

Arte barbarica

Prof. Antonio Iadonisi

Un'arte di popolazioni nomadi

- Per arte barbarica intendiamo la produzione artistica e le forme che l'arte assunse presso i popoli non romanizzati e, comunque, nomadi.
- Come è facile comprendere, era impossibile che popolazioni nomadi, sempre alla ricerca di selvaggina, di nuovi pascoli e di nuove terre dove vivere per un tempo limitato, potessero realizzare delle architetture stabili, in mattoni o in pietra. Una costruzione, per evidenti motivi, non è trasportabile da un luogo all'altro e furono difatti le tende e i carri le abitazioni e i primi luoghi di culto di queste popolazioni.
- Non era nemmeno possibile portare con se statue pesantissime di pietra o di metallo: le loro sculture si limitarono perciò ad usare il legno.
- E non poteva nascere una scuola pittorica, né potevano esistere l'affresco o dipinti ingombranti.
- Tutto ciò che un popolo nomade poteva permettersi, dunque, doveva essere per necessità leggero e, possibilmente, di piccole dimensioni.

Un'arte decorativa

- Il carattere dell'arte barbarica fu essenzialmente decorativo.
- La fantasia dell'artista o dell'artigiano nomade si concentrò soprattutto in ornamentazioni vegetali, cioè a imitazione delle piante e degli arbusti. A ciò si unirono anche motivi a intreccio, a nastri, a festoni e altri che ricordano forme di animali, anche fantastici.
- La produzione artistica riguardò soprattutto la piccola scultura in legno, l'oreficeria, la decorazione. Tutti soggetti, questi ultimi, che genericamente, assieme ad altri, prendono il nome di *arti minori*. A differenza di pittura, scultura e architettura che sono considerate *arti maggiori*.

L'oreficeria

I manufatti in metallo nobile (crocette, fibbie, fermagli, collane con ciondoli, armi, ornamenti di stelle) sono spesso tempestati di perle, pietre preziose e ornati di filigrane o di smalti colorati dentro alveoli. In quest'ultimo caso i manufatti appaio inoltre minutamente solcati da un reticolo di cellette colorate, capace di creare infiniti riverberi a seconda dell'incidenza della luce, e di esaltare le singole tonalità di colore.



Le fibule



I Longobardi

Romanizzazione di una stirpe bellicosa

La romanizzazione dei Longobardi

- Grandi furono il fascino e l'attrazione esercitati dalla classicità sulla nuova popolazione barbarica, ormai stabilmente legata al territorio italiano, nonostante l'azione di conquista fosse stata cruenta, distruttiva e fosse stata accompagnata dal totale annientamento dell'aristocrazia latina. E se l'amministrazione non poté che appoggiarsi all'organizzazione precedente, la lingua con la quale i Longobardi si dettero delle leggi scritte fu quella latina, mentre riconoscevano la chiesa cattolica come espressione del mondo classico.
- La monumentalità degli edifici dell'antichità e la perfezione delle forme artistiche erano sotto gli occhi meravigliati dell'intero popolo conquistatore e la lenta identificazione con il territorio che esso ora dominava e abitava non poteva che passare attraverso il riferimento al mondo classico e all'iconografia del potere imperiale, filtrati dalla tradizione decorativa, ornamentale e «colorata» barbarica.

Il Frontale di Agilulfo

- Lamina in bronzo dorato rappresentante il trionfo del re Agilulfo.
- Era probabilmente la guarnizione di un elmo.
- La scena rappresentata si ispira ai rilievi della scultura tardo-imperiale

Agilulfo, scortato da due soldati, è seduto su un trono in perfetta frontalità

Verso il trono si muovono due gruppi simmetrici di offerenti con corone regali, preceduti da due vittorie alate



L'Evangelionario di Teodolinda

- Molto più aderente alla compostezza di stampo classico è senza dubbio la coperta di evangelionario che la regina Teodolinda donò alla Basilica di San Giovanni Battista di Monza, assieme ad altri oggetti preziosi, ai primi del 600.



La Croce di Gisulfo

- È una delle tante croci in lamina d'oro trovate nei corredi funebri.
- Veniva cucita su un velo posto sul volto del defunto



La scultura

Horror Vacui – La paura del vuoto

L'altare del duca Ratchis

- È il monumento che ci dà più informazioni sui metodi di rappresentazione artistica del Longobardi.
- L'altare è un unico blocco di pietra d'Istria scolpito a bassorilievo su tutte e quattro le facce
- Sul fondale neutro risaltano le sagome piatte di personaggi dalle mani e dai visi sproporzionati, con grandi occhi fissi nel vuoto. Le loro vesti appaiono attraversate da fasci di pieghe parallele, con un totale disinteresse verso la consistenza delle stoffe e dei corpi sottostanti.
- Tutte le parti delle lastre lasciate libere dalle figure sono state riempite da stelle, fiori e piccole croci disposti a caso, senza una logica apparente o un ordine predeterminato. Questo modo di scolpire è detto *horror vacui*, espressione latina che significa letteralmente «paura del vuoto»

L'altare



Il Tempietto di Santa Maria in Valle a Cividale del Friuli

- È un piccolo edificio a pianta rettangolare diviso in due ambienti costruito tra il 744 e il 756. Il primo ambiente era riservato ai fedeli, mentre il secondo, tripartito, era adibito a presbiterio. Il tempietto, che presumibilmente aveva la funzione di cappella privata del rappresentante del re, conserva una ricca decorazione in stucco.



Il Tempietto di Santa Maria in Valle

- La controfacciata è arricchita di un arco in stucco con viticci, foglie e grappoli d'uva, rosette, perline e fiori.
- La decorazione ricorda quella bizantina, ma è probabile che sia stata eseguita da maestranze longobarde. D'altra parte Cividale, prima di essere città longobarda, era stata sotto ai Bizantini e al loro influsso culturale.
- Sempre agli influssi di Bisanzio ci riportano le statue, anch'esse in stucco, delle sei sante collocate nella controfacciata. Ma la loro forma longilinea, i diversi atteggiamenti che presentano, i differenti panneggi degli abiti che indossano e il senso del movimento che le anima, ci dicono che siamo già abbastanza lontani dalle monotone ripetizioni di forme e di atteggiamenti riscontrabili, ad esempio, nella teoria delle *Sante Vergini* in Sant'Apollinare Nuovo.



Prof. Antonio Iadonisi

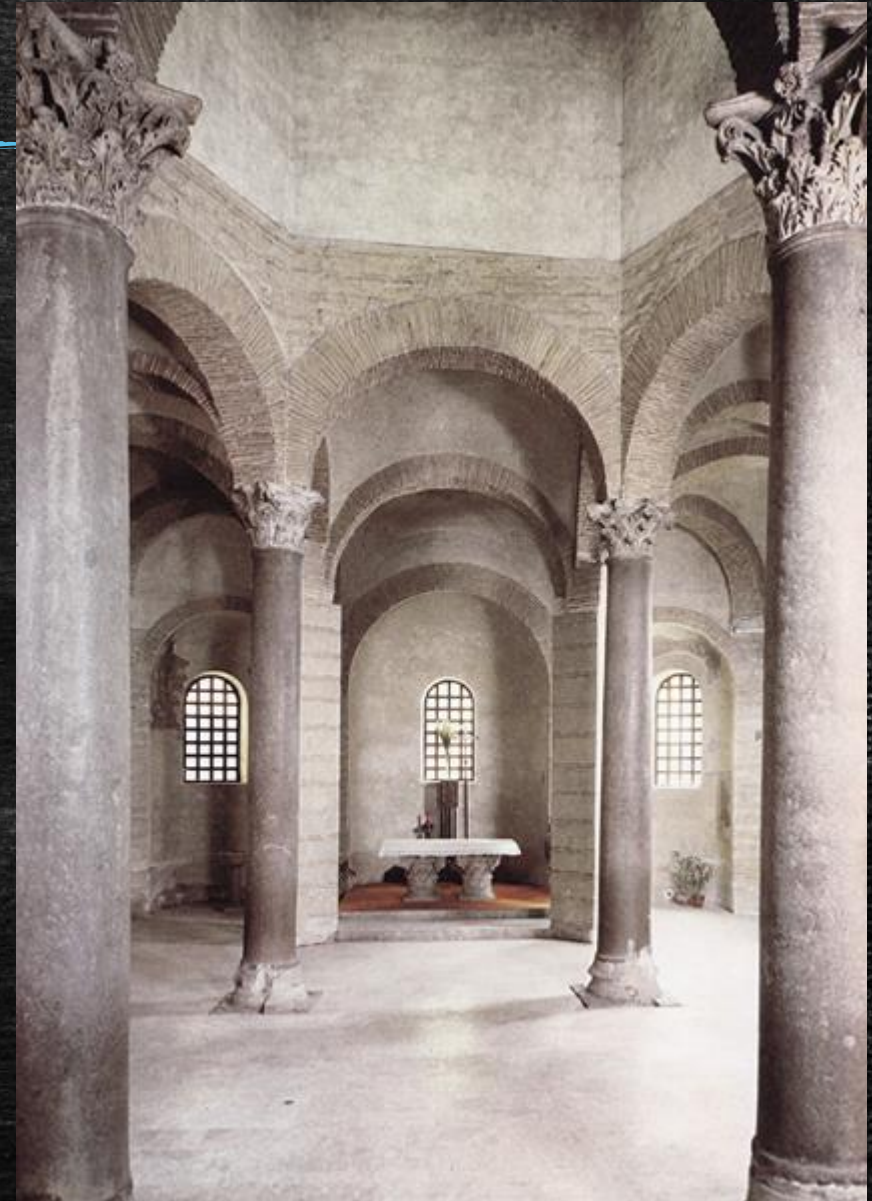


I Longobardi nel Sud Italia

La Langobardia Minor: il Ducato di Benevento

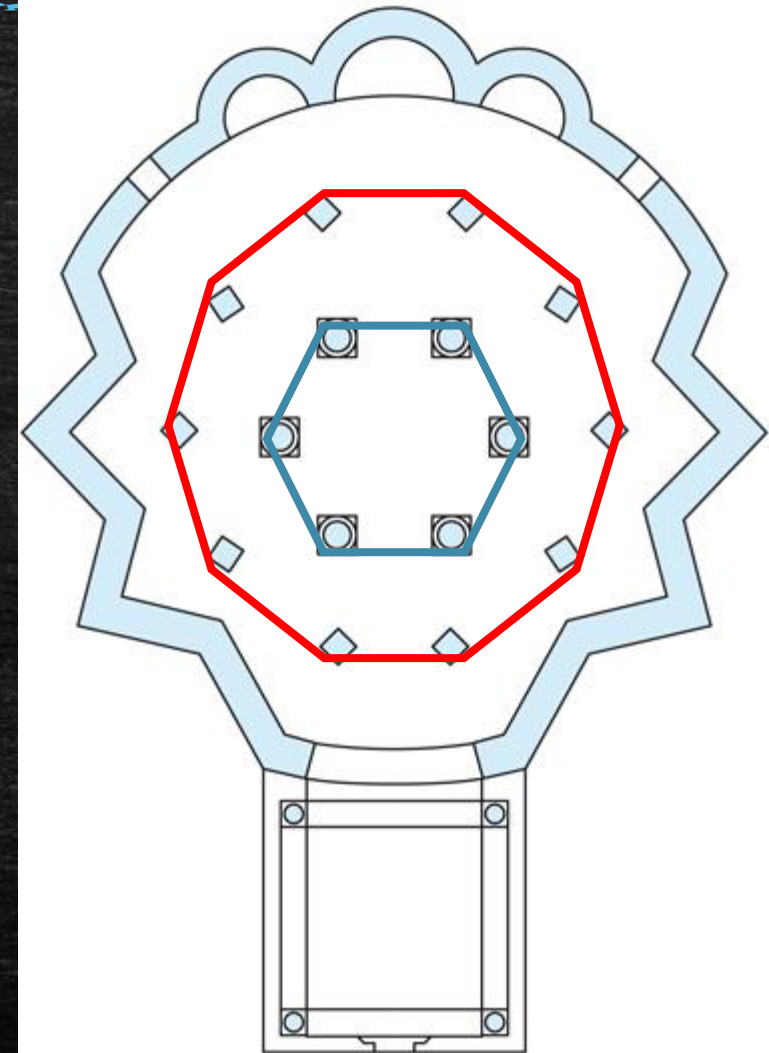
Santa Sofia a Benevento

- Sotto la reggenza di Arechi II (758-774) la fiorente capitale del ducato di Benevento venne dotata di una chiesa che assumesse anche il ruolo di santuario nazionale delle funzioni religiose e delle assemblee. Si tratta della *Chiesa di Santa Sofia*, che fu ultimata entro il 760.
- La chiesa riprende, tanto nell'intitolazione quanto nella tipologia a pianta centrale, soprattutto lo schema dell'omonimo modello eretto a Costantinopoli tra il 532 e il 537. La fabbrica beneventana fa comunque riferimento anche agli schemi della Basilica di San Vitale a Ravenna e della Chiesa dei Santi Sergio e Bacco a Bisanzio.



Santa Sofia: una chiesa unica al mondo

- Il perimetro di Santa Sofia è movimentato dalla sovrapposizione a un impianto centrale di uno schema a forma di stella terminante con tre conche absidali di piccola profondità.
- In questo modo l'interno dell'edificio ruota attorno ad un esagono centrale, i cui vertici sono occupati da colonne con capitelli di spoglio sorreggenti, tramite archi a tutto sesto, un tiburio sorreggente una cupola.
- Intorno all'esagono si dispone, inoltre, una corona decagonale i cui vertici sono costituiti da otto pilastri a sezione quadrata e da due colonne di recupero dando origine così a un primo deambulatorio interno. Un secondo, più frastagliato deambulatorio si crea, infine, tra il decagono di pilastri e colonne e il muro perimetrale a sagoma spezzata.



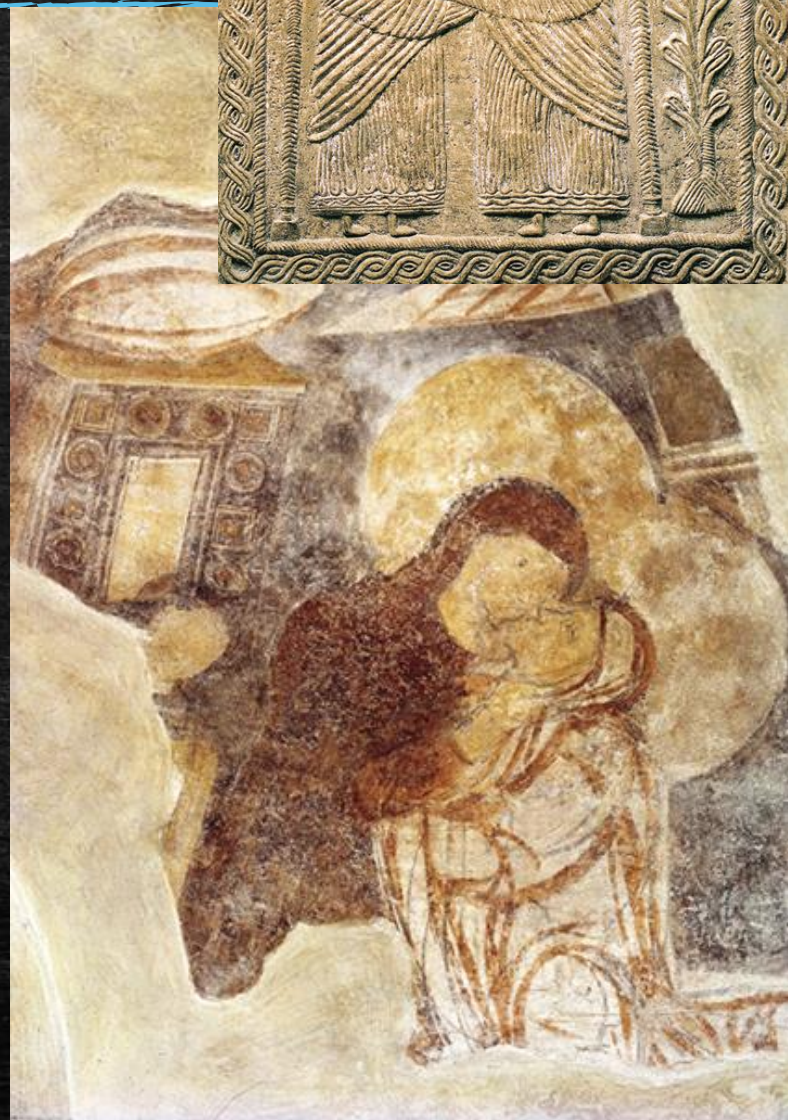
Gli affreschi

- Degli affreschi che coprivano Santa Sofia a Benevento restano oggi solo pochi frammenti nelle piccole absidi di destra o sinistra.
- Eseguiti probabilmente da un monaco al corrente della pittura bizantina del periodo; essi sono di altissima qualità.
- Nell'abside di sinistra sono affrescate le storie di San Giovanni Battista ed in particolare *l'Annuncio a Zaccaria* e *Zaccaria Muto*.
- Nell'abside di destra sono invece raffigurate *l'Annunciazione* e la *Visitazione*.



Gli affreschi

- La Visitazione ci mostra l'abbraccio, tenero, umanissimo e delicato fra la Vergine, a sinistra, ed Elisabetta, a destra. Maria, di tre quarti, è chinata verso la cugina e, mentre la bacia, l'accarezza dolcemente. L'anziana Elisabetta, inginocchiata, in ardita torsione, si volge verso l'alto e ricambia l'abbraccio.
- Alla veste di uno scuro rosso terroso della Vergine fa da contrappunto quella chiara, dal fondo grigio azzurro, solcata da spesse linee che ne definiscono le pieghe, di Elisabetta.
- L'intimità dell'abbraccio, la tensione psicologica, l'umanizzazione del racconto sacro, la composizione complessa delle due donne e la forza espressiva che promana dalla composizione sono tanto più significativi se posti in rapporto alla semplificazione e alla rigidità dell'uguale soggetto scolpito nell'Altare di Ratchis a Cividale, tanto da far sembrare le due opere eseguite in secoli diversi, mentre solo pochi decenni ne separano la realizzazione.



La Rinascenza Carolingia

La rinascenza o **rinascita carolingia** è il nome dato dagli storici alla fioritura ed al risveglio culturale nell'Occidente che è coinciso con gli anni al potere di Carlo Magno (768-814)

L'altare di Sant'Ambrogio a Milano



L'opera più importante in territorio italiano durante il periodo carolingio è senza dubbio l'*Altare d'oro di Sant'Ambrogio* a Milano.

Il manufatto, un prezioso e grande reliquiario a forma di sarcofago che conteneva le spoglie di Sant'Ambrogio deposte accanto a quelle dei martiri Gervasio e Protasio, venne realizzato tra gli anni 824 e 859 durante il vescovado di Angilberto II. L'autore fu *Vuolvinio*, un monaco e orafo forse di origine germanica, aiutato anche da altri artisti.

Il grande altare è di legno rivestito da lamine d'oro, d'argento e d'argento d'orato, separate da cornici in filigrana adorne di gemme incastonate di chiara ascendenza barbarica, ma ormai parte di una raffinata cultura orafa, con smalti policromi i cui colori creano un forte contrasto con i preziosi metalli.

L'altare di Sant'Ambrogio a Milano

La parte anteriore è divisa in riquadri con storie tratte dalla *Vita di Cristo*, secondo una narrazione che si svolge dal basso verso l'alto e dall'esterno verso l'interno. La posizione centrale è dominata dalla figura di Cristo in trono entro una mandorla, al centro di una grande croce i cui bracci recano i simboli dei quattro evangelisti, mentre gli spazi ai quattro angoli sono occupati dalle figure degli Apostoli riuniti in gruppi di tre.



L'Altare di Sant'Ambrogio a Milano



La stessa suddivisione, ma con episodi della vita di Sant'Ambrogio, è presente anche nel fronte posteriore, che ha però la sezione centrale apribile attraverso due sportelli che servivano a mostrare ai fedeli le reliquie dei Santi conservate all'interno. Su di essi, entro quattro tondi, sono raffigurati gli Arcangeli Michele e Gabriele, Sant'Ambrogio che incorona il vescovo Angilberto – ritratto nel gesto di offrire l'altare stesso – e Sant'Ambrogio che incorona Vuolvinio.

Due sensibilità artistiche diverse

- Se nell'impianto generale l'opera presenta una struttura unitaria nella sequenza delle formelle a sbalzo e cesello, nell'esecuzione intervengono sensibilità artistiche diverse. Gli sconosciuti esecutori della parte anteriore dell'altare utilizzano linee molto mosse, quasi tormentate, il che produce vivaci effetti di luce.
- Nei singoli episodi della *Vita di Cristo*, i personaggi appaiono collocati in spazi reali e ben riconoscibili e in essi è possibile riscontrare anche un forte gusto narrativo.
- La nervosità di modellato e la drammaticità di intonazione generale sono, invece, assolutamente assenti nelle formelle di Vuolvinio, sul lato posteriore. Esse, al contrario, suggeriscono un effetto più orientato verso la resa monumentale delle figure, le quali, infatti, appaiono isolate, ben salde e plasticamente sbalzate attraverso contorni netti e precisi, con rare notazioni architettoniche o paesaggistiche. Questo stile severo e austero conferisce ai movimenti dei protagonisti un ritmo lento e solenne.

«Vuolvinus Magister Phaber»



Di particolare importanza è il tondo con Sant'Ambrogio che incorona Vuolvinio. Il Santo sta su una pedana e con un gesto benevolo della mano destra pone una corona sul capo dell'artista che accoglie il dono inchinandosi.

Nella scritta disposta attorno alla figura, Vuolvinio si proclama «maestro orafo» (*Magister Phaber*), il che dimostra come fosse profondamente cosciente del proprio valore e del proprio ruolo.

Dopo secoli di arte anonima, Vuolvinio afferma la propria dignità professionale. L'artista del IX secolo non è più soltanto un esecutore senza nome, ma ha una sua personalità, una volontà indipendente e, soprattutto, ha già piena coscienza della qualità artistica e dell'utilità sociale del proprio lavoro.

Grazie per l'attenzione

Fonte: Cricco-Di Teodoro, *Itinerario nell'arte vol. 1*, Zanichelli