

Guido Tigler

Frammento di pluteo a intreccio di nastri concentrici

Italia centro-settentrionale, IX secolo.

Materiale: marmo Proconnesio probabilmente di spoglio.

Misure: cm 53 x 58 x 9.

Stato di conservazione: forte appiattimento da consunzione<sup>1</sup>. Prima della recente pulitura gli incavi erano riempiti di malta, da ricondurre ad un riuso della lastra come materiale edilizio, probabilmente in una pavimentazione.

Provenienza: collezione privata.

La lastra frammentaria, che presenta due lati contigui rettilinei disposti ad angolo retto, tuttora delimitati da bordi piatti (mentre gli altri due lati sono irregolari ed evidentemente risultato di frantumazione), costituiva una parte angolare di un pluteo alto circa un metro, in cui lo stesso modulo, formato da nastri concentrici annodati fra di loro, veniva replicato almeno quattro volte, come si vede in casi confrontabili, fra i quali ve ne sono alcuni del tutto o parzialmente conservati in cui il modulo circolare è ripetuto anche nove volte, come a Torino (fig. 25), dodici, come a Santa Sabina a Roma (fig. 11), San Marco a Venezia (fig. 36) e in un pluteo già nella collezione Dal Zotto a Venezia (fig. 38), quattordici o più volte, come in un pluteo frammentario di Ferentino (fig. 16), e addirittura diciotto volte, come in uno a Spalato (fig. 42). L'uso del marmo Proconnesio, che è stato verificato dal giudizio di un esperto, deporrebbe a favore di una provenienza dall'area adriatica della penisola, dove questo materiale dell'isola di Marmara, lavorato prima a Nicomedia e poi a Costantinopoli, da dove veniva importato in Italia e altrove, è stato più spesso impiegato, anche se sporadicamente lo si è portato nell'Antichità pure sul versante tirrenico, e comunque si può dare per scontato che esso sia stato qui riciclato da un pezzo, eventualmente resecato, già usato precedentemente. La relativa inaccuratezza esecutiva che si rivela nell'irregolarità del disegno – se posto a confronto con quelli precisissimi di Roma (figg. 11-12), Santa Maria in Vescovio in Sabina (fig. 18), Bobbio (fig. 44), Torino (figg. 25-28), Como (fig. 29), Brescia (fig. 30), Grado (figg. 34-35), Venezia (figg. 36-39) e Spalato (figg. 42-43) – farebbe propendere per l'origine della lastra da un centro più provinciale o anche da una bottega piuttosto marginale di un grande centro. Tutto lascia credere – sia pure nell'assenza più totale di documentazione – che i centri principali di questa produzione, da dove le maestranze più o meno qualificate potevano spostarsi o inviare modelli verso centri minori, fossero i capoluoghi delle province ecclesiastiche in cui era divisa l'Italia altomedievale, e ai quali facevano riferimento altrettante varianti della liturgia latina: Roma, Ravenna, Aquileia e Milano, metropoli alle quali andranno aggiunte con ogni probabilità almeno Pavia, capitale del *Regnum Italiae* ovvero della *Langobardia Maior*, Lucca, capitale del ducato di Tuscia, e Spoleto, capitale di un importante ducato della *Langobardia Minor*. Questo tipo di suppellettile liturgica lapidea, in cui lo stesso repertorio ornamentale veniva impiegato, oltre che nei plutei, anche per pilastrini, amboni, antependi d'altare e cibori, è diffuso fra tardo VIII e IX secolo non solo nell'Italia centro-settentrionale ma anche in aree alpine confinanti e soprattutto in Istria e Dalmazia. Proprio a causa della diffusione del fenomeno e della uniformità formale delle sue manifestazioni – rispetto alle quali solo la Dalmazia presenta per certi versi una propria fisionomia particolare – è impossibile determinare in modo più preciso la provenienza del pezzo qui esaminato, la cui datazione tuttavia può essere ragionevolmente collocata non nel momento aurorale ma in quello di massima fortuna ed espansione di questo tipo di recinzione presbiteriale e di questo specifico motivo ornamentale, cioè il IX secolo, o – volendo azzardare ma datazione più precisa – la prima metà del secolo.

Il primo studioso che se ne sia occupato, Raffaele Cattaneo (1888), prendendo in esame i tre plutei a intreccio di fettucce a tre capi di pari ampiezza riusati nei matronei di San Marco a Venezia (figg. 36-37), li datava giustamente alla fase dei Partecipazi dell'830 circa, prendendoli però a torto per bizantini<sup>2</sup>; mentre Max Georg Zimmermann (1897), che sfiorava l'argomento in una monografia sulla scultura romanica dell'Italia settentrionale, seguito da un'apposita trattazione di Ernst Alfred

Stückelberg nel 1909, assegnava l'esecuzione di tutto quel tipo di lastre ad intreccio in Italia settentrionale ai Longobardi<sup>3</sup>, anche se già nel 1899 Louis Courajod faceva incidentalmente notare, occupandosi delle radici dell'arte romanica, che tutti i motivi ornamentali presenti in sculture francesi d'età merovingia si trovano anticipati già nella Siria antica e paleocristiana, tornando all'ipotesi che essi fossero stati recati in Occidente dai Bizantini<sup>4</sup>. Diversa fu nel 1929 la posizione di Josef Strzygowski, convertitosi negli anni della prima guerra mondiale a sostenitore non più di ipotesi 'orientaliste' ma 'nordiste': per le lastre a intreccio della Dalmazia rivendicava un'origine slava, riconducendole a presunti prototipi lignei, peraltro andati tutti perduti, che localizzava in Siberia, luogo d'origine per lui di Slavi e Germani<sup>5</sup>. Questa insostenibile teoria, già contraddetta nel 1930 da Ljubo Karaman<sup>6</sup>, non teneva però conto del fatto che quel tipo di rilievo lapideo è del tutto sconosciuto agli altri popoli slavi del Nord-Est europeo e che difficilmente i Croati avrebbero potuto influenzare la ben più vasta produzione italiana dello stesso genere. Già nello stesso 1930 da parte tedesca Arthur Haseloff, che in una mostra del 1929 si era rivelato conoscitore dell'oreficeria germanica delle origini, riconosceva che quello delle lastre a intreccio di vimini era un fenomeno tipicamente italico, propagatosi probabilmente dalla penisola in zone confinanti, assegnando l'esecuzione delle opere a maestranze neolatine, anche quando esse si trovavano occasionalmente a lavorare per committenti longobardi, franchi o croati, cosa confermata – o almeno non contraddetta – dal fatto che i pochi nomi di maestri tramandati dalle epigrafi su altari e cibori sono tutti latini<sup>7</sup>. Singolari e per certi versi contraddittorie sono le due prese di posizione assunte a tal riguardo dallo studioso al quale si devono gli interventi più approfonditi sul fenomeno, Rudolf Kautzsch, che si pronunciò sul tema allora scottante in due articoli del 1939 e 1941, ospitati sul "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", cioè la rivista della Biblioteca Hertziana di Roma (che aveva dovuto cambiare nome a causa dell'origine ebraica della fondatrice Henriette Hertz), allora organo della politica culturale dell'asse Roma-Berlino, motivo per cui il direttore Leo Bruhns vi pubblicava lunghi articoli dedicati agli apporti positivi della Germania all'arte italiana, fra cui quello di Géza de Francovich sui crocifissi gotici dolorosi. Nel primo articolo, tuttora sostanzialmente valido, Kautzsch riconosceva per la prima volta nella Roma di fine VIII e della prima metà del IX secolo la fase migliore di questa produzione scultorea, che ancorava a precisi interventi di pontefici sulle basiliche paleocristiane in base a passi del *Liber Pontificalis*<sup>8</sup>. Coll'occhio affinato dallo studio dei capitelli tardo antichi, Kautzsch individuava una serie di motivi ricorrenti, fra cui il *Korbboden* (fondo di canestro di vimini), a sua volta suddiviso in sotto-motivi, fra cui il *Kreisschlingennetz* (intreccio di maglie circolari, ovvero ruote annodate fra di loro), motivo questo che presenta una variante molto complessa (nelle sue parole "sehr kompliziertes Bandgeflecht") con due cerchi concentrici, che illustra coll'esempio di un pluteo di Santa Sabina (fig. 11)<sup>9</sup>, dello stesso tipo che ritroviamo nella nostra lastra. Benché Kautzsch sapesse benissimo che i singoli motivi da lui rintracciati nelle lastre romane comparivano già nei mosaici pavimentali romani e paleocristiani d'Oriente e Occidente e che ricorrevano abbondantemente della scultura architettonica della Siria omayyade (per i cerchi annodati fra di loro cita ed illustra ad esempio le transenne delle finestre dell'VIII secolo della Grande Moschea degli Omayyadi di Damasco<sup>10</sup>), egli rifiutava sia la teoria dell'origine romana che quella dell'origine orientale di questa produzione scultorea in Italia, che a suo dire sarebbe comparsa a Roma nella seconda metà dell'VIII secolo come un fenomeno già maturo, preceduto forse di poco dall'Italia settentrionale longobarda. Nel secondo articolo lo studioso si dedica alla produzione dell'Italia settentrionale in età longobarda (quindi prima del 774), la quale secondo lui avrebbe influito su quella romana, anche se fra le righe è costretto ad ammettere che nell'VIII secolo longobardo prevalevano di gran lunga plutei, amboni, antependi e cibori a soggetto faunistico d'ispirazione orientale (persiana sasanide mediata dalle stoffe o anche bizantina) e comunque ancorati alla tradizione paleocristiana, e che i punti di contatto con la successiva decorazione ad intreccio sono davvero pochi, fra cui i minuti intrecci che corrono lungo i bordi delle lastre triangolari con pavoni del Museo Cristiano di Brescia, provenienti probabilmente dall'ambone della basilica di San Salvatore, fondata nel 753 da Ansa, la moglie dell'ultimo re longobardo Desiderio (fig. 5), ed una anomala lastra a Bobbio, di datazione comunque piuttosto tarda (fig. 44)<sup>11</sup>. Mentre gli intrecci di fettucce orientali (bizantini e islamici)

sarebbero caratterizzati da un'arida ripetitività seriale discendente dalla *Kunstindustrie* (Riegl) tardoromana, quelli dell'Italia longobarda presenterebbero invece una fresca vitalità, quasi una sorta di pittorica drammaticità, che si spiegherebbe per l'influsso degli intrecci zoomorfi dell'oreficeria germanica, che influenzarono pure la miniatura irlandese. Saremmo dunque davanti alla germanizzazione di uno stile d'origine latina. Anche se Kautzsch fa di tutto per far apparire perfettamente coerenti le sue conclusioni del 1939 e del 1941, non è difficile accorgersi che nel passaggio dal sobrio metodo filologico del primo articolo all'entusiasmo per l'arte nordica manifestato nel secondo la sua obiettività scientifica appare inquinata dalla propaganda nazista. Ancor peggio, nel 1941 Emerich Schaffran pubblicava una delirante monografia sull'arte dei Longobardi in Italia, dedicata al capo delle SS Himmler, in cui tornava ad aggiudicare ad artisti di stirpe longobarda non solo queste lastre ma molte altre opere del Medioevo italiano che gli sembravano vitalizzate dall'afflusso di sangue ariano prodotto dall'invasione longobarda<sup>12</sup>, teoria questa dalla quale lo stesso Kautzsch ebbe il coraggio di distanziarsi nella sua recensione del 1942<sup>13</sup>. Nel 1945 Paolo Verzone, nell'affrontare l'architettura preromanica della Liguria, dedicava in appendice un suo studio alle lastre italiane, coniato una sua propria terminologia per i singoli motivi (l'unica in lingua italiana), fra cui quello a "croci d'occhielli e cerchi intrecciati" che qui ci interessa, all'interno del quale individuava una sottospecie attestata da alcune lastre di Torino (figg. 25-28), che datava infondatamente al X secolo: "il motivo si complica anche per la presenza di un cerchio complementare, concentrico ad ogni croce d'occhielli"<sup>14</sup>. Opportunamente pure Verzone ipotizzava un influsso diretto dei pavimenti musivi romani e tardoantichi sui plutei "a matasse", fenomeno che riteneva caratteristico soprattutto dell'arte romana plebea e provinciale<sup>15</sup>. A guerra finita, nel primo congresso internazionale di studi longobardi tenutosi a Spoleto nel 1951 (quando il neonato CISAM decideva la catalogazione di tutto il materiale italiano in un corpus suddiviso per diocesi), Géza de Francovich confutava recisamente, con lo stile polemico che gli era proprio, le teorie di Kautzsch (1941) e Schaffran, arrivando a sostenere che non solo non v'è alcun motivo per attribuire le lastre a intreccio, diffuse anche in parti d'Italia (come Roma e Venezia) mai dominate dai Longobardi e in Croazia, ad artisti di stirpe longobarda, ma che persino l'oreficeria longobarda, cioè l'unica tecnica sicuramente da loro praticata, sarebbe da suddividere fra opere di puro carattere germanico, quando è ornata da intrecci caotici di animali, e altre d'influsso romano-bizantino, quando adotta il motivo dell'intreccio vimineo o quando, come nella lamina di Agilulfo, si ispira all'arte figurativa classica, ipotizzando per opere di questi ultimi tipi una paternità di maestranze italiche<sup>16</sup>. Proprio nella loro equidistanza fra gli schematici e fissi intrecci di fettucce orientali (a proposito dei quali de Francovich poneva l'accento sul motivo della triplice fettuccia con capo centrale più ampio di quelli laterali, che prevale in ambito mediobizantino e lagunare) e quelli estremamente drammatici fatti di elementi zoomorfi della più pura oreficeria germanica e della miniatura insulare, lo studioso aggiudicava ad artisti italiani le lastre ornate da intrecci di vimini relativamente vivaci ma improntati ad un principio di razionalità per lui tipicamente latino. Come si vede, pur ribaltando la questione, anche in questo studio, che ha poi costituito la base per l'approccio ritenuto 'ortodosso' alla questione nell'Italia del dopoguerra<sup>17</sup>, rimangono irrisolti alcuni 'nodi' – mi si passi il gioco di parole – dovuti a razzismo culturale, non più biologico. Lo studioso goriziano e trilingue (tedesco, sloveno ed italiano) avrebbe potuto imparare dalla sua stessa situazione quanto è facile passare da una lingua all'altra e da un'ideologia all'altra. Pur non mettendo in discussione le conclusioni di de Francovich, nel 1984 Adriano Peroni è tornato in parte ad un approccio vicino a quello di Kautzsch, sostenendo che gli arredi presbiteriali lombardi dell'età di Liutprando (712-744) – epoca in cui si vedeva ormai una sorta di 'rinascenza' – potrebbero in qualche modo aver influenzato quelli della successiva rinascenza carolingia<sup>18</sup>. Basandosi su questa autorevole presa di posizione, nonché sull'idea peroniana di una dipendenza dei capitelli della cripta di Sant'Eusebio di Pavia (datati all'VIII secolo) da oreficerie ad alveoli d'età barbarica, nel 1989 Angiola Maria Romanini proponeva di riabilitare l'uso del termine 'longobardo' non solo per tutta l'oreficeria d'età longobarda in Italia del Nord, sia quella con intrecci caotici di animali (fig. 1) che quella con intrecci razionali di vimini (fig. 2), ma anche per la produzione scultorea in pietra di quei secoli<sup>19</sup>. Questa teoria revisionista, nella quale non è difficile

scorgere il riflesso della ricerca, avviata negli anni Ottanta, della propria identità culturale celtica e germanica della 'Padania', veniva giustificata dalla studiosa lombarda coll'esigenza metodologica di affrontare ormai la 'questione longobarda' sotto il profilo, adottato da storici e linguisti, della progressiva perdita di identità ovvero 'acculturazione' del popolo longobardo, che si è gradualmente romanizzato. Invertendo i termini di Kautzsch, avremmo dunque a che fare con la latinizzazione di uno stile germanico. Negli anni successivi si sono svolte a Brescia, feudo della Lega Nord, mostre divulgative sui Celti, i Longobardi e i Croati, nelle quali la fredda obiettività dei testi, in genere troppo corti e superficiali per entrare davvero nelle problematiche in discussione, contrasta apertamente con le presumibili aspettative del pubblico, che si poteva attendere un'entusiastica esaltazione delle civiltà artistiche di quei popoli, non più considerati barbari<sup>20</sup>. Diverso è l'approccio di Silvana Casartelli Novelli, che a partire dalla catalogazione del materiale lapideo proveniente dalla distrutta cattedrale di San Salvatore a Torino, da lei compiuta per il CISAM nel 1974<sup>21</sup>, ha a più riprese sostenuto che la scelta dell'astrazione caratteristica delle lastre a intreccio (per le quali ora contesta persino la terminologia di Kautzsch, poiché non si tratterebbe della raffigurazione di cesti di vimini ma di pura astrazione simbolica<sup>22</sup>) sarebbe motivata dall'ideologia iconoclasta, cui aderirono alcuni intellettuali della corte di Carlo Magno, fra cui Teodulfo, vicini alle posizioni degli iconoclasti bizantini. Pur essendo minoritaria, la corrente filoiconoclasta avrebbe influito in misura determinante sulla riforma liturgica promossa da Carlo Magno in tutto il territorio dell'Impero, riforma la cui conseguenza diretta sarebbe stata la realizzazione di arredi presbiteriali di un tipo standard<sup>23</sup>. Punto di forza della teoria è l'ipotesi – per me francamente indimostrabile – che il committente dell'arredo torinese (figg. 23-26) fosse il vescovo Claudio l'Iconoclasta (818-828). Inoltre la studiosa ipotizza un diretto influsso sulle lastre a intreccio italiane delle 'carpet pages' iniziali delle miniature irlandesi, come l'Evangelario di Lindisfarne del 690 circa (fig. 7)<sup>24</sup>.

Gli specialisti di oreficeria 'barbarica' hanno appurato da tempo che già molto prima dell'invasione longobarda del 568 gli orafi germanici avevano contaminato i loro tipici intrecci, apparentemente caotici ma dotati di una propria *ratio*, costituiti da grovigli di elementi anatomici di animali, il cosiddetto primo stile animalistico, con il motivo dell'intreccio di vimini a tre capi, assimilato dall'oreficeria provinciale romana della tarda Antichità, fenomeno questo riconducibile almeno alla *Völkerwanderung* (migrazione dei popoli) del IV-V secolo se non prima, che ha lasciato tracce anche nella produzione franca ed alamanno-sveva<sup>25</sup>. Tale precoce acculturazione è avvenuta anche nel campo dell'oreficeria longobarda, già quando quel popolo nomade si spostava dallo Yutland alla Germania, alla Boemia e poi alla Pannonia, per cui sarebbe ingenuo pretendere di distinguere fra fibule longobarde e italiche in oggetti stilisticamente simili della seconda metà del VI secolo, rinvenuti nella stessa necropoli di Nocera Umbra sulla Via Flaminia (oggi al Museo dell'Alto Medioevo a Roma) come questi (figg. 1-2), solo perché in uno si trovano 'ancora' intrecci del primo stile animalistico e nell'altro 'già' intrecci di vimini. Come ho già avuto modo di argomentare occupandomi degli arredi liturgici lapidei a intreccio di vimini dell'VIII e IX secolo a Firenze e nel Trevigiano<sup>26</sup>, non solo va rifiutata la riabilitazione della teoria della loro origine longobarda, visto che a loro volta proprio nella precoce adozione del motivo dell'intreccio di vimini l'oreficeria germanica si rivela influenzata dall'artigianato artistico romano, ma è opportuno rendersi conto con maggiore consapevolezza critica della remota origine mediorientale del motivo, che è comparso già millenni prima di Cristo in Mesopotamia, nella civiltà degli Ittiti, nelle civiltà egee preelleniche, per poi venire recepito anche nell'arte greco-romana, nella quale tuttavia rivestiva inizialmente un ruolo del tutto marginale. È però nel settore dei mosaici pavimentali che il tema dell'intreccio di vimini, usato per cingere i riquadri a mo' di ideale recinto, ha goduto di grande successo sia in edifici profani d'età imperiale che poi in chiese; ed in queste ultime la ripresa degli stessi motivi nei plutei e pilastri delle recinzioni presbiteriali si giustifica per la loro collocazione sopra a quegli stessi pavimenti, come si può ancora osservare in modo molto illuminante negli scavi archeologici sotto alla chiesa di Sant'Andrea a Orvieto, la prima cattedrale della città, dove restano sia un pavimento del VI secolo che plutei di quel periodo e d'età carolingia<sup>27</sup>. Nella tarda Antichità, quando i linguaggi artistici delle province e dei ceti popolari dell'Impero prendevano il sopravvento su quello del colto patriziato

grecizzante della capitale, assistiamo ad un *revival* anche dell'intreccio astratto, che si adattava perfettamente ai subliminali messaggi simbolici trasmessi dall'arte cristiana non figurativa. Non stupisce pertanto che allora le province medio-orientali dell'Impero Romano d'Oriente, ed in particolare la Siria (direttamente confinante coll'Impero Persiano, dove dominavano tendenze simili), facessero di nuovo sentire la loro voce, capace di influenzare l'Occidente, come vorrei mostrare attraverso il confronto fra un settore del mosaico pavimentale del VI secolo, proveniente da una chiesa, conservato nel Museo del Caravanserraglio di Maharrat al-Noumann in Siria (fig. 3), ed un pluteo frammentario reimpiegato nell'atrio Ovest di San Marco a Venezia, databile all'830 circa (fig. 4)<sup>28</sup>. Questa forza propulsiva della Siria aumentò in misura esponenziale nel VII e VIII secolo coll'islamizzazione, erede delle tendenze aniconiche dell'Ebraismo ortodosso e di eresie cristiane come il Monofisismo, per cui non stupisce che gli intrecci di vimini abbiano avuto grande successo nelle decorazioni in stucco e pietra di moschee e castelli d'età omayyade, come ad esempio i castelli di Kirbat al-Maffār in Palestina e Mshattā in Giordania. Un veicolo della trasmissione all'Italia del Nord-Est di questo gusto decorativo può essere individuato negli stucchi di Santa Maria in Valle a Cividale del Friuli, di metà VIII secolo, attribuiti da vari studiosi ad una maestranza siriana, dove compare assieme ad altri motivi anche quello della matassa di vimini, che ritroveremo poi nei sottarchi in stucco di San Salvatore a Brescia, di pochi anni dopo, che mostrano di dipenderne stilisticamente e tecnicamente<sup>29</sup>. Tuttavia è ormai necessario dichiarare senza mezzi termini che la teoria di una diretta dipendenza dei plutei italiani ad intreccio di vimini di fine VIII-IX secolo da quelli dell'ultima età longobarda in Italia del Nord ed in Toscana è del tutto sbagliata, visto che nelle poche opere del VII e dei primi tre quarti dell'VIII secolo (ivi compresi anche pezzi in località non dominate dai Longobardi, come la stessa Roma) prevalgono animali stilizzati disposti araldicamente a coppie attorno ad un elemento centrale, riconducibili non certo all'esemplarità delle oreficerie del primo stile animalistico ma a quella delle stoffe persiane d'età sasanide e della precedente scultura bizantino-ravennate, reinterpretate però spesso in modo spiritoso, quasi caricaturale. Ancor meno è possibile vedere alcun nesso fra le pochissime sculture figurative d'età longobarda, come l'altare del Duca Ratchis del 740 circa a Cividale, e i nostri plutei ad intrecci. Quando l'intreccio di vimini compare in lastre scolpite italiane anteriori al 774, come ad esempio i pavoni dello smembrato ambone di San Salvatore a Brescia (fig. 5), lo fa assumendo un ruolo del tutto marginale, non comparabile col protagonismo che avrà in epoca carolingia. Sarebbe però altrettanto sbagliato vedere nella fortuna dell'intreccio di vimini nell'epoca carolingia una diretta conseguenza della riforma monastica (quella di Aniane) e canonica (quella di Crodegango di Metz) promossa nella seconda metà dell'VIII secolo e ai primi del IX da Carlo Magno, poiché in tal caso questo genere di decorazione dovrebbe essere diffuso negli arredi liturgici non solo italiani ma anche dei paesi d'Oltralpe che facevano parte del Sacro Romano Impero. Non solo arredi lapidei sono rarissimi in Germania e Francia, dove dovevano prevalere quelli lignei andati perduti (ma attestati – come sembra – dalla pianta di San Gallo), ma nel rarissimo caso conservato di Saint-Pierre-aux-Nonneaux a Metz, riconducibile proprio alla riforma di quel Capitolo di canonici voluta da Crodegango negli anni Cinquanta dell'VIII secolo, e poi imposta ai Capitoli di tutte le cattedrali dell'Impero da Carlo Magno, vi sono motivi a intreccio ma del tutto diversi (fig. 6)<sup>30</sup>. Quello delle recinzioni presbiteriali lapidee a intrecci di vimini è dunque un fenomeno sostanzialmente italiano, che è riuscito ad espandersi solo in aree strettamente limitrofe, e che infatti si estende anche oltre i confini dei territori controllati prima dai Longobardi e poi dai Franchi, anche se non in zone di rito greco come lo erano allora vaste parti del Meridione e delle isole. Fuorviante è anche la teoria di un influsso 'celtico' sugli arredi lapidei italiani di fine VIII-IX secolo, mediato da miniature insulari della fine del VII secolo, prodotte in Irlanda, Inghilterra del Nord e Germania, come gli Evangelieri di Durrow, Lindisfarne ed Echternach, ipotesi che palesa la sua fragilità già nello iato temporale fra la realizzazione di quelle miniature e quella dei plutei ad intreccio, anche se rimane suggestivo il fatto che ancor prima, nel 613, il monaco irlandese san Colombano aveva terminato il suo viaggio missionario a Bobbio, dove è sepolto, e dove si trovano anche plutei ad intreccio piuttosto anomali (figg. 44-45). Vale la pena dunque ricordare che nelle 'carpet pages' dei monaci miniatori irlandesi si trovano tanto intrecci del terzo stile

animalistico, presi in prestito dall'oreficeria germanica o anche dalle navi vichinghe (che influirono poi pure sulle *Stavkirker* norvegesi), quanto intrecci di vimini d'origine mediterranea e medio-orientale, del tipo di quelli dei mosaici pavimentali e degli stucchi omayyadi, come mostro in un celebre esempio del Libro di Lindisfarne alla British Library di Londra (fig. 7). Quindi la comparsa di questo secondo motivo tanto nelle miniature irlandesi quanto nelle lastre lapidee italiane si spiega per la dipendenza da fonti comuni, mentre l'assenza nelle lastre lapidee degli intrecci del terzo stile animalistico germanico (così come dei due stili animalistici precedenti) dimostra che quelle miniature non influirono affatto sulle sculture in questione. Indubbiamente, come già detto, la tendenza teologica alla aniconicità, che accomuna correnti rigoriste di tutte e tre le religioni monoteiste, deve aver avuto un ruolo importante nella scelta di ornare le lastre delle recinzioni solo con motivi ad intreccio, per cui non è certo un caso se tale fenomeno sia avvenuto in Italia subito dopo l'affermazione dell'Islam e la crisi iconoclasta a Bisanzio (730-787, 815-844). Tuttavia bisogna guardarsi dall'esagerare in una interpretazione troppo 'iconoclastica', tenendo presente la netta condanna dell'Iconoclastia da parte della Chiesa di Roma, che sembra essere all'origine del fenomeno delle recinzioni lapidee ornate da intrecci, considerato anche che le chiese con tal genere di recinti potevano riservare soggetti figurativi agli affreschi e ai mosaici delle pareti e delle absidi. In particolare, a proposito dell'idea di Silvana Casartelli Novelli che il vescovo di Torino Claudio l'Iconoclasta, poi condannato come eretico, abbia introdotto intorno all'820 il decoro ad intrecci di vimini nell'arredo liturgico di San Salvatore a Torino in quanto messaggio simbolico filo-iconoclasta, è curioso che alla studiosa sia sfuggito il disegnetto a intreccio di serpenti, quindi di tipo 'germanico', apposto su un codice autografo del monaco irlandese Dungal, trasferitosi nell'825 da Bobbio a Pavia, dove si schierò proprio contro Claudio nel suo *Dungali responsa contra perversas Claudii Taurinensis episcopi sententias*. Il disegno di mano di Dungal, apposto in calce al suo commento alle poesie di Venanzio Fortunato nel Codice Ambrosiano C74 sup. (fig. 8)<sup>31</sup>, può essere considerato una prova del fatto che persino i pochi esperti di questioni teologiche in quel momento non si accorgevano delle implicazioni concettuali che avrebbe avuto il ricorso ad intrecci di tipo zoomorfo o vegetale in relazione alla questione dell'iconoclastia. Probabilmente in Dungal, sotto sotto, restava una certa 'superstizione' di origine pagana, in base alla quale continuava a credere nel potere magico degli intrecci per tenere lontane le forze del male, cosa che però mai avrebbe dichiarato ufficialmente in un trattato teologico.

L'origine prettamente romana del fenomeno degli arredi liturgici ornati da intreccio di vimini è confermata dalle stesse tipologie architettoniche dei singoli elementi – plutei, pilastrini, amboni, altari e cibori –, che si attengono senza sostanziali variazioni ai modelli romani d'età paleocristiana e, per il poco che ne sappiamo, a quelli del periodo che va dalla seconda metà del VI alla prima metà dell'VIII secolo, quando comunque la dominazione bizantina ha introdotto anche nell'Urbe arredi del tipo di quelli usati dalla Chiesa di rito greco, come ad esempio l'ambone di Santa Maria Antiqua, chiesa della guarnigione militare bizantina. Forse il ritorno a modelli romani nella seconda metà dell'VIII secolo veniva sentito dalla Santa Sede come espressione dell'affrancamento dall'umiliante dominazione greca, coincidente con la formazione di uno stato pontificio indipendente, il *Patrimonium Petri*. Purtroppo in area romana resta un solo arredo quasi integro, databile al terzo quarto del IX secolo, quello di San Leone di Leprignano a Capena a Nord di Roma (fig. 9)<sup>32</sup>, che è anche l'unica *pergula* altomedievale superstite dell'intera penisola, mentre ve ne sono di ben conservate, o ricostruite con pezzi originali, in Dalmazia, come quella di Koljane Gornje ricostruita nel Muzej hrvatskih arheoloških spomenika (Museo dei monumenti archeologici croati) di Spalato (Split), datata in genere alla prima metà del IX secolo (fig. 10)<sup>33</sup>, che colpisce per la sua affinità nella struttura architettonica e nei rilievi a intreccio di vimini coll'esemplare laziale. Anche se nella *pergula* dalmata è presente il nostro motivo, che si vede nel pilastrino più a sinistra, esso vi gioca un ruolo marginale. L'ho riscontrato nei seguenti casi, risultato di una schedatura a tappeto tendenzialmente completa<sup>34</sup>. A Roma si tratta di un pluteo in Santa Sabina (fig. 11), databile al pontificato di Eugenio III (824-827)<sup>35</sup>, di un pilastrino in San Giorgio in Velabro (fig. 12), databile al pontificato di Gregorio IV (827-844)<sup>36</sup>, di un frammento di pluteo conservato all'Antiquarium Comunale del Foro di Augusto

(fig. 13)<sup>37</sup> e di due frammenti di pluteo conservati al Museo dell'Alto Medioevo (figg. 14-15)<sup>38</sup>. Nel Lazio: a Ferentino un pluteo (fig. 16) ed una lastra di ambone (fig. 17) databili al pontificato di Pasquale I (817-824), nel Duomo dei Santi Giovanni e Paolo<sup>39</sup>; a Torri in Sabina, nella cattedrale di Santa Maria Vescovio, un pluteo reimpiegato nel pulpito (fig. 18) ed un frammento di pluteo tuttora *in situ*, inserito nel pilastrino contiguo (fig. 19)<sup>40</sup>; a Sutri, nel Museo del Duomo, un pilastrino (fig. 20)<sup>41</sup>. L'unico caso in Italia meridionale è un pluteo frammentario del Museo Nazionale di Manfredonia, proveniente dalla demolizione di un antico edificio nei pressi della chiesa di San Domenico a Manfredonia (fig. 21)<sup>42</sup>. In Umbria: un pilastrino riusato nella muratura romanica della torre campanaria dell'abbazia dei Santi Martirio e Severo presso Orvieto (fig. 22)<sup>43</sup>; un pluteo frammentario riusato nella muratura post-medievale della chiesa della Madonna della Stelletta a Colle del Marchese nei pressi di Spoleto (fig. 23)<sup>44</sup>; e un frammento di pluteo nel magazzino comunale di Via di Porta Guelfa a Bevagna (fig. 24)<sup>45</sup>. Passando al Piemonte, vi sono i resti dell'arredo liturgico del Duomo di San Salvatore di Torino (che si trovava entro la romana Porta Palatina e fu demolito nel 1490), divisi oggi fra il Duomo attuale, il Museo Civico di Palazzo Madama e il Castelvechchio di Testona, in parte attestati oggi solo da calchi. Nel 2007 Antonella Ballardini ha plausibilmente proposto di posticipare dagli anni del vescovo Claudio (816-828) a quelli del vescovo Regimiro, in carica fra la metà del secolo e l'880, l'esecuzione di questi pezzi, fra i quali un pluteo (fig. 25) e tre pilastrini (figg. 26-28) presentano il motivo che ci interessa<sup>46</sup>. In Lombardia lo incontriamo in un frammentario pilastrino del Museo Civico di Como (fig. 29)<sup>47</sup> e in un frammento di pluteo a Brescia all'Istituto dei Severiani in Via Piamarta 9, che occupa il sito dell'abbazia di San Pietro di Ripa (fig. 30)<sup>48</sup>. Appare significativa l'assenza – fino a prova contraria – del motivo a Milano, dove se ne registrano tuttavia tardive riprese in altri contesti<sup>49</sup>, a Ravenna, dove comunque un motivo simile è stato impiegato già nell'806 nel ciborio proveniente da Sant'Eleucadio ora in Sant'Apollinare in Classe, e nella stessa Aquileia. Nel Veneto un tempo ecclesiasticamente aquileiese il motivo compare in una lastra di ciborio del Museo Civico di Treviso, proveniente forse dal Duomo (fig. 31)<sup>50</sup>, in un frammento di pluteo nel lapidario del Duomo di Ceneda a Vittorio Veneto (fig. 32)<sup>51</sup> e in un pluteo frammentario murato all'esterno della cappella adiacente al Battistero di Concordia (fig. 33)<sup>52</sup>. Passando alla provincia gradese, la cui separatezza da quella di Aquileia era in questo periodo oggetto di aspre contese, lo troviamo a Grado in due plutei frammentari conservati nel Duomo di Sant'Eufemia, l'uno nella cella tricora (fig. 34) e l'altro nell'annesso lapidario (fig. 35)<sup>53</sup>, che sarebbe suggestivo poter ricondurre agli arredi liturgici commissionati dal patriarca Fortunato (803-814, 818-826) a *magistri* fatti venire “de Francia”, cioè dai territori vicini dominati dai Franchi. Esso compare inoltre su due dei tre plutei delle prima basilica di San Marco a Venezia, eretta intorno all'829-832 dal Doge Giustiniano Partecipazio, reimpiegati nei matronei della terza basilica, quella di Domenico Contarini (fondata nel 1063 e consacrata nel 1094), quando uno di essi fu riscolpito sul retro bipartito con tipici motivi decorativi di quell'epoca (figg. 36-37)<sup>54</sup>. Molto simile, al punto da legittimare l'ipotesi che provenga da San Marco, è un pluteo che si trovava nell'Ottocento nella collezione Dal Zotto di Venezia (fig. 38)<sup>55</sup>. Dalla San Marco dei Partecipazi potrebbe venire anche una transenna da finestra ritagliata, trasformandola in una sorta di ovale orizzontale, costituito da due moduli concentrici annodati fra di loro, che è stata murata nelle vicinanze su Cà Venier-Basadona in Corte Veniera 1830 a San Moisè (fig. 39)<sup>56</sup>. L'esatta natura di questo oggetto, che non può essere un pluteo in quanto è privo di piano di fondo, si svela al confronto con una oggi pure frammentaria transenna di monofora dello stesso tipo che svolge ancora la sua funzione nella sacrestia della cattedrale di Sant'Anastasia (Sv. Stošija) a Zara (Zadar), anche se riadattata e decurtata per l'inserimento in una finestra rettangolare successiva (fig. 40)<sup>57</sup>. In Dalmazia il motivo ricorre inoltre a Nona (Nin) in un pluteo frammentario della cattedrale di Sant'Anselmo (Sv. Anselm) fondata nell'860 (fig. 41)<sup>58</sup>; a Knin in un frammento di pluteo nella chiesa di San Bartolomeo in Campidoglio (Sv. Bartul na Kapitolu)<sup>59</sup>; nella sede episcopale croata di Santa Maria (Sv. Marija) di Biskupija presso Knin, in un pluteo (fig. 42) ed in un pilastrino (fig. 43) databili probabilmente agli anni Ottanta del IX secolo, oggi al Muzej hrvatskih arheoloških spomenika di Spalato<sup>60</sup>. Ma anche in numerosi altri esemplari, che non starò a riprodurre, ovvero un pilastrino a San Giorgio (Sv. Juraj) di Putalj<sup>61</sup>, in un frammento

di pluteo in San Pietro (Sv. Petar) e Santa Maria (Sv. Marija) a Gradac presso Traù (Trogir)<sup>62</sup>; in due frammenti di pluteo a San Pietro (Sv. Petar) a Gornij Muć pure sopra Traù<sup>63</sup>; in un pilastrino della già citata *pergula* della chiesetta (Crkvina) di Santa Maria (Sv. Marija) a Koljane Gornje oggi al Museo dei monumenti archeologici croati di Spalato (fig. 10)<sup>64</sup>; e in un pilastrino di Santa Maria in Piazza (Sv. Marija na trgu) a Traù, oggi conservato nell'adiacente cappella di San Sebastiano (Sv. Sebastijan)<sup>65</sup>. Variazioni locali, con gli occhielli archiacuti sostituiti da linee che formano angoli retti, si incontrano negli arredi di varie chiesette di Spalato e dintorni<sup>66</sup>. Considerata la probabile datazione del materiale croato alla seconda metà del IX e all'inizio del X secolo, non condivido più quanto avevo cautamente ipotizzato nel 2009, quando sostenevo che la diffusione di tal tipo di intrecci nella laguna veneta attorno all'830 potesse dipendere da un influsso della Dalmazia, mentre è possibile che al contrario già allora Venezia abbia influenzato la Dalmazia<sup>67</sup>.

Malgrado il rischio dell'incompletezza, questo censimento dimostra l'irradiazione del motivo da Roma, dove sembra essere stato adottato già all'inizio del IX secolo, verso una vasta parte d'Italia, tanto all'interno della provincia romana – ma con la significativa eccezione di gran parte del Meridione – quanto verso le province di Milano, Aquileia e Grado, e più tardi verso la Croazia. A tale influsso romano sembrano però aver resistito le città di Milano, Aquileia e Ravenna, eredi di gloriose tradizioni locali. In un certo senso il censimento mostra come la liturgia romana fosse stata già allora accettata in gran parte d'Italia, in parallelo con la progressiva subordinazione delle diocesi all'autorità del papa. Ho lasciato per ultimi due grandi plutei nella chiesa abbaziale di San Colombano a Bobbio (in diocesi di Piacenza e quindi nella provincia ravennate, ma anche in un territorio *nullius diocesis* culturalmente dominato da Pavia), i quali si differenziano nettamente da tutti gli altri che abbiamo visto per una trattazione anomala del modulo dei cerchi concentrici, che in uno di essi compare con tre cerchi concentrici, duplicato in grande formato (fig. 44)<sup>68</sup>, mentre nell'altro entro una rete di maglie si trovano, assieme ad altri motivi, tanto la versione semplificata del motivo della prima lastra, con un solo cerchio, quanto quella canonica con due cerchi (fig. 44)<sup>69</sup>. Proprio tale eccezione, che a mio parere troverebbe una plausibile collocazione nella seconda metà del IX secolo, sembra confermare la regola dell'uniformità della clonazione del motivo in tutti gli altri casi esaminati.



## Note

<sup>1</sup> Un parziale appiattimento provocato da lunga esposizione all'aperto, cioè all'azione della pioggia, è visibile nel pilastrino murato nella torre campanaria romanica dell'abbazia dei Santi Martirio e Severo presso Orvieto (fig. 22) e nel pluteo frammentario murato all'esterno della chiesa della Madonna della Stelletta a Colle del Marchese vicino Spoleto (fig. 23). Del tutto appiattite per consunzione, come nel nostro caso, sono invece lastre a bassorilievo riusate come soglie di portali o per la pavimentazione, come un pluteo di Santi Giovanni e Paolo a Ferentino (fig. 16) e un pilastrino del Duomo di Sutri (fig. 20).

<sup>2</sup> R. CATTANEO, *L'architettura in Italia dal secolo VI al 1000 circa: ricerche storico-critiche*, Venezia 1888, p. 267 ss..

<sup>3</sup> M.G. ZIMMERMANN, *Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter*, Leipzig 1897, pp. 1-13; E.A. STÜCKELBERG, *Langobardische Plastik*, Kempten 1909 (cfr. anche Id., *Germanische Frühkunst*, "Monatshefte für Kunstwissenschaft" II, 1909, pp. 117-133, sull'oreficeria germanica delle origini). Il collegamento operato da Stückelberg fra il *Kunstwollen* dell'astrazione formale e l'arte germanica delle origini è da vedere in relazione alle teorie di W. WORRINGER (*Abstraktion und Einfühlung, ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908; *Formprobleme der Gotik*, München 1911), che associava i popoli germanici con l'innata predilezione per l'astrazione e quelli grecolatini col naturalismo, sostenendo che il primo è più spirituale dell'altro, seguito in ciò da W. KANDINSKY (*Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, München 1912), che rivendicava il primato nell'astrazione ai Russi e ne predicava il ritorno nell'arte contemporanea.

<sup>4</sup> L. COURAJOD, *Origines de l'art roman et gothique*, Paris 1899 (A. MARIGNAN, L. COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre*, 1), pp. 119-123.

<sup>5</sup> J. STRZYGOWSKI, *Die Altlawische Kunst: ein Versuch ihres Nachweises*, Augsburg 1929. Nella prefazione lo studioso, originario della Slesia austriaca, dichiara di sentirsi tedesco malgrado il cognome polacco. Per gli sconcertanti mutamenti nel pensiero storico-artistico di Strzygowski cfr. G. TIGLER, *Circolazione di modelli artistici: l'incontro tra l'arte classica del bacino del Mediterraneo con le arti delle civiltà dell'Oriente e quelle dei 'barbari' del Nord germanico nelle teorie della Scuola di Vienna*, in *Le vie della comunicazione nel Medioevo. Livelli, soggetti e spazi d'intervento nei cambiamenti sociali e politici*, Atti delle giornate di studio (Roma, École Française de Rome, 20-21 ottobre 2016), a cura di M. Bottazzi, P. Buffo, C. Ciccopiedi, Trieste 2019 (Progetto Atelier jeunes chercheurs, 2), pp. 101-159: 138 ss.. Decisiva nella motivazione dell'abbandono della giovanile passione orientalista per la riscoperta del Nord germanico è stata nel 1916 l'accusa di barbarie mossa ai Tedeschi, che stavano cannoneggiando la cattedrale di Reims, da Émile Mâle, che rincarava la dose affermando che anche tutta l'arte germanica del passato era stata barbarica. Strzygowski rispose che i Tedeschi dovevano essere orgogliosi dell'arte barbarica delle loro origini e riscoprirla in quanto adatta a essere riproposta per la sua predilezione dell'ornamento astratto: J. STRZYGOWSKI, *Antworten auf Émile Mâles 'Studien über die deutsche Kunst'*, "Monatshefte für Kunstwissenschaft" X, 1917, p. 144.

<sup>6</sup> L. KARAMAN, *Iz kolijevke hrvatske prošlosti: historisko-umjetničke krvice o starohrvatskim spomenicima*, Zagreb 1930. Gli studi croati degli anni intorno alla seconda guerra mondiale e intorno a quelli della dissoluzione della Jugoslavia hanno invece usato in modo acriticamente propagandistico il concetto di arte 'paleocroata', rivendicandone la paternità da parte di artisti etnicamente croati.

<sup>7</sup> A. HASELOFF, *Die vorromanische Plastik in Italien*, Florenz 1930, pp. 41, 44-46, 55-56.

<sup>8</sup> R. KAUTZSCH, *Die römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jahrhundert*, "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte" III, 1939, pp. 1-73.

<sup>9</sup> KAUTZSCH, op. cit., pp. 9, 19, 24.

<sup>10</sup> KAUTZSCH, op. cit., p. 69 fig. 104.

<sup>11</sup> R. KAUTZSCH, *Die langobardische Schmuckkunst in Oberitalien*, "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte" V, 1941, pp. 1-48: 20, 27-34.

<sup>12</sup> E. SCHAFFRAN, *Die Kunst der Langobarden in Italien*, Jena 1941; si veda anche Id., *Geschichte der Langobarden*, Leipzig 1938. Le teorie di Schaffran, depurate della loro componente più esplicitamente razzista, sono state riprese dal suo allievo svizzero R. KUTZLI, *Langobardische Kunst: die Sprache der Flechtbänder*, Stuttgart 1974, seconda edizione Stuttgart 1981.

<sup>13</sup> R. KAUTZSCH, recensione a SCHAFFRAN, *Die Kunst* cit., "Zeitschrift für Kunstgeschichte" X, 1941-42, pp. 319-320.

<sup>14</sup> P. VERZONE, *L'arte preromanica in Liguria ed i rilievi decorativi dei secoli 'barbari'*, Torino 1945.

<sup>15</sup> VERZONE, op. cit., pp. 192-207. La teoria della suddivisione dell'arte romana in due correnti, una aulica della capitale e l'altra plebea prevalente nelle province, risale alla scoperta del Trofeo di Traiano ad Adamklissi in Romania e si deve a Gerhard Rodenwaldt, singolare archeologo in bilico fra marxismo e nazismo, morto forse suicida a Berlino nel 1945. Essa fu introdotta in Italia, da R. BIANCHI BANDINELLI, *Storicità dell'arte classica*, Firenze 1943.

<sup>16</sup> G. DE FRANCOVICH, *Il problema delle origini della scultura cosiddetta 'longobarda'*, in Atti del I Congresso internazionale di studi longobardi (Spoleto, 27-30 settembre 1951), Spoleto 1952, pp. 255-273.

<sup>17</sup> Cfr. ad esempio P. VERZONE, *La scultura decorativa dell'Alto Medio Evo in Oriente e in Occidente, 2: Dal secolo IX all'XI*, in *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, X, Ravenna 1963, pp. 371-388: 383, secondo il quale vi sarebbe stato una sorta di 'compromesso storico' fra "il gusto astratto" dei nuovi conquistatori tanto bizantini quanto germanici e arabi e la tradizione latina, la quale alla fine sarebbe riemersa come vincitrice, visto che i popoli barbarici, in quanto

nomadi, non avevano una loro arte monumentale.

<sup>18</sup> A. PERONI, *L'arte nell'età longobarda: una traccia*, in *Magistra Barbaritas: i barbari in Italia*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano 1984, pp. 229-297: 282.

<sup>19</sup> A.M. ROMANINI, *La scultura di epoca longobarda in Italia settentrionale: questioni storiografiche*, in *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, XXXVI, Ravenna 1989, pp. 389-417, riedito in "Arte medievale" S. II, V, 1991, 1, pp. 1-30, e in Ead., *Arte medievale. Interpretazioni storiografiche*, a cura di A. Peroni, M. Righetti, Spoleto 2005, pp. 119-198 (ma col titolo *Scultura nella 'Langobardia Maior': questioni storiografiche*). Le teorie della Romanini sono state riprese fra l'altro da C. BERTELLI, *Scultura altomedievale in pietra e decoro monumentale*, in *Lucca e l'Europa. Un'idea di Medioevo, V-XI secolo*, Catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 25 settembre 2010 - 9 gennaio 2011), a cura di M.T. Filieri, Lucca 2010, p. 88.

<sup>20</sup> Cfr. *Bizantini, Croati, Carolingi: alba e tramonti di regni e imperi*, Catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 9 settembre 2001- 6 gennaio 2002), a cura di C. Bertelli, G.P. Brogiolo, M. Jurković et alii, Milano 2001. Nel saggio di N. JAKŠIĆ (*Scultura e liturgia*, pp. 175-197) si insiste opportunamente sui rapporti fra mosaici pavimentali e plutei d'area adriatica. S. LOMARTIRE (*La scultura nella 'Langobardia Maior'*, in *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, Catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 1° settembre - 3 dicembre 2017, et alibi), a cura di G.P. Brogiolo, F. Marazzi, C. Giostra, Milano 2017, pp. 302-309) mette in guardia i suoi lettori dal leggere in chiave etnico-razziale queste sculture, ma per mancanza di spazio ed in ossequio al taglio divulgativo della pubblicazione finisce col non proporre alcuna interpretazione alternativa.

<sup>21</sup> S. CASARTELLI NOVELLI, *Diocesi di Torino* (Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo [da ora CISAM], *Corpus della scultura altomedievale*, VI), Spoleto 1974, p. 184 ss..

<sup>22</sup> S. CASARTELLI NOVELLI, *Decoro a 'Korboden' (fondo di canestro): una nota sul 'vizio di noi occidentali, della spiegazione mimetica delle immagini, anche in presenza di disegni astratti'*, "Arte medievale" S. IV, IX, 2019, pp. 9-58.

<sup>23</sup> S. CASARTELLI NOVELLI, *La cattedrale ed i marmi carolingi di Torino nelle date dell'episcopato di Claudio l'Iconoclasta*, "Cahiers archéologiques" XXV, 1976, pp. 93-100; Ead., *L'intreccio geometrico del IX secolo, scultura delle cattedrali riformate e 'forma simbolica' della rinascenza carolingia*, in *Roma e l'età carolingia*, Atti del Convegno (Roma, Università 'La Sapienza', 3-8 maggio 1976), Roma 1976, pp. 103-113; Ead., *'Organicità e astrazione': statuto e funzione del linguaggio altomedievale delle immagini alla luce della macrostoria del segnico*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del convegno internazionale (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008 (I convegni di Parma, 10), pp. 191-207; Ead., *La cultura 'di banda larga' delle botteghe scultoree operanti in Piemonte (e altrove) nell'Alto Medioevo (e oltre)*, in *Forme e storia. Scritti di storia d'arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelelli, F. Pomarici, Roma 2011, pp. 59-72.

<sup>24</sup> CASARTELLI NOVELLI, *L'intreccio* cit., p. 110; Ead., *Organicità* cit., p. 197.

<sup>25</sup> Cfr. G. HASELOFF, *Kunststile des frühen Mittelalters: Völkerwanderungs- und Merowingerzeit, dargestellt an Funden des Württembergischen Landesmuseum*, Stuttgart 1979, ediz. it. *Gli stili artistici altomedievali*, Firenze 1989; Id., *Die germanische Tierornamentik der Völkerwanderungszeit. Studien zu Salin's Stil*, con un contributo di B. Arrhenius, Berlin 1981, 3 voll.. Per l'influsso dell'oreficeria romana provinciale su quella germanica delle origini rimane ancora sostanzialmente valido A. RIEGL, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, in Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien 1901, ediz. it. *Arte tardoromana*, a cura di L. Collobi Ragghianti, Roma 1959.

<sup>26</sup> G. TIGLER, *Early medieval liturgical furnishings*, in F. TOKER, *Archaeological campaigns below the Florence Duomo and Baptistery, 1895-1980* (The Florence Duomo project, 2), London-Turnhout 2013, pp. 401-407: 402-403; Id., *Scultura e pittura del Medioevo a Treviso, I: Le sculture dell'Alto Medioevo (dal VI secolo al 1141) a Treviso e nel suo territorio e in aree che con esso ebbero rapporti. Tentativo di contestualizzazione storica*, Trieste 2013, pp. 102-103.

<sup>27</sup> Cfr. TIGLER, *Circolazione* cit., pp. 115-116, a proposito della parziale validità della teoria di Gottfried Semper (1860) dell'influsso dell'intreccio di stuoie sull'ornamentazione architettonica a partire dalla civiltà degli Assiri. Rimando anche a Id., *Scultura* cit., pp. 102-103, figg. 78-79, dove illustravo l'esemplarità dei mosaici pavimentali per gli arredi lapidei ad intreccio ricorrendo ai pavimenti musivi dell'inizio del VI secolo nella 'Domus dei tappeti di pietra' di Ravenna.

<sup>28</sup> Per il mosaico della Siria vedi CASARTELLI NOVELLI, *Decoro* cit., p. 37 fig. 47; per il pluteo marciario: F. ZULIANI, *I marmi di San Marco. Uno studio ed un catalogo della scultura ornamentale marciaria fino all'XI secolo*, "Alto Medioevo" II, s.d. [1969], pp. 86-87 cat. 54.

<sup>29</sup> Cfr. TIGLER, *Scultura* cit., p. 103, fig. 80.

<sup>30</sup> Cfr. CASARTELLI NOVELLI, *Organicità* cit., p. 200 fig. 13, p. 202, che però ne trae la conclusione esattamente opposta.

<sup>31</sup> Cfr. E. CAU, M.A. CASAGRANDE MAZZOLI, *Cultura e scrittura a Pavia (secoli V-X)*, in *Storia di Pavia, II: L'Alto Medioevo*, Milano 1987, pp. 177-217: 193-199, fig. 16.

<sup>32</sup> Cfr. KAUTZSCH, *Die römische Schmuckkunst* cit., p. 37, con datazione al pontificato di Niccolò I (856-867); J. RASPI SERRA, *Le diocesi dell'Alto Lazio* (CISAM, *Corpus della scultura altomedievale*, VIII), Spoleto 1974, pp. 154-156, che condivide tale datazione.

<sup>33</sup> Cfr. T. MARASOVIĆ, *Dalmatia praeromanica. Ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji*, I: *Rasprava*, Split-Zagreb 2008, p. 322 fig. 344. Vedi anche N. JAKŠIĆ, V. DELONGA, cat. VI, 49, in *Bizantini* cit., pp. 461-462 e fig. a p.

417, con datazione alla prima metà del IX secolo.

<sup>34</sup> Ho fatto una ricognizione a tappeto sui volumi del Corpus del CISAM, ma purtroppo manca ancora la catalogazione del materiale di molte diocesi importanti. Per queste ultime mi sono limitato alle pubblicazioni più significative ed è probabile che mi sia sfuggito qualcosa.

<sup>35</sup> Cfr. KAUTZSCH, *Die römische Schmuckkunst* cit., pp. 24 (fig. 43), 35, 46-47; seguito da M. TRINCI CECHELLI, *La diocesi di Roma*, IV (CISAM, Corpus cit., VII, 4), Spoleto 1976, pp. 196, 220-221 cat. 250. Il problema però è che il *Liber Pontificalis* riferisce di interventi in Santa Sabina anche a proposito di papa Leone III (795-816), ma il collegamento dei plutei a Eugenio II è più probabile perché sappiamo che egli commissionò un ciborio d'argento e un cancello d'argento, sul quale si leggeva il suo nome, per la stessa recinzione presbiteriale, sopravvissuta fino all'intervento dei Domenicani, che nel secondo quarto del Duecento la sostituirono con un tramezzo.

<sup>36</sup> Cfr. KAUTZSCH, *Die römische Schmuckkunst* cit., pp. 25, 46; seguito da A. MELUCCO VACCARO, *La diocesi di Roma*, III (CISAM, Corpus cit., VII, 3), Spoleto 1974, p. 80 cat. 22. Già papa Zaccaria (741-752) aveva traslato la testa di san Giorgio in questa chiesa preesistente, che però, come informa il *Liber Pontificalis*, fu poi ampliata da Gregorio IV, notizia che Kautzsch interpreta come ricostruzione pressoché integrale.

<sup>37</sup> Cfr. L. PANI ERMINI, *La diocesi di Roma*, II (CISAM, Corpus cit., VII, 2), Spoleto 1974, pp. 36-37 cat. 8, con datazione alla seconda metà del IX secolo.

<sup>38</sup> Cfr. A. MELUCCO VACCARO, L. PAROLI, *La diocesi di Roma*, VI: *Il Museo dell'Alto Medioevo* (CISAM, Corpus cit., VII, 6), Spoleto 1995, p. 138 catt. 43-44, con datazione al primo quarto o comunque alla prima metà del IX secolo.

<sup>39</sup> Cfr. M. RAMIERI, *La diocesi di Ferentino* (CISAM, Corpus cit., XI), Spoleto 1983, pp. 44-45 cat. 8, pp. 51-52 cat. 15, con datazione al secondo quarto del IX secolo, anche se nella stessa sacrestia del Duomo dove si trovano i resti dell'arredo liturgico è conservata anche un'iscrizione frammentaria che attesta la realizzazione di qualcosa sotto Pasquale I e un omonimo vescovo di Ferentino (pp. 52-54 catt. 16-17). Dal momento che la studiosa stessa interpreta i due pezzi oblungi su cui è scritta l'epigrafe come bordo superiore dei plutei, non capisco perché non li dati agli anni di Pasquale I, cioè all'620 circa.

<sup>40</sup> Cfr. F. BETTI, *La diocesi di Sabina* (CISAM, Corpus cit., XVII), Spoleto 2005, pp. 233-234 cat. 161, p. 248 cat. 182, con datazione al secondo quarto del IX secolo.

<sup>41</sup> Cfr. RASPI SERRA, *Le diocesi dell'Alto Lazio* cit., p. 227 cat. 301, con datazione al IX secolo.

<sup>42</sup> Cfr. G. BERTELLI, *Le diocesi della Puglia centro-settentrionale* (CISAM, Corpus cit., XV), Spoleto 2002, pp. 302-303 cat. 356, con datazione alla seconda metà del IX secolo. Visto che Manfredonia fu fondata solo nel XIII secolo, è probabile che il frammento venga dall'abbandonata città di Siponto. Fino a quando non saranno state catalogate le sculture altomedievali dell'Abruzzo e del Molise sarà bene sospendere il giudizio sulle modalità dell'arrivo di questo stile in Capitanata, se da Roma o dalla Dalmazia.

<sup>43</sup> Cfr. D. SCORTECCI, *La diocesi di Orvieto* (CISAM, Corpus cit., XVI), Spoleto 2003, pp. 156-157 cat. 7, con datazione al primo quarto o comunque alla prima metà del IX secolo.

<sup>44</sup> Cfr. J. SERRA, *La diocesi di Spoleto* (CISAM, Corpus cit., II), Spoleto 1961, pp. 16-17 cat. 9, con datazione al IX secolo.

<sup>45</sup> Cfr. SERRA, op. cit., p. 15 cat. 5, con datazione al IX secolo.

<sup>46</sup> A. BALLARDINI, 'Taurini mater totius episcopatus ecclesia': il complesso cattedrale di Torino in età carolingia, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, Atti del convegno internazionale (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007 (I convegni di Parma, 8), pp. 142-155. Su questi pezzi è tornata più volte, mai però con un catalogo completo o con indicazione precisa delle attuali collocazioni, Silvana Casartelli Novelli, che inoltre sbaglia clamorosamente nell'uso dei termini pluteo e pilastrino. Cfr. CASARTELLI NOVELLI, *La diocesi* cit., pp. 194-195 cat. 111 ("calco di pluteo frammentario", ma si tratta di un pilastrino frammentario), p. 195 cat. 112 ("calco di pilastrino o cornice frammentaria", ma è sicuramente un pilastrino frammentario), tav. XC (foto d'insieme dei pezzi originali del 1909); Ead., *La cattedrale* cit., p. 99 fig. 11 ("lastra", ma è un pilastrino); Ead., *L'intreccio* cit., p. 38 fig. 100 ("pilastrino", ma è un pluteo frammentario). Altrettanto inaffidabili sono le notizie che la studiosa fornisce sulla committenza del vescovo Claudio l'Iconoclasta (818- 828), dalle quali non emerge se davvero vi siano fonti o documenti che ne attestino una relazione coll'arredo liturgico torinese, cfr. Ead., *La diocesi* cit., pp. 184-191 nota 1; Ead., *La cattedrale* cit., p. 98.

<sup>47</sup> Cfr. KAUTZSCH, *Die langobardische Schmuckkunst* cit., pp. 30-32 (fig. 35), senza indicazioni di provenienza né datazione.

<sup>48</sup> Cfr. G. PANAZZA, A. TAGLIAFERRI, *La diocesi di Brescia* (CISAM, Corpus cit., III), Spoleto 1966, pp. 141-142 cat. 178, con datazione per me troppo precoce tra VIII e IX secolo.

<sup>49</sup> Nella placchetta eburnea della legatura posteriore del sacramentario ritenuto di Re Berengario I (incoronato a Monza nell'888) nel Tesoro del Duomo di Monza, cfr. E. BESTA, *Dalla fine dell'unità carolingia alla conquista di Ottone I*, in *Storia di Milano*, II: *Dall'invasione dei barbari all'apogeo del governo vescovile (493-1002)*, Milano 1954, pp. 425-470: fig. a p. 426; e in una lastra con venti cerchi concentrici annodati disposti a coppie nella parte inferiore dello stipite destro del portale maggiore di Sant'Ambrogio a Milano, databile alla fine dell'XI secolo. Benché questa e le altre lastre costituenti gli stipiti e le colonnine ai due lati del portale, che presentano motivi ad intreccio simili, siano state spesso ritenute pezzi altomedievali di spoglio (opinione seguita anche da G. ROSA, *La scultura decorativa preromanica a*

Milano, in *Storia* cit., II, pp. 609-621: 617 con fig.), si tratta a mio avviso di opere arcaizzanti realizzate *ad hoc*, come dimostrato anche dal forte spessore delle lastre formanti gli stipiti, inconciliabile con una loro precedente funzione di plutei, e dall'inesistenza nel IX secolo di portali strombati includenti colonnine. Questa era anche l'opinione di KAUTZSCH, *Die langobardische Schmuckkunst* cit., pp. 34-35.

<sup>50</sup> Cfr. TIGLER, *Scultura* cit., p. 102, fig. 76, con datazione fra VIII e IX secolo, che ora sposterei decisamente al IX secolo.

<sup>51</sup> Cfr. TIGLER, op. cit., pp. 100-101, fig. 63, con datazione alla seconda metà dell'VIII secolo da spostare al IX secolo.

<sup>52</sup> Cfr. ZULIANI, *I marmi* cit., pp. 80, 170 fig. XXXIII, con datazione al IX secolo.

<sup>53</sup> Cfr. KAUTZSCH, *Die langobardische Schmuckkunst* cit., pp. 32-34; A. TAGLIAFERRI, *Le diocesi di Aquileia e Grado* (CISAM, Corpus cit., X), Spoleto 1981, p. 351 cat. 528, p. 372 cat. 566, con datazione per entrambi alla prima metà del IX secolo. Questi ed altri pezzi erano stati riusati in una cattedra posta dietro l'altar maggiore poi demolita nel 1939.

<sup>54</sup> Cfr. ZULIANI, *I marmi* cit., pp. 80-83 cat. 49, p. 84 cat. 50, con datazione all'829 circa. Il termine "occidentale" usato da Zuliani, che si attiene alle opinioni di de Francovich (1952), è solo in parte appropriato, se lo intendiamo inteso a differenziare nel contesto veneziano gli intrecci viminei a tre capi di pari ampiezza, usati nel resto d'Italia, da quelli a tre capi con banda centrale più larga, che prevalgono in ambito mediobizantino e conseguentemente si incontrano spesso anche a Roma e a Venezia, dove nei secoli fino all'XI il rapporto con Bisanzio era molto forte. Tuttavia Zuliani sembra aver trascurato la frequenza dell'intreccio a tre capi di pari ampiezza nei mosaici pavimentali e nella scultura architettonica in stucco e pietra tanto in Oriente quanto in Occidente fino dai tempi più antichi, cfr. TIGLER, *Scultura* cit., pp. 134, 146-147 nota 354.

<sup>55</sup> Cfr. ZULIANI, *I marmi* cit., pp. 80, 170 fig. XXXV, con datazione al IX secolo.

<sup>56</sup> Cfr. A. RIZZI, *Scultura esterna a Venezia. Corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua laguna*, Venezia 1987, p. 113 cat. SM 99, che la ritiene un pluteo e la data al IX-X secolo.

<sup>57</sup> Cfr. MARASOVIĆ, *Dalmatia* cit., I, p. 315 fig. 335a, con datazione al IX secolo, II: *Korpus arhitekture Kvarner i sjeverna Dalmacija*, Split-Zagreb 2009, p. 303 fig. 347, con ipotesi di provenienza dalla vicina chiesa di San Donato (Sv. Donat), probabilmente successiva, almeno per me, alla data di morte 808 dell'omonimo vescovo zaratino che secondo la tradizione l'avrebbe fondata con intitolazione alla SS. Trinità.

<sup>58</sup> Cfr. MARASOVIĆ, *Dalmatia* cit., II, p. 192 fig. 219, con datazione a dopo l'860.

<sup>59</sup> Cfr. MARASOVIĆ, op. cit., II, p. 507 fig. 615, p. 509, anche se la chiesa è attestata documentariamente solo dal 950 e vi si trovano frammenti di una iscrizione databile 969-986, essendovi nominato il duca croato "[Trp]mir", in carica in quegli anni.

<sup>60</sup> Cfr. MARASOVIĆ, op. cit., I, p. 364 fig. 395, con datazione all'epoca del duca croato Branimir, in carica fra 879 e 892, II, p. 543 figg. 668, 671. Per le illustrazioni vedi anche *Bizantini* cit., figg. alle pp. 394-395, con datazione al IX secolo.

<sup>61</sup> Cfr. MARASOVIĆ, *Dalmatia* cit., I, p. 430, con datazione all'840 circa.

<sup>62</sup> Cfr. MARASOVIĆ, op. cit., III: *Korpus arhitekture srednja Dalmacija*, p. 30 fig. 25, con datazione fra IX e X secolo.

<sup>63</sup> Cfr. MARASOVIĆ, *Dalmatia* cit., III, p. 35 fig. 33, con datazione all'888 circa, quando il duca croato Branimir consacrò la chiesa, come si legge in una frammentaria iscrizione.

<sup>64</sup> Cfr. MARASOVIĆ, op. cit., III, p. 65 fig. 81, con datazione al IX secolo (vedi qui nota 33).

<sup>65</sup> Cfr. MARASOVIĆ, *Dalmatia* cit., III, p. 133 fig. 169, con datazione al IX-X secolo.

<sup>66</sup> Ad esempio un pilastro in Sant'Andrea (Sv. Andrija) "de fenestris" a Spalato (Split), cfr. MARASOVIĆ, *Dalmatia*, cit., III, p. 299 fig. 400, con datazione al IX secolo; in frammenti di un pluteo nella chiesa della SS. Trinità (Sv. Trojca) presso Spalato, cfr. *ibid.*, fig. 563a (ricostruzione grafica), con datazione al IX secolo; e in un pluteo ed in un pilastro della conservata *pergula* di Santo Stefano (Sv. Stjepan) a Jesenice nella Poljica a Sud di Spalato, cfr. *ibid.*, p. 457 fig. 631, con datazione al IX-X secolo.

<sup>67</sup> G. TIGLER, *Cronologia e tendenze stilistiche della prima scultura veneziana*, in *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, Catalogo della mostra (Venezia, Museo Diocesano, 29 agosto 2009 - 10 gennaio 2010), a cura di G. Caputo, G. Gentili, Venezia 2009, pp. 132-147: 132.

<sup>68</sup> Cfr. E. DESTEFANIS, *La diocesi di Piacenza e il monastero di Bobbio* (CISAM, Corpus cit., XVIII), Spoleto 2008, pp. 97-100 cat. 2. La lastra, in arenaria della valle dell'Aveto, e quindi di sicura realizzazione locale, è stata riusata in età rinascimentale nella tomba del protoabate Bertulfo, che aveva retto l'abbazia fondata da San Colombano e dal re longobardo Agilulfo dal 613.

<sup>69</sup> Cfr. DESTEFANIS, op. cit., pp. 108-121 cat. 9, con datazione per questo pluteo, come per quello riusato nell'arca di Bertulfo e per gli altri resti dell'arredo liturgico conservati nel Museo dall'Abbazia, ai primi decenni del IX secolo. Il retro della lastra è stato scolpito in età liutprandea coll'elegante epitaffio del vescovo irlandese Cumiano. Di conseguenza mi sembra poco probabile che il riuso come pluteo possa essere già avvenuto in età longobarda, come pensava KAUTZSCH (*Die langobardische Schmuckkunst* cit., pp. 26-28), che faceva di queste opere i capolavori della scultura longobarda, mentre mi sembra più probabile che ciò sia avvenuto nel pieno IX secolo. Dello stesso arredo faceva parte un pluteo frammentario (*ibid.*, p. 29 fig. 28) con un'ulteriore variante semplificata del motivo, cioè una serie di cerchi concentrici annodati fra di loro, racchiudenti elementi floreali a vortice e separati da nodi e gigli.

Elenco delle illustrazioni

TAVOLE I-III

Figure

- 1) Roma, Museo dell'Alto Medioevo, fibula longobarda con decorazioni del primo stile animalistico, proveniente da Nocera Umbra, seconda metà del VI secolo.
- 2) Roma, Museo dell'Alto Medioevo, fibula longobarda con decorazioni a intreccio di vimini, proveniente da Nocera Umbra, seconda metà del VI secolo.
- 3) Maharrat al Noumann (Siria), Museo del Caravanserraglio, mosaico pavimentale proveniente da una chiesa, particolare, VI secolo.
- 4) Venezia, San Marco, atrio Ovest, pluteo frammentario, 830 circa.
- 5) Brescia, Museo di Santa Giulia, lastra di ambone con pavone, proveniente dalla chiesa di San Salvatore, post 755.
- 6) Metz (Francia), Musée d'Art et d'Histoire, recinzione presbiteriale di Saint-Pierre-aux-Nonnais, seconda metà dell'VIII secolo.
- 7) Londra, British Library, Evangelionario di Lindisfarne, *carpet page* iniziale, fine VII secolo.
- 8) Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice C74 sup., f. 28r, testo con commento alle poesie di Venanzio Fortunato e disegni autografi del monaco irlandese Dungal, Pavia, post 825.
- 9) Capena (a Nord di Roma), San Leone di Leprignano, *pergula*, terzo quarto del IX secolo, rimaneggiata nel 1520.
- 10) Split (Croazia), Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, *pergula* proveniente da Gornje Koljane, Sv. Marija, IX secolo.
- 11) Roma, Santa Sabina, pluteo, 824-827.
- 12) Roma, San Giorgio in Velabro, pilastrino, 827-844.
- 13) Roma, Antiquarium Comunale del Foro di Augusto, frammento di pluteo, IX secolo.
- 14-15) Roma, Museo dell'Alto Medioevo, due frammenti di plutei, IX secolo.
- 16) Ferentino (Lazio), Duomo dei Santi Giovanni e Paolo, pluteo, 817-824.
- 17) Ferentino, Duomo, lastra di ambone, 817-824.
- 18) Torri in Sabina (Lazio), Duomo di Santa Maria in Vescovio, pluteo reimpiegato nel pulpito, IX secolo.
- 19) Torri in Sabina, Duomo, pluteo frammentario tuttora *in situ*, inserito in pilastrino contiguo, IX

secolo.

- 20) Sutri (Lazio), Museo del Duomo, pilastrino, IX secolo.
- 21) Manfredonia (Puglia), Museo Nazionale, pluteo frammentario, IX secolo.
- 22) Orvieto (Umbria), Santi Martirio e Severo, pilastrino del IX secolo reimpiegato nella muratura romanica del campanile.
- 23) Colle del Marchese presso Spoleto (Umbria), pluteo frammentario del IX secolo reimpiegato nella muratura.
- 24) Bevagna (Umbria), Magazzino Comunale, frammento di pluteo, IX secolo.
- 25) Torino (Piemonte), Museo Civico e altrove, pluteo frammentario, proveniente dal distrutto Duomo di San Salvatore, IX secolo.
- 26) Torino, Museo Civico e altrove, pilastrino, proveniente dal distrutto Duomo di San Salvatore, IX secolo.
- 27-28) Torino, Museo Civico e altrove, calchi di due frammenti di pilastrini dispersi, provenienti dal distrutto Duomo di San Salvatore, IX secolo.
- 29) Como (Lombardia), Museo Civico, pilastrino frammentario, IX secolo.
- 30) Brescia (Lombardia), Istituto dei Severiani, frammento di pluteo proveniente dal monastero di San Pietro di Ripa, IX secolo.
- 31) Treviso (Veneto), Museo Civico, lastra di ciborio, proveniente forse dal Duomo, IX secolo.
- 32) Vittorio Veneto (Veneto), Duomo di San Tiziano a Ceneda, frammento di pluteo, IX secolo.
- 33) Portogruaro (Veneto), Concordia, complesso episcopale, pluteo frammentario, IX secolo.
- 34) Grado (Friuli-Venezia Giulia), Duomo di Sant'Eufemia, cella tricora, pluteo frammentario, forse *ante* 826.
- 35) Grado, Duomo, lapidario, pluteo frammentario, forse *ante* 826.
- 36) Venezia (Veneto), San Marco, matronei, pluteo dell'830 circa riscolpito sul retro nella seconda metà dell'XI secolo.
- 37) Venezia, San Marco, matronei, pluteo dell'830 circa.
- 38) Già Venezia, Collezione Dal Zotto, pluteo, proveniente forse da San Marco, 830 circa (foto ottocentesca).
- 39) Venezia, Cà Venier-Basadona in Corte Veniera, sestiere di San Marco, parrocchia di San Moisè, transenna frammentaria di monofora, proveniente forse da San Marco, 830 circa, murata

all'esterno.

- 40) Zadar (Croazia), Duomo di Sv. Stošija, sacrestia, transenna frammentaria di monofora, IX secolo.
- 41) Nin (Croazia), Duomo di Sv. Anselm, pluteo frammentario, *post* 860.
- 42) Split, Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, pluteo proveniente dal Duomo di Sv. Marija a Biskupija presso Knin, 879-892.
- 43) Split, Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, pilastrino proveniente dal Duomo di Biskupija, 879-892.
- 44) Bobbio (Emilia Romagna), Duomo e Abbazia di San Colombano, pluteo del IX secolo, già riusato nella rinascimentale arca dell'abate Bertulfo.
- 45) Bobbio, San Colombano, Museo Abbaziale, pluteo del IX secolo ottenuto scolpendo il retro della lastra tombale del vescovo Cumiano della prima metà dell'VIII secolo.