

VALENTINO PACE

LA CATTEDRALE DI SALERNO
COMMITTENZA PROGRAMMA E VALENZE IDEOLOGICHE
DI UN MONUMENTO DI FINE XI SECOLO
NELL' ITALIA MERIDIONALE

Estratto da

«Desiderio di Montecassino
e l'arte della riforma gregoriana»

(BIBLIOTECA DELLA MISCELLANEA CASSINESE, 1)

MONTECASSINO
1997

LA CATTEDRALE DI SALERNO
COMMITTENZA PROGRAMMA E VALENZE IDEOLOGICHE
DI UN MONUMENTO DI FINE XI SECOLO
NELL' ITALIA MERIDIONALE

VALENTINO PACE
Università degli Studi «La Sapienza» di Roma

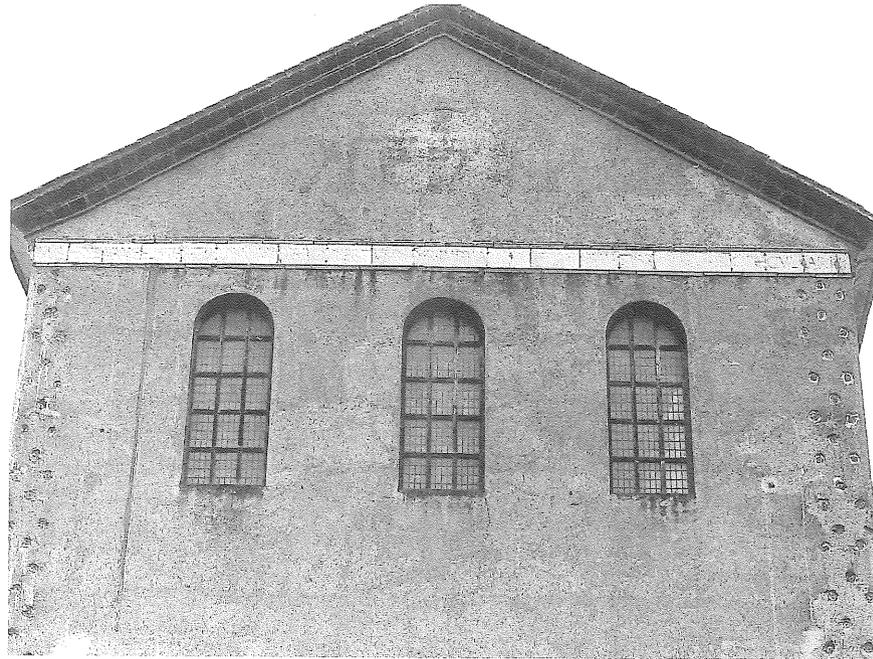
Al visitatore che si rechi nella cattedrale di Salerno tre iscrizioni rivolgono ancora oggi un inequivoco messaggio celebrativo del patrocinio guiscardiano (figg. 1-4). Le tre iscrizioni, versificate in eleganti esametri dattilici, sono concordemente ritenute opera dell'arcivescovo Alfano che, calorosamente sostenuto da papa Gregorio VII, fu il promotore della nuova cattedrale alle cui spese Roberto il Guiscardo provvede con larga e decisiva partecipazione¹.

¹ È Guglielmo Apulo a riferirci della consacrazione della cattedrale salernitana da parte di Gregorio VII: *Gregorio papae, (...) ante / quam repetat fines Graecorum, supplicat orans* (Roberto il Guiscardo) / *dedicet ecclesiam, quam fecerat hic ad honorem / Mathei sancti*. Cfr. GUILLAUME DE POUILLE, *La geste de Robert Guiscard*, ed. M. MATHIEU, Palermo 1961, I, V, 121-124. La data dell'11 luglio, tradizionale e non suffragata da documentazione certa, è tuttavia plausibile perché s'iscrive perfettamente nei dati cronologici in nostro possesso: d'un lato l'*a quo* del 29 maggio 1084, data dell'ingresso a Roma di Roberto il Guiscardo - che dopo averla messa a ferro e fuoco sarebbe rientrato a Salerno con il pontefice - e d'altro lato l'*ad quem* della partenza del Guiscardo per la sua campagna d'oriente avvenuta nel settembre (cfr. al proposito il *De rebus gestis Rogerii Calabriae et Siciliae comitis et Roberti Guiscardi...*, di G. MALATERRA, ed. E. PONTIERI, Bologna 1928, I, III, cap. XL). Una data alternativa, del 1085, riferita dal *Bernoldi Chronicon* (ed. G.H. PERTZ, MGH, SS, t.V, p. 444) non è, per le sue sospette ragioni, accettabile.

Sulla cattedrale di Salerno la bibliografia completa, fino a tutto il 1980, è contenuta nella pertinente scheda del volume *Campania romanica*. Vi si aggiungano il successivo *Campania XI secolo* e la monografia del CARUCCI, *Mosaici*. Un mio articolo, nel quale trova posto anche una breve trattazione della scultura salernitana è stato da me pubblicato nelle more di pubblicazione del presente saggio: V. PACE, *Roberto il Guiscardo e la scultura «normanna» dell'XI secolo in Campania, a Venosa e a Canosa*, in *Roberto il Guiscardo tra l'Europa, il Mezzogiorno e l'Oriente, Atti del Convegno internazionale. (Potenza, 1985)*, a cura di C.D. FONSECA, Galatina 1990, pp. 323-330. Sempre utile per la quantità delle informazioni raccolte resta *Il duomo di Salerno* di Mons. A. CAPONE (Salerno, 1929). Infine, per un'eccellente contestualizzazione della cattedrale nella città e nella sua storia v. altresì DELOGU, *Mito*. Altre opere rivolte a più specifici episodi artistici verranno citate di volta in volta.

Qui di seguito le abbreviazioni usate nel presente testo:

BERGMAN, *Ivories* = R.P. BERGMAN, *The Salerno Ivories. Ars sacra from Medieval Amalfi*, Cambridge (Mass.) and London (England) 1980.



1. SALERNO, CATTEDRALE. ISCRIZIONE DELLA FACCIATA.

La prima iscrizione che si incontra, sull'architrave della porta che dà accesso all'atrio, nomina il «duce», implicitamente identificabile con Roberto il Guiscardo, e il principe capuano Giordano: *dux et iordanus dignus princeps capuanus / regnent eternum cum gente colente salernum*. La

Campania XI secolo = V. PACE, *Campania XI secolo. Tradizione e innovazioni in una terra normanna*, in *Romanico padano. Romanico europeo, Atti del Convegno internazionale di studio (Modena-Parma 1977)*, Parma 1982, pp. 225-256.

Campania romanica = M. D'ONOFRIO-V. PACE, *La Campania*, Milano 1981 (Italia romanica, 4).

CARUCCI, *Mosaici* = A. CARUCCI, *I mosaici salernitani nella storia e nell'arte*, Cava dei Tirreni 1983.

DELOGU, *Mito* = P. DELOGU, *Mito di una città meridionale (Salerno, secoli VIII-XI)*, Napoli 1977.

DOP = *Dumbarton Oaks Papers*.

GANDOLFO, *Cattedra* = F. GANDOLFO, *La cattedra «gregoriana» di Salerno* in *Boll. storico di Salerno e Principato citra*, II, 1984, pp. 5-29.

KITZINGER, *Mosaic Decoration* = E. KITZINGER, *The First Mosaic Decoration of Salerno Cathedral*, in *Jahrb. der österr. Byzantinistik*, 21, 1972, pp. 149-162 e figg. 4-7 (ristampato in E.K., *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*, Bloomington-London 1976).

LCI = *Lexicon der christlichen Ikonographie*, Freiburg-Basel-Wien.



2. SALERNO, CATTEDRALE. PARTICOLARE DELL'ISCRIZIONE DI FACCIATA.



3. SALERNO, CATTEDRALE. ISCRIZIONE DELLA «PORTA DEI LEONI».



4. SALERNO, CATTEDRALE. ISCRIZIONE DELLA «PORTA DEL PARADISO».

seconda, sulla fascia marmorea che percorre in trasversale il corpo centrale della facciata, esalta esplicitamente con tono aulico e imperiale il duca Roberto: *Matthaeo Apostolo et Evangelistae Patrono urbis Robbertus dux Romani imperii Maximus Triumphator de aerario Peculiari*. La terza, sull'architrave della porta centrale d'accesso, menziona ancora una volta a chiare lettere il donatore auspicandone l'eterna beatitudine: *a Duce Roberto Donaris apostole templo / pro meritis regno donetur ipse superno*².

Le tre iscrizioni, e con esse l'iscrizione apposta a mosaico sul catino absidale (per la quale v. poco oltre) sono state raccolte a comporre il carme 53 della raccolta poetica alfaniana. Cfr. A. LENTINI-F. AVAGLIANO, *I carmi di Alfano I arcivescovo di Salerno*, Montecassino 1974 (Miscellanea Cassinese, 38), pp. 38-39 e 216. Per la contestualizzazione storica dell'epigrafe di facciata, per la sua valenza ideologica e politica v. DELOGU, *Mito* e A. PETRUCCI, *La scrittura fra ideologia e rappresentazione*, in *Storia dell'arte italiana*, III/2.1, Torino 1980, pp. 3-123, in part. 7-8 (oppure v., dello Stesso, apparso in forma autonoma di libro, *La Scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino 1986, p. 6). Dell'epigrafe di facciata si è occupato, dopo il 1987, J. MITCHELL, *Literacy displayed: the use of inscriptions at the monastery of San Vincenzo al Volturno in the early ninth century*, in: R. MCKITTERICK (ed.), *The Uses of Literacy in the Early Middle Ages* (Cambridge 1990), pp. 186-225. Per l'epigrafe d'ingresso all'atrio v. la nota seguente.

In tutte e tre queste epigrafi Roberto il Guiscardo è dunque sempre presente e con il Normanno, che aveva conquistato la città nel 1076, è associato soltanto, una volta, il principe di Capua Giordano³. Il ruolo di Alfano appare invece del tutto defilato, tanto che Paolo Delogu ha potuto scrivere che quasi parrebbe che «la costruzione della cattedrale fosse una questione privata fra lui - Roberto - e il santo»⁴.

Quando tuttavia il visitatore della chiesa, entrato nell'edificio e approssimatosi all'abside, ne avesse lette le iscrizioni e osservato il mosaico, a quel punto si sarebbe accorto che il silenzio sul ruolo dell'arcivescovo era rotto dalla sua celebrazione sia *per verba* che, assai probabilmente (come spiegherò fra breve) *per imaginem*. L'iscrizione absidale così menzionava Alfano: *Da Matthaeae Pater Patris hoc det et innuba mater / ut Pater Alphanus maneat sine fine beatus*. A questi versi ne seguivano altri che, insieme con i preziosi frammenti musivi sull'arco, ci aiutano a elaborare una ricostruzione quasi completa dell'intero programma absidale. Così recitavano gli altri versi: *Ecce Dei natum sine matre Deum generatum / predicunt vates nasci de virgine matre / sic Christus natus nostros removead reatus / vivit cum patre in coelo et cum virgine matre*⁵.

Nel ricostruire il programma absidale sarà più conveniente iniziare

³ Soltanto Gandolfo ha dubitato che il «Dux» menzionato nell'iscrizione insieme con Giordano sia il Guiscardo e ne ha proposto identificazioni alternative con Boemondo o con Ruggero Borsa. Cfr. GANDOLFO, *Cattedra*, pp. 7-10. Precisato che l'unica alternativa è tuttavia quella di Ruggero Borsa dal momento che Boemondo non fu Dux, restano seri motivi di perplessità su questa proposta, tali da renderla inaccettabile. Non solo infatti di un Dux da trasmettere alla memoria dei posteri senza offrirne una possibilità di identificazione (altrimenti che col Guiscardo, così altrove menzionato) è di per sé illogica, ma non è nemmeno comprensibile nel contesto storico del tempo la partecipazione di patrocinio dell'edificio salernitano da parte del «*princeps capuanus*» Giordano insieme con Ruggero. Essa lo diviene invece come sigla pacificatrice di un rapporto, fra Giordano e Roberto, che, secondo quanto ce ne informano Guglielmo Apulo (e Goffredo Malaterra) fu ripetutamente ostile. L'accordo cui allude l'iscrizione dovette essere quello che seguì l'ennesima catena di ostilità: poiché Giordano si era schierato dalla parte di Enrico IV, avendone ottenuto nella Pasqua 1082 l'investitura delle sue terre «*Dux huius terras ferro populatur et igni / Indi nepos petiit pacem recipitque petitam*», secondo Guglielmo Apulo (*La geste*, cit., V, 119-120). È significativo che il Cronista riferisca la dedizione della cattedrale: proprio nei versi immediatamente seguenti, qui già citati alla nota 1. Cfr. anche l. II, vv. 430-435 e l. III, vv. 509-640. La Mathieu ha giustamente commentato i vv. 119-124 del l. V ricordando l'iscrizione salernitana.

⁴ DELOGU, *Mito*, p. 190.

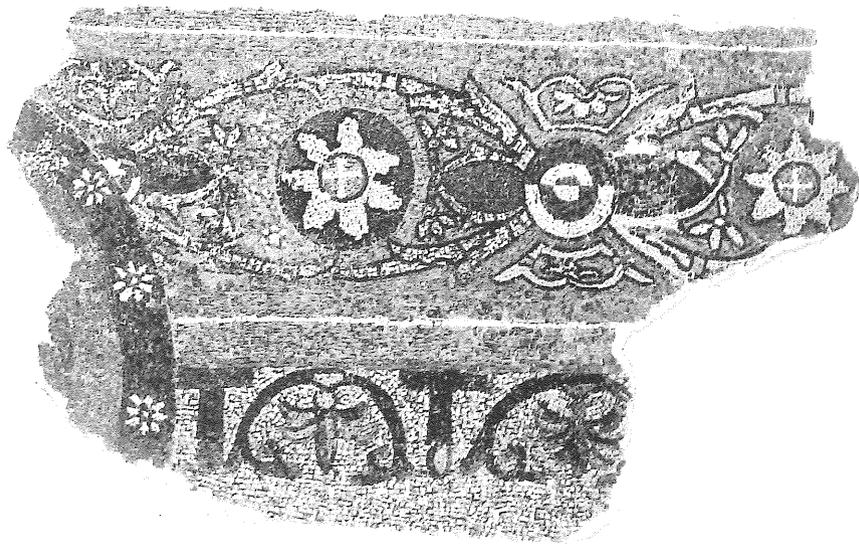
⁵ La più antica trascrizione di questi versi dalla loro originaria stesura a mosaico è dovuta a M.A. MARSILIO COLONNA, *De vita et gestis Matthaei apostoli et evangelistae*, Neapoli 1580 p. 77. (Questo testo fu pubblicato, con paginatura indipendente, in appendice alle *Constitutiones editae a M. Antonio Marsilio Columna archiepiscopo salernitano in dioecesana Synodo celebrata Salerni non. Maij MDLXXIX...*). I versi sono stati reinseriti nella recente stesura musiva degli anni '50.



5. SALERNO, CATTEDRALE. VEDUTA DELL'ARCO ABSIDALE CON I MOSAICI «ALFANIANI» E DELLA CALOTTA ABSIDALE CON I MOSAICI MODERNI.

dall'arco, piuttosto che dalla calotta centrale, per la concreta presenza dei suoi frammenti (figg. 5-8). Esso mostrava al centro un tondo con bordura stellata che regala il trono⁶, sui lati le quattro immagini simboliche degli evangelisti, di cui le due degli apostoli contigue al tondo (sulla sinistra l'angelo, sulla destra l'aquila) e le altre due inusualmente scalate su un livello più basso (all'estrema sinistra il leone, all'estrema destra il toro di cui si scorgono soltanto le corna). Alla base dell'arco il mosaico doveva concludersi con le immagini di due profeti (i VATES dell'iscrizione), uno dei quali era possibilmente Isaia, poiché di frequente prescelto per la

⁶ Il motivo centrale dell'arco è il più difficile a essere percepito per la sua estrema lacunosità. La corona circolare del tondo presenta stelle bianche su un fondo blu; verso la sommità della curvatura s'inserisce una sorta di fiore tripetalato dorato che a mio avviso può solo spiegarsi con un ornato applicato all'estremità angolare di un trono con spalliera. Una tale proposta di identificazione guadagna plausibilità anche per l'impossibilità - dovuta alla presenza del suddetto fiore tripetalato - che nel tondo fosse raffigurato Cristo a mezzo busto oppure una Croce, come altrimenti avviene. La presenza dell'*Etimasia* - contestualmente all'esclusione del Cristo a mezzo busto - è stata anche proposta dal CARUCCI, *Mosaici*, nella didascalia alla tav. XL. L'*Etimasia*, affiancata dai simboli evangelici in alto e dai ss. Pietro e Paolo, figura al vertice dell'arco musivo della basilica sistina di Santa Maria Maggiore.



6. SALERNO, CATTEDRALE. PARTICOLARE DEL MOSAICO DELL'ARCO ABSIDALE: BORDURA STELLATA DELL'ETIMASIA E FREGIO DECORATIVO.

profezia sulla nascita di Cristo dalla Vergine (VII, 14) cui appunto allude il versetto alfaniano.

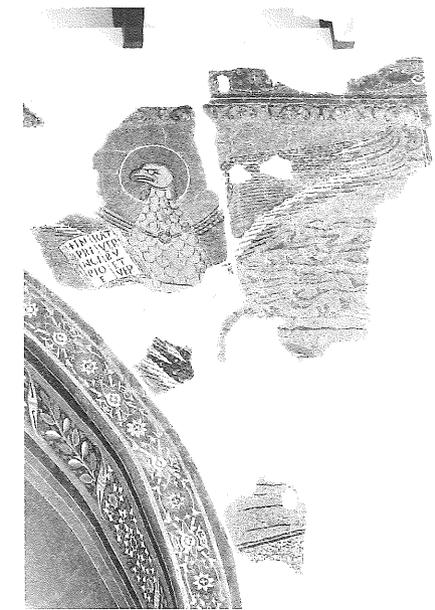
È stato giustamente osservato che la formulazione iconografica del mosaico salernitano presenta numerosi punti di contatto con le successive decorazioni musive romane del XII secolo⁷. Le affinità con queste opere sono assai suggestive, pur tenendosi nel doveroso conto le varianti che, limitandocisi agli archi absidali, implicano la sostituzione dell'*Etimasia* (salernitana) con il busto di Cristo a San Clemente, con la Croce a Santa Maria in Trastevere e a Santa Maria Nuova, oppure l'aggiunta dei candelabri apocalittici in ambedue le chiese mariane romane e le due paia di santi nelle zone intermedie dell'arco a San Clemente⁸ (figg. 11, 13-14).

⁷ Cfr. soprattutto KITZINGER, *Mosaic Decoration*. Sul più vasto versante delle relazioni artistiche fra Roma e la Campania (ivi incluse tanto Salerno quanto Montecassino) cfr. H. TOUBERT, «Rome et le Mont-Cassin»: nouvelles remarques sur les fresques de l'église inférieure de Saint Clement de Rome, in *DOP*, 30, 1976, pp. 3-33 e, soprattutto, l'eccellente saggio di C. BERTELLI, *San Benedetto e le arti arti in Roma: Pittura*, in *Atti del 7° Congresso int. di Studi sull'Alto Medioevo* (Spoleto 1980), Spoleto 1982, pp. 271-302.

⁸ Per i programmi absidali romani tuttora esistenti valga d'ora in avanti il rinvio a G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967. Per quelli perduti: St. WAETZOLD, *Die Kopien nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien-München 1964.



7. SALERNO, CATTEDRALE. PARTICOLARE DELL'ANGELO SIMBOLO DI S. MATTEO (si osservi il frammento sottostante di aureola).

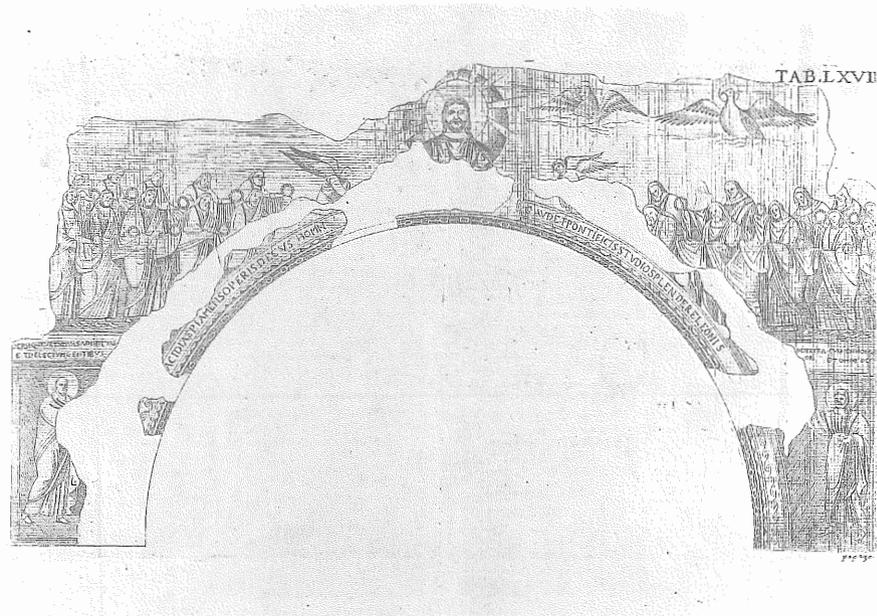


8. SALERNO, CATTEDRALE. PARTICOLARE DELLA QUILA SIMBOLO DI S. GIOVANNI (si osservi il frammento sottostante di aureola con il corno del toro simbolo di s. Luca).

Non sono state tuttavia sufficientemente osservate sia l'innovativa presenza dei profeti sull'arco absidale di questo edificio, sia, in ultima analisi, la loro significativa ricomparsa con ruolo di prestigio nei programmi ecclesiali.

In merito al primo punto va infatti sottolineato che la presenza di figure di profeti sull'arco absidale trova inizio proprio a Salerno e modifica una tradizione che a Roma aveva altrimenti riservato tale collocazione ai seniori dell'apocalisse, ai due Giovanni o - nel caso isolato della basilica ostiense (fig. 9) - agli apostoli Pietro e Paolo⁹. Che dall'esempio ostiense, già normativo per l'impostazione architettonica della cattedrale stessa, sia stata attinta l'idea compositiva salernitana è plausibile, come al-

⁹ L'unica eccezione è costituita dai perduti affreschi di Santa Maria in Pallara (oggi San Sebastianello al Palatino) sul cui arco absidale la rappresentazione dei profeti s'inseriva peraltro in un contesto compositivo di radicale diversità - essendovi essi rappresentati nell'atto di portare sulle loro spalle gli apostoli, come per primo riconobbe J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchl. Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert*, Freiburg i. B. 1916 II, p. 1079. Sulla chiesa cfr. la monografia di L. GIGLI, *S. Sebastiano al Palatino*, Roma 1975 (Le chiese di Roma illustrate. 128) e la scheda di U. NILGEN in *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Katalog der Ausstellung (Hildesheim 1993), Hildesheim-Mainz a. R. 1993, II vol., pp. 133-136.



9. ROMA, SAN PAOLO F.L.M. MOSAICO DELL'ARCO TRIONFALE NELLA STAMPA DEL CIAMPINI.

trettanto lo è un'ispirazione dal modello cassinese, che strettamente implicava a sua volta la tradizione romana¹⁰.

Ciò che comunque conta, nella storicizzazione di questo programma salernitano è proprio l'innovativa scelta tematica in quanto essa visualizzava esplicitamente il raccordo fra profezia e avvento di Cristo, incentrandolo sull'essenziale mediazione di Maria. Maria, con il Suo Figlio divino, doveva infatti essere rappresentata al centro della calotta absidale, secondo quanto si desume dai versetti già riferiti. Accanto a questo gruppo è altresì verosimile che si disponessero figure di santi: s. Paolo e s. Pietro, secondo la consolidata tradizione iconografica romana, probabilmente s. Matteo quale dedicatario dell'edificio e s. Benedetto. È altresì verosimile - stando alla tradizione romana - che insieme con loro apparisse la figura del «fondatore», cioè di Alfano stesso, rappresentato con il modello della chiesa nelle sue mani. Egli poteva essere introdotto dal Santo titolare al gruppo divino (come era avvenuto, per esempio,

¹⁰ Per la discussione sulle radici «ostiensi» della cattedrale salernitana rinvio al saggio di M. D'Onofrio pubblicato in questi stessi Atti. Il «modello cassinese» cui accenno nel testo implicava nel suo programma absidale - alla stregua della più frequente tradizione romana - la presenza dei due Giovanni. In merito cfr. PACE, in *Campania romanica*, pp. 69-70.

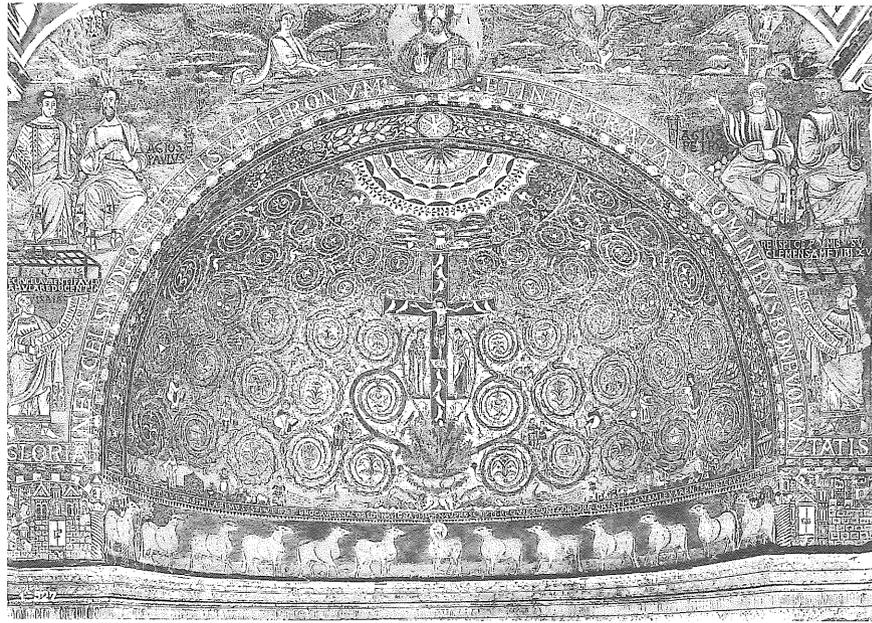


10. ROMA, SAN MARCO. MOSAICO ABSIDALE.

per papa Gregorio IV a San Marco (fig. 10), o per papa Pasquale I a Santa Cecilia) o poteva essere isolato rispetto agli altri santi (come a Santa Prassede in precedenza o a Santa Maria in Trastevere (fig. 13) in seguito). In linea con il mosaico salernitano - per la presenza centrale della Vergine tronante con il Bambino, per quella dei Santi, fra cui Pietro e Paolo, che la fiancheggiavano, per la collocazione dei profeti Isaia e Geremia, che srotolavano cartelli allusivi al Signore - un'utile testimonianza del seguito campano in quest'ordine dei fatti è certamente quella del perduto mosaico capuano, all'inizio del XII secolo¹¹ (fig. 12). A Roma lo sono i due già ricordati mosaici di Santa Maria in Trastevere e di Santa Maria Nuova, ambedue centrati sulle immagini della Madonna e del Figlio nell'abside ed ambedue con profeti - Isaia e Baruch - sull'arco absidale¹² (figg. 13-15).

¹¹ I. CIAMPINI, *Vetera monumenta, Romae*, II 1699, tab. LIV, pp. 165-169.

¹² In ambedue le chiese il cartiglio di Isaia è tratto dal cap. VII, 14 della sua profezia: *Ecce virgo concipiet et pariet filium*. Il cartiglio di Baruch reca a Santa Maria in Trastevere un testo adattato dalle Lamentazioni di Geremia (IV, 20): «*Dominus captus est in peccatis nostris*» (così MATTHIAE, *Mosaici*, cit. p. 314 nota 14); a Santa Maria Nuova il testo è tratto dal suo cap. III, 36: «*Hic deus noster et non estimabitur alius illo*» (così in C.R. MOREY, *Lost Mosaics and Frescoes of Rome of the Mediaeval Period*, Princeton 1915, p. 22).



11. ROMA, SAN CLEMENTE. MOSAICO ABSIDALE.

In merito al secondo punto (la ricomparsa di profeti in posizione di prestigio in un programma ecclesiale) esso va immediatamente contestualizzato al problematico e affascinante quadro ideologico della Riforma¹³.

È infatti assai significativo ed è difficilmente dovuto a coincidenza casuale che profeti in posizione di prestigio *ricompaiono* - dopo la stagione delle origini e dei suoi modelli prestigiosi, come San Paolo fuori le mura - in opere e in chiese di committenza e di stretta inerza cronologica «riformista»: in Campania sulla navata di Sant'Angelo in Formis, oltre che a Salerno sull'arco absidale, a Roma proprio sulla porta bronzea di San Paolo fuori le mura, del tempo in cui Ildebrando, futuro Gregorio VII, ne era rettore¹⁴. È significativa altresì l'estrema rilevanza visiva delle figure dei

¹³ Sia qui sufficiente il solo riferimento a un fondamentale testo storiografico: R. MORGHEN, *Gregorio VII e la riforma della chiesa nel secolo XI*, Palermo 1974. Le considerazioni qui da me brevemente svolte le ho riprese in un altro saggio nel frattempo pubblicato: *L'arte di Bisanzio al servizio della chiesa di Roma: la porta di bronzo di San Paolo fuori le mura*, in *Studien zur byzantinischen und mittelalterlichen Kunst. Festschrift für Horst Hallensleben zum 65 Geburtstag*, a cura di B. BORKOPP, B. SCHELLEWALD, L. THEISS, Amsterdam 1995, pp. 111-119, figg. 1-9 f. t.

¹⁴ A questa «serie» deve aggiungersi quella di San Vincenzo al Volturno. Ivi una sala del monastero recava una monumentale sequenza di figure profetiche (e di altri) che reggevano lunghi cartigli. L'affresco è databile all'800 circa (al proposito cfr. MITCHELL, art. cit. qui al-



12. CAPUA, CATTEDRALE. MOSAICO ABSIDALE NELLA STAMPA DEL CIAMPINI.

profeti in quelle «Bibbie atlantiche», i cui caratteri «editoriali» sono già stati esplicitamente connotati con il riferimento alla Riforma¹⁵.

Senza poter qui affrontare questo tema, finora disatteso nelle sue implicazioni dalla storiografia artistica, rinviando ad altra sede una specifica disamina del ventaglio di opere che lo coinvolgono, ritengo tuttavia che debba formularsi una precisazione di principio, tanto più necessaria in quanto con la Riforma è stata già dal Kitzinger sottilmente messa in rapporto l'espressione figurativa della cattedrale alfaniana, in specie la scelta del suo *medium* musivo¹⁶.

È importante, io credo, che si colga il discrimine fra i programmi che affrontano problematiche specificamente riformiste e quelli che atte-

la nota 2, in part. alle pp. 193-196). Pur nella sua unicità e irrelazionabilità (per diversità di contesti funzionali) con Salerno, esso è tuttavia testimonianza da tenere nel massimo conto per valutare eventuali assi di continuità all'interno della Campania «benedettina».

¹⁵ G. DALLI REGOLI, *La Miniatura*, in *Storia dell'arte italiana*, III/2. 1. cit. alla nota 1, pp. 125-183 (in part. 140-143); P. SUPINO-MARTINI, *Roma e l'area grafica romanese (secoli X-XII)*, Alessandria 1987, pp. 25-33.

¹⁶ E. KITZINGER, *The Gregorian Reform and the Visual Arts. A Problem of Method*, in *Transactions of the Royal Historical Society*, 22 (1972), pp. 87-102; ID., *Mosaic Decoration*; ID., *The Arts as Aspects of a Renaissance. Rome and Italy*, in *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, a cura di R.L. BENSON e G. CONSTABLE, Cambridge (Mass.) 1982, pp. 637-670.

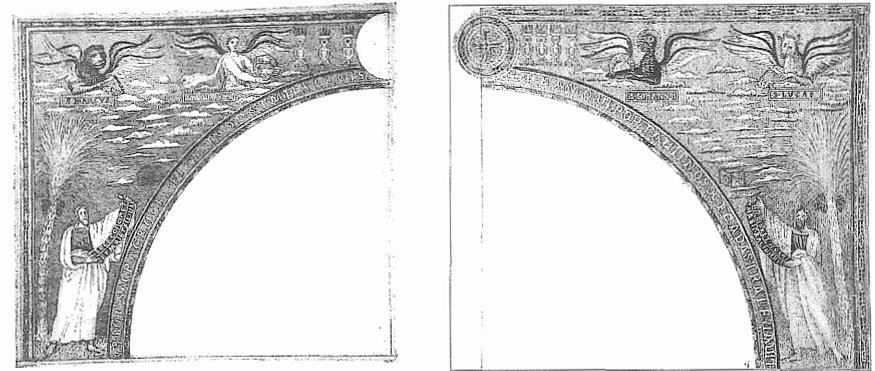


13. ROMA, SANTA MARIA IN TRASTEVERE. MOSAICO ABSIDALE.

stano l'adesione alla Chiesa di Roma, replicandone i modelli ecclesiali per il loro valore di referenti visivi della città papale. È un discrimine che può lasciare a prima vista perplessi per l'intrinseca convergenza fra politica «filo-romana» e posizioni riformiste, ma un caso concreto può mostrarne la sua intrinseca validità storiografica. È, quasi per ironia della sorte, proprio il caso da cui il Kitzinger ha tratto spunto per interpretare in chiave gregoriana e riformista le decorazioni musive cassinese e salernitana: la scelta, come si è detto, del loro *medium* musivo.

È significativo che tale scelta *non* sia avvenuta a Roma, dove quanto fu decorato nell'ultimo trentennio del secolo, quando erano ormai disponibili maestranze di mosaicisti, lo fu ad affresco e non a mosaico, nemmeno in quelle imprese che, per essere di superficie relativamente modesta, non dovevano nemmeno essere troppo costose: per esempio a Santa Pudenziana, nell'oratorio mariano, un'opera di estrema importanza nella prospettiva ideologica gregoriana¹⁷.

¹⁷ A mia conoscenza non è stato notato che il programma di glorificazione della verginità (da Maria a s. Cecilia e ai santi della sua «passio») nell'oratorio mariano di Santa Pudenziana deve



14. ROMA, SANTA MARIA NUOVA (OGGI SANTA FRANCESCA ROMANA). MOSAICO DELL'ARCO ABSIDALE NEL DISEGNO DI WINDSOR.



15. ROMA, SANTA MARIA NUOVA (OGGI SANTA FRANCESCA ROMANA). MOSAICO DELLA CALOTTA ABSIDALE.

L'esigenza della scelta musiva s'impose, cioè, *al di fuori di Roma* affinché chiese non-romane sembrassero romane, anche nella loro struttura decorativa, oltre che in quella architettonica. È in quest'ottica che possono comprendersi quelle similitudini di ornati e quei recuperi delle for-

ziana deve comprendersi in diretta dipendenza dalle preoccupazioni per il celibato del sacerdote, che fu appunto uno dei temi chiave della Riforma gregoriana. Cfr. al proposito il mio *Riforma della Chiesa e visualizzazione della santità nella pittura romana: i casi di sant'Alessio e di santa Cecilia*, in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XLVI-XLVII (1993-1994) (Festschrift Gerhard Schmidt), pp. 369-376.

me classiche che caratterizzano monumenti quali, appunto, la cattedrale di Salerno e ne fanno ricordare chiese romane, come il San Clemente¹⁸.

Per l'intrinseca coerenza del programma musivo salernitano con la sua struttura architettonica, per la stretta pertinenza dei suoi mosaici con la cultura figurativa cassinese e - in associazione con essa - con la tradizione d'immagine romana, per la rilevanza stessa degli esametri absidali che glorificano Alfano, è praticamente sicuro, a mio avviso, che tale programma musivo fu progettato al tempo del grande arcivescovo. Se esso fosse già stato eseguito al tempo della consacrazione, (la cui data fu fissata in modo tale da poter avvalersi della crismatica presenza del pontefice) o prima della morte dell'arcivescovo - nel 1087 - non può asserirsi con certezza per l'insufficiente informazione specifica al proposito e per la certezza di una lunga durata dei lavori della cattedrale. È tuttavia assai verosimile, per similitudini stilistiche, che il mosaico fosse in opera già entro il penultimo decennio, comunque entro la fine del secolo¹⁹.

¹⁸ H. TOUBERT, *Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII siècle*, in *Cahiers archéologiques*, 20 (1970), pp. 99-154; EAD., *Rome et le Mont-Cassin*, cit. alla nota 7.

¹⁹ Alle dipendenze dalla cultura figurativa cassinese (e bizantina) correttamente colte dal KITZINGER, *Mosaic Decoration*, pp. 155-156, aggiungo quella testimoniata dal mosaico d'ingresso dell'abbazia di Grottaferrata, verosimilmente compiuto intorno al 1100 (Al proposito cfr. il mio *La chiesa abbaziale di Grottaferrata e la sua decorazione nel Medioevo*, in *Boll. della Badia greca di Grottaferrata (Fatti, Patrimoni e uomini intorno all'abbazia di S. Nilo nel Medioevo*, Atti del I Colloquio internazionale, Grottaferrata 1985), XLI, 1987, pp. 47-87, figg. 1-67 (in part. 56-60, figg. 19-25). Premesso che per un'accuratissima recensione della storiografia artistica sui mosaici salernitani ci si può giovare de *L'Art dans l'Italie méridionale. Aggiornamento dell'opera di Emile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi*, Roma 1978, t. IV, pp. 406-407 (scheda di A. GUIGLIA), deve qui prendersi posizioni sui più recenti interventi in merito: al tempo di Alfano II è stata motivata l'esecuzione dei mosaici da parte del Carucci, *Mosaici*, sia in base alla lettura dell'epigrafe, il cui tono celebrativo sarebbe, a suo dire, più confacente al successore del «I» Alfano che non a lui stesso, sia in base ad altre circostanze emerse soprattutto dal recente restauro. Che l'iscrizione, che fu di certo apposta a conclusione dei lavori musivi, sia dovuta alla penna di Alfano II è ammissibile, anche se non vedo di necessità ostacoli alla sua formulazione poetica e retorica da parte dello stesso Alfano I. Più rilevante il secondo punto, che poggia sulla scoperta, in sede di restauro, di «frammenti d'intonaco affrescati», ovvero di «sinopie» preliminari a quella che il Carucci ritiene sia stata una stesura «provvisoria» ad affresco eseguita per l'urgenza della consacrazione. Mancano purtroppo precisi resoconti di restauro, ma tutto lascia credere che tali «sinopie» fossero invece null'altro che la coloritura sottostante il tessellato musivo, quale non di rado veniva eseguita per attenuare l'evidenza dell'intonaco, oltre che per fornire la base disegnativa al mosaicista. Il procedimento di un'affresatura «provvisoria» costituirebbe un'eccezionale caso di «effimero medievale»!

Una seconda argomentazione, esposta senza particolare rilievo dal Carucci per la fiducia nelle altre proprie pezze d'appoggio, è stata invece assunta a cardine della retrodatazione del mosaico da parte di Francesco Aceto in più di un suo scritto, di cui il più recente è una malevola recensione al Carucci (*Sui mosaici della cattedrale di Salerno*, in *Rassegna storica salernitana*, I/2, (1984), pp. 88-99). Essa riguarda la presenza di oculi tompagnati proprio sul-

Di certo entro la data di consacrazione fu realizzata la cattedra sulla quale si sarebbe seduto il pontefice Gregorio VII²⁰ (figg. 16-17). Le alterazioni da essa subite, che da seggio papale l'hanno fatta divenire «reliquia» della presenza gregoriana a Salerno - come ha giustamente osservato il Gandolfo, cui si deve un penetrante studio sulle sue valenze ideologiche - permettono oggi una minore immediatezza di comprensione del suo originario simbolismo. Esso era esplicito nel sottolineare le prerogative di *Sanctitas* e di *Auctoritas* del pontefice romano. L'una era visualizzata dal disco porfiritico che, ben più basso di quanto oggi sia, «aureolava» suggestivamente l'intronizzato. All'altra era alluso sia dalla scelta stessa del porfido «imperiale» sia dall'iconografia leonina delle protomi, non casualmente rilavorate sulle *spolia* che, più distanziate fra loro, delimitavano lo spazio nel quale si accomodava il sedile²¹.

Poiché era dunque un seggio mobile a porsi fra i laterali dalle protomi leonine e poiché il dossale col tondo porfideo esercitava un preciso ruolo ideologico, è di conseguenza impossibile che i celebri avori (figg. 19, 20, 23, 25, 26, 29) componessero la cattedra «gregoriana». Per l'intrinseca ricchezza del loro materiale e per la densità del loro programma illustrativo essi dovevano comporre un arredo di funzione primaria, investito di forti valenze liturgiche.

È del tutto improbabile, da quanto sappiamo con certezza sulla cronologia dei recinti marmorei, che i pannelli fossero composti in una por-

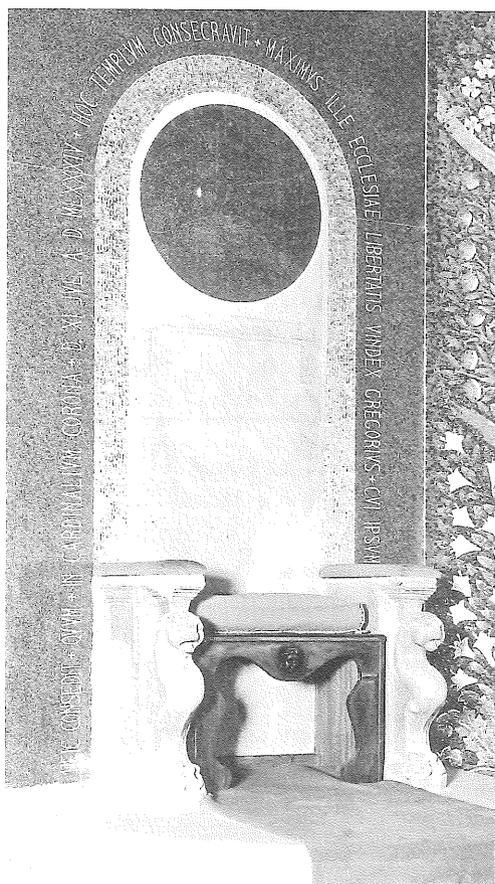
la parete in cui si trovano i simboli degli evangelisti, che farebbe presupporre due «fasi» distinte cronologicamente. Una tale deduzione sarebbe incontrovertibile se non fossimo a conoscenza di casi simili (da Sant'Angelo in Formis a Monreale) che provano come in realtà non di «fasi» ma di «varianti in corso d'opera» debba parlarsi.

Quale ne sia la data, va comunque assolutamente respinta una dicotomia cronologica fra arco e catino absidale (riproposta dall'Aceto al seguito di un'idea originariamente formulata dal Bologna) perché essa frantumerebbe il senso unitario del programma, impostato, come si è detto, sull'inscindibile nesso fra profezia e sua realizzazione.

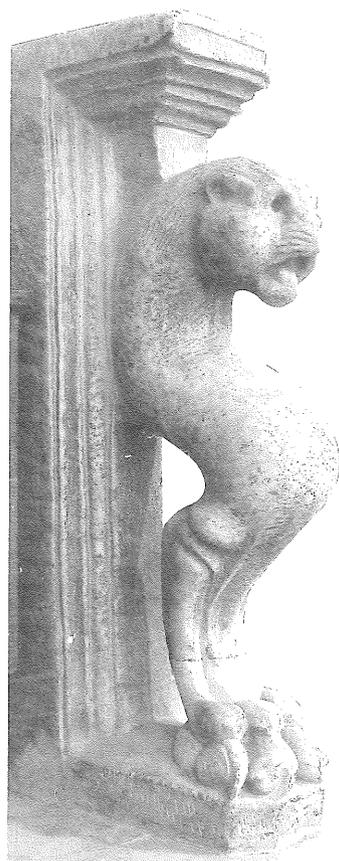
Una postilla, infine: proprio perché la collocazione dei profeti *sull'arco* è essenziale alla comprensione dell'originario programma devo qui aggiungere che un'indebita interpretazione del testo del Bertaux ha fatto scrivere alla sua pur accuratissima Aggiornatrice che per lo studioso francese «nella *conca absidale*» (qui e di seguito il corsivo è mio) «si vedeva la Vergine accompagnata da profeti». In realtà il BERTAUX (*L'Art dans l'Italie méridionale*, Paris-Rome 1903, t. I, p. 190) scrisse che «sur la *Mosaïque* la *Vièrge* était représentée en compagnie de prophètes, comme sur la mosaïque reproduite par Ciampini» rinviando al mosaico di Capua nel quale, per l'appunto, i profeti si collocano sull'arco absidale.

²⁰ GANDOLFO, *Cattedra*.

²¹ La rilavorazione delle *spolia* ha sviluppato esiti di immagine simili a quelli dei leoni del portale d'ingresso alla chiesa. V. anche *Campania XI secolo*, p. 229, figg. 18-21. Per esempi di opere antiche: V. SPINAZZOLA, *Le arti decorative in Pompei e nel museo nazionale di Napoli*, Milano-Roma-Venezia-Firenze, 1938, tavv. 35-38.



16. SALERNO, CATTEDRALE. CATTEDRA DI GREGORIO VII.

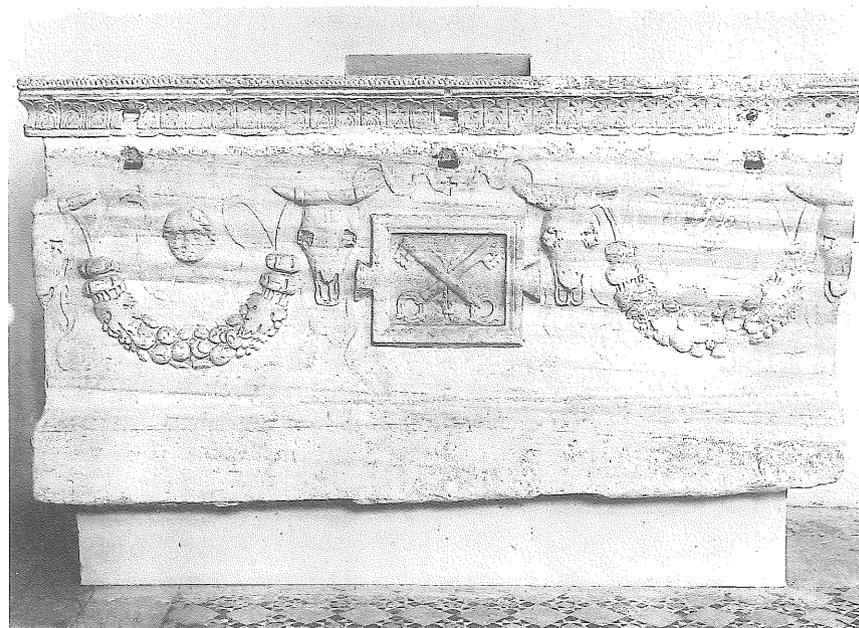


17. PARTICOLARE DELLA CATTEDRA.

ta d'accesso dell'iconostasi - secondo quanto di recente proposto dal Bergman nel suo studio monografico²². Altrettanto improbabile è la proposta che essi componessero un dossale d'altare, senza precedenti in quell'epoca e comunque di proporzioni tali da infastidire addirittura le sequenze liturgiche²³, come pure le avrebbe infastidite la monumentale ur-

²² BERGMAN, *Salerno Ivories*, pp. 102 ss. La sua ipotesi, accolta da P. WILLIAMSON nella sua *Review* nel *Burlington Magazine*, LXXIV (1982), pp. 299-300, è stata confutata con giuste argomentazioni (indebolite peraltro dall'incomprensione della corretta data degli avori nell'XI secolo) da F. ACETO nel suo *Cultura artistica e produzione figurativa*, in *Guida alla Storia di Salerno e della sua Provincia*, a cura di A. LEONE e G. VITOLO, Salerno 1982 (pp. 87-112), alle pp. 95-99.

²³ La proposta risale a L. BECHERUCCI, *Gli avori di Salerno*, in *Rassegna storica salernitana*, II (1938), pp. 62-85. Fondate le confutazioni del BERGMAN, *Ivories*, pp. 93-94, che avrebbe comunque potuto avvalersi dello studio dello Hager, qui citato alla seg. nota 25.



18. SALERNO, CATTEDRALE. SEPOLCRO DI GREGORIO VII.

na-reliquiario, pur ingegnosamente ipotizzata dal Carucci²⁴. La meno inverosimile delle alternative - anche se a sua volta non priva di possibili confutazioni - resta quella dell'antependio²⁵. La presenza di un antepen-

²⁴ A. CARUCCI, *Un'ipotesi sull'originaria destinazione degli avori di Salerno*, in *Apollo. Boll. dei musei provinciali del Salernitano*, III-IV, (1963/64), pp. 125-142.

²⁵ La proposta che gli avori formassero un antependio risale al BERTAUX (*L'Art*, cit. alla n. 19, p. 430). Sugli antependia v. H. HAGER, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*, München 1982, pp. 59-66. Le principali obiezioni a questa proposta risalgono ad A. GOLDSCHMIDT, (*Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit*, IV, Berlin 1926, pp. 36 ss, n. 126) e si avvalgono di due informazioni del XII secolo sull'altare maggiore: Nel *Chronicon* di Romualdo (ed. GARUFI, Città di Castello, 1925, p. 236) si riferisce che re Ruggero II *in Salerno tabulam argenteam suis expensis factam ante altare beati Mathei fecit apponi*; nel *Necrologio del Liber confratrum* (ed. GARUFI, Roma 1922, p. 68) si legge, *ad ann. MCLXI*, che un *Symon senescalcus faciem altaris deauravit*. Posto che in ambedue i casi *l'ante altare* e la *faciem altaris* sulla quale si sarebbe dovuto trovare la *tabula argentea* solleva perplessità. Troppo poco sappiamo in realtà sull'uso degli arredi liturgici medievali per escludere, nel caso specifico, l'ipotesi di una *tabula argentea* che, per esempio, fosse applicata solo in determinate festività. A sua volta la doratura di Simone avrebbe anche potuto interessare gli avori; limitatamente al prospetto verso i fedeli. All'ipotesi dell'antependio la BECHERUCCI, *art. cit.* alla n. 23, p. 69, oppose l'eccessivo numero di tavolette, alcune delle quali sono anche andate perdute. Nulla preclude tuttavia che esse rivestissero non solo il fronte, ma anche i lati dell'altare, se non pure il retro. Il caso del celebre «altare d'oro» milanese di Vuolvinio è al proposito esemplare.

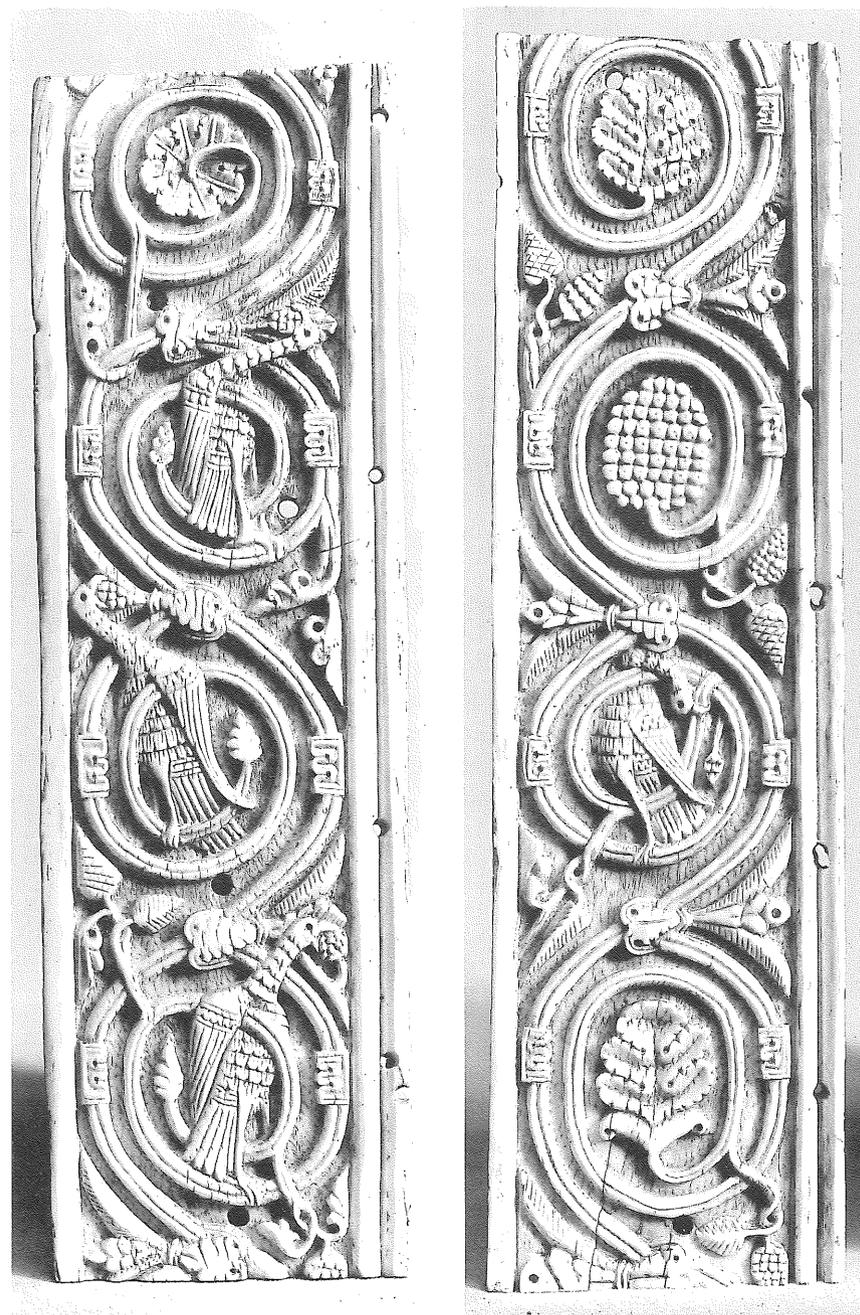
dio sarebbe stata non solo in piena consonanza con il fulgore dei mosaici e dei marmi circostanti, ma sarebbe stata anche in linea con l'immediato precedente dell'antependio d'oro e d'argento dell'abbaziale cassinese²⁶.

Quale ne sia stato l'uso è comunque del tutto probabile che gli avori risalcano all'età di Alfano. Anche se ciò non sia comprovabile da precise informazioni documentarie o da cogenti confronti formali, una serie di argomentazioni collaterali può ragionevolmente sostenere quest'opinione: in primo luogo la forte plausibilità di una committenza dell'opera nell'ambito della progettazione di massimo impegno della cattedrale e del suo arredo, in secondo luogo le relazioni - di massima - che possono cogliersi con altre opere quali l'olifante di Boston (fig. 24) o gli stipiti della porta d'accesso alla chiesa²⁷ (figg. 21, 22, 27, 28, 39, 40).

Le bordure decorative degli avori e quelle sugli stipiti della porta

²⁶ Dell'antependio cassinese così riferisce LEONE OSTIENSE nella sua *Chronica (Die Chronik von Montecassino)*, ed. H. HOFFMANN, Hannover 1980, [MGH, SS, XXXIV]: *Ad supradictam igitur regiam urbem (cioè Costantinopoli) quendam de fratribus cum litteris ad imperatorem (cioè Romano IV Diogene) et auro triginta et sex librarum pondo transmittens auream ibi in altaris facie tabulam cum gemmis ac smaltis valde speciosis patrari mandavit, quibus videlicet smaltis nonnullas quidem ex evangelio, fere autem omnes beati Benedicti miraculorum insigniri fecit historias* (l. III, 32).

²⁷ Per gli stipiti cfr. immediatamente oltre nel testo. A «correspondences» di taglio ornamentale dell'olifante con gli avori ha accennato anche il BERGMAN, *Ivories*, pp. 87-90. Olifanti e, in generale, avori italo-meridionali costituiscono un terreno di studio sul quale ancora moltissimo resta da precisare. L'olifante di Boston è probabilmente databile all'XI secolo, ma non è che speculativamente localizzabile a Salerno. La celebre cassetta di Farfa (cui il Bergman assegna il ruolo della «most important evidence for the dating of the Salerno panels») ha invece morfemi esecutivi così diversi da quelli salernitani da poter addirittura corroborare l'ipotesi che essa sia stata eseguita in un altro centro, a una data della quale non ci si può servire per misurare la distanza cronologica degli avori salernitani. Per l'insieme della produzione eburnea di possibile origine italo-meridionale cfr. E. KÜHNEL, *Die islamische Elfenbeinskulpturen. VIII-XIII Jahrhundert*, Berlin 1971, tavv. XLIV-CXIII. Per le più utili indagini critiche cfr., dello stesso KÜHNEL, *Die sarazenischen Olifanthörner*, in *Jahrb. der Berliner Museen*, I (1959), pp. 33-50; H. SWARZENSKI, *Two Oliphants in the Museum*, in *Bulletin. Museum of Fine Arts*, Boston, LX (1962), pp. 27-45; H. FILLITZ, *Zwei Elfenbeinplatten aus Süditalien*, Bern 1967. Non credo che abbia segnato un progresso nelle nostre conoscenze in merito il recente articolo di D. MCKINNON EBITZ, *Fatimid Style and Byzantine Models in a Venetian Carving Workshop*, in *The Meeting of Two Worlds*, a cura di V.P. GOSS, Kalamazoo (Mich.) 1986, pp. 309-329, figs. 48-56. In questo studio si fanno infatti erroneamente combaciare i termini geografici di patrocinio con quelli di esecuzione, ripetendosi un errore metodologico nel quale si è già incorsi a proposito del famoso astuccio di Tauro del Metropolitan Museum, amalfitano per patrocinio ma non necessariamente per esecuzione. Questa e altre fondate osservazioni sono state formulate da Maura Donohue nel suo *Paper* per il mio seminario dell'autunno 1987 nel Dept. of Art and Archeology alla Princeton University. Aggiungo ora, con rimpianto, che questa giovane studiosa, che aveva iniziato a studiare gli avori italo-meridionali (in particolare gli olifanti) per la sua tesi di dottorato, è precocemente e tragicamente scomparsa nel maggio del 1992.



19-20. SALERNO, TESORO DELLA CATTEDRALE. BORDURE DEGLI AVORI DELLA COSIDDETTA «CATTEDRA».

d'accesso alla chiesa sono ambedue connotate dalla dipendenza dai modelli antichi dei racemi «abitati»²⁸. Tale parallelismo d'immagine permette di inquadrarle in una cultura figurativa comune che si coglie soprattutto al confronto della vegetazione e della fauna sui pannelli delle prime scene della Genesi e sugli stipiti o sull'architrave del portale. Anche se non si tratta necessariamente di parallelismi in stretto senso «stilistici», poiché i morfemi esecutivi sono nel dettaglio diversi (valga la diversità nel trattamento degli occhi degli animali) suggestivamente simile è il ricorso ai medesimi modelli iconografici e soprattutto è assai significativo che a loro volta negli stipiti possano cogliersi similitudini esecutive con quello stesso olifante di Boston che si è appena chiamato in causa per le similitudini dei suoi tralci vegetali con quelli degli avori salernitani.

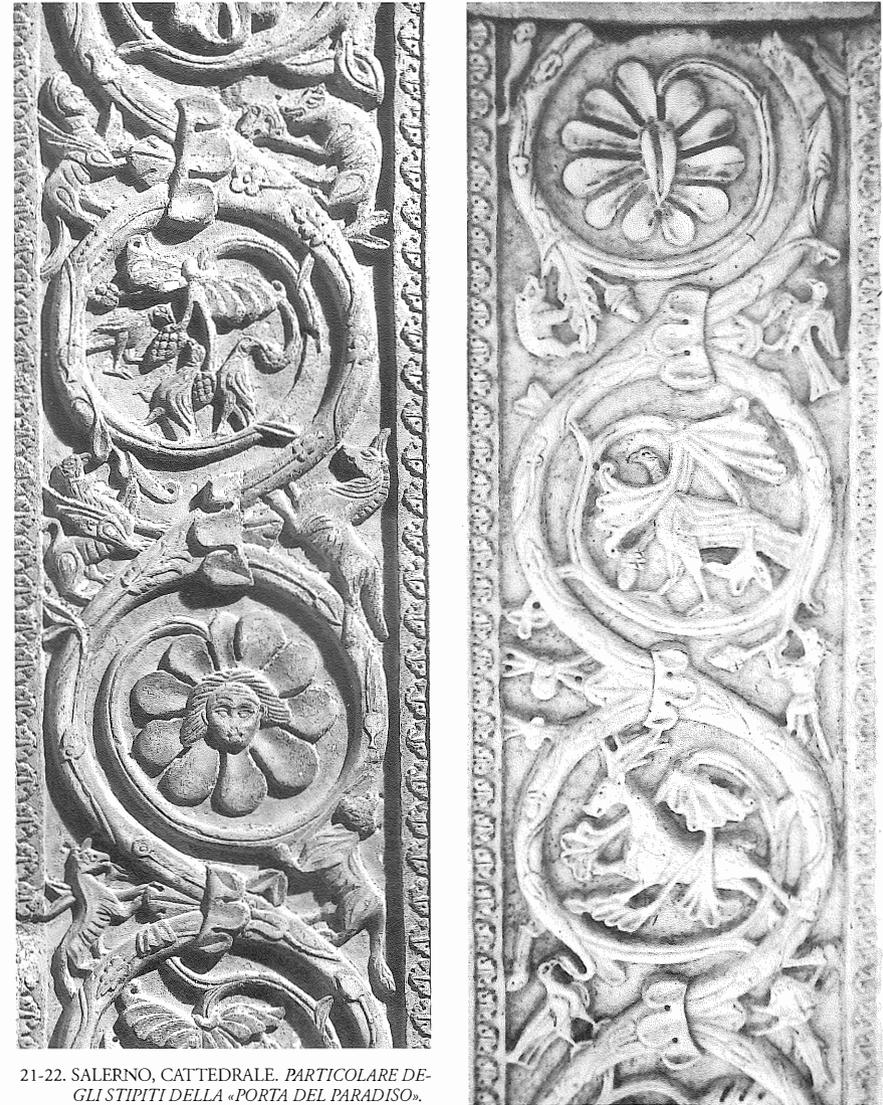
In questi ultimi più esplicita è la matrice *lato sensu* bizantina, non solo nelle formule figurative e compositive dei pannelli, ma anche nelle bordure, secondo quanto si può confrontare con cassetine eburnee del X e dell'XI secolo di arte bizantina (figg. 30, 31). Si tratta di similitudini che investono non soltanto la qualità esecutiva delle opere, per lo specifico intaglio del fogliame, ma anche caratteri iconografici, per il comune uso delle rare cornucopie²⁹.

Plausibile dunque una data degli avori entro l'XI secolo, altrettanto plausibile è la localizzazione della loro bottega a Salerno stessa. Anch'essa non la si può «provare», ma può almeno altrettanto validamente sostituire la tesi di un'esecuzione degli avori ad Amalfi, proposta da ultimo dal Bergman. D'altronde nessun argomento, né formale né storico, ha potuto

²⁸ L'unico studioso ad accennare a una relazione fra gli stipiti e gli avori salernitani - con riferimento a quanto pubblicato dallo Swarzenski e dal Fillitiz - è stato G. ZARNECKI nel suo *Late Romanesque Fountain from Campania*, in *Bulletin. Minneapolis Institute of Fine Arts*, LX (1971-73), pp. 6-17 (p. 14). Sotto tono la pur pertinente osservazione dell'ACETO nel suo *Cultura artistica*, cit. alla n. 22, p. 99.

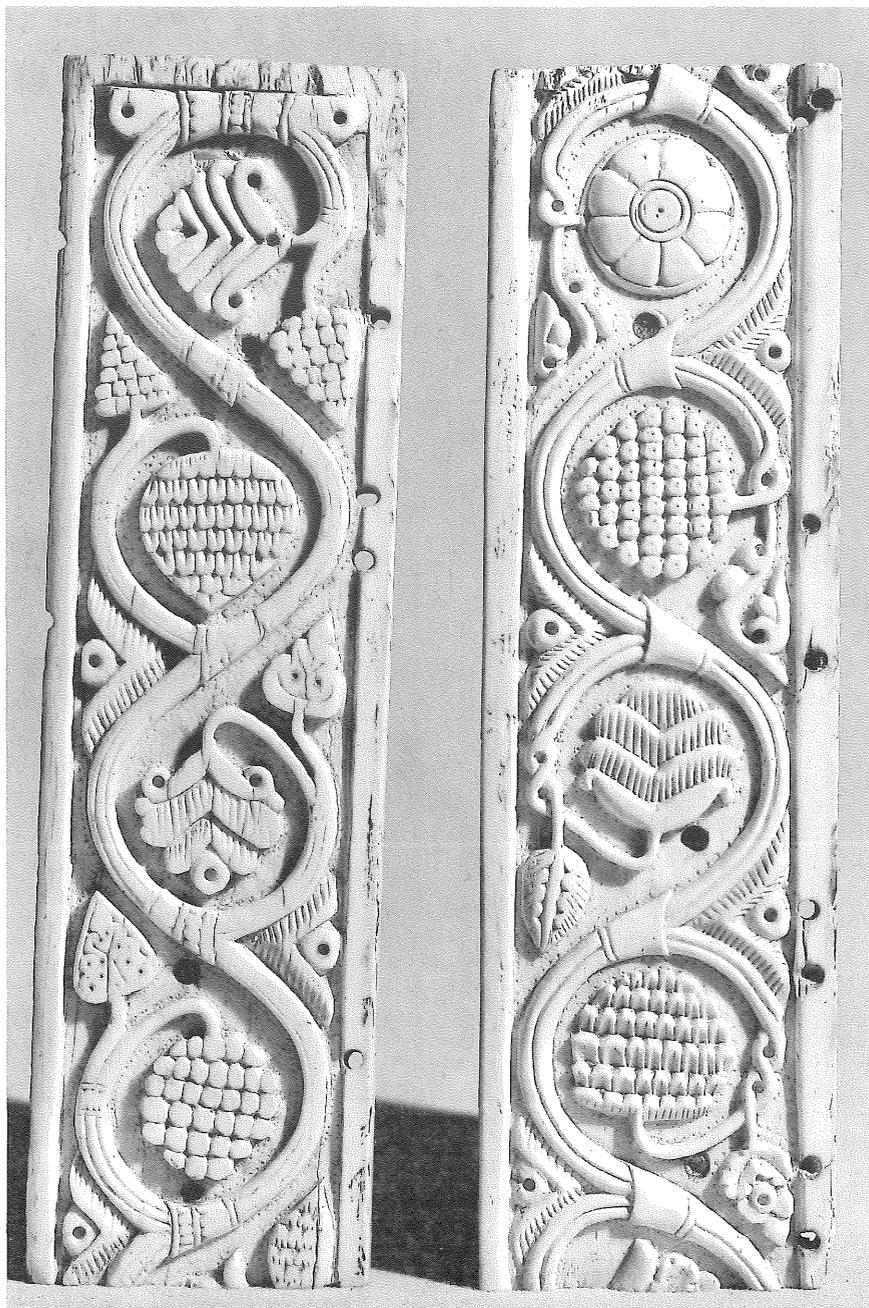
²⁹ Sono tre le cassetine che presentano il motivo delle cornucopie. Due sono ricordate dal BERGMAN, *Salerno Ivories*, p. 87 nota 3 - l'una si trova a Darmstadt, l'altra a Reims - mentre la terza non lo è e, per divertente ironia della sorte, si trova proprio in quella Walters Art Gallery di cui l'Autore dei *Salerno Ivories* è in seguito divenuto Direttore. Essa è esposta ed inventariata con il n. 71.115. Colgo l'occasione per ringraziare Robert Bergman e Gary Vikan, Curatore della Galleria, per la loro gentilezza e collaborazione nelle mie visite di studio alla Walters Art Gallery.

Per le prime due cassetine eburnee v. A. GOLDSCHMIDT-K. WEITZMANN, *Die Byzantinische Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts. I*. Kasten, Berlin 1930, p. 50, n. 69, Taf. L. (Darmstadt); p. 52, n. 84, Taf. LIII (Reims). Per la terza v. R.H. RANDALL Jr., *Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery*, New York-Baltimore, 1985, p. 126, n. 199. Nella cassetta di Darmstadt le cornucopie avvolgono non solo fogliame e frutti, ma anche uccelli e quadrupedi. È con la cassetta di Darmstadt e con quella di Baltimora che possono instaurarsi confronti non solo iconografici, ma anche esecutivi.



21-22. SALERNO, CATTEDRALE. PARTICOLARE DEGLI STIPITI DELLA «PORTA DEL PARADISO».

to servire a dimostrarla (anche se lo si è creduto) dal momento che non esistono né avori indubitabilmente lavorati ad Amalfi (ma solo avori commissionati da amalfitani) né le peculiarità di questa città sono tali da non potersi accreditarle - al fine della produzione degli avori, ovvero al fine della presenza di una bottega artigiana specializzata nel loro intaglio - anche a Salerno. Oltre tutto sulla costiera e giù fino al golfo salernitano,



23. SALERNO, TESORO DELLA CATTEDRALE. BORDURE DEGLI AVORIDELLA COSIDDETTA «CATTEDRA».

durante lo scorcio di secolo che qui ci interessa, fu senza dubbio Salerno il centro di maggiore produzione ed espansione artistica, mentre di Amalfi è certo soltanto che la sua posizione d'avanguardia in ambito artistico è dovuta alla precoce importazione delle celebri porte bronzee costantinopolitane³⁰.

I pannelli eburnei, composti forse in un antependio, espongono all'attenzione dei fedeli un programma vetero e neotestamentario tradizionalmente presente sulle pareti di navata degli edifici ecclesiali e pur tuttavia, per motivazioni ancora oscure, non rappresentati nella celebre chiesa abbaziale cassinese - dove lo erano stati nell'atrio³¹. Il fatto che anche a Salerno non sia esistito un ciclo testamentario di navata significativamente ribadisce ancora una volta la stretta adesione del progetto salernitano al modello della casa madre benedettina.

Come a Montecassino anche a Salerno si volle certamente sin dall'inizio una porta bronzea³² (fig. 32). Essa tuttavia fu disponibile solo



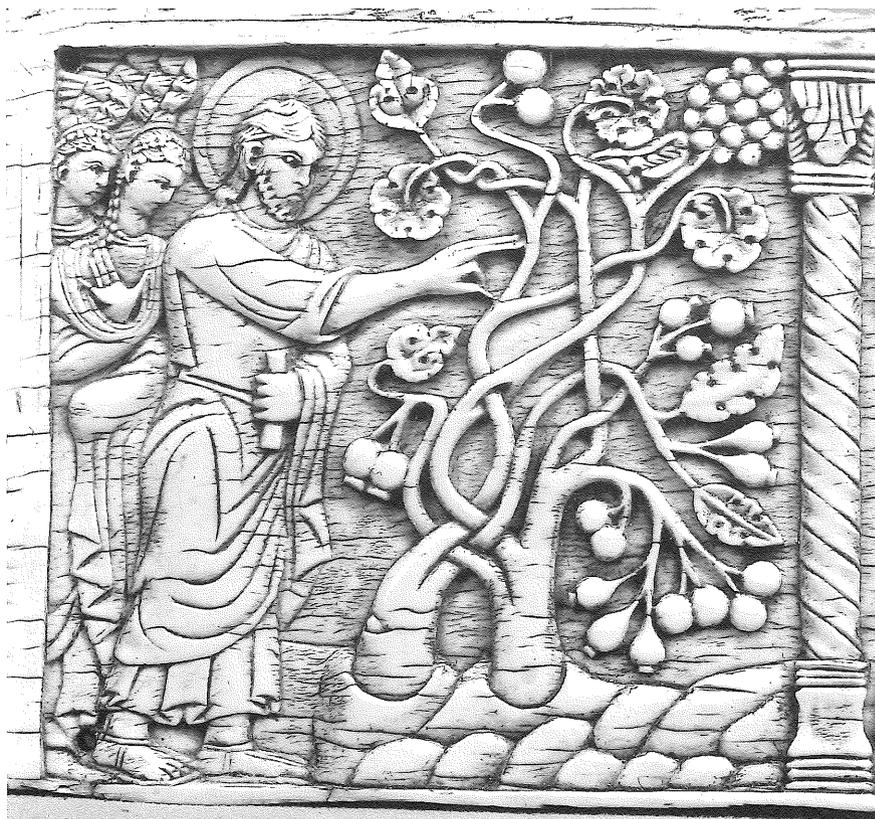
24. BOSTON, MUSEUM OF FINE ARTS. PARTICOLARE DI OLIFANTE.

³⁰ Sulle proiezioni mediterranee delle città costiere campane sia qui sufficiente il rinvio al recente studio di B. FIGLIUOLO, *Amalfi e il Levante nel Medioevo*, in *I comuni italiani nel Regno Crociato di Gerusalemme*, ed. G. AIRALDI e B.Z. KEDAR, Genova 1986, pp. 571-664.

La cultura artistica amalfitana dell'XI secolo meriterebbe uno studio adeguato. Essa non è stata trattata dal Bergman e insoddisfacente ne è il profilo, rivolto alla sua arte orafa, da A. LIPINSKI, *L'arte orafa in Amalfi nell'undicesimo secolo*, in *Rassegna del Centro di Cultura e Storia amalfitana*, III (1983), n. 5, pp. 7-68.

³¹ *Chronica*, ed. cit. alla n. 26, I, III, 28: «Reliquas vero tres atrii partes diversis tam veteris quam novi testamenti historiis abintus ac deforis depingi precipiens marmoreo totum in giro pavimento constravit, desuper autem laquearibus ac tegulis adoperuit vestibulo quoque eiusdem atrii cum geminis turribus pari modo depisto, operto ac marmorato».

³² Sulle porte bronzee «bizantine» v. in generale U. GÖTZ, *Die Bildprogramme der Kirchentüren des 11. und 12. Jahrhunderts*, Diss. Tübingen 1971, G. MATTHIAE, *Le porte bronzee bizantine in Italia*, Roma 1971, M.E. FRAZER, *Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Bronze Doors in Italy*, in *DOP*, 27 (1973), pp. 147-162, H. BLOCH, *Monte Cassino in the Middle Ages*, Roma 1986, I, pp. 139-166. Cfr. adesso *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, a cura di S. SALOMI, Roma 1990.



25. SALERNO, TESORO DELLA CATTEDRALE. PANNELLO DI AVORIO DELLA COSIDDETTA «CATTEDRA»: SCENA DI CREAZIONE.

quando il portale centrale d'ingresso (nel quale doveva essere incardinata) era già stato compiuto. Lo si desume dall'evidente rottura degli stipiti marmorei in alto e dalle fratture laterali dell'architrave e della cimasa³³. L'architrave è uno splendido pezzo di reimpiego (proveniente dal

³³ In occasione della pulitura del portale (estate 1988) ho avuto la possibilità di salire sull'impalcatura e accertare con misurazioni precise quanto ancora al tempo della mia relazione congressuale avevo potuto osservare solo dal basso. Ho così potuto constatare che l'altezza dell'architrave (\pm cm. 62 corrisponde praticamente a quella delle mensole fogliate (\pm cm. 61) conseguendone con certezza che l'originaria struttura del portale comprendeva stipiti che dovevano proseguire più in alto proprio di quei \pm cm. 32 che oggi li distanziano dal piano di base delle mensole fogliate laterali. In questo spazio avrebbe ben potuto trovare posto la terminazione del tralcio vegetale. Di conseguenza le pareti laterali «interne» delle mensole fogliate sarebbero state pienamente visibili. Resta problematica l'eventuale presenza della cimasa (di altezza praticamente corrispondente a quella del segmento mancante degli stipiti: \pm cm. 30) perché se il suo intaglio, assai simile esecutivamente a quello degli stipiti, e



26. BUDAPEST, MUSEO DELLE BELLE ARTI. PANNELLO DI AVORIO DELLA COSIDDETTA «CATTEDRA» DI SALERNO: SCENA DI CREAZIONE.

macellum di Pozzuoli, secondo quanto ha accertato il Wegner)³⁴ (fig. 4). Esso testimonia non solo quanto l'Antico fosse apprezzato, ma anche quale ruolo normativo esso fosse capace di svolgere, dal momento che fu fedelmente imitato dal pezzo omologo di accesso all'atrio (fig. 3). È quasi superfluo osservare che una medesima concezione estetica ispirò l'operato poetico di Alfano, di strenua impronta classica nei suoi versi³⁵.

la sua frattura laterale fanno pensare che essa sovrastasse l'architrave fin dall'origine, tuttavia - se così fosse stato - essa avrebbe irregolarmente mascherato l'imposta degli archivolti della lunetta.

³⁴ M. WEGNER, *Spolien-Miszellen aus Italien*, in *Festschrift Martin Wackernagel*, Köln-Graz 1958, pp. 1-16 (in part. 6-8).

³⁵ Per la contestualizzazione dei due architravi nell'estetica classicista di Salerno, nel quadro della cultura alfaniana, v. DELOGU, *Mito*, pp. 181 ss. Sulla personalità di Alfano rinvio ai testi pubblicati negli Atti di questo Convegno.



27-28. SALERNO, CATTEDRALE. PARTICOLARI DALLO STIPITE DI DESTRA DELLA «PORTA DEL PARADISO».

In questo medesimo quadro di cultura rientra altresì perfettamente la stessa scelta di un sarcofago classico per la sepoltura dello stesso papa Gregorio VII³⁶ (fig. 18).

Se, come si è detto, la messinopera della porta bronzea è posteriore al momento della consacrazione - cui senza dubbio spetta invece l'intera incorniciatura del portale - può non esserne inverosimile il riferimento a quel 1099, cui la aggancia la letteratura ottocentesca³⁷. Di certo alle spese di questa committenza non provvidero né Alfano, né il Guiscardo, bensì il nobile salernitano Landolfo Botromile *protosebastos*, che vi si fece raffigurare inginocchiato, con la moglie, presso l'immagine stante del titolare s. Matteo³⁸ (fig. 33). Gli altri pannelli rappresentano Cristo, la

³⁶ I. HERKLOTZ, «Sepulcra» e «Monumenta» del Medioevo, Roma 1985, pp. 96-97.

³⁷ G. BONUCCI, *Napoli e le sue vicinanze*, Napoli 1845, II, p. 541.

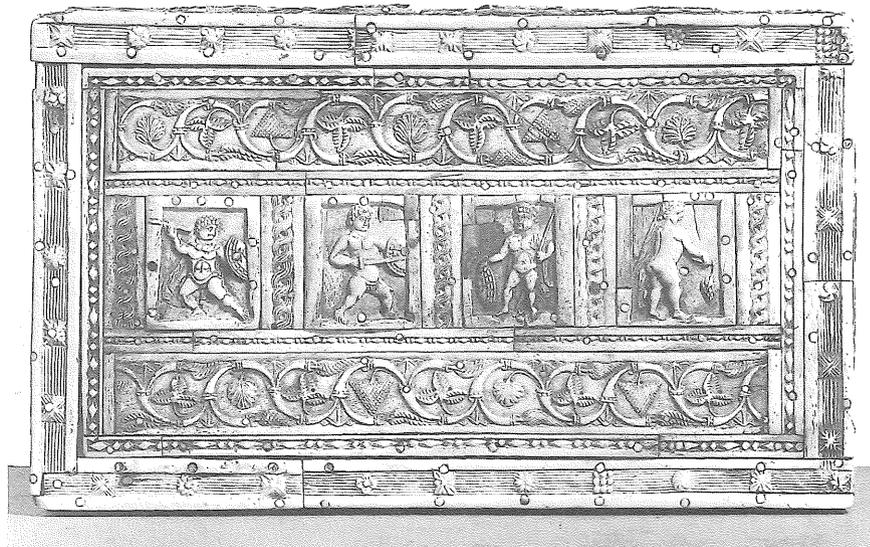
³⁸ Null'altro si sa di questo Landolfo e del prestigioso titolo del quale erano anche insigniti il doge di Venezia e il duca di Napoli, laddove il duca di Amalfi aveva l'inferiore rango di *sebastos*. Cfr. U. SCHWARZ, *Amalfi im frühen Mittelalter*, Tübingen 1978, p. 67. v. anche V. von FALKENHAUSEN, *I ceti dirigenti prenormanni al tempo della costituzione degli stati normanni nell'Italia meridionale e in Sicilia*, in *Forme di potere e struttura sociale in Italia nel Medioevo* a cura di G. ROSSETTI, Bologna 1977, pp. 321-377 (p. 362).

Sulle titolature bizantine: L. STIERNON, *Notes de titulature et de prosopographie byzantines. Sébaste et Gambros*, in *Révue des Etudes byzantines*, XXIII (1965), pp. 222-243.



29. SALERNO, TESORO DELLA CATTEDRALE. BORDURE DEGLI AVORI DELLA COSIDDETTA «CATTEDRA».

Vergine, s. Pietro, s. Simone, s. Paolo, la «fontana della vita», la Croce - replicata per ben quarantasei volte (e applicata sui pannelli, non ageminata) - e la lunga iscrizione commemorativa della donazione di Landolfo. Fu forse proprio l'attesa che un degno cittadino, come nella tradizione delle precedenti porte, si offrisse di assumerne le spese e curarne le pratiche di committenza, da svolgersi a Costantinopoli (oltre ai tempi

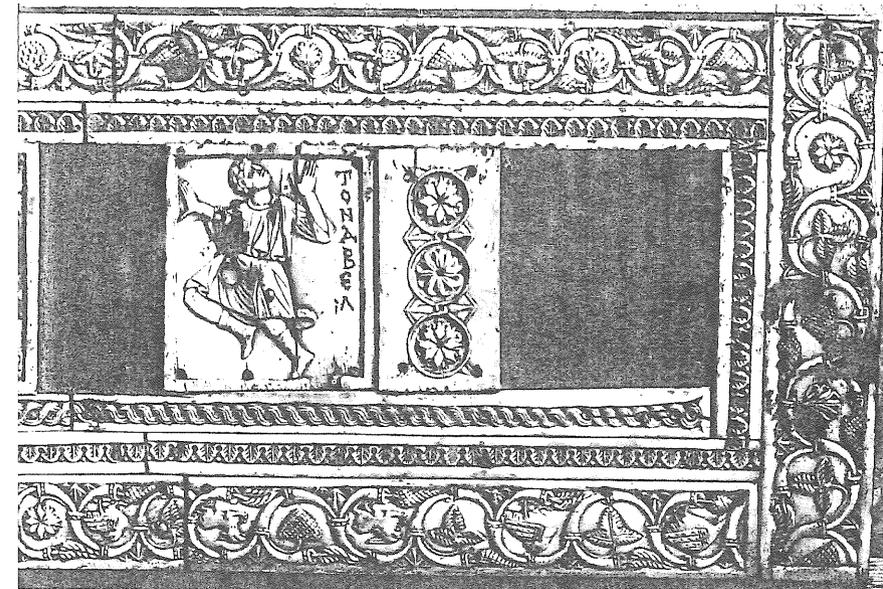


30. BALTIMORE, WALTERS ART GALLERY. CASSETTA EBURNEA BIZANTINA.

tecniche dal momento dell'ordinazione a quello della consegna e del trasporto) che causò il ritardo della messinopera e i conseguenti aggiustamenti dell'incorniciatura. È certo che essa, con la circoscrizione del suo programma illustrativo a pochi ed essenziali temi devozionali - oltre al tema sacramentale (allusivo al Battesimo) della Fontana della vita - si collocava nella tradizione campana iniziata qualche decina d'anni addietro nella vicina Amalfi, ripresa a Montecassino e ad Atrani. La sua presenza siglava comunque con il dovuto risalto il significato salvifico dello spazio ecclesiale al quale dava accesso, mentre sul sovrastante architrave si auspicava per il donatore dell'edificio l'eterna beatitudine.

È quest'iscrizione che ci offre la chiave di lettura del programma svolto nell'incorniciatura. Il suo significato va chiaramente ben oltre il senso di ricezione decorativa dei modelli classici da cui pure dipende, in una linea che lungo il Medioevo aveva già trovato a Roma esemplari riprese nel vecchio San Pietro al tempo di papa Giovanni VII o a Santa Prassede al tempo di papa Pasquale I³⁹. La decrittazione del suo senso

³⁹ Per il vecchio San Pietro: P.J. NORDHAGEN, *A carved marble pilaster in the Vatican Grotto*, in *Acta ad archaeol. et artium historiam pertinentia*, IV (1969), pp. 113-119, pls. I-VI. Per Santa Prassede: R. KRAUTHEIMER, *Rome. Profile of a city*, Princeton (N.J.), 1980, p. 134 e fig. 112.



31. DARMSTADT, HESSISCHES LANDESMUSEUM. CASSETTA EBURNEA BIZANTINA.

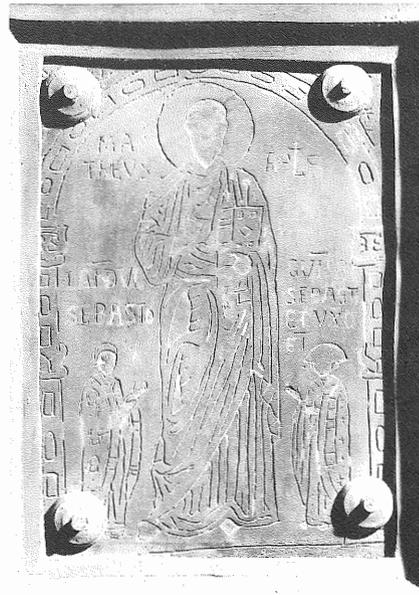
simbolico deve iniziare dall'architrave - originale «soffitto» romano, rilavorato alle estremità dove uccelli beccano i datteri dalle palme (fig. 35). È un'immagine di simbolismo paradisiaco che meglio non avrebbe potuto visualizzare l'auspicio dell'iscrizione⁴⁰. Ai lati dell'architrave le due mensole presentano immagini che concorrono a rafforzare queste valenze simboliche. Sulla faccia principale della mensola di sinistra appare una mano che regge una corona (fig. 34), che riprende il tema trionfale della mano divina al culmine delle absidi musive romane e che suggestivamente anticipa il senso di una ripresa che sarà svolta sui sarcofagi dei dinasti normanni in Sicilia⁴¹. Sulle pareti laterali un *Agnus Dei* e uccelli che beccano frutti (figg. 36, 37) sono in piena sintonia con il significato salvifico e «paradisiaco» del portale. Sulla mensola di destra una figura

⁴⁰ Il simbolismo paradisiaco delle palme ha una consolidata ascendenza paleocristiana, esemplata da una quantità di sarcofagi (cfr., p. e.: G. DE FRANCOVICH, *Studi sulla scultura ravennate*. 1. *I sarcofagi*, in *Felix Ravenna*, LXXVII-LXXVIII (1958), pp. 5-172 e LXXIX (1959), pp. 5-175, *passim*) e dalle monumentali teofanie absidali, fra le quali sia qui sufficiente ricordare gli esempi della chiesa dei SS. Cosma e Damiano o di Santa Prassede a Roma.

⁴¹ La mano divina la si vede o la si vedeva certamente nei mosaici romani di San Teodoro, di Sant'Agnes, di Sant'Eufemia e assai verosimilmente in numerosi altri. Sulla posteriore ripresa del tema con un'associazione simbolica precipuamente funeraria cfr. J. DEÉR, *The dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily*, Cambridge (Mass.) 1959, pp. 75-76.



32. SALERNO, CATTEDRALE. BORDURE PORTA DEL PARADISO.



33. SALERNO, CATTEDRALE. PANNELLO DELLA PORTA BRONZEA: S. MATTEO E I DONATORI.

umana la cui testa viene addentata da mostri alati (fig. 38) segna forse un'allusione alla dannazione, corrispettivo negativo della salvezza.

I due sottostanti stipiti a racemi (figg. 21, 22, 27, 28, 32, 39), entro e al di fuori dei quali brulica una ricca fauna, possono altrettanto bene comprendersi in questa stessa ottica di valenza paradisiaca, nella quale ha anche potuto svolgere un ruolo il riferimento simbolico dei tralci all'albero della vita⁴². È pure possibile che in intrinseca associazione con il significato paradisiaco della rappresentazione dovesse venir colto l'apprezzamento per la multiforme varietà del creato⁴³.

Ancor più che la porta stessa è dunque l'intera incorniciatura del portale che merita in pieno d'essere detta «del paradiso». Resta comunque da verificare l'eventuale specificità simbolica di ciascun dettaglio, di cui almeno uno sollecita un'inequivocabile interpretazione soteriologica,

⁴² Valga qui l'esempio ravennate della volta presbiteriale di San Vitale: F.W. DEICHMANN, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Wiesbaden, Bd. II. 2. Teil, 1976, pp. 163-164 e 177. Valenza esclusivamente paradisiaca ha invece il tema dei tralci «abitati» sul posteriore mosaico absidale romano di Santa Maria Maggiore.

⁴³ Resta fondamentale l'impostazione di ricerca data a questo tema da E. MALE nei suoi *L'Art religieux du XIII siècle en France* (Paris, ed. 1919, pp. 41-81) e *L'Art religieux du XII siècle en France* (Paris, ed. 1922, pp. 315-363).



34. SALERNO, CATTEDRALE. MENSOLA DI SINISTRA DELLA «PORTA DEL PARADISO».

con il significativo rinvio a immagine care al mondo paleocristiano: il tema di Giona sputato dalla balena⁴⁴ (fig. 39). Se gli altri temi siano stati scelti con la consapevolezza di loro specifici significati simbolici, quali erano correntemente decriptati dai Padri medievali - Isidoro, Rabano Mauro, Pier Damiani e altri - resta da chiarire⁴⁵. In tali indagini dovranno comunque certamente tenersi presenti monumenti analoghi e all'incirca coevi: dall'incorniciatura marmorea d'ingresso nella chiesa abbazia-

⁴⁴ D. GLASS, *Jonah in Campania: a Late Antique Revival*, in *Commentari*, XXVII, 1976, pp. 179-193.

⁴⁵ PL 82, 423-472 (S. ISIDORI, *Etymologiarum liber XII: «De animalibus»*). PL, 111, 217-258 (B. RABANI MAURI *de Universo. Liber VIII: De bestiis*). PL 145, 763-792 (S. PETRI DAMIANI, *De bono religiosi status et variarum animantium tropologia*. Adesso disponibile anche in PIER DAMIANI, *Lettere ai monaci di Montecassino*, a cura di A. GRANATA, Milano 1988, pp. 103-142). Alla letteratura patristica dovrebbero di necessità affiancarsi i testi del *Physiologus* che, oltre ad essere utilizzati dai Padri, si riversarono nei Bestiari. Cfr. G. ORLANDI, *La tradizione del «Physiologus» e i prodromi del bestiario latino*, in *Atti della Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo (XXXI): L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo*, (1983), Spoleto 1985, pp. 1057-1106. Cfr. anche, ivi, i testi della lezione di P. TESTINI, *Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana*, pp. 1107-1168 e di X. MURATOVA, *I manoscritti miniati del bestiario medievale: origine, formazione e sviluppo dei cicli di illustrazione. I Bestiari miniati in Inghilterra nei secoli XII e XIV*, pp. 1319-1372.



35. SALERNO, CATTEDRALE. PARTICOLARE DELL'ARCHITRAVE DELLA «PORTA DEL PARADISO».

le di Grottaferrata a quelle dei portali pugliesi, *in primis* del San Nicola⁴⁶.

In anticipo non solo sulle chiese pugliesi, ma addirittura sulle chiese romaniche padane e settentrionali, la porta salernitana «del paradiso» presenta altresì figure di leoni che, digrignanti e feroci, sembrano collocarsi a custodia dell'edificio⁴⁷ (figg. 40-45). In combinazione con i sovrastanti racemi abitati essi sono stati ideologicamente interpretati dalla Verzàr Bornstein, col richiamo alla politica figurativa della Riforma⁴⁸.

⁴⁶ Per gli stipiti criptensi: PACE, *La chiesa abbaziale di Grottaferrata*, cit. alla n. 19 in part. pp. 49-52, tavv. III-X. Sul simbolismo dei portali pugliesi, ovvero baresi, esistono solo due studi specifici, relativi ai portali del San Nicola. Pur se essi non siano del tutto soddisfacenti, ne è doverosa la menzione: F. BADUDRI, *Le allegorie romaniche nel portale maggiore di S. Nicola a Bari*, in *Japigia*, VIII (1937), pp. 412-448 e dello stesso, *La porta dei leoni in S. Nicola di Bari*, in *Archivio Storico Pugliese*, II (1949), pp. 134-146. I «racemi abitati» sono ricorrente oggetto di studi che ora ne sottolineano le valenze puramente decorative, ora quelle simboliche. Equilibrato in proposito è il saggio di C. DAUPHINE, *Symbolic or decorative? The inhabited scroll as a means of studying some early Byzantine mentalities*, in *Byzantion*, XLVIII (1978), pp. 10-34. Assai poco credibile invece il saggio di B. KÜHNEL, *Der Rankenfries am Portal der Grabeskirche zu Jerusalem und die romanische Skulptur in den Abruzzen*, in *Arte medievale*, II s., I, 1987, pp. 87-121.

⁴⁷ Per la qualificazione formale di questi leoni v. il mio *Campania XI secolo*, p. 229.

⁴⁸ C. VERZÀR BORNSTEIN, *Matilde of Canossa, Papal Rome and the Earliest Porch Portals*, in *Romanico padano. Romanico europeo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Modena-



36-37. SALERNO, CATTEDRALE. PARETINE LATERALI DELL'ARCHITRAVE DELLA «PORTA DEL PARADISO».

A mio avviso tuttavia, per suggestiva che appaia, la proposta della studiosa non è convincente, perché non dimostra per questo specifico caso quali collegamenti mentali permettessero di alludere al primato petrino con il tema dei racemi abitati, oppure all'*Auctoritas* papale con il tema dei leoni. È infatti lecito chiedersi chi, pressato dalle cruciali esigenze etiche della Riforma, avrebbe mai pensato ai temi del celibato ecclesiastico e della simonia, o del primato petrino, osservando la brulicante fauna di bestie e pesciolini e altre specie più o meno mitiche che affollano i tralci salernitani, o chi avrebbe pensato a quei temi osservando le minacciose figure leonine alla base degli stipiti! È al proposito significativo che in un protagonista della Riforma, come Pier Damiani, la pur complessa allegoresi del mondo animale - quale ci è manifestata in una sua lettera all'abate Desiderio - non rivela che sporadiche concordanze, verosimilmente poco significative, con le scelte tematiche degli stipiti salernitani⁴⁹.

Parma 1977) Parma 1982, pp. 143-158 (p. 148). Cfr. anche: EADEM, *Portals and politics in the early Italian City-State: the sculpture of Nicholas in Context*, Parma 1988, in part. pp. 31-50.

⁴⁹ PIER DAMIANI, *Lettera... sulla interpretazione simbolica di numerosi animali*, in *Lettere*, cit. alla n. 44. L'unico aggancio possibile concerne la presenza del polipo, che per Pier Damiani rappresenta «l'uomo malvagio e fraudolento, e perciò eretico» (cap. 8).



38. SALERNO, CATTEDRALE. MENSOLA DI DESTRA DELLA «PORTA DEL PARADISO».



39. SALERNO, CATTEDRALE. PARTICOLARE DELLO STIPITE DI DESTRA. All'interno del racemo inferiore scena di Giona sputato dalla balena.

Se, al di là del raccordo da me indicato con la tematica paradisiaca offerta dall'iscrizione, altre suggestioni volevano offrirsi, ci si può tuttavia chiedere se esse vadano ricercate nell'adesione - estetica e ideologica nel tempo stesso - ai modelli romani, poiché era Roma l'imprescindibile riferimento, estetico e ideologico, per tali e per altri modelli. Tuttavia, per suggestiva che possa essere una risposta in tal senso positiva, anche in questo caso si deve restare almeno prudenti. Di fronte a una novità *radicale* come quella dei portali salernitani (in specie, per la sua complessità, della «porta del paradiso») quale procedimento mentale, per quanto sofisticato, avrebbe potuto far identificare Salerno con Roma? La modestia aniconica dei portali romani è tale da sfuggire a qualsiasi invito di confronto. L'intelligenza innovatrice riflessa dal portale campano sta proprio nell'uso di un'immagine che, tramandata dall'antichità e modificatasi nel Medioevo, venne contestualizzata con indubbia specificità alla sua nuova funzione.

La presenza dei leoni è anch'essa comprensibile in questa contestualità. Polisemici per natura, potendo rappresentare tanto Cristo quanto il



40. SALERNO, CATTEDRALE. «PORTA DEL PARADISO».



41. «PORTA DEI LEONI».

diavolo, le virtù o i vizi, dei leoni di Salerno - e di altri luoghi - può tentarsi di cogliere il significato solo con l'attenzione agli specifici caratteri della loro immagine⁵⁰.

Di fianco all'accesso della chiesa essi sono chiaramente e funzionalmente impostati di profilo e non espletano altra azione che quella di una minacciosa presenza. Sono i leoni il cui *rugitus (...) terret adversarios*, come scriveva Rabano Mauro⁵¹. Non sono occupati ad artigliare una preda, ma sono pronti a difendere l'ingresso all'interno del tempio. Sono sotto la rappresentazione simbolica del Paradiso e sorvegliano l'accesso alla casa di Dio, che essa stessa è il luogo-simbolo del Paradiso⁵². In termini cristiani la loro presenza visualizza un'idea che era già stata formulata nell'Oriente antico e nel mondo classico in contesti monumentali e

⁵⁰ LCI, III, (1971), s.v. *Löwe* (di P. BLOCH). Cfr. anche U. MENDE, *Die Türzieher des Mittelalters*, Berlin 1981, pp. 140 ss. Fra la folta letteratura patristica mi limito a ricordare le *Etyimologiae* di ISIDORO di SIVIGLIA (PL 82, 433ss.) e, sulla sua linea, di RABANO MAURO sia il *De Universo* (PL 111, 217 ss) sia le *Allegoriae in Sacram Scripturam* (PL 112, 983).

⁵¹ PL. 111, 218.

⁵² LCI, II (1970), s.v. *Kirche-Kirchenbau* (di G. BANDMANN).



42-43. SALERNO, CATTEDRALE. LEONI DELLA «PORTA DEL PARADISO».

con funzioni funerarie⁵³. Lungo i secoli del Medioevo - del Medioevo romano o italomeridionale in particolare - essa non aveva ancora ricevuto questa formulazione, anche se in formule abbreviate aveva trovato espressione nelle protomi ferine applicate sulle porte⁵⁴.

La «porta del paradiso» imposta comunque un'immagine simbolica, che è presente anche sulla porta di accesso all'atrio. La coppia leonina lì rappresentata è pur essa perfettamente contestualizzata al portale e alla sua posizione. Le due fiere, un leone sulla destra e una leonessa sulla sinistra, volgono lo sguardo verso il basso, presupponendo un originario accesso frontale (annullato dalla doppia rampa gradinata seicentesca)⁵⁵.

Ambedue sono accovacciate sulle loro prede, che afferrano fra le zampe anteriori e l'una allatta il suo cucciolo. Le prede, due quadrupedi, sono le vittime della natura ferina propria dei leoni - siano essi maschio o femmina (una distinzione che è di per sé tradizionale nei casi in cui si rappresentino *due* bestie, ma che è resa con pregnanza nella rappresentazione della sessualità del leone e nell'indicazione della leonessa per via della sua funzione allattante). Le prede saranno divorate dai leoni, come ci si auspica che invece non avvenga, in senso simbolico, ai buoni cri-

⁵³ F. MANSUELLI, *Leoni funerari emiliani*, in *Mitteilungen des Deutschen archäol. Instituts*, LXIII (1956), pp. 66-89; MENDE, *Türzieher*; cit. alla n. 49, pp. 128ss.

⁵⁴ MENDE, *Türzieher*; cit.

⁵⁵ Per la qualificazione formale di questo portale, dei suoi leoni e delle altre sculture cfr. il mio *Campania XI secolo*, pp. 229-230. Cfr. anche la mia scheda in *Campania romanica*, p. 242.



44-45. SALERNO, CATTEDRALE. LEONI DELLA «PORTA DEI LEONI».

stiani. La storia di Daniele era al proposito istruttiva e i versetti dei salmi (VII, 2-3; XXII, 22) imploravano per questo l'aiuto divino⁵⁶.

Sul sovrastante architrave, al di fuori dello spazio del Paradiso, cui anche qui si fa simbolico riferimento, ritorna un'altra immagine di leone, affiancata sull'estremità opposta da una scimmia (figg. 46, 47).

La scimmia ostenta sull'architrave la propria nudità con esplicita assunzione di valenze etiche negative, sul versante della lussuria. Se già Rabano Mauro aveva infatti scritto che le «*simiae... peccatis fetidos homines significant*»⁵⁷ Pier Damiani - sulla linea di una folta tradizione di ostilità verso questa bestia - ne aveva bollato il carattere lussurioso riferendo all'abate Desiderio una storia raccontatagli da papa Alessandro: «or non è molto, scriveva da Roma forse nel 1062, «una scimmia di sesso maschile» con la quale la moglie di un certo conte «era solita trastullarsi con scherzi alquanto lascivi (...) giacque insieme con la donna» e a tal punto «si accrebbe la pratica disonesta di quell'inaudito misfatto» che «un cer-

⁵⁶ W. DEONNA, *Salva me de ore leonis*, in *Révue belge de philologie et d'histoire*, 28, (1950), pp. 479-511.

⁵⁷ PL., 111, col. 225. Cfr. anche H.W. JANSON, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952 e LCI, I, (1968), s.v. *Affe* (di L. WEHRHAHN-STAUCH).



46. SALERNO, CATTEDRALE. PARTICOLARE DELL'ARCHITRAVE DELLA «PORTA DEI LEONI».

to giorno, mentre il conte si stava congiungendo carnalmente con la propria moglie», come presa da un «fortissimo senso di gelosia» assalì il conte «a furia di morsi e ne fece uno strazio irreparabile»⁵⁸!

⁵⁸ PIER DAMIANI, *Lettera... sulla interpretazione simbolica di numerosi animali*, in *Lettere*, cit. alla n. 42, pp. 139-140.

Per questo suo significato negativo è inaccettabile l'accostamento proposto da H. BLOCH, *Montecassino, Byzantium and the West in the Middle Ages*, cit. alla n. 30, pp. 216-217) con la scimmia del Reliquiario di Desiderio, oggi nella chiesa romana dei SS. Cosma e Damiano (accostamento ripetuto nel suo recente *Montecassino in the Middle Ages*, Roma 1986, pp. 82-88). Sul tema della scimmia cfr.: H.W. JANSON, *Apes and Ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952 (Studies of the Warburg Institute, 20).



47. SALERNO, CATTEDRALE. PARTICOLARE DELL'ARCHITRAVE DELLA «PORTA DEI LEONI».

Alla scimmia lussuriosa e violenta si appaia comunque il leone, fiera diabolica contro la quale è necessario vigilare: «*Sobrii estote - raccomandava s. Pietro nella sua I epistola (5, 8) - quia adversarius vester diabolus tamquam leo rugiens circuit quaerens quem devoret.*»

Altrove, dentro l'edificio sacro, leoni ritornano ancora: a piena figura su un capitello di crociera, con la sola testa fra i cespi di fogliame su un capitello di navata⁵⁹ (fig. 48). È solo poetica suggestione che la lo-

⁵⁹ Li si veda illustrati e discussi nel mio *Campania XI secolo*, p. 231 e figg. 22-26. Senza essere a conoscenza della mia pubblicazione i leoni araldici della crociera sono stati discussi da D. MAURO, *Nuove tracce della produzione scultorea nella Longobardia minore*, in *Rassegna Storica Salernitana*, II/2 (1985), pp. 91-108 (in part. 106-108).



48. SALERNO, CATTEDRALE. CAPITELLO DI CROCIERA.

ro presenza alluda alla dinastia normanna, di cui sarebbe stato simbolo araldico⁶⁰.

Quale che sia la specifica allusione simbolica di questi leoni o delle altre immagini qui discusse, resta il fatto che la cattedrale di Salerno si presenta a noi come un edificio da apprezzare non solo per le sue qualità 'estetiche', ma soprattutto da 'leggere' nella complessità dei suoi messaggi. La densità di significati del suo programma ce ne fanno colgiere l'altezza di tono intellettuale della sua committenza. Se è vero che fu il Guiscardo a pagare per le spese, è peraltro improbabile che il Normanno si sia dato cura di seguirne il programma figurativo. Gli saranno stati di sufficiente ricompensa le epigrafi in celebrativo crescendo che Alfano per lui compose e che ancora oggi si leggono sui portali e sulla facciata.

Fu Alfano che dové assumere le redini della committenza. Uomo di fede e di lettere, classicista nelle sue composizioni poetiche e nelle sue scelte estetiche, con le quali favorì - come il suo amico Desiderio - l'uso

⁶⁰ Se la suggestione appare poetica, l'intento di chi la promosse era tuttavia squisitamente politico. Con essa si adombrava infatti, da parte dei canonici salernitani a tutela delle proprie prerogative, il patrocinio guiscardiano sulla cattedrale. V. la *Brieve Memoria intorno al Regio Patronato della Chiesa Metropolitana di Salerno. Regia Protezione e Prerogative più distinte che gode il di Lei Capitolo, indirizzata dopo il 1728 dai canonici al loro Re*, pubblicato dal CAPONE nel suo *Duomo di Salerno*, cit. alla nota 1.



49. SALERNO, CATTEDRALE. CAPITELLO DI NAVATA.

e l'imitazione delle *spolia* antiche, Alfano proiettò la sua personalità intellettuale e la sua adesione di fede alla chiesa romana nella sua cattedrale. A nove secoli di distanza dalla sua morte la cattedrale di Salerno ne è il monumento di più degna memoria.

Addenda

Nell'intervallo di tempo trascorso fra la consegna del testo alla stampa e la revisione delle bozze sono stati pubblicati saggi direttamente interessanti o comunque inerenti il tema qui affrontato. Di quelli a suo tempo in corso di stampa si è data l'indicazione definitiva, di quelli scritti e pubblicati dopo la consegna del testo mi devo limitare alla loro citazione qui in *addenda*, lasciando al lettore di rilevare quanto essi concordino o discordino con le mie argomentazioni.

- L. SPECIALE, *Alfano I, Montecassino e Salerno. III Convegno Internazionale di Studio sul Medioevo meridionale, Salerno, 9-11 aprile 1987*, in *Arte medievale*, II, 1988, pp. 261-266.

- A. BRACA, *Gli avori medievali del museo diocesano di Salerno*, Salerno 1994.

- *La pittura in Italia. L'altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1994, *passim*.

- V. PACE, "Nihil innovetur nisi quod traditum est": sulla scultura del Medioevo a Roma, in *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, a cura di H. BECK e HENGEVOSS-DÜRKOP, Frankfurt am Main 1994, pp. 587-603 e figg. 1-31 f. t.

- S. SILVESTRO, *L'incorniciatura della «porta speciosa» della chiesa abbaziale di Grottaferrata*, in *Boll. della Badia greca di Grottaferrata*, XLVIII, 1994, pp. 115-140.

- F. GANDOLFO, "Archeologia" contro epigrafia: il caso dei portali della cattedrale di Salerno, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura F. ABBATE e F. SRICCHIA SANTORO, Catanzaro 1995, pp. 17-20, figg. 11-15 f. t.