

Le pitture murali
della cripta di Aquileia:
contesto e cronologia



Le pitture murali della cripta di Aquileia: contesto e cronologia

La Basilica Patriarcale di Aquileia rappresenta uno dei complessi architettonici religiosi più importanti dell'Italia nordorientale: fondata poco dopo l'Editto di Costantino (313) testimonia, attraverso le complesse stratificazioni delle sue vicende costruttive, la ricchezza della storia spirituale, ecclesiastica e politica del Patriarcato aquileiese.

Nelle sue linee essenziali, la basilica attuale ripropone l'assetto architettonico voluto dal patriarca Poppone nell'XI secolo, sebbene alcuni elementi che ora le sono peculiari discendano da modifiche avvenute in epoche successive, a cominciare dagli archi gotici della navata centrale, dal riassetto rinascimentale della sopraelevazione presbiteriale e dallo straordinario pavimento paleocristiano rimesso in luce dopo gli scavi del 1909-1912.

Invero, agli esordi del rinnovamento della basilica antica è la donazione, fatta nel 1001 dall'imperatore Ottone III al patriarca predecessore Giovanni (984-1019), dei fondi necessari a restaurare la Chiesa aquileiese, in grave stato di abbandono dopo l'incuria dei secoli e le devastazioni ungare. L'entità dei lavori intrapresi da Giovanni rimane ancora dibattito aperto, ma si deve certo al suo successore Poppone (1019-

1. La cripta in un disegno di George Niemann (1897), prima della rimozione dell'inferriata cinquecentesca che proteggeva il tesoro.

1042) il radicale progetto di rinnovamento conclusosi con la solenne consacrazione dell'edificio il 13 luglio 1031. L'impianto ricalca il perimetro della basilica paleocristiana e il rifacimento carolingio di transetto e absidi, ma lo slancio verticale impresso al capocroce, con le tre absidi innestate direttamente sull'alto transetto, conferiva all'edificio una nuova evidenza monumentale in linea con i modelli coevi dell'architettura ottoniana in area germanica. Risale certamente a questa stagione costruttiva anche la cripta, ovvero l'ampio ambiente sottostante il presbiterio suddiviso in tre navate da file di colonne di reimpiego, e con capitelli di XI secolo, destinato ad accogliere e dare ampio risalto alle reliquie dei santi patroni Ermagora e Fortunato, da poco riconquistate. Fu proprio il patriarca Poppone, infatti, a sottrarre al patriarcato rivale di Grado (sotto il controllo veneziano) le preziose reliquie che dai tempi delle invasioni longobarde erano state trasferite lì, occupando militarmente la cittadina lagunare nel 1024. Alla luce dei fatti storici, ben si intende allora la portata del rinnovamento dell'edificio, frutto non solo di un restauro resosi necessario, ma esito di una operazione carica di implicazioni ideologiche e politiche, espresse in maniera eloquente nell'imponente affresco dell'abside maggiore dove la Vergine in trono col Bambino, circondata dai simboli dei quattro evangelisti, si accompagna al *pantheon* dei santi patroni aquileiesi, ai sovrani dell'allora dinastia regnante dei Salii – a cui Poppone doveva la sua fortuna – e a Poppone medesimo, raffigurato col nimbo quadrato dei viventi. In questo



2.

contesto anche la realizzazione della cripta rientrava in un progetto unitario e coerente: ricostruita nelle forme ampliate della tipologia ‘a oratorio’, secondo i modelli della più recente architettura ottoniana, diventava così funzionale non solo alla custodia delle reliquie, ma anche manifestazione evidente della presenza dei corpi santi dei fondatori del Patriarcato di Aquileia; nonché luogo di celebrazioni, atta a ospitare altari e funzioni religiose, ovvero a consentire un esercizio del culto maggiormente a contatto con quelle reliquie il cui possesso legittimava l’istituzione patriarcale e di conseguenza la supremazia metropolitana sulle regioni dell’Altoadriatico.

2. Cripta, veduta generale: emiciclo.

In origine, però, la cripta popponiana presentava una modesta finitura a scialbo sulle pareti, appena ingentilita da linee color ocra che ripartivano le pareti e dalla dipintura a finti marmi dei sostegni. Tracce di un'iscrizione oramai perduta lungo l'emiciclo, tra lunette e zoccolo, ricordavano il nome dell'alto prelato [...] (P)OP(P)ONE REVEREN(D)ISSIMO PAT(RIARC)HA [...] (Dale 1997). Non si può però escludere che il progetto ambizioso di una estesa decorazione pittorica fosse stato interrotto dalla prematura morte del patriarca nel 1042, come lascerebbe supporre la struttura medesima del sistema voltato senza crociere, concepito per ospitare una rappresentazione figurata.

Il variopinto apparato pittorico, così come ancor oggi si vede, risale invece a una fase successiva, riconducibile all'epoca del patriarca Wodolrico I di Eppenstein (1086-1121), altro agguerritissimo promotore della causa patriarcale. Non sopravvivono epigrafi, iscrizioni o dati documentari a supporto di tale collocazione cronologica, tuttavia – come si preciserà nelle pagine seguenti – l'analisi sistematica delle componenti stilistiche e iconografiche, gli elementi circostanziali e contenutistici riferibili a un contesto storico specifico e fortemente caratterizzato, e non da ultimo i caratteri paleografici delle iscrizioni nell'ambito degli sviluppi della scrittura epigrafica in area Altoadriatico tra XI secolo e 1200, concorrono tutti e coerentemente a individuare nei primi anni del XII secolo il periodo più plausibile per la realizzazione della decorazione della cripta (Mason 2022).



3.

I dipinti, che rivestono per intero le volte e le pareti dell'ambiente malgrado alcune cospicue lacune, esibiscono un articolato programma iconografico suddiviso in aree tematiche concettualmente distinte, ancorché prive di cesure nette, eccetto un ricchissimo apparato ornamentale di sapore antiquario. Procedendo dall'alto verso il basso, al centro della volta della navatella centrale tre riquadri in sequenza riproducono la gerarchia celeste degli intercessori; sulle

3. Cripta, vestibolo meridionale: particolare con *Virtù e Vizio*.

volte e in parte sulle lunette perimetrali sono le storie dei santi Marco, Ermagora e Fortunato; nelle lunette dell'emiciclo trova poi posto il ciclo della Passione; gli Apostoli, i Martiri aquileiesi e altri Santi e Confessori occupano trentadue pennacchi sopra le colonne e le semicolonne lungo il perimetro (non più visibile quella a destra dell'absidiola); infine un finto velario in monocromo con scene 'profane' corre lungo lo zoccolo dell'emiciclo. Certamente erano decorati anche i vani di accesso alla cripta, dove tuttora si possono individuare tracce di colore, tra cui si distingue ancora un tema caro all'immaginario medievale della Virtù che calpesta il Vizio, nel vestibolo meridionale.

La complessità del programma decorativo e la qualità pittorica dei dipinti, la cui marcata impronta bizantina costituisce il nodo di aggregazione di ulteriori componenti stilistiche e formali, hanno dato vita a un dibattito critico vivace e di lunga data. Basti soltanto ricordare, in estrema sintesi, che i principali orientamenti della critica oscillano tra chi è incline a collocare l'esecuzione dei dipinti tra il quarto e quinto decennio del XII secolo in ragione dei rapporti con i mosaici altoadriatici della fine del secolo XI e degli inizi del XII (cui si aggiunge, da parte della scrivente, la convinzione di una ulteriore anticipazione al patriarcato di Wodolrico I), e chi invece ravvisa le condizioni per la loro realizzazione nel mutato clima politico successivo alla *Pax Venetiae* (1177-1180) e la definitiva rinuncia da parte del rivale patriarcato di Grado/Venezia a qualsiasi rivendicazione sulle sedi vescovili dell'Istria e sulle reliquie che Poppone aveva



4.

4. Cripta, emiciclo:
particolare con colonna
e capitello dipinti.

sottratto a Grado, e individua i confronti più rilevanti con la pittura bizantina tardocomnena.

Pur essendo decisiva la componente bizantina, non sono mancate ipotesi contrastanti circa la composizione linguistico-culturale delle maestranze: se da una parte il ciclo della Passione, e in parte la galleria dei santi apostoli e dei martiri sui pennacchi, sono stati sovente connessi ai modelli canonici della pittura bizantina; dall'altra, la colloquiale vena narrativa del ciclo agiografico dei *santi Ermagora e Fortunato* e il finto velario in monocromo sono stati talora attribuiti a personalità differenti, legate alla pittura dell'occidente romanico.

A prescindere dal carattere composito dell'impresa e dall'individuazione di mani diverse, che rispecchiano la normale prassi operativa della bottega medievale, va tuttavia ribadita l'unità stilistica dell'insieme: è infatti comune a tutte le parti della decorazione il ricorso ad un medesimo repertorio di stilemi e di formule morfologiche, nonché l'adozione di stesure pittoriche analoghe, connotate dall'impiego diffuso di lumeggiature bianche.

La navatella centrale: dedicazione e gerarchia celeste (I-III)

Al centro della navatella centrale sono tre riquadri con la gerarchia celeste degli intercessori ai quali è dedicata la basilica: Cristo in trono affiancato da due angeli (I), la Vergine col Bambino circondata dal Tetramorfo (II – conforme a un'iconografia già presen-



5.



6.

5.-6. Cripta, emiciclo:
particolare con la
decorazione ad alberelli
sui pennacchi laterali.





8.

te nell'affresco absidale), e a seguire il protovescovo Ermagora affiancato dal suo diacono Fortunato e da San Siro (III).

In considerazione della duplice funzione della cripta quale *memoria* e oratorio, è probabile che in questo punto fosse collocato l'altare preposto alla re-

7. Cripta, volta centrale:
*Vergine col Bambino
circondata dal Tetramorfo* (II).

8. Cripta, volta centrale:
*Cristo in trono affiancato
da due angeli* (I).



9.

colare celebrazione liturgica, indipendente rispetto all'altare delle reliquie: protendendo le braccia verso l'alto in segno di supplica, il celebrante avrebbe istituito così una connessione diretta con la figura orante di Ermagora, a cui si rivolgeva la preghiera di intercedere presso Cristo per la conservazione del popolo

9. Cripta, volta centrale:
*Ermagora affiancato
col suo diacono Fortunato
e San Siro (III).*

dei fedeli, come recita l'iscrizione sotto il riquadro:
EXOR(A)T XP[ISTU]M POPULUM CONSERVET UT ISTUM
(Dale 1997).

Meno ovvia, però, è la presentazione di san Siro, primo vescovo di Pavia, che, seppur venerato nella basilica e discepolo di Ermagora secondo la leggenda della sua vita, non era un santo direttamente collegato con i territori del patriarcato.

Vale la pena allora richiamare l'attenzione sulla recente ipotesi avanzata da Andrea Tilatti circa la particolare affezione che il patriarca Wodolrico I avrebbe nutrito nei confronti del santo pavese in ragione della propria vicenda personale che l'aveva condotto fino ai vertici della carriera ecclesiastica: ancor giovane, nominato abate del celebre monastero di San Gallo – probabilmente con l'appoggio dell'imperatore Enrico VI a cui era unito da vincoli di parentela –, aveva certo avuto modo di conoscere la leggenda di Siro e del suo legame con Aquileia attraverso una delle più antiche copie manoscritte tuttora conservate nella biblioteca sangallese.

Nominato successivamente patriarca di Aquileia, e mantenendo contemporaneamente la carica di abate fino alla morte, Wodolrico avrebbe qui «riconosciuto, anche iconograficamente espressi [nell'affresco absidale], i vincoli della parentela, della politica, della religione uniti in un nodo che stringeva la propria personale esperienza, il suo peregrinare come grande della terra, la consapevolezza delle “storie” narrate dall'agiografia, la sua responsabilità di pastore» (Tilatti, 2022).



Il ciclo agiografico: la nascita della comunità cristiana e le rivendicazioni politiche del patriarcato nel medioevo (1-23)

La destinazione martiriale della cripta e il culto connesso alla presenza delle reliquie spiegano l'estensione del ciclo agiografico e del ruolo preminente, anche a livello visuale, che occupa nell'ambiente. Il racconto figurato segue la *Passio Hermachorae et Fortunati*, un testo la cui redazione finale univa la narrazione delle missioni evangelizzatrici di san Marco nei territori della X Regio romana della *Venetia et Histria*, e quella della Passione dei santi Ermacora e Fortunato.

I primi tre episodi rappresentati nella cripta appartengono dunque alla vicenda marciana e celebrano l'origine apostolica del patriarcato:

1. Pietro invia Marco ad Aquileia (navatella centrale).
2. la Guarigione del lebbroso Ataulfo (sulla lunetta centrale dell'emiciclo).
3. il Battesimo di Ataulfo (pure sulla lunetta centrale dell'emiciclo).

A partire dalla navatella meridionale, si dipanano gli episodi che narrano la nascita del patriarcato attraverso l'elezione, la consacrazione e l'insediamento del primo vescovo:

4. Marco al cospetto dei cittadini aquileiesi che gli chiedono a gran voce un successore dopo aver saputo dell'intenzione dell'evangelista di ritornare a Roma.



11.

10. Cripta, volta centrale:
*Pietro invia Marco
ad Aquileia* (1).

11. Cripta, emiciclo:
*Marco guarisce il lebbroso
Ataulfo* (2).



-
5. Elezione di Ermagora.
 6. Viaggio di Marco ed Ermagora verso Roma per incontrare Pietro.
 7. Pietro consacra Ermagora vescovo di Aquileia.
 8. Ritorno di Ermagora ad Aquileia (insediamento?).

Segue poi il racconto della missione pastorale di Ermagora in cui, di là dai *topoi* comuni a tutte le vite dei santi con la consueta sequenza di miracoli, torture e infine martirio, un'attenzione speciale è riservata alla raffigurazione di conversioni e battesimi, che rappresentano la formazione della comunità cristiana di Aquileia:

9. Ermagora predica ad Aquileia.
10. Ermagora ordina nuovi sacerdoti.
11. Ermagora condotto al cospetto del prefetto Sevastus.
12. Flagellazione di Ermagora.
13. Tortura di Ermagora.
14. Conversione di Pontianus.
15. Battesimo di Pontianus.
16. Guarigione e conversione del figlio di Gregorio.
17. Ermagora battezza Gregorio e la sua famiglia.
18. Consacrazione di Fortunato e conversione di Alexandria.
19. Battesimo di Alexandria.
20. Esecuzione di Ermagora e Fortunato.
21. Deposizione nella tomba di Ermagora e Fortunato.

Probabilmente il ciclo agiografico non concludeva con la *Deposizione nella tomba dei martiri*, ma continuava sulle lunette della parete occidentale con la rap-

12. Cripta, volta meridionale:
Elezione di Ermagora (5).



presentazione della *Traslazione delle reliquie ad Aquileia nel 1024* (22) e forse della loro *Collocazione* nella nuova basilica popponiana (23). Mentre il secondo episodio è andato interamente distrutto, nella prima lunetta si intravede ancora un chierico preceduto da due uomini in costume secolare (ne rimane solo la parte inferiore), suggerendo possa trattarsi della folla che nell'iconografia consueta delle 'traslazioni' accompagna l'ingresso in città della cassa con le reliquie. I due episodi, infatti, sarebbero stati particolarmente appropriati in relazione alle spoglie dei santi patroni che verosimilmente erano custodite in un reliquiario o in un altare posto nell'absidiola tra le due lunette, in diretta connessione con l'interno della basilica tramite una apertura, la cosiddetta *fenestella confessionis*.

Il tema della nascita della comunità cristiana di Aquileia e della fondazione della sede episcopale, a cui è dedicato un numero cospicuo di episodi, si carica tuttavia di ulteriori connotazioni che trascendono la vicenda agiografica ed evocano piuttosto il clima ideologico e politico del patriarcato nell'XI e XII secolo.

Per comprendere a pieno i contenuti sottesi è opportuno far presente le sottili discrepanze tra il racconto per immagini della cripta e il testo della *Passio*. Infatti, nonostante la maggior parte delle scene sia la fedele trasposizione pittorica del testo scritto, la collocazione riservata ad alcuni episodi e la selezione di determinati particolari iconografici trovano ragion d'essere nel clima di rivendicazioni che da secoli infiammava la sede patriarcale di Aquileia e

13. Cripta, volta meridionale: *Pietro consacra Ermagora vescovo di Aquileia* (7).



14.

la rivale Grado/Venezia in merito al riconoscimento del primato metropolitico e alla giurisdizione ecclesiastica di competenza. Infatti, laddove nella navatella settentrionale la sequenza di conversioni e battesimi segue un ritmo incalzante comprimendo le scene, nella navatella settentrionale gli episodi connessi con la nascita del patriarcato ricevono massimo risalto attraverso l'asciutta sequenza dei fatti fondamentali, con l'*Elezione* e poi la *Consacrazione di Ermagora*, opportunamente sottolineati dalle ampie cornici con motivi paleocristiani ravennati. Diversamente dal testo della *Passio* però, che attribuisce genericamente al popolo l'elezione di Ermagora, nel dipinto partecipano all'evento un gruppo di chierici e un uomo d'alto rango.

14. Cripta, volta settentrionale:
Ermagora battezza Gregorio e la sua famiglia (17).



15.

I suoi abiti regali – analoghi a quelli degli imperatori dell'affresco absidale – e il fatto che occupi il centro della scena e conduca Ermagora di fronte a Marco, sembrano alludere in maniera piuttosto esplicita al ruolo dell'imperatore del Sacro Romano Impero d'Occidente nelle investiture del vescovo di Aquileia. Inoltre, per evitare qualsiasi equivoco interpretativo circa ruolo e gerarchia, Marco viene qui rappresentato senza baculo pastorale ma con un corto bastone da viaggio in mano, forse a indicare l'imminente partenza verso Roma.

Non a caso – come ha evidenziato Dale – il racconto della missione di Marco nella *X Regio* romana della *Venetia et Histria* assume contorni sottilmente diversi nei cicli figurativi realizzati nella Basilica

15. Cripta, volta settentrionale: *Consacrazione di Fortunato e conversione di Alexandria* (18).



16.



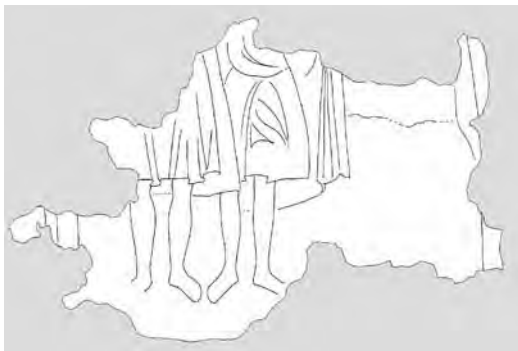
17.



18.



16. Cripta, volta dell'intercolumnio settentrionale: *Battesimo di Alexandria* (19)



17. Cripta, volta settentrionale: *Esecuzione di Ermagora e Fortunato* (20).

18. Cripta, volta dell'intercolumnio settentrionale: *Deposizione nella tomba di Ermagora e Fortunato* (21).

19.

19. Cripta, parete orientale: *Traslazione delle reliquie ad Aquileia nel 1024* (22): pitture murali e disegno ricostruttivo.

Nelle pagine successive:
20. Veduta generale con ingresso nord e emiciclo.

di San Marco a Venezia, a cominciare dal mosaico dell'emiciclo absidale, in cui la consegna del testo sacro dalle mani di Pietro a quelle di Marco, e da Marco al protovescovo Ermagora compendia, attraverso una sintesi figurativa di straordinaria eloquenza, la gerarchia dei patroni veneziani. Fino a giungere poi a manipolazioni sempre più disinibite del racconto





originario sia nella Pala d'Oro (1105), in cui la *Consacrazione di Ermagora* viene sostituita dalla scena di Marco che conduce Ermagora – vestito da diacono! – al cospetto di Pietro, sia successivamente nei mosaici della cappella di San Pietro (tra il 1155 e il 1159 ca.) a lato del coro, dov'è raffigurata la *Consacrazione di Marco a primo vescovo di Aquileia* per mano di Pietro; mentre la rappresentazione della *Consacrazione di Ermagora* (a questo punto secondo vescovo di Aquileia) non solo è collocata immediatamente al di sotto, dando forma visiva al preteso primato veneziano, ma ritrae il vescovo aquileiese deferente e con il capo chino.

L'uso strumentale delle immagini da parte di entrambe le fazioni evoca nei contenuti le dinamiche di un dialogo sempre più spregiudicato con l'approfondirsi del divario. A dire cioè che accanto alle sedi istituzionali della controversia ecclesiastico-giurisdizionale, anche il linguaggio visivo (insieme a una produzione cronachistica e documentaria) era parte attiva nel promuovere le rispettive cause. Le premesse di questa 'disputa a colpi di opere d'arte' risalgono verosimilmente alla costruzione della basilica di Aquileia per volontà di Poppone nel 1031. Venezia avrebbe così reagito alla monumentale "provocazione" popponiana in parte con l'edificazione della "terza" San Marco, a partire dal 1063 (chiaramente qui le implicazioni connesse sono molto più articolate e complesse), e soprattutto con il mosaico dei santi patroni nell'abside maggiore (entro il 1094) e il primo nucleo della Pala d'Oro (1105). Anche il circostanziato racconto delle storie marciane nelle cappelle laterali del coro,



21.

21. Venezia, San Marco, Pala d'Oro (1105), *Ermagora viene condotto al cospetto di Pietro*, particolare.

rappresenta una ulteriore replica alle pretese della sede antagonista, ma l'exasperazione dei contenuti, con l'usurpazione del titolo di protovescovo da parte di Marco e conseguentemente del primato metropolitico della sede di Aquileia, acquista senso compiuto solo alla luce di rivendicazione dal tenore analogo da parte del rivale patriarcato aquileiese. È molto probabile che tali rivendicazioni fossero proprio quelle avanzate nei dipinti della cripta di Aquileia. Diversamente non avrebbe senso il lungo silenzio del patriarcato aquileiese di fronte alle pretese periodiche e sempre più esacerbate nei toni avanzate nei cicli veneziani, e per contro la promozione della figura di Ermagora tramite un ciclo pittorico inedito per proporzioni soltanto dopo la *Pax Venetiae* (1177-1180). Ne è una riprova il fatto che in sede veneziana i cicli successivi dedicati alle storie di Marco – cappella Zen, mosaici della facciata – cambiarono orientamento, tacendo definitivamente sulle questioni della Chiesa locale.

Sulla scorta di queste considerazioni, dunque, la collocazione cronologica del ciclo agiografico della cripta prima della pace veneziana appare la più logica e coerente. Più precisamente, la qualificazione 'regale' del personaggio centrale nell'*Elezione di Ermagora*, alludendo anacronisticamente all'imperatore e quindi al suo ruolo nelle investiture del clero, non costituisce soltanto il riconoscimento della legittimità di tale prerogativa da parte del patriarca medesimo (che ne era il beneficiario), ma soprattutto avvalora l'ipotesi che i dipinti della cripta possano risalire agli anni precedenti il Concordato di Worms (1122).



22.

22. Cappella di San Pietro, *Consacrazione di Marco a primo vescovo di Aquileia* (1155-1159 ca.), particolare.



23.

***Le lunette dell'emiciclo:
storie della Passione di Cristo
e Dormizione della Vergine***

Lungo l'emiciclo campeggiano quattro ampie lunette con la rappresentazione della Passione di Cristo e della morte della Vergine.

Il rilievo accordato a questi temi trae origine dalla destinazione funeraria della cripta, e anche dal nesso tra il sacrificio di Cristo e quello dei santi, che attraverso l'imitazione dell'esempio di Gesù, diventa-

23. Cripta, emiciclo:
Dormizione della Vergine.



24.

no continuatori del suo operato fino al sacrificio del martirio. La sequenza delle scene non segue l'ordine cronologico degli eventi, e da sinistra a destra sono rappresentati:

La *Dormizione della Vergine*, cioè il trapasso di Maria, circondata dagli apostoli e alla presenza del figlio che ne regge l'anima innalzandola verso il cielo.

La *Crocifissione di Cristo*, in cui domina la figura centrale del Cristo in croce, affiancata a sinistra da Maria, assistita da quattro donne, e a destra da Giovanni e dal centurione.

24. Cripta, emiciclo:
Crocifissione di Cristo.



25.

La Deposizione di Cristo dalla Croce: Cristo, con le mani già schiodate dai bracci della croce e con il corpo riverso sul fianco destro, è sorretto da Giuseppe d'Arimatea e dalla Vergine, che lo sostiene sotto l'ascella. Ai piedi della croce Nicodemo rimuove con una tenaglia gli ultimi chiodi. Assistono al dramma Giovanni, le quattro piangenti fuse in un singolo e compatto gruppo, e i due angeli sopra la croce.

Il *Compianto sul Cristo morto*, in cui è rappresentata Maria mentre stringe a sé il figlio adagiato sul lenzuolo; accanto a lei Giovanni, chino a baciare la mano sinistra di Cristo, seguito da Giuseppe d'Arimatea in ginocchio, e Nicodemo con le mani al viso in segno di dolore. Alla sinistra della composizione si apre l'im-

25. Cripta, emiciclo:
*Deposizione di Cristo
dalla Croce.*

26. Cripta, emiciclo:
*Deposizione di Cristo dalla
Croce, particolare.*





27.

boccatura della tomba scavata in una altura rocciosa sopra la quale emergono quattro dolenti.

Sono questi i dipinti su cui gli studi hanno maggiormente voluto individuare una componente iconografica e stilistica di matrice bizantina, sebbene con pareri divergenti circa l'ambito cronologico e geografico di riferimento.

Tradizionalmente parte della critica è incline a istituire un collegamento con la pittura tardocomnena, rappresentata soprattutto dagli affreschi dell'area balcanica e della Rus', quali San Panteleimon a Nerezi (1164-8), Staraja Ladoga, Novgorod e, per l'ambito

27. Cripta, emiciclo:
Compianto sul Cristo morto.



28.

altoadriatico, dai mosaici dell'*Ascensione* e della *Passione* a San Marco a Venezia (seconda metà del XII sec.): le storie della Passione condividerebbero con questi soprattutto la schematizzazione delle lumeggiature e la messinscena drammatica.

Nei dipinti della cripta, però, l'evidenza dei rialzi bianchi sui volti rispetta la coerenza organica della plastica umana e ne segna i massimi valori luminosi senza tradursi in un astratto reticolo di linee. A questo proposito, volendo circoscrivere i confronti all'ambito geografico di riferimento, è significativo l'accostamento ai mosaici di Trieste (1100 ca.) e ai frammenti della perduta basilica Ursiana di Ravenna (1112) per via dell'adozione di una concezione chiaroscurale e una distribuzione delle alte luci che è la medesima. Sarebbe però improprio valutare astrattamente l'evidenza delle lumeggiature sui volti delle figure aquileiesi come fossero il frutto di scelte stilistiche senza tenere in debito conto che i dipinti si collocano in un ambiente seminterrato, quasi privo di luce naturale e in origine illumi-

28. Nerezi, San Panteleimon
(1164-8): *Compianto
sul Cristo morto*.



29.



30.



31.

nato da candele o lampade a olio: alla luce tremula delle fiammelle non solo i contrasti cromatici apparivano smorzati, ma l'adozione di colori luminosi e contrasti incisivi garantiva intelligibilità alle immagini anche in condizioni di scarsa illuminazione.

Invece, in merito ai contenuti umani ed emotivi del ciclo aquileiese della *Passione*, va ribadito come questi non si discostino dal formulario della rappresentazione del dolore già in essere verso la fine dell'XI secolo: nella lunetta con la *Crocifissione*, per esempio, lo struggimento di Maria si manifesta attraverso una gestualità compassata, non dissimile dalla Vergine ai piedi della croce nella *Crocifissione* del monastero greco di Daphni (fine XI sec.). Ad Aquileia, casamai, la temperatura drammatica della scena viene accresciuta dal gruppo delle dolenti – che si ripete anche nella *Deposizione* e nel *Compianto*. In particolare, come notato da tempo, il gruppo compatto delle quattro donne della *Deposizione* ripropone in maniera puntuale il frammento della

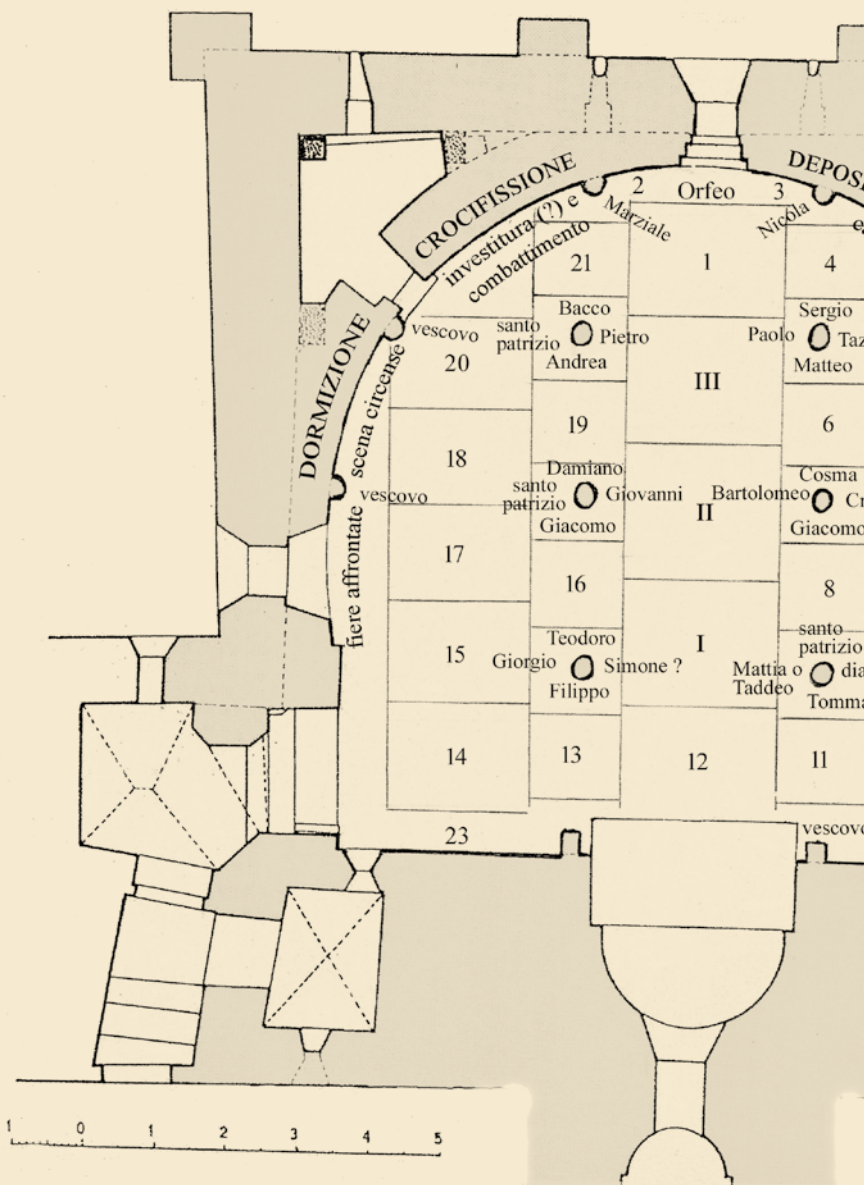
29. Cripta, volta:
San Siro, particolare.

30. Trieste, San Giusto,
abside settentrionale
(ex cattedrale), mosaico
dell'emiciclo (1100 ca.):
apostolo Filippo, particolare.

31. Ravenna, Museo
Arcivescovile, frammento
musivo dalla perduta
basilica Ursiana (1112).

Deposizione musiva, un tempo sul tetrapilo sud-est di San Marco, attribuibile a maestri bizantini impegnati nella primissima fase decorativa della basilica (ultimi decenni dell'XI secolo). Il mosaico da solo basta a dimostrare come la nuova sensibilità verso i contenuti sentimentali e patetici della rappresentazione fosse un fenomeno in atto già verso lo scadere dell'XI secolo, e precedesse di molto la deriva espressionistica della pittura macedone tardocomnena. Mentre ulteriori indizi dei primordi di un mutato sentimento sono pure nella produzione miniatoria precedente, considerando, per esempio, gli atteggiamenti dolenti delle Vergine e delle Pie Donne nel salterio di Teodoro, un codice del 1066 proveniente dal monastero costantinopolitano di Stoudios (ora British Lib. Add. ms 19352).

Non si tratta di voler cogliere qui preesistenze di singoli motivi o soluzioni iconografiche, isolandoli dalla concezione scenica dell'immagine nel suo complesso, ma di porre in evidenza come l'elaborazione di un linguaggio più espressivo sia frutto di un processo relativamente lungo, le cui premesse sono riconoscibili fin dall'XI secolo nella produzione figurativa bizantina in generale, e non solo nelle aree periferiche. Un processo fatto di invenzioni e sperimentazioni di cui non è più possibile cogliere l'evoluzione per intero. Si spiegano così, allora, certe soluzioni inconsuete nei dipinti aquileiesi, come il motivo della donna che regge la mano di Maria piangente ai piedi della croce, oppure la singolare iconografia della *Deposizione*, dove Maria sostiene davanti a sé il corpo





Dislocazione dei dipinti

- I. Cristo in trono affiancato da due angeli
- II. Vergine col Bambino circondata dal Tetramorfo
- III. Ermagora affiancato col suo diacono Fortunato e San Siro
1. Pietro invia Marco ad Aquileia
2. Marco guarisce il lebbroso Ataulfo
3. Battesimo di Ataulfo
4. I cittadini aquileiesi chiedono un successore a Marco
5. Elezione di Ermagora
6. Viaggio di Marco ed Ermagora verso Roma
7. Pietro consacra Ermagora primo vescovo di Aquileia
8. Ritorno di Ermagora ad Aquileia
9. Ermagora predica ad Aquileia
10. Ermagora ordina nuovi sacerdoti
11. Ermagora condotto al cospetto di Sevastus
12. Flagellazione di Ermagora
13. Tortura di Ermagora
14. Conversione di Pontianus
15. Battesimo di Pontianus
16. Guarigione e conversione del figlio di Gregorio
17. Ermagora battezza Gregorio e la sua famiglia
18. Consacrazione di Fortunato e conversione di Alexandria
19. Battesimo di Alexandria
20. Esecuzione di Ermagora e Fortunato
21. Deposizione nella tomba di Ermagora e Fortunato
22. Traslazione delle reliquie ad Aquileia nel 1024
23. Collocazione delle reliquie



32.



33.



34.

di Cristo schiodato dalla croce accostando il viso a quello del figlio in un ultimo disperato gesto di tenerezza, e la figura di Cristo è rappresentato eccezionalmente con entrambe le braccia penzoloni: tutti elementi che non trovano confronti altrove eccetto una miniatura del *Lezionario Hamilton*, un manoscritto costantinopolitano della fine dell'XI secolo ora nella Pierpont Morgan Library di New York (cod. nr. 639, fol. 280r). E ulteriori tracce di una connessione delle lunette aquileiesi con perduti modelli della capitale si colgono pure sia nel *Compianto* del Vat. gr. 1156 (altro codice costantinopolitano dell'XI secolo), per analogia con la struttura compositiva e con il gruppo delle pie donne; sia con il *Compianto* della Chiesa del Salvatore a Koutsovendis a Cipro, probabile opera di un maestro costantinopolitano di fine secolo XI o inizi XII, in ragione della figura stante di Nicodemo ai piedi del Cristo, anziché inginocchiata.

32. Cripta, emiciclo: Pie Donne dalla *Deposizione di Cristo dalla Croce*, particolare.

33. Venezia, San Marco, Museo: frammento con le Pie Donne proveniente dalla perduta *Deposizione di Cristo dalla Croce* del tetrapilo sud-est (ultimi decenni dell'XI sec.).

34. Venezia, San Marco, mosaico dell'arcone della Passione (seconda metà del XII sec.): particolare con le Pie Donne della *Crocifissione*.

Sebbene i dipinti aquileiesi mostrino talora un accresciuto patetismo nella mimica rispetto agli esempi di XI secolo, non esibiscono comunque la forza emotiva della pittura macedone tardocomnena. L'impressione, casomai, è che si collochino in una fase di sviluppo intermedia e per questo vengano a costituire una testimonianza di perduti modelli della capitale.



35.

Il Velario

Da ultimo, veniva a concludere il cospicuo apparato decorativo della cripta la decorazione dello zoccolo, che ospitava rappresentazioni a carattere allegorico e soggetti profani. Larga parte dei dipinti dello zoccolo sono andate perdute o sono gravemente compromesse, con l'eccezione dell'emiciclo dove trova posto la rappresentazione di un finto velario, dipinto al tratto con immagini derivate da un variegato e per molti versi ancora indecifrato mondo profano. Accanto a temi più convenzionali come la coppia di felini affrontati con albero della vita centrale, sulla parete settentrionale, o l'inseguimento fra cavalieri, trovano posto scene inedite, di cui tuttora sfugge il significato. Procedendo da sinistra a destra, infatti, nella seconda scena sono ancora riconoscibili due uomini seminudi in lotta tra di loro, una figura seduta, vestita con un abito ampio e forse coronata, in atteggiamento di levare il braccio verso un uomo legato ad un animale, identificabile verosimilmente con un lupo o un orso. L'immagine è stata variamente interpretata come

35. Cipro, Koutsovendis,
Chiesa del Salvatore:
Compianto sul Cristo morto
(fine secolo XI o inizi XII).

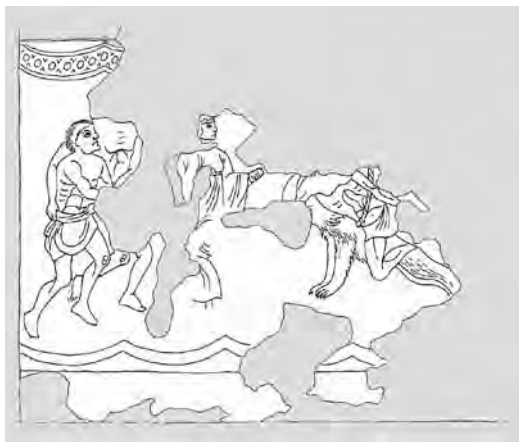


l'adattamento al costume contemporaneo di una scena mitologica, con Dioniso che cavalca un leone o una tigre, o come la Superbia, regina dei Vizi, causa della discordia tra i Vizi stessi; ma non è da escludere che sia invece la rappresentazione di giochi e spettacoli circensi, in ragione della posa visibilmente rilassata dell'uomo "legato" alla fiera.

L'episodio che segue, ancor più rovinato, potrebbe raffigurare una scena di investitura e un combattimento.

Nella sezione centrale del muro dell'emiciclo, la rappresentazione di Orfeo, seduto in atto di suonare la lira, circondato dagli animali, occupa lo spazio più ampio e più importante del velario. Per ragioni iconografiche, è sicuramente da escludere la proposta di identificare la figura con Davide: vero è che, sia nella tradizione letteraria che in quella iconografica, la figura di Orfeo è stata spesso assimilata a quella di Davide, in quanto entrambi possedevano il potere magico della musica ed erano il simbolo della pace universale e la prefigurazione di Cristo – tanto che talvolta Orfeo è stato rappresentato con il nimbo –, ma gli animali selvatici sono attributo di Orfeo, laddove Davide pastore è circondato da un gregge. L'Orfeo di Aquileia, inoltre, si dimostra sorprendentemente vicino all'iconografia più antica del tema per la varietà delle specie animali ritratte e per la riproduzione di particolari quali l'alberello alle spalle che allude alla sua facoltà di incantare anche gli alberi; così come il piccolo mammifero sopra la sua spalla, da identificare con una mangusta: una figura che compare sempre

36. Cripta, emiciclo,
parete meridionale,
Compianto sul Cristo morto
e sottostante velario.



37.

in associazione con il cobra. In ragione della fedeltà all'iconografia dei mosaici greco-romani di secolo III e IV, viene da chiedersi se la rappresentazione aquileiese di Orfeo possa mutuare direttamente da modelli dell'antichità classica.

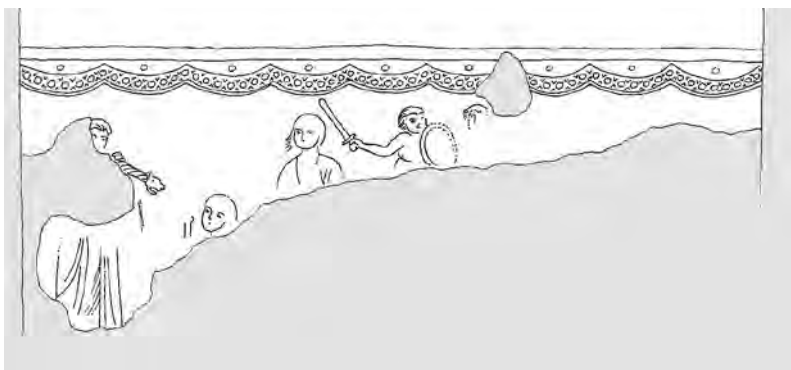
La decorazione del velario prosegue, poi, con la citata scena dell'inseguimento tra cavalieri: un ungaro o un saraceno quello in fuga, un cavaliere occidentale quello all'inseguimento.

L'immagine successiva è la più enigmatica e quella su cui si è maggiormente concentrata l'attenzione degli studi, anche in virtù del buono stato di conservazione della pittura, tuttavia ad ora nessuna interpretazione pare essere abbastanza convincente. Probabilmente – come suggerito da Dale – il soggetto del dipinto sarebbe un gruppo di pellegrini che recano in dono un re-

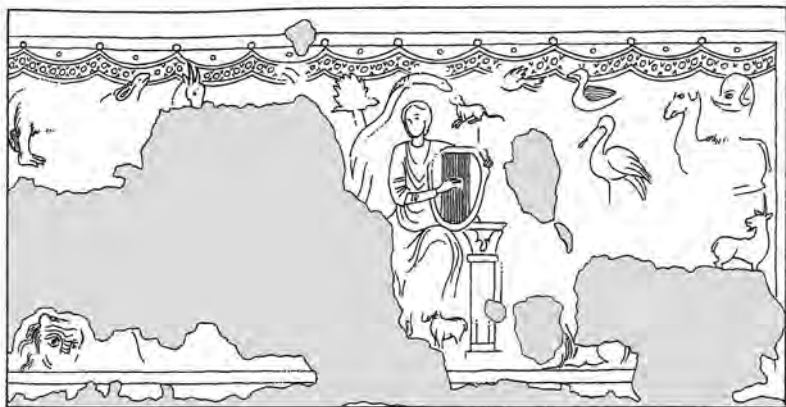
37. Cripta, zoccolo dell'emiclo: spettacoli circensi (?) (disegno ricostruttivo).

38. Cripta, zoccolo dell'emiclo: scena di investitura e combattimento (disegno ricostruttivo).

39. Cripta, zoccolo dell'emiclo: *Orfeo tra gli animali* (disegno ricostruttivo).



38.



39.

liquiario a un signore, e l'indicazione di nomi specifici accanto alle due figure principale potrebbe suggerire un evento connesso con Aquileia stessa. Resta tuttavia da chiarire il significato dell'enorme gru alle spalle



40.

del 'signore', considerando che nei bestiari medievali un trampoliere con un pesce nel becco può avere sia connotazione negativa, ovvero l'anima che si nutre del peccato, quanto positiva, in quanto gli uccelli sono creature capaci di elevarsi verso il cielo.

Conclude infine la decorazione del velario un folto gruppo di cavalieri in armi al galoppo – molto lacunoso.

In definitiva, il carattere eterogeneo dei soggetti del velario sembra smentire l'ipotesi, cara alla vecchia

40. Cripta, zoccolo dell'emiciclo: *Inseguimento tra cavalieri.*



41.

storiografia, secondo cui le varie scene formassero un ciclo narrativo unitario con le avventure di un cavaliere o di un crociato.

Di là dall'impossibilità di ricondurre i singoli episodi a un significato univoco, talora forse connesso alla storia locale o a un perduto patrimonio di racconti e leggende del luogo, è tuttavia evidente la funzione del velario nel suo complesso quale luogo deputato all'illustrazione di concetti allegorici e simbolici, e all'affermazione del mondo profano e materiale. Un

41. Cripta, zoccolo
dell'emiclo: *Pellegrini* (?).

mondo percorso da continue lotte e combattimenti, abitato da animali feroci, pericoloso e ricco di insidie, mosso da vizi ma anche virtù, ma destinato alla fine a pacificarsi e ricomporsi nell'ordine di un'armonia universale, qui rappresentata da Orfeo che con il suono della lira è capace di ammansire anche le bestie più selvagge e feroci. All'interno delle varie scene di lotta e di battaglia che popolano il velario di Aquileia, a loro volta allegoria della *Psycomachia*, la battaglia che l'anima deve intraprendere contro il peccato per raggiungere la salvezza, l'immagine di Orfeo si pone allora come simbolo della via che conduce alla salvezza e alla redenzione: quasi una glossa al modello di salvezza offerto nella parte superiore della decorazione della cripta dalla Passione di Cristo e dal martirio dei santi.

Il Donatore (?)

Meritano infine una digressione a parte le tracce di un dipinto che ancora si scorgono sul primo pennacchio meridionale dell'emiciclo: al centro della composizione la grande figura della Vergine *Blachernitissa* (ovvero secondo l'iconografia bizantina di Maria orante con le braccia alzate) intercede presso Dio, rappresentato dalla *Manus Dei* benedicente, a favore di uomo in abiti secolari, con le braccia velate, e nimbato. Per quello che si può ancora vedere, sembra avere la barba e portare una corona, e tra le mani velate regge un oggetto imprecisato. A destra è un angelo, in atto di presentare l'uomo alla Vergine.



42.

Secondo Dale potrebbe trattarsi di Carlomagno in ragione sia dell'importante ruolo avuto nella ricostruzione della città di Aquileia e della sua cattedrale, sia nel riconoscimento del titolo patriarcale stesso.

Tuttavia, nel contesto delle vicende recenti della basilica patriarcale, e considerato il precedente dell'affresco absidale fatto realizzare da Poppone nel 1031, con la rappresentazione dei membri della casa imperiale, sembrerebbe più coerente con gli interessi e l'azione del patriarcato il riferimento a fatti e persone coevi, cioè i sovrani a cui i patriarchi di Aquileia erano maggiormente legati politicamente e per debito di riconoscenza. È dunque probabile che pure nella

42. Cripta, parete meridionale, pennacchio: Vergine *Blachernitissa* con il donatore.

cripta sia ritratto un imperatore vivente connesso con la basilica, sia che avesse in qualche modo beneficiato il patriarca e il capitolo di Aquileia, sia che avesse patrocinato o sovvenzionato la decorazione della cripta, come oltretutto lascerebbe intendere l'oggetto presentato in omaggio alla Vergine, forse un cofanetto con una donazione, oppure il modellino della cripta o dell'intera basilica.

Considerazioni sulla cultura artistica della maestranza

Per mettere a fuoco meglio la cultura artistica dei frescanti della cripta, vale la pena ritornare sul legame tra i dipinti della cripta e i mosaici altoadriatici in generale, rimarcando non solo la ripresa puntuale del gruppo delle Pie Donne, ma la riproposizione sistematica di un variegato repertorio di figure e elementi ornamentali già impiegati dai mosaicisti impegnati nella prima decorazione della basilica veneziana di San Marco, nel sacello e nell'abside maggiore dell'antica cattedrale di Trieste e – per quanto si può ancor oggi cogliere dai frammenti conservati – nell'Ursiana di Ravenna. Chi propende per una datazione avanzata dei dipinti aquileiesi ha solitamente glissato sul rapporto costante con i mosaici bizantini di 'prima generazione' a Venezia e nell'Altoadriatico, cogliendone occasionalmente solo gli aspetti macroscopici e ridimensionando il fatto a mera trasmissione di modelli. Tuttavia – è opportuno sottolinearlo ancora una volta

43. Venezia, San Marco, mosaico dell'arcone della Passione (seconda metà del XII sec.): *Crocifissione*.

44. Cripta, emiciclo: partic. dell'angelo di destra del *Compianto sul Cristo morto*.

45. Venezia, San Marco: frammento con angelo dalla perduta *Deposizione di Cristo dalla Croce* del tetrapilo sud-est (ultimi decenni dell'XI sec.).



43.



44.



45.

– l'accostamento tra le Pie Donne della *Deposizione* del pilastro di San Marco, le Pie Donne di Aquileia, e quelle del più tardo mosaico marciano dell'arcone della *Passione* (seconda metà del XII sec.) mostra come in termini di iconografia e di stile intercorrano relazioni più strette tra i primi due, piuttosto che con i mosaici dell'arcone, dove il linguaggio si fa aspro, i volti deformati in chiave espressiva, la cifra dei panneggi involuta e marcata da un chiaroscuro risentito. Dalla *Deposizione* del pilastro marciano, inoltre, Aquileia riprende pure l'angelo di spalle con le braccia alzate al cielo, ripetuto puntualmente – sebbene specularmente – nell'episodio del *Compianto sul Cristo morto* perfino nel dettaglio bizzarro e inedito dell'ala innestata sulla clavicola. Analogamente vengono reiterate nella folla dei santi che abita i pennacchi del-



46.



47.



48.



49.

46. Cripta, pennacchio dell'emiclo: *san Nicola*.

47. Venezia, San Marco, abside maggiore, emiclo (ultimi decenni dell'XI sec.): *san Nicola*.

48. Cripta, pennacchio della navata centrale: *Giovanni apostolo*.

49. Trieste, San Giusto, abside settentrionale (ex cattedrale), mosaico dell'emiclo (1100 ca.): *Giovanni apostolo*.

50. Cripta, pennacchio della navata centrale: *Giovanni apostolo*, particolare.

la cripta la figura di san Nicola dell'abside maggiore di San Marco, gli apostoli Giovanni, Filippo, Paolo e Bartolomeo della Cattedrale di Trieste, così come derivano dalla basilica marciana e da Trieste alcuni motivi ornamentali. E significative consonanze stilistiche sono anche non solo, com'è noto, con alcune teste dei frammenti provenienti dalla basilica Ursiana,





51.



52.



53.



54.

51. Cripta, pennacchio della navata centrale: *Filippo apostolo*.

52. Trieste, San Giusto, abside settentrionale (ex cattedrale), mosaico dell'emiciclo (1100 ca.): *Filippo apostolo*.

53. Cripta, pennacchio della navata centrale, *Pietro apostolo*, particolare.

54. Venezia, San Marco, cupola dell'Emanuele (prima fase, ante 1117): partic. di *san Geremia*.

55. Cripta, pennacchio dell'emiciclo: *sant'Ilario*, particolare.

ma pure con i mosaici della prima fase della cupola dell'Emanuele a San Marco (ante 1117) specialmente in relazione alle nobili fisionomie dei volti (è significativo l'accostamento dell'apostolo *Pietro* sui pennacchi della cripta al profeta *Geremia* della cupola).

L'aspetto più rilevante dei dipinti della cripta, però, non risiede tanto nella replica di soggetti ico-





nografici già sperimentati in laguna, ma nell'impiego sistematico e coerente di un repertorio di immagini, di formule morfologiche e di stilemi già in uso nei mosaici appena citati e soprattutto nel sacello e nella cattedrale di San Giusto a Trieste, unitamente all'adozione della medesima concezione costruttiva della figura umana, fatta per aggregazione di membra e di panneggi. Anche l'uso del colore non si discosta dai mosaici, specialmente se confrontato con gli apostoli di Trieste, laddove prevalgono i colori schiariti percorsi da ampie lumeggiature bianche. A dire cioè, in definitiva, che gli artisti della cripta – e il maestro maggiormente qualificato, in particolar modo – sembrano impiegare il medesimo vocabolario e la medesima grammatica (nonché identici caratteri paleografici) delle maestranze musive di Trieste con il piglio ancora fresco, vivo e privo di incertezze di chi quella lingua la padroneggia.

E dove il confronto con le figure ieratiche dei mosaici altoadriatici sembrava esaurire le relazioni possibili con l'arte bizantina, invero anche la vivacità colloquiale delle *Storie dei santi Ermagora e Fortunato* – da sempre rubricate tra le manifestazioni tipiche del linguaggio dell'occidente romanico – concorre a rafforzare la percezione di un legame con il mondo orientale. Nonostante le esigenze della committenza abbiano condizionato le scelte figurative della cripta, in linea con il contesto occidentale di appartenenza, meraviglia ritrovare impostazioni sceniche e soggetti iconografici simili nella miniatura bizantina: per esempio, si presta a un confronto per via della lun-

56. Cripta, pennacchio dell'emiciclo: *san Nicola*, particolare.





58.

ga sequenza di torture e martirii di quasi 430 santi lo splendido Menologio di Basilio II, Vat. gr. 1613 (fine X-inizi XI sec.): una sorta di impronta comune, infatti, permea non solo la composizione, ma anche la sensibilità per i dettagli, di cui sono espressione la pluralità degli edifici, le mura merlate tinte di rosa tenue, la conformazione delle montagne e dei cespugli fioriti, gli arbusti sui tetti, la predilezione per i tessuti preziosi – che nei dipinti della cripta connotano con straordinaria varietà le vesti liturgiche di vescovi e diaconi.

57. Cripta, pennacchio della colonna sud-est: *san Sergio*, particolare.

58. Cripta, pennacchio dell'emiciclo: *san Marziale*.

Il tramite per l'importazione di componenti bizantine nelle terre del patriarcato furono le prime maestranze di mosaicisti attive in laguna tra gli ultimi decenni dell'XI e gli inizi del XII secolo e soprattutto il capobottega del cantiere musivo di Trieste, il quale, alla guida di maestri provenienti verosimilmente dall'abside maggiore di San Marco e forse anche dall'abside meridionale della basilica di Torcello, aggiornò il linguaggio protocomneno delle maestranze bizantine in trasferta al classicismo della maniera di Daphnì.

Conclusioni

In conclusione, è nel contesto dinamico dei primi cantieri musivi della laguna e dell'Altoadriatico, e degli spostamenti di maestranze da Venezia ai territori del patriarcato e della diocesi di Ravenna che trasse origine il linguaggio e la cultura artistica ed epigrafica del ciclo aquileiese, ed è nella vivace temperie della rivalità tra Venezia e il patriarcato di Aquileia che maturarono le scelte figurative della committenza.

Chiaramente, considerata l'attuale scarsa conoscenza del cantiere medievale e del suo funzionamento, non sarà possibile determinare esattamente quale fosse la natura delle relazioni tra i pittori della cripta e i maestri *musivarii*, in particolari quelli del cantiere di Trieste, con cui si evidenziano i legami più stringenti e sistematici.

La natura composita della "bottega" aquileiese, dove si affiancano artisti di caratura diversa, rende



59.



60.

problematica la distinzione a livello esecutivo delle componenti genuinamente bizantine dalle inflessioni “romaniche”. Tuttavia mentre è innegabile che la decorazione della cripta sia un’opera tipicamente occidentale, per organizzazione dei contenuti e per la *facies* generale, diventa oggettivamente difficile isolare elementi genuinamente romanici a livello di formulario stilistico, di iconografie e di repertori figurativi nella misura in cui questi sembrano essere stati filtrati attraverso la cultura artistica bizantina. Per dare ulteriormente la misura di questo bizantinismo radicato e frutto di una conoscenza approfondita, piace richiamare l’attenzione su due particolari quali la rappresentazione di teste angeliche nei clipei sulle volte e i motivi ornamentali che non derivano dal repertorio antiquario: i clipei, in origine sei, racchiudevano verosimilmente il ritratto a mezzo busto degli arcangeli,

59. Cripta, volta: *arcangelo*.

60. Cripta, volta: *arcangelo Gabriele*.



tra i quali si può senz'altro riconoscere il volto di Gabriele poiché tra tutti è quello che, nella più sofisticata tradizione iconografica mediobizantina, ha il volto allungato, laddove in altri contesti la fisionomia degli arcangeli è solitamente indifferenziata. Quanto all'ornamentazione, al di sopra dell'arco inflesso che inquadra numerosi santi sui pennacchi e nell'intradosso della finestra orientale dell'emiciclo viene riproposto un motivo a girali con fioroni che è tipico della miniatura bizantina, e che ricorre anche nell'oreficeria. Ad Aquileia l'aderenza ai modelli è tale da essere raffigurato su fondo giallo, alludendo chiaramente ai fondi oro delle arti sontuarie; mentre nei mosaici altoadriatici coevi giunti sino a noi non se ne trova traccia.

Vien da credere che alla guida del cantiere aquileiese fosse un maestro formatosi in un contesto d'appartenenza bizantino e capace di permeare profondamente i modi e il linguaggio di tutti gli aiuti che a vario titolo collaborarono alla realizzazione dei dipinti. È plausibile che tale contesto possa identificarsi con la maestranza bizantina impegnata nella realizzazione dei mosaici di Trieste (a sua volta composta da una pluralità di maestri, portatori di una identità tecnica e artistico-culturale propria e consociati nell'impresa il tempo necessario per portarla a termine). A prescindere comunque dalla natura delle relazioni con i mosaicisti triestini (e altoadriatici, in generale), l'anticipazione al primo decennio del XII secolo o poco oltre dei dipinti della cripta viene a coincidere sintomaticamente con gli anni del lungo pontificato di Wodolrico I (1086-1121), un uomo

61. Cripta, pennacchio della navata meridionale: *san Taziano* con decorazione dell'arco mutuata dalla miniatura bizantina.



62.

energico, esponente di spicco della potente dinastia degli Eppenstein, imparentato con lo stesso imperatore Enrico IV, nonché fedelissimo alla corona. Sono gli anni della veloce ascesa di Wodolrico, oltretutto, quelli che vedono la costituzione di un principato ecclesiastico nella giurisdizione del patriarcato e la delega di poteri imperiali nelle sue mani.

Sotto questa prospettiva, il progetto di far decorare la cripta con un ciclo pittorico di inusitata ricchezza ed esuberanza, rientra in un ambizioso disegno del patriarcato volto non solo a celebrare le origini apostoliche, la nascita della comunità cristiana e l'antichità delle sue istituzioni, ma contestualmente a rivendicare con forza il prestigio e l'autorità della propria sede anche in chiave politica. In questo senso l'iniziativa di Wodolrico si pone idealmente in continuità con l'impresa del suo più illustre predecessore Poppone e ne costituisce l'atto finale e il logico completamento.

62. Cripta, emiciclo:
decorazione con pavonesse.

Bibliografia essenziale

COZZI E., *Gli affreschi della cripta di Aquileia*, in *La Basilica di Aquileia: storia, archeologia ed arte*, Atti della XL Settimana di Studi Aquileiesi, 7-9 maggio 2009, a cura di G. Cuscito, Trieste, 2010 (AAAd, 69), II, pp. 489-520; DALE T.E.A., *Inventing a Sacred Past: Pictorial Narratives of St. Mark the Evangelist in Aquileia and Venice, ca. 1000-1300*, «Dumbarton Oaks Papers», 48 (1994), pp. 53-104 e tavv; DALE T.E.A., *Relics, Prayer, and Politics in Medieval Venetia. Romanesque Painting in the Crypt of Aquileia Cathedral*, Princeton, P.U.P., 1997 (con bibliografia); DALLA BARBA BRUSIN D. & LORENZONI G., *L'arte del patriarcato di Aquileia dal secolo IX al secolo XIII*, Padova, Ed. Antenore, 1968; DEMUS O., *Pittura Murale Romanica*, Milano, Rusconi Ed., 1969; DEMUS O., *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago & London, Univ. of Chicago Press, 1984; JACOBSEN W., *Le fasi architettoniche del medioevo*, in *La basilica di Aquileia. Storia, archeologia ed arte / Der Dom von Aquileia. Geschichte, Archäologie und Kunst*, a cura di G. Cuscito & Tomas Lehmann, Trieste, Editreg, 2010 (Antichità altoadriatiche, LXIX-II), pp. 377-409; Kugler Johanna, *Byzantinisches und Westliches in den Kryptafresken von Aquileia*, «WJK», XXVI, 1973, pp. 7-31; MASON M., *I primi mosaici della basilica e l'elaborazione della leggenda marciana: considerazioni sullo stile e l'iconografia*, in: *San Marco. La basilica di Venezia. Arte, storia, conservazione*, a cura di Ettore Vio, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 226-247 (con

bibliografia); MASON M., *Die Malerein in der Krypta von Aquileia zum kulturellen Umfeld und ihre Datierung*, in *Der Dom von Aquileia. Ausführung*, a cura di Ch. Ulmer, Ulmer Kunstbuch, Münsingen, 2022, pp. 269-289 (con bibliografia); PACE V., *Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara: il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di "maniera greca" nel Véneto e in Emilia*, «Zograf», 30, 2004/05, pp. 63-78; *Passio Hermachorae et Fortunati*, a cura di P. Chiesa, in *Le passioni dei martiri aquileiesi e istriani*, I, a cura di E. Colombi, Roma-Udine, ISIME-Istituto Pio Paschini, 2008, pp. 135-199; TILATTI A., *La cripta di Aquileia come problema storiografico e... storico*, in *Le décor peint des cryptes romanes*, Colloque internat. du CE-SCM, Poitiers, 8-10 juin 2022, in c.d.s.; TILATTI A., *Udalrico di Eppenstein, patriarca di Aquileia*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 97, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2020, pp. 375-377; ULMER C., *La basilica di Aquileia*, Ulmer Kunstbuch, Münsingen, 2023, pp. 231-252 [Gli affreschi della cripta]; VALENZANO G., *Il ciclo pittorico della cripta di Aquileia: alcune riflessioni sugli ultimi studi*, «Hortus Artium Medievalium», 4, 1988, pp. 127-137; K. von Lanckoroński, *Der Dom von Aquileia*, Wien, Gerlach - Wiedling Verlag, 1906 (ed. cons. *La Basilica di Aquileia*, a cura di S. Tavano, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2007); ZULIANI F., *Il Romanico*, in *Arte in Friuli-Venezia Giulia*, a cura di G. Fiaccadori, Udine 1999, pp. 104-129.

63. Cripta, volta:
arcangelo particolare.



FONDAZIONE FRIULI



La Fondazione Friuli, erede sostanziale dei Monti di Pietà e della Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone, è nata il 1° gennaio 1992.

È un ente di diritto privato senza scopo di lucro che persegue finalità di promozione dello sviluppo economico e di utilità sociale in forma sussidiaria, operando quindi non in sostituzione, ma in affiancamento ad altri soggetti, pubblici e privati che agiscono nell'interesse collettivo.

La Fondazione interviene con contributi a fondo perduto nei settori definiti dalla legge (arte e cultura, istruzione e ricerca, sanità e assistenza, volontariato) per sostenere gli enti nella realizzazione di progetti finalizzati alla promozione e alla crescita sociale, culturale ed economica delle province di Udine e Pordenone.

www.fondazionefriuli.it

DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA PER IL FRIULI



La Deputazione di Storia Patria per il Friuli è stata istituita con Decreto Luogotenenziale del 15 dicembre 1918, con lo scopo «di raccogliere e pubblicare, per mezzo della stampa, studi, storie, cronache, statuti e documenti diplomatici ed altre carte che siano particolarmente importanti per la storia civile, militare, giuridica, economica ed artistica del Friuli». Essa era stata preceduta dalla Società storica friulana, nata nel 1911 per iniziativa di Pier Silverio Leicht. I membri della Deputazione sono divisi in Deputati, Deputati emeriti e Soci. La Deputazione ha profondamente inciso sulla vita culturale del Friuli, in particolare con la propria rivista scientifica, «Memorie Storiche Forogiuliesi», pubblicata dal 1905, e con miscellanee e monografie, note agli studiosi e basilari per la conoscenza dell'archeologia, della storia, dell'arte, della cultura friulana.

www.storiapatriafriuli.org



Deputazione di Storia Patria per il Friuli



FONDAZIONE
FRIULI



Museo diocesano e Gallerie del Tiepolo
di Udine

con la collaborazione di

Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Gorizia

Monumenti storici del Friuli

Collana diretta da Giuseppe Bergamini

107. Le pitture murali della cripta di Aquileia: contesto e cronologia

Testi, disegni e pianta

Mara Mason

Referenze fotografiche

Mara Mason

Fondazione Società per la Conservazione della Basilica di Aquileia 2, 3, 7-11, 14-18, 20, 32, 40, 41, 55-57

K. von Lanckoroński, *Der Dom von Aquileia. Sein Bau sein Geschichte*,

Wien, Gerlach Wiedling Verlag, 1906,

[https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lanckoronski1906/0001/image,info, 1](https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lanckoronski1906/0001/image,info,1)

L'editore è a disposizione per eventuali aventi diritto sulle immagini

In copertina: Cripta, volta meridionale: *Pietro consacra Ermagora vescovo di Aquileia*

Ultima di copertina: Cripta, volta meridionale: *Battesimo di Alexandria*

Impaginazione e stampa:

LithoStampa, Pasion di Prato (Ud)

© 2025 - Deputazione di Storia Patria per il Friuli

Via Manin 18, 33100 Udine

info@storiapatriafrilui.org - www.storiapatriafrilui.org

ISBN: 978-88-99948-26-9

IO SONO
FRIULI
VENEZIA
GIULIA



Publicazione realizzata con il sostegno di Regione Autonoma

Friuli Venezia Giulia. Attività realizzata nell'ambito del Progetto

Identità Culturale del Friuli ai sensi dell'art. 26, comma 4, L.R. 16/2014

