

Enrica Cozzi

## GLI AFFRESCHI DELLA CRIPTA DI AQUILEIA

Il ciclo pittorico della cripta della basilica aquileiese (fig. 1) gioca un ruolo di primaria importanza – come tutti ben sanno – nell’ambito dell’intero panorama europeo. Non fosse altro che per la sua completezza, ma anche per la molteplicità delle scelte iconografiche operate, e, non certo da ultimo, per i nodi stilistici assai complessi che si aggregano attorno alla resa formale dei dipinti, connotati da una forte componente di bizantinismo, variamente correlata e/o mediata da una serie di opere (segnatamente mosaici, ma anche affreschi) presenti nell’area costiera altoadriatica: a partire da San Marco a Venezia.

Come si sa, la critica si divide nettamente in due nella lettura delle componenti stilistiche esibite dalla bottega di frescantini attivi in Aquileia (contrapponendosi in modo talora alquanto ‘vivace’), proponendo di conseguenza datazioni divergenti, da porsi rispettivamente nella prima o nella seconda metà del XII secolo <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Diamo un sintetico quadro delle posizioni della critica, senza pretesa di completezza. Sono per una datazione ‘alta’ (= prima metà del XII secolo): DALLA BARBA BRUSIN, LORENZONI 1968, pp. 58-74 (negano la derivazione da Nerezi, giudicando il ciclo aquileiese di epoca precedente); VALENZANO 1998 (1130-1140); ZULIANI 1999, pp. 110-112, 349 (1130 circa); MASON 2001; MASON 2002. Non prende posizione tra i due patriarchi a cavallo della metà del secolo XII RIZZI 1975, pp. 34-35, figg. 199-200, 202-206, tav. IV (epoca del patriarca Pellegrino I, 1132-1161, o del successore Volderico, 1161-1182). Una datazione alla seconda metà del XII secolo è stata sostenuta da: TOESCA 1925-26 (fine XII o inizi secolo successivo); MORASSI 1933, p. 325 (fine XII o inizi secolo successivo); ANTONY 1951 (come gli studiosi precedenti); GRABAR 1958, p. 49 (datazione intorno al 1200); MAGNANI 1960 (contemporanei a Nerezi); VALLAND 1963 (inizi XIII secolo); BETTINI 1964-65 (*post* Nerezi); MORGAGNI SCHIFFRER 1972, pp. 323-349 (epoca patriarca Voldarico); LAZAREV 1976, p. 246 (fine del XII secolo; “forte influsso bizantino, il cui punto di partenza non era però Costantinopoli ma la provincia; quella stessa provincia che forniva i modelli agli artefici che lavoravano a Neredica [= Novgorov] e a quelli di Staraja Ladoga, i cui dipinti rivelano non poca affinità con gli affreschi di Aquileia”); BELLUNO, GIOSEFFI 1976, pp. 16, 55-56 (Gioseffi: 1150-1160 circa; Belluno: 1178-1182); VAITOVANI SFORZA 1980, p. 1560, tav. LXXXII (patriarca Voldarico II, 1161-1182); TAVANO 1984b, pp. 192-195 e TAVANO 1999, pp. 197-204 (1180 circa); DODWELL 1993, pp. 15, 186, figg. 13, 175 (circa 1200, “executed by three artists at the turn of the twelfth and thirteenth centuries”); BERGAMINI 1994, pp. 140-141, figg. 166-169 (1180 circa); PACE 2004-05 (*post* Nerezi). Per i giudizi espressi in varie occasioni da Otto Demus, cfr.: DEMUS 1959 (patriarca Pellegrino I, 1132-1161, seguendo nel giudizio Swoboda, per il fatto che la tomba di



Fig. 1. Aquileia, cripta. Veduta del ciclo pittorico (scorcio verso nord-est).

Lungi da me ripercorrere in questa sede la fortuna critica (che annovera nomi di studiosi di primaria importanza nel campo della medievistica: ne cito uno per tutti, Otto Demus<sup>2</sup>) e che si può rinvenire in vari interventi recenti, tra i quali è d'obbligo segnalare la monografia di Thomas Dale, pubblicata a Princeton nel 1997<sup>3</sup> (ottimo lavoro, con il quale mi trovo – quasi sempre – in perfetta sintonia).

Nel breve spazio a disposizione in sede di convegno, vorrei da parte mia offrire alcune osservazioni, riguardanti una serie di aspetti specifici. Anticipando da subito che – a mio modo di vedere; e come ho varie volte avuto occasione di scrivere, seppure in modo sintetico<sup>4</sup> – la committenza spetta al patriarca Ulrico II di Treffen,

tale patriarca sarebbe stata posizionata nel presbiterio di fronte alla *fenestella confessionis* della cripta); DEMUS 1969, pp. 59-60, 104, 128-131, figg. 9 a p. 129 e 58-63, tavv. XXV-XXVII: “Per la datazione non vi sono sicuri punti esterni di riferimento. H. Swoboda (1906) pone la decorazione nel periodo del patriarca Pellegrino I (1132-1162), e l’autore un tempo fu d’accordo con lui. Pare però che una datazione così precoce non sia giustificata; si dovrà pensare piuttosto al tardo secolo XII. La maggior parte degli autori, seguendo TOESCA 1925-26, datano gli affreschi al periodo del patriarca Pellegrino II (1195-1204) o addirittura ancora più tardi”; DEMUS 1984, I/1, p. 293 (“at least two Venetian painters”, vedendo affinità con la cupola occidentale e con l’arcone della *Passione* in San Marco a Venezia). Per Cozzi: cfr. nota 4.

<sup>2</sup> Si veda nota 1. Va detto comunque – e mi pare ‘sintomatico’ della complessità delle problematiche poste in campo – che le opinioni di uno dei massimi studiosi di pittura e mosaico di epoca romanica presente in ambito europeo oscillino nell’arco del tempo (dal secondo quarto alla seconda metà inoltrata del XII secolo).

<sup>3</sup> DALE 1997; e, prima, DALE 1990.

<sup>4</sup> COZZI 1975, pp. 75-77; Cozzi 1976, pp. 20-23; Cozzi 1996, pp. 31, 37-38, 40; Cozzi 1999, pp. 85-87; Cozzi 2001, pp. 15-17; Cozzi 2007a, pp. 494-496; Cozzi 2007b, pp. 25-27; Cozzi 2008, pp. 541, 543-545, 552.

ad una data *post* 1177 (la “pace veneziana”), con un’impresa da collocarsi cronologicamente verso il 1180 circa.

Dovrebbe risalire a Poppone (o tutt’al più alla fase finale del patriarcato del suo predecessore Giovanni, 984-1019) la *facies* architettonica della cripta<sup>5</sup>, che si iscrive in strutture murarie precedenti (IX secolo), con un arco leggermente oltrepassato, ritmato da semicolonne, che supportano la copertura a crociera retta da tre coppie di colonne sormontate da capitelli, in una sorta di struttura ‘a sala’ (ossia con coperture tutte della medesima altezza, tipiche dell’epoca ottoniana o della fase del pre-romanico).

Nella pianta che presento (fig. 2), ho evidenziato in rosso i due pilastri relativi all’intervento di Marquardo (solidali con la fase ricostruttiva *post* terremoto del 1348, che riguardano specie la navata centrale della basilica); e in colore verde gli interventi di XIV e XV secolo, che riguar-

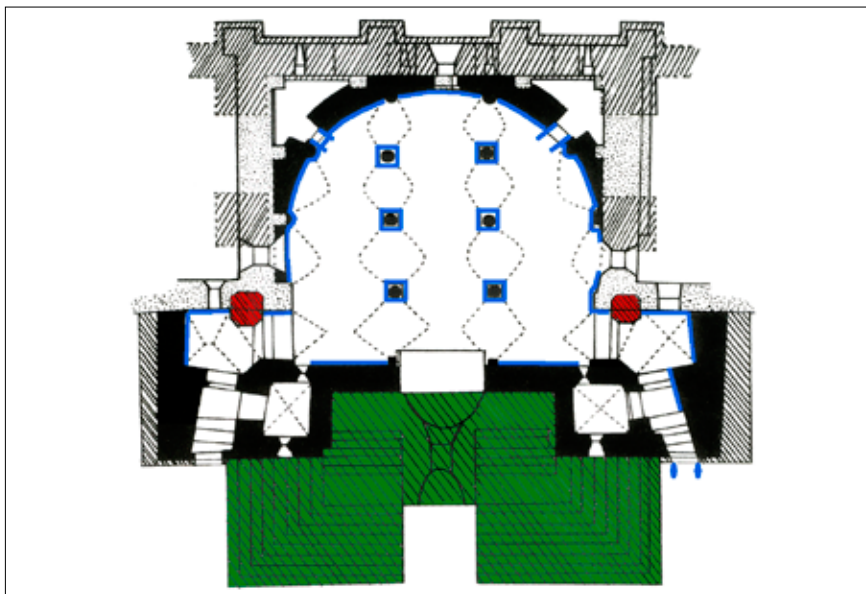


Fig. 2. Aquileia, cripta. Schema della pianta con fasi di costruzione (rielaborazione da DALE 1997, fig. 7).

<sup>5</sup> Esiste una vasta bibliografia sulle fasi architettoniche della basilica, durante i secoli del medioevo. Tra le più recenti, si vedano ad esempio DORIGO 1992; LUCA 2003, p. 62 ss.; e il contributo di Werner Jacobsen in questo volume. Per il rilievo fotogrammetrico e stratigrafico della cripta si veda l’ottimo lavoro di MINGOTTO 1999.

dano il soprastante presbiterio, ma che forse possono aver interessato anche il segmento centrale della cripta (corrispondente alla *fenestella confessionis*); in blu ho indicato l'articolazione del manto pittorico del XII secolo.

Vorrei far notare che le due scale di accesso alla cripta sono quelle originali; all'imbocco di quella di destra inoltre troviamo alla base due rilievi scolpiti con teste leonine, marcatamente romaniche. L'ambiente prende luce da una monofora centrale e da due laterali, tutte coperte da pitture murali, così come gli stipiti delle due porticine che si aprono ai lati dell'emiciclo e che permettono l'accesso a due ambienti di servizio (ambienti "di risulta", rispetto al muro rettilineo di testata dell'abside). Al loro interno non ci sono tracce di affreschi, ma solo iscrizioni di inizio Novecento<sup>6</sup>.

Dapprima alcune osservazioni sulla scelte iconografiche. Il manto pittorico che copre interamente la cripta presenta quattro nuclei tematici: *Scene della Passione* nelle lunette parietali d'ambito; *Santi* stanti nelle quattro facce dei peducci delle volte, rette dalla piccola selva di colonne; le *Storie dei santi Ermagora e Fortunato*, alle quali è riservata l'intera parte alta (per un totale di oltre una ventina di scene); il *velario* nella zona basamentale dello zoccolo.

I diversi soggetti, oltre ad essere armoniosamente fusi in un'orchestrazione complessiva, paiono perfettamente "ubicati" e – elemento di non secondaria importanza – legittimati dal punto di vista liturgico.

Partiamo dalle lunette. Se le prime due più esterne sono andate distrutte, procedendo in senso orario incontriamo: la *Dormitio Virginis*, la *Crocefissione*, la *Deposizione* (fig. 3), il *Compianto su Cristo morto* (o *Threnos*, alla bizantina). Di quest'ultima scena mostro in particolare un saggio di pulitura, effettuato in questi ultimi mesi (fig. 8). Se, all'interno delle scene cristologiche, vengono scelte esclusivamente quelle relative alla *Passione di Cristo* (con l'aggiunta della *Morte di Maria*, titolare della chiesa aquileiese), penso che le motivazioni siano di carattere liturgico, in quanto la cripta è di per se stessa un ambiente legato in modo esplicito ai riti pre-pasquali della Settimana Santa, nonché alla memoria dei santi protettori.

Se veniamo a considerare i *Santi* a figura intera, noteremo che sono tra le immagini di più alta qualità dell'intero ciclo, alcune delle quali danneggiate da un'inferriata allestita nella seconda metà del Quattrocento (fig. 4), al fine di racchiudere una "camera del tesoro", eliminata durante i restauri del 1946-47. Nelle facce dei peducci trovano posto ventiquattro figure della 'gerarchia celeste', e precisamente: dodici *Apostoli* e dodici

<sup>6</sup> Come ho potuto verificare in un recente sopralluogo, compiuto grazie alla cortese collaborazione di Beatrice di Colloredo Toppani.



Fig. 3. Aquileia, cripta. *Deposizione*.

*Martiri* o *Santi* (fig. 5). Le semicolonne dell'emiciclo ospitano inoltre sei figure, tutte di *Vescovi*. Sull'ubicazione dei singoli Santi (quasi tutti identificabili grazie ai *tituli* che li accompagnano, spesso frammentari ma facilmente integrabili), ubicazione che di primo acchito può parere casuale (ma non lo è), torneremo brevemente in chiusura, quando analizzeremo le tre scene centrali dell'attuale navatella mediana.

Il ciclo agiografico comprende ventidue episodi, distribuiti sul 'cielo' della cripta e la cui lettura inizia dal centro dell'emiciclo (a est): il primo riquadro si trova sulla volta, i due successivi ai lati della monofora est; e poi, con andamento a zig-zag, si procede lungo la navatella laterale sud; si

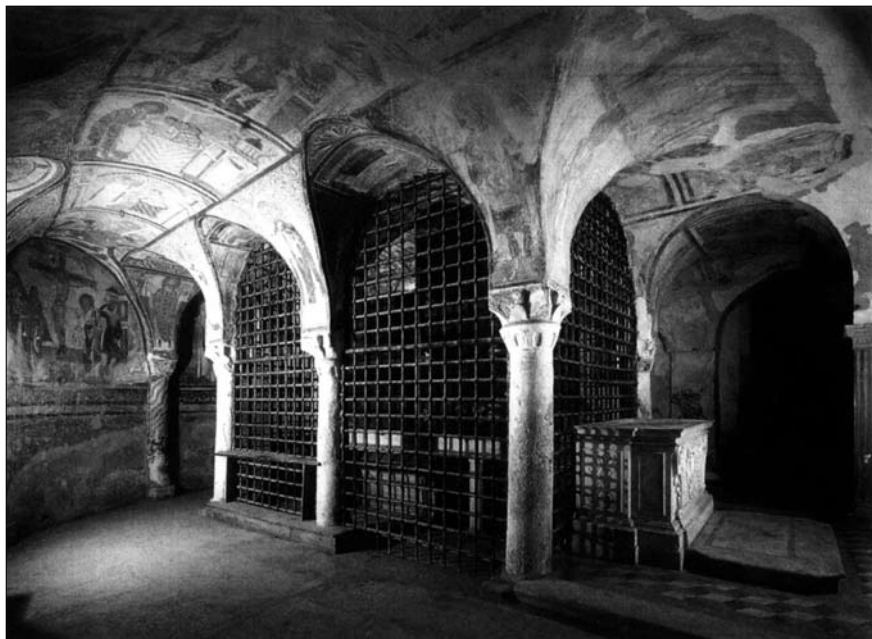


Fig. 4. Aquileia, cripta. Inferriata racchiudente la “camera del tesoro” (foto *ante* 1946-47).



Fig. 5. Aquileia, cripta. *San Nicola* (part.).

prosegue quindi in senso orario tutt'attorno, sul lato ovest, e poi di nuovo lungo la navatella sinistra nord, per ricongiungersi al punto di partenza.

Ne scelgo solo quattro, partendo da quello iniziale che raffigura *Pietro che invia Marco quale apostolo di Aquileia*. La sequenza narrativa per immagini è strettamente correlabile a testi liturgici del XII secolo, in particolare una *Passio* oggi conservata a Namur<sup>7</sup> (in Belgio). Sarebbe significativo 'leggere' ogni singola scena con il testo letterario a fronte, per comprendere la relazione molto stretta intercorrente tra testo e immagine. A mo' d'esempio lo faremo per le prime due (rimandando per tutte le altre alla monografia di Dale<sup>8</sup>, che molto opportunamente compie questo tipo di operazione).

“In illo tempore, cum esset beatus Petrus apostolus in urbe Roma, dixit ad Marcum discipulum suum: [...] Surge et perge ad urbem que vocatur Aquileia Ystriae provinciae, ad predicandum verbum Domini. Tunc accipiens beatus Marcus primam sortem et baculum pontificatus, iter arripuit [...]”.

Il secondo esempio, per la scena raffigurante *San Pietro a Roma che consacra vescovo Ermagora alla presenza di san Marco*, con Ermagora dipinto con il *pallium*, mentre viene benedetto e riceve il *baculum* da Pietro (fig. 6), nel testo al punto corrispondente leggiamo:

“[Hermagoras] iter faciens cum beato Marco ad urbem Romam, a beato Petro accepto baculo pontificatus et velamine sacramenti, factus est episcopus provinciae Italiae”.

L'episodio di *Ermagora che battezza Gregorio e la sua famiglia*, lo possiamo commentare con un *Breviario*, ora alla Guarneriana di San Daniele: “Media nocte beatus Hermachoras baptizavit Gregorium cum tota domo sua”. Ho scelto questo terzo esempio unicamente per indicare il fatto che sarà uno degli episodi ripresi nel medio Trecento da un pittore attivo nel semicilindro dell'abside popponiana<sup>9</sup>.

La *Decollazione di Ermagora e Fortunato* corrisponde al penultimo episodio del ciclo agiografico. Dal punto di vista specifico della 'topografia' dell'iconografia in epoca romanica, l'ubicazione del 'poema' celebrativo del protovescovo aquileiese e del suo inseparabile diacono in

<sup>7</sup> Namur, Bibliothèque de la Ville, codex 53, *Passionale* (pubblicato in *Analecta Bollandiana*, 2, 1883, c. 311).

<sup>8</sup> Si veda l'intero capitolo III (*Hagiographic Cycle*) in DALE 1997, pp. 95-109. Sulle *Passiones* aquileiesi cfr. anche MENIS 1969, e ora l'ottimo lavoro a cura di COLOMBI 2008, con saggi di CHIESA 2008.

<sup>9</sup> Cfr. il contributo di Beatrice di Colloredo Toppani, Rachele Nardini e Bruno Micali in questo volume.



Fig. 6. Aquileia, cripta. *San Pietro a Roma consacra vescovo sant'Ermagora alla presenza di san Marco.*



Fig. 7. Aquileia, cripta. Velario (part.). *Cavaliere che insegue un saraceno.*



cripta, risponde ad una norma precisa, secondo la quale questi ambienti, che accoglievano le tombe o le reliquie dei Santi cui la chiesa era dedicata, svolgevano il ruolo di *locus memoriae* e dunque erano principalmente decorate con scene tratte dalla vita dei Santi medesimi e dalle loro *Passiones* (si pensi ad esempio ad uno dei casi più rilevanti nel romanico europeo: la cripta di Saint-Savin-sur-Gartempe, di inizio XII secolo <sup>10</sup>).

Parimenti canonica è l'ubicazione nella zona basamentale dello zoccolo di un finto velario monocromo, che di norma suggella la parte inferiore delle absidi degli edifici religiosi in epoca romanica (ed è anche l'unica zona che può ospitare temi di carattere 'profano', assieme ai mosaici pavimentali, qualora presenti). Il velario di Aquileia è forse quello più 'strepitoso' tra quelli giunti sino a noi, ma altrettanto 'enigmatico'. Ospita in molte scene (alcune quasi integre, altre fortemente danneggiate, se non addirittura delete) una sequenza di immagini di forte impatto visivo: indimenticabile quella con un *Cavaliere che insegue un saraceno* (molto probabilmente un crociato e un 'infedele') (fig. 7). La scena cruciale è quella successiva, con *Pellegrini* che offrono un oggetto (non meglio identificato) ad un personaggio seduto su faldistorio con suppedaneo, alle cui spalle spicca un uccello (forse un ibis con un pesce nel becco) (fig. 8).

Molte e varie sono le ipotesi di lettura proposte (*Storie di Giuseppe in Egitto*; o *San Marco che trasmette i Vangeli nella Pentapoli africana*), ma purtroppo a tutt'oggi non del tutto convincenti; perlomeno sino a quando non si riuscirà ad identificare il personaggio, accanto al capo del quale compare la scritta frammentaria [...] AR [...] S <sup>11</sup>.

Certo, piacerebbe potervi leggere l'allusione ad un episodio o romanzo di crociata, ma allo stato attuale delle conoscenze è un'ipotesi azzardata <sup>12</sup>. Andrebbe approfondito, ad esempio, il fatto storico che vide il patriarca Pellegrino I di Povo accogliere ad Aquileia Corrado III quando questi, nel 1149, dopo la disastrosa spedizione in Terrasanta, fece ritorno in Germania <sup>13</sup>. Altra possibilità potrebbe essere quella di vedervi le origini della rinascita di Aquileia, dopo la distruzione di Attila e degli Unni (452): l'allora arcivescovo *Marcellianus* fuggì verso Grado inseguito dalle schiere di Dietrich von Bern (Teodorico da Verona) e fu solo il suo successore *Marcellino* che risollevò la città dalle condizioni in cui versava <sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Cfr. DEMUS 1969, p. 144, figg. 16, 111-112, tav. LI.

<sup>11</sup> Il *Symeon*, graffito accanto, è seriore.

<sup>12</sup> Cfr. COZZI 1976, pp. 20-23 (con riassunto delle varie ipotesi).

<sup>13</sup> Cfr. DALE 1997, p. 118 e nota 173. Si vedano anche i testi di Pellegrino I sulla *Passione*.

<sup>14</sup> Le sottolineature sono mie, per indicare una possibile pista di lettura della scritta nell'affresco.



Fig. 8. Aquileia, cripta. Velario (part.). *Pellegrini* e nella lunetta *Compianto su Cristo morto*.

In altri riquadri prevale il contenuto simbolico o allegorico (*Tigre e pantera affiancati ad un albero*; *Superbia e Vizi* (?), forse; *Davide o Orfeo con la lira e gli animali*; ancora scene di *Combattenti*)<sup>15</sup>, che rimandano ad un repertorio figurativo all'epoca ampiamente diffuso sia in scultura

che in pittura<sup>16</sup>, attinente ad un'ampia circolazione libraria di testi quali il *Physiologus* o *Bestiario*, ovvero alla *Psychomachia* di Prudenzio.

Un ruolo significativo giocano anche i fregi decorativi che, accanto ai più comuni elementi vegetali stilizzati (che interessano anche gli stipiti della due porticine laterali), presentano una serie di elementi che in modo esplicito dichiarano la loro precisa derivazione (o perlomeno ispirazione) al repertorio "classico", che in Aquileia non aveva certo bisogno di attingere al grande "serbatoio" di motivi in Roma, ma lo poteva fare agevolmente *in loco* (fig. 9).

Si va dalla coppia di pavoni affrontati (replicati puntualmente dai mosaici pavimentali paleocristiani), ad una varietà di piante e fiori dallo spiccato naturalismo, che nulla hanno di medievale, ma richiamano pun-

<sup>15</sup> Una dettagliata descrizione di questi comparti del velario si trova in DALE 1997, pp. 114-119, figg. 88-101. La scena molto frammentaria in cui DALE vede *Davide che suona la lira* (p. 116, figg. 95-96), viene invece da VALENZANO 2002 letta come *Orfeo che incanta gli animali*.

<sup>16</sup> Riguardo alla scena con *Cavalieri*, che rappresenta un *topos* nell'iconografia medievale, specie di epoca romanica, ho indicato alcuni casi 'tipologicamente' analoghi nell'area italiana nord-orientale in COZZI 2007a, pp. 492-496, figg. 8-12 (in particolare il velario di Pozzoveggiani e un disegno a penna in un manoscritto veronese della seconda metà del XII secolo).

Fig. 9. Aquileia, cripta. Motivi decorativi (part. con *Pavoni*).



tualmente l'affresco di epoca romana (anche nella resa coloristica, di strabiliante eleganza). Il *revival* classicistico interessa pure la fascia decorativa con *Mascheroni*, derivante presumibilmente da rilievi scultorei. In quattro punti compare anche la data 1217, in graffiti: è la data più antica, tra le tante che si possono leggere (fig. 10)<sup>17</sup>.



Fig. 10. Aquileia, cripta. Graffito con data 1217.

<sup>17</sup> Sui graffiti si veda GIOVÈ MARCHIOLI 2000, pp. 245-246, con foto a p. 246. La massima concentrazione di graffiti (testimonianze di fedeli in visita) si trova nella zona centrale dell'emiciclo. Ovviamente quelli con la data 1217 offrono un sicuro termine *ante quem* per gli affreschi. Ad un *corpus* completo delle 'scritture esposte' nella basilica di Aquileia sta lavorando Elena Menon.

Si notino inoltre le semicolonne dipinte a finto marmo (caratteristica quest'ultima ben attestata in epoca romanica: ricordo ad esempio, in ambito nord-orientale italiano, gli affreschi databili entro il primo decennio del XII secolo nel battistero di Concordia).

Grosse lacune rendono pressoché impossibile (o comunque arduo) leggere alcune scene nelle zone sud-ovest e ovest della cripta: non concordo nell'identificazione con *Vodolrico*, dubitativamente avanzata da Dale<sup>18</sup> per un *Santo* in un pennacchio (ha per l'appunto l'aureola: e dunque non può trattarsi del patriarca). Penserei piuttosto ad un *Santo Vescovo*, per l'analogia con i *Santi Vescovi* che trovano posto lungo l'intero perimetro della cripta. Non mi trova concorde nemmeno una seconda proposta (sempre formulata in modo interrogativo) di Dale<sup>19</sup>, quando tenta di vedere in un presunto *Ritratto di dedicazione*, Carlomagno davanti alla Vergine (meglio pensare – semmai – ad *Abacuc che porta il cibo al profeta Daniele nella fossa dei leoni*, per analogie 'tipologiche' con episodi noti siffatti<sup>20</sup>).

Non vanno dimenticati i due vani quadrangolari laterali, di raccordo tra le rampe di scale e l'ambiente a sala. In quello di destra, in particolare, un lacerto di affresco con frammentaria iscrizione [...] DIA (fig. 11), si fa leggere quale lotta tra *Virtù* e *Vizi* (*Concordia*, che dobbiamo immaginare in piedi, mentre calpesta *Discordia*) secondo lo schema che ci è ben noto dal sacello di Summaga (che, tra l'altro, risale grossomodo alla medesima epoca)<sup>21</sup>.



Fig. 11. Aquileia, cripta. Vano laterale sud. *Discordia*.

E veniamo ad alcune, brevissime, considerazioni sui caratteri stilistici di un'impresa senza dubbio unitaria, dovuta ad una composita bottega di frescantì, dove, accanto ad un capobottega dai modi qualitativamente molto alti, di un bizantinismo segnatamente tardocomneno, operano altre mani di artisti locali; bottega che, a mio modo di vedere, è strettamente contigua alla fase della decorazione musiva veneziana che ruota attorno alla cupola centrale dell'asse longitudinale di San Marco, con

<sup>18</sup> DALE 1997, p. 94, fig. 54.

<sup>19</sup> DALE 1997, pp. 94-95, figg. 55-56.

<sup>20</sup> Mi riferisco ad esempio ad affreschi di fine XIII secolo in Cadore, a Santa Margherita di Salagona a Laggio o a Santa Caterina a Ponte nelle Alpi (cfr. COZZI 1992, pp. 322-324; BERNINI 2004, p. 132, fig. 132).

<sup>21</sup> Per la datazione di Summaga, personalmente concordo con DALE 1997, pp. 26-27.

l'Ascensione e l'adiacente arcone della *Passione* (impresa musiva assegnabile molto probabilmente agli anni Settanta del XII secolo, sotto il dogado di Sebastiano Ziani, 1172-1178). Una datazione per Aquileia da porsi verso il 1180 circa è – credo – quella che ha le maggiori probabilità di cogliere nel vero, come ha da ultimo ampiamente argomentato anche Dale <sup>22</sup>.

Con questo, non si vogliono assolutamente negare i rapporti strettissimi che intercorrono tra affreschi aquileiesi e mosaici, sia veneziani che triestini: mi riferisco al serrato gruppo delle *Pie donne* aquileiesi, messo vicino al notissimo frammento marciano; o ad alcune figure di santi, come il *San Giovanni*, posto accanto ai mosaici della cattedrale di San Giusto a Trieste <sup>23</sup> (figg. 12-13). Si tratta di rapporti evidentissimi, che rasentano un 'calco' puntuale; ma che per contro non debbono indurci a trarre conclusioni 'obbligate' sul piano stilistico (e di conseguenza cronologico). Vuoi – oltretutto – in assenza di datazioni certe sia per il mosaico marciano, che per l'abside triestina (quest'ultima tuttavia da assegnarsi ai primi decenni del XII secolo); vuoi in considerazione del fatto che 'schemi tipologici' particolarmente pregnanti possono produrre 'copie' o 'repliche' in un arco di tempo anche relativamente lungo. Si tratta insomma, a mio giudizio, di "modelli di medio e lungo termine".

Che il ciclo pittorico aquileiese sia di secondo strato è dato ben noto. In vari punti della cripta affiora l'intonaco di primo strato: che presenta sia estesi lacerti policromi affioranti in vari punti, sia righe predisposte per la scrittura (falsorighe orizzontali, o binari di scrittura) <sup>24</sup> (fig. 14). A mio modo di vedere potrebbe trattarsi di una prima decorazione da riferirsi all'epoca di Poppone <sup>25</sup>, cioè cronologicamente solidale con la struttura architettonica.

Circa un secolo e mezzo dopo, Ulrico II avrebbe commissionato il ciclo pittorico che ancor oggi ammiriamo.

La lastra tombale marmorea che sigilla il suo sepolcro si trova nella navata meridionale della basilica, di fronte alla cappella Torriani <sup>26</sup>. Studiata da Giuseppe Cuscito, è costituita da quattro distici incisi sulla fascia interna della cornice <sup>27</sup> (fig. 15). Il testo recita:

<sup>22</sup> DALE 1997, pp. 28-29, 34, 82 (e *passim*).

<sup>23</sup> Per tali confronti, tirati in ballo da vari studiosi, mi limito a citare Lorenzoni, in DALLA BARBA BRUSIN, LORENZONI 1968, pp. 66-67, figg. 153-154 e MASON 2001 e MASON 2002.

<sup>24</sup> Un frammento su due righe è stato trascritto da SWOBODA 1906, p. 123 e note 40-41.

<sup>25</sup> Nella prima riga (d'accordo con TAVANO, in LANCKOROŃSKI 2007, p. 123, nota L) si può leggere infatti: [...] POPONE REVERENDISSIMO PAT(RIARC)HA.

<sup>26</sup> In verità nascosta dalle file di banchi sovrastanti.

<sup>27</sup> Per l'iscrizione cfr. CUSCITO 1991, cc. 172-174, fig. 19; CUSCITO 1992, pp. 170-



Fig. 12. Aquileia, cripta. *San Giovanni*.



Fig. 13. Trieste, cattedrale di San Giusto, mosaici (part.).



Fig. 14. Aquileia, cripta. Particolare con affreschi di I e II strato.

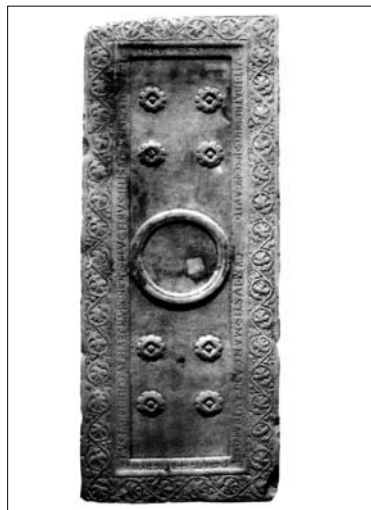


Fig. 15. Aquileia, basilica, navata destra. Lastra tombale del patriarca Ulrico II.

*Alter Volricus iacet hic patriarcha benignus;  
fluctibus illisam scismatis ecclesiam  
rexit, dita/vit, fratres nos ipse beavit;  
cum iustis maneat, gaudea possideat.*

È opera probabilmente dei canonici, che sono stati favoriti (*fratres nos ipse beavit*), mentre è stata letta anche una allusione alla risoluzione delle controversie con Grado (*fluctibus illisam scismatis ecclesiam rexit*).

Il governo patriarcale di Ulrico (*Vuodalricus*, Vodolrico, Volrico) di Treffen<sup>28</sup>, famiglia carinziana, va dal 1161 al 1182 e si pone tra quelli di Pellegrino I (1131-1161) e Goffredo (1183-1194). Rappresenta una decisa svolta nella tradizionale linea politica perseguita dai suoi predecessori. Benché proveniente dall'*entourage* nobiliare tedesco, nei primi anni tiene un atteggiamento ondivago tra le istanze provenienti dalla corte di Federico I e dalla curia antipapale da una parte, e dall'altra dalle sollecitazioni di una

171. Per la tecnica dell'incrostazione di mastice si veda anche CODEN 2006, p. 131, fig. I.4-1 a/b a p. 644; CODEN 2007, pp. 33-34, fig. 23.

<sup>28</sup> Per un profilo storico del patriarca Ulrico II si veda la voce relativa di BRUNETTIN, nel *Nuovo Liruti* 2006, pp. 871-881. Cfr. inoltre CAMMAROSANO 1999, pp. 37-38; DOPSCH 2000, pp. 299-300; HÄRTEL 2000, pp. 267-269, 282.

piena adesione allo schieramento papale, rivoltegi dai vescovi sostenitori di papa Alessandro III (al punto da non ottenere la ‘consacrazione’, sino alla fine degli anni Sessanta). Nel 1162 assalta Grado *manu militari*, in un disegno di totale restaurazione dei diritti della chiesa aquileiese. Dopo alterne vicende, la posizione politica del patriarca si fa chiara alla fine del settimo decennio, quando in una serie di atti dichiara apertamente la sua vicinanza al fronte papale. L’obbedienza gli fruttò nel 1169 il titolo di legato papale e negli anni successivi il patriarca di Aquileia divenne il principale sostenitore ecclesiastico di Alessandro III in un’ampia area europea (ruolo fino ad allora svolto dagli arcivescovi di Salisburgo). La disfatta a Legnano nel maggio 1176 di Federico Barbarossa contro la lega dei Comuni, fu una sconfitta dell’intero fronte imperiale. Ulrico II ebbe un ruolo di protagonista nella fase politica di riconciliazione tra l’imperatore e la curia papale. L’incontro finale tra papa e imperatore ebbe luogo – come noto – a Venezia nel 1177 ed ebbe come teatro la basilica di San Marco. In quella solenne occasione Ulrico, presente con largo seguito di suffraganei e nobili, suggerì il suo ruolo di mediatore, traducendo l’omelia papale a Federico I dal latino al tedesco. La presenza di Ulrico II nella lunga estate veneziana del 1177 avrebbe lasciato importanti conseguenze: il patriarca ebbe confermata dal papa la giurisdizione metropolitana su sedici vescovati (in particolare quelli istriani, nominati per primi nella lista); e il 30 luglio 1180 a Roma, sempre sotto gli auspici di Alessandro III, giunse a sistemazione definitiva il plurisecolare contenzioso con Grado.

Ma il *pactum* di Venezia del 1177 fu un capolavoro di diplomazia anche del doge Sebastiano Ziani, che ebbe ricadute di tipo commerciale nell’Europa continentale, oltre che nella consolidata sfera bizantina. Lo storico incontro veneziano diede alla Repubblica un grande prestigio e “mise in mano al doge la carta europea, da giocare contro Manuele Comneno [...]. Sappiamo che gli illustri personaggi convenuti, scesi da cavallo, vi furono accolti con gran pompa, condotti in giro per tutta la basilica, nella quale avvennero anche abboccamenti e ‘sedute’ etc.; sappiamo che la basilica era in tutto il suo splendore e fastosamente parata a festa”<sup>29</sup>. La fase musiva cominciata dal doge Ziani era probabilmente all’apice dei lavori. Da questa impresa, ammirata in loco dal patriarca aquileiese, deriva la decorazione ad affresco della cripta aquileiese.

La presenza di Ulrico a Venezia nel 1177 avrebbe lasciato ampia testimonianza nella narrazione di un’altra eminenza ecclesiastica che partecipò a quel consesso: Romualdo, arcivescovo di Salerno<sup>30</sup>.

Va inoltre ricordato – ai fini della committenza – che Ulrico contribuì anche personalmente a dotare di beni territoriali la camera patriarcale: una

<sup>29</sup> BETTINI 1974, p. 72.

<sup>30</sup> *Romualdi II* 1886, pp. 453-454; ROMOALDO DI SALERNO 1914.



cospicua donazione data al 1163 e viene confermata dall'imperatore nel gennaio 1180 (riguarda il castello di Treffen, possedimenti attorno al lago di Ossiach e a Villacco).

Ancora sarà importante rammentare – con Otto Demus – che “già prima del 1180, al più tardi nel 1177, il patriarca di Aquileia aveva il proprio palazzo a Venezia”<sup>31</sup>.

Non è ovviamente possibile addentrarci nelle dibattute questioni relative alle connotazioni stilistiche, nelle quali comunque sempre si riconoscono importanti componenti bizantineggianti (né potrebbe essere diversamente) nel linguaggio formale, mediate direttamente da Venezia<sup>32</sup>.

Vado direttamente alle mie conclusioni. La bottega di frescanti attivi ad Aquileia vede all'opera un'*équipe* all'interno della quale sono individuabili diverse mani (almeno due, se non tre), che non sempre raggiungono gli apici qualitativi propri del capobottega, il cosiddetto “Maestro delle Storie della Passione”. Tuttavia l'impresa è omogenea e semmai proprio dagli interventi più deboli si evincono ulteriori componenti stilistiche: un sostrato locale, dunque, che si assomma agli stilemi di quel particolare ‘bizantinismo veneto’ che si era acclimatato nell'area altoadriatica.

L'esempio più tipico della pittura tardocomnena (dei tempi di Manuele Comneno, 1143-1180) è ovviamente quello di San Panteleimon di Nérezi, datato 1164 (alla fig. 16 la *Deposizione* e il *Threnos*); che vedrà una versione di poco più matura e manieristica in San Giorgio di Curbinovo (1191)<sup>33</sup>.

In San Marco a Venezia, la fase corrispondente è quella relativa in particolare alla cupola dell'*Ascensione* e all'arcone della *Passione*, dove, accanto a modi tipici dello ‘stile dinamico’ (per dirla con Demus), trovano posto anche cadenze più semplificate<sup>34</sup> (figg. 17-18).

<sup>31</sup> DEMUS 1969, p. 59; cfr. inoltre DEMUS 1960, p. 37. Sul palazzo e la cappella in Venezia dei patriarchi di Grado si veda DORIGO 1998, pp. 35-54. Ora si vedrà anche MADDEN 2009, *ad indicem*, su Enrico Dandolo, patriarca di Grado (ca. 1134 - ca. 1188), zio dell'omonimo Enrico Dandolo, futuro doge di Venezia (1192-1205), noto per aver guidato i suoi concittadini attraverso gli eventi della IV Crociata. Cfr. in particolare pp. 95-105 per la *pax veneta* del 1177 (che annovera tra i protagonisti anche il patriarca aquileiese Ulrico II), che lo studioso americano illustra seguendo nel dettaglio la fonte di Romualdo da Salerno.

<sup>32</sup> Per la fortuna critica cfr. nota 1 (ulteriori contributi sono citati nella bibliografia finale).

<sup>33</sup> Per questi cicli di affreschi, sui quali esiste una vasta letteratura, cfr. almeno CUTLER, NESBITT 1986, pp. 158-159, 265, 294, 298.

<sup>34</sup> Per la decorazione musiva in San Marco a Venezia il riferimento d'obbligo è ovviamente DEMUS 1984, *passim*.



Fig. 16.a-b. Nérezi, chiesa di San Panteleimon, affreschi (part.). *Deposizione e Compianto.*

Fig. 17. Venezia, San Marco, cupola dell'Ascensione.

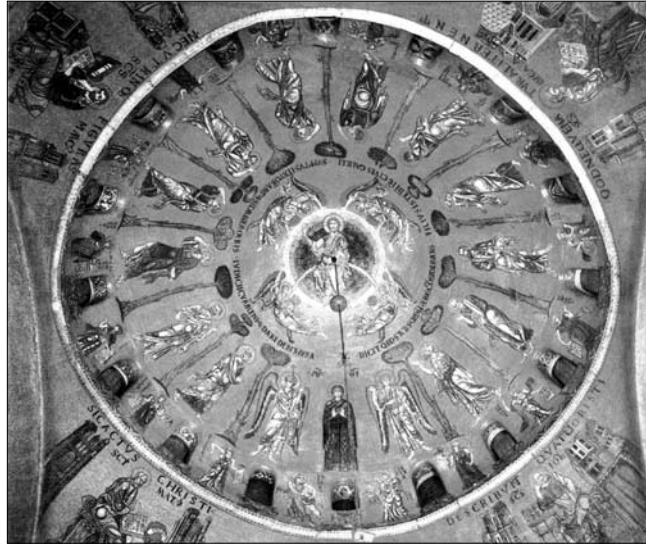


Fig. 18. Venezia, San Marco, arcone della *Passione*, part. con *Anastasis*.



Fig. 19. Venezia, San Marco, battistero. Affresco, *Ascensione* (part.).

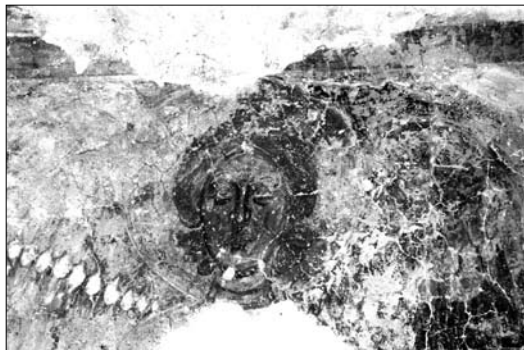


Fig. 20. Sesto al Reghena, abbazia, salone sovrastante l'atrio. *Arcangelo Michele* (part.).



Fig. 21. Colmo / Hum (Istria), chiesa di San Girolamo. *Annunciazione*, part. con l'*Arcangelo Gabriele* (part.).



Fig. 22. Colmo / Hum (Istria), chiesa di San Girolamo. *Visitazione*.

Relazioni puntuali si rinvergono anche con affreschi presenti nell'area italiana nord-orientale: mi riferisco in modo specifico all'importante frammento con l'*Ascensione* (fig. 19), scoperto nel 1961 sotto le *crustae* marmoree nel battistero di San Marco a Venezia<sup>35</sup>.

Ma anche ad un lacerto di affresco con l'*Arcangelo Michele* nella cappella alta dedicata all'arcangelo appunto, nell'abbazia benedettina di Sesto al Reghena<sup>36</sup>, commissionato quasi sicuramente da Goffredo, abate di Sesto dal 1176 al 1182, collaboratore di Ulrico II, al quale succederà come patriarca dal 1183 al 1194 (fig. 20).

Nell'ambito stilistico della cripta aquileiese gravita anche, nello stesso torno di tempo, un piccolo (ma estremamente significativo) ciclo pittorico istriano, conservato nella chiesetta di San Girolamo a Colmo/Hum<sup>37</sup>. Presento dettagli dal *Compianto su Cristo morto*, dall'*Annunciazione* e dalla *Visitazione* (figg. 21-23), quest'ultima messa a confronto con Aquileia anche per peculiarità nella 'tecnica' della stesura pittorica 'a pettine' nella resa del pannello 'tirato' dal ginocchio, tramite lumeggiature.

Una componente stilistica di caratura più occidentale sembra potersi attribuire ad alcune scene del velario, segnatamente allo *Scontro tra cavalieri*, per il quale si potrebbero indicare vari contesti, sia in pittura (velario di Pozzoveggiani, subito fuori Padova, fig. 24), ma anche in scultura o nella decorazione a penna in manoscritti<sup>38</sup>, pure in ambito europeo.

Se tangenze strette si possono cogliere ad ampio raggio (dal Veneto all'Istria), nell'ambito del patriarcato di Aquileia, oltre che nell'abbazia benedettina di Sesto al Reghena, un'altra importante testimonianza è quella presente nell'abbazia di Summaga, precisamente nel sacello<sup>39</sup> (fig. 25). Qui gli affreschi superstiti denotano stringenti affinità con Aquileia, al punto da pensare ad una contemporaneità o ad uno sviluppo della bottega, in anni immediatamente contigui (ultimo quarto del XII secolo). Confronti puntuali si possono fare sia nella resa formale dei volti (significativo in particolare il volto di *Cristo crocifisso*, nonché lo strepitoso gruppo di teste dei tre *Monaci*, pervenutoci in uno stato di conservazione

<sup>35</sup> FORLATI 1963, pp. 223-224; BETTINI 1966, pp. 30-34.

<sup>36</sup> Per l'affresco sestense mi permetto di rimandare ai miei lavori: COZZI 1975, pp. 75-77; COZZI 2001, pp. 14-18.

<sup>37</sup> Ho analizzato gli affreschi di Colmo/Hum in un mio articolo (COZZI 2007b), evidenziando i rapporti con la cripta di Aquileia.

<sup>38</sup> Vedi nota 16. Significativa anche l'occorrenza nel notissimo *Salterio di St. Albans*, 1120-1135 circa, inglese, nel foglio con il *Beatus vir*. Cfr. DODWELL, PÄCHT, WORMALD 1960 e DODWELL 1993.

<sup>39</sup> Anche DALE 1997, pp. 25-27, figg. 104-114, si sofferma a lungo su Summaga, proponendo per il ciclo una datazione agli anni 1188-1192. Su Summaga cfr. anche DAMIGELLA 1969, pp. 75-94, figg. 35-54.



Fig. 23. Colmo / Hum (Istria), chiesa di San Girolamo. *Sepoltura di Cristo* (part.).



Fig. 24. Pozzoveggiani (Padova), chiesa di San Michele Arcangelo. *Velario*, part. con *Cavaliere*.



Fig. 25. Summaga, abbazia, sacello. Affreschi, part. con *Monaci*.



Fig. 26. Venezia, San Marco. *Pala d'oro*, part. con *Sant'Ermagora condotto da san Marco davanti a san Pietro*.

eccezionale, dove spicca la ‘manipolazione’ dei volti ottenuta tramite sapiente gioco di lumeggiature), ma anche comparando la resa delle figure ‘disegnate’ nel velario, quasi danzanti con leggerezza nel tessuto appeso, dove si svolgono azioni che ci sorprendono per originalità iconografica e scioltezza di tratto (proprio come ad Aquileia).

Ritornando alle scelte iconografiche operate per ammantare di affreschi la cripta aquileiese, ciò che balza immediatamente all’occhio è la narrazione in molti episodi delle *Storie dei santi Ermagora e Fortunato*. La presenza del protovescovo di Aquileia (e dell’inseparabile diacono) è una costante – attraverso i secoli – nelle opere d’arte commissionate per la basilica patriarcale<sup>40</sup>. Ciò detto, è parimenti indubbio che il ciclo pittorico della cripta costituisca il caso più eclatante di narrazione iconografica dei protomartiri aquileiesi, che vengono in qualche modo legittimati grazie a due passaggi fondamentali: la venuta dell’evangelista Marco ad Aquileia

<sup>40</sup> Ho indicato vari casi per il periodo medievale in un mio saggio (Cozzi 2008, pp. 539-553).

e il successivo viaggio a Roma di Marco assieme ad Ermagora, che sarà consacrato vescovo da san Pietro.

Con la celeberrima ‘mitogenesi’ marciana, Venezia aveva percorso di non molto Aquileia. Il precedente veneziano è infatti costituito da un piccolo nucleo di smalti per un *antependium* destinato all’altare maggiore di San Marco a Venezia, voluto dal doge Ordelafo Falier nel 1105, dove si enfatizza il ruolo di Marco nella fondazione della chiesa di Aquileia <sup>41</sup> (fig. 26, con *Ermagora condotto da Marco a Roma davanti a Pietro*).

Ma anche le due cappelle laterali nella zona del coro in San Marco a Venezia (cappella di San Pietro e cappella di San Clemente) narrano in mosaico le *Storie dell’Evangelista Marco*, che nella fase iniziale si intrecciano con quelle di Ermagora <sup>42</sup>. Le pitture murali della cripta aquileiese sono una risposta a tutto ciò, inquadrandosi perfettamente nell’ambito figurativo dell’epoca (anche ‘politicamente’ inteso, quanto a scelte iconografiche), nel preciso contesto ecclesiastico altoadriatico.

Concludo con un’ipotesi sul percorso di lettura dell’intero ciclo pittorico della cripta, che permetterebbe di razionalizzare sia la lettura iconografica, sia – credo – sarebbe confacente, prima ancora, agli usi liturgici di questo importante ambiente.

Già si è detto delle *Storie della Passione*, nelle grandi lunette.

Quanto ai numerosi *Santi* che si stagliano isolati nei pennacchi è possibile anche in questo caso suggerire un’indicazione sulla distribuzione, che potrebbe rispondere ad una loro ubicazione “programmata”: troviamo infatti *Apostoli* collocati sulle facce adiacenti centrali e i lati ovest dei peducci; una serie di coppie ‘canoniche’ di *Santi* (es. *Sergio e Bacco*; *Cosma e Damiano*) sui lati est dei peducci; e figure di *Vescovi* poste invece lungo l’emiciclo <sup>43</sup>.

<sup>41</sup> Mi riferisco ai tre episodi iniziali (su un totale di dieci), e precisamente: 1) *Pietro incarica Marco quale apostolo di Aquileia*; 2) *Marco battezza Ermagora*; 3) *Marco conduce Ermagora a Roma davanti a Pietro*. Cfr. anche DALE 1997, p. 48 ss. Come è noto, la forma attuale della *Pala d’oro* risale al 1343-1345 (dogato di Andrea Dandolo, quando venne ricoperta dalla “pala feriale”). In precedenza ebbe almeno tre momenti successivi: 1) nasce come *antependium* di fine X secolo, ordinato a Costantinopoli dal doge Pietro Orseolo nel 976; 2) un rinnovamento della pala data agli inizi del XII secolo, per iniziativa di Ordelafo Falier (1105); 3) una ulteriore fase è databile al 1209 (dogato di Pietro Ziani), evidentemente con *exuviae* conseguenti alla IV Crociata (smalti dal convento del Pantocrator a Costantinopoli). Tra la vasta bibliografia, cfr. almeno HAHNLOSER, POLACCO 1994.

<sup>42</sup> Tali mosaici vengono datati da DEMUS 1984, I/1, pp. 82-83, alla prima metà del XII secolo; DALE 1997, p. 49, li colloca tra il 1155 e il 1180.

<sup>43</sup> Un elenco completo di queste immagini si può trovare in DALE 1997, vedi in particolare lo schema a fig. 1.



Per quanto riguarda il ciclo agiografico dei *Santi Ermagora e Fortunato*, come detto all'inizio, si parte dal centro e si gira tutt'attorno in senso orario, percorrendo le due navatelle laterali per ricongiungersi in testata, per un totale di una ventina di riquadri circa <sup>44</sup>.

Rimangono i tre pannelli centrali, posti sull'asse longitudinale (fig. 27): essi raffigurano la gloria di *Sant'Ermagora tra i santi Fortunato e Siro* <sup>45</sup>; al centro il gruppo della *Madonna con Bambino e i simboli dei quattro Evangelisti*; seguito dal terzo riquadro raffigurante *Cristo tra due Arcangeli*. Questa zona centrale, compresa tra le sei colonne, risulta dunque assestante, dal punto di vista della concezione iconografica. Le tre campatelle centrali potevano forse presentarsi isolate dal resto della cripta, cinte forse tutto attorno da bassi plutei (poi sostituiti dall'inferriata tardo quattrocentesca)? Era forse riservata alle funzioni liturgiche? Per rispondere a queste domande, dovremmo inseguire altre piste di ricerca, riguardanti l'ubicazione dell'altare/mensa a forma di ara, nonché del tesoro (con le reliquie) in questa precisa fase cronologica. Ricerca non scontata, e che comunque esula (momentaneamente) dall'economia del presente contributo. Non ci esimiamo tuttavia dal presentare un'ultima osservazione, che mette in campo una lastra marmorea, ora decontestualizzata.

Mi riferisco al rilievo scolpito – molto noto – con *Cristo tra san Pietro e san Tommaso Becket* (fig. 28) <sup>46</sup>, ora collocato nel transetto nord, che sembra proprio fatto apposta per suggellare un programma icono-

<sup>44</sup> Ne diamo l'elenco: *San Pietro invia san Marco ad Aquileia; San Marco guarisce il lebbroso Ataulfo e lo battezza; San Marco accolto dai cittadini di Aquileia; Gli abitanti di Aquileia presentano Ermagora a san Marco; Viaggio verso Roma di san Marco con Ermagora; San Pietro consacra sant'Ermagora vescovo di Aquileia, alla presenza di san Marco; Il vescovo Ermagora accolto alle porte della città dal clero e dai cittadini di Aquileia; Predicazione di sant'Ermagora; Sant'Ermagora davanti al giudice; Flagellazione di sant'Ermagora; Sant'Ermagora viene torturato; Sant'Ermagora in carcere converte il carceriere Ponziano; Sant'Ermagora guarisce e converte il figlio di Gregorio; Sant'Ermagora battezza Gregorio e la sua famiglia; Sant'Ermagora nomina Fortunato suo diacono e guarisce dalla cecità Alessandria; San Fortunato battezza Alessandria; Decapitazione dei santi Ermagora e Fortunato; Sepoltura dei santi Ermagora e Fortunato, alla presenza di Ponziano, Alessandria e Gregorio.*

<sup>45</sup> Ci si chiederà il perché della scelta proprio di San Siro. La risposta credo si potrà trovare nel fatto che questo vescovo ha una "storia" molto vicina a quella di Ermagora. Anche Siro giunse a Roma al seguito di san Pietro e come amico di san Marco. Inviato a predicare il Vangelo nell'Italia settentrionale, divenne primo vescovo di Pavia, città nella quale morì e venne sepolto. Viaggiò molto: fu a Verona, Brescia, Milano, Genova, e pure in Aquileia. Qui, nella basilica patriarcale, anche in epoca gotica gli fu dedicato un rilievo (cfr. MARINI 1964, fig. a p. 61).

<sup>46</sup> Che si tratti proprio di san Tommaso Becket, è esplicitato dall'epigrafe scolpita nel paliotto marmoreo.



Fig. 27. Aquileia, cripta. Veduta della navatella centrale, part. con i riquadri raffiguranti la *Madonna con il Bambino* e simboli degli *Evangelisti* e *Sant'Ermagora* tra i santi *Fortunato* e *Siro*.



Fig. 28. Aquileia, transetto sinistro, marmo. *Cristo tra san Pietro e san Tommaso Becket*.

grafico come quello della cripta, così denso di significati e implicazioni. Riscoperto nel 1957 in occasione di restauri, in origine il marmo apparteneva ad un altare dedicato al vescovo di Canterbury (assassinato nella sua cattedrale nel 1170 e subito canonizzato da papa Alessandro III nel 1173), altare che si trovava davanti alla *fenestella confessionis* tra le due scale del presbiterio (successivamente rimosso quando nel 1495 si costruì l'attuale "Tribuna magna")<sup>47</sup>.

Datato all'ultimo quarto del XII secolo, la sua esecuzione potrebbe essere stata commissionata in contemporanea agli affreschi della cripta (dunque verso il 1180 circa) da parte del patriarca Ulrico II, che certamente avrà udito dalle parole stesse del papa dell'eroismo dell'arcivescovo cantauriense nel corso del soggiorno veneziano del 1177<sup>48</sup>.

Difensore dei diritti della Chiesa nei confronti del re d'Inghilterra Enrico II Plantageneto, la figura di san Tommaso Becket ben si presta a sottolineare l'operato di Ulrico II nella dinamica dei rapporti Papato - Impero, così come si era venuta definendo a partire dalla *pax* di Venezia, nella fattispecie per il patriarcato di Aquileia.

<sup>47</sup> Per le vicende relative agli spostamenti del rilievo, si veda l'ottima scheda di GABERSCEK 1981, p. 64. Cfr. inoltre MARINI 1994, pp. 78-80; TAVANO 1999, pp. 206-208.

<sup>48</sup> La fortuna iconografica relativa a tale santo inglese fu immediata nell'intero ambito europeo. Per l'affresco del 1260 circa dipinto nella cappella del vescovado di Treviso, cfr. COZZI 2004, pp. 102-103. È interessante ricordare che il primo promotore del culto in Treviso fu proprio in nostro patriarca Ulrico II.

BIBLIOGRAFIA

- Affreschi del Friuli* 1973 = E. CIOL, V. TRAMONTIN, C. MUTINELLI, G. C. MOR, L. PERISSINOTTO, *Affreschi del Friuli*, Udine.
- Aquileia* 2000 = *Aquileia e il suo patriarcato*, Atti del convegno internazionale di studio (Udine, 21-23 ottobre 1999), Udine.
- BELLUNO 1974 = E. BELLUNO, *Il restauro come opera di gusto*, Udine.
- BELLUNO, GIOSEFFI 1976 = E. BELLUNO, *Aquileia. Gli affreschi nella cripta della basilica*. Con introduzione di D. GIOSEFFI, Udine.
- BERGAMINI 1994 = G. BERGAMINI, *La pittura medievale in Friuli-Venezia Giulia, in La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, Milano, pp. 131-145.
- BERNINI 2004 = R. BERNINI, *Belluno*, in *Veneto origini* 2004, pp. 130-133.
- BETTINI 1963-64 = S. BETTINI, *La pittura veneta dalle origini al Duecento. 1*, Dispense universitarie, Università di Padova.
- BETTINI 1964-65 = S. BETTINI, *La pittura veneta dalle origini al Duecento. 2*, Dispense universitarie, Università di Padova.
- BETTINI 1966 = S. BETTINI, *Appunti di storia della pittura veneta nel medioevo. I*, «Arte Veneta», 20, pp. 20-42.
- BETTINI 1974 = S. BETTINI, *Saggio introduttivo*, in *Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 8 giugno – 30 settembre 1974), Venezia, pp. 17-88.
- BRUNETTIN 2006 = G. BRUNETTIN, *Treffen (di) Ulrico, patriarca di Aquileia*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani. 1. Il Medioevo*, a cura di C. SCALON, Udine, pp. 871-881.
- CAMMAROSANO 1999 = P. CAMMAROSANO, *Patriarcato, Impero e Sede Apostolica, 1077-1251*, in *Il patriarcato di Aquileia. Uno stato nell'Europa medievale*, a cura di P. CAMMAROSANO, Udine, pp. 25-64.
- Cammina, cammina* 2000 = *Cammina, cammina...Dalla via dell'ambra alla via della fede*, a cura di S. BLASON SCAREL, Ronchi dei Legionari (GO).
- CHIESA 2008 = *Passio Hermachorae et Fortunati*, a cura di P. CHIESA, in COLOMBI 2008, pp. 133-199.
- CODEN 2006 = F. CODEN, *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana (XI-XIII sec.)*, Padova.
- CODEN 2007 = F. CODEN, *Una particolare tipologia di monumenti funebri fra XI e XIII secolo: l'arca di san Vigilio a Trento ed altre illustri sepolture*, in *L'officina dell'arte. Esperienze della Soprintendenza per i Beni storico-artistici*, «Beni Artistici e Storici del Trentino», Quaderni, 13, Trento [2004], pp. 15-35.
- COLOMBI 2008 = *Le Passioni dei martiri aquileiesi e istriani*, a cura di E. COLOMBI, Udine.
- COZZI 1975 = E. COZZI, *L'arcangelo San Michele: un affresco poco noto dell'abbazia di Sesto al Reghena*, «Arte Veneta», 29, pp. 75-77.
- COZZI 1976 = E. COZZI, *Pittura murale di soggetto profano in Friuli dal XII al XV secolo*, Pordenone.
- COZZI 1992 = E. COZZI, *Belluno*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, Roma, pp. 315-325.
- COZZI 1996 = E. COZZI, *Gli affreschi del XIII secolo recentemente scoperti nella*

- chiesa di Sant'Andrea di Perteole, «Hortus Artium Medievalium», 2, pp. 27-42.
- COZZI 1999 = E. COZZI, *Bettini e la pittura murale romanica nelle Venezie*, in "Tempus per se non est". *Giornata di studio per il decennale della scomparsa di Sergio Bettini (1905-1986)*, a cura di F. BERNABEI e G. LORENZONI, Padova, pp. 81-112.
- COZZI 2001 = E. COZZI, *Pittura murale di epoca romanica*, in *L'abbazia di Santa Maria di Sesto. L'arte medievale e moderna*, a cura di G. C. MENIS e E. COZZI, Pordenone, pp. 11-37.
- COZZI 2004 = E. COZZI, *Treviso*, in *Veneto origini* 2004, pp. 89-121.
- COZZI 2007a = E. COZZI, *Tra sacro e profano. Iconografia e committenza in cicli pittorici di epoca romanica e gotica nell'Italia nord-orientale*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, pp. 491-503.
- COZZI 2007b = E. COZZI, *Pittura murale romanica in Istria: il ciclo di Colmo/Hum*, in *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. SACCOMANI, Cittadella (PD), pp. 20-28, figg. 8-11.
- COZZI 2008 = E. COZZI, *Da Poppone a Bertrando di Saint-Geniès. Aspetti della committenza artistica nel patriarcato di Aquileia*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, pp. 539-553.
- CUSCITO 1989 = G. CUSCITO, *Aquileia*, Bologna.
- CUSCITO 1991 = G. CUSCITO, *Le epigrafi medievali dei patriarchi tra Aquileia e Grado*, «Aquileia Nostra», 72, cc. 142-188.
- CUSCITO 1992 = G. CUSCITO, *Le epigrafi dei patriarchi nella basilica di Aquileia*, in *Storia e arte del patriarcato di Aquileia*, «Antichità Altoadriatiche», 38, pp. 155-173.
- CUTLER, NESBITT 1986 = A. CUTLER, J. W. NESBITT, *L'arte bizantina e il suo pubblico*, Torino.
- DALE 1990 = T. DALE, *The Crypt of the Basilica Patriarcale at Aquileia: Its Place in the Art and History of the Upper Adriatic*, Ph.D. diss., Johns Hopkins University, Baltimora.
- DALE 1997 = T. DALE, *Relics, Prayer and Politics in medieval Venetia. Romanesque Painting in the Crypt of Aquileia Cathedral*, Princeton.
- DALLA BARBA BRUSIN, LORENZONI 1968 = D. DALLA BARBA BRUSIN, G. LORENZONI, *L'arte del patriarcato di Aquileia dal secolo IX al secolo XIII*, Padova.
- DAMIGELLA 1969 = A. M. DAMIGELLA, *Pittura veneta dell'XI-XII secolo. Aquileia - Concordia - Summaga*, Roma.
- DEMUS 1959 = O. DEMUS, *Salzburg, Venedig und Aquileia*, in *Festschrift für K. M. Swoboda*, Wien, pp. 75-82.
- DEMUS 1960 = O. DEMUS, *The Church of San Marco in Venice. History - Architecture - Sculpture*, Washington.
- DEMUS 1969 = O. DEMUS, *Pittura murale romanica*, Milano.
- DEMUS 1984 = O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice*, I-II, Chicago - London.
- DODWELL 1993 = C. R. DODWELL, *The Pictorial Arts of the West. 800-1200*, New Haven.

- DODWELL, PÄCHT, WORMALD 1960 = C. R. DODWELL, O. PÄCHT, F. WORMALD, *The Saint Albans Psalter*, New Haven - London.
- DOPSCH 2000 = H. DOPSCH, *Origine e posizione sociale dei patriarchi di Aquileia nel tardo medioevo*, in *Aquileia 2000*, pp. 289-313.
- DORIGO 1992 = W. DORIGO, *L'architettura della basilica patriarcale di Aquileia*, in *Storia e arte del patriarcato di Aquileia*, «Antichità Altoadriatiche», 38, pp. 191-213.
- DORIGO 1998 = W. DORIGO, *Il palazzo e la cappella dei patriarchi di Grado in Venezia (1156-1451)*, «Hortus Artium Medievalium», 4, pp. 35-54.
- DORIGO 2000 = W. DORIGO, *Caratteri tipologici, distributivi e strutturali delle domus magnaie veneziane prima dell'età gotica*, in *L'architettura gotica veneziana*, Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia, 27-29 novembre 1996), a cura di F. VALCANOVER e W. WOLTERS, Venezia, pp. 15-28.
- FORLATI 1963 = F. FORLATI, *Ritrovamenti a S. Marco. II. Un affresco del Duecento*, «Arte Veneta», 17, pp. 223-224.
- GABERSCEK 1981 = C. GABERSCEK, *Scultura in Friuli. Il Romanico*, saggio preliminare di S. TAVANO, Pordenone.
- GIOSEFFI 1977 = D. GIOSEFFI, *Le pitture della cripta di Aquileia tra Oriente ed Occidente*, «Antichità Altoadriatiche», 12, pp. 561-569.
- GIOVÈ MARCHIOLI 2000 = N. GIOVÈ MARCHIOLI, *Segni di passaggio. Prime considerazioni sui graffiti di Aquileia*, in *Cammina, cammina... 2000*, pp. 242-248.
- GRABAR 1958 = A. GRABAR, *La peinture romane*, Genève.
- HÄRTEL 2000 = R. HÄRTEL, *L'auto-rappresentazione dei patriarchi*, in *Aquileia 2000*, pp. 259-287.
- HAHNLOSER, POLACCO 1994 = *La Pala d'Oro*, a cura di H. R. HAHNLOSER e R. POLACCO, Venezia.
- KUGLER 1973 = J. KUGLER, *Byzantinisches und Westliches in den Kryptafresken von Aquileia*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 26, pp. 7-31.
- LANCKOROŃSKI 1906 = K. VON LANCKOROŃSKI, G. NIEMANN, H. SWOBODA, *Der Dom von Aquileia*, Wien.
- LANCKOROŃSKI 2007 = K. VON LANCKOROŃSKI, *La Basilica di Aquileia*, a cura di S. TAVANO, Gorizia.
- LAZAREV 1967 = V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino.
- LUCA 1992 = G. LUCA, *Il sostrato culturale della cripta di Aquileia*, «Antichità Altoadriatiche», 38, pp. 231-254.
- MADDEN 2009 = T. F. MADDEN, *Doge di Venezia. Enrico Dandolo e la nascita di un impero sul mare*, Milano (ed. orig. *Enrico Dandolo & the Rise of Venice*, Baltimore 2003).
- MAGNANI 1960 = L. MAGNANI, *Gli affreschi della basilica di Aquileia*, Torino.
- MARINI 1994 = G. MARINI, *La basilica patriarcale di Aquileia*, Aquileia (UD).
- MASON 2001 = M. MASON, *I dipinti murali della cripta di Aquileia e i mosaici di San Giusto a Trieste. Sulla trasmissione dei modelli in area altoadriatica*, «Ateneo Veneto», Atti e Memorie dell'Ateneo Veneto, 39, 188 (39 n.s.), pp. 29-44.
- MASON 2002 = M. MASON, *Modalità di trasmissione dei modelli in area altoadriatica: i dipinti murali della cripta di Aquileia e i mosaici di San Giusto a Trieste*, in *Medioevo: i modelli*, Atti del convegno internazio-

- nale di studi (Parma, 27 settembre - 1 ottobre 1999), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, pp. 276-290.
- MENIS 1969 = G. C. MENIS, *La Passio dei santi Ermagora e Fortunato nel cod. 4 della Biblioteca Guarneriana*, in *Studi di letteratura popolare friulana*, I, Udine, pp. 15-49.
- MINGOTTO 1999 = L. MINGOTTO, *La cripta della basilica patriarcale di Aquileia: disegno e rilevamento archeologico dell'architettura storica*, «Archeologia dell'Architettura», 4, pp. 159-180.
- MORASSI 1933 = A. MORASSI, *La pittura e la scultura nella basilica di Aquileia*, in *La Basilica di Aquileia*, a cura del Comitato per il IX Centenario della Basilica, Bologna, pp. 299-328.
- MORGAGNI SCHIFFRER 1972 = C. MORGAGNI SCHIFFRER, *Gli affreschi medievali della basilica patriarcale*, «Antichità Altoadriatiche», 1, pp. 323-349.
- PACE 2004-05 = V. PACE, *Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara: il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di «maniera greca» nel Veneto e in Emilia*, «Zograf», 30, pp. 63-80.
- RIZZARDI 1985 = C. RIZZARDI, *Mosaici altoadriatici. Il rapporto artistico Venezia - Bisanzio - Ravenna in età medievale*, Ravenna.
- RIZZI 1975 = A. RIZZI, *Profilo di storia dell'arte in Friuli. 1. Dalla Preistoria al Gotico*, Udine.
- Romoaldi II 1886 = *Romoaldi II arciepiscope Salernitani Annales*, in *M.G.H. - Scriptores*, 19, ed. G. H. PERTZ, Hannover, pp. 453-454.
- ROMUALDO DI SALERNO 1914 = ROMUALDO DI SALERNO, *Chronicon*, a cura di C. A. GARUFI, in *RIS*, Città di Castello (PG), 7, 1, pp. 3-297.
- SALVIATO 1955 = P. SALVIATO, *Gli affreschi della cripta della basilica di Aquileia*, «Aquileia Nostra», 26, cc. 51-62.
- SFORZA VATTOVANI 1980 = F. SFORZA VATTOVANI, *Il Romanico*, in *Enciclopedia monografica del Friuli Venezia Giulia. La storia e la cultura*, III/3, Udine, pp. 1553-1566.
- TAVANO 1972 = S. TAVANO, *La basilica patriarcale*, «Antichità Altoadriatiche», 1, pp. 189-248.
- TAVANO 1976 = S. TAVANO, *La cripta d'Aquileia e i suoi affreschi*, «Arte in Friuli Arte a Trieste», 2, pp. 157-170.
- TAVANO 1984a = S. TAVANO, *Presenze bizantine nella prima pittura romanica del territorio di Aquileia*, in *Il Friuli dagli Ottoni agli Hohenstaufen*, Atti del convegno internazionale di studi (Udine, 4-8 dicembre 1983), a cura di G. FORNASIR, Udine, pp. 425-455.
- TAVANO 1984b = S. TAVANO, *Pittura*, in *Storia dell'arte nel Friuli-Venezia Giulia*, a cura di G. BERGAMINI e S. TAVANO, Reana del Rojale (UD), pp. 189-205.
- TAVANO 1995 = S. TAVANO, *Della pittura medioevale nel Friuli-Venezia Giulia*, «Memorie Storiche Forogiuliesi», 75, pp. 203-216.
- TAVANO 1997 = S. TAVANO, rec. a G. VALENZANO, *Friuli-Venezia Giulia*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 6, Roma 1995, pp. 412-417, «Memorie Storiche Forogiuliesi», 77, pp. 201-202.
- TAVANO 1999 = S. TAVANO, *Aquileia e Grado. Storia - Arte - Cultura*, Trieste (I ediz. 1986).
- TOESCA 1925-26 = P. TOESCA, *Gli affreschi del Duomo di Aquileia*, «Dedalo», 5/1, pp. 32-57.

ENRICA COZZI

- VALENZANO 1998 = G. VALENZANO, *Il ciclo pittorico della cripta di Aquileia: alcune riflessioni sugli ultimi studi*, «Hortus Artium Medievalium», 4, pp. 127-137.
- VALENZANO 2002 = G. VALENZANO, *Di un elefante scoperto nel velario della cripta di Aquileia e di alcuni problemi iconografici: Orfeo che incanta gli animali e la Vergine con il tetramorfo*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. FRANCO e G. VALENZANO, Padova, pp. 409-419.
- VALLAND 1963 = R. VALLAND, *Aquilée et les origines byzantines de la Renaissance*, Paris.
- Veneto origini 2004 = *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano.
- VILLA 2003 = L. VILLA, *Cultura architettonica e rinnovamento dei nuclei episcopali in Friuli nell'età di Paolino: aspetti archeologici e monumentali*, «Antichità Altoadriatiche», 55, pp. 57-114.
- ZULIANI 1994 = F. ZULIANI, *Il cantiere di San Marco e la cultura figurativa veneziana fino al sec. XIII*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, Roma, pp. 21-144.
- ZULIANI 1999 = F. ZULIANI, *Il Romanico*, in *Arte in Friuli-Venezia Giulia*, a cura di G. FIACCADORI, Udine, pp. 104-129.