

L'influenza delle arti minori di epoca sasanide nelle formelle fittili e lapidee della Badia di Santa Maria e Sant'Egidio di Petroia

La Badia di Santa Maria e Sant'Egidio di Petroia è stata oggetto di numerose analisi storico-artistiche, nelle quali però alcuna attenzione è stata rivolta alle formelle fittili e alle piccole lastre lapidee reimpiegate nella chiesa. Queste sono un filo diretto con la produzione artistica orientale e portano l'attenzione sull'influenza artistica sasanide, cui ha fatto da tramite il territorio ravennate, rappresentando pertanto un *unicum* nel loro genere. Obiettivo del mio breve intervento ¹ è quello di fare un'analisi stilistica di questo materiale di reimpiego, per contestualizzare e approfondire l'evidente influenza esercitata da oggetti di arte minore di epoca sasanide, in particolare dalla produzione tessile e dalla toreutica. L'attuale muro di facciata (fig.1) risale con molta probabilità al XV secolo, epoca in cui la chiesa venne rimpicciolita in seguito ai gravi danni subiti dai terremoti che colpirono il territorio. Risalgono infatti al 1403 quelli che possono essere considerati i primissimi interventi di riparazione della badia ², si colloca in questo momento la costruzione dell'attuale muro di facciata, al quale seguì il consolidamento dell'arco in pietra che immette nella zona absidale con un arco a tutto sesto in cotto. Questa parte, che costituiva in origine il passaggio al coro dei monaci, rialzato e separato rispetto alle prime quattro campate dedicate ad ospitare i fedeli, oggi chiude trasversalmente le ultime tre campate con un paramento murario differente dal resto delle murature perimetrali dell'edificio. Al centro della facciata, al di sopra del portale, è ben visibile anche un differente andamento della cortina muraria e l'interrompimento del regolare sviluppo delle buche pontae. Una fotografia conservata nell'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Perugia documenta che al posto dell'oculo si apriva una finestra rettangolare e le due monofore erano state tamponate, modifiche risalenti probabilmente all'epoca in cui alla chiesa venne dato fastigio barocco con intonaci e altari in stucco ³. Gisberto Martelli ha notato come “per una certa altezza si sviluppa a destra e a sinistra delle colonne, che anzi ne erano state inglobate, un muro con struttura particolarmente curata e ben definita in alto ⁴” e ha escluso che questo sia una struttura originaria, proponendo una datazione non posteriore al Trecento. Ha considerato poi la parte inferiore del muro di facciata di epoca più antica (ma successiva ai pilastri), notando che “le sette formelle in terracotta risultano murate in un preciso assetto murario di pietre conce più regolari, secondo un particolare disegno”, elemento che fa presupporre si trattasse dell'originario muro di recinzione presbiteriale. L'ipotesi è avvalorata dal ritrovamento di frammenti di tre nuove formelle fittili (figg.4-6) e due frammenti pertinenti

¹ Questo saggio, più specifico rispetto al precedente pubblicato nel n.65/66 di Pagine Altotiberine, è un estratto della mia tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte dal titolo La Badia di Santa Maria e Sant'Egidio di Petroia, Università degli Studi di Firenze, A.A. 2015-2016, Relatore Prof. Guido Tigler, Correlatore Fulvio Cervini.

² Cfr. G.MUZI, *Memorie ecclesiastiche di Città di Castello*, IV, Città di Castello 1843, p. 34.

³ La foto è datata 1954, momento in cui venne catalogata; presso l'Archivio Storico della Soprintendenza si trova un progetto di restauro del 4 febbraio 1926 riguardante la sistemazione dell'interno e della facciata della chiesa, nel quale, tra gli interventi da effettuare figurano la sistemazione della gradinata d'accesso con pietre grezze, la riapertura delle due monofore e dell'occhio, e la ripresa dei fori della facciata con pietrame grezzo scelto. È da ricondurre a questa data l'intervento di ripristino della facciata e il tamponamento della finestra indicato dal diverso paramento murario (AS S.A.B.A.P.U., b. 15, fasc. I/f, gennaio-novembre 1926, c.6).

⁴ G.MARTELLI, *La chiesa abbaziale di Petroia presso Città di Castello*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Roma 1961, I, pp.247-261, p. 255.

alla formella a intreccio geometrico (formella C, fig.14), conservati all'interno della chiesa. Uno di questi (fig.5) è da ricollegare ad un'altra formella con decorazione geometrica a rombi intrecciati, gli altri sono riconducibili a due formelle diverse con figurazioni di fiere, una raffigurante grifi affrontati (frammento con zampa unghiate in fig.9) come le formelle E e G tuttora in loco, l'altra due leoni (figg.4, 6, 8), sul tipo della formella B. Le formelle fittili erano dunque dieci in origine, cinque per ogni lato di accesso al coro. Insieme a questi frammenti si trovano anche quelli di piccole lastre lapidee recanti decorazioni fitomorfe (figg. 7, 10), il cui stile si ricollega alla formella reimpiegata nello stipite destro dell'originario portale d'ingresso al complesso, sul fronte strada, e a quella fittile (formella D) decorata con infiorescenze vegetali. All'interno della chiesa, tra le arcate di separazione della navata centrale dalle collaterali (oggi tamponate), corre fino alla quota di circa 170 cm un muro a grossi conci regolari (fig.11), ben definito nella parte alta con un filare di grandi conci rettangolari, tra i quali sono reimpiegate piccole lastre e frammenti lapidei databili almeno al XII secolo. Questo muretto corrisponde stilisticamente alla parte inferiore del muro di facciata, dove sono collocate le formelle in terracotta. A ragione di ciò, ritengo plausibile che nella chiesa vi fosse una recinzione presbiteriale, databile al XII-XIII secolo, che delimitava e chiudeva le ultime tre campate della navata centrale, inglobandone le colonne di separazione dalle navate laterali, sul tipo di quello, più basso, della chiesa di San Pietro a Tuscania ⁵. Le formelle in terracotta (individuate qui con le lettere A-G) misurano circa 37x50x4cm e presentano figurazioni di tipo geometrico, zoomorfo e fitomorfo entro una cornice a zig-zag, elemento decorativo diffuso sia nei tessili che nella toreutica sasanide. Esse erano destinate con ogni probabilità alla facciata della chiesa, sul modello delle formelle dell'abbazia di Pomposa. Soltanto Mario Salmi si è finora interessato a questo materiale decorativo, individuandovi a buon ragione l'influenza dei tessuti antichi, molto probabilmente sasanidi, come dimostrato dall'andamento cuoriforme di alcuni particolari anatomici⁶. Le formelle A, C, F presentano una complessa decorazione geometrica, con rombi intrecciati che formano due ordini sovrapposti di cerchi, a loro volta intrecciati tra loro. La formella B ha una decorazione zoomorfa, con una coppia di leoni affrontati che si aggrappa ad un tralcio vegetale interposto: una delle tre formelle andate distrutte aveva sicuramente la solita figurazione dato che alcuni dei

⁵ L'ex cattedrale di Tuscania è un edificio a tre navate separate da pilastri cilindrici, cripta a oratorio e presbiterio lievemente rialzato. La datazione dell'edificio, ancorata essenzialmente all'epigrafe del 1093 incisa sul ciborio, ha dato luogo nello scorso secolo a un acceso dibattito. Nel 1908 Giuseppe Teresio Rivoira datò l'edificio all'VIII secolo, individuandovi quattro fasi costruttive: la prima (metà VIII secolo) alla quale risalgono il presbiterio, i primi tre archi della navata e la cripta, ricostruita poi nella seconda fase (fine dell'XI secolo) momento in cui sarebbe stato rialzato il piano presbiteriale con la costruzione del ciborio e dell'altare maggiore. La terza fase (XII secolo) con la costruzione della navata e della parte più antica della facciata, conclusa nell'ultima fase (fine XII secolo). Ad Hans Thümmeler si deve la datazione definitiva del complesso, contraddisse Rivoira datando l'edificio alla fine dell'XI secolo sulla base della data inscritta nel ciborio, *terminus ante quem* almeno per la datazione della cripta e del presbiterio. Thümmeler ha poi individuato le due fasi iniziali, agganciate alla data del ciborio, in cui sono state costruite cripta, presbiterio e navata centrale; e le due finali cui risalgono le prime due campate e il registro centrale del prospetto. La critica è unanime nel datare i supporti murari delle pitture, presbiterio e cripta, alla fine dell'XI secolo. Elisa Tagliaferri ha analizzato i cicli pittorici di San Pietro a Tuscania e il loro legame con la committenza dell'età della riforma gregoriana, concludendo che questi cicli interpretano le tendenze artistiche predominanti nel Lazio nel XII secolo. Cfr. G. T. RIVOIRA, *Le origini dell'architettura lombarda*, Milano 1908, pp. 143-157; H. THÜMMLER, *Die Kirche S. Pietro in Tuscania*, in «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», II, 1938, pp. 265-288, alle pp. 267-272; Idem, *Die Baukunst des 11. Jahrhunderts in Italien* in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», III, 1939, pp.141-226, pp. 208-209; E. PARLATO, S. ROMANO, *Roma e Lazio: il Romanico*, Roma 2001, alle pp. 179-185, 188-193; Elisa Tagliaferri, *Tesi di Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte dal titolo I rapporti tra la pittura laziale e la committenza nell'età della riforma gregoriana: San Pietro a Tuscania ed i cicli pittorici minori dell'alto Lazio*, relatore Prof. G. Tigler, A.A. 2004-2005, pp. 28-31 e 171-172.

⁶ M. SALMI, *L'Abbazia di Pomposa*, Roma 1938, p. 47.

frammenti ritrovati sono riconducibili a una formella con medesima decorazione (figg.4,6,8). La decorazione fitomorfa della formella D è simile a quella dei frammenti lapidei che sono all'interno della chiesa insieme a quelli fittili. Nelle formelle E e G la figurazione è quasi totalmente persa, appiattita e logorata dagli agenti atmosferici, ma si possono riconoscere due grifi⁷ affrontati. Il piccolissimo frammento (fig.9) nel quale è ben riconoscibile una zampa di uccello, è riconducibile ad un'altra formella che recava medesima rappresentazione. In base ai frammenti ritrovati, quindi, delle dieci formelle originarie, quattro avevano decorazione geometrica a rombi intrecciati, una decorazione fitomorfa, e cinque decorazione zoomorfa con animali affrontati, due con leoni, tre con grifi. Questo materiale di reimpiego, come quello di analogo genere presente nel territorio ravennate e alto adriatico, rappresenta un filo diretto con il mondo orientale. Tuttavia è necessario porre l'attenzione sulla diversa resa stilistica che vi si individua, entrambi guardano all'arte sasanide, prendendone a modello però due diversi campi artistici: le formelle di Petroia quello della toreutica, i rilievi di area ravennate e alto adriatica quello dei tessili. Le formelle decorative conservate presso il Museo Nazionale di Ravenna, le figure animali del pavimento musivo e in *opus sectile* dell'abbazia di Pomposa (fig.20) e del Museo Pomposiano (figg.21,35), che trovano riscontro in patere e formelle veneziane dei secoli XI-XII fra le quali alcuni esempi del Museo Civico di Treviso databili tra il secondo quarto dell'XI secolo e la prima metà del XII⁸, trovano matrice comune nelle stoffe di periodo sasanide⁹ (Salmi si era già espresso sull'influenza orientale delle terrecotte di Pomposa, in relazione alla diffusione dei tessuti selgiuchidi, siri, bizantini, copti e sasanidi¹⁰), dalle quali riprendono la partizione anatomica geometrizzata e le linee marcate e rigide dei contorni, che divengono in scultura profonde incisioni e nei mosaici linee molto spesse. Questa modalità stilistica si è ampiamente diffusa in Occidente in periodo altomedievale, così per la produzione di stoffe, mosaici, formelle e rilievi lapidei poi reimpiegati vennero talvolta prese a modello le stoffe del periodo sasanide, nelle quali soluzioni iconografiche tipiche erano la rappresentazione di animali isolati o in processione, il motivo a losanghe continue, di derivazione ellenistica, e il medaglione perlato¹¹. La raffigurazione simmetrica, preminente nel periodo sasanide, è

⁷ Animale fantastico con corpo di leone, becco e ali d'aquila; generalmente rappresentato con le zampe anteriori di rapace e le posteriori di felino. I grifi delle formelle di Petroia presentano invece sia le zampe anteriori che posteriori di rapace, con artigli adunchi. Il tema iconografico ebbe origine in Mesopotamia e Egitto intorno al 3000 a.C. L'origine del nome è controversa: secondo Anna Maria Bisi «i Greci coniarono un nome prettamente ellenico», per altri il nome deriverebbe dall'ebraico *kerub*, che indicherebbe i cherubini della tradizione biblica, ovvero le sfingi alate che secondo Marco Bussagli deriverebbero dal motivo del grifo poste a guardia dell'albero della vita, frequentemente raffigurate sui sigilli siriaci e mitannici del secondo millennio a.C. Nella letteratura cristiana è portatore di due diverse simbologie e, data la sua doppia natura, felina e volatile, che allude al cielo e alla terra, in senso cristologico è simbolo delle due nature di Cristo, umana e divina. Nel Medioevo il grifo fu interpretato secondo il suo originario significato semantico, come custode delle strade della salvezza e della via per l'immortalità. Cfr. A. M. BISI, *Il grifone. Storia di un motivo iconografico dell'antico Oriente mediterraneo*, Roma 1965, pp. 202 e 254; M. BUSSAGLI, *Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee*, Milano 1991, p. 18; M. R. D'AGOSTINO, *Il grifone*, in *La seta e la sua via*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 gennaio-10 aprile 1994) a cura di M. T. Lucidi, Roma 1994, pp. 155-158, a p. 155.

⁸ G. TIGLER, *Scultura e pittura del Medioevo a Treviso, I: Le sculture dell'Alto Medioevo (dal VI secolo al 1141) a Treviso, nel suo territorio e in aree che con esso ebbero rapporti. Tentativo di contestualizzazione storica*, Trieste 2013, alle pp. 198-205, 253-268, tav. 45, 118, 130, 177, 207.

⁹ In Persia, già nel periodo achemenide la fabbricazione di tessuti era una delle attività industriali più diffuse. Dal III al VII secolo fu al potere la dinastia sasanide, ultimo impero che regnò la Persia preislamica; l'arte sasanide è un misto tra l'arte achemenide e l'arte partica e i motivi più ricorrenti nella decorazione tessile di questo periodo sono animali e scene di caccia degli imperatori sasanidi.

¹⁰ Cfr. SALMI, *L'Abbazia di Pomposa*, cit., pp.106-111.

¹¹ Cornice circolare con bordo a dischetti entro i quali sono rappresentati vari soggetti. Questa decorazione è il maggiore apporto dato dai Sasanidi all'arte tessile e ricorre poi, nella Persia preislamica, nella decorazione in stucco. Il tipo del medaglione perlato,

evidente dal confronto con un brandello di tessuto di seta conservato al Musée Lorrain di Nancy, proveniente dal reliquiario di Saint-Amon nella chiesa di Saint-Gengoult di Toul, in cui due leoni dalle forme stilizzate e contorni marcati sono rigidamente affrontati ai lati di una palma ¹², elemento ripreso dal magico Haoma della mitologia mesopotamica (fig.19), all'interno di una cornice dentellata, caratteristica comune tra le stoffe e la toreutica che si ritrova nelle formelle fittili di Petroia. La presenza in molte altre sete degli animali affrontati, ai quali si interpongono spesso piccoli alberi stilizzati, testimonia la popolarità e la diffusione del tema, retaggio dei più antichi centri culturali dell'Asia. Roman Ghirshman, uno dei principali studiosi dell'arte persiana, ha osservato che dall'antico Oriente queste modalità di rappresentazione si sono sviluppate prima nella civiltà sumera, babilonese e assira, specie nella capitale assira Ninive, per passare poi, attraverso la Persia dalla dinastia achemenide a quella sasanide, nell'Egitto copto e a Bisanzio, e infine nel periodo romanico, dall'Islam all'Europa. Il motivo analizzato ha trovato fortuna anche nelle arti minori, diffuse ed esportate in Occidente, ed in particolar modo nella toreutica, ambito artistico molto studiato negli ultimi trent'anni ¹³, nel quale si trova l'esemplare termine di confronto stilistico per il materiale fittile della badia di Petroia. Nell'agile e scattante vivacità degli animaletti resi in queste formelle con estrema naturalezza, nella terminazione a palmetta delle code, nelle rese anatomiche plastiche, morbide, naturali, si individua infatti la peculiare affinità di queste opere con la lavorazione metallica a sbalzo, tipica di piatti e coppe in argento e oro del periodo sasanide e di epoca successiva (figg.22-25,28,29,32,33). Anche la decorazione con foglie di acanto e palmette costituisce un retaggio dall'arte orientale: resi con maggior rigore nel periodo achemenide, furono usati man mano con maggiore libertà di interpretazione per tutto il periodo sasanide. Le formelle fittili e lapidee che presentano decorazione vegetale trovano matrice comune nella caratteristica palmetta già usata negli stucchi e nei metalli persiani, motivetto che diviene poi sempre più asimmetrico attraverso l'allungamento e la torsione della punta delle foglie, trattata come una voluta, che si ritrova, sotto forma di stelo ondulato di foglie di acanto, in fregi lapidei e sul bordo di piatti, brocche e vassoi (figg.28,29), lavorazione in cui diviene uno dei tipi di decorazione preferita ¹⁴. I frammenti nelle figg.7,10,26,27 sono riconducibili allo stesso pezzo, interpretato da Martelli come una "transenna" romanica in pietra e trovano termine di confronto in territorio umbro nei più tardi rilievi dell'architrave del portale di ingresso della pieve di Santa Maria di Confine ¹⁵,

elemento comune sia ai tessili che alla toreutica, si diffuse fino all'XI secolo e venne usato anche nella pittura altomedievale per le vesti degli imperatori e santi. G. CURATOLA, G. SCARCIA, *Iran. L'arte persiana*, Milano 2004, pp. 112-114.

¹² Otto von Falke ha assegnato i pezzi di Nancy ad un gruppo di sete est-iraniane datate VIII-IX secolo, comparando questi animali al tipo di leoni Irano-Buddista provenienti dalla regione del Khorasan e dell'Oxus. Ha posto l'attenzione sugli arbusti dello sfondo, trovati peraltro nell'argenteria sasanide, e al modo in cui è reso l'albero, come uno stelo alto ornato di palmette specificatamente persiane. Cfr. R. GHIRSHMAN, *Iran: Parthes et Sassanides*, Paris 1962, p. 232.

¹³ Uno dei maggiori problemi per lo studio della toreutica sasanide riguarda le falsificazioni di età moderna. I manufatti in metallo conservati in collezioni pubbliche o private, derivano da scavi clandestini o puramente fortuiti, condotti in regioni molto lontane come gli Urali o la Cina. Cfr., CURATOLA, SCARCIA, *Iran. L'arte persiana*, cit., p. 109.

¹⁴ *A survey of Persian Art, from prehistoric times to present. Carpets, metalwork and minor art*, a cura di A. U. Pope, P. Ackerman, London 1964, vol.II pp.742, 743, vol.VI, pp. 2695-2696.

¹⁵ Messi in relazione già nel 1924 da Ettore Ricci con i rilievi dell'architrave del portale della chiesa di San Salvatore sull'Isola Maggiore, presso Tuoro sul Trasimeno. La data *M.C.LXV* incisa sull'estradosso del portale della pieve di Confine è stata riportata per la prima volta da Ricci e costituisce un dato cronologico per lo studio della scultura del territorio perugino. Cfr. E. RICCI, *Pieve Confine*, in "Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", XXVII, 1926, pp. 285-298, a p. 291; C. FRATINI, *La scultura del XII secolo a Perugia. Le vestigia del Duomo*, in *Umbria e Marche in età romanica*, a cura di E. N. Lusanna, Todi 2013, pp. 113-122, alle pp. 118-121. La storica dell'arte Anna Tüskés, ha recentemente ricostruito le vicende

presso Tuoro sul Trasimeno. Tra i primi soggetti della toreutica sasanide vi furono innanzitutto busti umani iscritti in un medaglione perlato e appoggiati a tralci vegetali; temi ricorrenti sono anche scene di danza e caccia, nelle quali i personaggi e gli animali, in genere volatili, cervi, arieti, leoni, sono realistici e vivaci come nei rilievi di Petroia. I prodotti della toreutica sasanide si diffusero ed ebbero molta fortuna nell'antichità, ma diversamente dai tessuti, per i quali le attribuzioni all'arte sasanide sono incerte, molti prodotti metallici rinvenuti in Cina possono essere considerati sasanidi o kushano-sasanidi ¹⁶. L'apprezzamento del livello di raffinatezza delle opere sasanidi e l'assimilazione di queste forme fuori dalla Persia, avvenne soprattutto attraverso la veicolazione di opere sontuarie (come sete, gioielli, metalli) che avrebbero avuto un sicuro impatto sulle classi dominanti e li avrebbero distinti dalla popolazione comune. Questi oggetti, grazie anche al collezionismo dei viaggiatori novecenteschi, sono andati ad ampliare la collezioni dei maggiori musei del mondo (il Kunsthistorisches Museum di Vienna, col tesoro proveniente dalla necropoli di Nagyszentmiklòs in Romania; il British Museum di Londra, il Pergamon Museum di Berlino, l'Hermitage di San Pietroburgo).

Dai confronti istituiti tra le formelle fittili di Petroia e i prodotti della toreutica di periodo achemenide, sasanide e di epoca successiva, è evidente che la dinamicità, il realismo (caratteristica di origine preistorica, tipica dell'arte dei popoli cacciatori), la predisposizione per la rappresentazione degli animali di profilo (caratteristica permeata dallo stile egizio) entro un bordino a zig zag, dimostrano l'influenza stilistica di questi oggetti di arte minore sul materiale di reimpiego della chiesa. La ripresa degli stilemi della toreutica emerge anche nelle quattro piccole lastre di pietra reimpiegate all'interno, nel muretto di recinzione presbiteriale di destra. La formella frammentaria che rappresenta una capra agguantata da un grifone (fig.30) può trovare riscontro, per la ripresa del soggetto comune e ampiamente diffuso nella produzione artistica, nei grifi dei frammenti di pluteo conservati nel Museo dell'Abbazia di Pomposa (fig.21) o nella patera con aquila che agguanta una lepre del Museo Civico di Treviso. Dal punto di vista stilistico però non ha niente a che fare con questi modelli, trovando invece confronti stringenti con raffigurazioni più concitate, come quelle del piatto sasanide con simile scena di caccia (fig.24), della coppa d'oro raffigurante un grifone che cattura una cerva (fig.32), e della simile rappresentazione al centro della coppa (fig.33), provenienti dal tesoro della necropoli di Nagyszentmiklòs (attuale Sinnicolaul Mare, in Romania ¹⁷). Si osservi la resa stilistica di questi animali, rappresentati nel momento esplosivo dell'azione compiuta. Si ponga l'attenzione, sia nella lastra di Petroia che nelle coppe di Vienna, sulla cerva: la sua espressione è concitata, drammatica, colta nel momento preciso in cui cerca di divincolarsi dalla presa del grifone che affonda gli artigli nelle sue carni. Nel Museo Statale di Arte Medievale e Moderna di Arezzo è conservato un bassorilievo in marmo di

storico-architettoniche della pieve, dedicando particolare attenzione all'analisi del portale. A.TÜSKÈS, *La Pieve di Santa Maria a Confine a Tuoro sul Trasimeno*, in *Nuove ricerche su Sant'Antimo*, a cura di A.Peroni, G.Tucci, Firenze 2008, pp.45-49, alle pp. 48-49.

¹⁶ CURATOLA, SCARCIA, *Iran. L'arte persiana*, cit., pp.108-112.

¹⁷ Il tesoro fu trovato nel 1791 nel villaggio di Nagyszentmiklòs, allora facente parte dell'Ungheria (situato a Sud del fiume Maros. Si tratta dell'attuale città di Sinnicolau Mare, ovvero San Niccolò Grande, in Romania, nella storica regione del Banato). Consiste in 23 vasi di oro puro, nei quali predomina il simbolo del sole. Nicola Mavrodinov analizzò dettagliatamente il tesoro, considerandolo un ritrovamento tardo bulgaro risalente al IX-X secolo, classificazione con cui è tutt'oggi esposto nel Kunsthistorisches Museum di Vienna. Cfr. G. LASZLÒ, *The Art of the Migration Period*, Budapest 1970, pp. 130-135.

ignota provenienza, datato al XII secolo¹⁸, raffigurante un grifone con artigli adunchi e terminazione della coda a palmetta che assomiglia molto alla lastrina in pietra del muretto presbiteriale della badia di Petroia (fig.31). La piccola lastra con animale, forse un cavallo, a bocca spalancata e terminazione fitomorfa della coda (fig.34), che ricorda la forma della formella con grifo rampante del Museo dell'abbazia di Pomposa (fig.35), era probabilmente parte di un ciborio o di un archivoltto¹⁹.

Per la lastra lapidea con due sirene affrontate, raffigurate con volto umano e coda di pesce di profilo e busto umano frontale (fig.36) come il centauro e la sirena di una pagina del *Physiologus* (XI sec.) della Biblioteca Ambrosiana di Milano, è necessario far ricorso ad una diversa influenza artistica. Il motivo è tipico del mondo romanico occidentale ed è stato oggetto nel corso dei secoli di una vera e propria “umanizzazione”, espressa in modi diversi in ambito artistico e letterario. Sirena e centauro condividono la medesima natura metà umana e metà animale, per questo sono stati spesso associati sia nell'antichità che nel Medioevo. Il carattere ambiguo della sirena trova origine ancora una volta nel mondo greco-orientale: per i Greci era un essere mostruoso, metà donna e metà uccello, una figura affascinante ma pericolosa, tentatrice; nel Medioevo è diventata una donna con coda di pesce, la “sirena-pesce”, nata dall'unione di un nome legato a un concetto di origine greca e di una forma nordica legata alla mitologica «giovane figlia dei mari», la cui esistenza è stata percepita come una realtà nella zona insulare germano-celtica²⁰. L'equivoca rappresentazione di epoca medievale trova origine dai tessuti copti (IV-V sec.) nei quali sono presenti figure femminili danzanti con code di pesce, modo in cui vengono rappresentate anche nei rilievi scultorei dello stesso periodo. Il soggetto, per essenza simbolo di sterilità e ostilità all'amore, nella produzione scultorea di epoca tardo romanica ha assunto carattere materno, per questo la troviamo spesso in atto di allattare. Tra gli esempi più antichi in Italia, se non l'unico databile all'XI secolo, è il capitello con sirena bicaudata tra due leoni proveniente dalla distrutta chiesa di Santa Maria di Auroa a Milano (fig.37). Questi capitelli sono stati datati al 1075-1080 circa ed attribuiti da Edoardo Arslan ad una maestranza affine a quelle che lavoravano poco dopo in Sant'Ambrogio²¹. Si tratta di uno dei primissimi esempi, dato che questa singolare

¹⁸ L. BERTI, *Il Museo di Arezzo*, Roma 1961, p. 11. Cfr. *Il Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna in Arezzo*, a cura di A. M. Maetzke, Firenze 1987, p. 19.

¹⁹ Corrado Rosini nel 1949 rinvenne in una casa colonica in località Giogole di proprietà del prof. Paolo Rossi di Città di Castello, tre grandi frammenti di archivoltto di ciborio in pietra che era di proprietà dell'abbazia, reimpiegati come pavimentazione della stalla della colonica. Questi avevano decorazioni a intreccio geometrico e ornato fitomorfo, come i frammenti reimpiegati a Petroia, e come questi riconducibili alla metà dell'XI secolo. Nello stipite sinistro della stalla vi era poi una pietra frammentaria ad ornato geometrico, sul tipo di altri due frammenti murati nello stipite che lo stesso Rosini rinvenne nel 1948 e un altro frammento ancora rinvenuto nel “pietrame” attorno alla casa. Cfr. C.ROSINI, *La badia di Petroia*, Città di Castello 1959, p.15 e p.28 nota 43.

²⁰ Sirene e centauri sono stati associati fin dal poeta greco Licofrone di Calcide e molti altri autori di epoca ellenistica. Nel *Physiologus* è riportata all'inizio di un capitolo dedicato alle sirene e agli “onocentauri” una citazione da Isaia (13, 21-22) con allusione al significato simbolico-morale di questi soggetti. Bisogna aspettare fino alla seconda metà del VII secolo per vederli menzionati senza significato moralizzante nel *Liber monstrorum*, dove la sirena è presentata fin dalla prefazione come il “mostro” più notevole, considerata diversamente dagli altri esseri squamosi come una semplice «marina puella» la cui testa è quella di «un essere dotato di ragione». Cfr. J. LECLERCQ-MARX, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen symbole chrétien*, Bruxelles 1997, pp. 87-117; Idem, *La Sirène et l'(ono)centaure dans le Physiologus grec et latin et dans quelques Bestiaires. Le text et l'image*, in *Bestiaires Médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles*, Louvain-la-Neuve 2005, pp.169-182, alle pp. 59,61,169,170.

²¹ Abachi e capitelli della chiesa erano stati inizialmente ritenuti del XII secolo, finché Laudedeo Testi propose la datazione all'XI secolo, concludendo però con una datazione al 1099. Arslan li colloca invece nel 1075-1080, vedendovi un'affinità stilistica coi capitelli di Sant'Ambrogio. La datazione dei capitelli di Sant'Ambrogio proposta da Arslan è stata contrastata da Jane Elliott McKinne, che li ha erroneamente datati al 1130 circa. Cfr. L. TESTI, *Il monastero e la chiesa di Santa Maria d'Auroa in Milano*, secoli VIII-XI-XVIII, in «L'Arte», VII, 1904, pp. 104-129, a p.114 ; E. ARSLAN, *La scultura romanica*, in *Storia di Milano*, III,

raffigurazione nei capitelli romanici compare in Italia e Francia sul finire dell'XI secolo, più tardi in Inghilterra e Germania ²². La datazione, peraltro ipotetica, del capitello di Aurona dà ulteriore conferma che il motivo della “sirena-pesce”, prediletto in ambito artistico lombardo, si sia diffuso proprio a partire da questa regione, come dimostra il ruolo centrale che ha avuto il soggetto nelle zone di espansione della scultura “lombarda” ²³. Jacqueline Leclercq-Marx nell'affrontare la diffusione di questo motivo nella produzione artistica lombarda, conclude che gli artisti emiliano-lombardi hanno giocato un ruolo fondamentale nella diffusione in Italia e in Europa della “sirena-pesce” e in particolar modo della sirena bicaudata, tipo più comune nella produzione scultorea romanica. Per quanto riguarda l'origine dell'interesse per la rappresentazione di questo essere, la Leclercq, contrapponendosi a Mariaserena Cella, considera a buon ragione assolutamente azzardata l'ipotesi di un collegamento della predilezione del tema con l'Arianesimo ²⁴. Stando alla Leclercq, non si riscontrerebbero altri casi in Italia databili entro l'XI secolo (fatta eccezione per il capitello con sirena della cripta della cattedrale di Modena, chiesa costruita a partire dal 1099, che comunque è più probabilmente databile ai primi del XII secolo); capitelli e rilievi con sirene compaiono soltanto dal XII secolo in poi, come possiamo vedere nell'ambone della chiesa di Sant'Ambrogio a Milano (metà del XII secolo), nel capitello della facciata Ovest del San Michele di Pavia (1120-1130 circa) e ancora in esempi più “arcaicizzanti” nell'architrave del portale della pieve di Corsignano presso Pienza o nel pannello con bassorilievo proveniente dalla cattedrale di Cividale. Il concio di archivolt con sirene della badia di Petroia è collocabile nella prima metà del XII secolo e trova valido termine di confronto con gli analoghi concii di archivolt del portale reimpiegato nella canonica di Sankt Peter and Paul di Remagen ²⁵ in Renania, che recano scolpite sirene maschili e femminili (fig.38).

Il materiale fittile reimpiegato nelle murature di recinzione presbiteriale della badia di Petroia costituisce un vero e proprio *unicum* nel suo genere, ben diverso e lontano dalla produzione scultorea italiana coeva, dimostrando nella lavorazione del materiale e nella resa stilistica dei corpi e delle azioni una derivazione diretta dalla toreutica orientale di VI-IX secolo. Mentre l'influsso delle stoffe sasanidi (o delle loro imitazioni copte, bizantine e arabe) riguarda gran parte della scultura altomedievale e primo-romanica d'Occidente, per cui può essere arrivato a Petroia tramite molteplici mediazioni già scultoree, l'influsso della toreutica sasanide sulle terrecotte di Petroia è insolito, per non dire unico, e fa pensare ad un rapporto

pp. 525-602, alle pp. 531-543; *The Church of S.Maria e S. Sigismondo in Rivolta d'Adda and the double-bay system in Northern Italy in the late eleventh and early twelfth centuries*, a cura di J. Elliott McKinne, I, Berkeley 1985, pp. 226-230.

²² Cfr. TESTI, *Il monastero e la chiesa di Santa Maria d'Aurona*, cit., alle pp.113-114.

²³ La Leclercq-Marx, consapevole dell'ambiguità che può suscitare l'uso di questo termine, specifica che «usa questo termine per comodità per indicare l'opera dei *magistri lapidum*, originari principalmente della Lombardia, ma anche dell'Emilia, a seguito di Niccolò». J. LECLERCQ-MARX, *De Pavie à Zagósc. La sirène comme motif de prédilection des sculpteurs 'lombards' au XIII siècle*, in “Arte Lombarda”, N.S, CXL-CXLI, 2004, 1, pp. 24-32, a p. 25. Cfr. R. BERNHEIMER, *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München 1931, p. 146.

²⁴Cfr. M. CELLA, *Le fonti letterarie della simbologia medievale: i bestiari*, in *Il Romanico*, a cura di P. Sanpaolesi, Milano 1975, pp. 181-190, a p. 190; LECLERCQ-MARX, *De Pavie à Zagósc*, cit., p. 30.

²⁵ Il portale di Remagen era stato murato, in pezzi, in un muro esterno posto tra la casa del prete e la chiesa; rimontato nella forma attuale solo nel 1902, è databile alla seconda metà del XII secolo, ma appartiene ad una corrente arcaicizzante influenzata dalla scultura lombarda dell'inizio del secolo Cfr. A.M. KOENIGER, *Die Rätsel des romanischen Pfarrhoftores in Remagen*, München 1947; *Literatur und Wandmalerei, II: Konventionalität und Konversation*, a cura E.C.Lutz, J.Thali, R.Wetzel, Tübingen 2005, pp.160-164; *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Rheinland*, vol.11, a cura di C. Euskirchen, G. Dehio, U. Mainzer, München 2005.

modello-copia immediato e diretto. Non dimentichiamo che intorno al 1935 fu ritrovato nei dintorni della pieve di Canoscio ²⁶ un tesoretto costituito da ventiquattro oggetti in argento, quali coppe, cucchiai e piatti di età paleocristiana, non è da escludere che a Petroia siano giunti in analogo modo piatti e coppe sasanidi, che hanno costituito il modello principale per le formelle decorative della badia.

La presenza della raffigurazione delle “sirene-pesce” nella lastrina lapidea reimpiegata all’interno e la sua alta cronologia di diffusione nella produzione scultorea italiana medievale, costituiscono invece il termine cronologico per le formelle lapidee, databili almeno alla prima metà del XII secolo. La proposta di datazione delle formelle fittili è invece più difficile. Il fatto che nel Museo Cristiano di Brescia siano conservate due lastre frammentarie in cotto provenienti dalla chiesa di San Salvatore I a Brescia (fig.39) raffiguranti grifi confrontabili con quelli presenti nelle due formelle fittili della badia di Petroia, potrebbe indurre ad avanzare diverse ipotesi cronologiche, che farebbero retrodatare al pieno Alto Medioevo questo materiale facendo pensare a un’influenza diretta dell’arte sasanide. La questione è tuttavia spinosa. Le ipotesi di datazione della chiesa di San Salvatore I, negli scavi della quale sono state rinvenute le lastre in questione, è stata fin dalla metà dello scorso secolo argomento di dibattito, così l’attuale chiesa di San Salvatore (San Salvatore II) è riferita oggi all’VIII secolo; mentre la prima chiesa (San Salvatore I) è collocata in un arco cronologico compreso tra la fine del VI e l’inizio del VII secolo ²⁷, epoca a cui apparterrebbero anche le due lastre

²⁶ L’antica pieve dei Santi Cosma e Damiano di Canoscio sorge nell’omonimo colle, risale al XII secolo ed è stata costruita su un edificio preesistente del VI secolo. Di fattura romanica, ad unica navata con abside semicircolare, presenta in facciata un piccolo rosone e un campanile a coda di rondine con bifora. La pieve è nota soprattutto per il ritrovamento di un corredo di circa ventiquattro oggetti in argento (coppe, piatti e cucchiai) ricondotti al VI secolo, da confrontare per fattura e maestranza col tesoretto di Perugia, ritrovati da un contadino nel terreno vicino al cimitero. Su un frammento di piatto è inciso il nome di Sant’Agapito, che costituirebbe un collegamento con Gubbio, così da far pensare, dato che ci troviamo in una zona di passaggio, che probabilmente un barbaro abbia nascosto nel terreno, vicino al quale è sorta poi la pieve, il tesoretto raziato in seguito ad una scorreria avvenuta forse a Gubbio. Cfr. E. GIOVAGNOLI, *L’antica Pieve di Canoscio*, in *Archivio ecclesiastico per l’Umbria*, II, 1913, fasc.2, pp. 227-238; Idem, *Città di Castello*, cit., pp. 20-23; D.SCORTECCI, *Perugia fra tardoantico e Altomedioevo. Il complesso episcopale e lo spazio urbano fra continuità e trasformazioni*, in *La Chiesa di Perugia nel primo millennio*, Atti del Convegno di studio (Perugia, 1-3 aprile 2004), a cura di A.Bartoli Langeli, E.Menestò, Perugia 2004, pp. 187-210, alle pp. 193-198; G.BENNI, *L’Alta Valle del Tevere tra alto e Basso Medioevo*, in *La media e alta valle del Tevere dall’Antichità al Medioevo, atti della giornata di Studio* (Umbertide, 26 maggio 2012, a cura di D.Scorcecci, Umbertide 2014, pp.237-288, pp.265-266.

²⁷ La datazione della prima chiesa (San Salvatore I), indagata a seguito dello scavo integrale eseguito negli anni 1958-1960 da Gaetano Panazza nell’area interna ed esterna della chiesa attuale (San Salvatore II), e la datazione di quest’ultima, sono state oggetto di dibattiti e divergenze. Secondo Gaetano Panazza, sostenuto poi da Adriano Peroni e Saverio Lomartire, la prima chiesa era quella costruita poco dopo la metà dell’VIII secolo, mentre l’attuale costruzione sarebbe riferibile al IX secolo (cfr. G. PANAZZA, *Le scoperte in S. Salvatore in Brescia*, in «Arte Lombarda», V, 1960, 1, pp. 13-21; IDEM, *La Basilica di S.Salvatore in Brescia*, in «Arte Lombarda», V, 1960, 2, pp. 161-186; A.PERONI, *La decorazione a stucco in S. Salvatore a Brescia*, in «Arte Lombarda», V, 1960, 2, pp.187-220; S. LOMARTIRE, *Riflessioni sulla decorazione del San Salvatore di Brescia alla luce delle nuove indagini archeologiche*, in *Wandmalerei des frühen Mittelalters*, a cura di M. Exner, München 1998, pp. 48-48; IDEM, *Architettura e decorazione nel San Salvatore di Brescia tra alto medioevo e ‘románico’: riflessioni e prospettive di ricerca*, in *Società bresciana e sviluppi del Romanico (XI-XIII secolo)*, a cura di G. Andenna, M. Rossi, Milano 2007, pp. 117-152). Nel 1989 un riesame stratigrafico ha portato alla rilettura planimetrica dei due edifici e ad una diversa sequenza cronologica (cfr. G.P. BROGILO, *Archeologia e architettura delle due chiese di San Salvatore*, in *Dalla corte regia al monastero di San Salvatore – Santa Giulia di Brescia*, a cura di G.P.Brogiolo, Mantova 2014, pp.35-88, alle pp. 40-44) che ha avvalorato la datazione della prima chiesa al VII secolo proposta da István Bóna e Hjalmar Torp (cfr. H. TORP, *L’architettura del tempietto di Cividale*, in H.P. L’ORANGE, H. TORP, *Il tempietto longobardo di Cividale*, II, Roma 1977). Dai successivi scavi condotti da Giampiero Brogiolo è emerso per la prima chiesa un termine *post quem* di fine VI-inizio VII secolo, dato dalla presenza nei livelli stratigrafici più alti di ceramiche longobarde, per la stessa un termine *ante quem* può essere dato da un’epigrafe bresciana (perduta, trascritta dallo storico Ottavio Rossi) datata 737, che ricorda la costruzione da parte di re Liutprando di una chiesa dedicata a San Salvatore. Sulla fondazione del monastero le fonti scritte indicano due possibili date di inizio, il 753 e il 759; la chiesa sarebbe stata invece consacrata nel 763. Con queste date sono compatibili i risultati degli esami al ¹⁴C eseguiti sulle ghiera degli archi del colonnato del San Salvatore II. Per quanto riguarda infine l’iscrizione che corre negli affreschi all’interno, Flavia de Rubeis ha avanzato una nuova ipotesi di lettura che coincide con quanto rimane del testo dipinto e fa venir meno l’appiglio più consistente per i sostenitori

frammentarie ²⁸ messe a confronto con quelle di Petroia. Ciò rimette in discussione la datazione delle formelle fittili di Petroia, fornendo un'ipotesi alternativa di datazione. Queste infatti, per le quali si è qui notata una soltanto vaga somiglianza con le formelle di Pomposa, che indurrebbe, vista anche la datazione del complesso della badia, a collocarle nella prima metà dell'XI secolo, potrebbero essere ancora precedenti, stilisticamente molto più vicine a quelle di Brescia, il che porterebbe a ritenerle importate dall'Italia del Nord, o realizzate sul posto da una bottega proveniente dalla Lombardia. Quest'ultima cronologia confermerebbe ulteriormente la prossimità ai prodotti di epoca sasanide. Peraltro, partendo dalle parole di Monica Ibsen, che nel descrivere le lastre di Brescia asserisce, riferendosi ai grifoni raffigurati, che “il repertorio figurativo attinge a elementi di matrice orientale”, e che “in nessun caso si riscontra l'agilità scattante delle figure di queste lastre” ²⁹, elementi riscontrabili anche formelle di Petroia, concludo che le lastre di Brescia rappresentano un valido termine di confronto stilistico e aggancio cronologico per i grifi guizzanti e vivaci della badia di Petroia.

della datazione carolingia degli affreschi e dell'edificio (cfr. F. DE RUBEIS, *Desiderio re, la regina Ansa e l'epigrafe dedicatoria di San Salvatore a Brescia*, in *Dalla corte regia*, cit., pp. 89-96), portando a retrodatare il complesso.

²⁸ Le due lastre sono identiche per dimensioni e decorazione e appartenevano forse a una fascia decorativa orizzontale; sono realizzate a stampo e presentano motivi zoomorfi entro una cornice quadrata a listello. Le figure delle lastre di Brescia hanno un *pendant* nelle tre formelle con grifone della Rotonda di San Lorenzo di Mantova: sulla datazione di queste vi è un dibattito tra chi le ritiene prossime agli elementi bresciani (VIII-IX secolo) e sarebbero dunque reimpiegate nelle strutture romaniche (cfr. A. CALZONA, *La Rotonda e il Palatium di Matilde*, Mantova 1991, pp. 205-211; G. PANAZZA, *Osservazioni sui frammenti scultorei di San Salvatore*, in *S. Giulia di Brescia. Archeologia, arte, storia di un monastero regio dai Longobardi al Barbarossa*, Atti del Convegno Internazionale (Brescia, 4-5 maggio 1990), a cura di C. Stella, G. Brentegani, Brescia 1992); e chi le considera realizzate ex novo nell'XI secolo (cfr. M. DALL'ACQUA, *Terrecotte medievali della Rotonda di San Lorenzo a Mantova*, in “Civiltà mantovana”, 3, 1968, pp. 351-355).

²⁹ M. IBSEN, *Scultura architettonica e arredo liturgico in San Salvatore e nel complesso monastico*, in *Dalla corte regia*, cit., pp. 269-339, a p. 316. La Ibsen sembra rimanere in dubbio sulla datazione di queste terrecotte, che in diverse parti del suo saggio data genericamente ad un periodo compreso tra VII-IX secolo, poi in accordo con quanto espresso da Panazza all'VIII-IX secolo, lasciando quindi implicitamente aperta la possibilità di una loro provenienza dalla prima o dalla seconda chiesa di San Salvatore.