

Corsi e ricorsi della scultura altomedievale italiana: reimpieghi e rivisitazioni tra Otto e Novecento

Eleonora Destefanis

Abstract: Starting from a historiographical analysis that highlights the rising, between the last decades of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century, of a strongly innovative glance at sculptural materials dating from the first centuries of the Middle Ages, the paper focuses on the revival of these artefacts in the Contemporary Age. They were often discovered and recovered during restorations, sometimes quite invasive, involving Late Antique and Early Medieval religious buildings in an attempt to bring back to life their hypothetical “original moment”. This process led sometimes to complete reconstructions of liturgical enclosures, ambos, canopies and altars. In other cases, these items were enhanced through a cultured reuse, sometimes in private contexts (villas or noble chapels), or they even became part of new liturgical furnishings, in which they were reassembled with a function that was often different from the original one, a practice that still continues throughout the 20th century. These reuses/revisitations of Early Medieval sculpture in the nineteenth and twentieth centuries represent interesting and refined clues to understanding an aspect, perhaps minor but not marginal, of the reworking of the Early Medieval past in contemporary times.

1. Alla ricerca di un'arte perduta: nuove sensibilità *fin de siècle*

Tutto quel rimescolio di elementi vecchi e nuovi che si agitavano nella putredine dell'antica civiltà corrotta e morente, che si raggruppavano e prendevano nuove forme artistiche per risorgere a vita nuova, prima ancora che l'alba del rinascimento spuntasse all'orizzonte; tutto quel movimento artistico che si produsse in questo centro della civiltà e del cristianesimo nei bassi tempi, è ignoto (Mazzanti 1896a I, 33).

Così, nel 1896, ne *La scultura ornamentale romana nei bassi tempi*, Ferdinando Mazzanti descriveva con verve quasi letteraria quell'intreccio indissolubile e magmatico di decadenza e di rinnovamento che, nella storiografia tardotto-centesca, era individuato come l'essenza della produzione artistica medievale e particolarmente altomedievale (Mazzanti 1896a)¹. L'interesse dello studio-

¹ Nelle more di edizione, quando già il presente articolo era stato consegnato ai curatori scientifici del volume, è stata pubblicata la monografia Gianandrea 2023, di cui si è tenuto conto, ove

Eleonora Destefanis, University of Eastern Piedmont, Italy, eleonora.destefanis@uniupo.it, 0000-0002-8472-4369

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Eleonora Destefanis, *Corsi e ricorsi della scultura altomedievale italiana: reimpieghi e rivisitazioni tra Otto e Novecento*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0376-0.17, in Michele Nucciotti, Elisa Pruno (edited by), *Florentia. Studi di archeologia. Vol. 5 - Numero speciale - Studi in onore di Guido Vannini*, pp. 223-238, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0376-0, DOI 10.36253/979-12-215-0376-0

so, in un'opera fondamentale come quella citata, è tutto rivolto alla scultura del complesso periodo post-classico, nella fattispecie a quella romana, di fronte alla quale egli si pone in prima istanza con lo stupore di chi si muove in una *terra incognita*, una 'terra di mezzo' appunto, tra gli sfolgorii della romanità e quelli del Rinascimento, anzi, rimanendo nella situazione dell'Urbe, di quella ripresa spesso associata ai Cosmati e ai 'marmorari' del XII e XIII secolo, che si stavano scoprendo e apprezzando proprio in quei decenni.

Dalle riflessioni di Mazzanti – la cui figura, sul piano personale, scientifico e istituzionale, è stata messa al centro del recente volume di Manuela Gianandrea (Gianandrea 2023) – emerge con istanza quasi imperiosa un elemento di novità: lo stupore non è più fonte di sprezzante distacco, ma genera ora desiderio di conoscenza, pone interrogativi a cui si intende rispondere, in primis quello delle ragioni alla base della scomparsa della scultura altomedievale, ricollegate dall'architetto alle pesanti distruzioni dei secoli che seguirono quei 'bassi tempi' su cui egli concentrò la sua attenzione. Eppure, volgendosi a quella scultura apparentemente perduta, ci si accorge – e qui lo stupore si fa volontà e metodo – che non tutto è dissolto, distrutto, calcinato, piegato a un «odio feroce» che, sembra, «le [sculture altomedievali, n.d.A.] abbia perseguitate di generazione in generazione» (Mazzanti 1896a, 38). La ricerca, al contrario può essere fruttuosa, perché molti materiali si celano nei punti più impensabili degli edifici ancora visibili: non è soltanto la casualità del rinvenimento che permette di istituire un nuovo contatto con quei rilievi caduti nell'oblio da secoli, ma è l'investigazione sistematica, che sottende una precisa intenzionalità, a sua volta coniugata a un'aspirazione allo studio e alla comprensione.

Così, ad esempio, è messo bene in evidenza come il Ministero della Pubblica Istruzione abbia assegnato all'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura in Roma, di cui faceva parte lo stesso Mazzanti, il progetto di restauro di Santa Maria in Cosmedin (Mazzanti 1896a, 38; cfr. *infra*). Il proposito esplicitato dalla visione dello studioso, quasi con uno spirito da verifica preventiva dell'interesse archeologico *ante litteram* nonché con un'attenzione ragguardevole alla periodizzazione e – diremmo oggi – alla lettura stratigrafica degli alzati, è quello di analizzare «minutamente tutto l'organismo e le singole parti del monumento e dei vari edifici di differenti epoche che si trovano in esso incorporati, come anche tutte le fasi per le quali passò la Chiesa dall'VIII secolo per giungere sino a noi nello stato presente» (Mazzanti 1896a, 38). Certamente, l'attenzione al contesto architettonico non è quella che dimostra il Cattaneo, di cui si dirà, poiché il focus dell'attenzione di Mazzanti è e rimane il materiale scultoreo, ma l'importanza della collocazione dei rilievi nello spazio – e in uno spazio con una precipua configurazione in un determinato momento storico – non gli sfugge². Durante questi accurati lavori, «furono scalcinati i muri, tolte

possibile, in sede di revisione del saggio presentato in questa sede. Sull'opera di Mazzanti e su quella di Cattaneo, di cui si dirà, cfr. anche il puntuale inquadramento in Ballardini 2009.

² Sul metodo di Mazzanti cfr. ora Gianandrea 2023: 32-43.

le finte volte a cameracanna, alzate le lastre marmoree del pavimento» e si rinvenne così parte significativa dell'iconostasi di Adriano I, che venne studiata e ricomposta graficamente dallo stesso architetto, il quale diede prova di tale esercizio anche per altri contesti (ad esempio Mazzanti 1896b). Questi, del resto, aveva fatto della documentazione grafica un suo vero e proprio *modus operandi*, come testimonia il ricchissimo fondo di tavole acquerellate, disegni, calchi su carta velina con spolveri tratti direttamente dai manufatti, un importante patrimonio conservato dal 1903 alla Galleria Nazionale di Arte Moderna a Roma (Ballardini 2009, 116 e 124-25 nota 55; Betti 2017, 48 nota 12, entrambi con bibliografia, e ora Gianandrea 2023).

Il Mazzanti opera in una temperie culturale in profondo rinnovamento, che guarda con nuove prospettive e con un'inedita acribia alla scultura altomedievale, come di fatto mai si era verificato nei secoli precedenti. La forza innovatrice dell'opera di Raffaele Cattaneo, *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa. Ricerche storico-critiche* (Cattaneo 1888), si faceva ormai sentire e sarà un'eco lunga e fruttuosa, che attraverserà ampia parte del Novecento, giungendo a tratti sino ad oggi, non fosse che per la non infrequente correttezza di inquadramento e di datazioni proposte per la prima volta in quella sede dal giovane architetto veneto.

Si trovano infatti in quest'opera già molte importanti premesse e si pongono interrogativi di spessore, che spaziano dall'analisi dei motivi decorativi alla loro origine, ricondotta dal Cattaneo al mondo bizantino: l'attenzione si concentra sugli aspetti stilistici, ma non sfugge una sorveglianza costante al problema del metodo e alla necessità del contatto con i manufatti, forse uno degli aspetti più duraturi e fecondi che in questi ultimi decenni del secolo XIX matura in tema scultoreo. Le prime pagine del volume si aprono proprio con una disamina, profonda e talora puntuta, degli studiosi che avevano iniziato a occuparsi dell'argomento e uno degli appunti più rilevanti, concernenti gli studi di Pietro Selvatico, è proprio quello

di descrivere e di studiare spesso i monumenti non già sul luogo, ma a tavolino; non con fotografie sotto gli occhi, ma con brutte ed inesatte incisioni; non dietro appunti, fossero pur vecchi, fatti da lui stesso davanti all'originale, ma troppo spesso sopra imperfette illustrazioni di cose nostre che certi forestieri d'oltralpe ci vengono di quando in quando porgendo (Cattaneo 1888, 10).

A onor del vero, va segnalato che il Selvatico si era comunque già posto problemi di maggiore oggettività nel considerare l'arte medievale, tema all'interno del quale trovano spazio pagine interessanti sulla scultura altomedievale, rispetto agli studi precedenti: in una prospettiva tesa a dimostrare «l'influenza del Cristianesimo sulle arti del disegno» e a proposte di periodizzazione che vedono scansioni tra «arte romano-cristiana» (IV-IX secolo) e «arte lombarda» (fine IX-metà XIII secolo), l'architetto padovano segnalava la necessità di un ritorno al dato storico nella classificazione dei manufatti «giusta le esigenze della cronologia, non tenendo conto degli elementi etnografici e dei politici» (Selvatico e Chirtani 1880, VI).

Non a caso, è comunque soprattutto a partire dall'opera del Cattaneo e, più in generale, da quel rinnovato vigore intellettuale di tardo Ottocento e di primo

Novecento – rappresentato, tra altri, da Venturi, Rivoira, e, un po' più tardi, da Toesca (Venturi 1902, 109-88; Rivoira 1904; Toesca 1927, 241 e part. 284-96) – che lo studio della scultura altomedievale conoscerà una sempre maggiore e più diversificata attenzione, quando studiosi del calibro di Haseloff, Kautzsch, Verzone, Cecchelli, De Francovich apporteranno contributi di rilievo, con accenti diversi. Si giungerà poi alla costituzione del *Corpus della Scultura altomedievale*, avviato e fortemente voluto da Mario Salmi (Guiglia 2021), e quindi agli sviluppi attuali, aperti alle acquisizioni della ricerca archeologica e dello studio dei molteplici risvolti nell'analisi delle produzioni (Beghelli 2013, 10-8).

Non è intento di questo contributo ripercorrere il florido e diversificato quadro di posizioni storiografiche sulla scultura altomedievale nel periodo considerato; piuttosto, i riferimenti che vi si trovano vogliono soltanto servire da stimolo per una riflessione su un particolare momento culturale che riflette, nelle sue molteplici e talora contrastanti declinazioni, uno *Zeitgeist* connotato e diffuso, un'inedita capacità di volgersi a una categoria di manufatti sino ad allora scarsamente valutata. Questo atteggiamento innovativo, che forse non a caso si intreccia, nell'archeologia di terreno, con le scoperte delle grandi necropoli longobarde e dei loro ricchi corredi – con la conseguente apertura allo studio di tutta una nutrita serie delle cosiddette 'arti minori', come nel citato volume di Pietro Toesca – comporta riverberi molto concreti, che toccano e in parte cambiano il volto dell'analisi storico-architettonica degli edifici. È a questi aspetti materiali che ci si dedicherà in questo saggio, esiti di scelte talora epistemologiche, talora religiose, comunque frutto di un tempo di forti sperimentazioni come fu quello a cavallo tra XIX e XX secolo.

2. La scultura altomedievale tra (ri)scoperta, restituzione didascalica, finalità liturgiche e reimpieghi colti

I nuovi approcci alla scultura altomedievale ne fanno un ambito non soltanto di studio, ma anche di importanti esperienze museografiche. Un contesto di rilievo in questo senso è certamente rappresentato dal grande cantiere di restauro in Santa Sabina a Roma, di cui recentemente Fabio Betti ha ricostruito con puntualità le fasi, facendo chiarezza sui diversi interventi (Betti 2017). Fu lo stesso Mazzanti a guidare i lavori, avviati nella chiesa nel 1894, alla ricerca delle sculture del tempo di Eugenio II che l'architetto sospettava essere state reimpiegate nei gradini delle predelle della cattedra e dell'altare, in quelli della cripta e di accesso al presbiterio, realizzati nel quadro di operazioni ivi condotte negli anni Ottanta del XVI secolo. La pista seguita dallo studioso, esito di un serrato processo induttivo derivante dall'esperienza e da una rilevante consuetudine di approccio alle strutture materiali e alle loro vicende costruttive, si rivelò proficua, poiché vennero messe in luce numerose lastre che avevano originariamente composto la recinzione liturgica altomedievale.

Su di esse il Mazzanti operò con rigore filologico, realizzando dapprima spolveri («mi fu facilitato il compito per mezzo di spolveri eseguiti sugli originali, con i quali ebbi non solo il disegno dell'oggetto, ma anche la sua dimensione preci-

sa...»: cit. in Gianandrea 2023, 161) e disegni restitutivi, con una logica di netta distinzione, anche sul piano grafico e tramite gradazioni in scale di grigi, tra l'esistente e l'integrato, un principio applicato poi anche all'atto dell'allestimento espositivo delle lastre stesse, che egli mantenne nel medesimo edificio. La parete sinistra della chiesa, infatti, nel 1895, divenne un lapidario a vista (Fig. 1), in cui lo scopo di preservazione e tutela si coniugava con quello didattico, a servizio del visitatore, che era così accompagnato a riscoprire una fase di grande rilievo nella storia dell'edificio. All'osservatore i frammenti originali erano presentati con le aree lacunose ricomposte, ma la parte integrata era chiaramente denunciata mediante il ricorso allo stucco, che, steso su un piano in sottosquadro rispetto all'originale, accoglieva la ricostruzione dell'ornamentazione nella sua interezza, semplicemente graffita in superficie.

Poco più di vent'anni dopo, Antonio Muñoz, nei lavori di restauro intrapresi in particolare nel 1918-1919 e quindi tra 1936 e 1939, smantellò il lapidario di Mazzanti, recuperando gli arredi carolingi, eliminando però quasi del tutto le restituzioni a graffito sullo stucco, e sostituendole con vere e proprie integrazioni dallo sviluppo tridimensionale, in modo da imitare il vero. Questo intervento confluisce in una prima ricostruzione della recinzione liturgica carolingia, condotta anche sulla scorta di modelli di altre chiese romane (Fig. 2), poi a sua volta sostituita da un secondo allestimento, ancora oggi osservabile nell'edificio (Betti 2017).

Se il caso di Santa Sabina è certo esemplare, sotto diversi punti di vista, della 'filiera' che dalla ricerca e scoperta porta alla musealizzazione della scultura altomedievale, esso non è sicuramente isolato nel panorama culturale di fine Ottocento-primi decenni del Novecento, come dimostrano altri casi che si potrebbero evocare a Roma³, così come nel resto della Penisola. Tra questi, basti pensare a quanto si verifica presso il Sant'Abbondio di Como, ove il sacerdote Serafino Balestra, pur senza preparazione specifica, ma con un fervore molto concentrato sul dato materiale che gli valse le lodi di Camillo Boito (Boito 1880, 4 e 63-4), iniziò una serie di sterri e di demolizioni nella chiesa romanica, alla ricerca delle testimonianze più antiche di quella importante presenza ecclesiastica.

Sin dal 1863 si misero così in luce, dallo smontaggio del pavimento, più di venti «pezzi d'intagli» e numerosi frammenti «tutti lavorati a rabeschi, e formavano anticamente parte della balaustra, e dei pulpiti, e della tribuna» (Cassanelli 1984, 206; Della Torre 1984, 301 e 305). La corrispondenza del religioso e l'interessamento del Boito, pur concentrati essenzialmente sulle fasi paleocristiane, sono piuttosto indicativi di quanto le testimonianze scultoree altomedievali che affiorano dagli scavi siano rilevanti per la restituzione delle più antiche fasi del monumento, tanto che lo stesso Boito pubblica, tra i rari disegni di manufatti scultorei, proprio due frammenti di età carolingia (Boito 1880, 25, fig. 4). Balestra, del resto, come giustamente messo in evidenza da Cassanelli, si pone il problema della ricostruzione di un arredo fisso costituito proprio da quei

³ Basti pensare agli esiti dei restauri del Giovenale in Santa Maria in Cosmedin: Giovenale 1927.

materiali, «per condurre al fine un restauro, che soddisfi alle esigenze dell'arte e dei tempi» (Cassanelli 1984, 206).

Una finalità estetica, dunque, non senza aspirazioni di organicità nella presentazione, che troverà poi una sua traduzione in un primo allestimento, nel 1897, di una «Sala cristiana», entro un ambiente conformato a piccola cappella, nel Museo archeologico della città, ove i manufatti scultorei vennero affissi alle pareti e presentati per la prima volta al pubblico in maniera organizzata, in una sorta di absidiola, a seguito di una prima, provvisoria esposizione nei matronei (ricostruiti) e all'esterno dell'abside⁴. Decisamente più 'imitativa' fu invece la seconda sistemazione della collezione, a cura di Luigi Perrone⁵, in un nuovo spazio del museo, inaugurato nel 1937 a seguito dei restauri in Sant'Abbondio diretti da Antonio Giussani tra il 1928 e il 1936: qui, i rilievi vennero sistemati lungo le pareti, ma con una disposizione tale da suggerire lo sviluppo di una recinzione presbiteriale, anche se non sempre con piena affidabilità della ricostruzione (Fig. 3); nella fascia alta dei muri, invece, facevano mostra di sé colonnine di *pergula*, intervallate da altri elementi altomedievali e romanici, il tutto a circondare un blocco di cemento posto al centro della sala cui furono applicati plutei frammentari (Cassanelli 1984, 206-07).

Anche in altri contesti, *disiecta membra* di arredi liturgici entrarono a far parte di nuove ricomposizioni 'in stile' in cui si cimentò anche Alfredo D'Andrade a San Paragorio di Noli. Nel quadro dei noti lavori diretti dall'architetto portoghese che interessarono la chiesa, a seguito di un sisma occorso nel 1887, vennero condotti estesi scavi, in occasione dei quali dai livelli pavimentali emersero frammenti di arredo scultoreo (pilastrini e plutei) di VIII-IX secolo, che furono quindi arditamente ricomposti, con vaste integrazioni, a formare un ambiente progettato dallo stesso D'Andrade (Frondoni 2018b, 111, con bibliografia; Frondoni 2018c, 350-54), ancora oggi osservabile nella chiesa (Fig. 4).

Il riassetto di materiali scultorei tardoantichi e altomedievali per 'ridare vita' all'antico è pratica diffusa e documentata anche in siti di grande rilevanza, come nel caso dell'altare del presbiterio di San Vitale di Ravenna, ricomposto da Corrado Ricci nel 1898 in sostituzione di quello precedente, ascrivibile a interventi settecenteschi. Il primo Soprintendente ai Monumenti ravennati, nel quadro di una complessa operazione intesa al ripristino dello stato originario che coinvolse tutto l'edificio tra il 1898 e il 1908, ricostruì l'arredo utilizzando lastre decorate di VI secolo che dagli inizi del XVIII secolo giacevano nel mausoleo di Galla Placidia (a loro volta in quel tempo prelevate da San Vitale: Sotira 2013, 55-56), mentre la mensa venne recuperata dalla cappella di San Benedetto, dove era stata sistemata nel 1700, in occasione della ricostruzione dell'altar maggiore in forme barocche (Verho-

⁴ Per tutte le vicende di rinvenimento e musealizzazione dei materiali, nonché per un complessivo catalogo di essi si rinvia ora a Casati 2014, con bibliografia.

⁵ Su questa figura: Guarisco 2014, 247-48.

even 2011, 260, 280, 284)⁶. Come si può inferire, l'idea che animò questo intervento, così come molti altri casi consimili, è quella di un ripristino che passa per un sistematico recupero di pezzi coerenti con il momento storico che si vuole riproporre, un intento che in San Vitale si attuò anche andando a ricercare i manufatti d'origine, dispersi talora in altre chiese, ma della cui provenienza vi era ancora memoria.

Poco più di vent'anni dopo, nel 1923, Alessandro da Lisca diede vita alla 'creazione' del noto ciborio di San Giorgio di Valpolicella (Fig. 5), a partire da materiali appartenenti all'edificio e che già nei secoli precedenti avevano conosciuto una complessa vicenda di trasmissione e di sottrazione al contesto d'origine (Brugnoli e Cortellazzo 2011-2021, 13-20). Le colonnine iscritte, infatti, appartenute a un ciborio d'altare, sin dalle prime notizie disponibili, risalenti al XVIII secolo, risultavano ormai impiegate a comporre altari, utilizzate come sostegni per la mensa; esse furono poi trasferite al Museo lapidario maffeiano di Verona agli inizi del XVIII secolo. Altri elementi che compongono l'arredo erano invece presenti nella chiesa o furono rinvenuti nelle aree adiacenti.

Già alla fine del XIX secolo si era affacciata l'idea di una ricostruzione che rimettesse in opera i materiali altomedievali di San Giorgio e nel 1908, in occasione dell'Esposizione di Arte Sacra di Torino, si realizzarono calchi delle colonne e degli archetti, ricomposti a dare una delle facciate di un ciborio, nel quadro di un intervento antesignano della ricomposizione integrale che sarebbe poi stata realizzata qualche anno dopo. All'intento restitutivo alla base della realizzazione del ciborio si associò però ben presto anche un altro aspetto, ovvero una nuova consapevolezza dell'importanza di riportare nel luogo d'origine i manufatti, in considerazione di esigenze conservative, dal momento che nel museo veronese le condizioni di esposizione non furono ritenute adeguate a garantire la sicurezza dei materiali, avendo peraltro già essi subito furti e danneggiamenti.

In questo clima e sulla scorta di tali molteplici istanze, nei primi anni Venti si attuò la ricostruzione entro la chiesa di San Giorgio dell'attuale ciborio, in realtà esito di elementi di cronologia difforme, distribuiti tra l'età liutprandea e quella carolingia, un arredo di fatto ricreato non senza peraltro diverse perplessità dichiarate dallo stesso Da Lisca, almeno in parte consapevole della creazione di un *pastiche* dal tono eclettico. Di fatto, come ha da ultimo puntualizzato uno studio completo di Paola Piva (2021), si tratta di due distinti cibori, uno d'altare (VIII secolo: colonnine e due archetti), l'altro pertinente a un fonte battesimale (fine VIII-inizi IX: altri due archetti). L'ingegnere veronese procedette peraltro non solo al riassetto, ma a un completamento dei materiali selezionati con integrazioni imitative (Piva 2021, 275-76 nota 15), in particolare in due dei capitelli delle colonne – ispirandosi a quelli dei sostegni conservati,

⁶ Per le colonnine in verde antico che sostengono la mensa si attinse invece dall'apparato decorativo dell'altare della cappella della Beata Vergine, a sinistra del presbiterio, realizzato agli inizi del Settecento (Verhoeven 2011, 280 e 284).

ma non rinunciando a introdurre qualche variazione personale – e nella cornice superiore di coronamento.

In diversi contesti, tra cui alcuni di quelli sopracitati, l'interesse per la scultura altomedievale nel periodo che qui si considera non si traduce tuttavia soltanto in musealizzazioni a scopo culturale o comunque prevalentemente didascalico, ma si coniuga parimenti con una volontà di rimontaggio e ripristino con finalità anche liturgiche, evidente quando la ricostruzione avviene in un contesto ecclesiastico ancora officiato. Il caso comasco del Sant'Abbondio può nuovamente essere evocato: in fondo, a ben guardare nelle intenzioni di Balestra, l'idea che «i capitelli, le basi, il frammento di cornice e gli altri bassorilievi a rabeschi devono impiegarsi nel ricostruire il pulpito e le balaustre» (Della Torre 1984, 305) riflette certamente una volontà di ripristino di una situazione se non originaria in ogni modo molto antica, ma quegli arredi restituiti avrebbero comunque anche rappresentato dispositivi utilizzati o utilizzabili, non fosse che per una delimitazione dello spazio liturgico, nel caso della recinzione. Questo intento venne infatti messo in atto nel caso di due altari laterali (Fig. 6), che furono appositamente ricostruiti con un'interessante operazione di assemblaggio di rilievi carolingi provenienti sia dagli scavi del Sant'Abbondio, sia, secondo il Porter, da San Vincenzo di Galliano, da cui alcuni rilievi erano già in precedenza confluiti nella chiesa comasca (Porter 1915-1917 II, 308 e 310, con datazione agli inizi dell'XI secolo; Casati 2014, 32). Questo intervento portò all'elaborazione di un *patchwork*, che, al di là della sua fondatezza sul piano filologico-archeologico, è nondimeno significativo sul piano culturale, se inserito nella temperie del momento⁷.

Il materiale scultoreo altomedievale della chiesa comasca fu peraltro anche al centro di un'operazione di segno diverso, legata a una privatizzazione dei pezzi e a una loro ricollocazione all'interno della cappella funeraria della villa di Moltrasio che la nobile Leopolda d'Adda fece realizzare per il defunto marito, Alessandro Lucini Passalacqua, deceduto nel 1861 (Fig. 7). Nel 1863, anno dell'inaugurazione, le pareti del mausoleo potevano così essere rivestite di rilievi carolingi ancora oggi *in situ*, acquisiti forse tramite lo stesso vescovo comasco Romanò che presiedeva ai lavori avviati in quegli anni in Sant'Abbondio (Cassanelli 1984, 204-05). In questo caso si tratta evidentemente di un allestimento colto, che sottrae i rilievi alla fruizione pubblica e ne fa il simbolo dello status di privilegio economico e sociale, ma anche più latamente intellettuale della famiglia destinataria, espressione di un ambiente aristocratico sensibile alle arti, al collezionismo e interprete di quell'ecllettismo raffinato tipicamente ottocentesco⁸.

I materiali scultorei altomedievali sono spesso oggetto di un recupero da *connaisseurs* attraverso vari passaggi di mani⁹ e talora anche di un reimpiego osten-

⁷ Gli altari resistettero in opera sino ai restauri del Giussani (Cassanelli 1984, 206).

⁸ Sulla famiglia e sui suoi orientamenti culturali si veda Amadini 2013, part. 9-11.

⁹ Così, ad esempio, si spiega l'approdo di un fronte d'altare con decorazione altomedievale dalla chiesa di San Sebastiano di Ravenna dapprima alla villa Lovatelli Dal Corno presso questa stessa città e quindi presso la villa Landau-Finaly, appartenuta al banchiere ucraino Horace de Landau (1824-1903): Ricci 1909, 275 e De Nicola 1916.

tatorio dell'antico, non dissimile a tratti da quello che si osserva secoli prima. Esso si alimenta altresì mediante una circolazione di pezzi non acquisiti direttamente, come quelli citati sinora, attraverso campagne di scavo o di restauro *in situ*, ma di provenienza diversa, non locale. È il caso, ad esempio, dei capitelli che inquadrano il portale minore della chiesa già dei Santi Pietro e Paolo nel complesso delle Sette Chiese di Bologna, ove, in occasione dei restauri diretti da Raffaele Faccioli negli anni Ottanta del XIX secolo, i pezzi furono ricollocati a seguito di un acquisto nell'antica capitale dell'Esarcato, come segnalato da Corrado Ricci (1909, 275)¹⁰: ultima eco, questa, di una tradizione ininterrotta dall'alto Medioevo che vede Ravenna come bacino pressoché inesauribile di manufatti capaci di evocare il prestigioso ruolo che per secoli la città svolse e che continuò a mantenere nell'*imagerie* colta su scala europea (Ricci 1989).

3. Osservazioni conclusive

Gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del secolo successivo costituirono il primo momento in cui la scultura altomedievale assurse a oggetto di studio, molto spesso con caratteri scientifici, che poterono giovare delle esperienze e delle riflessioni maturate in quello stesso torno di tempo nella pratica del restauro architettonico. A questo proposito, del resto, fu proprio in quel periodo che, attraverso posizioni differenti e talora in fiero contrasto, maturarono le occasioni per esaminare il rapporto della scultura medievale (anche altomedievale) cosiddetta 'ornamentale' e l'architettura stessa, rapporto variamente valutato da chi, come De Dartein, riteneva la prima un elemento ben distinto dalle strutture murarie, di fatto accessorio, e chi invece, come il Cattaneo, la riteneva componente in imprescindibile integrazione con queste ultime (Guarisco 2014, 97-8), con intuizioni che a tratti anticipano di un secolo approcci propri della moderna archeologia stratigrafica e dell'archeologia dell'architettura in particolare.

Ovviamente, la seconda metà del Novecento muterà completamente la visione della scultura altomedievale, attraverso l'affermazione di un nuovo atteggiamento scientifico e soprattutto di un'attenzione alla collocazione di essa in un contesto globale, in quanto espressione di una cultura decorativa, ma anche di logiche di produzione, di esigenze funzionali, di interazione con lo spazio circostante, in un complesso rapporto che coinvolge altresì committenze e fruitori. La progressiva adozione di questa nuova prospettiva, tuttavia, segna la fine di un tempo in cui questa classe di materiali fu anche oggetto di un 'riassorbimento nella contemporaneità' molto accentuato e soprattutto capace di assegnare nuovi valori a quei pezzi, in qualche misura di risemantizzarli. La scoperta dei manufatti altomedievali tra Otto e Novecento, descritta talora quasi con un tono di missione ideologica e perseguita sul campo con pratiche fortemente invasive, in quel particolare periodo divenne sì frequente preludio

¹⁰ Su Faccioli e i restauri al complesso, che prevedero ampi interventi integrativi e imitativi cfr. Basevi 2021, part. 84-5 per l'apparato scultoreo.

alla musealizzazione, ma questa molto spesso andò oltre l'esposizione e la presentazione al pubblico. Non di rado, per la prima volta, si tentò di ricreare quella che oggi chiameremmo una 'realtà immersiva', pensata in tre dimensioni, come documentano, ad esempio, le ricostruzioni delle recinzioni presbiteriali e tra queste, nella fattispecie, quelle realizzate nello stesso edificio in cui i pezzi furono rinvenuti, quasi in un tentativo di riportarne in vita una facies che, dopo secoli, tornava a disvelarsi.

Questo processo si attuò ad opera spesso di intelletti brillanti e architetti certamente molto consapevoli del proprio ruolo (basti pensare a Muñoz o D'Andrade), a tratti presentato quasi come demiurgico, altro aspetto non secondario di un fervore in cui anche la scultura altomedievale trovò il suo spazio non solo di emersione dall'oscurità lamentata da più parti, ma anche di apprezzamento e di messa in valore, ovviamente secondo parametri propri di un'epoca. Ricollocati a seguito di un ritrovamento *in situ* negli edifici talora radicalmente restaurati oppure anche fatti giungere da altri luoghi, altamente simbolici, come Ravenna, i pezzi scultorei altomedievali furono restituiti alla fruizione pubblica come parte integrante delle chiese che si stavano riportando in quello che era allora ritenuto lo stato originario. Tale operazione produsse risultati che oggi possiamo definire certamente alquanto discutibili sul piano scientifico, ma nondimeno essa è espressione di un intento molto concreto e figlio di specifiche istanze: i rilievi, esposti e talora riposizionati nello spazio, svolgevano così un ruolo attivo, contribuendo a ricreare un insieme, si potrebbe dire, un'atmosfera capace di avvolgere l'osservatore.

Il coinvolgimento degli arredi e della decorazione architettonica dei primi secoli del Medioevo fu tale per cui essi entrarono nello 'spazio vissuto', diventando persino in qualche caso colte ornamentazioni in contesti nobiliari privati, nonché nuovi protagonisti di una rinnovata spazialità, anche al servizio della liturgia. Nei profondi cambiamenti intervenuti durante il XX secolo nella concezione museografica, nella prassi di restauro così come nella comunicazione dei risultati di tali interventi al pubblico, la perpetuazione di un ruolo liturgico è forse l'aspetto che, sottotraccia e anch'esso con un suo dinamismo interno, si ritrova di fatto ancora oggi. Basti pensare al recupero di materiali scultorei altomedievali riutilizzati in pieno Novecento come componenti di nuovi arredi liturgici in varie chiese, dal duomo di Caorle, a San Saba a Roma, ove lastre carolingie sono ad esempio impiegate come lettori, all'altare della cattedrale di Ventimiglia che, a seguito dell'adeguamento liturgico post-conciliare intervenuto negli anni Settanta del Novecento, esibisce una lastra altomedievale come paliotto¹¹. Non si tratta soltanto di esporre

¹¹ <<https://www.dibaio.com/il-problema-degli-altari-barocchi/>> (06/24). Interessante osservare come l'incarico diocesano per i Beni Culturali della diocesi di Ventimiglia indichi gli esiti di tale intervento come «il corretto reimpiego di un reperto archeologico altomedievale a formare la base» dell'altare. Nel 2010, in occasione del quindicesimo anniversario dell'ordinazione episcopale del vescovo di Ventimiglia, venne donato al presule un anello d'oro, riprodotto la decorazione della lastra altomedievale riutilizzata nell'altare della cattedrale. Queste le motivazioni che accompagnarono la consegna dell'anello, con quel particola-

l'antico; questo 'antico' per diversi contesti coincide con l'alto Medioevo e ancora oggi ha un valore forte e fondativo nella coscienza delle comunità, nel tardo Ottocento come, *mutatis mutandis*, nel mondo contemporaneo. La scultura altomedievale continua cioè, in questi specifici contesti, a rappresentare l'origine, il punto di partenza di una storia che continua, un filo rosso che lega l'oggetto di studio archeologico al presente, in un rapporto che non si risolve unicamente sul piano scientifico e intellettuale, ma che tocca la memoria collettiva, il desiderio presente di riappropriazione del proprio passato e a tratti il sentimento religioso, nel quadro di processi affascinanti e complessi ai quali Guido Vannini, cui questo volume è dedicato, ha consacrato intelligenti energie e illuminanti pagine.

Riferimenti bibliografici

- Amadini, P. 2013. *Arti dell'Asia Orientale tra pubblico e privato: due raccolte esemplari. Dal 1870, cent'anni di collezionismo d'arte cinese e giapponese a Milano*, tesi di dottorato di ricerca in Lingue Culture e Società dell'Asia Orientale, XXV ciclo, Università Ca' Foscari di Venezia.
- Ballardini, A. 2009. "Da ornamento a monumento: la scultura altomedievale nella storiografia di secondo Ottocento." In *Medioevo: immagine e memoria*. Atti del convegno, Parma, 23-28 settembre 2008, a cura di A. C. Quintavalle, 109-26. Milano: Electa.
- Basevi, B. 2021. "Una storia per immagini." In *Luigi Vignali e Santo Stefano «qui dicitur Sancta Hjerusalem» Iconografia del complesso delle sette Chiese*, a cura di A. Mazza, 67-91. Bologna: Bononia University Press.
- Beghelli, M. 2013. *Scultura altomedievale dagli scavi di Santa Maria Maggiore a Trento. Dal reperto al contesto*. Bologna: BraDypUS.
- Betti, F. 2017. "L'arredo liturgico della basilica di S. Sabina al tempo di papa Eugenio II: dalla scoperta ai restauri storici (1894, 1918, 1936)." *Arte Medievale* s. IV, VII: 31-52.
- Boito, C. 1880. *Architettura del Medio Evo in Italia*. Milano: Ulrico Hoepli.
- Brugnoli, A., e F. Cortellazzo. 2011-2012. "L'iscrizione del ciborio di San Giorgio di Valpolicella." *Annuario Storico della Valpolicella XXVIII*: 13-44.
- Casati, M. L. 2014. *Scultura medievale per l'arredo liturgico a Como*. Como: Musei Civici di Como.
- Cassanelli, R. 1984. "I materiali lapidei decorati di età carolingia. Rapporto preliminare." In *S. Abbondio lo spazio e il tempo. Tradizione storica e recupero architettonico*, 201-31. Como: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici.
- Cattaneo, R. 1888. *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa. Ricerche storico-critiche*. Venezia: Ferdinando Ongania [1889].
- De Nicola, G. 1916. "Due marmi ravennati in Firenze." *Rivista d'Arte* 9, 3: 218-23.

re decoro, da parte dell'allora Vicario Generale della diocesi: «Sull'anello è incisa la Croce scolpita nella pietra che sorregge l'altare di questa Chiesa Cattedrale: è una croce che sembra produrre fiori e frutti: sono i santi ed i beati che questa terra, fecondata dal Vangelo, ha generato nei secoli»: <<https://www.riviera24.it/2010/09/dono-al-vescovo-di-un-anello-raffigurante-la-croce-fiorita-che-si-trova-sullaltare-della-cattedrale-94255/>> (06/24).

- Della Torre, S. 1984. "Appendice documentaria." In *S. Abbondio lo spazio e il tempo. Tradizione storica e recupero architettonico*, 297-308. Como: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici.
- Frondoni, A., a cura di. 2018a. *San Paragorio di Noli. Le fasi del complesso di culto e l'insediamento circostante dalle origini all'XI secolo*. Firenze: All'Insegna del Giglio.
- Frondoni, A. 2018b. "Storia degli scavi." In *San Paragorio di Noli. Le fasi del complesso di culto e l'insediamento circostante dalle origini all'XI secolo*, a cura di A. Frondoni, 111-24. Firenze: All'Insegna del Giglio.
- Frondoni, A. 2018c. "Il battistero paleocristiano di Noli. Ipotesi sul complesso di culto." In *San Paragorio di Noli. Le fasi del complesso di culto e l'insediamento circostante dalle origini all'XI secolo*, a cura di A. Frondoni, 339-54. Firenze: All'Insegna del Giglio.
- Gianandrea, M. 2023. *La scultura altomedievale a Roma nei disegni di Ferdinando Mazzanti. La I regione ecclesiastica*. Spoleto: Fondazione CISAM.
- Giovenale, G. B. 1927. *Basilica di S. Maria in Cosmedin*. Roma: Sansaini.
- Guarisco, G. 2014. *Romanico, uno stile per il restauro. L'attività di tutela a Como (1860-1915)*. Firenze: Alinea.
- Guiglia, A. 2021. "Il Corpus della scultura dell'alto Medioevo in Italia: struttura e situazione attuale." *Les Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie* 17 <<https://journals.openedition.org/cel/19997>> (06/24).
- Mazzanti, F. 1896a. "La scultura ornamentale romana nei bassi tempi." *Archivio Storico dell'Arte* s. II, II: 33-57; III: 161-87.
- Mazzanti, F. 1896b. "Pulpito di Gregorio IV ricomposto dai frammenti esistenti a Castel S. Elia presso Nepi." *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana* II: 34-40, tavv. IV-V.
- Piva, P. 2021. "L'arredo liturgico altomedievale in San Giorgio di Valpolicella." In *"Sotto il profilo del metodo". Studi in onore di Silvia Lusuardi Siena in occasione del suo settantacinquesimo compleanno*, a cura di C. Giostra, e M. Sannazaro, 273-87. Mantova: SAP.
- Porter, A. K. 1915-1917. *Lombard Architecture*, I-IV. New Haven-London: Yale University Press (rist. New York: Hacker Art Books, 1967).
- Ricci, C. 1909. "Marmi ravennati erratici." *Ausonia* IV: 247-89 [1910].
- Ricci, G. 1989. "Ravenna spogliata fra tardo medioevo e prima età moderna." *Quaderni storici* n.s., 24, 71/2: 537-61.
- Rivoira, G. T. 1904. "Della scultura ornamentale dai tempi di Roma imperiale al Mille." Estratto dalla *Nuova antologia*, 16 novembre 1904: 1-16.
- S. Abbondio. 1984. *S. Abbondio lo spazio e il tempo. Tradizione storica e recupero architettonico*. Como: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici.
- Selvatico, P., e L. Chirtani. 1880. *Le arti del disegno in Italia. Storia e critica*, parte II, *Il Medioevo*. Milano: Vallardi.
- Sotira, L. 2013. *Gli altari nella scultura e nei mosaici di Ravenna (V-VIII secolo)*. Bologna: Ante Quem.
- Toesca, P. 1927. *Storia dell'arte italiana, Il medioevo*, I. Torino: Utet.
- Venturi, A. 1902. *Storia dell'arte italiana*, II, *Dall'arte barbarica alla romanica*. Milano: Ulrico Hoepli.
- Verhoeven, M. 2011. *The Early Christian Monuments of Ravenna. Transformation and Memory*. Turnhout: Brepols.

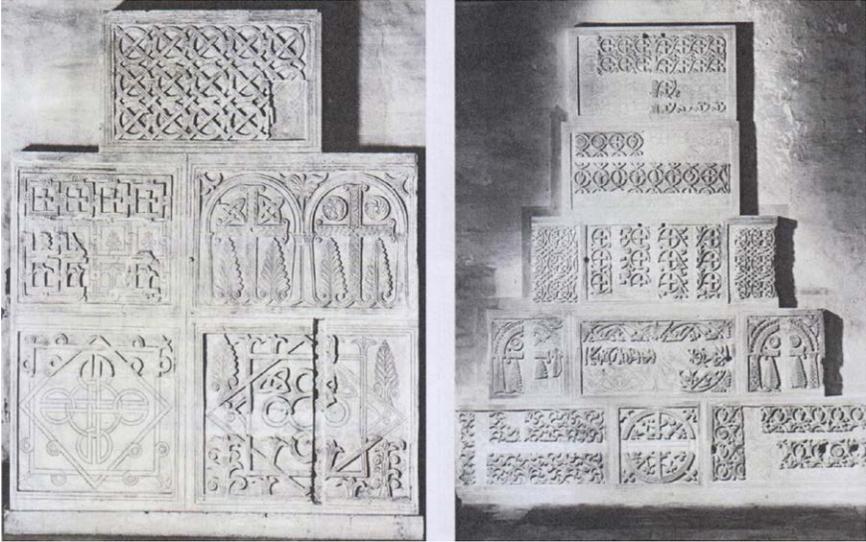


Figura 1 – Roma, Santa Sabina. Esposizione dei rilievi carolingi nella navata sinistra della chiesa, secondo l’allestimento di Ferdinando Mazzanti (1985). Da Betti 2017, 37, fig. 6.



Figura 2 – Roma, Santa Sabina. Ricostruzione della recinzione presbiteriale secondo il primo allestimento di Antonio Muñoz (1918). Da Betti 2017, 41, fig. 12.

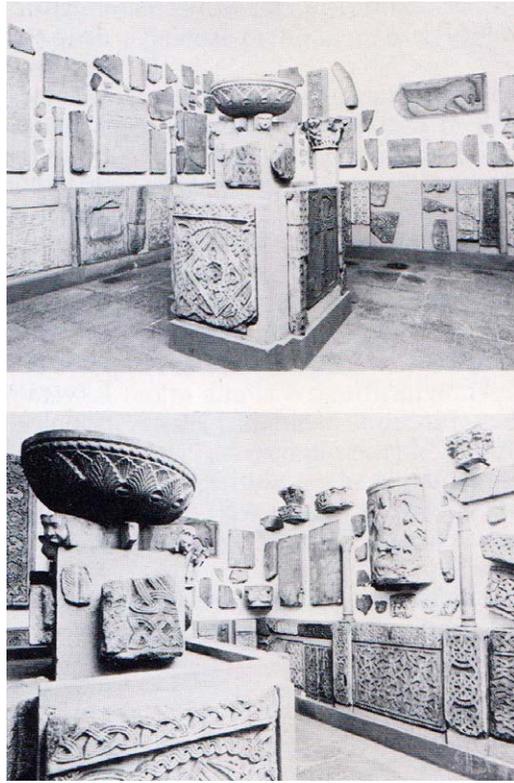


Figura 3 – Como. Secondo allestimento della ‘Sala Cristiana’ del Museo Civico Giovo (1937). Da Cassanelli 1984, 207, figg. 5-6.



Figura 4 – Noli (Savona), San Paragorio. Alfredo D'Andrade, progetto di ricostruzione dell'ambone con i rilievi rinvenuti nel 1899. Da Frondoni 2018b, 353, fig. 30.

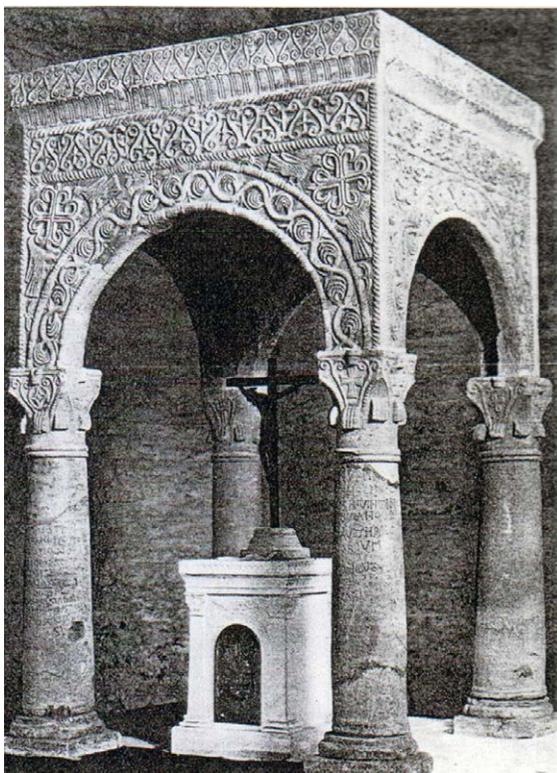


Figura 5 – San Giorgio di Valpolicella (Verona). Ricostruzione del ciborio secondo Alessandro Da Lisca (1923) in una foto pubblicata nel 1943. Da Piva 2021, 275, fig. 2.

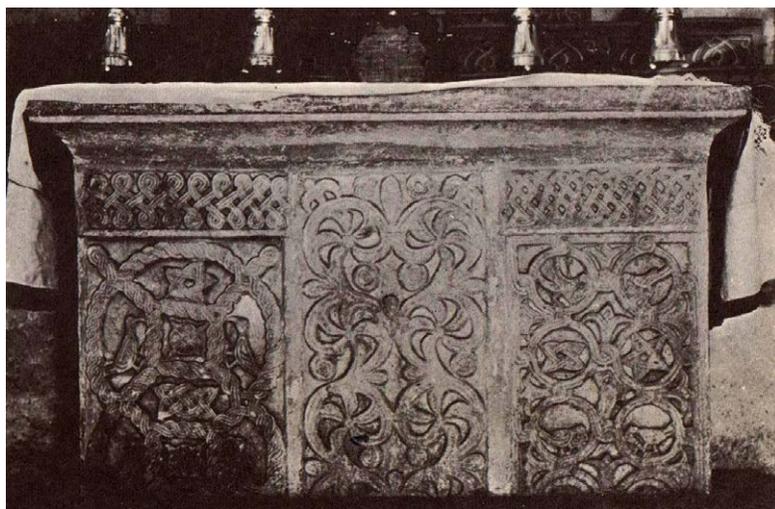


Figura 6 – Como, Sant'Abbondio. Altare di una navata laterale ricostruito con rilievi carolingi rinvenuti dopo il 1863. Da Porter 1917, IV, tav. 59, fig. 4.

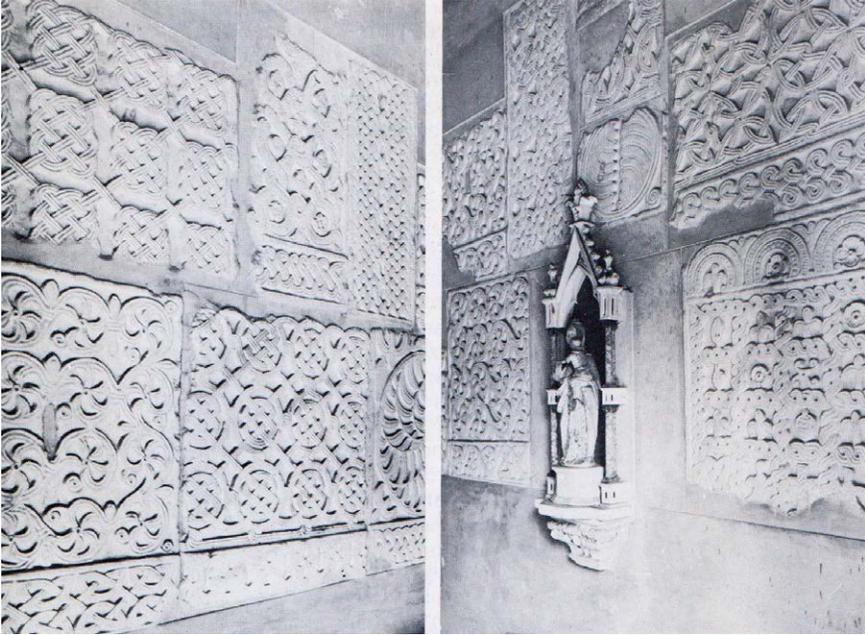


Figura 7 – Moltrasio (Como). Cappella Lucini-Passalacqua. Esposizione dei rilievi carolingi. Da Cassanelli 1984, 205, figg. 2-3.