), apparentemente del secolo VIII.

²⁴ In generale, sul problema, vedi ai saggi di PRIVA 2006b e di CAILLET 2010.



4



5



6

lavori d'età liutprandea (lastra di Cumiano a Bobbio) e può essere ricondotta all'impresa edilizia promossa dalla famiglia di nobili ed ecclesiastici longobardi della zona di cui ci parlano le fonti, in particolare a quell'anno 759, quando la chiesa suburbana viene ricordata come oggetto di dotazione da parte dei tre fratelli che qualche anno prima l'avevano fondata²⁵. Alla stessa fase paiono riconducibili anche gli altri reperti altomedievali conservati in chiesa, e particolarmente i capitellini a larghe foglie stondate (figg. 5-6) definite da robusti cordoni e sormontate da caulicoli, ovvero cubici con dischi stellati e facenti blocco con la sottostante colonnina per i quali confronti stringenti possono istituirsi con alcuni capitelli pavesi di età liutprandea (San Giovanni in Borgo; bifora di San Cristina Bissone, forse provenienti da Corteolona).

Il gruppo costituito dai frammenti del San Michele e di Cantignano è estremamente importante, perché rivela come la cultura lucchese del secondo quarto del secolo guardasse non solo ai coevi prototipi pavesi (San Pietro in Ciel d'Oro, fig. 7), ma anche a Brescia (San Salvatore) e a Milano (Santa Maria d'Aurona), traendo ispirazione anche dalla peculiare tipologia delle 'cornici' a stampo su terracotta per l'elaborazione del tipico rilievo depresso. I pilastri del San Michele

²⁵ NANNI 1948, p. 17; secondo COLLAVINI 1998, p. 32 quella data segnerebbe l'atto di fondazione stessa del San Pietro. Per una discussione del problema ed una più estesa analisi del pezzo vedi DUCCI 2010c.

Fig. 7. Pavia, Musei Civici del Castello Visconteo: pilastrino proveniente dalla chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro

Fig. 8. Lucca, chiesa di San Michele: pilastrino reimpiegato nel fianco nord

Fig. 9. Badia di Cantignano (Lucca), chiesa di San Bartolomeo: pilastrino erratico

Fig. 10. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi: frammento di pluteo

Fig. 11. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi: frammento di pluteo



(fondato nel 721) assumono il tema del tralcio e del vaso sacro, disegnando girali rotondi dalle larghe, vorticanti foglie a lobo, ed includendo piccoli riccioli, triangoli e rombi negli spazi di risulta; il rilievo è appiattito e disteso, talvolta segnato da incisioni, ed il disegno risulta sorvegliato nella sua estrema sinteticità (fig. 8). Vicino a questo gruppo è quello del pluteo e dei pilastrini di Badia di Cantignano²⁶ (fig. 9), ove la linea che esalta il nitore del fondo accentua la tendenza astrattiva già presente nei rilievi del San Michele, ma il cui artefice appare più spregiudicato nella reinterpretazione del motivo. Questa raffinata cultura figurativa della prima metà del secolo VIII dovette espandersi anche in ambito limitrofo, come rivelano alcuni pilastrini e lastre reimpiegati in fase busketiana nel paramento della cattedrale di Pisa, apparentabili in tutto ai due gruppi lucchesi²⁷.

Gli scavi condotti a più riprese nella basilica dei Santi Giovanni e Reparata hanno messo in luce una stratificazione di interventi costruttivi e di arredo, concentrati nell'area presbiteriale, che si presume si siano succeduti tra l'VIII ed il primo IX secolo, ma che non è agevole datare con precisione²⁸. I pezzi più noti sono il pluteo frammentario con croce fiorita ed il suo 'gemello', con croce di ana-

²⁶ Da ultimo DUCCI 2010d.

²⁷ Vedi oggi TESTI CRISTIANI 2011, nn. 6, 9, pp. 76-81.

²⁸ Per la difficoltà di datare gli interventi nella Santa Reparata da un punto di vista archeologico si vedano, da ultimi, CIAMPOLTRINI 1994 e QUIRÒS CASTILLO 2002b, p. 22.



10



11

logo impianto, ma priva di appendici vegetali ed invece contornata da dischi stellati, riccioli, crocette, trecce e da un piccolo volatile²⁹ (figg. 10-11). Comuni ai due pezzi sono l'incorniciatura a listello solcato, la struttura della croce e soprattutto la soluzione delle onde su di essa incise, a simulare analoghe decorazioni dell'oreficeria coeva. Per il resto però i due plutei presentano caratteri diversi, varianti linguistiche distinte che trovano spazio entro l'alveo della scultura longobarda. Il pluteo con croce fiorita mostra una decisa inclinazione classicheggiante, per i tralci esuberanti che, nascendo dalla base del simbolo sacro, si sprigionano da cornucopie per andare a disporsi armoniosamente in larghe onde su tutta la superficie: una soluzione aulica, connessa ai modelli eccelsi della plastica della *Langobardia maior* del secondo quarto del secolo VIII, ben esemplificati dal pulvino di Santa Maria d'Aurona a Milano. Il tralcio a cornucopie e girandole ritorna a Lucca anche in un'altra grande lastra (mensa d'altare?, fig. 12) proveniente dall'arredo presbiteriale della stessa primitiva cattedrale: il disegno più sicuro e d'andamento flessuoso, e soprattutto il morbido, tornito modellato del marmo, ribadiscono i confronti patavino-milanesi ma lasciano intravedere una mano più esperta, forse formatasi direttamente su modelli antichi. In questo filone si inseriscono altri esemplari oggi in Museo, non solo il pilastrino dal primo San Romano con nastri intrecciati a losanga, grappoli e foglie di vite, ma anche un altro splendido frammento (di provenienza ignota) con croce e teoria di elici, profuso di ornati classici quali le fuseruole e le corde, in cui la tecnica, che adotta sapientemente le puntature di trapano, conferma il peso dell'ascendente antico³⁰ (fig. 13).

²⁹ CASARTELLI NOVELLI 1992.

³⁰ Per il problema della 'rinascenza' nell'altomedioevo vedi oggi SCHMIDT 2001. Si seguano anche le osservazioni di PACE 2010b.

Fig. 12. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi: frammento di pluteo
 Fig. 13. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi: frammento di pluteo
 Fig. 14. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi: frammento di pluteo
 Fig. 15. Villanova San Bonifacio (Verona), abbazia di San Pietro Apostolo, cripta: pluteo



12



13



14



15

Come mostra uno schizzo di Enrico Ridolfi, che riproduceva un frammento di pluteo (perduto) con un identico schema a cornucopia associato a piccole croci gemmate e dischi stellati³¹, il linguaggio classicheggiante conviveva naturalmente con la propensione al decorativismo astratto-

³¹ *Basiliche medioevali* 2002, p. 77 (inferiore destro).

geometrico, prevalente nel secondo pluteo ‘gemello’ dalla Santa Reparata, il cui *horror vacui* dettò il giudizio implacabile di Mario Salmi: «un misero frammento di altare o di pluteo (...) Questa congerie ornamentale è eseguita con tale rozzezza che nemmeno giunge ad esprimere il pensiero del lapicida. Ciò dimostra come i ritmi del classicismo si fossero smarriti persino nei centri che, come Lucca, avevano avuto una vita rigogliosa durante il periodo romano»³².

Pur condividendone alcuni piccoli morfemi, le sculture superstiti della primitiva cattedrale presentano un linguaggio estraneo a quello esperito nel gruppo San Michele-Cantignano. Pur tenendo conto della ‘crisi’ che si verifica nel decennio centrale del secolo³³, è possibile ipotizzare che anche a Lucca si sia attuata una continuità di pratiche tra le officine di marmorari del secondo quarto del secolo e quelle operanti nella seconda metà e fino alle soglie del ix³⁴. Infatti il secondo pluteo della cattedrale è assai vicino a quello, notissimo, con croce gemmata attornata da due pavoni, da un leone e da un unicorno conservato al Museo (fig. 14). La lastra (in realtà composta di due elementi sovrapposti) proviene dalla chiesa suburbana di San Concordio. Nel settore meridionale della città esistevano svariate chiese, tra cui quella di San Salvatore *in Silice* (ricordata dalla fine dell’viii secolo), che poi nel 1123 assumerà il titolo di San Concordio; non è dunque escluso che la lastra fosse pertinente proprio a questo edificio. Ciò che è certo è che *in Silice* e *in Placule* avevano residenza le famiglie più notabili della Lucca nel periodo di passaggio tra la fase longobarda e quella carolingia, come quella di Teutpert, che fu padre dei vescovi Giovanni e Jacopo. L’arredo di cui il pluteo dovette far parte fu certo una realizzazione di notevole importanza, come l’iconografia complessa e l’accuratezza del rilievo suggeriscono, ed è quindi plausibile ricollegare questo pezzo all’azione evergetica testimoniata in questo settore dell’immediato suburbio tra la metà del secolo viii ed i primi del ix. Dal punto di vista iconografico il carattere salvifico e più precisamente cristologico del leone e dell’unicorno è accentuato dalla soluzione che li vede ‘pascersi’ del segno della croce, come a volerne assumere la sostanza nella propria natura, soluzione con cui sono spesso raffigurati gli animali nell’altomedioevo. L’unicorno, essere mitologico associato alla purezza ed immagine di Cristo stesso³⁵, non si incontra frequentemente nella scultura altomedievale; in fase longobarda ne ricordo la presenza sul frammento di pluteo da Mels di Colloredo (Udine)³⁶, dove assieme ad un secondo unicorno è affrontato ad un cantaro a cui si abbeveravano uccelli. Tuttavia è in epoca carolingia che – con la rielaborazione del *Fisiologo* e le sue edizioni illustrate – si diffondono maggiormente rappresentazioni visive dell’animale fantastico: per restare alla scultura menzioneremo il ‘palietto’ di Orbetello, ma anche una vera da pozzo al Museo dell’Alto Medioevo di Roma, ove il candido animale compare assieme al leone, a pavoni e colombe, al cervo, tutti attornianti il simbolo della croce³⁷.

Se per il disegno di base degli animali un generico riferimento può farsi al notissimo pluteo di Sigualdo a Cividale (762-776), la lastra Guinigi punta con più stringente aderenza ad un’opera più tarda, ovvero la lastra-palietto (fig. 15) dell’abbazia di San Pietro a Villanova San Bonifacio (antica

³² SALMI 1928, p. 15.

³³ Vedi qui al saggio di Giulio Ciampoltrini.

³⁴ Si vedano le acute riflessioni di LOMARTIRE 2010a, p. 122, nonché di MITCHELL 2000.

³⁵ Oltre a EINHORN 1998, si vedano: KAMINSKI-MENSSEN 1996 e GOTTFREDSSEN 1999.

³⁶ MENIS 2004.

³⁷ MELUCCO VACCARO, PAROLI 1995, n. 120, pp. 194-195, tav. xxxiv.

Fig. 16. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi: frammento di pilastrino

Fig. 17. Lucca, Lucca, Museo della Cattedrale: pilastrino



16

diocesi di Vicenza), datato oggi al pieno IX secolo³⁸: quasi identici sono i due pezzi nell'iconografia generale, nella forma della croce, nei morfemi decorativi, nella concezione spaziale della figurazione e nella stessa conduzione del rilievo, tanto da lasciar intravedere un'analoga cultura figurativa, collocabile quindi ben oltre la metà del secolo VIII³⁹.

Il confronto con il pluteo di Villanova lascia supporre, per questa fase di passaggio dalla dominazione longobarda a quella carolingia, una circolazione di maestranze tra il ducato di Tuscia e quelli del veneto⁴⁰, confermando al contempo l'ipotesi di diffusione di sagome che evidentemente venivano riutilizzate dai lapidici per la decorazione di più monumenti. Non sappiamo al momento quali motivi di ordine storico possano aver favorito tale trasmigrazione, ma l'ipotesi non è peregrina, perché confermata anche dal caso del fonte battesimale di Rigoli (nel territorio limitrofo della diocesi di Pisa)⁴¹; la taglia di lapidici che lo realizzò (forse ancora una bottega longobarda)⁴², si mostra ben aggiornata su modelli transalpini come i ben noti amboni di Romainmôtier e di Saint-Maurice d'Agaune, monumenti che forse poterono esser noti grazie all'arrivo a Lucca del conte franco Wicheramò sullo scorcio del secolo VIII. Ma ciò che più sorprendentemente vi si constata è la perfetta identità di disegno del tralcio (che include testine di serpe) con quello del lettorino di ambone della chiesa di San Fidenzio a Megliadino (Padova),

³⁸ NAPIONE 2001, n. 52, pp. 167-169. Al pezzo veneto già avvicinavano il secondo pluteo 'gemello' della Santa Reparata lucchese sia Mario Salmi (SALMI 1928, p. 18, nota 19) che Walter Biehl (BIEHL 1926, p. 9), per una volta concordando su una datazione alla fine VIII-inizi IX secolo.

³⁹ Cronologia che del resto appare confermata anche dal confronto puntuale con gli ornati dei frammenti di arredo della pieve udinese di San Pietro di Zuglio, collocati appunto tra fine VIII e inizi IX (cfr. CAGNANA 2001, p. 105 e fig. 14). Una datazione della lastra Guinigi a fine VIII-IX secolo è stata proposta anche da AUGENTI 2000a. Si noti poi come il motivo ad archetti del pluteo di Villanova è assai vicino ad un frammento di cornice dalla prima cattedrale lucchese conservato a Villa Guinigi (inv. 12492), ad archetti includenti piccole croci ed in cui tornano anche i grappoli appesi (fig. 16); assai simile a questo pezzo, peraltro, era un'altra lastra disegnata da Ridolfi ed oggi evidentemente perduta (*Basiliche medioevali* 2002, p. 77, ill. inferiore sinistra).

⁴⁰ Per la presenza in Lucca di *magistri casarii traspadani* attestata dalle fonti tra fine VIII e IX secolo si vedano: VIOLANTE 1987; BELLI BARSALI 1973, p. 493; CIAMPOLTRINI 1991c, p. 59, nota 7. QUIRÓS CASTILLO 2002a, p. 92 argomenta la notizia con l'individuazione di nuove tecniche murarie. Non la interpreta invece come probante SILVA 2001a, p. 54. Per i rapporti tra la Tuscia e l'ambito veneto-cividalese si veda DUCCI 2013, in particolare pp. 47-50.

⁴¹ In DUCCI 2011c l'analisi completa del manufatto e tutti i riferimenti bibliografici.

⁴² CIAMPOLTRINI 1991b.



17

oggi conservato ad Este, Museo Nazionale Atestino, come ben ha messo in evidenza Silvia Lusuardi Siena⁴³.

Oltre la metà del secolo VIII si registra dunque un primo cambiamento nella scultura decorativa, forse per l'arrivo di nuove maestranze che lavorano per gli aristocratici locali, sia longobardi che, ormai, franchi. In città l'attività artistica è però decisamente in mano ai vescovi. Nel primo periodo della dominazione carolingia questi sono ancora di stirpe longobarda e perpetuano la tradizionale prassi evergetica. Con Giovanni I (780-801) ed il fratello di lui Jacopo (801-818) la chiesa di Lucca stabilisce, come si è detto, rapporti privilegiati con la sede papale, anche attraverso la diffusione del *Liber Pontificalis*, testo normativo che tra l'altro compare nel codice 490⁴⁴. Le esigenze liturgiche in linea con il *mos* romano impongono anche un adeguamento degli spazi ecclesiali e dei loro arredi: cripte, presbiterio, recinzioni, cibori... Le fonti narrano che Giovanni I si incaricò del riassetto di tutta l'area presbiteriale del San Martino e vi fece costruire una cripta, volutamente modellata su quella di San Pietro⁴⁵, l'ambiente doveva risplendere di marmi («ex marmoreis lapidibus totam decoratam»), arredi sontuosi appositamente realizzati per esaltare il *decorum* necessario alla funzione principale, quella di accogliere le reliquie di San Regolo martire che il presule aveva fatto traslare a Lucca agli inizi del suo episcopato; i documenti menzionano due altari e una recinzione, ma è possibile che vi fosse anche una pergola, come farebbe intuire un documento dell'820, in cui si descrivono «concalias argenteas pendentes in pergola ante altare S. Martini»⁴⁶. Frammento isolato di questi arredi è molto probabilmente il pilastrino oggi al Museo della Cattedrale⁴⁷ (fig. 17), ad intrecci di semicerchi spezzati, con nastri trisolcati, esempio eccellente di quella scultura geometrico-astratta che, come la minuscola carolina, si espande nel IX secolo in tutto l'Impero, a costituire un preciso linguaggio visivo dall'impronta intellettuale; il pezzo in questione si basa su un disegno assai diffuso a Roma (ad esempio a Santa Maria in Cosmedin e a San Saba)⁴⁸, ma dall'amplissima fortuna, come dimostra il confronto stringente con un analogo pezzo della cattedrale di Pisa⁴⁹.

Alla prima fase carolingia può riferirsi l'archetto di iconostasi proveniente dal Sant'Andrea di Saltochio⁵⁰ (ottenuto rilavorando il retro di una lastra con epigrafe di epoca romana), campito da una grande croce a riccioli su cui sono posate due colombe e sormontato da un serpente avvolto in spire; gli spazi liberi dell'elemento cuspidato sono interamente riempiti con un motivo di maglie intrecciate, nastri spezzati e galloni, ed il corpo stesso del segno salvifico è decorato da una treccia (fig. 18). Questi caratteri distinguono il pezzo dal suo antecedente locale, ovvero l'edicola di San Pietro a Vico che, pur simile nell'iconografia, risulta più ancorato a modelli paleocristiani. I con-

⁴³ LUSUARDI SIENA 2000.

⁴⁴ Si veda al saggio di Gaia Elisabetta Unfer Verre in questa sede.

⁴⁵ Cfr. SILVA 1989 e COLLAVINI 2007a, pp. 237-239.

⁴⁶ BARSOCCHINI 1844c, n. 434, p. 261.

⁴⁷ BELLÌ BARSALI 1959, n. 13, pp. 26-27.

⁴⁸ CIAMPOLTRINI 1991c.

⁴⁹ TESTI CRISTIANI 2011, n. 44, p. 122.

⁵⁰ BELLÌ BARSALI 1959, n. 49, pp. 46-47.

Fig. 18. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi: archetto di ciborio
 Fig. 19. Cortona (Arezzo), Museo dell'Accademia Etrusca: archetto di ciborio
 Fig. 20 a. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi: pulvino (uccelli e grappolo)
 Fig. 20 b. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi: pulvino (grifone)
 Fig. 21. Lucca, chiesa di San Frediano: sarcofago di san Riccardo (grifone)



18



19

fronti proponibili, sia per l'iconografia che per l'uso generoso di matasse, puntano decisamente verso il più aulico archetto di ciborio del Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona (fig. 19), datato da un'iscrizione al tempo di Carlo Magno «imperator» e dunque agilmente collocabile tra il primo e il secondo decennio del ix secolo⁵¹, ma anche verso il coevo, analogo elemento della Pieve di Santa Maria a Micciano (Anghiari)⁵², ove torna l'ampia fascia di maglie intrecciate. Una cronologia che parrebbe confermata anche da alcuni dettagli del pezzo lucchese, in particolare i volatili, assai simili nella struttura striata a quelli che abitano la griglia di un pluteo frammentario del Museo di Bobbio, datato alla prima metà del ix secolo⁵³. Non è escluso che il ciborio lucchese appartenesse originariamente alla pieve di San Pancrazio, certamente esistente nel ix secolo e decaduta nel successivo, della quale Sant'Andrea di Saltocchio (menzionato per la prima volta nell'anno 826)⁵⁴ era suffraganea, prima di passare al piviere di Santa Maria di Marlia⁵⁵.

Al pieno ix secolo appartiene anche il pulvino del Museo nazionale di Villa Guinigi, le cui facce sono scolpite con due colombe affrontate ad un grappolo d'uva, un grifone, un cervo e un leone (fig. 20 a, b, c, d). Si tratta di un repertorio che rimanda ad un orizzonte paradisiaco, come testimoniano gli animali dal valore salvifico, frequenti nei monumenti paleocristiani ed altomedievali:

⁵¹ FATUCCHI 1977, n. 102, pp. 114 e ss., tav. LXIII; MILONE 2010, p. 93.

⁵² FATUCCHI 1977, n. 7, pp. 36 e ss.

⁵³ BALLARDINI 2006.

⁵⁴ Cfr. BELLI BARSALI 1959, p. 46, nota 13.

⁵⁵ CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2008, II, pp. 97-99 e 131-132.



20 a



20 b



21

basti ricordare qui la presenza di due cervi affrontati al sacro vaso su un pulvino (VIII secolo?) conservato nella cripta della cattedrale di Pistoia. Tuttavia l'associazione grifone/cervo, in lotta tra di loro, costituiva un fortunato tema già in età antica, come si può osservare – per rimanere nell'ambito dell'Etruria – in un'urna cineraria di età augustea del Museo Guarnacci di Volterra. Nel pezzo lucchese l'animale celeste, pur nella riduzione ornamentale (l'ala disegnata come una grande foglia), pare infatti modellato su esemplari antichi, etruschi e romani, ad esempio il grifone presente sul sarcofago di san Riccardo in San Frediano (II secolo d.C.)⁵⁶ (fig. 21). Nel pulvino le figure, a sagoma piatta, sono disegnate per porzioni isolate e giustapposte (tronco, capo, zampe, coda), ma

⁵⁶ MENCACCI, ZECCHINI 1982, n. LVII, p. 438.

Fig. 20 c. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi: pulvino (cervo)

Fig. 20 d. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi: pulvino (leone)

Fig. 22. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo: architrave figurato proveniente dal giardino di casa Rosselmini



20 c



20 d



22

vi si affaccia una certa capacità di articolazione, con forme collocate su piani scalati (si notino le zampe dei mammiferi); dal punto di vista tecnico, poi, alle incisioni superficiali si affiancano dei cunei che rivelano chiari influssi dall'oreficeria ad alveoli. L'analogia che è stata avanzata seppur con cautela tra il pezzo lucchese con uno analogo inserito nel matroneo dell'abbazia di Sant'Antimo in cui compare un grifone rampante⁵⁷, tradizionalmente ritenuto di epoca carolingia, deve arrestarsi alla sola coincidenza iconografica, dato che il modellato più robusto e plastico rivela nel capitello di Sant'Antimo un pezzo romanico⁵⁸. Al contrario, assai convincente è la collocazione del pulvino lucchese nell'ambito di officine romane di primo IX secolo⁵⁹, come confermano le affinità con il già citato 'paliotto' di Orbetello, per le quali conviene ricordare che attorno alla metà del IX secolo il conte di Lucca esercitava la propria potestà anche su queste porzioni meridionali della Tuscia⁶⁰. La datazione del pulvino Guinigi al pieno IX secolo appare confermata tra l'altro dal confronto con i piccoli animali scolpiti a bassorilievo nell'architrave (dal Giardino Rosselmini?) al Museo Nazionale di Pisa⁶¹ (fig. 22). Anche la tipologia architettonica rimanda ad analoghi di VIII-IX secolo, e più precisamente ad esemplari carolingi, come quello del Museo dell'Abbazia di Bobbio⁶², dai bordi ben identificati; un elemento caratteristico del pezzo lucchese è il robusto cordone che lo definisce in alto, soluzione riscontrabile in esemplari di Roma⁶³ che intende connotare classicamente l'elemento architettonico, recuperando in forma sintetica non solo il tipo della corda e del rocchetto, ma anche quello del festone a foglie d'alloro sulle facce corte. Tale soluzione si rintraccia peraltro in altri pezzi della stessa Toscana (come il capitellino cubico di IX secolo reimpiegato nella sala capitolare di Sant'Antimo), mentre le foglie pendule tornano in un capitello della cripta di Villa Basilica, databile forse già al secolo X.

La disgregazione dell'impero a metà del IX secolo e l'instaurarsi a Lucca del potere marchionale paiono avere un riflesso anche nelle esperienze culturali ed artistiche. Svincolata dal traino del modello imperiale e specificamente palatino, la scultura si avvia inevitabilmente verso un processo di dissolvimento normativo, sorta di 'anarchia' in cui inizia a farsi strada una precisa linea stilistica lucchese, fenomeno che è rispecchiamento visivo del localismo politico ed ecclesiastico di questo periodo storico. È infatti proprio in questa fase di estrema libertà inventiva che – forse anche grazie al passaggio di molteplici maestranze nella Tuscia, ormai attraversata dal vettore della via Francigena – si affacciano le prime forme di rinnovamento e sperimentazione, preludio alla grande stagione romanica, pur se sempre commiste ai caratteri della tradizione longobarda e carolingia, che restarono tenacemente sedimentati soprattutto nei complessi del contado⁶⁴.

A questa fase di passaggio può ricondursi lo straordinario capitello proveniente dal monastero dei Santi Martino e Giusto a Gello di Camaione⁶⁵ (fig. 23). Perfettamente cubico, ricavato in uno

⁵⁷ CIAMPOLTRINI 1991c; AUGENTI 2000b.

⁵⁸ TIGLER 2008, pp. 13-30; ANGELELLI 2009, p. 88, con sintesi del problema.

⁵⁹ CIAMPOLTRINI 1991c, p. 60.

⁶⁰ Vedi al saggio di Mauro Ronzani in questa sede.

⁶¹ TESTI CRISTIANI 2011, n. 55, pp. 135-137.

⁶² DESTEFANIS 2008.

⁶³ CIAMPOLTRINI 1991c, p. 60 e nota 12.

⁶⁴ Per questa situazione: BARACCHINI, CALECA 1970a e BARACCHINI, CALECA 1970b.

⁶⁵ DUCCI 2010e.

Fig. 23. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi: capitello cubico
Fig. 24. Galliciano, chiesa di Santa Maria, facciata: lastre reimpiegate



23

splendido, luminoso marmo apuano, esso venne riutilizzato in seguito come acquasantiera. La decorazione si dispiega sulle quattro facce, mentre gli angoli sono definiti da quattro testine umane. Al rilievo a sagoma piatta si associano profonde cavità e sottili incisioni, che vanno a tessere un groviglio di immagini di vario tipo: animali, elementi geometrici, segni decorativi minimali, che si dispongono fittamente senza apparente sintassi o tanto meno significati precisi. Se ne ottiene un gioco disorientante di linee spezzate e curve, striature parallele o incrociate, fori e bottoni, che nell'esasperata espressività fanno del capitello di Gello una delle più originali realizzazioni artistiche del primo medioevo toscano. Elementi altomedievali vi si sommano a motivi protostorici, ma preannunciano anche elementi figurali che saranno frequenti nel panorama scultoreo locale collocabile intorno al Mille (ad esempio a San Gennaro di Capannori e a San Cassiano di Controne). La stessa tipologia del capitello cubico è attestata in Toscana in non pochi casi proprio tra X e inizio XI secolo (Villa Basilica, Romena, Faltona). A quest'epoca rimanda anche l'evidente ricerca sulla volumetria del blocco, scolpito con forme che tendono talora ad un rigonfio modellato plastico. Con la cautela che s'impone è possibile collocare tra la fine del IX e il pieno secolo X questo capitello che nella sua assoluta, spregiudicata libertà inventiva, costituisce ancor oggi in gran parte un enigma e una sfida per lo storico dell'arte⁶⁶.

⁶⁶ GANDOLFO 2011.



24

Egualemente interessanti i numerosi elementi scultorei reimpiegati nel tessuto murario (esterno e interno) della chiesa di Santa Maria, poco fuori l'abitato di Galliciano, nella media valle del Serchio (fig. 24). Tra tutti, le lastre murate in facciata sono ancor oggi gli elementi più leggibili; esse presentano una decorazione centrica, a cerchi stellati, ovvero piccoli triangoli disposti a corona, oppure ancora tralci vegetali assai schematici, che disegnano un albero recante frutti. Nel primo caso si ricalcano evidentemente geometrici moduli tardoantichi, adottati soprattutto nell'*opus sectile* e nei tessellati, che non dovevano mancare anche in Lucca⁶⁷, ma che si perpetuano lungo tutto l'altomedioevo europeo, non solo in pittura (Lomello, San Vincenzo al Volturno)⁶⁸, ma anche in manufatti in terracotta, negli stucchi e nelle oreficerie. Da tali prototipi l'artefice delle lastre di Galliciano trasse ispirazione in modo assai originale, soprattutto nella tecnica del rilievo, che alterna alti cordoncini a profonde depressioni scure date dal lavoro *en creux* nella morbida pietra. Se ne ottennero manufatti dai forti contrasti coloristici, dal disegno libero, allentato e sciolto dalla stabilità sintattico-compositiva antica; parimenti la tecnica e l'impaginazione sono lontane dal modellato composto dei plutei longobardi della città, e ricordano invece il capitello di Gello di Camaione ed altri contigui lacerti altomedievali preromanici. Mi riferisco alla lastra oblunga decorata con una sequenza di turbinati, oggi immurata all'interno della chiesa di San Giusto a Partigliano (Diecimo), ma anche ad alcuni capitelli dell'interno del San Cassiano di Controne; alcuni *pattern* ornamentali tornano poi nei capitelli della navata meridionale del San Martino di Coreglia⁶⁹: non solo i dischetti ed i cunei triangolari, ma anche alcuni decori di gusto antichizzante come gli ovuli e i dadi (a Galliciano adottati nei frammenti longitudinali murati nel fianco destro); nel capitello (non finito?) della cripta della chiesa di Villa Basilica (fine x-inizio xi secolo, fig. 25) il motivo naturalistico del tralcio a solchi profondamente incisi e recante frutti si trasforma in un'astratta tessitura di cerchietti, proprio come in una delle lastre del complesso della Val di Ser-

⁶⁷ Ad un analogo *revival* costantiniano dovettero ispirarsi le pitture delle basi dei pilastri della Santa Reparata, di datazione non facilmente accertabile (cfr. DUCCI 2011a, pp. 33-34, CATALANO 2012 e, in questa sede, il saggio di Ciampoltrini).

⁶⁸ RAIMO 2010.

⁶⁹ Si vedano tuttora le ipotesi di LUPORINI 1954, p. 11, poi aggiornate in BARACCHINI, CALECA, FILIERI 1982, pp. 291-292; più di recente QUIRÒS CASTILLO 2002a, p. 70.

Fig. 25. Villa Basilica, pieve: capitello della cripta

Fig. 26. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi: pluteo con sfinge

Fig. 27. Roma, chiesa di San Saba, portico: lastra erratica con cavaliere



25

chio⁷⁰. Come lasciano supporre l'alto numero dei reperti e la loro conformazione, il complesso delle sculture di Galliciano doveva originariamente costituire un arredo liturgico piuttosto articolato, una cancellata o fors'anche un ambone. Tale arredo doveva esser pertinente all'antica pieve di Santa Maria in Pianizza (ricordata dall'anno 771), arredo che con ogni probabilità fu realizzato in una fase collocabile attorno al x secolo⁷¹.

Alle soglie del Mille in città si muovono i primi fermenti riformatori che hanno come esito una fioritura di arredi scultorei, tutti informati ad una ripresa della classicità, declinata nelle sue varie sfumature, bizantino-ravennate, romano-imperiale, paleocristiana, e concentrata (a giudicare da ciò che resta) sulla rielaborazione del tralcio d'acanto. Un panorama scultoreo oggi in gran parte decontestualizzato, in cui non è agevole districarsi, ma che annovera alcuni tra i pezzi più raffinati della plastica lucchese medievale.

La lastra di ragguardevoli dimensioni oggi a Villa Guinigi, su cui campeggia una sfinge attornata da un rigoglioso tralcio foliato (fig. 26), è evidentemente la porzione terminale di un elemento che doveva essere allungato (fronte d'altare o di sarcofago?)⁷² e che doveva prevedere una sequenza di animali intrecciati, forse originariamente disposti attorno a una croce o altro simbolo sacro, se-

⁷⁰ Santa Maria di Villa Basilica è menzionata per la prima volta come pieve solo nel 1014 (CONCIONI, FERRI, GHILARDUCCI 2008, II, pp. 325-326); vedi anche QUIRÒS CASTILLO 2002a per le analogie iconografiche tra la cripta di Villa Basilica e quelle cittadine di San Michele in Foro e Santa Giustina, di inizio XI secolo.

⁷¹ Non è escluso che gli elementi siano stati reimpiegati nel corso di uno dei numerosi interventi di riedificazione attestati in epoca moderna.

⁷² La lastra, deturpata da un grande foro al centro e tagliata su un lato, fu riutilizzata come chiusino di tomba.



26



27

condo l'antica tradizione longobarda. Il tralcio di acanto a profonde nervature qui si declina in ovoidali girali espansi dal *ductus* slabbrato, mentre il rilievo netto cristallizza graficamente le modulazioni che erano state proprie della plastica longobarda. Lo stesso dicasi per la resa dell'animale fantastico: una *silhouette* piatta, animata da incisioni superficiali che ne definiscono i dettagli somatici; il muso-volto, con l'occhio frontale rimarcato da due cerchi, la stessa rappresentazione del corpo su cui si innestano le autonome zampe, tutto concorre a propendere per una datazione tra la fine del x e il primo quarto dell'xi secolo. Stringente appare infatti il confronto con il noto rilievo con cavaliere di San Saba a Roma (fig. 27), in cui torna anche la particolare tecnica esornativa a cunei⁷³. Essere frequentemente rappresentato nell'antichità greca ed etrusca, la sfinge in quanto ibrido assume connotazione negativa nel medioevo⁷⁴. Nel caso lucchese il lapicida scelse la soluzione non acquattata, ma invece 'passante' dell'animale, più rara ma comunque offerta già dalla pittura etrusca (Cerveteri), ovvero dalla plastica votiva magno-greca, che proponeva l'immagine di due sfingi affrontate araldicamente ai lati di un elemento vegetale, come nel caso della bellissima *arula* 'Heidelberg-Naxos' (vi secolo a.C.), oggi ricomposta nel Museo Archeologico Regionale di Giardini Naxos⁷⁵ (fig. 28). Oltre a tali modelli dell'antichità l'anonimo scultore poté disporre di manufatti medievali che a Lucca – città-snodo per i codici illustrati e per i tessuti – non dovevano certo scarseggiare: basti menzionare il ricamo noto come 'sudario di Saint-Lazare' (al Musée de Cluny; Spagna inizi dell'xi secolo)⁷⁶, ove la sfinge è rappresentata appunto con una zampa alzata (fig. 29), posizione che fu sviluppata nel marmo lucchese in una più complessa concatenazione allacciata.

⁷³ Convincente appare la datazione proposta in MELUCCO VACCARO, PAROLI 1995, n. 79, pp. 166-167, confermata di recente su base iconografica da NAPIONE 2010, pp. 47-48.

⁷⁴ DESSENNE 1957; DEMISCH 1977; RÖSCH-VON DER HEYDE 1999.

⁷⁵ Ringrazio vivamente Maria Costanza Lentini, per aver concesso la documentazione fotografica dell'opera.

⁷⁶ HUCHARD 2005.

Fig. 28. Giardini Naxos (Messina), Museo Archeologico Nazionale: *Arula Heidelberg-Naxos*

Fig. 29. Parigi, Musée de Cluny: *Sudario di Saint-Lazare*

Fig. 30. Lucca, chiesa di San Michele in Foro, zona absidale: frammento di pilastrino

Fig. 31. Lucca, chiesa di San Michele in Foro, zona absidale: frammento di pilastrino

Fig. 32. Lucca, chiesa di San Michele in Foro, zona absidale: frammento di pilastrino



28



29

Nel filone programmatico della riforma spirituale promossa dal vescovo lombardo Giovanni da Besate (1023-1056), presule fedele all'imperatore, si inseriscono con ogni probabilità i tre pilastrini reimpiegati nel paramento esterno del transetto di San Michele in Foro (figg. 30-32), costituiti da intrecci a maglie di nastri a tre o due capi, includenti palmette e foglie profondamente innervate, in un esemplare arricchite da due volatili. Il radicale bizantino e più precisamente giustiniano del tralcio perfettamente inciso è palese. Bene aveva visto Walter Biehl, che datava questi elementi al secolo XI⁷⁷, per i caratteri di calligrafismo che interessano anche i piccoli uccelli, dai dettagli ben definiti pur nella resa bidimensionale. Problematico appare il confronto con le sculture che decorano la facciata del San Cassiano di Controne, sia per la datazione controversa di questo edificio⁷⁸, sia per la conduzione del tralcio che, pur nella comune ispirazione ravennate⁷⁹, appare sostanzialmente differente. Infatti nei frammenti della basilica cittadina la compostezza dello schema, la perizia dell'intaglio, tenuto assai alto sul piano di fondo, vibrante di solchi a sezione triangolare e di finissime trapanature, attestano un livello qualitativo eccelso rispetto alle sculture del contado, rivelando l'importanza di un'impresa quale quella della realizzazione della cripta e degli arredi

⁷⁷ BIEHL 1926, p. 19 e nota 82 a p. 99. BELLI BARSALI 1959, pp. 28-32, propendeva invece per una datazione ai secoli VIII-IX. Anche per Ciampoltrini si tratterebbe di una forma di «revival neocarolingio» di metà XI secolo, che accomuna i pilastrini di San Michele ai frammenti dalla Santa Giustina e al pluteo con sfinge (CIAMPOLTRINI 1992a).

⁷⁸ Si veda nel presente volume al saggio di Frati.

⁷⁹ Individuata per tempo da BARACCHINI, CALECA 1970a, p. 14.



30



31



32

presbiteriali della basilica forense che appunto al vescovo Giovanni II si riporta ed a cui i pilastri dovevano esser pertinenti⁸⁰.

All'operato dello stesso presule paiono legittimamente ricondursi anche le tre cornici di tabernacolo murate nella parte infima dell'abside della stessa basilica (figg. 33-35), indubbiamente tra le più alte realizzazioni scultoree del medioevo lucchese⁸¹. I pezzi dovevano far parte di un edificio precedente e furono inseriti nel giro absidale al momento della ricostruzione romanica della chiesa (fine del secolo XI se non già primi del successivo), riadattamento in cui ebbero a soffrire di evidenti manomissioni. Ciò non impedisce di osservare come l'antico vi sia esperimento come esercizio di bravura, rispettando in pieno prototipi ornamentali classici: sontuose cornici foliate delimitate da fuseruole, tralci e cespi di acanto spinoso, morbidi girali includenti fiori e corolle.

⁸⁰ SILVA 1996a; QUIRÒS CASTILLO 2002a, pp. 52-58, 64-69, 96; BIANCHI 2008; DUCCHI 2011a, p. 9.

⁸¹ Per i caratteri bizantineggianti Ragghianti le assegnava al VI secolo (RAGGHIANI 2010, p. 209); SALMI 1973, p. 459 propendeva per una datazione all'epoca altomedievale; BELLI BARSALI 1959, n. 19-21, pp. 30-32 e p. 13 le collocava «in via puramente ipotetica» alla fase anselmiana; SILVA 1996a le ha accomunate ai pilastri sopra descritti, inserendole nella produzione di inizio XI secolo promossa da Giovanni II. Al pieno secolo XII le data invece TIGLER 2006, pp. 258-262.

Fig. 33. Lucca, chiesa di San Michele in Foro, zona absidale: finestra tabernacolare di cripta
 Fig. 34. Lucca, chiesa di San Michele in Foro, zona absidale: finestra tabernacolare di cripta
 Fig. 35. Lucca, chiesa di San Michele in Foro, zona absidale: finestra tabernacolare di cripta
 Fig. 36. Parigi, Musée du Louvre: altare funerario di Iulia Victorina
 Fig. 37. Lucca, chiesa di Santa Maria Forisportam, facciata: frammento di fregio reimpiegato



33



34



35

L'impiego della varietà spinosa di acanto nella decorazione architettonica nasce in epoca augustea e si adotta soprattutto in ambito costantinopolitano (da qui la definizione di tipo 'asiatico'), ed in tal senso nel medioevo concorre a connotare le immagini di un forte rimando imperiale⁸². Se l'analogia con il marmoreo altare funerario di Iulia Victorina (75-90 d.C., oggi al Louvre, fig. 36) è sorprendente nella concezione generale, i singoli motivi vegetali erano ben osservabili in monumenti romani anche di Lucca, come dimostrano, tra gli altri, alcuni capitelli reimpiegati in San Frediano, una stele funeraria di magistrato del I secolo d.C., oggi a Villa Guinigi e proveniente da Capannori⁸³, nonché, con maggior evidenza, i due frammenti di fregio di età giulio-claudia reimpiegati nella chiesa di Santa Maria Forisportam⁸⁴ (fig. 37). Nei pezzi di San Michele in Foro l'intaglio è espanso e le trapanature che sfrangiano i contorni creano un colorismo che sembra svelare modelli non solo scultorei, ma anche pittorici⁸⁵; valori che stridono col rigore del *revival* antico promosso in età anselmiana, che invece propende per ornati dalla perfezione quasi metallica (Sant'Alessandro).

Ai primi dell'XI secolo la fabbrica di San Michele in Foro è al centro di delicate operazioni politiche che si esplicano anche attraverso le immagini, intese come veicolo di ideologie, nell'ottica



36

⁸² Non a caso la si recupera mirabilmente a Ravenna nel VI secolo (stucchi di San Vitale), a Roma nel IX secolo (reimpieghi nel sacello di San Zenone in Santa Prassede; ma vanno menzionate anche le due lastre frammentarie nel portico di Santa Maria in Trastevere, che «ripropongono il tema classico dell'Ara Pacis», come spiegava MELUCCO VACCARO 2001, p. 400), ed il ciborio di Sant'Ambrogio a Milano (ultimo quarto del X secolo). Sul tema si vedano i contributi nell'ancora imprescindibile volume: *Lacanthé* 1993; inoltre oggi VANDI 2002.

⁸³ MENCACCI, ZECCHINI 1982, n. LXXXIV e p. 440.

⁸⁴ PUCCINELLI 2009, nn. 87 e 89, pp. 180-182.

⁸⁵ Ad esempio la cripta carolingia del Saint-Germain di Auxerre; in ambito ottoniano cito l'Evangelario di Ottone III.



37

del progetto di *renovatio imperii* inaugurato da Ottone III. Designati direttamente da Enrico II, il vescovo Grimizo prima, e poi Giovanni II attuano una politica che unisce la fedeltà all'autorità imperiale all'impegno per il rinnovamento spirituale. Il programma decorativo che Giovanni promuove nella chiesa forense di Lucca è così duplice. Mentre i pilastri rimandano ad un panorama paleocristiano ed in particolare ravennate, le finestrelle evocano maggiormente l'autorità imperiale, seguendo modelli romani e costantinopolitani, forse noti anche grazie alle riproposizioni raffinate dei codici miniati ottoniani (certamente noti a Giovanni da Besate grazie ai suoi lunghi soggiorni presso la corte imperiale). Tuttavia i due gruppi di sculture reimpiegati nel San Michele mostrano caratteri ben distinti, nello stile, nella tecnica e anche nei materiali (calcare di Santa Maria del Giudice per i pilastri, marmo per le cornici) e, pur essendo coeve, devono esser ricondotti a maestranze diverse.

In Lucca l'altomedioevo si chiude con due pezzi che sono tra le prime attestazioni di scultura a tutto tondo, le due giovenche (fig. 38, 39) collocate sotto il cosiddetto 'sasso' di san Frediano nella basilica eponima, interpretate tradizionalmente come ricordo del miracoloso trasporto del monolite dalle cave di Vaccoli, secondo la narrazione agiografica tramandata dai Passionari e dalla seconda redazione della *Vita Fridiani*. Non è facile ricostruire il contesto originario di cui i due animali, oggi muti, fecero parte, ma è chiaro che essi dovevano sostenere colonnine, come indicato dalla presenza di un disco di raccordo sulle groppe. Per Ridolfi le giovenche avrebbero sorretto un primitivo ambone⁸⁶; recentemente Romano Silva ha proposto di scorgervi gli elementi stilofori

⁸⁶ *Basiliche medioevali* 2002, p. 158.

Fig. 38. Lucca, chiesa di San Frediano: giovenca erratica

Fig. 39. Lucca, chiesa di San Frediano: giovenca erratica

Fig. 40. San Lorenzo a Vaccoli (Lucca), chiesa di San Lorenzo, interno: lastra erratica con bovino

Fig. 41. Canino (Viterbo), Museo della ricerca archeologica: piedistallo in forma di toro (da Vulci)



38



39

di un più complesso monumento teso ad esaltare proprio la gigantesca pietra del miracolo, che lo studioso riconduceva – seppur con cautela – alla committenza del vescovo Giovanni I e dunque alla fine dell’VIII secolo⁸⁷.

Lo stato di conservazione precario delle due sculture non permette un’analisi accurata, ma la semplificazione delle masse, alcuni seppur stilizzati dettagli naturalistici (si notino le paste plumbee nelle orbite oculari), associati alla possanza dei corpi, indicano una ricerca già protoromanica e presumibilmente circoscrivibile alla metà dell’XI secolo, quando (anche grazie all’instaurarsi del marchesato canossiano) iniziano a diffondersi a Lucca i primi modi ‘padani’. Sulla scia suggestiva del racconto agiografico Silva proponeva il confronto tra i due bovini e quello conservato nella chiesa di San Lorenzo a Vaccoli (fig. 40), che forse faceva *pendant* con un altro oggi perduto⁸⁸. Se alcuni elementi morfologici accomunano le tre giovenche (come le striature sui ventri), a ben guardare quella di Vaccoli appare informata a un linguaggio diverso, meno monumentale perché come schiacciata nei confini del blocco lapideo⁸⁹, e invece più decorativo nell’inusitato linearismo che le percorre il muso, in modo non dissimile da quello dei calligrafici leoni nel portale del San Cassiano di Controne o della pieve di Segromigno, quest’ultimo certamente di pieno XII secolo⁹⁰. Più vicini agli esemplari del San Frediano appaiono invece alcuni bovidi di inizio XI tutt’ora in opera in edifici del Monte Pisano, nella chiesa di Santa Andrea a Lupeta o e nella chiesa dei Santi Quirico e Giulitta di Lugnano⁹¹, ove le mensole zoomorfe di facciata presentano morfologie anatomiche composte in un’efficace sintesi riduttiva: teste tozze, musi composti a ‘T’ con lunghi nasi includenti i grandi

⁸⁷ SILVA 2001b, poi ripreso in SILVA 2010, pp. 75-78.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 78-80.

⁸⁹ Forse perché collocata (assieme al suo supposto simmetrico) ai lati di un portale.

⁹⁰ FILIERI 1990, pp. 90 e ss.

⁹¹ TESTI CRISTIANI 2011, nn. 104, 105, 110, pp. 188-189 e 196-197.



40



41

occhi, striature parallele sulla pelle, orecchie come grandi cavità circolari poste ai lati del cranio. Interessante appare constatare, anche per le due giovenche lucchesi, la netta dipendenza da prototipi antichi, non tanto classici (come ad esempio l'ara di età augustea proveniente da Piazza San Michele citata sopra), quanto piuttosto più arcaici esemplari etruschi: mi riferisco ai possenti piedistalli figurati in forma di toro, tipologia diffusa (di cui due notevoli esempi da Vulci, fig. 41)⁹² da cui le giovenche lucchesi ereditarono non solo la funzione architettonica, ma anche la massiccia corposità ed alcuni precisi dettagli del muso⁹³.

Così si chiude la vicenda della scultura altomedievale in Lucca. Una vicenda che nella sua ricchezza di monumenti superstiti, di apporti ed implicazioni, ancor oggi si rivela di primaria importanza per ricostruire la storia artistica della città; come già aveva compreso Leopoldo Cicognara, quando appuntava nella sua *Storia della scultura* questa considerazione: «L'antichità dei monumenti di Lucca è meritevole di particolari illustrazioni, poiché si veggono dall'ottavo secolo in poi considerabili resti, che nelle chiese particolarmente segnano la traccia delle arti in ogni loro vicenda»⁹⁴.

⁹² Ringrazio vivamente la dott.ssa Patrizia Petitti, per aver concesso la documentazione fotografica dell'opera.

⁹³ Della stessa epoca anche il bovino del Museo Arqueologico di Madrid, noto come *Toro de Osuna* (gentilmente segnalatomi da Gigetta Dall'i Regoli), facente parte di un monumento funerario del v secolo a.C., opera arcaica in cui si annuncia la decorazione a solchi paralleli incisi, intorno alle orbite oculari e sul collo (cfr. CHAPA 1980, pp. 633-636).

⁹⁴ CICOGNARA 1823, vol. III, pp. 128-129.

