

Semi
di Arte

Saggistica .8

Fulvio Cervini

La pietra e la croce

Cantieri medievali
tra le Alpi e il Mediterraneo

philobiblon edizioni - luglio 2005
via matteotti, 6 - ventimiglia
www.philobiblonedizioni.it
tel. 0184.230.555

philobiblon edizioni

INDICE

	Il romanico non muore mai	9
	<i>Note</i>	22
	<i>Nota ai testi</i>	23
I.	Scultura romanica fra le Alpi meridionali e il mare: maestranze e «programmi»	25
	<i>Note</i>	48
II.	La «resistenza al gotico». Il portale della cattedrale di Ventimiglia	52
	<i>Note</i>	73
III.	Diffondere i modelli. Quattro percorsi liguri-piemontesi	76
	<i>Note</i>	96
IV.	Architetture gerosolimitane nel Ponente ligure	98
	<i>Note</i>	119
V.	Scolpire l'architettura. Una lunetta nell'abbazia di Staffarda	126
	<i>Note</i>	136
VI.	Problemi di scultura lignea duecentesca	138
	<i>Note</i>	150
VII.	<i>Vox tonitrui tui in rota</i> . Il rosone di San Michele a Pigna	152
	<i>Note</i>	174
VIII.	L'orizzonte sociale della scultura lignea a Savona nel tardo Medioevo	178
	<i>Note</i>	188
	<i>Bibliografia</i>	189
	<i>Referenze fotografiche</i>	225
	<i>Indice dei luoghi</i>	227

Nel 1321 la comunità di Vinadio, borgo in valle Stura sulle Alpi Occidentali, oggi segnato dalla mole immensa delle fortificazioni ottocentesche, intraprese (o portò a compimento) la ricostruzione della sua chiesa parrocchiale, dedicata a San Fiorenzo. Suggello dell'opera fu un portale dai moderati accenti gotici (fig. 27), impreziosito da un apparato scultoreo minimalista, conforme a un tono che potrebbe definirsi simbolico-apotropaico: un *Agnus Dei* nella lunetta e due protomi zoomorfe in robusto oggetto sulle mensole rappresentano il contributo plastico a una compagine di meditato tradizionalismo, che abbraccia il minimo sufficiente di forme ogivali per mantenersi al passo di tempi che in montagna scorrevano lentissimi e dovevano misurarsi con una disponibilità di risorse certo non comparabile a quella di una cattedrale urbana. I tre episodi figurati sono resi con decente senso del volume, ma nulla più; se consideriamo che a quella data Giovanni Pisano era morto e Tino di Camaino aveva compiuto alcune delle sue opere più alte, essi rimangono allo stadio di un trascurabile fenomeno di *routine* paesana e solo stravolgendo molti canoni possono sperare di trovar spazio in un manuale di storia dell'arte. Ma la grande scultura toscana non può essere metro assoluto di valutazione per qualsiasi tessuto culturale: i ritmi della valle Stura non sono quelli di Siena e Firenze e i suoi modelli di riferimento vanno cercati – e contestualizzati – altrove.

Eppure anche nella commovente semplicità del portale piemontese affiora una consapevolezza che non può lasciare indifferenti, scolpita da un'epigrafe che ben più dei brani di figura rappresenta il fulcro della composizione. Vi si legge infatti a memoria perpetua la data 1321, e vi si ribadisce che l'opera è stata compiuta a spese della comunità di Vinadio, regnando Papa Giovanni XXII e Re Roberto d'Angiò¹. Quattro informazioni essenziali, comunicate con una stringatezza epigrafica che nulla concede a ricercatezze letterarie (né lo spazio disponibile era ampio). Ma anche quattro notizie che si riteneva fondamentale tramandare: sia per riaffermare l'identità civica del borgo, e l'appartenenza della chiesa alla comunità intera, sia per sottolineare la coscienza di appartenere a un mondo ben più vasto della valle Stura, e che aveva nel monarca terreno e in quello spirituale gli inevitabili punti di riferimento. Come se Vinadio, con ferma discrezione, avesse per un momento – ma che momento solenne – regolato le lancette del suo tempo con quelle più scattanti dell'Europa delle corti. Opzione tanto più significativa, in quanto menzionare i regnanti nelle iscrizioni commemorative medievali non era sempre passaggio scontato. Per amplificare l'evento, si erano idealmente valicate le Alpi rinnovando l'omogeneità culturale dell'Occidente romanzo: l'uomo di Vinadio guardava abitualmente sculture molto diverse da quelle che poteva ammirare l'uomo di Parigi, di Avignone, di Colonia o di Firenze, ma come quelli condivideva un orizzonte di valori comuni.

Il portale di valle Stura può essere valutato dallo storico come un ideale paradigma della cultura figurativa medievale tra le Alpi Occidentali e il mare: una lunga, pervicace continuità nella tradizione, vicina a rasentare un rarefatto immobilismo, cela in verità una condivisione di idee, fermenti, modelli – estetici e culturali in senso lato – che interessano aree molto più larghe delle cittadine o delle valli in cui prosperano i cantieri di aspre fortezze, umili parrocchiali e modeste cattedrali periferiche. Un'aggettivazione così perentoria va intesa naturalmente in senso assoluto e non relativo: Albenga è una cattedrale modesta in rapporto a

quella di Reims, ma non in relazione al contesto socio-culturale e topografico-urbanistico della sua diocesi. E non nei riguardi di quell'Europa che Reims non rappresenta. Adottando come pietre di paragone i modelli di eccellenza (Reims *versus* Albenga, appunto), sarà certo ben difficile leggere queste aree defilate se non in termini di provincialismo retrivo, di chiusura alle innovazioni, di marchio ritardo linguistico, o almeno di povertà strutturale. Ma la complessità del divenire storico non può essere regolata da un canone comunque arbitrario e bisognoso di revisioni continue; né la ricchezza alternativa di intere regioni d'Europa, colpevoli solo di non allinearsi ai modelli altrove dominanti, può venir trasformata *ipso facto* in un deserto storiografico. Per garantire a Vinadio e a tutta la sua parentela un posto nella storia dovremo dunque adottare altri parametri e rinunciare a una lettura esclusivamente formalistica di edifici e manufatti. Questi criteri di valutazione non possono escludere dal campo d'indagine la «vita delle forme», che costituisce la solida base di ogni ricerca su opere d'arte in prospettiva storica; devono però comprendere riflessioni sui contesti politici e religiosi, considerazioni di taglio antropologico sulla funzione e la ricezione delle immagini, problemi di geografia artistica che tocchino la circolazione delle maestranze e la diffusione delle tipologie; e soprattutto non devono perdere di vista quello che con semplificazione un po' convenzionale potremmo chiamare il «pubblico» dei monumenti medievali, perché entro certi limiti a frequentatori e committenti diversi corrispondono differenti immagini e differenti luoghi. La questione della lunghissima, quasi interminabile, sopravvivenza del romanico (ma vien quasi da dire del preromanico) in area alpina dovrà quindi venire affrontata da una molteplicità di punti di visione, guardando come attraverso un obiettivo telescopico: lo storico deve mettere a fuoco episodi circoscritti per cogliere il senso del contesto locale, ma deve anche allargare lo sguardo per individuare quelle relazioni extralocali che a quel contesto attribuiscono un senso. Soltanto a questo prezzo sarà possibile cogliere anche le specifiche individualità delle singole immagini e dei

singoli cantieri, magari riequilibrando il luogo comune che vede le valli delle Alpi Marittime e del Ponente Ligure forti della loro genuina e presunta specificità etnica e trincerate in una persistente refrattarietà agli scambi culturali (*topos* che può generare effetti devastanti anche in chiave contemporanea e socio-politica, come ben si può immaginare). L'atto elementare della storia dell'arte consiste infatti nel mettere in relazione due opere tra loro, e le chiese romaniche liguri, piemontesi e provenzali non fanno eccezione. «La geografia dell'arte romanica nel secolo XII» argomentava Henri Focillon, «è ad un tempo distinzione e movimento. Essa combina le forze sedentarie di ambienti definiti dalle tradizioni, dalla vita politica e morale, dalle risorse, dai materiali, con la potenza attiva dei modelli e delle influenze. I movimenti stessi sono di varia specie: filiazione diretta o lontana, copie locali determinanti gruppi omogenei, propagazione lungo le vie di comunicazione di un programma o di un tipo. Infine gli apporti d'altre civiltà inseriscono nella materia romanica forme nate in altri climi; queste forme vi si adattano più o meno, ma sono sempre riconoscibili e distinte, non sono l'elemento caratteristico e fondamentale del grande stile dei costruttori occidentali»². Scopo di questo libro è anche verificare l'intersezione di quelle forze e quelle potenze su un terreno poco frequentato dalla storiografia e in apparenza privo di una fisionomia monumentale di grande evidenza. Possono le cattedrali di Embrun e Grasse, di Albenga e Ventimiglia, evocare con la forza del paradigma una regione, una scuola, per non dire una cultura, negli stessi termini in cui (cito a caso) Notre-Dame la Grande di Poitiers rappresenta il Poitou, Saint-Etienne a Caen la Normandia, la cattedrale di Spira il medio Reno, Sant'Ambrogio a Milano la Lombardia e il Duomo di Pisa la Toscana nord-occidentale?

Limitando il discorso alla sola Liguria, c'è da considerare quanto i connotati sfuggenti siano stati di recente considerati come una chiave interpretativa della storia culturale della regione, non solo dagli storici dell'arte e non solo per l'età medievale. Il volume dedicato alla Liguria e curato da Antonio Gibelli e

Paride Rugafori, nell'ambito della collana *Le Regioni dall'Unità ad oggi*, ampio seguito della già monumentale *Storia d'Italia* Einaudi (Torino, 1994) è non per nulla scandito dal concetto prevalente dell'«invisibilità» di una regione priva di una ben definita identità storica e culturale a motivo di un secolare policentrismo che l'artificioso ordinamento amministrativo postunitario ha contribuito a soffocare nelle sue realtà locali e vitali. Ma l'impossibilità di rappresentare e raccontare questa identità vi è assunta come un valore positivo: come se la Liguria non potesse venire descritta, raccontata e spiegata se non per frammenti, e come se i suoi veri tratti distintivi fossero costituiti dal fatto di non averne nessuno. In verità la fisionomia plastico-architettonica della Liguria medievale non è così debole come un certo senso comune storiografico ci ha spesso indotto a credere; di sicuro, tuttavia, non può essere interamente calibrata sul passo genovese, neanche quando, a Duecento avanzato, l'esportazione di tipi e forme dalla capitale del dominio diventa massiccia e sistematica. In ogni caso parleremo di frammentazione e di policentrismo non come di limiti e lacune, ma come modelli alternativi, da analizzare e valutare caso per caso in ragione dei rapporti concreti tra i monumenti.

Riletti a distanza di qualche anno, mi è sembrato che gli scritti qui raccolti (e in maggioranza già comparsi in altre sedi) potessero additare alcuni utili percorsi di ricerca ed esemplificare una pluralità di approcci che trova proprio in quegli edifici eccentrici e appartati un fertile terreno di sperimentazione. In tal senso vi si possono riconoscere, applicati a casi puntuali di un'area relativamente circoscritta, i riflessi di alcuni orientamenti di metodo – poco formalisti e assai storico-sociali – che hanno ispirato e stanno tuttora ispirando parecchie letture e riletture di monumenti e immagini dell'Europa medievale. Penso a libri come *Le croire et le voir. L'art des cathédrales XII-XV siècle* di Roland Recht (Paris, 1999), che ha concorso a ridisegnare una mappa delle cattedrali gotiche molto meno razionalista di come a lungo l'abbiamo rappresentata, e invece sensibile alle intersezioni tra architettura

tura e liturgia, ovvero all'uso che di quei monumenti si faceva e alla percezione che se ne aveva; oppure come *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age* di Jean-Claude Schmitt (Paris, 2002), in cui si ribadisce come nel mondo romanzo le immagini assolvessero a ben altre funzioni di quelle meramente estetiche. Del resto anche un'efficace e agile introduzione all'architettura medievale come *Il castello, la casa, la chiesa. Architettura e società nel medioevo* di Carlo Tosco (Torino, 2003) evita la tradizionale esposizione della materia per epoche, tendenze, scuole e regioni preferendo una trattazione per problemi e temi diacronici (i committenti, le tecniche, le fonti, il cantiere, il rapporto con il territorio), e puntando a una lettura degli edifici in chiave propriamente storica, che come tale può anche fare a meno di considerazioni lessicali e stilistiche. Credo tuttavia che non ci si possa privare del conforto dell'archeologia, della storia dei restauri e della filologia senza perdere qualcosa di imprescindibile. Posso discutere all'infinito del programma iconografico di un portale, ma prima dovrei essere sicuro che quello di cui sto discettando è farina del sacco di un lapicida medievale, e non di un intraprendente restauratore ottocentesco. Per questo una lettura attenta a fattori tecnici, tipologici e formali deve rimanere l'irrinunciabile sostrato di ogni eventuale e successiva connessione con la storia politica e sociale (e a maggior ragione quando i documenti scritti sono esigui e/o reticenti, come nei nostri casi): dedicare un'analisi morfologica a un portale implica il riconoscimento non tanto della sua dignità di opera d'arte, quanto della sua specifica natura di fonte storica, che fornisce informazioni proprie di quella tipologia di fonti, e non di altre. Si scoprirà allora che studiare le pietre di una cattedrale altro non è che fare storia, ma con il metodo di una disciplina – la storia dell'arte – che possiede suoi strumenti investigativi. Ho dunque scelto questi piccoli saggi perché insistono molto sulle relazioni fra opere, cantieri e ambienti, e perché mi sembrano garantire una lettura storicamente equilibrata di luoghi e oggetti che non avevano goduto di particolare fortuna storiografica, tanto più in

un'ottica comparativa a maglie larghe. La cosa spiega anche la predilezione accordata alla scultura e all'architettura a fronte di un campo pittorico criticamente più inflazionato, ove la documentazione abbonda però soprattutto a partire dal primo XV secolo. Poiché una prospettiva medio-lunga giova a ricerche del genere, l'arco considerato giunge fino all'avanzato Quattrocento ma indugia soprattutto sul Duecento, secolo più denso di altri di materiali da indagare. La revisione ha riguardato meno l'aggiornamento della bibliografia (limitato allo stretto indispensabile) di qualche nodo critico, fermo restando che nel frattempo sono tornato su molti edifici liguri anteriori al 1300 in un più accessibile volume di sintesi (*Liguria romanica*, Milano, 2002) cui rimando per ulteriori *addenda* bibliografici³. Di necessità compresso (e quindi refrattario alla tentazione del «libro d'arte») è l'apparato di illustrazioni, da intendere quasi come un puntello per la memoria e uno stimolo per visite e scoperte individuali.

Concentrare l'attenzione su entrambi i versanti delle Alpi meridionali e sulla Riviera di Ponente non è peraltro legato soltanto alla comodità di frequentazione o agli impegni professionali dell'autore. Negli atlanti dell'arte medievale europea questo articolato territorio spicca infatti proprio in virtù della sua assenza, per quanto voci illustri, da Camille Enlart a Josep Puig i Cadafalch⁴, avessero cercato di riabilitarlo considerando alcuni monumenti in prospettiva internazionale. Ancora nel 2002, visitando una mostra spettacolare come quella dedicata al gotico alpino nel Castello del Buonconsiglio a Trento (e comunque incentrata sul medioevo tardo e cortese)⁵, si avvertiva l'impressione che quasi non vi fossero Alpi a sud della val di Susa. Parlarne significa dunque rendere giustizia a un tessuto tanto appartato quanto folto, che offre non pochi spunti per verifiche di metodo e riflessioni di geografia artistica. Il suo interesse è anche legato al fatto di essere privo di vere capitali, ovvero di centri culturalmente egemoni: molte piccole e gloriose città – Fréjus, Antibes, Grasse, Nizza, Digne, Embrun sul versante francese, Cuneo e Mondovì su quello piemontese (e più a occidente Ceva, Alba e Acqui), Ventimiglia,

Albenga e Noli in Liguria – determinano una situazione di forte policentrismo che favorisce alla distanza un'omogeneità di gusto e di modelli cui aderirà l'aculturazione genovese nel pieno Duecento. Peraltro l'origine romana che le accomuna quasi tutte non appartiene a Cuneo e Mondovì, villenove fondate al crepuscolo del XII secolo che ci ricordano quanto la grande provincia sia rimasta a lungo una costellazione di castelli, borghi e villaggi. La prima vera «potenza» che si incontra avanzando verso levante è forse Savona, la cui immagine medievale è fortemente sbiadita a causa delle immani devastazioni: ma non abbiamo elementi per stabilire fino a che punto i linguaggi prediletti a Savona fossero alternativi nei riguardi di quelli coltivati a Genova. Del resto il potere angioino e quello genovese (cui si aggiungerà nel 1388 quello sabauda, con la dedizione di Nizza e del suo vasto retroterra) si sono a lungo fronteggiati sovrapponendosi a una trama di poteri locali più deboli che grandi – feudali, monastici, vescovili – che a loro volta hanno corroborato una rete piuttosto fitta di piccoli capoluoghi e brevi dipendenze in cui le singole comunità hanno spesso goduto di una larga autonomia esercitando l'effettivo controllo di pascoli, boschi e vie di transito⁶. Ciò potrebbe anche dar conto dell'immagine sbiadita di una certa committenza: posto che i conti di Ventimiglia o i marchesi di Clavesana o di Ceva non sono i Savoia né i conti del Tirolo o di Gorizia, l'inesistenza di un forte stato territoriale, Genova a parte, deve aver indubbiamente condizionato la diffusione e l'affermazione di modelli figurativi aulici (e quindi concorrere a spiegare perché nella mostra di Trento le Alpi del Sud non c'erano).

Contro un orizzonte così discontinuo e frastagliato, un passaggio classico della storiografia artistica (e non solo quella medievistica) come la localizzazione delle botteghe diventa particolarmente arduo. Una maestranza itinerante può ammettersi per le grandi imprese architettoniche, con cantieri che si formano sul posto di volta in volta; ma quando si reperiscono sculture lignee pressoché identiche a grande distanza e in molte repliche (cosa che capita assai sovente con i crocifissi

quattrocenteschi), l'ipotesi dello scultore nomade mal si concilia con la distribuzione territoriale e con la serialità dei pezzi, tali da presupporre un'officina organizzata; né appare ragionevole una così massiccia importazione dall'esterno di materiali tanto omogenei (e da dove, poi?). Però il silenzio dei documenti ci impedisce di individuare un attendibile centro di produzione e dunque di ripercorrere le vie della diffusione dei manufatti. Altrove sono invece le carte d'archivio a certificare il radicamento, ancorché temporaneo, di lapicidi come quei *magistri antelami* che facevano parte delle guarnigioni genovesi nella Ventimiglia duecentesca: costoro erano in maggioranza lombardi d'origine, ma nel Ponente estremo della Liguria giungevano via Genova. Un primo e fruttuoso traguardo della ricerca sarebbe anzi proprio la redazione di un vero atlante storico-artistico della regione nel senso letterale del termine, ottenuto sovrapponendo la circolazione di modelli e maestranze, e la localizzazione di cantieri affini, a carte storiche come quelle dell'ottimo *Atlas Historique* della Provenza, e del pur meno articolato *Atlante storico della Provincia di Cuneo* (la Liguria è in arretrato su questo fronte malgrado un'eccellente tradizione di studi sulla cartografia storica)⁷.

Quest'area è percorsa da vie di comunicazione marittime e montane intensamente battute (mentre segmentata e precaria rimase per secoli la viabilità litoranea), e presenta l'accattivante singolarità di espandersi proprio sull'intersezione delle rotte mediterranee occidentali con gli itinerari che scendevano dai passi alpini, dando luogo a un dilatato crocevia europeo. Studiarla significa dunque abbandonare la nozione spregiativa di «provincia» per sottoporre a revisioni ulteriori i modelli più aggiornati di «periferia» e di «frontiera». La prima si definisce infatti come tale in relazione a un centro, reale o presunto, nella cui ombra vegeta e da cui recepisce senso e formule vincenti; la seconda è il luogo della separazione, ma anche degli impasti e dei meticciami, dove sono fisicamente possibili eclettismi e contaminazioni⁸. In entrambi i casi non si è tuttavia sempre propensi ad ammettere come l'area periferica, sia essa o meno aggrappata a un confine, possa resi-

stere consapevolmente al centro elaborando e sviluppando propri codici figurativi e proprie strategie visive. Anche per questo nelle pagine che seguono si parla molto di scultura architettonica «povera», quella che sembra istintivamente rifuggire dalle linee dominanti e «moderne» perseguendo un ideale plastico condizionato dall'anacronismo. Ma prima di riconoscere un'immagine come anacronistica bisogna convenire sul tempo cui ci si riferisce. Non sarà che il tempo di Embrun è diverso da quello di Chartres? Eppure Embrun, a suo modo e con i suoi mezzi, partecipa delle tensioni e dei fermenti creativi di un'epoca che appartiene a entrambe. Una valle alpina non è l'Île-de-France, ma nemmeno il luogo impenetrabile dove Tarzan scopre le città perdute. Resta semmai da spiegare come mai vi penetrino certi modelli e certi linguaggi, e non altri (e quali ancora vi siano semplicemente transitati senza lasciarvi traccia). Tra le peculiarità delle valli tra il Mediterraneo e le Alpi figura senza dubbio la persistenza nella durata lunga di forme e linguaggi «primitivistici», tanto che da qualche parte il romanico sembra trascolorare direttamente nel barocco e quando possibile il medioevo viene mantenuto e reimpiegato con flemmatica costanza⁹. E se in parecchi casi potrà effettivamente riconoscersi una dura refrattarietà alle innovazioni, la spiegazione delle «persistenze» trova nel riscontro delle opere tali e tanti argomenti che certo non può venire liquidata facendo appello al provincialismo retrivo delle supposte periferie o, in positivo, al carattere rude dei fieri montanari (o secondo i casi dei non meno fieri marinai). In poche altre regioni d'Europa come nelle zone alpine il «primato della pietra», vitale fino allo scendere del millennio, ha impedito che il romanico mai non morisse, ma riuscisse a trasformarsi lasciando comunque un'eredità feconda.

Per noi questa eredità consiste soprattutto in monumenti da tutelare e da difendere non solo per il loro valore estetico e documentario, ma anche perché rappresentano la spina dorsale della memoria, lo scheletro di un'identità culturale, la linfa di una vita che ambisca a un minimo di coscienza storica e morale. Molti dei

temi discussi in queste pagine traggono spunto proprio da ricognizioni mirate, campagne di catalogazione e soprattutto restauri di edifici e opere d'arte, che si sono rivelati tanto più proficui e persistenti quanto più sono stati ispirati da una politica di tutela attiva, tesa non a immobilizzare il bene ma a concepire e adoperare il restauro come uno strumento di conoscenza. E quasi sempre quei lavori sul terreno sono avvenuti attraverso la meticolosa e coraggiosa attività quotidiana delle soprintendenze e di pochi altri enti di ricerca e di tutela territoriale, in spregio a una povertà di uomini e risorse che qualsiasi paese civile troverebbe invereconda. Forse non si è fatta ancora sufficiente strada la consapevolezza che un'opera d'arte non va soltanto ammirata e protetta, ma anche riconquistata, e che in questa impresa il restauro ne modifica continuamente il valore e la percezione attraverso il tempo. Che ne sarebbe dell'immagine medievale della Liguria di Ponente senza quarant'anni di scavi e restauri diretti e pubblicati da Nino Lamboglia? Le stesse cattedrali di Albenga e Ventimiglia risulterebbero in buona parte sconosciute nelle loro edizioni romaniche. Oggi possiamo trovare discutibili parecchie soluzioni adottate durante quelle campagne, perché il restauro non è una scienza esatta e neppure una religione rivelata, ma una disciplina che deve sottoporre a continua revisione tecniche e metodologie d'intervento; e i metodi, lo sappiamo, sono più delle tecniche legati alle gerarchie della storia dell'arte e della cultura. Ora ben difficilmente verrebbero smantellati altari sei-settecenteschi, e non di vil pregio (come accadde proprio a Ventimiglia e Albenga), per restituire continuità di lettura alla ritrovata spazialità medievale, essendosi ormai fatto strada il principio di rispettare per quanto possibile le stratificazioni attraverso le quali leggere la storia di un monumento nelle sue differenti età; e un brano medievale non è necessariamente più importante di uno seicentesco soltanto perché più antico¹⁰. Ma nell'ottica di Lamboglia il medioevo valeva di più ed era dunque lecito sacrificarli qualcosa. A guidare lui e diverse generazioni di restauratori e studiosi almeno fin verso il 1970-75 furono un canone e una gerarchia che appa-

rentemente privilegiavano il medioevo (e soprattutto quello alto e pieno, anteriore al 1300), ma in verità rendendogli un cattivo servizio. Se infatti da un lato si restauravano di preferenza monumenti medievali, questo squilibrio non favoriva comunque una percezione corretta e relativizzata del medioevo, al cui interno non di rado si aprivano ulteriori comparti gerarchici (per il cui il Duecento valeva più del Quattrocento). Del resto non sempre si facevano i restauri giusti e le aree «marginali» rischiavano di rimanere ignorate, poiché la gerarchia funzionava anche in termini territoriali. E in questa luce non sarebbe male poter finalmente disporre, oltre i resoconti di Lamboglia e qualche studio puntuale, di una buona storia dei restauri dei principali edifici medievali liguri (*extra* Genova) e bassopiementesi: servirebbe se non altro ad aprire nuovi percorsi di ricerca sulla storia locale della tutela, e in generale sulla cultura figurativa dell'Ottocento in province non sempre «provinciali»; e soprattutto a rendere ulteriormente edotto lo storico di quanto il medioevo sul quale egli fonda le sue riflessioni sia un medioevo filtrato, interpretato (e a volte reinventato) da almeno un restauratore. Fu proprio Lamboglia a recare un contributo localmente decisivo alla controtendenza eleggendo a suo campo operativo principale le province di Savona e Imperia, ponendo a Bordighera la sede dell'Istituto Internazionale di Studi Liguri e concorrendo così, dal suo decentrato osservatorio, a modellare quella storia dell'arte «orizzontale», attenta alle periferie e alle frontiere, che si è imposta nella storiografia italiana degli anni settanta e ottanta del XX secolo, nutrendosi necessariamente dell'immenso lavoro di schedatura e restauro condotto nel frattempo dalle soprintendenze sul campo: un campo che non era solo Firenze o Venezia, ma anche e soprattutto valli remote dall'Ossola alla Sila dove quasi la storia dell'arte mai aveva messo piede. Senza questo scombuscolamento dei canoni, e fermo restando un dovuto rispetto dei valori qualitativi, Giovanni Pisano avrebbe continuato imperterrito ad annichilire il portale di Vinadio (e il libro che avete in mano non si sarebbe potuto scrivere).

La conservazione di questo grandioso e sfaccettato patrimonio rimane dunque, più che un «problema» (economico, politico, eccetera), un imperativo etico: l'arte medievale è per natura lontana dalla nostra esperienza e non possiamo misconoscerne la profonda alterità, che investe quasi ogni forma della vita medievale¹¹: ma proprio il confronto con questa alterità ci permette di corroborare criticamente la nostra coscienza storica e di cogliere quanto di quelle forme e di quelle immagini galleggia tuttora nel gran mare della modernità. Il romanico non muore mai perché, piaccia o no, continua a vivere dentro di noi.

Il destino dei monumenti incrocia sempre quello di una moltitudine di persone, e non può essere altrimenti per lo storico. Diversi debiti di riconoscenza sono qui assai parzialmente pagati nelle note in coda ai singoli saggi; mi piace tuttavia serbare un ricordo ancor più grato di quegli amici e colleghi con i quali ho discusso con più regolare continuità di temi e metodi – e quasi sempre davvero sul campo – nel corso degli ultimi quindici anni: in particolare, Massimo Bartoletti, Franco Boggero, Giovanni Coccoluto, Daniela Gandolfi, Alessandro Giacobbe, Saverio Napolitano, Giuseppe Palmero. Ma non posso dimenticare quel che ho appreso da Maria Carla Visconti in tanti sopralluoghi di soprintendenza, e che ho cercato di travasare nelle revisioni e nei passi finora inediti; e gli insegnamenti di Adriano Peroni ed Enrico Castronuovo, di cui spero che queste pagine abbiano mantenuto una qualche pallida impronta. Agli amici di Philobiblon, che mi hanno generosamente offerto di entrare nel loro catalogo, va infine riconosciuto il coraggio non comune di aver pubblicato un piccolo libro di arte medievale in tempi tristi e volgari di imbarbarimento della memoria e di appiattimento della storia. Forse lo hanno fatto perché guardando negli oscuri giorni nostri hanno saputo cogliere la luce di quelli che alcuni si ostinano ancora a chiamare secoli bui.

¹ + MCCCXXI / REGNANTIB(us) PAPA IOH(ann)E / XXII° ET D(omi)NO REGE ROBE / RTO FUIT ISTA ECLE / SIA E(re)CTA EXPE(n)SIS CO(mmunitat)IS / VINADII. Cfr. Perotti 1980, pp. 398-400, che fornisce pure una descrizione del portale e dell'edificio. Sulla topografia religiosa medievale in valle Stura si veda anche Coccoluto 2001.

² Focillon 1987, p. 85.

³ Non dovrà tacersi nemmeno l'apporto di una recente *Storia di Cuneo e del suo territorio 1198-1799* (Savigliano, 2002) a più voci coordinate da Rinaldo Comba, giacché oltre all'aggiornamento del quadro storico-sociale vi si trova una messa a punto criticamente avvertita di un panorama figurativo medievale che si appoggia a parecchi materiali pressoché inediti (pagine di Laura Marino, Francesca Quasimodo, Laura Senatore).

⁴ Cfr. Enlart 1909, 1910; Puig i Cadafalch 1930.

⁵ *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, Trento, 20 luglio - 20 ottobre 2002.

⁶ Cfr., tra gli altri, *Luoghi di strada* 1996, Guglielmotti 2001 (in particolare pp. 165-179), Comba 2002a e 2002b.

⁷ Ci si riferisce naturalmente a Baratier - Duby - Hildesheimer 1969, e ad *Atlante storico* 1973.

⁸ Cfr. Castelnuovo 1987.

⁹ Vedi Boggero - Traversone 2003.

¹⁰ Per quanto concerne la Liguria, un panorama efficace dei lavori intrapresi negli anni ottanta e novanta del XX secolo è in *Relazione* 1995.

¹¹ Violante 2002.

I testi qui raccolti derivano, con opportune revisioni (più sostanziose per i primi due capitoli e per il quarto, più leggere negli altri casi), dai seguenti saggi: *Scultura romanica fra le Alpi meridionali e il mare: maestranze e «programmi»*, in *Dall'antichità alle crociate*, atti del convegno (Imperia, 1995) a cura di D. Gandolfi e M. La Rosa, in «Rivista Ingauna e Intemelia», LI, 1996 (ma 1998), pp. 33-56; *La «resistenza al gotico» nella Liguria duecentesca. Il portale della cattedrale di Ventimiglia*, in «Intemelia», II, 1996, pp. 19-46; *Architetture gerosolimitane medievali nel Ponente ligure*, in *Cavalieri di San Giovanni e territorio. La Liguria tra Provenza e Lombardia nei secoli XIII-XVII*, atti del convegno (Genova-Imperia-Cervo, 1997) a cura di J. Costa Restagno, Istituto Internazionale di Studi Liguri, Bordighera 1999, pp. 235-270; *Scolpire l'architettura. Una lunetta misconosciuta nell'abbazia di Staffarda*, in *L'abbazia di Staffarda e l'irradiazione cistercense nel Piemonte meridionale*, atti del convegno (Staffarda, 1998) a cura di R. Comba e G. G. Merlo, Società per gli Studi Storici Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo, Cuneo 1999, pp. 225-236; *Problemi di scultura lignea duecentesca sulle Alpi meridionali*, in *Du Mont Agel à l'Armée: art, histoire, personnages*, atti del convegno (Menton, 1998), Société d'Art et d'Histoire du Mentonnais, Menton 1999, pp. 13-20; *Vox tonitruus tui in rota. Il rosone quattrocentesco di San Michele a Pigna*, in «Intemelia», IV, 1998, pp. 61-90; *Qualche appunto sull'orizzonte sociale della scultura lignea a Savona nel tardo Medioevo*, in *I tesori delle confraternite*, catalogo della mostra (Savona, 1999) a cura di E. Mattiauda, Comune di Savona, Savona 1999, pp. 29-34. Il terzo capitolo è inedito. Si ringraziano gli editori e i curatori per aver gentilmente concesso di ripubblicare questi scritti.

I.
SCULTURA ROMANICA
FRA LE ALPI MERIDIONALI E IL MARE:
MAESTRANZE E «PROGRAMMI»

Bertran de Born cantava che era proprio dei grandi signori feudali (*Rics homes de gran poder*) farsi *bastidors*, costruttori, ed erigere portali e torrette, torri, volte e scale a chiocciola in pietra da taglio resa forte da robusta malta: *E fant portals e bestors / De cauz e d'arena ab caire / E fant tors, voutas ab vitz*. Ma queste esibizioni di lusso e vanagloria, concludeva il poeta, non rafforzavano il consenso popolare e non giovavano all'esercizio delle virtù cavalleresche¹. A vagare oggi tra Liguria e Provenza orientale con in testa i versi di questo sirventese viene da pensare o che in zona non esistessero committenti così esibizionisti, o che tutti o quasi i potenziali *bastidors*, laici ed ecclesiastici, avessero deciso di dar retta a Bertran.

Il fasto sembra bandito da cattedrali e castelli, lo sfarzo non conviene a portali che un fustigatore di costumi avrebbe trovato senz'altro poco appetitosi. I corredi plastici che decorano le chiese costruite fra XI e XIII secolo lungo la Riviera ligure di Ponente e sulle Alpi meridionali si direbbero caratterizzati da un pronunciato conservatorismo, da una forte ripetitività, da un basso registro qualitativo, da un'apparente chiusura alle più aggiornate correnti internazionali del romanico, dello «stile 1200», del gotico. Questi caratteri rappresentano tenaci costanti strutturali nella lunga durata, proprie di quella che si è voluta definire *troisième sculpture romane*². Li vediamo così evidenziati, ad esempio, nel superstite capitello della prima fase

romanica del duomo di Ventimiglia con quadrupede e lepri (tardo XI secolo?)³; nei peducci della Santa Maria Assunta a Diano Castello, modulati in forma di secche maschere umane, che ritengo databili all'inizio del XIII secolo⁴ (fig. 17); negli elementi – leoni, protomi, mensole, pseudo-telamoni – montati poco dopo la metà del Duecento sulla facciata della cattedrale di Albenga (figg. 1, 30); o ancora, con leggera oscillazione all'indietro, nei capitelli e nelle mensoline che corredano il rifacimento delle absidi, sempre a Ventimiglia, intorno al 1200: cantiere, quest'ultimo, che i requisiti architettonici distanziano dall'area ligure e avvicinano piuttosto allo spazio provenzale e iberico. Si tratta qui di sculture sempre «minimaliste» – protomi antropomorfe, bucrani, cornici à *billetes* – che attendono di essere puntualmente studiate, ma è l'intera seconda fase romanica della cattedrale che meriterebbe una più scrupolosa riconsiderazione⁵. In ogni caso, come è stato riconosciuto, prevalgono «concezione volumetrica e non plastica, schematizzazione, assenza di agganci classicistici (...), centralità delle tematiche apotropaiche, sganciate da preoccupazioni moralizzatrici o allegoriche ed assolutamente non-narrative»⁶. L'omogeneità di forme e modelli, dunque, travalica spesso cronologia e declinazione stilistica delle singole maestranze, ponendosi quasi a denominatore di una cultura costante nella lunga durata, comune a lapicidi di generazioni e provenienze diverse.

Tutto ciò accadeva mentre a Genova erano possibili innesti di eccezionale carica innovativa e propositiva – come nelle sculture dell'ordine inferiore di San Lorenzo – pur in un ambiente dominato dalla corporazione dei *magistri antelami*, costruttori professionalmente ineccepibili ma non altrettanto apprezzabili a livello plastico. La presenza degli *antelami* nel Ponente diventa massiccia e quasi monopolistica quando Genova, nel corso del Duecento, estende gradualmente la sua egemonia politica anche sui centri della Liguria occidentale. Ad Albenga, Andora, Ventimiglia e San Remo vengono così messi in opera portali che timidamente guardano alla moda strutturale del momento (avancorpi, sestì acuti), ma temperandola con figu-

razioni di tono decisamente arcaizzante e tendente all'astrazione, quasi a voler fare della scultura prevalentemente con mezzi architettonici. Praticando, quindi, una sorta di «resistenza al gotico» che del gotico recepisce quel tanto che basta per favorire in realtà il perpetuarsi del gusto della tradizione romanica⁷. L'atteggiamento si colora di una venatura più passatista nella cattedrale di Albenga e nei Santi Giacomo e Filippo del castello di Andora, entrambi del terzo quarto del XIII secolo. Nella chiesa castrense (fig. 12) quasi non esiste decoro scolpito: i capitelli cubici dell'interno, schiacciati come ad Albenga, si caricano di pochi ed elementari segni simbolici, mentre il marmoreo fregio capitellare del portale strombato propone una versione seriale del modello à *crochets* e rosette⁸. Nel duomo si adotta un repertorio limitato di soggetti tipici (protomi antropomorfe, bucrani, rosette e poc'altro) lavorati con una certa sommarietà su una serie nondimeno ampia di peducci, mensole, fregi, capitelli⁹. Singolare è l'impaginazione di alcuni di questi rilievi, primitivistici e stereometrici, lungo una risega che taglia trasversalmente la porzione destra della facciata, come a costituire una sorta di fregio in cui la narrazione sia rimpiazzata da simboli allineati senza un ordine logico. La qualità dell'insieme fa sì che il momento più sorprendente della nuova decorazione della cattedrale divenga il reimpiego di alcune lastre dell'VIII secolo nella lunetta archiacuta del portale Nord, dedicato a San Verano¹⁰ (fig. 26).

L'episodio induce a qualche riflessione, perché evidentemente quei motivi ad intreccio erano ancora ritenuti, in pieno Duecento, di relativa attualità, o comunque degni di figurare al centro di un portale di concezione «moderna», per il quale tuttavia non si credeva opportuno predisporre un timpano figurato originale. Anche a Ventimiglia il recupero di rilievi longobardo-carolingi in cattedrale conosce momenti di relativa meditazione (come nel frammento ad intreccio murato all'esterno del tiburio, unico elemento inserito a movimentare una compagine ben altrimenti compatta), ma non giunge ad esiti di altrettanta importanza¹¹. Mi chiedo comunque se in casi come questi non possano entrare in gioco anche altri fattori: ad esempio, la volontà di con-

servare una memoria della chiesa preesistente, e quindi di salvaguardare la forza di una tradizione. Una conferma in tal senso può venire da un significativo e quasi paradigmatico esempio piemontese, e cioè dall'esteso recupero di frammenti antichi e romanici sulla facciata del San Pietro di Cherasco dopo la ricostruzione della città nel 1243¹² (fig. 20). Se da un lato, dunque, mancavano sulla piazza artefici in grado di scolpire a dovere una lunetta «moderna», ciò poteva spiegarsi anche col fatto che non necessariamente i committenti dovevano desiderarne una. Ma ogni contesto ha una sua storia, che si dipana nella realtà fisica di ogni singolo luogo. Il portale di San Verano può sembrare solo ai nostri occhi un ingresso secondario, ma la sua qualità architettonica e urbanistica era comportata anche dal fatto che esso fronteggiava il battistero. Per quanto sia rischioso avventurarsi su questo terreno – visto che sappiamo davvero poco della cultura storicistica ingauna fra XII e XIII secolo – si potrebbe allora ipotizzare che il reimpiego delle lastre altomedievali intendesse sottolineare visivamente la continuità delle tradizioni storiche e liturgiche locali, e insieme la contiguità cattedrale-battistero, ricorrendo a elementi scultorei di un tipo che era già presente nell'edificio battesimale con una buona varietà di esemplari (plutei e transenne per finestra).

Più eleganti, se vogliamo, le opzioni del San Siro di San Remo, dove nel 1254 è attestato un *magister antelami* di nome *Blancus de Molzano*¹³. Anche stavolta, però, l'intervento scultoreo e figurato è assolutamente marginale e si riduce alla semplice sottolineatura di un partito architettonico caratterizzato da portali molto leggeri sia nel disegno che nell'ornato; lungo i fianchi dell'edificio corrono i soliti peducci, generalmente risolti da bucrani e protomi che potrebbero sovrapporsi a quelle di Albenga se non si combinassero con motivi a foglie uncinatate. E ancora una volta la lunetta sembra rappresentare un problema di non agevole risoluzione: il portale del fianco destro, sormontato da una rara testa glabra a tutto tondo, reca nel timpano un rilievo marmoreo cinque-seicentesco, mentre il suo gemello del fianco opposto, perforato da un oculo quadrilobato, nell'alto architrave e nella chiave della cuspide si avvale di reim-

pieghi, o presunti tali, che mostrano rispettivamente un quadrupede crucifero passante fra due palme e un *Chrismon* a otto raggi tra due pavoni figurati araldicamente (fig. 23). In verità la qualifica di pezzo di spoglio potrebbe convenire soltanto a quest'ultimo, visto che l'esecuzione dell'architrave non contraddice il lavoro di una maestranza lombardo-genovese attiva nell'inoltrato Duecento¹⁴.

A Ventimiglia, negli stessi anni, il nuovo portale del duomo (fig. 24) è al tempo stesso quanto di più gotico (per la struttura) e quanto di meno gotico (per i capitelli scolpiti) si potesse allora concepire in Riviera. Questo portale ad avancorpo, così «genovese» nella sua veste policroma riportata alla luce dai recenti restauri, e così efficacemente antelamico per la qualità dell'intaglio e la mediocrità anacronistica delle parti figurate, è documentato nel febbraio del 1258¹⁵ e va messo in relazione con il definitivo assoggettamento della città da parte genovese. Ad un'occupazione militare, insomma, sembra aver fatto seguito una repentina acculturazione architettonica. Ne abbiamo una conferma in negativo dalla scarsa penetrazione di forme e modelli genovesi nelle valli intemelie. Forse l'arroccamento dei conti di Ventimiglia nei loro domini montani, e la loro espansione oltre il colle di Tenda a Limone e Vernante, contribuiscono a creare una diga politico-militare e a rafforzare quindi una relativa impermeabilità culturale. Il profondo retroterra ligure non sembra appartenere al raggio d'influenza degli *antelami*. Il loro linguaggio affiora tuttavia sul versante francese delle Alpi, mentre una loro eventuale penetrazione in area cuneese (ancora tutta da studiare) potrebbe aver seguito altri e più diretti itinerari. Vista la specializzazione professionale delle maestranze lombardo-antelamiche, anche in quei frangenti la trasmigrazione di partiti architettonici e decorativi poteva dipendere strettamente, e con una certa frequenza, dalle congiunture politiche. Nel 1230-31, secondo Giovanni Cocoluto, le tendenze espansionistiche della giovane Cuneo, spalleggiata da Milano, avrebbero infatti portato ad una forte penetrazione in valle Stura e alla fondazione della *villa nova* di Demonte. Il fatto che subito dopo vi sia stato costruito una sorta di

broletto ridotto, con tanto di portico e torre (e diversi edifici con capitelli cubici in parte estranei alla cultura della valle), lascia pensare che a ruota dei soldati lombardi si fossero spostate anche maestranze più pacifiche¹⁶. Il movimento dei lapicidi in un'area battuta ma topograficamente molto accidentata necessita di strade sicure controllate da poteri relativamente stabili, che garantiscano ai vari *bastidors* la tranquillità e le risorse necessarie per condurre a compimento le loro fabbriche. Il suggerimento attende verifiche ulteriori sul campo, ma può ragionevolmente supporre che se sulla Riviera ligure la stabilità fu imposta da Genova fra quinto e sesto decennio, nella Provenza orientale un ruolo analogo venne sostenuto dalla dominazione angioina; e che i contrasti politici fra i due poteri non impedirono la condivisione, nelle aree confinanti, di una civiltà figurativa comune¹⁷.

A Occidente, quando non vi è influenza politica diretta, gli *antelami* arrivano nei centri maggiormente legati a Genova sul piano economico e commerciale. Per esempio a Grasse, che stipula i primi accordi con i genovesi nel 1171 per poi rinnovarli nel 1198, nel 1227, nel 1251 e nel 1288: la mano di lapicidi antelamici è stata rilevata nella cattedrale di Notre-Dame du Puy (per quanto gli archetti non vi prevedano peducci decorati) e soprattutto nella cappella dell'adiacente palazzo vescovile¹⁸, su cui torneremo tra poco. Meno conosciuto in questa prospettiva è forse il portale di Saint-Martin d'Entraunes nell'alta valle del Var (fig. 22), di cronologia incerta (ma non lo ritengo posteriore alla fine del Duecento), dove una struttura timidamente gotica dispiega un repertorio di maschere umane e zoomorfe dalle sapide e vigorose stereometrie, che sembrano derivare da quelle di Albenga con l'aggiunta di una più marcata accentuazione del rilievo rispetto al piano di fondo¹⁹. Jacques Thirion ha colto da tempo le affinità fra l'apparecchiatura lapidea absidale della cattedrale di Senez (ricostruita dal 1176, consacrata nel 1246) (fig. 14) e quella dei Santi Giacomo e Filippo di Andora e del San Pietro di Lingueglietta (che a loro volta guardano ad Albenga)²⁰; ma anche nelle modanature zoccolari di quanto resta dell'antica cattedrale

di Notre-Dame de la Sedz a Glandèves/Entrevaux è dato ravvisare più di una somiglianza con le soluzioni praticate nel pieno Duecento dagli *antelami* in Riviera (Albenga, San Remo, avancorpo di Ventimiglia)²¹.

La rapida escursione sulle Alpi francesi conferma anche l'appartenenza della Liguria occidentale a un bacino culturale di portata molto più larga. Se, infatti, non è possibile parlare sempre di un'identità di maestranze e di stile, è invece plausibile ravvisare in questa «macroregione» i tratti comuni di un repertorio iconografico, di un linguaggio, di un sistema impaginativo. Anche se l'esecuzione delle singole parti non è irresistibile, la cattedrale di Embrun è certamente, quanto a varietà dell'ornato, il maggior vocabolario figurativo delle Alpi meridionali²². Ma è anche un edificio che andrebbe studiato più puntualmente, specie sotto il profilo dei rapporti col Norditalia e con l'area ligure: presupposti non solo dall'adozione di un'estesa bicromia e di un protiro di derivazione padana e nicolesca (ma in una versione ormai normalizzata da maestranze lombardo-campionesi) posto ad amplificare il *Portail Royal* o *Le Réal*, ma anche dalla qualità di capitelli e peducci in cui prevale la protome frontale, sia pure in versioni meno atone e più caricate in senso plastico e grottesco rispetto a quelle correnti a metà secolo in Riviera (figg. 2, 16, 21, 29). Una recente analisi dendrocronologica delle travi di copertura al piano terreno della *Maison des Chanonges*, proprio dirimpetto al *Portail Royal*, ha stabilito che esse risalgono al 1291²³. La data non autorizza a ricavare conclusioni immediate per quanto riguarda l'apparato scultoreo montato sul prospetto (ove spicca un altorilievo col leone), ma è comunque ben più che indicativo per la cronologia della casa dei canonici nella sua attuale versione, che denota orientamenti stilistici affini a quelli del duomo. Per adesso basti rilevare che molti degli elementi del corredo plastico di Embrun appartengono di fatto alla stessa temperie culturale di Albenga e Ventimiglia, anche se, verosimilmente, la loro cronologia è più precoce di qualche decennio: infatti la cattedrale è detta *nova* nel 1225, e Thirion ne ha fissato prudentemente la ricostruzione prima di questa data, e dopo il 1170.

In forme meno magniloquenti, ma piuttosto raffinate, si presenta la decorazione di Notre-Dame de Nazareth a Seyne-les-Alpes, che nel portale di facciata vanta alcune soluzioni capitellari forse tra le più felici della regione, databili presumibilmente, come l'intero edificio, alla metà o al terzo quarto del XIII secolo, mentre il pronunciato accento gotico del portale sul fianco sud sembra convenire a giorni non molto più tardi²⁴. Anche stavolta, per quanto il livello qualitativo sia superiore ai brani liguri e a molti di quelli di Embrun, ci troviamo di fronte ad una bottega capace di interpretare più dignitosamente una medesima *koiné* figurativa²⁵. Preso atto delle trascurabili differenze stilistiche fra un complesso e l'altro, occorre dunque riconoscere che l'isoglossa di questa «lingua comune» è in verità tutt'altro che circoscritta.

Le vistose immagini apotropaico-simboliche scolpite sul portale della Santa Maria Assunta a Grondona, nell'immediato Oltregiogo genovese²⁶, non meno che le piccole protomi che vi corredano gli archetti pensili del campanile, scaturiscono dal medesimo bagaglio culturale di coloro che costruiscono la cattedrale di Albenga o i portali di Entraunes e Ventimiglia (figg. 19, 34). La tipologia dell'ingresso di Grondona, dove il problema della lunetta è stato risolto accumulando simboli senza connetterli, tradisce una relativa precocità rispetto al partito goticizzante di queste compagini; ma anche se esso va datato fra XII e XIII secolo – e attribuito, come sembra, a un laboratorio antelamico di non eccelsa levatura – è significativo che le sue mensole siano contraddistinte dalle medesime teste massicce che qualche decennio più tardi faranno la loro nuova comparsa, ad esempio, nel portale minore destro della facciata del duomo di Albenga. Figurativamente parlando, il paesaggio cambia poco se si prosegue mirando il Nord e oltrepassando la Pianura Padana.

Il chiostro del priorato di San Nicolò a Piona, verso l'estremità settentrionale del lago di Como, costruito per iniziativa del priore Bonacorso De Canova fra il 1252 ed il 1257²⁷, è movimentato da un apparato plastico che prevede una sequenza di capitelli in cui prevale il tipo à *crochets*, ma con significativi inserti

antropomorfi, e una serie di peducci inseriti a scandire il ritmo delle arcatelle a doppia ghiera che vi sovrastano le colonnine, in cui le palmette si alternano a protomi e bucrani. In perfetta aderenza cronologica ai portali di Ventimiglia e San Remo (e forse anche di Albenga), una maestranza di analoga educazione comasca vi fornisce una dimostrazione eloquente della medesima perizia litotomica. Il chiostro della cattedrale di Albenga non esiste più, se mai ne è esistito uno duecentesco (e quello distrutto nel 1903 aveva ormai un'apparenza quattrocentesca)²⁸, ma se ce lo immaginassimo simile a quello di Piona credo che nessuno troverebbe molto da ridire.

Le *appliques* antropomorfe e svariate modanature lapidee, nella più stretta ed efficace contiguità fra scultura e architettura, costituiscono buona parte dell'apparato scultoreo esterno della cattedrale di San Vigilio a Trento²⁹, che nel 1212 il vescovo Federico Vanga volle innalzata da un'*équipe* lombarda guidata dal ticinese Adamo d'Arognò. Se portale e protiro sul fianco sinistro somigliano in qualche modo al *Réal* di Embrun, peducci e capitelli eludono l'impegno dei grandi cicli narrativi e lavorano con abili sfumature sul tema della protome, come nel finestrone settentrionale fabbricato dalla taglia di Egidio da Campione ormai alle soglie del XIV secolo. Tolta la ricchezza di declinazioni formali che la complessità del monumento senza dubbio comporta, il modello di corredo proposto dal cantiere di Trento è analogo a quello rimasto in voga in Liguria per tutto il XIII secolo.

Mentre la plastica dell'*atelier* di Adamo d'Arognò e dei suoi successori rappresenta per così dire il fronte «mondano» e «cosmopolita» della cultura figurativa lombardo-comasca, risalendo la valle dell'Adige è possibile rendersi conto di quanto fossero profonde ed estese le radici altomedievali di un linguaggio fatto essenzialmente di immagini elementari distribuite in forma paratattica³⁰, assai affine a quello parlato all'altro capo delle Alpi. Queste radici affiorano ad esempio nel rilievo di San Vigilio a Maia Bassa/Untermais alle porte di Merano, probabilmente della metà del XII secolo³¹; nel portale di Castel San Zeno/Zenoberg

nella stessa Merano, edificato verosimilmente da uno di quei maestri lombardi che sappiamo aver lavorato per Mainardo II, conte del Tirolo, nell'ultimo decennio del Duecento³²; e pure nelle parti più antiche della collegiata di Bolzano (la cui costruzione venne intrapresa allo scadere del XIII secolo), segnatamente negli archetti pensili che decorano i fianchi della torre campanaria settentrionale, superstiti contributo «lombardo» a una fabbrica in cui prevarranno di lì a poco forme decisamente «tedesche»³³. E una mensola del portale di facciata della Santa Maria di Gries, appena fuori Bolzano, documentata nel 1319 come terminata da poco, si segnala per una «testa mozzata» che si ambienterebbe perfettamente fra Albenga e Ventimiglia³⁴. Ancora più a settentrione, in val Pusteria, il ricco e vario apparato duecentesco della collegiata dei Santi Candido e Corbiniano a San Candido/Innichen aggiorna i temi consueti con un *ductus* più morbido che risente alla lontana dell'influenza di Benedetto Antelami (ma è influenza, a ben guardare, ancora interna al medesimo circuito culturale)³⁵: l'opzione è più «colta» e meno «primitivistica», e questo induce a raffrontare, per esempio, i peducci che corrono lungo l'emicielo esterno delle absidi minori con i loro omologhi di Embrun.

Questi assaggi comparativi provano che le coste liguri e della Provenza orientale, con le valli ed i crinali che da esse risalgono le montagne, non sono affatto zone impermeabili ad una circolazione di idee che penetrano in uno spazio culturale largo almeno quanto l'arco alpino, ma in realtà proteso verso le pianure su entrambi i versanti. Solo che le comunicazioni avvengono prevalentemente a un livello che in termini di qualità plastica potrebbe definirsi medio-basso. A loro modo, la Liguria d'Occidente non ignora esperienze di portata europea, anche là dove essa sembra chiudersi in se stessa: solo che preferisce guardare verso un'Europa che non è quella di Chartres e Reims, ma quella di Trento e di Gurk. La tendenza sembra addirittura accentuarsi e radicalizzarsi con gli *antelami*, tanto da impedire a lungo una penetrazione di forme più «avanzate», o semplicemente «forestiere».

Non a caso, per quanto ne sappiamo, l'unica scultura di un certo respiro nella zona a tutto il XIV secolo rimane la lastra tombale di Giovanni Bardi, morto nel 1331, conservata a Nizza in Palazzo Lascaris, e proveniente dalla scomparsa chiesa conventuale di San Francesco: ma eseguita con ogni probabilità a Firenze, da artista fiorentino, per un committente fiorentino³⁶. E non per nulla non è un oggetto pensato in esclusiva funzione di un contesto architettonico. Un rilievo funerario può essere concepito e lavorato indipendentemente dalla chiesa che lo dovrà ospitare, ma una mensola o un capitello devono nascere necessariamente sul cantiere, senza perdere di vista la destinazione finale che attribuisce loro un senso.

Ora, come interpretare l'intorpidimento della ricerca figurativa e il rifiuto di un approccio appena più naturalistico ai soggetti della decorazione architettonica? È davvero sufficiente fare appello alla consueta nozione di ritardo culturale o ribadire il monopolio edilizio detenuto dai *magistri antelami*? Con l'uno e l'altro, indubbiamente, bisogna fare i conti, ma constatare l'arretratezza delle Alpi meridionali sul piano propositivo rischia di farci perdere di vista la specificità (e insieme l'alterità) dei modelli che vengono elaborati in quest'area.

Per definire la bellezza di cose e persone, Wolfram von Eschenbach ricorre sovente alla formula *lieht gemale*, «dipinto dalla luce». *Min sun der lieht gemale*, dice il vecchio Titarel del figlio Frimutel, «bellissimo» perché bagnato di luminosità come irrorata da un invisibile pennello³⁷: nel primo quarto del XIII secolo, dunque, l'ideale di bellezza viene espresso da una metafora che si accorda allo splendore di manoscritti e oggetti d'arte sontuaria segnati dal classicismo «1200» e all'abbacinante sfavillio cromatico delle vetrate che con frequenza sempre più insistita perforano le pareti lapidee delle cattedrali gotiche. Nello stesso arco temporale e oltre, in Liguria e Provenza è ancora la pietra a vincere sulla luce.

Riguardo al predominio incontrastato degli *antelami* sarà allora da accertare se il loro *modus operandi* non fosse in realtà particolarmente funzionale alle aspettative dei committenti. In altre parole, se

quell'apparato decorativo così tradizionalista, appiccicato con parsimonia sulle murature di chiese ancora romaniche, non corrispondesse con maggiore o minore esattezza a quel che dai lapicidi si pretendeva. Il fatto che in quest'area non giungano vere e proprie maestranze di scultori, ma soltanto di costruttori-decoratori, e che esse si identifichino in larghissima maggioranza con quelle antelamiche, potrebbe attribuirsi, oltre che a presumibili difficoltà economiche o al debole aggiornamento del clero e in generale della committenza (che certo avranno pesato), al fatto che non si doveva sentire la necessità di altri stili e di altre esperienze. L'artista medievale è essenzialmente l'interprete di una tradizione, come un musicista o un attore, secondo il felice paragone di Gombrich³⁸: e compito di un interprete non può che essere quello di infondere nuova energia ad un codice già noto, a un testo accettato e assimilato da un pubblico che dobbiamo credere orientato verso dipinti e sculture con la stessa disposizione d'animo di chi si rivolgeva a una pagina letteraria per trovarvi accattivanti conferme di quel che già conosceva³⁹.

Ma da tutti gli esempi citati emerge anche che non si può scindere l'apparato plastico dal suo *habitat* architettonico, pena una grave incomprensione dei testi. Ciascuna delle sculture che abbiamo sin qui sommariamente esaminato vive in funzione non di se stessa, ma di un organismo edilizio cui partecipano a medesimo titolo tutte le altre sculture di uno stesso corredo. Nell'economia dell'ornamentazione di un edificio sacro antelamico, un peduccio figurato esprime non necessariamente il virtuosismo disegnativo del suo autore, ma la medesima abilità nella resa e nella rifinitura dei volumi denotata da ogni altro concio della costruzione: uno zoccolo ben modanato non vale meno di un fregio ad archetti puntellato di protomi. Nel portale di Ventimiglia, nelle cattedrali di Albenga e Grasse, nella collegiata di San Remo è il paramento murario ad imporsi per qualità, accuratezza, perfezione tecnica di ogni elemento che lo costituisce, comprese sculture che non ne rappresentano che sottili variazioni di superficie. La scultura antelamica, per

così dire, è «astratta» in quanto partecipa di un sistema di elementi architettonici; né scultura indipendente, né architettura *stricto sensu*, essa viene piuttosto a situarsi in una fascia intermedia ad entrambe: il metro con cui converrà misurarla appartiene però più alla seconda che alla prima. In tal senso la levigatezza preziosa dell'apparato murario è un traguardo che si afferma come requisito di bellezza, ottenuto ricorrendo in prevalenza al linguaggio architettonico. Soluzioni del genere si affermano anche nel Battistero di Parma, dove pure i tre portali figurati condensano programmi di una complessità inaudita nel Ponente ligure, tanto che Saverio Lomartire vi ha colto come «valore a sé, meditato e tenacemente perseguito», la «*gravitas* espressa dalle compagini terse e sapientemente coordinate dell'esterno»⁴⁰: ma non dimentichiamo che il celebre monumento parmense venne concepito da quel Benedetto che prima di tutto era un *antelamo*.

L'insistenza sulla qualità delle tessiture murarie può in parte spiegare la relativa povertà di soluzioni strutturali messe a punto nella zona, anche quando il resto d'Europa era ormai prodigo di suggerimenti alternativi. Il protiro di modello padano resta un'eccezione (confermata da Embrun), mentre a prevalere è il tipo del portale ad avancorpo, di oggetto assai moderato, facilmente adattabile a situazioni urbanistiche spesso poco favorevoli all'adozione di formule dal respiro più ampio. Fregi scolpiti e troppo insistenti sequenze capitellari, dal canto loro, avrebbero potuto compromettere la compattezza del rivestimento lapideo. A temperare la rigidità degli schemi poteva essere la trama della policromia, ottenuta a volte accostando bande orizzontali di materiali diversi (Embrun, San Salvatore dei Fieschi presso Cogorno), ma più frequentemente, all'interno come all'esterno, con opportuni interventi pittorici⁴¹. Escluso il portale di Ventimiglia, il riscontro dell'architettura dipinta, indissolubilmente legato (nel bene e nel male) a restauri e ripristini dei singoli edifici, è ancora assai carente nella nostra zona, e si pone come uno dei temi di ricerca da approfondire nei prossimi anni. Ma una scultura senza colore rischia di apparirci ancor più «primitivistica» di quanto non diano ad intendere i suoi connotati formali.

Queste considerazioni riguardano beninteso lo specifico campo della scultura in pietra. Proprio l'inesistenza di botteghe specializzate nell'esecuzione di manufatti che non limitassero il loro contributo a sottolineare i ritmi dell'architettura poteva favorire indirettamente la penetrazione di apporti esterni. Se si desiderava uno scultore capace di realizzare qualcosa di più e di meglio di un peduccio antropomorfo, bisognava giocoforza cercarlo altrove. E per commissionare un'immagine di culto lignea, come un crocifisso o una statua mariana, occorreva individuarne l'autore al di fuori dell'*entourage* antelamico. Le ricerche sulla scultura medievale in legno tra le Alpi e il mare sono ancora in una fase così aurorale che è del tutto prematuro lanciarsi in comparazioni con la scultura lapidea. Ma è incontestabile quanto diverso sia il linguaggio denotato dai pochi esemplari lignei conosciuti e superstiti nei riguardi del corredo plastico degli edifici che li conservavano o comunque che si costruivano poco distante. Prova di tradizioni differenti, ma anche di contesti culturali fra cui non esiste un vero dialogo, anche perché le sculture mobili sono spesso e volentieri prodotti d'importazione (vedi *infra*, in questo libro). L'osservazione riguarda anche quegli oggetti preziosi – reliquiari e arredi liturgici – che dovevano conferire tono e prestigio agli edifici sacri, e di cui non sopravvivono che pallide memorie. Non possiamo conoscere forma e stile dei manufatti citati negli inventari della cattedrale di Nizza (nel 1166 c'erano fra l'altro due croci-reliquiario con frammenti della Vera Croce, altre due croci, cinque calici, quattro candelabri e un turibolo, tutti d'argento, e tre bastoni pastorali d'avorio)⁴²; ma è significativo constatare la distanza del riccio di pastorale del Museo d'Arte Antica di Torino, proveniente dalla Certosa di Pesio ma eseguito verosimilmente da un'officina di Limoges sul 1220-30, e quanto resta della fase romanica della cosiddetta *correria* lungo il torrente Pesio (dopo il 1173) e del complesso monastico (iniziato nel 1195), entrambi improntati a un'assoluta austerità e a coerenti scelte decorative di matrice «astrattista»⁴³. L'attività degli orafi è regolata in Albenga dagli *Statuti* del 1288⁴⁴, ed è lecito presumere che la maggior parte di rami e argenti utilizzati nelle chiese

della diocesi fosse di fabbricazione locale; ma l'esempio di Pesio insegna che le oreficerie potevano viaggiare più e meglio delle statue lignee, e non dovevano pre-supporre, come la scultura architettonica, la necessità di un prolungato cantiere *in loco*. L'impressione, dunque, è che il linguaggio di peducci e portali resista sovente alle formule nuove introdotte dalla scultura lignea e dalle arti suntuarie.

Proviamo allora a domandare, a noi e ai testi figurativi, se quella plastica così rozza e in apparenza «regressiva» non sia, piuttosto, la misura di un atteggiamento diverso nei riguardi dell'edificio sacro, della sua decorazione e del significato che ad entrambi si voleva assegnare: non soltanto, dunque, sintomo di un ritardo, ma anche indizio di un'alterità. Progettuale e culturale. E cerchiamo allora di uscire dall'*impasse* anche considerando sotto una diversa luce i programmi iconografici e la loro articolazione sul supporto architettonico.

Intanto, è possibile parlare di programma nell'accezione corrente, cioè quella di un sistema logicamente concatenato, aperto a modulazioni narrative? Posta la domanda in questi termini, la risposta è no. I cicli scultorei di cui stiamo dicendo sono sincopati e minimalisti, e il congegno edilizio non sempre riserva ad essi porzioni importanti e pregnanti. Verifichiamolo sul campo attraverso un caso concreto, che del resto si potrebbe moltiplicare a nostro piacimento. Abbiamo già accennato alle sculture esterne della cappella vescovile di Grasse. Edificio e peducci decorati sembrano databili a dopo il 1244, anno del trasferimento della sede diocesana da Antibes a Grasse⁴⁵, prima del quale non avrebbero avuto giustificazione alcuna. Le sculture concorrono a definire la sacralità del luogo rendendolo materialmente identificabile all'interno del complesso episcopale e dei luoghi pubblici cittadini. Il timpano maggiore è dominato da una figura più grande delle altre, che sembra possa interpretarsi come un vescovo. A questo personaggio fanno ala, da sinistra, un essere alato, un uomo nudo, una rosetta a sei petali, un elemento fitomorfo a doppia voluta, un personaggio tunicato e probabilmente armato, un orante (?), un altro essere antropomorfo e una seconda creatura alata. Il

timpano opposto, visibile solo dall'interno dell'edificio perché rimasto addossato a costruzioni più recenti, si articola invece intorno ad un personaggio nudo, fiancheggiato da un quadrupede rampante (forse un leone) e da almeno altre due figure antropomorfe, piuttosto malconce, mentre i restanti peducci sono lisci. Il fregio laterale, invece, mostra due dei soliti antropomorfi, un bucranio e un leone (?) rampante, alternati ancora a peducci piatti⁴⁶. Sfido chiunque a leggere questi soggetti in base ad un programma razionalmente strutturato, in forza del quale da A si giunga necessariamente, ed invariabilmente, a B. Se è vero che le figure in chiave («vescovo» e ignudo) fungono da centri d'attrazione, è pur vero che le altre sono meri simboli galleggianti sulla pietra, che l'occhio dell'osservatore può liberamente associare o decifrare uno per uno, senza seguire un percorso di lettura obbligato. I loro termini di paragone prossimi saranno da riconoscere nei peducci di Albenga e ancor meglio nei capitelli del portale di Ventimiglia, dove protomi umane, animali e mostruose restano parimenti padrone del campo, stavolta in coabitazione con due angeli (subito bilanciati da altrettanti diavoli). E neppure in questo caso sembra possibile imbastire un abbozzo di programma, fatta salva una generica opposizione tra bene a destra e male a sinistra. L'ingresso di una cattedrale, manifesto catechetico, didattico e ideologico della committenza (almeno così ce lo aspetteremmo), si arresta ad un arcaismo che non risparmia il linguaggio delle forme né la scansione iconografica.

Il *Leitmotiv* della testa – come pure, in generale, della protome mostruosa o bovina – ce ne suggerisce una lettura in chiave apotropaica avallata da una ricchissima letteratura in materia, che dobbiamo soprattutto ad antichisti e antropologi⁴⁷. Presso svariate culture – e anche nel mondo celtico e mediterraneo – la testa spiccata dal busto diventa un oggetto magico, una chiave di comunicazione con il mondo dei defunti ed un sicuro talismano per la protezione da ogni malvagità insidia. La testa può dunque difendere con efficacia una dimora, un palazzo, una chiesa o anche una città intera: in alternativa, in questo caso, alle imma-

gini sacre o ad altre raffigurazioni osceno-apotropaiche come la donna che mostra le pudenda scolpita in una lastra già murata sulla Porta Tosa di Milano (seconda metà del XII secolo) o l'uomo a gambe incrociate con un essere mostruoso, da Porta Romana (1171; entrambe a Milano, Castello Sforzesco)⁴⁸.

Il valore della protome sembra mantenersi inalterato nel tempo: manca ancora un preciso riscontro statistico, ma in Liguria le teste tardomedievali e moderne si direbbero a prima vista largamente più numerose di quelle anteriori al 1400. Proprio questi fenomeni di persistenza complicano sia la datazione delle protomi quando il contesto architettonico non è incontrovertibile, sia il senso da attribuire loro in ogni specifico caso⁴⁹. Per secoli, del resto, chi frequentava chiese di campagna ha continuato ad apporvi segni magici o memorie funebri, ricorrendo quasi sempre alla tecnica rudimentale del graffito e magari rafforzando spesso, in questo modo, la carica propiziatoria di sculture medievali già esistenti⁵⁰. E chi costruiva un qualsiasi edificio ha proseguito a inserirvi nelle murature oggetti portafortuna di ogni sorta, siano essi organici (uova) o minerali (pietre, in genere lucenti). In Provenza la pratica sarebbe attestata già nel XII secolo, e coinvolgerebbe anche piatti e bacini ceramici incastonati sui paramenti come baluardo contro le aggressioni malefiche⁵¹. Se poniamo mente al fatto che le tradizioni folkloriche e agiografiche di molti paesi, dall'Irlanda alla Romania, hanno tramandato leggende edilizie incentrate sul sacrificio di un eroe che si lascia murare vivo – o viene costretto a farlo – per propiziare la buona riuscita di un'impresa edilizia (ponte, palazzo o castello) altrimenti minacciata da forze diaboliche o da ostili divinità naturali, anche la comparsa delle teste scolpite si carica di ulteriori sfumature. I cinefili già conoscono queste usanze, per averle viste raccontate nella *Leggenda della fortezza di Suram* (*Legenda o Suramskoj kreposti*, 1985), il rarefatto film di Sergej Paradzanov. Ma anche gli storici e gli archeologi sanno bene che nel santuario di Roquepertuse (Bouches-du-Rhône) erano crani umani quelli che i celto-liguri muravano come acroteri su stipiti e architravi per meglio difendere lo

spazio che essi delimitavano e stabilire una comunicazione tra mondo dei vivi e regno dei morti⁵².

Nessuno ci garantisce che dalla protostoria al secolo scorso la funzione apotropaica della protome antropomorfa sia stata sempre esclusiva e prevalente, per quanto ragionevolmente ipotizzabile. Ma nelle fabbriche romaniche fra Alpi meridionali e Riviera, vista la conformazione delle protomi, al momento non riusciamo a scorgerne un'altra. Piuttosto è interessante rilevare come il motivo protostorico della testa mozzata subisca un processo di cristianizzazione non soltanto attraverso il culto tributato al capo di San Giovanni Battista (primo e illustre martire decapitato), ma anche e soprattutto nella tradizione agiografica dei santi cefalofori, in cui la testa, come circonclusa di una fortissima aura magica, continua a vivere dopo la decapitazione in simbiosi con il resto del corpo, che la sostiene e la conduce dove essa desidera⁵³. Ed è significativo rinvenire chiare tracce di un culto del genere proprio ad Albenga, all'interno di una cattedrale i cui fianchi, lo ricordiamo per l'ennesima volta, sono fasciati da una sequenza di *têtes coupées* tanto martellante da cadere nella monotonia: infatti sulla seconda colonna a sinistra dal fondo sono ancora ben leggibili i lacerti di un affresco votivo trecentesco raffigurante la testa di un cefaloforo non meglio identificabile esibita dalle sue stesse mani. Sia come talismano magico che come attributo di un santo, insomma, la testa deteneva un ruolo tutt'altro che secondario nell'immaginario locale, e non doveva esservi contraddizione nel fatto che la chiesa avesse saputo assimilare il motivo e farne addirittura il perno dell'apparato scultoreo di una cattedrale.

Forse non altrettanto evidente è il significato magico-apotropaico attribuito sia dal mondo antico che da quello medievale ad un motivo diametralmente opposto come quello dell'intreccio, ritenuto capace di intrappolare e sviare lo sguardo malefico, e sovente rafforzato da intarsi luminosi e luccicanti con funzione di talismani⁵⁴. La cultura figurativa altomedievale ci ha insegnato a riconoscere gli intrecci sulle recinzioni presbiteriali, sulle tombe, sui portali, ma anche – nelle versioni miniate e suntuarie – sui frontespizi e le coperte

dei testi liturgici, cioè là dove occorresse salvaguardare ciò che l'intreccio contrassegnava e circoscriveva, e farne un luogo sacro perché protetto e protetto perché sacro. Tanto più che nelle spire di grovigli astratti e intrichi nastriformi potevano trovare posto modulazioni a forma di croce che riconducevano ad un orizzonte prettamente cristologico⁵⁵. Sulle Alpi meridionali l'intreccio non è diffuso in età romanica con la stessa metodica frequenza di quella altomedievale e per giunta tende gradualmente a scomparire (gli esemplari più notevoli sono forse quelli scolpiti sui capitelli di San Costanzo al Monte nel primo XII secolo)⁵⁶, ma tornando ai citati reimpieghi carolingi di Albenga (lunetta di san Verano) e Ventimiglia (tiburio) è suggestivo credere che essi abbiano potuto assumere un significato apotropaico in forza di una nozione dell'intreccio ancora piuttosto viva tra committenti e lapicidi. Il che non toglie che sia soprattutto la testa a primeggiare, ripetendosi attraverso poche e semplici varianti (umane e più raramente diaboliche). Spicca semmai la latitanza della protome antropo-fitomorfa, ovvero del *green man*, del silvano, dell'«homo salvatico» che in zona è motivo ricorrente soprattutto nel Quattro-Cinquecento, benché non sia affatto estraneo alla locale tradizione folklorica⁵⁷.

Naturalmente sia i capitelli di Ventimiglia che i peducci di Grasse e Albenga (fig. 33) sono ormai motivi correnti, come tali risucchiati dalle convenzioni dell'ornato architettonico. In questo senso il romanico europeo contempla una casistica sterminata di mensole grottesche e apotropaiche disseminate lungo i fianchi o le absidi degli edifici religiosi, ma quasi sempre nei pressi di più articolate sequenze che fagocitano archi-volti, lunette, fregi di facciata⁵⁸. Ma la soluzione intemelia, con quella rinuncia deliberata a mostrare nella lunetta un segno della redenzione, sembra quasi degradare la cattedrale a una pieve di montagna. Facile rammentare Grondona, oppure – ancora meglio – la parrocchiale di Sampeyre in val Varaita, dove l'intento profilattico è ancor più accentuato dall'allineamento schematico di inequivocabili *têtes coupées* che fungono ora da capitelli ora da *appliques* sull'avancorpo

del portale⁵⁹. Ma neppure ad Albenga (benché non si conosca la conformazione del portale maggiore duecentesco), il repertorio iconografico sembra conoscere variazioni che non siano meramente quantitative, indifferenti ad accenni di narratività, a concatenazioni iconologiche. Fine dei lapicidi sembra essere stato quello di ribadire che la chiesa è il luogo magico per eccellenza⁶⁰, delimitandone i confini con segni inequivocabili: dentro ci si salva, fuori no. E per quanto tutti i programmi medievali possano ridursi sostanzialmente ad un solo fine – mostrare che l'unica via per guadagnare il riscatto dal peccato passa attraverso la Chiesa di Cristo – la formula sincopata che assimila suggestioni dal mondo «magico» e popolare e si rivolge ad un pubblico ampio e potenzialmente illetterato può riscuotere consensi decisamente larghi, specie dove l'influsso della cultura monastica prima e dell'università poi appare ancora piuttosto blando. Probabilmente i villani del contado albenganese riuscivano a cogliere senso e forza delle protomi che vedevano esposte all'esterno della loro cattedrale, ma è dubbio se si sarebbero destreggiati con altrettanta *nonchalance* davanti alla facciata di Reims o ai transetti di Chartres. C'è dunque da scommettere sul fatto che questo recupero di immagini apotropache fosse caldeggiato, a scopo pastorale e conciliatorio, da un clero che aveva bisogno di comunicare con i fedeli attraverso simboli facilmente intelligibili. La fiducia nella magia e nella taumaturgia è radicata nel Medioevo a tutti i livelli socio-culturali, e la protome riesce a rendersi espressiva per ogni occhio di un pubblico composito. La testa mozzata continuerà ad offrire protezione a chi crede nel suo potere; ma intanto, recuperata in un universo cristianizzato dove non può sussistere nulla che non sia giustificato nella luce di Cristo, gli ricorda che la Chiesa ha trionfato su quelle credenze, e che la vera salvezza si conquista attraverso una nuova fede e una più elevata pratica sacramentale. A queste condizioni il trionfo della Chiesa è figurato non tanto dalle immagini, quanto dalla cattedrale stessa. Esaltato nella sua dimensione simbolica di figura dell'universo cristiano⁶¹, l'edificio sacro sostituisce ogni programma

possibile accogliendo soltanto – ma all'esterno – ciò che pur rimanendo marginale basta a colpire l'immaginazione popolare. La situazione trova interpreti adeguati e sensibili in quelle maestranze an-telamiche o «alpine» che possiedono un *background* tecnico e visivo particolarmente idoneo a rappresentare per segni e simboli, attraverso una forte semplificazione plastica, le robuste e poco speculative linee portanti dell'esegesi e della devozione locali.

L'osmosi fra livelli di cultura ha fatto perno sull'unità decorativa del sistema di forme e modelli, specchio della singola comunità come dell'universo cristiano. Ciò ha portato alla negazione di programmi in senso tradizionale, a tutto vantaggio di una veloce e disordinata evocazione dei simboli per immagini paratattiche. Confesso che è stata forte la tentazione di leggere queste sculture come se fossero *fatrasies*, le poesie-*nonsense* attestate soltanto, però, in tre raccolte di fine Duecento e inizio Trecento di area francosettentrionale⁶². Le *fatrasies* sono componimenti assurdi, senza capo né coda, dove succede tutto e il contrario di tutto: entro una griglia determinata parole, immagini e soggetti vi si accostano senza alcun nesso logico. Per quanto piuttosto debole, il riferimento al mondo fatrasico vale nel nostro caso non soltanto per un confronto strutturale, ma anche perché esso appare strettamente legato al carnevale, alle mascherate, allo *charivari*, momenti tipici dello stravolgimento medievale dell'ordine costituito. Stravolgimento, peraltro, accettato (e spesso organizzato) dalle stesse istituzioni, ecclesiastiche o civili. E vi sono buone probabilità (sulle quali, però, c'è ancora da lavorare) che le protomi mostruose o zoomorfe, sul tipo di quelle di Albenga e Ventimiglia, trovassero davvero il loro equivalente animato in qualche travestimento carnevalesco funzionale a un «rito di passaggio» magari connesso al culto dei morti⁶³, e quindi riuscissero ancor più familiari a chi le guardava.

Presso le cattedrali liguri, provenzali e alpine, dove non erano università o centri di ricerca di particolare spessore, si prediligeva dunque un modello culturale non sistematico e non enciclopedico, ma votato piuttosto al simbolismo associativo, all'assenza di gerar-

chia espositiva; al potere evocativo di singole parole, in luogo del discorso; alla figura in luogo della struttura; se vogliamo, vista la frequenza dei temi apotropai, alla magia in luogo della ragione. Il panorama che viene così tratteggiandosi è quello di una cultura permeata di umori rurali e di retaggi precristiani, in qualche modo alternativa a quello «stato d'animo» o quello «stile di vita», alimentato da una percezione lineare del tempo, da modelli comportamentali di origine cavalleresca e da propensioni storicistiche, che costituisce il nodo dell'identità comunale italiana nel XII e nel XIII secolo, e pertanto di una «cultura cittadina» che elabora più sofisticate forme specifiche⁶⁴. In tal senso non si può dire che la dimensione urbana sviluppata da Albenga o Ventimiglia, che pure erano sedi vescovili, sia stata abbastanza forte e autorevole da precludere l'ingresso a immagini, segni e simboli che appartenevano indistintamente sia a coloro che stavano in città, sia a coloro che rimanendone al di fuori vi gravitavano intorno. La «debolezza iconografica» delle Alpi meridionali è forse il sintomo di una relativa debolezza istituzionale e culturale delle città e dei loro luoghi di elaborazione del sapere. Ma è anche il sintomo di un pensiero magico-associativo (anziché sistematico-speculativo) che nelle sue varie formulazioni era in grado di essere intercettato e recepito da una sfera di fruitori potenzialmente illimitata. Naturalmente poteva accadere che le pratiche magiche prendessero la mano a qualcuno; e che su un terreno del genere germogliassero e crescessero con disinvoltura idee eccessivamente alternative. Queste contrade, già nel Duecento, furono percorse da fermenti ereticali tutt'altro che sporadici, specie sul versante piemontese delle Alpi⁶⁵. Nel mondo romanico e gotico non è raro che un programma iconografico ponga come obiettivo più o meno immediato una polemica antieretica volta a riaffermare alcuni dogmi fondamentali e a condannarne la negazione. La mancanza di programmi articolati o anche solo orientati in tale direzione potrebbe alludere al fatto che i committenti ecclesiastici non ne sentivano la bruciante necessità, e che quindi ai loro occhi le tendenze eterodosse non erano così diffuse o

pericolose come ce le figuriamo noi. Ma la relazione potrebbe essere anche ribaltata: è altrettanto possibile che le eresie abbiano trovato di che espandersi e radicarsi anche a causa di un'insufficiente predicazione per immagini, e che la reazione si sia quindi manifestata soprattutto attraverso canali inquisitoriali, anziché didattici. Loro malgrado, insomma, le teste apotropai che avrebbero favorito la circolazione e la proliferazione dei catari. Non presentiamo quest'affermazione come un'epigrafe conclusiva, ma come un'altra ipotesi su cui lavorare.

¹ *S'abrils e Fuoillas e flors*, vv. 57, 59-61. Cito da (B. de Born) 1986, p. 261. Ma si veda anche l'edizione di Gouiran 1985, I, p. 132, con alcune varianti lessicali (i versi sono stavolta i nn. 46, 48-50). Questo scritto deve molto anche all'aiuto, ai suggerimenti e alle opinioni di Giovanni Coccoluto, Daniela Gandolfi, Francesco Gandolfo, Giuseppe Palmero.

² Baltrušaitis 1958.

³ Frondoni 1987, pp. 46-48, propende ancora per una datazione abbastanza alta (circa 1000; ma il pezzo era tradizionalmente ritenuto dell'VIII-IX secolo), mentre Di Fabio 1987, p. 128, è favorevole a una cronologia decisamente più bassa (circa 1100). Gandolfi 1969-70, p. 96, sembra lasciare aperta la questione, problematizzandola.

⁴ Lamboglia 1970, pp. 68-69; Abbo 1992-93; Bellezza 1995a.

⁵ Sulle vicende architettoniche del duomo intemelio si vedano comunque Rossi 1877; Lamboglia 1951, 1961, 1970, pp. 12-13, 1971; Chierici-Citi 1979, pp. 318-346; Ciliento-Pazzini Paglieri 1991, pp. 108-116; *La cattedrale* 1994; Pal-larés 1969-70.

⁶ Di Fabio 1987, pp. 123-129, ne sottolinea questi caratteri ricorrenti (la citazione è a p. 124).

⁷ Sui *magistri antelami* in Liguria: Formentini 1942; Di Fabio 1984, *passim*; Di Fabio 1987; Dagnino 1987; Gandolfo 1991; *Niveo de marmore* 1992; De Floriani 1996, pp. 666-672.

⁸ Citi 1979, pp. 442-444.

⁹ *Ibidem*, pp. 348-363; Marcenaro 1993-94, pp. 369-406.

¹⁰ Gandolfo 1997.

¹¹ Cfr. Gandolfi 1969-70, fig. 12, cat. 132.

¹² Coccoluto 1994; Romano 1994a; Settis 1994.

¹³ Citi 1979, pp. 450-451; Bartoletti - Pazzini Paglieri 1995, pp. 95-100. Cenni sui restauri del 1986 sono in Bestagno 1986.

¹⁴ Di Fabio 1987, p. 124, 128, data al XII secolo l'architrave e all'XI il frammento con ruota e pavoni. Un giudizio più stabile sui brani plastici sanremesi dovrebbe comunque dipendere da una verifica puntuale dell'autenticità o di eventuali rilavorazioni di singoli pezzi in rapporto ai ripristini del primo Novecento: cosa attualmente problematica, vista l'inaccessibilità di molti di essi (peducci).

¹⁵ Vedi *infra*, in questo stesso libro.

¹⁶ Lo studioso mi ha cortesemente anticipato la tesi di un suo lavoro in corso di pubblicazione. Sullo sfondo politico-territoriale cfr. Guglielmotti 1995a, 1995b.

¹⁷ Sulle vie di comunicazione attraverso le Alpi meridionali fra XII e XIV secolo si vedano Sergi 1976; Comba 1976, 1980, 1981b, 1990; Coccoluto 1982, 1969-70; Embriaco 1995; e i saggi raccolti in *Luoghi di strada* 1996. Sulla Provenza angioina cfr. il monumentale lavoro di Baratier 1969.

¹⁸ Cfr. Di Fabio 1987, pp. 128-129; sul complesso episcopale di Grasse, in breve, Thirion 1981, pp. 166-174. Sulle relazioni economiche e politiche fra Genova e la Provenza nel XII e nel XIII secolo rimando essenzialmente a Pistarino 1966; Jehel 1993, *passim*; su Grasse, in particolare, Gauthier 1928, 1935.

¹⁹ Thirion 1981, p. 427, attribuisce il portale alla fine del XIII o al principio del XIV, ritenendolo contestuale all'architettura, mentre nel suo fondamentale lavoro sulla scultura romanica della Provenza alpina si era limitato a rilevare l'esecuzione tardiva, «en pleine époque gotique», di protomi fortemente arcaizzanti (1972, p. 22). Thévenon 1983, p. 64, cerca di problematizzare il rapporto edificio-portale, lasciando la questione aperta: il primo sembra duecentesco, il secondo potrebbe essere addirittura già quattrocentesco. Ma siccome non vi sono segni apparenti di sutura, anche la cronologia della chiesa dovrebbe abbassarsi. De Beauchamp 1990, p. 93, data la chiesa alla seconda metà del XIII secolo e il portale al XIV. In realtà la tipologia del portale di Saint-Martin è decisamente affine a quella di Seyne, mentre un elemento di ornato che per la zona si direbbe piuttosto moderno, come la cordonatura sovrastante i capitelli, si trova già, in analoga posizione, nel San Siro di San Remo.

²⁰ Thirion 1970, p. 33. Su Lingueglietta cfr. Ugo 1954; Cervini 1992a; Giacobbe 1997, pp. 130-133.

²¹ Su Senez: Thirion 1957a; 1981, pp. 294-300. Su Glandèves: Thirion 1981, pp. 413-414 (suggerisce una ricostruzione della cattedrale nell'ultimo terzo del XII secolo); Thévenon 1983, p. 58; e per il contesto topografico Barruol 1969; su Glandèves come sede vescovile: Jacquet s.d.; Bodard 1984; su entrambe le cattedrali, il fascicolo che gli «Annales de Haute-Provence», 315, 1992, hanno dedicato alle *Alpes-de-Haute-Provence. Les Cathédrales*, I, *Glandèves, Entrevaux, Senez, Riez*.

²² Roman 1888, coll. 57-64; Thirion 1974; 1981, pp. 354-364; Castelnuovo 1988, pp. 29-30; Dartevelle, 1990, pp. 68-75; Barruol 1994.

²³ Botton 1996.
²⁴ Thirion 1981, pp. 366-368, 389-392. Sui rapporti franco-italiani in età romanica cfr. pure Thirion 1970 e 1971.
²⁵ Già al principio del secolo Camille Enlart aveva cercato di definirla, coniando la nozione di *École des Alpes*: il punto è che lo studioso accostava a Embrun e Ventimiglia monumenti come il duomo di Genova, dove invece agiscono interferenze culturali diverse. Cfr. comunque Enlart 1909 e 1910.
²⁶ Ceschi 1959, pp. 223-230; Di Fabio 1987, p. 116; Arena 1994, p. 215.
²⁷ Marcora 1972; Zastrow 1981, pp. 144-153.
²⁸ Borzacchiello 1969, pp. 39-40, 204-205; Costa Restagno 1979, pp. 42-44.
²⁹ Punto di riferimento imprescindibile è in questo caso *Il Duomo di Trento* 1992, e specialmente i contributi di A. Peroni, *La struttura e il programma della decorazione nel quadro degli inizi dell'arte gotica*, pp. 175-221, e di B. Passamani, *Gli apporti plastici: da Adamo d'Arogno a Egidio da Campione*, pp. 270-329.
³⁰ Cfr. Tavernier 1991.
³¹ *Ibidem*; Rasmus 1954, pp. 17-18.
³² *Ibidem*, p. 19.
³³ Rasmus 1950; 1954, pp. 20-21.
³⁴ *Ibidem*, p. 21. Sulle fasi costruttive dell'edificio cfr. Stamper 1980 e Frei 1987.
³⁵ Rasmus 1954, pp. 24-25; Rasmus 1972; Vergeiner 1992. Per una contestualizzazione di queste opere e di questi complessi si veda Spada Pintarelli 1991.
³⁶ Garms 1986.
³⁷ *Tituel*, 7.4 (W. von Eschenbach 1994, pp. 40, 108).
³⁸ Gombrich 1976, p. 110.
³⁹ Sull'«orizzonte d'attesa» cfr. gli studi riuniti in Jauss 1989.
⁴⁰ Lomartire 1995, p. 196.
⁴¹ Cfr. Autenrieth 1991, con vasta bibliografia.
⁴² Cais de Pierlas 1888, doc. 88; Doublet 1912, pp. 423-439.
⁴³ Viale 1952-53; Galante Garrone 1991b, p. 71; Rossetti Brezzi 1992, p. 299, tav. 70. Sull'edizione medievale del complesso cfr. i contributi di Carità 1991 e Coccoluto 1991.
⁴⁴ *Gli Statuti* 1995, *passim*.
⁴⁵ Sulle vicende della diocesi di Antibes/Grasse cfr. Hildeheimer 1984.
⁴⁶ Thirion 1981, pp. 172-173.
⁴⁷ Coignard 1991; e naturalmente i numerosi contributi di Ferdinand Benoît (1945; 1946; 1948; 1949; 1957; 1969). Sulla ricezione del culto della testa nel mondo medievale, Simonetti 1987. Ho dedicato nel frattempo un lavoro speci-

fico ad alcuni testi medievali che parlano di un uso apotropaico di sculture dal soggetto profano o addirittura pagano (Cervini 2001).

⁴⁸ Hülsen 1992; G. A. Vergani, *Schede 407-408*, in *Milano e la Lombardia* 1993, pp. 474-475. Cfr. ancora Antonucci 1933.

⁴⁹ Sulla resistenza del motivo della testa mozzata (e del suo valore) fra Liguria e Alpi Marittime, anche oltre i limiti convenzionali del Medioevo: Gourvest 1956; Benoît 1959; Cimaschi 1964; Doro 1964 (e i contributi dello stesso Doro raccolti in «Segusium», XX, 1984); De Negri 1974, *passim*; Spalla 1984, pp. 10-13; De Nevi 1988, pp. 249-258. Altri stimolanti riscontri figurativi (sulle teste e su altri simboli protostorici come spirali e mammelle) sono in Fatucchi 1992.

⁵⁰ Vaschetti 1986; Manini Calderoni 1994.

⁵¹ Benoît 1975, pp. 77-78.

⁵² Coignard 1991. Sui «sacrifici edilizi» cfr. Cocchiara 1956, pp. 84-125; Seppilli 1990, pp. 231-244, 252-273.

⁵³ Simonetti 1987.

⁵⁴ Trilling 1995 (soprattutto pp. 73-74).

⁵⁵ Cfr. Reuterswärd 1986.

⁵⁶ Romano 1994, pp. 153-157.

⁵⁷ Sulla tipologia del motivo: Basford 1996. Sull'impiego cinquecentesco dei mascheroni nelle fontane del cuneese (Boves, Entracque): Coccoluto 1997. Sulla tradizione dell'uomo selvatico nelle Alpi Marittime: Pellegrino 1994.

⁵⁸ Mi limito a segnalare quanto è stato osservato per la cattedrale modenese da Castelnuovo 1984, Frugoni 1984 e Armandi 1989, pp. 127-128.

⁵⁹ Gabrielli 1974, pp. 34-35, 45. Nonostante i fenomeni di persistenza assai diffusi nella zona, i caratteri del portale di Sampeyre mi sembrano ancora duecenteschi.

⁶⁰ Su questo concetto cfr. tra gli altri Camporesi 1981 e Busagli 1991.

⁶¹ Sul simbolismo degli edifici religiosi medioevali non posso che limitarmi a pochi titoli, ciascuno dei quali costituisce però un caposaldo della bibliografia sull'argomento: Sauer 1964; Krautheimer 1993; Simson 1988; Heitz 1963.

⁶² *Fatrasies* 1993.

⁶³ Come quello che troviamo rappresentato, ad esempio, nelle illustrazioni trecentesche del *Roman de Fauvel* (Schmitt 1988, pp. 206-238). Cfr. pure Fumagalli 1982; Ginzburg 1982; Heers 1990; per l'area ed il periodo che ci interessano, Mario 1990, e in generale Giardelli 1991.

⁶⁴ Cfr. Bordone 1997.

⁶⁵ Merlo 1977.

II.
LA «RESISTENZA AL GOTICO».
IL PORTALE DELLA CATTEDRALE DI VENTIMIGLIA

A Girolamo Rossi, il «peristilio in cui s'apre la maggior porta» della cattedrale di Santa Maria Assunta in Ventimiglia pareva «bellissimo». Tuttavia, «per quanto sia desso solido ed elegante, per suo archeggiare a sesto acuto, laddove l'arco tondo predomina in tutto il rimanente dell'edificio, venne turbata quell'armonia, che da una ben intesa disposizione di cose fra se dissimili, mena sempre ad unità d'effetto»¹. Il giudizio del Rossi è l'incunabolo delle vicissitudini storiografiche del portale maggiore, che impropriamente lo studioso chiamava «peristilio»: un manufatto ritenuto in sé ragguardevole, ma fuori luogo e fuori scala. Già nel secolo scorso, la cattedrale e il suo ingresso parlavano lingue diverse. Ma in tutti questi anni si sono fatti ben pochi sforzi per cogliere la natura di quella discrasia, e soprattutto per restituire una vera dimensione estetica e culturale alla lingua di un portale ingombrante e incompreso.

La sua «povertà» scultorea è forse all'origine di una sfortuna critica che passa attraverso una sorta di minimalismo interpretativo, sovente tanto prodigo di attenzioni verso l'architettura della cattedrale quanto avaro di considerazione nei riguardi del suo avanzo. Rammenteremo quindi il precoce sopralluogo di Alfredo d'Andrade, che disegnò capitelli e particolari ornamentali in due fogli datati 30 agosto 1883, rilevando che il portale doveva essere più moderno del resto dell'edificio²; e parimenti il corretto (ancorché

generico) giudizio di David Macgibbon, per cui «the porch of the cathedral (...) is old, and is decidedly Italian in character»³: quindi non francese, malgrado il suo «goticism». Di Ventimiglia si era ricordato anche Pietro Toesca, annoverando il portale del duomo fra quei monumenti duecenteschi che conferiscono all'architettura gotica ligure «una sua vaga individualità»⁴: citazione tanto più preziosa, perché inserita in una sintesi celebre di respiro larghissimo come, appunto, *Il Medioevo*. Ma intanto restava l'apparente contraddizione fra una struttura «notevole» e le sue «protomi ferine di concezione e di fattura assai arcaiche», cui fuggacemente accennava Carlo Ceschi nel 1949⁵. L'inquadramento critico della facciata intemelia si deve soprattutto a Nino Lamboglia, che alla cattedrale seppe dedicare fra l'altro assidue cure restaurative. Proprio i resoconti dei lavori offrirono al compianto archeologo più di una circostanza per puntualizzazioni cronologiche e valutative che in genere, tuttavia, toccarono solo di sfuggita lo stile delle sculture e la tipologia del portale. Trattando dei ripristini postbellici, Lamboglia datò la struttura al «XIII secolo inoltrato»; dando conto più diffusamente dei restauri esterni del duomo, attribuì poi al «superbo portale gotico» una cronologia più larga, che giungeva ad abbracciare il primo Trecento. Questa datazione approssimativa venne confermata dopo le campagne del 1968-70, quando fu ribadita l'estraneità del portale al resto della chiesa, di cui costituiva l'«unico elemento goticizzante», per quanto «grandioso e sproporzionato»⁶: concetti affioranti poco dopo nella ricognizione di Duilio Citi, che peraltro abbozza pure una rapida descrizione dei capitelli (datati ancora, come il «protiro», al tardo Duecento)⁷. Ma in nessun caso Lamboglia ebbe tempo e modo di azzardare un'esplorazione più analitica del portale e del suo corredo scolpito (di regola ignorato), mentre nessun confronto giunse a corroborare una cronologia che sembra sia stata formulata soprattutto per via induttiva. L'indubbio prestigio dello studioso fece per giunta aggio sull'effettiva portata dei suoi contributi, sicché ancora nella monografia su Ventimiglia di Bruno Ciliento e Nadia Pazzini Paglieri⁸, e nell'opu-

scolo pubblicato in occasione di una mostra sulle sculture altomedievali del duomo intemelio si è riproposta la datazione larga (XIII-inizio XIV secolo)⁹, mentre Clario Di Fabio aveva già collocato il portale nel periodo immediatamente successivo alla conquista genovese della città, riconoscendone il carattere antelamico¹⁰.

Si direbbe insomma che la letteratura sull'argomento (fatta, lo ricordiamo, di note d'occasione più che di studi specifici sulla scultura della cattedrale) si sia prevalentemente limitata a considerare l'ingresso come una semplice tappa delle fasi edilizie del monumento, affidando ogni valutazione storico-culturale alle mere constatazioni che il portale è «troppo gotico» e «troppo grosso» per la chiesa che lo ospita (senza peraltro mai argomentare la prima). Un preliminare nodo da sciogliere, dunque, è relativo all'epoca del manufatto. La critica è sempre stata concorde nell'attribuirlo a dopo il 1251, ma, con la sola eccezione del Di Fabio, non ha mai cercato di restringerne i tempi di costruzione. La domanda che andrà formulata è, allora: *quanto* dopo?

Verifichiamo innanzitutto se esistono a questo riguardo riscontri utili di natura documentale. Una prima pezza d'appoggio, per quanto incontrovertibile, si deve ad età troppo avanzata. È infatti un disegno del 1350, conservato nell'Archivio di Stato di Genova e pubblicato da Giuseppe Palmero¹¹, che mette in risalto la posizione dei castelli di Ventimiglia in rapporto all'abitato: fra le case emerge al centro la sagoma del duomo, aperta in facciata da un nicchione schizzato con sommarietà convenzionale, ma in cui non tarderemo a riconoscere una citazione di quel portale che, insieme al campanile, concorre a rendere la cattedrale effettivamente riconoscibile tra la schiera delle abitazioni. In ogni caso questa veduta di Ventimiglia (la più antica che si conosca, se escludiamo la rappresentazione simbolica come città turrata negli *Annali* di Caffaro) rimane per noi un sicuro *terminus ante quem*. Il secondo punto di riferimento è invece assai più vicino al presumibile periodo di realizzazione della compagine. Un rogito del notaio Giovanni di Amandolesio risulta infatti *actum in platea, ante portarium Sancte*

Marie de Vintimilio il primo febbraio 1258¹², mentre in seguito la medesima parola *portarium*, che evidentemente doveva alludere a una struttura architettonica di un certo respiro (e quindi non a una semplice porta) viene ancora adoperata a proposito dell'ingresso principale del duomo. Il 14 febbraio di quello stesso 1258, ad esempio, il notaio roga un altro atto non *ante portarium* ma addirittura *in portario*¹³: laddove l'ablativo di stato in luogo parrebbe del tutto improprio se il portale in questione fosse stato una semplice soglia, e non, più verosimilmente, un sito configurato in modo da ospitare tutte le persone coinvolte nella stesura dell'atto. Vi sono quindi buone ragioni per credere che Giovanni alludesse proprio al portale ancor oggi visibile, tanto più che tipologia e declinazione stilistica non ne escludono (ma, anzi, ne corroborano) una datazione proprio sulla metà del XIII secolo.

Vediamo, allora, quali siano le peculiarità della sua struttura e della sua decorazione, ancor meglio messe in risalto dai restauri cui il portale è stato sottoposto fra il 1994 ed il 1995 a cura della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Liguria¹⁴. Addossato al prospetto del duomo (fig. 24), l'avancorpo si apre verso la piazza inquadrando l'ingresso attraverso profonde strombature. È come un blocco scavato, dalla forte articolazione plastica, e dà quasi l'impressione di essere costruito non «per via di porre» ma «per via di levare». Il sesto acuto degli archivolti è scandito da una serie di costoloni che trovano rispondenza nelle colonnine degli sguanci (tre per parte) attraverso i capitelli figurati. La zona degli archi e quella delle colonne sono raccordate da una cornice modanata in discreto oggetto, che corre anche lungo l'architrave, la fronte e i fianchi dell'avancorpo.

Un altro elemento di unificazione è dato dal fregio a denti di sega, che affiora sia sotto le cornici degli spioventi che nella lunetta. La risoluzione di quest'ultima, perforata da un oculo, è esplicitamente astratta: come quella dell'architrave, dove le modanature sostituiscono idealmente figurazioni dipinte o scolpite (fig. 25). Nel segno di questa tendenza geometrizzante va interpretata anche la teoria di archetti pensili acuti,

su tozze semicolonnate dai capitelli cubici, sgranata all'esterno della struttura. Un concio del contrafforte sinistro reca invece scolpita a rilievo assai basso una stella a otto punte. La maggior parte di quanto si vede oggi può ritenersi filologicamente genuina: soltanto la prima colonnina dello strombo destro fu sostituita nel 1947, perché quella antica era stata seriamente danneggiata da un proiettile di obice durante la guerra. Va inoltre precisato che fregio e oculo della lunetta rimasero tamponati e coperti di intonaco per circa un secolo, e cioè dal ripristino in stile della facciata su progetto di Edoardo Arborio Mella (1874) fino ai lavori degli anni 1968-70, che condussero a una radicale restituzione romanica dell'intero duomo¹⁵.

Sugli spigoli esterni dell'avancorpo si dispongono due coppie di oranti che sono anche pseudo-telamoni (di uno non sopravvive che la testa), ma gli interventi figurati rimangono propri soprattutto di mensole e capitelli (per quanto anche le basi delle colonnette, specie nello strombo sinistro, mostrino tracce di protomi antropomorfe ormai consuete dall'usura delle superfici). Ed ecco quel che vi si distingue (figg. 31, 32). A sinistra i capitelli sono decorati, nell'ordine, da tre teste umane incorniciate da un rudimentale sistema ad archetti pensili, con una scantonatura sullo spigolo; da un mascherone zoomorfo; e ancora da tre teste, la maggiore al centro, sormontate da un partito ad archetti. Sulla mensola c'è un telamone-orante nudo. La mensola opposta presenta invece la figura di un angelo ad ali spiegate (con le mani di sei dita), naturalmente vestito di una lunga tunica. Un altro angelo torna sul primo capitello interno dello strombo destro, insieme a due teste umane e due croci. Nel secondo capitello, due quadrupedi araldici, speculari, dall'apparenza di lepri, mordono una protome umana; l'ultima testa, nel terzo capitello, è fiancheggiata da due mascheroni cornuti, presumibilmente diabolici.

Mensole e capitelli rivestono nell'economia del portale un'importanza secondaria: non tanto per il loro peso iconografico, di cui si dirà fra poco, ma per la loro effettiva incidenza in rapporto all'architettura del complesso. Le figurazioni sono trattate per piani larghi

e tesi, per volumi massicci ben staccati dal piano di fondo, in modo da assecondare il rigonfiamento del capitello e la conformazione architettonica della mensola. Se per ipotesi le parti figurate venissero sostituite da elementi meramente esornativi, come capitelli cubici e semplici mensole lisce, la visione d'insieme ne riuscirebbe solo minimamente impoverita. Quella del portale di Ventimiglia è un'architettura che non ha bisogno della scultura, perché tende a trattare ogni elemento scultoreo nella sua precipua connotazione architettonica. In termini strutturali e impaginativi, capitelli, mensole e pseudo-telamoni valgono come elementi del sistema, e non come forme autonome investite di una vitalità propria. Sono puri solidi e puri volumi, e come tali valgono alla stregua di basi, modanature, archetti e cornici a denti di sega. Una precisa conferma ne viene fra l'altro dall'archeggiatura esterna, dove i «telamoni» angolari svolgono la stessa funzione ritmica delle semicolonnine adiacenti, introducendo nella sequenza una semplice variazione armonica: e tutti e quattro vivono in stretta ed inscindibile simbiosi con quella partitura. Ci troviamo di fronte, insomma, ad un'arte che non mira ad una rappresentazione più o meno naturalistica del reale, ma cerca di fare scultura con i mezzi propri dell'architettura. L'arte di una maestranza di costruttori, più che di veri scultori; di lapicidi, più che di «figuristi».

Queste osservazioni possono servire anche ad affrontare più correttamente, a mio avviso, la questione della bassa qualità plastica dei brani figurati. I loro autori certo non avrebbero potuto rivaleggiare con Benedetto Antelami o Nicola Pisano, ma è altrettanto sicuro che la declinazione stilistica adottata è quanto di più funzionale si potesse allora concepire in relazione al tipo di portale messo in opera. Soltanto una scultura come questa avrebbe potuto sottolineare i pregi schiettamente architettonico-lapidei del manufatto, espressione non di un'architettura al servizio della scultura, ma di una scultura risucchiata dall'architettura tramite una sorta di scomposizione «cubista» del dettato figurativo. D'altronde il profilo tecnico dell'*atelier* non è affatto mediocre: i concii sono tagliati e montati con

accuratezza puntuale e compiaciuta, e i materiali sono valorizzati sia mediante un'appropriata lavorazione, sia attraverso una successiva coloritura che ha ulteriormente accentuato i valori compositivi di masse e blocchi. Il restauro ha permesso di verificare che il portale di Ventimiglia venne costruito adoperando almeno due tipi di calcari (tra cui la pietra della Turbie, solitamente ritenuta l'unico materiale impiegato) e tre di marmi, di cui uno con venature brune e verdastre. Le pietre sembrano dunque provenire da cave diverse, e non è da escludere che per l'occasione siano stati rilavorati marmi antichi di reimpiego¹⁶. Non meno sorprendente è il ruolo del colore: durante la pulitura si è scoperto che l'architrave è rossastro, la tunica dell'angelo sulla mensola destra marrone, e gli archivolti dipinti a finti concetti bianchi e neri, secondo uno schema caratteristico della decorazione due-trecentesca di area genovese. L'alternanza di marmi e calcari avvolge di fremiti chiaroscurali sia la partitura esterna dell'avancorpo che la stessa lunetta, dove la successione di architrave, doppio fregio (a denti di sega e liscio) e lastre levigate con l'oculo risolve da sola il problema della decorazione (senza far ricorso, per esempio, a un bassorilievo, a un affresco, a un mosaico). Dunque la facciata di Ventimiglia non era affatto monocroma e opaca, ma assecondava il ben noto gusto medievale per il colore, che investiva con esuberante vitalità anche l'architettura e il suo ornato¹⁷.

Il portale si è rivelato insomma opera molto più intelligente e curata di quanto non fosse finora apparso: il rivestimento pittorico delle superfici e le variazioni materiche dovevano esaltarne la trama astratto-volumetrica, evidenziando i rapporti di forza tra i diversi elementi del sistema e accentuandone la ragguardevole qualità architettonica. Con queste premesse mi pare che si possa sviscerare con maggiore cognizione di causa anche il problema del «goticismo» del portale, solitamente contrapposto alla più antica scabrezza «romantica» del resto dell'edificio. In realtà la qualifica di «gotico» sembra essere stata appiccicata al portale di Ventimiglia soprattutto per la presenza degli archivolti costolonati a sesto acuto e per la relativa pro-

fondità degli sguanci. Ma al di là di questi tiepidi spunti d'aggiornamento bisogna osservare come tutti gli altri fenomeni lessicali (dai capitelli figurati al motivo dentato, dagli archetti alle stesse cornici modanate) appartengano semmai al vocabolario romanico, mentre l'enfasi posta sui valori volumetrici non è meno devota all'eredità del passato. Il portale è saldo e pesante, lontano da indugi decorativistici. Disegno ed esecuzione lavorano sulla forza della massa muraria compatta, non sulla trasparenza delle linee portanti. Per converso, nessun portale intrinsecamente «gotico» avrebbe ridotto così all'osso i suoi brani scultorei, che in Francia quasi costituivano la ragion d'essere del portale. A Ventimiglia è piuttosto in atto una «resistenza al gotico» che propone un modello alternativo di configurazione plastico-architettonica, abile ad insistere sulla continuità della tradizione. Non si tratta però di una resistenza passiva, perché del linguaggio gotico si recepisce quel tanto che basta ad innervare la prassi consueta; e la tradizione, dal canto suo, è vissuta positivamente, come un grande canovaccio sul quale innestare, di volta in volta, i momenti di innovazione. Non c'è forse ignoranza del gotico, né un suo fraintendimento: piuttosto, un modo radicalmente diverso di costruire e decorare un portale, che tuttavia guarda con curiosità e interesse alle novità del tempo, adottate quando funzionali alla propria progettualità, ai propri obiettivi, al proprio modo di concepire e manipolare la superficie e lo spazio.

Le peculiarità tecnico-formali della compagine ventimigliese sono condivise da portali e parati lapidei realizzati nel corso del XIII secolo, sia a Genova che nelle due Riviere, dai *magistri antelami*. Originari delle regioni comasche e ticinesi, ma perfettamente ambientati in Liguria fin dalla metà del secolo precedente, essi detenevano del mercato edilizio e ornamentale genovese una sorta di gestione monopolistica. Intorno alla metà del Duecento, quando Genova estese nel resto della regione, e soprattutto nel Ponente, la sua egemonia politica e militare, gli *antelami* tennero dietro alle truppe d'occupazione ed ebbero buon gioco nell'esportare la propria maniera anche in provincia.

La loro professionalità nel campo dell'arte di costruire edifici e di tagliare la pietra era ineccepibile: sapevano innalzare di tutto, dalle cattedrali alle macchine da guerra, e sempre con risultati di efficace e dignitosa qualità. Più deboli come scultori *tout-court*, si dedicavano soprattutto ad una plastica di moderato corredo all'architettura. La formidabile bravura nella lavorazione dei paramenti, combinata con una decorazione figurata altrettanto volta all'astrazione, torna ad esempio nel San Salvatore dei Fieschi presso Cogorno, nella cattedrale di Albenga, nei Santi Giacomo e Filippo del castello di Andora, nel San Siro di San Remo, nella cappella vescovile di Grasse; o in edifici minori, come il San Pietro di Lingueglietta, dove non esiste (o almeno, non esiste più) ornamento figurativo¹⁸. Dietro San Salvatore ci sono un papa (Innocenzo IV) e un cardinale (Ottobuono) della famiglia Fieschi; dietro Albenga, Andora e San Remo il definitivo assoggettamento genovese di quei territori dopo la lotta contro Federico II, e l'episcopato di un vescovo genovese come Lanfranco Di Negro (1255-1289); dietro Grasse, una fitta rete di rapporti commerciali con Genova. E tutti questi monumenti si dispongono fra la metà e il terzo quarto del XIII secolo. A Ventimiglia, come ben sappiamo, le guarnigioni genovesi arrivano in massa dopo l'ultima capitolazione della città (1251), e negli anni successivi la rafforzano come baluardo antiangioino¹⁹. I nuovi cantieri di Albenga e San Remo sono a loro modo anche uno strumento di affermazione culturale del controllo genovese, esercitato da maestranze provenienti dalla «capitale». Gli *antelami* divulgano ad un tempo un modello architettonico, una cultura e un potere. La decorazione di un portale diventa così anche un segno di possesso, una via per ribadire la presenza tangibile di un'autorità. Non ci sentiamo di azzardare che la genovesizzazione delle diocesi di Albenga e Ventimiglia sia il frutto di una vera strategia coerente, e non, piuttosto, di una duttile capacità di adattamento alle diverse situazioni di alcune costanti organizzative: però dobbiamo riconoscere in tutto questo una significativa coincidenza di fattori,

per cui ecclesiastici e magistrati genovesi amministrano città occupate da presidi genovesi dove scarpellini e capimastri genovesi costruiscono non solo mura e torri, ma anche chiese e opere pubbliche.

Fin nella bicromia dei suoi archivolti, il portale di Ventimiglia riflette una cultura decorativa propria di Genova, che il romanico intemelio non aveva sinora conosciuto. La dimensione monumentale è tuttavia unica nel territorio ponentino: i portali laterali di San Siro a San Remo sono quasi pittorici nella loro risoluzione lineare e schiacciata, come a San Salvatore dei Fieschi, e rappresentano la variante «disegnativa» delle opzioni antelamiche, senza per questo metterne in discussione la base culturale. Ad Albenga i portali duecenteschi sono scavati all'interno del parato lapideo. Il maggiore non venne mai eseguito, ma presumibilmente avrebbe dovuto seguire la tendenza propria degli ingressi minori: niente avancorpo e articolazione interna alla muratura, come in San Matteo a Genova (*post* 1278). Purtroppo non sappiamo niente dell'antico portale maggiore di San Remo, mentre il riferimento più vicino a Ventimiglia è da ravvisare nel portale di Andora, costituito da un avancorpo in aggetto più moderato dove il registro superiore appare peraltro non ben risolto (perché incompiuto?): colonnette e archivolti, più leggeri e flessibili che a Ventimiglia, vi disegnano un arco a tutto sesto, ma il principio compositivo che governa la struttura è a un dipresso analogo. A Ventimiglia si sarebbe potuto ricavare un portale interno alla facciata solo rivestendola di una nuova apparecchiatura lapidea, e anche in questo caso la profondità non sarebbe stata così marcata. Il tipo dell'avancorpo era l'unico che potesse conferire al prospetto quell'amplificazione della porta che evidentemente si voleva conseguire. Il portale di Ventimiglia, dunque, non è tanto «sproporzionato», quanto effettivamente «grande»: perché segno forte della presenza genovese, ma anche perché non poteva risolvere diversamente il problema posto dalla necessità di congegnare un portale largo e profondo, degno di una cattedrale, su quella facciata stretta, inarticolata e presumibilmente anonima. Se si voleva fare scultura con

risorse edilizie, insomma, non si poteva farlo adeguatamente con un portale più modesto.

A Ventimiglia l'articolazione architettonica e l'uso esteso della policromia contribuiscono peraltro a raggiungere una certa magniloquenza. Quasi che attraverso la scansione bianconera dei costoloni e il rivestimento rossastro dell'architrave si volessero addirittura evocare, per mera analogia, i portali di facciata della cattedrale genovese di San Lorenzo, scolpiti all'inizio del secolo con ben altra eleganza e dispendio di mezzi (e da maestri affatto diversi), ma dove gli architravi sono di marmo rosso e gli archivolti di marmo bianco e pietra. I peducci degli archetti pensili di Albenga e Grasse sembrano invece i paralleli più immediati per mensole e capitelli di Ventimiglia: forse vi è anche identità di bottega, oltre che di linguaggio. La robusta stilizzazione stereometrica e l'astrazione antinaturalistica permettono comunque di riconoscere all'opera in tutti e tre i cantieri un laboratorio antelamico.

Il monumento intemelio, dunque, va inteso nella giusta misura dello spazio culturale genovese. E che a Ventimiglia gli *antelami* ci siano effettivamente stati è confermato pure dalle fonti documentarie. Tra il 1260 ed il 1262 un *magister antelami*, tale *Bertramus*, compare nella guarnigione di Castel del Colle insieme a diversi altri artigiani specializzati, dai fabbri ai maestri d'ascia: tutte figure cui i presidi non potevano rinunciare, perché indispensabili alla regolare manutenzione degli armamenti e delle fortificazioni²⁰. Come i loro colleghi di Castel d'Appio e della Rocca, anche costoro erano soliti esercitare il proprio mestiere in città, fuori servizio, per arrotondare lo stipendio. Siccome pare che avessero preso l'abitudine di farlo anche durante le ore in cui avrebbero dovuto montare la guardia ai castelli, Guglielmo Boccanegra firmò nel 1258 un mandato che intimava la cessazione di questa pratica²¹. Naturalmente un intervento sul cantiere del duomo non doveva certo seguitare ad una semplice transazione privata fra il capitolo e le maestranze: non, comunque, nella Ventimiglia di quegli anni, dove la costruzione di un portale maggiore nuovo dev'essere stata altrimenti concordata con le stesse autorità geno-

vesi. Ma le ingiunzioni del Boccanegra confermano, se ancora ce ne fosse bisogno, che i soldati di stanza a Ventimiglia non facevano soltanto i soldati. E così non mi stupirei se *Bertramus*, magari insieme a qualche altro sodale di cui non ci è giunto il nome, si fosse materialmente dedicato a conci e capitelli per la cattedrale. Di sicuro sappiamo che negli anni Cinquanta si ripararono e si rafforzarono le mura della città e dei castelli, e vennero ricostruite le case canoniche (1252-53), danneggiate dagli ultimi eventi bellici. I modelli architettonici e figurativi, insomma, viaggiano nei bagagli delle truppe d'occupazione.

Ci si può domandare se il portale della Santa Maria Assunta valga come paradigma ideale della cultura figurativa duecentesca nell'estremo Ponente, tanto più che la presenza di un vescovo milanese nella sede intemelica (suffraganea proprio di Milano) potrebbe aver favorito la permanenza e l'attività di *équipes* «lombarde» comunque già ben sostenute dalle armi genovesi. Mi riferisco naturalmente ad Azzo Visconti, che resse la diocesi in uno dei momenti più travagliati della sua storia (1250-1262), aperto da aspri contrasti con la locale famiglia ghibellina dei De Castro, e dalla visita ufficiale a Ventimiglia del papa genovese Innocenzo IV (Sinibaldo Fieschi), attestato in città il 7 maggio 1251 durante il lungo viaggio di ritorno verso Roma²²: due circostanze che restituiscono al Visconti il ruolo di mediatore fra spinte autonomistiche e ritorni all'ordine, tra nobili frustrati e autorità genovesi, fra un laicato da risollevar e un potere vescovile da restaurare. E non sarà una coincidenza, forse, che proprio durante il suo episcopato sia stato messo in opera il nuovo portale del duomo. Per questo vorremmo sapere di più di quel sigillo, la cui impronta in cera venne apposta ad una carta del 21 novembre 1251, *in quo est imago diaconi ad similitudinem, et perscriptio: S. Azonis electi vigintimilien*²³. Com'era incisa l'*imago diaconi*? È da credere, guardando per comparazione al panorama internazionale della sfragistica ecclesiastica, che fosse ben lontana dagli appena più recenti capitelli figurati del duomo. Ma non sapremo mai se davvero manifestava quell'«opzione gotica» che in Riviera

sembra per ora circoscritta a qualche greve archeggiatura ogivale. Un secondo sigillo, questa volta relativo al capitolo della cattedrale (1271), aveva una *impressio facta ad modum agni tenentis crucem et in circumferentia illius erant littere: S. capituli vintimiliensis*²⁴; e stavolta, pur non avendo idea dello stile, non ci si può nascondere che il tipico soggetto genovese dell'*Agnus Dei* è sintomo di un'ormai avvenuta omologazione culturale. Perché fin dal 1257 il crociato agnello passante era comparso sui sigilli ufficiali di Genova, in sostituzione dei tipi col solo grifone, o col grifo nell'atto di soggiogare l'aquila e la volpe, che erano in uso fino ad allora: e ciò anche nell'intento di ribadire, per mezzo di un'immagine pacifica, l'intonazione «distensiva» del regime del Capitano del Popolo²⁵.

Dobbiamo riconoscere che la nostra percezione del Ponente medievale è largamente distorta proprio dalla scomparsa di quasi tutte le testimonianze pittoriche e suntuarie, e della stessa scultura non architettonica. Conosciamo le chiese, insomma, ma non gli affreschi che le ricoprivano; sappiamo come erano costruite, ma abbiamo un'idea davvero pallida dei loro tesori; constatiamo la modestia del loro apparato decorativo, ma non possiamo dire quasi nulla delle immagini dipinte e scolpite che adornavano i loro altari. Dietro la nuda inespressività dei paramenti lapidei antelamici c'è forse un altro Medioevo, che si comincia appena ad esplorare e che potrebbe rivelare in futuro non poche sorprese. Intanto va comunque rilevata la tenuta nel tempo di una *troisième sculpture romane*, e di un'architettura di timido goticismo, che localmente dovevano godere di un apprezzamento piuttosto prolungato. A Ventimiglia la vischiosità di questa tradizione si avverte ad esempio nella cosiddetta Loggia del Parlamento, decorata da archetti con protomi di cultura affine ai capitelli del duomo: che anche per questo mi riesce difficile datare addirittura intorno al 1400, come fece Lamboglia basandosi sull'interpretazione del Rossi di un documento del 1413 in cui la si chiamava *Loggia nova*²⁶.

Il carattere conservatore del portale di Ventimiglia (e di tutte le sculture ad esso collegate) è certo un

dato strutturale con cui occorre misurarsi. Se lo valutassimo in termini di storia comparata della scultura gotica europea, il suo arcaismo risulterebbe ancor più sconcertante di quanto non appaia a prima vista. Dal momento che i capitelli intemelii sono addirittura posteriori alle *Statue antiche* di Reims, ai *Donatori* di Naumburg e forse anche al *jubé* di Bourges, e precedono di un niente il pulpito di Nicola Pisano a Pisa, il verdetto nei loro riguardi dovrebbe essere inesorabilmente pesante. Ma c'è da chiedersi se sia davvero questo il metro giusto per una lettura adeguata. E se riconoscere il basso profilo qualitativo delle maestranze nel campo strettamente scultoreo sia davvero sufficiente a tacitare gli interrogativi che opere come queste suscitano. Abbiamo già fornito una prima risposta per quanto concerne gli aspetti tecnico-formali: gli *antelami* di Ventimiglia volevano fare scultura attraverso l'architettura, e il loro passo figurativo era commisurato a questa scelta. Ma qualcosa resta da dire sul versante iconografico, perché tra gli aspetti meno indagati del portale ventimigliese mi sembra siano da annoverare proprio la scansione del programma illustrativo e la sua relazione col supporto architettonico.

Ora, se parliamo di programma nell'accezione corrente, che prevede un discorso per immagini articolato in tappe successive legate da concatenazioni logiche o da sviluppi narrativi, a Ventimiglia non sembra davvero possibile estrapolarne uno. Si può al massimo riconoscere una generica opposizione fra bene (destra) e male (sinistra). Certo, mostri e protomi compaiono dovunque, e a destra figurano anche due diavoli. Però ci sono pure due angeli: e uno di loro sembra voler proteggere quelle teste che copre con le ali. Le insidie, infatti, non sono lontane: stanno nei capitelli adiacenti, dove altri umani sono preda del maligno. Le due piccole croci che fiancheggiano il capo dell'angelo potrebbero alludere, sia pure in forma estremamente semplificata, ad un rituale esorcistico: esse, infatti, rappresentano una costante nell'iconografia medievale degli esorcismi, dove però sono impugnate dal personaggio che li compie²⁷. In questo caso, comunque, potrebbero semplicemente ribadire, a scanso di equi-

voci, che il protettore-angelo è una creatura cristiana. Di fronte, solo teste e un mascherone animale, più un uomo nudo con gli attributi virili in evidenza, la cui connotazione proprio per questo non può essere che negativa. Ma oltre una sommaria distinzione non sembra possibile andare. All'esterno dell'avancorpo i quattro «oranti», rappresentanti simbolici del popolo di Dio, si atteggiavano anche a telamoni, quindi a peccatori che reggono un peso, sia pure del tutto convenzionale: la loro gestualità elementare sembra alludere alla necessità della preghiera e della conversione, e insieme alla protezione assicurata dalla Chiesa (come edificio e come istituzione) alle schiere dei fedeli.

Il portale di un edificio sacro, luogo privilegiato in cui si sviluppano gli intendimenti catechetici e didascalici di chi l'ha fatto costruire e decorare, si attesta qui ad un primitivismo imbarazzante che ne investe non soltanto lo stile, ma anche l'iconografia. La prima lettura che vien da avanzarne è apotropaica e discende dal tema protostorico della testa mozzata²⁸. Naturalmente sia i capitelli di Ventimiglia che peducci come quelli di Albenga, San Remo e Grasse sono anche motivi plastici ormai di *routine*, e quindi assolvono per sovrapprezzo una specifica funzione ornamentale. Non per caso la scultura romanica lignea vive di migliaia di mensole grottesche o apotropaiche che proliferano lungo i fianchi o le absidi degli edifici. Quasi sempre, però, in concomitanza di un più articolato programma cristologico, mariano o apocalittico svolto in facciata o sul portale maggiore. Quel che impressiona, a Ventimiglia, è proprio l'inesistenza di soggetti immediatamente legati alla storia sacra. Una lacuna tutt'altro che accidentale, visto che lunetta e architrave sono esplicitamente risolti in chiave decorativa e aniconica. Così, sui capitelli del portale maggiore della chiesa più importante della diocesi ci sono quasi soltanto teste apotropaiche. E chi le guarda le legge per associazioni di idee, poiché non esiste il benché minimo accenno di narrativa. Se nessuna griglia distributiva sembra aver guidato la loro impaginazione, nessuna concatenazione iconologica può guidarne l'interpretazione. Le immagini si susseguono per isolati *flashes* senza

costruire mai un vero discorso, e la posizione di ciascun elemento figurato non sembra sottesa da alcun pensiero strutturante. Il che non significa, naturalmente, che questo ciclo sia privo di significato: l'apparecchiatura simbolica, tuttavia, vi si dispone in maniera diversa che in un complesso congegnato organicamente. Ciascun simbolo spicca in virtù della propria carica espressiva e della propria funzione magico-rituale, e non della sua posizione nei confronti degli altri elementi del sistema. Dal punto di vista edilizio, abbiamo detto, un capitello vale l'altro: se recassero delle protomi bovine o leonine, o fossero tutti sferocubici, poco o niente cambierebbe, perché il portale manterrebbe sempre una sua dignità estetica. Il suo punto di forza consiste nel gioco dei volumi e delle superfici, non nel trattamento degli episodi figurati. Una medesima intercambiabilità concerne anche la scelta e la posizione dei soggetti. Cosa succederebbe se alcuni capitelli fossero invertiti, e se in luogo di una testa umana ci fosse un bucranio? Probabilmente, nulla. Anche sul piano iconografico, dunque, un portale come quello di Ventimiglia è l'esatta antitesi dell'avventura enciclopedica vissuta in quegli anni sulle facciate delle cattedrali gotiche, eloquente manifesto di un diverso modo di pensare le immagini. Ma in che cosa consiste questo diverso modo, e che significato gli si deve attribuire sul piano storico?

Studiando la scultura romanica dell'Ovest della Francia, Nurith Kenaan-Kedar²⁹ ha verificato la frequente compresenza di due livelli culturali nell'ornamentazione esterna delle chiese: uno «alto», legato ai programmi ufficiali dei portali, ed uno «basso», che trova volentieri collocazione sulle mensole absidali. Il primo si articola gerarchicamente e simmetricamente, il secondo conosce una distribuzione di soggetti molto più disordinata. Il primo è specificamente religioso, il secondo profano, o tutt'al più connotato in senso morale. E nel secondo vengono sovente raffigurate persone che vivono ai margini della società medievale, come musicisti, giocatori, saltimbanchi, folli. I personaggi di Ventimiglia si direbbero vivere addirittura ai margini dell'universo, perché sono meri mascheroni di

diavoli e mostri, e ogni loro identificazione in chiave sociale è di fatto impossibile. Ma anch'essi rappresentano una sorta di sottobosco della Rivelazione, un territorio quasi refrattario al modello «vincente» della storia sacra. In questa luce, i capitelli intemelii sono davvero il riflesso di un mondo al tempo stesso fuori dalla storia e trasformato dalla storia.

Occupandosi di romanico spagnolo, Ruth Bartal³⁰ ha notato invece il recupero di spunti apotropaici pagani, e in particolare di teste di leone, d'ariete e di bue, in combinazione con simboli cristiani, in genere croci: spesso gli animali sorvegliano gli ingressi e sostengono la croce, come a ribadire, forse un po' ambiguamente, che il cristianesimo ha trionfato sia sulla forza bruta del mondo animale che sull'eredità pagana. Ma questa eredità è ancora mantenuta per ragioni che potrebbero definirsi propagandistiche. Entrambe le ricerche ci confermano che, ovviamente, la comparsa di soggetti non immediatamente percepibili come cristiani era autorizzata dai committenti: cioè dai vescovi, dai capitoli delle cattedrali, dai canonici. Quindi la giustapposizione fra i due livelli culturali – cristiano e pagano, dotto e popolare – veniva a riassorbirsi nell'unità dell'edificio sacro. In altre parole: i vecchi simboli apotropaici, come le teste bovine (o, a Ventimiglia, quelle umane), dovevano venire riconosciuti da un «pubblico» evidentemente preparato non solo a vederli, ma anche a decifrarli come tali, e quindi ad attribuire loro una funzione beneaugurale, protettiva, magica; e dovevano parimenti venire conservati da un clero bisognoso di comunicare con i fedeli attraverso simboli facilmente intelligibili. Fatte le debite proporzioni, sembra essersi verificato un fenomeno simile a quello che nelle campagne intorno ad Arezzo, secondo Alberto Fatucchi, comportò la sopravvivenza di simboli precristiani legati alle leggi materiali elementari (come la fecondità); ciò sarebbe avvenuto anche per l'azione di un clero di cultura modesta, che si rivolgeva soprattutto a contadini e pastori avvezzi più al simbolismo propiziatorio di protomi, mammelle e spirali che alla complessità dell'iconografia evangelica o apocalittica³¹. La comunità ventimigliese era certo più

sofisticata, quanto a grado d'istruzione. Ma nelle sculture che guardava torna la possibilità di una lettura conciliatoria, smistata su due grandi livelli. La testa mozzata delimita e difende, come un cippo confinario impregnato di poteri magici, lo spazio sacro dell'edificio religioso, a sua volta inglobato nel più largo spazio sacro della città murata³²; essa continuerà a respingere il male, e ad offrire protezione a chi crede nel suo potere; ma intanto, riassorbita in un universo cristianizzato dove non può darsi nulla che non sia giustificato dal Cristo, gli ricorda che la Chiesa ha trionfato su quelle credenze, e che la vera salvezza si conquista attraverso una nuova fede e una più elevata pratica culturale. Gli idoli pagani sono stati mantenuti, ma per essere demonizzati: sotto lo sguardo della Chiesa i motivi etnici della tradizione popolare continuano a vivere, ma il prezzo che hanno dovuto pagare è stato molto alto³³. Il saliscendi fra livelli di cultura è stato così intenso da coinvolgere anche immagini propriamente sacre, a loro volta dispensatrici di umori profittici: così a Ventimiglia chi partiva per un viaggio lungo era solito guardare la perduta immagine colossale di san Cristoforo (sicuramente bassomedievale, anche se ora è impossibile fissarne la cronologia) dipinta sul muro di una casa nel quartiere del Lago, nella speranza di assicurarsi un ritorno felice³⁴.

Ma perché, allora, in duomo manca quasi completamente l'illustrazione della vittoria cristiana? Perché i temi apotropaici restano padroni del campo come ad Albenga, a San Remo, a Grasse, a San Salvatore dei Fieschi? Credo che la risposta stia nella dialettica fra scultura e architettura. Se consideriamo un edificio sacro alla stregua di una pagina manoscritta – per esempio, della Bibbia – potremo allora considerare il suo apparato scultoreo alla stregua di una glossa marginale. Si è appurato che in molti casi le miniature a margine dei manoscritti medievali assolvono fra l'altro la funzione di illustrare il testo contrappuntandolo come potrebbe fare un veloce commento scritto, ma col vantaggio dell'immediatezza e della piacevolezza dell'immagine dipinta³⁵. In parallelo non è da escludere che sculture come quelle intemelie possano conveniente-

mente interpretarsi in questa stessa prospettiva. L'edificio è il testo sacro, capitelli e peducci il suo ficcante commento a margine. A Ventimiglia non esiste nessuna rappresentazione di Cristo, di Maria o della Chiesa semplicemente perché la cattedrale stessa ne fa le veci. Per Sicardo da Cremona non vi è singolo elemento architettonico cui non possa venire attribuito un valore ecclesiologico: a cominciare naturalmente dal portale, che allude al Cristo, per proseguire con le colonne (i vescovi), le finestre (i dottori della Chiesa), le tegole (i militi che difendono la cristianità dai pagani), e via fino ad esaurire la nomenclatura³⁶. E se la riflessione di Sicardo è maturata in ambiente colto, non per questo dobbiamo privare i canonici ventimigliesi – del cui profilo intellettuale, peraltro, quasi nulla sappiamo – della capacità di riconoscere a posteriori il simbolismo corrente degli edifici che frequentavano. Anche senza aver mai letto Sicardo. Un sacerdote che avesse vantato un minimo di dimestichezza coi testi avrebbe potuto ritrovare queste e altre associazioni simboliche, per esempio, nel *De Universo* di Rabano Mauro, nella *Gemma animae* di Onorio Augustodunense, o nello *Speculum de mysteriis Ecclesiae* già attribuito a Ugo di San Vittore³⁷; o le avrebbe desunte, per estensione, da altri trattatelli più tecnicamente liturgici, come il *Rationale Divinorum Officiorum* di Giovanni Beleth³⁸; e un altro le avrebbe magari apprese per sentito dire.

Ridurre l'iconografia ai minimi termini, insomma, finisce per accentuare il simbolismo dell'edificio. Se Cristo è la porta, a rappresentarne la funzione salvifica basta il raggio luminoso che trafigge la spessa pietra attraverso l'oculo della lunetta espandendosi poi fino all'altare. Anche in tal senso il portale è un discorso costruito non per immagini ma per segni e simboli, come permette il vasto repertorio di opzioni della cultura figurativa medievale³⁹. L'architettura di pietra è anche un'architettura dello spirito; come luce, finestre, portale e pilastri concorrono a disegnare i luoghi della redenzione, così le grottesche maschere che ne decorano l'esterno illustrano un mondo non ancora toccato dalla rivelazione: che può essere combattuto o esorcizzato, che può tormentare il peccatore e condurlo alla

perdizione. Ma non si tratta di un mondo completamente «altro»: è un mondo, appunto, marginale, che conferma la vittoria della Chiesa di Cristo e introduce alla salvezza orientando il fedele all'ingresso della «vera porta». Una cattedrale è anche un microcosmo che riflette il macrocosmo, poiché ogni sua parte è specchio di una porzione di universo. Belve e mostri appesi al suo perimetro non saranno allora anche le creature misteriose che nei mappamondi medievali popolano l'ultima Thule o i deserti dove *sunt leones*, cioè i confini della Terra più lontani da una Gerusalemme che ne rappresenta il centro?

In questo caso è l'edificio, esaltato nella sua valenza simbolica, a sostituire sia il programma «alto», sia il programma vero e proprio. Il registro «basso» si limita a commentare con discrezione il testo-edificio, accennando a quegli esseri, quei saperi, quelle credenze che vegetano ai confini della Chiesa. Come spesso accade nel mondo medievale, dunque, è avvenuto un interscambio fra i due grandi registri culturali: il grado «colto» ha fatto ricorso al «popolare» e viceversa, nell'unità decorativa di un sistema architettonico che rappresenta sia una comunità ecclesiale che l'intero universo. Ciò ha portato alla negazione di programmi in senso tradizionale, a tutto vantaggio di una veloce e disordinata evocazione dei simboli per immagini paratattiche. Quel che emerge da questa proposta di lettura è dunque un modello culturale che evita l'enciclopedia a vantaggio del simbolo e antepone la magia al razionalismo.

A Ventimiglia, come ad Albenga o a Nizza, o a Grasse, o a Embrun, non esistevano università, né centri di ricerca di particolare rilevanza. La cultura che vi si respirava, e che a loro modo esprimono gli edifici sacri di queste città, non era improntata alla stessa metodologia - concettuale e operativa - che vide sorgere i templi gotici del Nord⁴⁰, ma si distingueva anche dall'universo comunale che brulicava intorno alle grandi cattedrali dell'Italia padana. È vero: Jacopo da Albenga, che fu professore di diritto canonico a Bologna, maestro di Sinibaldo Fieschi e vescovo di Faenza dal 1258, riuscì a costruirsi una carriera intel-

lettuale di indubbio spessore. Ma divenne docente nella stessa università in cui aveva studiato in gioventù⁴¹. Le diocesi delle Alpi meridionali e della Riviera non erano propizie alla sistematicità speculativa. I quaderni di Giovanni di Amandolesio, rimasti il maggior documento testuale della Ventimiglia duecentesca, ci hanno tramandato anche gli unici scritti conosciuti, di impronta non notarile, elaborati in città a quel tempo. Guarda caso, sono in maggioranza ricette propiziatricie e formule di scongiuro, col celebre quadrato magico *Sator Arepo Tenet Opera Rotas*⁴². Messe accanto ai capitelli del duomo, contribuiscono a sbizzare l'immagine offuscata dal tempo di una linea culturale forse perdente: ma di cui è giusto, oggi, riconoscere la dignità e l'alterità. Tempo qualche anno, e nuovi modelli di devozione verranno additati alla pietà popolare. Già nel 1260 una processione di flagellanti, stretti intorno al crocifisso, viene ricordata in versi dall'Amandolesio⁴³; ed è suggestivo evocare il corteo dei penitenti, assembrato nella *platea Vintimilii*, nell'atto di levare le proprie insegne e i propri canti dinanzi alla cattedrale, contrapponendo idealmente l'umanità del Figlio di Dio, le ferite di Gesù e l'esperienza del peccato al severo rigore simbolico di quel portale e di quelle sculture.

¹ Rossi 1877, p. 212. Ringrazio Costanza Fusconi, Francesco Gandolfo e Giuseppe Palmero, ai quali sono debitore di preziosi suggerimenti e utili ragguagli.

² Torino, Museo Civico, Fondo d'Andrade, nn. 4380-4381. Sono riprodotti in due tavole fuori testo da Artuso 1990; e regestati, con tutti gli altri disegni della raccolta, da Marce-naro 1990, p. 306.

³ Macgibbon 1888, p. 448 (e fig. 264).

⁴ Toesca 1927, II, pp. 702-703.

⁵ Ceschi 1949, p. 275.

⁶ Lamboglia 1951; 1961; 1970, pp. 12-13; 1971.

⁷ Citi 1979, p. 327.

⁸ Ciliento - Pazzini Paglieri 1991, pp. 113-114. A dire il vero esiste a questo riguardo una certa discrepanza fra i due autori, giacché poco più avanti (p. 116) Bruno Ciliento mostra invece di aver raccolto il suggerimento del Di Fabio, datando il portale alla seconda metà del XIII secolo e rile-vandone la «sostanziale affinità con la cultura figurativa del Ponente ligure e della vicina Provenza, oggetto di influssi (...) che si rinven-gono da Sanremo fin verso Fréjus».

⁹ Pallarés 1994; Fusconi 1994.

¹⁰ Di Fabio 1987, p. 128. Mantenendo la cronologia al tardo XIII-primò XIV secolo, Costanza Fusconi ha quindi ravvi-sato nei capitelli «l'intreccio di influenze artistiche che inter-corrono tra Genova e l'area provenzale d'oltralpe» (Fusconi 1995, p. 123).

¹¹ Palmero 1994, pp. 48-49.

¹² Balletto 1993, doc. 128, p. 132; Palmero 1994, p. 50 n. 152.

¹³ Balletto 1993, doc. 135, p. 139.

¹⁴ Diretti da Costanza Fusconi, i lavori sono stati compiuti dalla Cooperativa Archeologica di Firenze (cfr. Fusconi 1994, 1995).

¹⁵ Lamboglia, 1951; 1961; 1971, tav. I. Quanto rimane della *Madonna col Bambino* ottocentesca che vi fu affrescata si trova ora, dopo il distacco, nella prima cappella sinistra della stessa cattedrale.

¹⁶ Fusconi 1994, p. 7.

¹⁷ Cfr. per esempio Rossi Manaresi 1987; e per l'architettura gli studi di Hans Peter Autenrieth (come 1984) e Jürgen Michler (1977, 1989).

¹⁸ Su questi complessi: Di Fabio 1987, pp. 123-129; più in generale, Lamboglia 1970, *passim*. Sui *magistri antelami*: Di Fabio 1984; Dagnino 1987, 1993; Gandolfo 1991; e i vari contributi della stessa Dagnino e del Di Fabio in *Niveo de marmore*, 1992.

¹⁹ Sul contesto politico si vedano Rossi 1886; Calvini 1950; Boldorini 1963a, 1963b. Sul quadro economico, urbanistico e sociale, Balletto 1984, 1995; Pistarino 1985; Palmero 1994. In generale, Ciliento - Pazzini Paglieri 1991, *passim*.

²⁰ Balletto 1985, docc. 247, 349, 405, 435, 470. Nel 1254 un altro *antelamo*, *Blancus de Molzano*, lavorava a San Remo: cfr. Cervini 1990, pp. 104-105.

²¹ Balletto 1993, docc. 208, 216, 217; Boldorini 1963a, pp. 184-185.

²² Boldorini 1963b.

²³ Rossi 1906, p. 375.

²⁴ *Ibidem*. Allo stesso modo nulla sappiamo del reliquiario argenteo del teschio di San Secondo, che il conte Guido (quello del X secolo? o, più verosimilmente, quello del XII?) pose in Santa Maria Assunta, perché venne sostituito nel 1623 dal busto che ancor oggi si conserva (Ciliento - Pazzini Paglieri 1991, p. 116). La situazione non migliora addentrando nel XIV secolo. Chissà se la *campanetam* donata alla cattedrale da *Leginus de Fulchino* il 13 agosto 1336 recava impresse immagini o iscrizioni, e di quale gusto; e chissà com'era lavorato e decorato il *tabernaculum sive calicem argenti in quo portatur corpus Christi ad infirmos*, donato sempre al duomo da due Giovannine, mogli di Merlo Moro e Giacomo Isnardi, il 12 agosto 1338 (Rossi 1864, pp. 98-99). Per quanto riguarda le testimonianze figurative, c'è da rimpiangere che non siano giunte fino a noi più estese porzioni dell'ormai pallida larva affrescata sull'attuale primo pilastro a destra nella chiesa di San Michele, dove sono ancora visibili una cornice fitomorfa e i capelli di quel che poteva essere un *San Cristoforo*, forse ancora duecentesco.

²⁵ Bascapé 1961.

²⁶ Lamboglia 1962; Palmero 1994, p. 120, la data alla fine del XIV secolo.

²⁷ Leclercq-Kadaner 1984 (su un rilievo con iscrizione, attribuito al XII secolo, conservato a Massasco presso Sestri Levante).

²⁸ Per la diffusione del tema fra Liguria e Alpi Marittime cfr. Cimaschi 1964 e Doro 1964.

²⁹ Kanaan-Kedar 1986, 1992.

³⁰ Bartal 1993.

³¹ Fatucchi 1992.

³² Su questi temi cfr. Mantini 1995.

³³ Cfr. Avalle 1989.

³⁴ Rossi 1886, p. 79, e Giardelli 1991, pp. 270-271. Rossi ne parla nel capitolo dedicato al XIII secolo, e sembra quindi avallarne una datazione precoce. Resta che questa forma di devozione popolare era comunque plausibile tanto nel Due come nel Tre e nel Quattrocento.

³⁵ Camille 1992; Müller 1995.

³⁶ *Mitrare, seu de officiis ecclesiasticis summa*, I, IV (J. P. Migne, *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, CCXIII, Parisiis 1855, coll. 19-26).

³⁷ *De Universo*, XIV, XXI (J. P. Migne, *Patrologiae*, cit., CXI, Parisiis 1852, coll. 391-398); *Gemma animae*, I, CXXXII-CLXXI (*ibidem*, CLXXII, Parisiis 1895, coll. 583-597); *Speculum de mysteriis Ecclesiae*, I (*ibidem*, CLXXVII, Parisiis 1879, coll. 335-338).

³⁸ In J. P. Migne, *Patrologiae*, cit., CCII, Parisiis 1855, coll. 9-166.

³⁹ Cfr. Cadei 1994.

⁴⁰ Radding - Clark 1992.

⁴¹ Accame 1898, pp. 33-34.

⁴² Delfino - Schmucker 1973, pp. 31-35; Balletto 1985, pp. 621-622; Palmero 1989.

⁴³ Balletto 1985, p. 617.

III.
DIFFONDERE I MODELLI.
QUATTRO PERCORSI LIGURI-PIEMONTESI

Mastro Nicolosio di Albenga costruì nel 1254 per Giacomo I d'Aragona una torre mobile che si rivelò decisiva per espugnare Buriana. L'ingegnere doveva vantare una buona e lunga frequentazione della Spagna, sia perché nel 1229 aveva fabbricato un trabucco durante l'assedio aragonese di Maiorca, sia perché, stando al cronista, trattava col re non proprio da pari a pari, ma almeno con la sicurezza che nei racconti esemplari hanno gli inventori di stratagemmi risolutivi¹. Il che dimostra che di lui si teneva gran conto. La fama di un bravo architetto e ingegnere militare poteva comportare che egli venisse chiamato anche molto lontano dalla sua patria; e se le maestranze lombardo-genovesi esibiscono più di un'attestazione della loro rinomanza, certo meno scontato è trovare all'opera professionista ligure ponentino, tanto più in un contesto e per una committenza che dovevano esigere qualità, efficienza e versatilità operativa. Più raro – ma in fondo anche più stimolante, per seguire la vita delle forme – è imbattersi nelle migrazioni a largo raggio di un lapicida, di uno scultore o di un architetto *tout-court*, come quel tale *Gualterius, in Liguriae partibus architectonica arte non ignarus, imo peritissimus (...) et instructus*, che secondo il racconto di Giovanni da Nusco avrebbe lavorato per Guglielmo da Vercelli, prima del 1142, alla costruzione dell'abbazia di Montevergine in Campania (dove naturalmente resta da capire a quale Liguria si riferisse il biografo di san Guglielmo)².

Casi come questi ci rammentano che una regione può importare modelli anche attraverso l'esperienza di chi è emigrato per ritornare; e che per leggere la cultura figurativa di un qualsiasi territorio nella sua giusta luce dovremmo tener conto delle forze che da quel territorio si sono spostate per lavorare altrove. Ciò non toglie come la quotidianità fosse piuttosto innervata da ben più regolari relazioni a raggio breve e medio tra regioni limitrofe, e non tanto da scambi lontani magari qualificanti, ma in fondo eccezionali. La constatazione vale soprattutto per i cantieri edili e il loro apparato plastico, mentre la ben nota mobilità di oreficerie e sculture lignee ha secolarmente agevolato i loro viaggi, tanto più dove già agivano battute rotte commerciali. Gli esempi che seguono riguardano appunto la diffusione in aree confinanti di tipologie spaziali e tecniche della decorazione architettonica i cui modelli andranno ricercati di preferenza all'interno di queste aree, ma sempre con un dialogo significativo fra la montagna e la costa.

Com'è noto, le regioni bagnate dal Mediterraneo non sembrano aver recepito con particolare favore una grande invenzione dell'architettura carolingia portata a ragguardevole sviluppo nei cantieri ottoniani, a nord delle Alpi, intorno al 1000: il *Westwerk*, un corpo occidentale in cui un atrio, in genere a due piani, si combina o meno con due torri determinando una concentrazione di volumi e di spazi che può trovare o meno corrispondenza in un secondo aggregato orientale, dove spesso altre due torri fiancheggiano il coro dando luogo al così detto capocroce armonico. Il *Westwerk* rappresenta uno dei più sostanziosi contributi medievali all'organizzazione dell'edificio sacro e alla sua composizione architettonica, e trasforma le basiliche ad asse longitudinale ereditate dalla tarda antichità cristiana in articolate composizioni di volumi che sottintendono una concezione dell'edificio sacro come di invincibile fortezza eretta contro gli assedi del Maligno. Forse nell'Europa meridionale agivano con più insistita continuità modelli tardoantichi che assicuravano buona tenuta alla soluzione basilicale, o forse la liturgia non richiedeva sempre un blocco occiden-

tale per culti che potevano trovare altrove un'adeguata dislocazione. Bisogna tuttavia rammentare che anche l'Europa settentrionale aveva messo a punto una certa varietà di corpi occidentali, in cui trovavano posto anche formule semplificate e più facilmente esportabili, che senza nulla togliere alla monumentalità dell'effetto meglio potevano convenire a edifici medi e piccoli. Non tutti i blocchi di facciata potevano e dovevano avere l'articolazione di San Michele a Hildesheim o di Saint Philibert a Tournus: tipologia affine e interessante è ad esempio quella del portico-torre come a Saint-Benoît-sur-Loire, mentre si conoscono parecchi esempi di chiese con *Westwerk* ridotto in pratica a un campanile addossato alla facciata e quindi innestato sull'asse longitudinale dell'edificio (per esempio, Notre-Dame di Hastière-par-delà, in Belgio)³. Occorre tenere ben presente questa simultaneità di varianti prima di concludere che l'Italia disdegna il *Westwerk*. Certo, anche limitando l'osservazione al Nord della penisola si direbbe prevalere la facciata piana e priva di avancorpi, e semmai una più elaborata aggregazione di volumi, con transetti e tiburi, nell'area presbiteriale. Però l'attenzione alle torri non è meno vigile che sul Reno o in Sassonia, traducendosi anzi in campanili di inusitata grandiosità, ora trattati come edifici indipendenti ora armonicamente raccordati alla loro chiesa, magari nella versione della *Zweiturmfassade* come nella cattedrale di Bobbio o in San Salvatore sul Monte Amiata. E alcune regioni sembrano aver comunque sperimentato più di altre, nell'XI come nel XII secolo, la composizione di una facciata in termini di blocco occidentale, o almeno un sistema di aggregazione di corpi di fabbrica non certo limitato alla giustapposizione di basilica e campanile e in certa misura alternativo alle innovazioni transalpine. Una di queste regioni è proprio il Piemonte, dove le cattedrali di Aosta e Ivrea mostrano ancora notevoli capicroce armonici a due torri, dove una facciata a due torri aveva la demolita cattedrale di Novara e dove Santa Maria Maggiore a Vercelli era preceduta da un atrio forse non troppo diverso – come principio se non nelle forme – da quello straordinario, coperto da archi

intrecciati e già del pieno XII secolo, che ancora si vede in Sant'Evasio a Casale Monferrato. Questi edifici, per quanto prestigiosi, non basteranno a legittimare la nozione di una via italiana al *Westwerk*, ma confermano che una riflessione locale sull'argomento c'è stata e che Nord e Sud d'Europa non erano affatto impermeabili. A ulteriore sostegno aggiungeremo il conforto di un tessuto di edifici medi e piccoli in cui il corpo occidentale è ottenuto, o evocato, innalzando il campanile in facciata e magari facendone il dispositivo di ingresso principale.

Ed è a titolo leggermente provocatorio che prendiamo ora in considerazione quattro edifici del genere in diocesi d'Albenga, perché la Liguria, almeno da quanto si vede o si conosce per via archeologica, sembra essersi tenuta ben al di fuori dalla coltivazione di atri e avancorpi (almeno fino alla possente facciata a due torri, ma di ascendenza normanna, della cattedrale di San Lorenzo a Genova sul principio del Duecento). Il caso più evidente, con il campanile piantato esattamente sopra l'ingresso, è il San Fedele presso Albenga, ormai alle porte della città (fig. 4). Intonacata e rimaneggiata, la torre esibisce un corredo di specchiature e archetti pensili che ne giustificano una cronologia intorno al 1100. Essa introduce ora a un edificio goticeggiante a tre navate, costruito con un buon contributo laterizio riprendendo impianto e tipologie dalla cattedrale della stessa Albenga: non è quindi anteriore alla fine del XIII secolo e pertanto non è dato sapere come si sviluppasse la chiesa contestuale al campanile. Ma visto il rapporto attuale torre-navate, e considerate le aperture del campanile, non vi sono ragioni per dubitare che quest'ultimo abbia da sempre costituito la vera facciata della chiesa. Un altro campanile in facciata si vede a Santo Stefano in Pian Cavour, poco fuori le mura di Villanova. Anche stavolta l'edificio ha subito rimaneggiamenti tardomedievali e moderni, ma salvaguardando il campanile del XII secolo, a sua volta intonacato e «cementificato». Qui la torre non è in asse con la navata maggiore, ma si imposta sulla prima campata della navatella destra; e per quanto resti un margine di dubbio sull'effettivo

sviluppo della chiesa nella sua primitiva edizione, vien da pensare che la ricostruzione abbia salvaguardato un rapporto col campanile senza stravolgere orientamento o planimetria delle navate (o della navata)⁴. Impostazione simile rivela un monumento assai più tardo ma più omogeneo (fine XIII secolo) come il San Giorgio di Montalto in valle Argentina, dove il tozzo campanile, impiantato ancora sulla prima campata della navata minore destra, non sporge dalla pianta, un semplice rettangolo che comprende le navate e le cappelle di testa, tutte rettilinee⁵. *Last but not least*, il San Maurizio di Conio (fig. 5), dove uno snello campanile precede una chiesa a due navate di aspetto quattrocentesco. In seguito ai restauri del 1961-62, Lamboglia formulò l'ipotesi che l'edificio romanico pertinente al campanile (databile al XII secolo almeno per buona parte del suo sviluppo) si trovasse sul sedime del sagrato attuale, e che soltanto durante la fase gotica si procedesse a costruire un nuovo edificio dalla parte opposta, presumibilmente a tre navate poi ridotte a due. Ciò perché durante i lavori furono vanamente cercati resti murari di una supposta fase anteriore (campanile a parte). Ne conseguiva che la chiesa romanica non c'era e andava cercata da un'altra parte⁶. Posto che uno scavo sul sagrato non è mai stato compiuto, e posto che di norma gli edifici medievali si ricostruivano nello stesso sito, una fase sopra l'altra, c'è da considerare che chiesa e campanile sono in comunicazione attraverso un varco contestuale al resto della muratura del campanile, che nell'ipotesi di Lamboglia si sarebbe trovato all'esterno e non avrebbe avuto gran senso (a meno che anche l'orientamento della chiesa non fosse invertito, con torre e ingresso a est e coro a ovest). Vi sono quindi buone probabilità che il campanile abbia fin dall'origine preceduto una chiesa (a una o due navate) sulle cui fondazioni si sarebbe poi proceduto alla ricostruzione del XV secolo.

I casi di possibili *Westwerke* atrofizzati sono dunque propriamente due, San Fedele e Conio. A Villanova e Montalto il campanile domina la facciata ma in posizione defilata, tanto da far pensare che potrebbe star bene, indifferentemente, anche sopra la cappella di

testa della medesima navata o della sua dirimpettaia. Qui non è il campanile a rappresentare il fulcro della facciata, ma non per questo la sua posizione deve ritenersi affatto irrilevante, perché prova se non altro la volontà di conferire dignità monumentale a facciate altrimenti piuttosto anonime. Dunque nel Ponente ligure qualcuno sembra essersi posto più volte il problema di articolare il prospetto di una chiesa raccordandovi un campanile che quasi sempre sorgeva altrove. E qualcun altro vi ha riflettuto pure nel Levante e sul cantiere di San Martino a Framura, dove una chiesa a tre navate, assai rimaneggiata ma databile tra XI e XII secolo (e nota dal 1128), si appoggia a una massiccia e più antica torre – più fortificazione che campanile – che ne domina la facciata⁷.

Queste esperienze non sono isolate sull'orizzonte italiano e anzi danno luogo a una geografia piuttosto singolare. Da tempo è noto come in Piemonte, e in particolare nel canavese, sopravvivano abbastanza edifici romanici con il campanile in facciata da far pensare che la soluzione rappresentasse una variante tipica della cultura architettonica di quella zona⁸. I Santi Pietro e Paolo a Pessano presso Bollengo, il Santo Stefano di Sessano a Chiaverano, la Purificazione di Maria a Lugnacco, il San Michele Arcangelo a Pecco dialogano a loro modo con l'Europa nordica, mostrando di aver recepito qualcosa del *clocher-porche* e del *Westwerk*, ma documentano anche un caso interessante di circolazione di modelli a breve raggio, in cui il paradigma è proposto e replicato da maestranze di cultura affine e/o in forza di una volontà di emulazione, imitazione e superamento tra una comunità e l'altra. In verità l'esperimento del campanile in facciata riaffiora in parecchi altri contesti italiani, lombardi e ticinesi (Santa Maria del Tiglio a Gravedona, Santo Stefano a Tesserete, Santi Nazario e Celso a Scaria), come, più sorprendentemente, laziali e centroitaliani in genere, spesso del primo XI secolo (Santa Scolastica a Subiaco, San Pietro a Minturno, San Michele a Itri; a anche San Giovanale a Blera o San Pietro di Alba Fucense), con qualche più isolata apparizione fuori zona (San Pietro a Tizzano, nel

parmense)⁹. Dunque è difficile ammettere sempre una derivazione da un medesimo prototipo, o l'attività di poche e affini botteghe itineranti, anche a distanza di parecchi decenni. Plausibile mi sembra tuttavia che la tipologia facesse comunque parte del bagaglio operativo dei costruttori su diversi orizzonti regionali europei – come la stessa mappatura dei corpi occidentali dimostra – e che in determinate regioni questi modelli si affermassero con più prolungato successo a causa di una circolazione di idee a raggio medio-breve che poteva ruotare intorno a qualche prototipo di un certo prestigio (come Subiaco e Montecassino nei casi studiati comparativamente da Fabio Betti). La solitaria torre di facciata diventa una praticabile alternativa al *Westwerk* specie in edifici dalle dimensioni modeste, e al tempo stesso denota una partecipazione precoce di aree defilate a una ricerca volumetrico-spaziale che coinvolgeva l'intero Occidente. Nella zona ingauna un presumibile incunabolo della tipologia, minuscolo ma decisamente arcaico (fine X secolo), poteva essere il San Dalmazzo di Arveglio, con il campaniletto ora adiacente al coro dell'unica aula, ma soltanto perché in seguito l'orientamento della chiesa venne invertito. Ciò non significa che San Fedele o Conio abbiano inteso imitare Arveglio, ma il precedente dimostra se non altro la sussistenza di una piccola tradizione locale in materia. In fondo proprio la cattedrale di Albenga ha un campanile in facciata, peraltro costruito per buona parte del suo sviluppo alla fine del XIV secolo. Esso venne tuttavia impostato prima della ricostruzione duecentesca di San Michele, quando la chiesa doveva avere una sola navata e il campanile risultare quindi esterno. Fermi restando i condizionamenti della topografia, anche in questo caso si potrà ragionare non tanto della volontà di apparecchiare un vero corpo occidentale, quanto di conferire alla facciata ulteriore pregnanza volumetrica. Una formula del genere – legittimata, credo, da motivazioni analoghe – torna a Embrun, dove l'altissima torre della cattedrale decolla dalla prima campata della navatella sinistra, a fianco del portale maggiore. Dunque le Alpi meridionali non ignorano né il campanile in vece di

facciata¹⁰, né la torre in qualche modo incombente su prospetti e portali magari non troppo caratterizzati (come dire, un *Westwerk* debole e una semplice idea di blocco occidentale). Proprio a Embrun il portale di facciata è surclassato per imponenza dal *Portail Royal* del fianco settentrionale, con tanto di protiro, vero portale maggiore dell'edificio (fig. 21). Chissà allora che il campanile sul progetto non servisse anche, in termini formali, a riequilibrare le masse del monumento riscattando la semplicità lineare e la povertà decorativa di parecchie facciate. La relativa frequenza del tipo in luoghi montani e prealpini lombardi e piemontesi potrebbe ancora far pensare a una sua diffusione incoraggiata dalle emigrazioni, temporanee o definitive, di lapicidi e muratori comaschi e ticinesi, ipotesi che certo non va esclusa.

Certo una qualche attenzione alla tipologia è denunciata anche nel Piemonte meridionale e non mi sembra inverosimile mettere in conto se non altro uno scambio di informazioni fra territori non troppo distanti. Partendo da San Giovanni a Cerrione (Biella) e scendendo a mezzogiorno, si può aggiungere al catalogo il Sant'Antonio di Rosignano Monferrato sulle colline casalesi: edificio dalla prevalente immagine tardogotica e dalla non agevole lettura, anche perché al campanile, databile come parte dei fianchi al XII-XIII secolo, si è in seguito anteposta una nuova facciata che ha mascherato e smussato la potenza della torre occidentale, innestata sull'asse del coro e quindi passaggio obbligato per chi accedeva frontalmente all'edificio. Sulle Alpi Marittime occorre non trascurare il San Maurizio di Roccaforte Mondovì, con il campanile dell'XI secolo ancora fuori asse, impostato sullo spigolo sinistro della maggiore delle sole due navi¹¹ (fig. 9). Per scrupolo escluderei invece il campanile di San Martino a Ormea, di forme trecentesche, benché addossato proprio alla facciata dell'edificio: esso venne infatti elevato sopra una porta urbana valicata da una strada parallela alla facciata, e a questa porta fu poi addossata la chiesa (che oggi si presenta in una ricostruzione moderna, seicentesca). Si tratta dunque di un *Westwerk* tardo e accidentale, e non del

frutto di una calibrata e omogenea progettazione. Da valutare nella nostra prospettiva sarà invece una chiesa imponente quanto ancora misteriosa, la parrocchiale dei Santi Pietro e Pantaleone a Bosco Marengo, tra Novi e Alessandria (fig. 6). Oggi si presenta in una versione a tre navate con cappelle comunicanti (per cui di fatto le navi sono cinque) che si deve in buona sostanza a una ricostruzione avviata nel 1573, apprezzabile soprattutto all'interno¹². Guardando il monumento da fuori, ed eliminata mentalmente la facciata neoromanica, ci si renderà invece conto di come la ripulitura tardocinquecentesca abbia mantenuto su entrambi i fianchi estese porzioni di più fasi medievali che scalano dal secolo XIII al XV, e come abbia fagocitato un campanile possente e ancora una volta eccentrico, che pure ha serbato apprezzabili scansioni di archetti in laterizio ormai tardi (per cui la torre non si direbbe anteriore alla fine del Duecento). L'edizione medievale dell'edificio resta naturalmente da indagare con il conforto di rilievi puntuali e sondaggi archeologici, non fosse altro che per capire fin dove giungeva effettivamente la facciata contestuale al campanile, se cioè sopravanzava la torre come oggi si vede o se invece vi si allineava. In ogni caso non dovrebbero sussistere dubbi sull'originaria dilatazione in larghezza di un edificio forse già a cinque navate, e comunque proporzionato a un campanile che doveva incomberne, sia pure di fianco, verso l'ingresso: esso fungeva formalmente da corpo occidentale sincopato e concorreva alla qualità di un edificio che forse era stato concepito in termini grandiosi – vien da dire quasi intimidatori – anche per celebrare il potere dei signori locali, i marchesi del Bosco (o magari così era vissuto).

Almeno il caso di Roccaforte suggerisce comunque che la tipologia non era ignota su entrambi i versanti delle Alpi meridionali, e che ciò poteva comportare una certa consonanza di vedute tra spazi contigui per geografia e cultura. Questa moderata coltivazione locale del *Westwerk* compendiativo può dunque attestare la realtà di una circolazione di idee a medio raggio che adatta alle situazioni contingenti un tema su cui lavo-

ravano in parallelo le maestranze di buona parte d'Europa. Una conferma viene dalla Provenza orientale e da un edificio di altra mole e altro impegno, come la cattedrale di Fréjus. Edificio in controtendenza rispetto alla prassi della regione, fors'anche a causa del condizionamento posto dal battistero paleocristiano: alle tre sole campate della chiesa si accede infatti da una campata-atrio corrispondente al piano terreno del poderoso campanile, voltato da tre massicce botti e datato da Thirion al tardo XII secolo¹³. Di fatto un *Westwerk* poco articolato ma imponente, reso ancor più singolare da una saldatura con il battistero e il chiostro, a mezzo di un vestibolo, che avvolge in stretta unità l'intero gruppo episcopale privando la chiesa di una vera facciata. Considerando i ben noti rapporti politici e commerciali tra Fréjus e le città liguri in età romanica, un'eventuale circolazione di idee in merito non mancherebbe di verosimiglianza; ma la distanza dimensionale e «funzionale» dei casi ingauni fin qui esaminati mi sembra tale da escludere la plausibilità di contatti diretti fra cantieri.

Le chiese di Conio e Roccaforte Mondovì che abbiamo considerato poc'anzi offrono lo spunto per trattare di un impianto planimetrico che costituisce il nostro secondo percorso: quello delle chiese a due navate. Messo subito in chiaro che non vi è alcuna relazione diretta e meccanica fra il tipo con campanile in facciata e il tipo a due navate – che può impiantare la sua torre a piacimento o assai spesso neppure averla – il campanile sul prospetto è ulteriormente evidenziato dall'assenza di una terza navata: potremo quindi averlo eccentrico come a Roccaforte o centrato come a Conio, dove però la navata minore accentua la forte asimmetria del complesso. L'impianto a due navate non è privo di fortuna nel Ponente ligure, per quanto i casi più noti siano piuttosto controversi e non sempre ben leggibili nella loro edizione più antica. Così è per San Pantaleo a Ranzo in valle Arroscia, ricostruzione quattrocentesca, con due absidi (più una terza sul lato breve e chiuso del portico di ingresso), di un edificio dell'XI secolo di cui sopravvive un solo emiciclo in rustica pietra, privo di ornati, e la cui planimetria è ignota. Più a monte il

San Giorgio vecchio a Calderara può ancora ritenersi in parte un edificio dell'XI secolo, ma non è chiaro se anche la seconda navata, divisa dalla maggiore da pilastri di muratura a sezione rettangolare, debba valutarsi così antica, piuttosto che tre-quattrocentesca. A due navate furono invece sicuramente concepiti nell'XI secolo il San Cipriano di Calvisio, nell'entroterra di Finale (ne sopravvivono le fondazioni accanto al campanile), e il Sant'Andrea di Lenzari, ancora in valle Arroscia (XII-XIII)¹⁴. In altri casi, come San Pietro a Camporosso o San Maurizio a Riva Ligure, la navatella risponde senz'altro alla più tardiva (secolo XV per entrambi) esigenza di ampliare un edificio originariamente ad aula unica e pertanto non si può considerare indicativa della tipologia.

L'impianto a doppia nave (o ad aula unica con due absidi affiancate) torna con una certa frequenza anche nella Liguria di Levante, tanto da presentarsi come una delle costanti più significative nelle planimetrie medievali della regione. Fanno così testo almeno San Prospero a Vezzano (XI secolo, documentato nel 1148), San Venerio di Migliarina, presso La Spezia (rifondato dai signori di Vezzano nel 1084 e aggregato all'omonimo cenobio del Tino; e pieve nella diocesi di Luni entro il 1148); l'abbazia benedettina di Brugnato, divenuta cattedrale nel 1133; e il San Tommaso al Poggio presso Rapallo, costruito da maestranze antelamiche sul finire del XII secolo. Questa planimetria è minoritaria ma non certo rara nell'occidente medievale, come hanno dimostrato anche i sondaggi di Carlo Tosco, ed è suggestivo credere che la seconda navata (quando non fosse aggiunta, ma ancora in età romanica, solo per accrescere la capienza della chiesa) assolvesse in molti casi ad una funzione di cripta e fosse dunque riservata ad accogliere reliquie e ospitare culti particolari¹⁵. La sua fortuna nel Levante può dipendere dal prestigio goduto dai sacelli biabsidati altomedievali sulle isole del Tino e del Tinetto, davanti a Portovenere, che potrebbero plausibilmente aver fornito un modello da imitare anche e soprattutto per ragioni di culto e di devozione. In questa luce mi sembra verosimile credere che le chiese ponentine a due absidi

evocassero in qualche modo il prototipo rappresentato dalla chiesa monastica di Sant'Eugenio a Bergeggi, passata ai benedettini di Lérins nel 992; e forse anche le due absidiole, quasi nicchie in spessore di muro, della cripta ad aula unica del Sant'Ampelio a Bordighera (XI secolo), che almeno nel 1204 risulta appartenere al monastero provenzale di Montmajour¹⁶. L'importanza dell'abbazia potrebbe dunque aver localmente corroborato il successo di una formula in verità troppo diffusa per poterne di volta in volta attribuire la comparsa a maestranze affini: essa è una semplice variante del grande sistema di forme nell'Occidente romano, ma la sua densità in determinate zone può e deve trovare quasi sempre una spiegazione in chiave locale. Bergeggi è senza dubbio un precedente per Calvisio o Lenzari, ma nulla ci assicura che i costruttori di queste ultime chiese abbiano intenzionalmente copiato Bergeggi. Uno stesso ragionamento può applicarsi a Roccaforte Mondovì: modello o derivazione? Forse l'uno e l'altro, considerando che non vi è edificio – come non vi è opera d'arte – che non prenda a esempio un manufatto preesistente, per imitarlo o migliorarlo (o magari superarlo rinnegandolo, ma dubito che sia questo il caso delle nostre chiese medievali). Senza cedere all'ossessione delle primogeniture, e quindi alla tentazione di voler ricostruire gli alberi genealogici di ogni singolo monumento (avventura che basterebbero le perdite subite a rendere vana), potremo sottoscrivere ancora una volta un minimo di permeabilità tra i versanti delle Alpi e tra la montagna e la riviera, per cui ad accomunare entroterra piemontese e valli liguri doveva essere quanto meno «il livello di un medesimo mestiere»¹⁷.

Il terzo caso da considerare ci sospinge più avanti, nell'età matura di un romanico che sembra inesauribile. Punto di partenza di ulteriori riflessioni è la collegiata di San Dalmazzo a Quargnento, luogo cerniera tra basso e alto Monferrato quasi alle porte di Alessandria, dove comincia ormai la pianura. L'edificio di antica data conobbe una fase costruttiva medievale tarda che a prestar fede a una superstite epigrafe potremmo collocare intorno al 1270: la datazione è

avallata dalla morfologia della grande abside, mentre ben poco può dirsi delle tre navate, riplasmate da un sontuoso rivestimento neogotico (1889-1904). L'emiciclo absidale (fig. 13), scandito da tre grandi monofore centinate a tutto sesto, si segnala all'esterno per una monumentalità cui la consueta alternanza di pietra e mattone, tratto dominante dell'architettura romanica nel Monferrato¹⁸, conferisce un'apprezzabile vivacità cromatica. La tradizione è aggiornata rendendo esile e gentile l'ornato, assottigliando le altissime semicolonne, attribuendo loro capitelli minuscoli e rimpiazzando gli archetti di *routine* con una sequenza di mensoline in laterizio, secondo una partitura che negli stessi anni si ritrova nel non lontano San Giovanni a Bassignana, datato al 1266 da una seconda iscrizione (in cotto, come il resto della chiesa ad aula unica). Certo, la tradizione dei paramenti policromi astigiani e casalesi attraversa a Quargnento una fase calante, contrassegnata però da una volontà di assecondare il cambiamento senza troppo allontanarsi dal repertorio di forme e modelli cui costruttori e committenti dovevano essere da tempo assuefatti. Ma guardando l'abside di San Dalmazzo non si può non rimanere colpiti da un'altra peculiarità, ovvero dalla sequenza inferiore di profonde e larghe monofore, che denunciano immediatamente l'esistenza di una cripta, o almeno di un presbiterio articolato su due livelli. Poiché la cripta è uno spazio decisamente desueto nel secondo XIII secolo (e già si stenta a trovarne di nuove nel tardo XII), la scelta del cantiere alessandrino si rivela tanto *démodé* da apparire anticonformista, quasi si volesse innovare andando a riesumare quel che più nessuno faceva da decenni. Questa sensibilità per l'articolazione spaziale del capocroce andrebbe naturalmente verificata con puntuali – e auspicabili – sondaggi archeologici. La cripta o quel che ne rimane è infatti ora inaccessibile perché definitivamente colmata nel XIX secolo; ancora nel 1837, come risulta dagli atti di una visita pastorale, la «spaziosa cappella sotterranea denominata scurolo»¹⁹, munita di altare, era visibile e praticabile, ma a quanto sappiamo non ne rimane neppure un disegno. Non possiamo dunque conoscere *de*

visu una circostanza fondamentale per una corretta lettura dell'edificio, e cioè se la cripta venne costruita dalle fondamenta intorno al 1270 (cosa che sarebbe davvero singolare), o se la nuova abside non si limitò piuttosto a rifasciare una cripta preesistente, dell'XI-XII secolo, che si voleva mantenere molto probabilmente per ragioni liturgiche e devozionali. Queste ragioni non erano invero trascurabili, perché la chiesa di Quargnento era da secoli depositaria delle reliquie di san Dalmazzo, traslate nel 948 per iniziativa di Audace, vescovo di Asti, dall'abbazia di San Dalmazzo a Pedona (Borgo San Dalmazzo presso Cuneo) dopo che questa fu presa dai saraceni; e in parte ancora custodite entro due cofanetti eburnei di manifattura arabo-sicula del secolo XII, tanto raffinati quanto sconosciuti, acquistati forse allorché giunsero a Quargnento, secondo tradizione al tempo del Barbarossa, anche le reliquie dei santi Primo e Feliciano. Forse Pedona non era stata così devastata come una certa vulgata storiografica voleva far credere, e più prosaicamente il vescovo Audace aveva bisogno di quelle reliquie per suggellare l'apertura di un nuovo mercato a Quargnento e nobilitare quindi un sito che non doveva brillare per trascorsi particolarmente luminosi. Non è dunque inverosimile che la cripta fosse destinata fin dall'origine ad accogliere le reliquie e il loro culto – configurandosi come un vero reliquiario architettonico – e che magari si ispirasse per tipologia alla cripta ad oratorio di Pedona che ora conosciamo molto più puntualmente grazie ai recenti scavi²⁰. Tenendo conto delle relazioni politico-religiose tra edifici, potremmo aggiungere al ventaglio dei possibili modelli la cripta (pure a tre navate e pure dell'XI secolo) di una ben nota dipendenza di Pedona nella valle della Vésubie, Saint-Dalmas a Valdeblorre, senza per questo trascurare il verosimile ascendente di modelli più vicini come la grande cripta della cattedrale di Acqui (fig. 8) e delle abbazie di Santa Giustina a Sezzadio e San Quintino a Spigno²¹. Vi sono dunque buone probabilità che nel 1270 Quargnento avesse ancora una cripta dell'XI secolo, di estensione più o meno corrispondente alla ricostruita abside mag-

giore, e che quella cripta così vetusta e certamente ben poco allineata al gusto del tempo venisse preservata proprio per salvaguardare la continuità del culto e della devozione, e per amplificare, nella nuova cornice monumentale, l'antichità e il prestigio della chiesa e della comunità. La scelta non fu dunque verosimilmente dettata da ragioni esclusivamente linguistiche.

Sul piano della storia delle forme, è interessante constatare che interrogativi analoghi diedero da pensare, e all'incirca negli stessi anni o poco prima, anche ai costruttori della cattedrale di Albenga, che appa-recchiarono il paramento murario esterno dell'abside principale in modo da ricavarvi tre finestre per illuminare una cripta. Che più non esiste e che forse mai esistette in una versione duecentesca, perché le esplorazioni archeologiche non ne rintracciarono elementi significativi: non è improbabile che anche stavolta fosse in opera una cripta preesistente, del resto appropriata ad una cattedrale, piccola fin che si vuole, che poteva risalire al più tardi al primo XII secolo. Secondo Lamboglia la cripta, composta prevalentemente da materiale di recupero delle precedenti fasi edilizie del duomo, sarebbe stata sì conservata dalle maestranze duecentesche (come provano le finestre), ma per essere riempita – e quindi soppressa – non molto tempo dopo, forse già entro il Duecento²². Ulteriore variante decisa sul campo, caratteristica di un *work in progress* in cui ogni progetto doveva subire un continuo adattamento alle risorse del cantiere e alle esigenze dei committenti. Il rapporto con le preesistenze – e nella fattispecie con la necessità di mantenere accessibile una cripta – costituisce il punto di contatto fra Albenga e Quargento, dove peraltro sono attive maestranze anagraficamente diverse, a quanto è dato leggere dagli edifici: in Liguria il consueto cantiere antelamico-genovese, in Monferrato un'officina presumibilmente locale che si abbeverava alla cultura del posto e sfrutta una differente reperibilità di materiali. Ma entrambe, con relativa sintonia, si sono poste i medesimi problemi e hanno cercato di risolverli con stratagemmi analoghi. Sembra dunque suggestivo immaginare un contatto fra i due cantieri, legittimato

anche dalla necessità di risolvere una questione che forse non era tra le più comuni dell'architettura europea del secondo Duecento. Basti pensare che nella stessa Genova, bacino di alimentazione dei costruttori ingauni, era da un bel pezzo che non si facevano più cripte nuove; e quelle vecchie, come in Santo Stefano, sopravvivevano perché l'abside che le rivestiva era a sua volta piuttosto datata. Ma probabilmente altri e più equilibrati elementi di valutazione potremmo spendere se l'immagine medievale di un'altra potenziale città-modello come Alessandria non avesse subito nel XVIII e nel XIX secolo un'eclisse così devastante.

In questo caso l'eventuale dialogo fra i cantieri – e l'acclarata condivisione di una cultura tradizionalista aperta molto timidamente al gotico – non impedisce che ciascun laboratorio attinga alle esperienze specifiche del proprio orizzonte regionale, che indubbiamente dovevano condizionare le aspettative della committenza. Svariati indizi fanno tuttavia pensare a sconfinamenti di maestranze antelamiche al di fuori del loro collaudato campo d'azione, e quindi a un'effettiva sovrapposizione di spazi culturali. Il quarto percorso, come potremmo chiamarlo sempre per comodità convenzionale, non tocca tanto la realtà di quelle terre d'Oltregiogo legate a Genova da vincoli politici e commerciali, dove ci stupiremmo semmai di non trovare tracce significative dei grandi cantieri urbani: impianto, paramenti e apparati plastici di San Giacomo a Gavi, della pieve di Grondona o dell'abbazia di Molo Borbera denotano una cultura antelamico-genovese e confermano ancora una volta l'inadeguatezza dei confini amministrativi moderni a dar conto dei confini culturali, e di quelli medievali in particolare²³. Piuttosto converrà guardare con occhi diversi alcune chiese minori del Monferrato che rischiano di apparirci spaesate tra colline dove la linea vincente (e fino in pianura, nella Trinità da Lungi a Castello Bormida o nella pieve di Santa Maria a Novi) è segnata dalla festosa policromia lapidea e laterizia. Si consideri ad esempio il santuario campestre (ma forse di origine monastica) della Madonna dei Monti presso Ottiglio, nel Monferrato casalese, della cui edi-

zione romanica sopravvive soltanto l'abside²⁴ (fig. 11). Il paramento in ottima pietra da taglio, lavorata con una cura che non sfigurerebbe in una chiesa urbana genovese, definisce una tripartizione della superficie attraverso semicolonne coronate da un giro di archetti e da una cornicina a denti di sega; le tre monofore sono centinate e i peducci triangolari, ma l'ornato scultoreo non è poi così minimalista, perché qualche protome antropomorfa si fa luce tra i fogliami. Almeno in questa zona dell'edificio (ma nulla può dirsi del resto) il rosso del mattone è affatto assente; ed è nella pietra che si modellano forme non prive di parentela, certo, con la media della scultura architettonica monferrina, ma qui rivisitate in una declinazione che avvicina la chiesetta di Ottiglio alla prassi edilizia dell'immediato Oltregiogo o semmai dell'area acquese (vedi l'abside di San Lorenzo a Cavatore), e la allontana dalla tradizione dei cantieri astigiani e casalesi. Certo, può darsi che per nobilitare l'edificio la committenza di Ottiglio avesse esplicitamente richiesto un'abside in pietra; ma la cosa non sembra troppo convincente se si pensa che larghissimo ricorso al laterizio facevano appunto le maggiori chiese di Asti e Casale. Forse siamo soltanto, ma con tutte le cautele del caso, in presenza di una variante culturale, ovvero al piccolo *exploit* settentrionale di una maestranza di educazione lombardo-genovese, e di solido tirocinio antelamico, che intorno al 1200 lavorava di preferenza a ridosso degli Appennini e in questo caso si era spinta un poco più a nord.

Credevo che minori dubbi dovrebbero sussistere davanti all'abside esterna della pieve di Santa Maria a Cortemilia, nell'alta Langa lungo l'itinerario che collegava Alba a Savona (fig. 18): edificio di antica origine, citato già nel 998, cui faceva capo un'ampia circoscrizione plebana²⁵. Ferma restando una certa semplicità degli impianti planimetrici, le Langhe e lo spazio albese in genere avevano mostrato per tempo una assidua predilezione per buoni paramenti lapidei, come dimostrano già nel primo XII secolo il San Gaudenzio di Santo Stefano Belbo e il San Martino di Castino, e più tardi, forse già nel primo XIII, il San Sebastiano di Bergolo (fig. 10), distinguendosi così sia dal Monfer-

rato che dall'area ligure, dove la decorazione scultorea, per esempio, assume cadenze diverse e quasi mai si concentra attorno a una finestra come a Santo Stefano Belbo²⁶. Questa volta la matrice culturale prevalente è tuttavia lombardo-antelamica: a confermarlo sono non solo o non tanto la qualità della compagine muraria o l'applicazione della formula con il fregio dentellato che borda le archeggiature (soluzioni che peraltro già bastano a differenziare l'abside dall'adiacente e più antico campanile), quanto la presenza di una scultura architettonica primitivistica e apotropaica che trova più di un termine di paragone nei peducci della cattedrale di Albenga o del San Siro di San Remo. Le mensoline a triangolo presentano un discreto assortimento di motivi fitomorfi, protomi umane e bovine, in cui il senso del volume vince sulle ricercatezze grafiche; la più interessante, ma assai deperita, mostra una coppia di quadrupedi col dorso in comune. L'elemento di novità, ennesima variazione ammessa dal sistema, è rappresentato dal fatto che anche i fondi degli archetti siano scolpiti con motivi animalistici in almeno tre casi sicuri (la consunzione della pietra non aiuta questo genere di osservazione), uno dei quali riguarda una sirena bicaudata. Alla medesima maestranza si potrà ricondurre ancora un altorilievo murato in facciata (e forse nato per diversa collocazione) raffigurante un personaggio virile tunicato; come pure – sempre che non ci si trovi di fronte a un più tardo episodio di arcaismo popolareggiante – il curioso tritichetto lapideo all'interno, magari un tempo sull'altar maggiore perché vi campeggia una stralunata e stilizzata *Madonna col Bambino*. Entrambi sembrano derivare in termini vernacolari da modelli appena più colti, sul tipo della lastra commemorativa per la costruzione del ponte di Lavagnola presso Savona, datata 1264²⁷, ma comunque riconducibili a un medesimo orizzonte lombardo che poneva il volume ben al di sopra sia del naturalismo che della grazia disegnativa. L'intersezione fra tecnica costruttiva e apparato scultoreo rimanda a una cultura ampiamente digerita fra Liguria e Provenza orientale almeno dal 1180 al 1300, e rinvigorita da una seconda e massiccia ondata antela-

mica, con provenienza Genova, dopo il 1250 circa. Si è osservato altrove, in questo libro, che gli antelami sembrano rivolgere la loro attenzione soprattutto a cantieri rivieraschi, salvo piegare con decisione verso le Alpi provenzali (o comunque dialogare da quelle parti con più di una maestranza davvero affine). L'esempio di Cortemilia suggerisce peraltro che qualche diramazione di quella cultura poteva e doveva toccare anche cantieri minori del basso Piemonte, in un lasso di tempo che prudenzialmente, almeno nel caso di Santa Maria, potremmo tenere fra 1230 e 1260 circa. Dunque Santa Maria è parente prossima non tanto degli edifici langaroli o monferrini, quanto di quelli costieri, ed è verosimile che il suo centro culturale di riferimento, almeno stando a quel che dicono le sue sculture, fosse Savona e non Alba. L'applicazione dei modelli certo non raggiunge vertici rarefatti (come nemmeno particolarmente alti erano i modelli stessi), ma incontra almeno una variante significativa, o un adattamento alla sensibilità locale che dir si voglia, nel riempimento delle lunettine, cosa che può accadere nel Monferrato ma non in Liguria. Sembra dunque che pure nelle minime scelte decorative avvenga in ciascun cantiere un negoziato fra le proposte dei costruttori e le aspettative della committenza. Forse a Cortemilia qualcuno amava quelle lunette scolpite che aveva visto altre volte su altre colline, e che invece tra Genova e Ventimiglia nessuno voleva; e ne ha investito una maestranza di onesti professionisti che fuor dai peducci cominciava a smarrire domestichezza con la pietra e certo non aveva nella figura intera la punta di diamante del suo repertorio.

Senza rinunciare alla verifica delle relazioni ad ampio raggio – quando siano documentate o storicamente plausibili – ma senza cadere nell'iperregionalismo metodico, varrà dunque la pena, come inducono a credere questi assaggi, di analizzare la possibilità di più frequenti travasi di idee e modelli a raggio breve e medio tra aree contigue, caratterizzate da una decente permeabilità stradale e commerciale e magari favorite da congiunture politiche propizie. Per diventare facilmente esportabile e imitabile un modello non richiede

una complessità eccessiva, e per questo sembrano soprattutto soluzioni semplici a viaggiare su e giù tra Liguria e Piemonte. Ma sono anche formule planimetriche e spaziali, e non soltanto motivi ornamentali o scultorei, talora effettivamente diffusi su un'area vastissima perché assai generici (come gli immarcescibili archetti pensili): in quest'ultimo caso è semmai la loro interpretazione a doverci interessare in termini di riconoscimento di una maestranza o di una cultura, e della sua presenza sul terreno. Converrà dunque guardare alla Liguria occidentale e al Piemonte meridionale non come a regioni connotate da storie architettoniche parallele e indifferenti, ma come a un grande bacino di scambi e di interferenze, dove un buon repertorio di vocaboli e sintagmi comuni, moneta corrente anche in parecchie altre contrade d'Europa, viene ogni volta selezionato e adattato alla logica della situazione di uno specifico contesto locale.

¹ Settia 2002, pp. 106-107.

² Lehmann-Brockhaus 1938, n. 2265; un cenno in Cervini 1991-1992, pp. 11-12.

³ Su questi aspetti si vedano fra gli altri Andrault-Schmitt 1991, Galtier Martí 1991, Gem 1991, Heitz 1991. La bibliografia sull'argomento è in verità vastissima, e non tento neppure di darne un saggio. Mi limito perciò a citare almeno quattro classici sull'argomento come Thümmeler 1939, Verzzone 1942, Grodecki 1958 e Grodecki - Mütterich - Taralon - Wormald 1974 (con particolare riguardo alla parte di Louis Grodecki).

⁴ Note su questi e altri edifici del contado albenganese in Cervini 2002, pp. 64-69. Vi si potrebbe aggiungere il Santo Stefano di Massaro, sempre nei dintorni di Albenga, dove il campanile (secolo XI-XII) aderisce allo spigolo destro della facciata e con essa si allinea. La chiesa ha subito almeno un rimaneggiamento trecentesco, ma ho l'impressione che nella sua prima fase romanica la torre potesse risultare esterna al perimetro dell'edificio, e quindi meno significativa rispetto al discorso che stiamo svolgendo. Vi è comunque notevole l'attenzione per la posizione occidentale del campanile.

⁵ Cervini 1994, pp. 33-48; Cervini 2002, pp. 189-191.

⁶ Lamboglia 1962a; Lamboglia 1986, pp. 178-179.

⁷ Cimaschi 1956; Cervini 2002, p. 218.

⁸ Chierici Furno 1975.

⁹ Betti 1999 (con ampia bibliografia sul tipo).

¹⁰ Un tardo campanile di questo genere si trova nel Saint-Laurent di Les Vigneaux, in diocesi di Embrun, di aspetto già quattrocentesco: esso si appoggia alla facciata di una chiesa a navata unica e coro rettilineo, ma il vero portale di accesso, annunciato da un protiro, si trova piuttosto sul fianco sud della chiesa (Dartevelle 1990, pp. 110-111).

¹¹ Tosco 1992.

¹² Cfr. Perin 1999.

¹³ Thirion 1981, pp. 162-163.

¹⁴ Su Calvisio e Calderara, cfr. Bocchieri 1990.

¹⁵ Lo ipotizza Tosco 1992, che fornisce anche una vasta bibliografia sull'argomento.

¹⁶ Marmori 1971; Cervini 2002, *passim*.

¹⁷ L'osservazione è di Griseri 1974, p. 21.

¹⁸ Tosco 1997b.

¹⁹ Gosio 1995, p. 16.

²⁰ Micheletto 1999, anche per i confronti; Tosco 1996 (pp. 57-58 su Quargnento).

²¹ Cfr. Thirion 1990; per Acqui, Crosetto 2002. Sulle cripte piemontesi dell'XI secolo vedi pure Tosco 1997a, *passim*.

²² Lamboglia 1966, p. 20; Lamboglia 1981, p. 92.

²³ Su questi e altri edifici della zona possiamo al momento rinviare a Ceschi 1959, ma con l'auspicio di revisioni e aggiornamenti che appaiono quanto mai doverosi. Intanto, vedi Repetto 2002.

²⁴ Roggero 1998, pp. 98-103.

²⁵ Cfr. Oliveri 1972 (in particolare, pp. 32-34).

²⁶ Una prima panoramica del romanico albese è nei contributi di Arbocco 1987, 1988a, 1988b, 1989.

²⁷ Cfr. Valardo 1978, pp. 43-44 (per l'epigrafe e la storia del pezzo).

IV.
ARCHITETTURE GEROSOLIMITANE
NEL PONENTE LIGURE

Questo contributo intende esaminare la dinamica degli insediamenti gerosolimitani nella Liguria occidentale tenendo d'occhio un problema che da oltre un secolo costituisce la spina dorsale del dibattito storiografico sull'architettura degli ordini militari: il riconoscimento di costanti – progettuali, realizzative, ornamentali – negli edifici innalzati a loro cura (in questo caso, dagli Ospitalieri) nel XII e nel XIII secolo; e quindi l'esistenza di un'«architettura ospitaliera» (affine e parallela, che so, a un'architettura dei Templari o dei Cavalieri Teutonici) connotata da ricorrenti peculiarità proprie dell'Ordine¹. Si tratta, in altre parole, di chiedersi in che cosa si differenzino le chiese giovannite di una regione dagli altri luoghi di culto regolari o secolari, se queste differenze vadano effettivamente attribuite alla paternità gerosolimitana, e che cosa, storicamente, esse rappresentino. Dopo le ottimistiche sistematizzazioni otto e protonovecentesche, che avevano fatto degli ordini militari, e soprattutto del Tempio, gli artefici di una cultura architettonica specifica e originale (che in quanto tale avrebbe ravvisato nell'edificio a pianta centrale la soluzione prevalente e prediletta), la ricerca odierna si muove piuttosto nel segno di un ridimensionamento di questa cultura, avviato idealmente dall'ancora fondamentale lavoro di Élie Lambert sulle chiese dei Templari (1954), ma comunque attento a evidenziare criticamente gli apporti cavallereschi là dove essi

siano documentati e individuabili. In questa prospettiva spendere qualche parola sui giovanniti in Liguria è giustificato non solo dal fatto che in genere gli edifici ospitalieri sono stati meno studiati di quelli templari, ma soprattutto che concentrare lo sguardo su un orizzonte regionale aiuta a meglio leggere le presenze dell'Ordine in rapporto ad un contesto locale che nelle sintesi panoramiche inevitabilmente si disperde: l'opzione non deve suonare come un ripudio metodologico delle indagini ad ampio respiro, ma come un richiamo a leggere le architetture – e in particolare le architetture medievali – in relazione agli uomini e ai luoghi in funzione dei quali esse esistono.

Il Ponente ligure è un osservatorio senza dubbio interessante per il gran numero di presenze ospitaliere che vi sono distribuite (specie se confrontate alla spadicità di stabilimenti nel Levante), ma anche lacunoso per la perdita di buona parte delle loro edizioni medievali (a cominciare dalle commende di Nizza, *ante* 1135, e Savona, 1196)². Non per niente il XII secolo è attestato quasi solo dai ruderi absidali di San Raffaele a Nava, chiesetta che peraltro è dubbio possa farsi risalire all'iniziativa giovannita. L'edificio viene infatti citato verso la metà del Trecento nel noto registro fiscale di chiese della diocesi di Albenga pubblicato da Josepha Costa, ma non come specifico possedimento gerosolimitano³. Nel 1586 il visitatore Nicolò Mascardi lo trova bisognoso di riparazioni e ingiunge ai cavalieri di provvedervi pena il sequestro dei redditi⁴. È quindi plausibile che i giovanniti abbiano riutilizzato un ospedale preesistente, situato nelle vicinanze di un passo allora come oggi assai frequentato. Le rovine di San Raffaele consistono in una modesta abside, perforata da monofora a feritoia e ornata da una cordonatura che chiude una minuscola aula rettangolare, la cui presenza si intuisce sotto il terreno erboso. Esse evidenziano una semplicità di impianto e un relativo arcaismo tecnico-costruttivo che in attesa di più esaurienti riscontri archeologici, e tenendo conto dei condizionamenti posti dalla zona montana, inducono a suggerire una generica e prudente attribuzione al secolo XII. L'as-

senza di archeggiature pensili non può essere elemento decisivo per una datazione seriore, poiché anche l'abside di San Rocco a Vallecrosia (XI secolo) ne è priva, mentre la tipologia delle monofore, profondamente strombate e ulteriormente ristrette da un piccolo diaframma interno, è affine a quelle absidali di San Giorgio a Calderara (non lontano da Pieve di Teco), edificio la cui cronologia è peraltro difficile da puntualizzare, ma le cui parti più antiche, coro compreso, si direbbero convenire all'XI-XII secolo. Del resto la tecnica muraria del San Giorgio, con pietre irregolari legate da abbondante malta, si imparenta strettamente a quella adottata dalle maestranze (presumibilmente locali, arroschiane) che eressero il San Raffaele⁵.

Ben più cospicue sono le testimonianze duecentesche, fra le quali spetta un posto di riguardo al San Clemente di Albenga: si tratta beninteso di un posto del tutto virtuale, perché la chiesa non esiste più e i ruderi delle sue fondazioni si trovano sepolti sotto l'argine destro del fiume Centa, in corrispondenza di una delle più importanti vie di accesso alla città, quasi un punto obbligato di passaggio verso l'estremo Ponente⁶. Essi vennero tuttavia alla luce nel 1909 e consentirono al tecnico della Soprintendenza Angelo De Marchi di redigere una planimetria piuttosto dettagliata dell'intera zona, che oggi vale per noi come un imprescindibile punto fermo⁷. I resti dell'area presbiteriale sono riaffiorati per qualche tempo nel 1995, durante i lavori di ricostruzione del ponte stradale – resi necessari dalla disastrosa alluvione del 1994 – per poi venire nuovamente ricoperti⁸.

Gettando un'occhiata alla pianta dell'edificio come fu delineata dal De Marchi si capiranno comunque le ragioni del riguardo cui accennavo poc'anzi. Si tratta infatti di una chiesa priva di transetto, a tre navate su pilastri dalla base quadrangolare e tre absidi, che richiama subito alla mente la versione duecentesca della vicinissima cattedrale di Albenga, parimenti contraddistinta da una pronunciata espansione in larghezza e da un moderato sviluppo longitudinale⁹. Difficile farsi un'idea precisa degli edifici ospedalieri

propriamente detti, che forse si distribuivano nelle adiacenze del muro perimetrale destro della chiesa; dietro l'absidiola sinistra e presso la facciata si allineavano invece parecchie sepolture, e ad una di esse doveva appartenere l'epigrafe funeraria di Piccio Bapicio, notevole albenganese e fondatore di una cappellania in San Clemente. Datata 1306, la lastra è sopravvissuta alla scomparsa della chiesa e si conserva oggi nel Civico Museo Ingauno.

Il complesso giovannita viene menzionato nel testamento di Giovanni *de Marixia* di Ceriale, del 1271, che lascia a San Clemente 60 soldi per lavori di restauro all'ospedale¹⁰, e quindi negli statuti cittadini del 1288¹¹; ma la *domus Hospitalis* di Albenga è attiva già nel 1251, perché in quell'anno vi fa tappa un gruppo di gerosolimitani provenzali diretti a Genova, come risulta dalla relativa nota spese edita da Alain Venturini¹². Intorno alla metà del Duecento – e in concomitanza con la ricostruzione del duomo – conviene quindi situare l'impianto del San Clemente a noi noto. Il tipo è ben collaudato nelle chiese medio-grandi della Riviera e della Provenza orientale, giacché si ripresenta in forme assai simili a San Remo e Andora come a Grasse e nella vecchia cattedrale di Nizza¹³, ma trova comunque qualche consonanza nell'architettura degli ordini militari a Duecento inoltrato, quando viene adottata di frequente la formula a tre navate in luogo della tradizionale aula unica (o della pianta centrale), per cui si è potuto parlare di una sorta di «perdita di identità», parallela del resto alla sempre più ardua difesa della Terrasanta¹⁴.

Lo stesso Giovanni dispone anche un lascito alla chiesa di Sant'Eugenio di Ceriale – nota dal 1252 e parimenti scomparsa – che risulta pure amministrata dagli Ospitalieri¹⁵. Non è possibile, allo stato attuale delle nostre conoscenze, fissare con precisione il tempo dell'arrivo dei gerosolimitani ad Albenga. Questo tempo potrebbe seguire di poco (o addirittura coincidere con) l'eclissi dei Templari, detentori della mansione di San Calocero *de pratis* e di ingenti proprietà fondiari nella piana ingauna che vengono

cedute già nel 1191 al vescovo di Albenga, Airaldo¹⁶. Il silenzio documentario non aiuta, ma è ben improbabile che il ritiro dei Templari dalla zona non abbia favorito le fortune degli Ospitalieri. Esposto alle piene del Centa e coinvolto suo malgrado in episodi militari e lavori vari di arginatura e fortificazione del sito, il San Clemente decadde però lentamente e inesorabilmente durante l'età moderna, tanto che al principio del XVIII secolo pare che ne sopravvivessero solo pochi e insignificanti rimasugli¹⁷.

Gli altri edifici attribuibili al XIII secolo sono più modesti per dimensioni e più semplici nell'impianto – in genere ad aula unica absidata – ma ci consentono se non altro di discutere criticamente dell'alzato. Ancora molto ben conservata (e messa in risalto dai restauri diretti da Edoardo Mazzino a partire dal 1954) è la *facies* romanica della chiesa di San Giovanni a Cervo, oggi conosciuta come Santa Caterina, costruita ai margini del nucleo antico di un borgo del quale i cavalieri avevano acquistato allo scadere del XII secolo il cinquanta per cento della proprietà dal comune di Albenga e ove erano insediati ancora all'inizio del XIV¹⁸. Nel 1239 è documentato a Cervo anche un ospedale, che tuttavia nulla ci autorizza a riferire all'iniziativa gerosolimitana: difatti sorgeva *in plano* – quindi non era annesso alla chiesa di San Giovanni – e almeno dal 1450 risulta intitolato a Sant'Antonio Abate (cosa che peraltro non ne comporta neppure un'automatica origine antoniana)¹⁹.

Nonostante la perdita dell'abside originaria, sostituita nel Cinquecento da un coro poligonale (ma poteva esservi anche un capocroce rettilineo), e nonostante l'apertura di altari e cappelle su entrambi i fianchi (quelle sulla parete sinistra furono demolite nel 1823, e i varchi tamponati), del San Giovanni è ancora leggibile con una certa soddisfazione la primitiva aula rettangolare, definita in elevato da un paramento lapideo di buona qualità, aperto da tre monofore su ogni lato lungo e da un oculo in facciata. La tecnica edificatoria, l'asciuttezza delle strutture e l'inesistenza di una vera articolazione plastica rendono ancora possibile un confronto con edifici del pieno XIII secolo, come

la stessa cattedrale albenganese. Che il paragone sia plausibile è dimostrato anche dal portale archiacuto e costolonato, privo di decorazioni su lunetta e architrave (sempre che una pittura non celasse anticamente l'attuale nudità) e appena movimentato da capitelli *à crochets*, rosette e protomi antropomorfe che rientrano nel repertorio corrente della produzione scultorea dei cosiddetti *magistri antelami*. Dal canto loro i capitelli palesano calzanti analogie con quelli del portale maggiore dei Santi Giacomo e Filippo nel castello di Andora, che propongono i medesimi stilemi in termini poco più raffinati. Un raffronto ulteriore con i portali minori di Albenga e Andora, strettamente affini a quello cervese per impostazione e fattura, mi sembra tanto esplicito da non necessitare di ulteriori commenti. Per la cronologia bisogna ricordare che nel 1251 i cavalieri vengono reintegrati nei loro possessi a Cervo, di cui erano stati privati dai genovesi nel 1239. Una datazione *post* 1251 è in sintonia con la rinnovata circolazione di maestranze antelamiche nel Ponente, documentate negli anni Cinquanta anche a Ventimiglia e a San Remo.

Gli stessi caratteri si avvertono nelle parti medievali meglio leggibili del San Giovanni di Porto Maurizio (fig. 15), un edificio spesso e volentieri datato al 1362 in base a una vecchia e irreperibile epigrafe che ricordava i lavori compiuti in quell'occasione, *in commodum peregrinorum*, dai fratelli Bartolomeo e Maurizio Corradi²⁰, ma che conviene arretrare a poco dopo il 1268, l'anno in cui i gerosolimitani di San Giovanni di Prè acquistano da tale Franceschino, figlio di Guglielmo Mantello da Porto Maurizio, i primi beni in città e nelle immediate adiacenze²¹. È opinione diffusa (ma non suffragata da documenti) che gli Ospitalieri fossero presenti a Porto già sul finire del XII secolo, quando avrebbero rilevato l'antica chiesetta benedettina di San Mauro per costruirvi più tardi il loro San Giovanni²². Ma lo scomparso San Mauro doveva sorgere più a levante, verso la riva destra del torrente Impero e presso lo scomparso villaggio di Villa Galdi o Villa Gualdi, come certifica pure il corrente toponimo di Borgo San Moro²³.

La configurazione dell'abside di San Giovanni e il rigore astratto dei suoi peducci, alcuni dei quali decorati da elementari motivi «a bottoncino», corroborano il confronto con edifici del pieno XIII secolo, come i Santi Giacomo e Filippo di Andora o il San Siro di San Remo, o ancora San Pietro di Lingueglietta. Al rimaneggiamento trecentesco andranno semmai riferiti i portali archiacuti di facciata e fianco sinistro, e magari le strutture dello scomparso ospedale, cui evidentemente doveva alludere la «comodità dei pellegrini» ricordata dall'epigrafe: un ricovero noto anche per ragioni letterarie, dal momento che nel 1343 proprio l'ospedale giovannita offrì rifugio per la notte a Francesco Petrarca²⁴. Restaurato nel 1665 (come ricorda l'epigrafe in facciata), accresciuto in altezza, tramezzato e diviso in vani diversi, cui corrispondono altrettante funzioni, lo spazio interno è oggi decifrabile a fatica. Sopraelevazione a parte, vien comunque da credere che i rapporti volumetrici denunciati all'esterno non siano poi troppo lontani da quelli della chiesa duecentesca, innalzata verosimilmente in base a un progetto unitario e sistematico. Non sembra infatti possibile riconoscere nella massiccia zoccolatura absidale le tracce di una fase precedente riferibile addirittura al XII secolo, come voleva Lamboglia²⁵: infatti non solo non è dato riscontrare suture o soluzioni di continuità nella compagine muraria, ma lo stesso coerente rapporto fra l'alto zoccolo e il paramento superiore torna in un vicino edificio del primo Duecento, come la Santa Maria Assunta di Diano Castello, che appartiene sostanzialmente alla medesima temperie culturale e stilistica del San Giovanni di Porto e condivide con la chiesa giovannita un'analoga impostazione della fascia decorativa absidale (fig. 17).

Gli Ospitalieri entrarono presto in possesso di beni assai cospicui – soprattutto appezzamenti di terreni – sia a Porto Maurizio che nelle valli del suo retroterra. Ancora nel 1789 risultavano detentori di molte proprietà rurali a Caramagna, Dolcedo, Pietrabrana, Torre Paponi, Lingueglietta. A questo patrimonio spettavano anche due chiese: il San Giovanni alla Marina, ovviamente; e il San Giacomo della villa dei

Ricci, ancora esistente ma di conformazione ormai seicentesca²⁶.

Una presenza così capillare nelle valli imperiesi ha favorito indirettamente l'attività dei «cacciatori di gerosolimitani», che basandosi su poche e tutt'altro che inequivocabili croci scolpite hanno potuto ascrivere ai nostri cavalieri monumenti che non dispongono al riguardo di alcuna documentazione scritta. È il caso di Santa Maria Assunta ai Piani di Imperia, tradizionalmente ritenuta possesso giovannita in virtù di una crocetta patente scolpita su un peduccio. Il suo congegno lapideo, attribuito da Lamboglia al XIV secolo, palesa in verità caratteri ancora duecenteschi, ma non ci sono seri motivi per fare della basilica di Piani una dipendenza gerosolimitana²⁷. Per giunta una croce identica sormonta l'asta che correda l'*Agnus Dei* nella chiave d'arco del portale laterale della primitiva cappella di Montegrazie, pure correntemente datata al XIV secolo: la somiglianza non sarà probante per la cronologia, ma dovrebbe indurci a non trarre conclusioni affrettate, perché a quanto ne sappiamo fra gli Ospitalieri e il santuario mariano di Montegrazie non vi è mai stato alcun rapporto²⁸.

Una croce affine, più grande ma meno distinguibile nei suoi contorni, è quindi scolpita sul parapetto interno del notevole «ponte grande» di Dolcedo, che per questo è stato riferito alla perizia costruttiva dei cavalieri (fig. 37). Personalmente sarei propenso a leggere questa croce non come un marchio di fabbrica ma come un segno di sacralizzazione del luogo²⁹, mentre non posso che mantenermi scettico sull'autenticità dell'epigrafe marmorea con la data 1292, anche se il tardo XIII secolo è un periodo plausibile per la costruzione del manufatto. Ancor più fragile l'attribuzione agli Ospitalieri del non meno ragguardevole ponte duecentesco di Clavi, formulata, a quanto sembra, per mera analogia³⁰.

Nel novero delle tracce superstiti dell'architettura gerosolimitana nel Ponente va invece considerato il portale laterale del San Giovanni di Noli, edificato presumibilmente nel terzo quarto del XIII secolo (anche se Noli è citata come precettoria solo nel 1417)

appena fuori della porta turrita che dalla chiesa prese nome, lungo la via che dalla città marinara risaliva l'entroterra. L'aula rettangolare di San Giovanni è stata profondamente trasformata nel Seicento e nel Settecento, e ancora nella planimetria di Matteo Vinzoni risulta avere l'orientamento invertito rispetto all'attuale. Ma stipiti, mensole, architrave e lunetta – aperta da un semplice oculo strombato – ripropongono, in forme ancor più semplificate, le medesime tipologie «astratte» che abbiamo visto essere ricorrenti nella Liguria duecentesca³¹.

Permangono dubbi sull'origine gerosolimitana di edifici religiosi che sappiamo essere stati di proprietà dell'Ordine per qualche tempo, ma che affiorano relativamente tardi dalla serie documentaria: sicché non è possibile ritenerli con certezza testimonianze probanti dell'architettura medievale degli ospitalieri. Valga per tutti l'esempio della chiesa di San Bartolomeo di Arzeno d'Oneglia, nota già nel 1331 ma citata come precettoria melitense soltanto nel 1573³². L'edificio attuale ha serbato tracce significative della chiesa precedente, come una porzione delle murature absidali e soprattutto la colonna con capitello cubico rimontata sul sagrato a guisa di monumento ai caduti. Mentre i conci dell'antica abside, valorizzati da un'accuratezza «antelamica», potrebbero attribuirsi ancora al tardo XIII secolo, la colonna presenta caratteri quattrocenteschi e conferma la natura bassomedievale dell'impianto a tre navate poi rimaneggiato nel Seicento. Se i cavalieri arrivarono ad Arzeno per tempo, insomma, officiarono in origine una chiesa più piccola e modesta; e non siamo sicuri che siano stati loro gli artefici dell'ampliamento nel XV secolo.

Tra i beni spettanti alla parrocchia di San Bartolomeo nel 1710 figurano anche i «campi di San Barnaba posti negli territori di Ginestro e Cexo»³³. Il toponimo di per se stesso non sembra dire molto, ma si rischiarà di nuova luce gettando uno sguardo all'atlante cartografico di Pier Maria Gropallo, compilato fra il 1650 ed il 1656 e conservato nell'Archivio di Stato di Genova. Alessandro Giacobbe mi ha fatto notare che sulla carta del territorio di Vellego e Ginestro, datata

23 ottobre 1656, sono segnalati nei pressi del poggio di Scoretegabecco, da identificare in questo caso con l'odierno Monte Mucchio di Pietre (m 770) o con la quota adiacente (m 747), i ruderi di un edificio descritto in legenda come «San Barnaba, chiesa de' Sig.ri Cavaglieri di Malta dirroccata»³⁴, di cui non si è mai saputo quasi nulla. Dico quasi perché nel 1853 Domenico Navone aveva menzionato le rovine, evidentemente ancora visibili ai suoi giorni, servendosene come prova indiretta e fantasiosa di una supposta presenza dell'apostolo Barnaba ad Albenga, e ritenendole i resti del solito antichissimo monastero benedettino, distrutto stavolta non dai saraceni ma dai longobardi³⁵. Ben più probabile, invece, che si trattasse di un piccolo ospedale dislocato su un percorso successivamente caduto in disuso e abbandonato; e non è meno probabile che una costruzione diruta alla metà del XVII secolo risalisse genericamente ad età medievale.

Questi casi confermano le difficoltà che si incontrano nel ricostruire un'attendibile topografia gerosolimitana nella Liguria di Ponente, specie quando lo sguardo desidera posarsi sugli aspetti architettonici di quella topografia. A Ospedaletti, per esempio, non c'è a mia conoscenza una sola pietra che consenta di corroborare per via archeologica un toponimo fin troppo eloquente, e per questo un po' fuorviante³⁶. A San Remo un *hospitale Sancti Iohannis* è attestato nel 1297 e poi almeno nel 1350 e nel 1359³⁷, ma niente garantisce della sua origine gerosolimitana; tanto più che accanto alla collegiata di San Siro esisteva ed esiste tuttora una chiesa dedicata a San Giovanni con funzioni battesimali, ed è quindi verosimile che l'intitolazione del luogo di culto fosse stata assorbita da un vicino ospedale; e tanto più, soprattutto, che l'ospedale in questione deve ancora essere puntualmente individuato³⁸. Del resto i documenti parlano di un'area intemelia piuttosto ben attrezzata, nel pieno XIII secolo, quanto a strutture assistenziali: nessuna appare tuttavia gestita dai cavalieri di San Giovanni, e nessuna è giunta sino a noi. Forse l'assenza degli Ospitalieri da Ventimiglia e dintorni si spiega con la contestuale presenza dei Templari, visto che la *domus Templi*, unitamente ad altri

beni, è citata poco dopo la metà del Duecento negli atti notarili di Giovanni di Amandolesio; oppure col fatto che era in realtà la commenda di Nizza a possedere terreni nel contado di Ventimiglia, a Rocchetta Nervina e Pigna, e in val Roia a Breil, Saorge e Tenda³⁹.

Non sempre è facile circoscrivere il *corpus* delle architetture giovannite perché siamo tutt'altro che sicuri di quello che gli Ospitalieri abbiano effettivamente fatto costruire di loro iniziativa e sotto la propria direzione. La chiesa di San Siro a Diano, che è stata oggetto di scavi archeologici recenti, è sede di una precettoria gerosolimitana nota dal 1302, ma vanta una lunga preesistenza (nel 1123 è assegnata alla collegiata di San Nicolò a Diano Castello)⁴⁰; e per giunta sembra difficile attribuirne i resti di abside e muri perimetrali al pieno XIII secolo, quando presumibilmente i cavalieri ne entrano in possesso, anche perché non sussistono strati intermedi tra la fase tardoantica (III-IV secolo) e quella medievale⁴¹. Ne consegue un'attendibile cronologia al primo XII secolo che ancora una volta taglia fuori i giovanniti.

Forse più intrigante è la situazione del San Giacomo ai Ronchi di Osiglia in alta val Bormida: una magione templare, con cappella indipendente ad aula unica e fabbricati di servizio, che diventa gerosolimitana fra il 1267 ed il 1283, e che in età moderna subisce diverse ristrutturazioni⁴². Il complesso è ancora da indagare in termini puntuali, ma a prima vista sembra difficile enuclearvi con sicurezza i brani medievali (al di là del semplice rapporto volumetrico tra gli edifici che lo compongono), e tanto più distinguervi il contributo templare da quello giovannita. Indubbiamente la tendenza a servirsi secondo le circostanze di chiese già funzionanti complica non poco il riconoscimento di una fisionomia definita e comune alle architetture degli Ospitalieri in Liguria. Anche in Riviera, infatti, l'Ospedale subentra spesso al Tempio, ma non necessariamente dopo il 1312: qui come altrove, i Templari avevano cominciato a vendere proprietà da diversi decenni (le situazioni di Albenga e Osiglia insegnano), e i gerosolimitani se ne erano impadroniti con una certa gradualità, salvo poi rivenderli a loro volta, secondo le circostanze⁴³.

Altro impedimento è dato dalla scarsità di informazioni sugli edifici a carattere assistenziale – cioè sugli ospedali veri e propri – non meno che sulle architetture a uso agricolo che dovevano caratterizzare le presenze rurali dell'Ordine. A parte il caso di Osiglia, case e ospizi annessi alle chiese sono generalmente andati perduti, sicché la percezione dei complessi gerosolimitani risulta inevitabilmente parziale e distorta. Non dimentichiamo, infatti, che gli spazi sacri di cui stiamo parlando facevano parte quasi sempre di un sistema di costruzioni, e che in rapporto a tale contesto si potrebbero meglio giustificare il modesto profilo monumentale e il limitatissimo repertorio ornamentale esibiti da queste chiese. La nostra stessa conoscenza dell'architettura degli ospedali medievali è del resto resa precaria e lacunosa dalla scarsità della documentazione superstite (iconografica e monumentale), sicché è costretta a vivere nel segno di una forte problematizzazione dei dati. Tolta la commenda di Prè, non possiamo dire se gli altri ospedali della regione riprendessero la tipologia, diffusa anche nell'Europa settentrionale, dell'«ospedale-chiesa» caratterizzato da uno spazio ampio diviso in due o tre navate, o se invece – più verosimilmente – si contentassero di aule uniche quadrangolari, capaci di ospitare un numero piuttosto contenuto di viaggiatori o di infermi. Da quel poco che si conosce dei ricoveri genovesi sembra che vi fosse una decisa prevalenza di spazi piccoli e poco appariscenti, improntati a una semplicità estrema⁴⁴.

Nel novero delle architetture liguri costruite od occupate dagli ordini militari mancano gli edifici più militari di tutti, cioè le fortificazioni. L'aporia è interpretabile alla luce di una situazione storico-geografica che ovviamente non prevedeva da parte dei cavalieri una specifica funzione guerresca: la Liguria non era la Terrasanta, ma nemmeno il Portogallo, la Prussia o la Livonia. Le vicende del castello di Rocchetta di Cairo, venduto dai giovanniti al marchese Ottone del Carretto nel 1235⁴⁵, riposano su notizie troppo rade e frammentarie perché si possa agevolmente prenderlo a campione di una supposta architettura militare geroso-

limitana; e non abbiamo prove che le stazioni isolate o esterne alle mura urbane, come Albenga e Porto Maurizio, fossero cinte da apprestamenti difensivi. D'altronde l'individuazione di caratteri propri dei castelli degli ordini militari è complicata non solo dall'arretrata conoscenza puntuale di molti complessi, ma anche da rimaneggiamenti e distruzioni legati al loro uso naturale, oltre che dalle imprescindibili necessità di adattamento al terreno cui queste architetture più di altre devono sottostare. Affinità tra fortificazioni appartenenti ad uno stesso teatro di guerra e uno stesso ordine, specie quello templare, sono nondimeno state registrate con una certa perspicacia (Tomar e Almourol in Portogallo, Miravet e Peníscola sulla costa mediterranea della Spagna)⁴⁶, ma le carenze del quadro d'insieme inducono a mantenersi prudenti, poiché quelle similitudini potrebbero essere plausibilmente ascritte a una contiguità di maestranze o a una tradizione edificatoria regionale.

Anche in questo caso gli ordini sembrano non tanto aver elaborato e codificato tipi difensivi originali e riconoscibili, quanto piuttosto aver dato impulso a soluzioni e tipologie già presenti nel vocabolario architettonico del loro tempo, ma ora riprese, caldeggiate e sviluppate per fronteggiare emergenze precise e concrete. Così è stato per le torri in pietra (e poi in mattoni) costruite dai Cavalieri Teutonici in Prussia, dove fino al loro arrivo si prediligeva il legno. E se i cavalieri hanno fatto da tramite per la diffusione del gotico tedesco nell'area baltica orientale, non per questo chiese e castelli a loro legati palesano i segni di un'«architettura teutonica» che al pari di quella «templare» e «ospitaliera» soggiace inevitabilmente a molteplici sfumature regionali⁴⁷. Del resto le più significative (quanto a «modernità» dell'architettura e qualità del corredo plastico) chiese dell'Ordine Teutonico nella penisola italiana, cioè Santa Maria degli Alemanni a Messina e San Salvatore ad Andria, non devono certo interpretarsi unicamente in ragione della loro paternità cavalleresca⁴⁸.

Gli edifici duecenteschi liguri sicuramente riferibili ai gerosolimitani (Albenga, Cervo, Porto Mau-

rizio, Noli), così come quelli a loro attribuiti in via del tutto congetturale (Piani d'Imperia, ponte di Dolcedo) rivelano comunque affinità riconducibili non ad una supposta progettualità metaregionale, diffusa attraverso i canali dell'Ordine, ma alla cultura architettonica delle maestranze «medie» operose nella Liguria duecentesca, e in particolare di quelle antelamiche. Tant'è vero che in mancanza di documenti sarebbe spesso impossibile attribuirli ai cavalieri, poiché in nulla differiscono dagli altri monumenti religiosi innalzati nelle Riviere in quel torno di tempo. In Liguria i giovanniti hanno adottato soluzioni pratiche e flessibili, ereditando quando possibile edifici preesistenti e rinunciando a scelte spaziali e iconografico-simboliche che avrebbero potuto più immediatamente richiamare il Sepolcro e la Terrasanta. E hanno fatto ricorso a maestranze locali o comunque di educazione lombardo-genovese, aderendo pienamente ai canoni normali della cultura architettonica e figurativa nella regione. Il ruolo propositivo dei gerosolimitani andrà semmai riconosciuto in una generica adozione di schemi progettuali più o meno tipici delle architetture ospitaliere e templari (ad esempio l'aula unica) di cui quelle maestranze hanno saputo farsi interpreti diligenti, poiché tali soluzioni erano da tempo ben vive nella pratica edificatoria delle Riviere liguri. Lo stesso impianto del San Giovanni di Prè non sembra neppure costituire quel punto di riferimento obbligato che ci si potrebbe attendere: a prevalere sono piuttosto formule di ben più essenziale semplicità, che nemmeno contemplano, per esempio, l'adozione di una copertura voltata. L'articolazione delle pareti e degli spazi è sempre estremamente controllata e concentrata: facciate asettiche, muri lisci perforati da rade finestre, lunette aniconiche e absidi che paiono monolitiche – come a Porto – disegnano il profilo di un'architettura in un certo senso «minore», che non sperimenta nuove soluzioni, ma riduce ai minimi termini lessico e grammatica di quelle già conosciute per affrontare nel modo più economico e funzionale i condizionamenti che ogni singolo insediamento comporta.

L'ammaestramento per immagini si direbbe non convenire a questi edifici, sempre che non fosse affidato a cicli pittorici di cui niente sappiamo⁴⁹. Affatto minimalista – per quel che se ne conosce – è il loro apparato scultoreo, limitato a peducci, capitelli e mensole che traducono lo spunto scultoreo in termini architettonici anziché plastici, limitandosi a parsimoniose variazioni sul tema delle rosette o delle protomi apotropaiche. E facendo scultura, in buona sostanza, con i mezzi, il vocabolario e i ritmi propri dell'architettura. Un sistema di forme e modelli perfettamente ambientato nella norma della Liguria duecentesca, e quindi non così esclusivo e specifico da dover essere necessariamente riferito all'Ordine di San Giovanni.

Certo, il carattere che vi prevale è quello di una nudità incisivamente «militare», di un'essenzialità che sacrifica la decorazione alla funzione, e la rappresentanza alle esigenze d'uso: quasi che le chiese ospitaliere e templari intendessero comunicare una rassicurante immagine di «fortezze della fede» dai cui impenetrabili spalti si combatte una guerra quotidiana, una crociata interminabile, contro le perfide e diaboliche insidie dell'eresia e del paganesimo. Ma a questo punto si sconfinava in un'iconologia dell'architettura che può essere vantaggiosamente – e genericamente – riferita a qualsiasi edificio sacro medievale. E comunque resta il fatto che ogni contrada dell'Occidente europeo e mediterraneo interpreta quella semplicità strutturale e spaziale a modo suo. «Perché i Templari che hanno mostrato una così grande capacità di adattarsi alle condizioni locali nello sfruttamento e nell'amministrazione dei loro beni (...) non potrebbero aver agito allo stesso modo nel campo dell'architettura e dell'arte? Ciò non toglie che, se non vi fu una corrente “internazionale” di arte Templare, i Templari – e con loro gli Ospitalieri – abbiano ampiamente usato in tutta Europa un tipo di costruzione omogenea, semplice e pratica»⁵⁰. In effetti parecchie ricerche regionali hanno appurato come gli ordini militari, e soprattutto i Templari, si siano serviti di schemi architettonici improntati a un rigore spoglio e austero, in cui la scabrezza ornamentale è coniugata a paramenti murari impeccabili secondo una sintassi che induce

sovente a postulare influenze cistercensi. Le chiese templari sparse nel territorio di Angoulême, per esempio, prevedono in genere un'aula rettangolare chiusa da un coro rettilineo, che circonda uno spazio unitario e bloccato⁵¹. E analoghe caratteristiche sono state riconosciute nelle fondazioni templari della Creuse, nel Limousin (come Paulhac)⁵², dove l'assenza di absidi è comunque un dato interessante e ricorrente. Ma si tratta di un modello tanto semplice da poter essere imitato con facilità anche al di fuori dei possedimenti templari, e che ciascuna cultura architettonica germogliata nelle diverse regioni europee si dimostra pronta sì a recepire, ma anche a rielaborare con i propri materiali e seguendo una propria logica, pur salvaguardando una generica severità strutturale e ornamentale. In Toscana Ospitalieri e Templari adottano talvolta soluzioni più sofisticate, come nell'ottagono del Santo Sepolcro di Pisa (Ospedale) o nell'aula voltata a crociera del San Jacopo di San Gimignano (Tempio), ma nel ricorso a maestranze autoctone o a procedure già collaudate, che interpretano suggerimenti «internazionali» secondo le cadenze della locale sensibilità romanico-gotica, non riescono a conferire alle loro chiese un'immagine fortemente caratterizzata⁵³.

L'aula unica trova qualche riscontro nelle più vicine commende gerosolimitane provenzali (Nizza e La Croix) con le relative dipendenze, che tuttavia, al pari delle analoghe istituzioni liguri, non si sottraggono ai canoni medi dell'architettura romanica nella zona. Pur nella relativa aporia monumentale, frutto anche di un ridimensionamento storiografico del «mito templare» caro all'erudizione di fine Ottocento e primo Novecento, cui bastava una crocetta qualsiasi per attribuire una qualsivoglia chiesa medievale a un ordine militare (e soprattutto al Tempio)⁵⁴, anche sull'altro versante delle Alpi Marittime le chiese ospitaliere e templari (quando sono giunte sino a noi) continuano a confondersi con tutte le altre. Minimalismo decorativo ed essenzialità strutturale sono caratteristiche individuate da Jacques Thirion come elementi comuni degli edifici romanici meglio conservati tra quelli sicuramente attribuibili ai gerosolimitani sulle Alpi proven-

zali, come le chiese di Comps-sur-Artuby (Var, già dei Templari), Puimoisson (Alpes de Haute-Provence) e L'Argentière-la-Bessée (Hautes-Alpes), tutte ad unica navata, con l'aggiunta di tre severe cappelle laterali a Puimoisson⁵⁵.

Nel cuore di La Croix-sur-Roudoule, borgo arroccato a monte di Puget-Théniers e sede di un'importante commenda giovannita, l'odierna parrocchiale di Saint-Michel è un rustico e severo edificio a due navate – la maggiore voltata a botte e chiusa da un'abside invisibile dall'esterno – dove il paramento in vista è ottenuto accostando blocchi regolari e massicci e nulla concedendo all'ornato architettonico, secondo un partito che può ancora rientrare nel XIII secolo. Di questo parere è Thevenon, che attribuisce però al XVI secolo la navata minore, coperta da crociere costolonate⁵⁶. Occorre tuttavia osservare che le due pesanti arcate a tutto sesto su pilastri rettangolari che mettono in comunicazione le navate presentano una tessitura lapidea identica a quella absidale, rivelando quindi la contestualità di entrambe. Dunque è possibile, anche ammettendo una datazione tarda delle volte a crociera e dei relativi muri perimetrali, che la navata minore facesse già parte del più antico dispositivo iconografico a noi noto. In ogni caso, se non vogliamo fare del rigore scabro e della repulsione per l'ornato tratti pertinenti dell'architettura degli ordini militari (tesi pericolosa, vista la genericità di questi caratteri), neppure a La Croix l'insediamento appare connotato da una fisionomia peculiare e differenziata dalla cultura edificatoria locale. E ciò pur annotando due soluzioni abbastanza ricorrenti nelle cappelle militari (ma altrettanto spesso imitate e imitabili altrove), come il campaniletto a vela innestato sulla facciata e il coro absidato all'interno e rettilineo all'esterno. Alla commenda di La Croix vennero assegnati dopo il 1312, fra gli altri, i beni già posseduti dai Templari a Villars-sur-Var, dove il complesso residenziale-fortificato noto come *La Castre* non manifesta in realtà alcun carattere specificamente templare⁵⁷.

A Roquebillière, nella valle della Vésubie, i gerosolimitani ottengono nel 1141 la chiesa di Saint-Michel

du Gast dal vescovo di Nizza Pietro⁵⁸. L'edificio si presenta oggi in un'interessante edizione tardogotica del primo XVI secolo, su tre navate con volte a crociera, nella quale l'ispirazione giovannita può essere al più ravvisata nelle croci scolpite sul fianco esterno destro (una a bracci rettilinei, una patente e una ad otto punte), che la tradizione locale non ha mancato di prendere per croci templari⁵⁹. La chiesa primitiva è quasi certamente la stessa di cui nel 1438 la comunità locale decide a un tempo la ricostruzione e la riduzione in larghezza, per ragioni economiche e funzionali⁶⁰. Se l'ampio e tamponato portale archiacuto della navatella meridionale, sormontato dalla croce ad otto punte, non è, come potrebbe, del XV secolo, neanche di questo secondo edificio – ammesso che sia stato realizzato – sopravvivono tracce di particolare consistenza, sicché rimane arduo farsi un'idea della chiesa gerosolimitana di età romanica. L'iniziativa del 1438 è comunque singolare e insolita, perché in genere alla fine del Medioevo le chiese si ricostruiscono più grandi e quasi mai più piccole; il fatto che essa sia presa e controllata non dagli Ospitalieri ma dai laici di Roquebillière – e comunque appoggiata dal vescovo di Nizza – potrà non fare testo (e in fondo il documento appartiene a giorni tardi), però la dice lunga sull'effettivo potere di ingerenza dei giovanniti in questioni architettonico-finanziarie riguardanti edifici da loro formalmente posseduti e amministrati, ma in realtà collocati al centro di un più vasto scacchiere sociale e politico.

Una conferma indiretta di questo stato di cose viene anche dai due edifici-cardine dell'architettura degli ordini militari in Provenza, e cioè la chiesa dei Templari ad Avignone, databile fra il 1273 ed il 1281 (gerosolimitana dopo il 1312), e la chiesa ospitaliera di Saint-Jean-de-Malte ad Aix, ricostruita per impulso di Carlo d'Angiò fra il 1272 e il 1277⁶¹. Entrambi innestano su planimetrie come al solito piuttosto semplici (capocroce piatto, assenza di navate) un sistema di elementi strutturali e decorativi (ampie finestre ogivali, volte costolonate, semipilastri polistili, fini capitelli a fogliami) che introducono nel Mezzogiorno orientale un gotico *rayonnant* di declinazione piragina – fino ad

allora estraneo alla cultura architettonica del luogo – che nel volgere di pochi anni avrebbe trovato nella basilica di Saint-Maximin-la-Sainte-Baume (ricostruita nel 1295-96) la sua versione provenzale più imponente e magniloquente⁶². Se dunque tali monumenti spiccano nel panorama regionale, non si deve tanto all'individualismo culturale degli ordini che li detengono, quanto al fatto che essi divengono strumenti visivi di una certa acculturazione angioina. Un edificio medievale è un punto di convergenza e di mediazione di interessi e di culture che si misurano in un definito contesto locale, e non necessariamente una chiesa ospedaliera deve rappresentare un'eccezione.

Tanto in Liguria come in Provenza orientale si direbbe che neppure sia stato preso in considerazione un dispositivo planimetrico-spaziale che nelle architetture degli ordini militari tra Europa e Mediterraneo appare in varianti assai significative (ma non così frequenti come spesso si è creduto), al punto da essere ritenuto un tratto pertinente o una carta di identità di quelle architetture, e cioè la costruzione a pianta centrale, destinata ad evocare il Santo Sepolcro, la rotonda dell'*Anastasis* o il Tempio di Gerusalemme: una formula ben viva nell'immaginario e nella cultura architettonica dell'Occidente prima delle Crociate, e che Templari e Ospitalieri hanno fatto talvolta propria, conferendole nuovo impulso⁶³.

Dopo la salutare opera demolitoria del Lambert, non siamo più così portati a pensare che la chiesa rotonda e poligonale sia il tipo peculiare della cultura architettonica cavalleresca, giacché esistono molte chiese medievali a pianta centrale, e per giunta riferite esplicitamente ai monumenti di Gerusalemme, che non hanno niente a che vedere con gli ordini militari⁶⁴, e viceversa la maggior parte delle chiese militari sono sviluppate in senso longitudinale. Il che non esclude, da parte di Ospitalieri e Templari, un'appropriazione del modello magari saltuaria, ma senza dubbio pregnante. Al di là di facili schematismi, sarebbe semmai doveroso chiedersi sempre in quali forme questi edifici siano stati materialmente costruiti, articolati e decorati. Perché se l'idea della pianta ottagonale o circolare

può anche rivelare una genuina matrice cavalleresca (ma questo, in assoluto, non è vero), resta che le chiese militari sono poi realizzate di volta in volta secondo le culture architettoniche delle regioni e delle città dove Ospitalieri e Templari le costruiscono e le amministrano. Se le chiese militari presentano talvolta caratteri comuni, questi caratteri non bastano a costruire un sistema di natura internazionale. E le sole, poche «rotonde» non bastano a scalfire una complessiva immagine debole dell'architettura degli ordini militari: che a conti fatti è sostanzialmente l'architettura delle regioni dove gli ordini si insediano, modulata spesso da poche e generiche costanti progettuali.

Una conferma di questa debolezza viene proprio dal caso ligure che stiamo esaminando, perché nel Ponente gli edifici dei cavalieri di San Giovanni sono uguali a tutti gli altri, sia per tecnica e decorazione che per iconografia e spazialità. Le loro chiese vivono in funzione non tanto di se stesse o di quel che rappresentano – fatto salvo un generico simbolismo che nel Medioevo è comune a qualsiasi edificio sacro – ma soprattutto di ospedali e vie di transito. I cavalieri arrivano spesso nel pieno o nel tardo Duecento, quando cioè lo scenario mediorientale perde progressivamente importanza e l'anelito verso un'improbabile riconquista di Gerusalemme cede poco alla volta il passo al controllo delle vie battute dai pellegrini e a una razionale gestione delle proprietà rurali, se non addirittura all'esercizio di un effettivo potere signorile (Cervo). Le architetture liguri dei gerosolimitani non alimentano il culto dei luoghi santi o l'idea di crociata, ma adattano il ruolo della *Militia Christi* alle esigenze concrete che l'amministrazione dei singoli luoghi comporta. È come se in Liguria non agisse una cultura viva dei monumenti tipici di Terrasanta. Sulle Riviere non è dato imbattersi in qualcosa che somigli alla *Charola* di Tomar o alla Vera Cruz di Segovia⁶⁵, ma neanche al tempietto di Santa Croce a Bergamo o alla rotonda di Santo Stefano a Bologna, concepiti al di fuori dell'esperienza degli ordini ospedalieri. Anche stavolta è lo stesso riferimento simbolico a fare difetto: la chiesa di Santa Croce sopra Alassio non ha pianta centrale

né cruciforme, ma è la solita auletta absidata scalfita dai non meno consueti archetti «lombardi»⁶⁶. E i non molti edifici a pianta centrale nella Provenza orientale, come lo strano Saint-Sauveur di Grasse, che aveva, par di capire, sedici lati (la chiesa venne demolita nell'Ottocento), o la cappella ottagonale con lo stesso titolo a Lérins, sono generalmente anteriori alla fondazione degli ordini militari e si rifanno a tipi di origine alto-medievale piuttosto comuni nell'Italia settentrionale durante l'XI secolo⁶⁷. In realtà esiste la canonica eccezione che ribadisce la regola, pur trattandosi di eccezione alquanto tardiva: la chiesa di Santa Maria della Rotonda a Villanova d'Albenga, innalzata ormai nel 1520 in un contesto culturale di timida ammirazione per l'antico e per le sue forme architettoniche, ma ancora ben imbevuto dei precedenti medievali che evocavano il Santo Sepolcro e accentuavano con la dedizione mariana il ruolo di mediatrice fra cielo e terra svolto dalla Vergine⁶⁸.

Anziché differenziarsi, gli edifici liguri degli ordini militari paiono quasi dissimularsi fra gli altri. I loro caratteri distintivi si rivelano così inconsistenti da rendere del tutto improponibile la nozione di architettura gerosolimitana, e quindi da evidenziare la fragilità di griglie tassonomiche astratte, che non tengano conto dei rapporti storicamente determinabili fra un'opera e l'altra e fra opere e luoghi. Se ne deve concludere, quindi, che lungo la Riviera occidentale esistono le architetture gerosolimitane ma non una vera architettura gerosolimitana.

¹ Sulla questione rimando per brevità all'ampio e aggiornato quadro d'insieme delineato da Cadei 1995, ricco di riferimenti anche agli Ospitalieri. Ma per l'impostazione del dibattito vanno pure citati almeno il classico Lambert 1954 e quindi Pardi 1987, che pur nel taglio non sistematico e nell'insufficiente approfondimento di taluni problemi (vedi l'insistenza sulle piante centrali) rappresenta uno dei pochissimi tentativi recenti di fornire una visione panoramica dell'argomento. Per l'aiuto, le segnalazioni e gli scambi di idee ringrazio Josepha Costa Restagno, Daniela Gandolfi, Alessandro Giacobbe, Fabio La Cola, Giampiero Lajolo, Bruno Massabò, Elena Risco, Alfonso Sista, Flavia Varaldo Grottin.

² Per Nizza, dove la commenda già esiste nel 1135 perché usufruisce in quell'anno del dono di una terra da parte del vescovo Pietro (Cais de Pierlas 1888, doc. 34, p. 45: la terra è concessa al legato Arnaldo *ad onorem Dei et Ierosolimitani ospitalis*), si vedano Tencajoli 1928 e 1930, e Coulet 1999. Tanto poco è rimasto dell'insediamento giovanita a Nizza che l'ubicazione della sua stessa sede originaria è tutt'altro che pacifica (a ridosso del castello o nelle vicinanze del porto?). Su Savona: Rocca 1872, pp. 82, 117; Noberasco 1923; Tacchella 1977, pp. 171-190. La commenda savonese sorgeva ai piedi del quartiere di Monticello lungo un fondamentale asse viario (via San Giovanni, appunto, o Fossavaria), poco a nord-ovest del sito ove a partire dal 1567 venne costruito il nuovo convento domenicano (Varaldo 1975, tav. VIII). Più volte rimaneggiata, fu integralmente ricostruita nel 1681-82 e quindi soppressa nel secolo scorso; la dedizione a San Giovanni venne allora trasferita nella vicinissima chiesa di San Domenico, che la mantiene tuttora. Un breve profilo storico delle strutture assistenziali savonesi è in Mattiauda 1995; per ulteriori approfondimenti si vedano Molteni 1991, 1992a, 1992b, 1993a, 1993b; Saggini 1991 e 1992.

³ Costa Restagno 1976-1978, p. 64. Il registro è di solito molto reticente sulla proprietà degli edifici; San Raffaele è comunque menzionata fra le chiese insolventi.

⁴ Tacchella 1976, p. 102; 1977, pp. 218-219.

⁵ Flavia Varaldo Grottin mi suggerisce la possibilità di una datazione assai tarda del San Raffaele, giustificata proprio

dalla tecnica muraria che distinguerebbe piuttosto edifici del XV-XVI secolo. Ferma restando la necessità di indagini archeologiche sistematiche (e quindi l'opportunità di lasciare aperta la questione), occorre rilevare che nella Liguria occidentale, prima della normalizzazione antelamica (XIII secolo), non è raro imbattersi in paramenti lapidei decisamente disordinati, resi omogenei solo dal largo impiego di malta (come per esempio nel San Faustino di Aigovo, databile all'XI secolo: Cervini 1994, pp. 12-16), mentre la conformazione dell'abside e delle sue monofore non sembrano convenire a un edificio cinquecentesco, sia pure costruito sulla falsariga di uno già esistente. Su Calderara cfr. Bocchieri 1990.

⁶ Lamboglia 1934, pp. 59-61; Costa Restagno 1979, pp. 176-177.

⁷ Di questi lavori dà rapidamente cenno Lamboglia 1934, che pubblica il rilievo dell'intera area disegnato da De Marchi e conservato presso l'allora Regia Soprintendenza. Inedito è invece il rilievo del solo edificio sacro, firmato sempre da De Marchi, datato 11 settembre 1911 e conservato nell'Archivio Storico Ingauno (Fondo Raimondi, cart. 50, quaderno 6, *San Clemente e l'Ordine di S. Giovanni*). Dagli appunti del canonico Leone Raimondi (*ibidem*), peraltro frammentari e rapsodici, si desume che gli scavi sistematici vennero intrapresi nel 1909, ma le prime scoperte - romane e medievali - ebbero luogo nel 1903 e poi nel 1908. Già Lamboglia lamentava l'inesistenza di una relazione di scavo dettagliata e di una stratigrafia precisa.

⁸ Come mi conferma Bruno Massabò della Soprintendenza Archeologica della Liguria. Purtroppo in quell'occasione non furono eseguiti rilievi, né scattate fotografie dei ruderi medievali.

⁹ Accanto ad un veloce e impreciso schizzo della chiesa (ne disegna infatti le tre absidi ma non la divisione in navate) il Raimondi scrive «si vede che la chiesa fu costruita con blocchi romani» (*San Clemente*, c. 44). Il paramento lapideo era evidentemente piuttosto accurato, al punto da lasciar sospettare un'origine antica dei materiali, ma è da credere che si trattasse di un'accuratezza tutta duecentesca e antelamica. Il disegnetto è pubblicato da Tacchella 1977, tav. a p. 209.

¹⁰ Accame 1902, pp. 96-100; Tacchella 1977, pp. 205-206. A metà Trecento, San Clemente era in ritardo col pagamento della tassa del legato pontificio (Costa Restagno 1976-78, p. 62 n. 37).

¹¹ *Gli Statuti* 1995, p. 228 (II, cap. 14: *hospitalis Sancti Clementis sive Sancti Iohannis*).

¹² Venturini 1995. Quello di Albenga è l'unico ospedale giovanita nel quale i cavalieri vengono alloggiati durante il viaggio, benché non manchino di pernottare in luoghi dove le commende del loro ordine funzionavano da tempo (Aix, Nizza, Savona): è plausibile che in questi casi essi non abbiano trovato posto sufficiente, visto che il gruppo comprendeva almeno una decina di persone. In altri luoghi delle loro soste, invece (sicuramente a Porto Maurizio, forse a Noli e Finale) non esistevano ancora ospedali gerosolimitani.

¹³ Cfr. Thirion 1967; e più in generale 1970 e 1981.

¹⁴ Cfr. Cadei 1995, pp. 149-161.

¹⁵ Tacchella 1977, pp. 201-205. Costa Restagno 1976-78, p. 62 n. 38, riferisce inoltre che i pochi ruderi dell'edificio furono rasi al suolo negli anni settanta del XX secolo per costruire un villaggio residenziale.

¹⁶ Almeno fra il 1224 ed il 1267, comunque, i vescovi di Albenga saranno tenuti a versare ai Templari un censo sulla chiesa di San Calocero. Cfr. Accame 1902; 1935, pp. 54-71; Cennamo 1994, *passim*.

¹⁷ Tacchella 1977, pp. 205-214.

¹⁸ Infatti un *frater Paganus Scacavellus*, in qualità di *castellanus Castri Servi*, partecipa nel 1302 al convegno gerosolimitano di San Pietro in Consavia ad Asti (Gorriani 1908, doc. 485, p. 322). Sull'edificio di Cervo c'è lo studio specifico di Mazzino 1958; cfr. anche Lamboglia 1970, p. 72; Falzone 1980, pp. 42-45. Sulla presenza giovanita: Accame 1902, pp. 100-102; Tacchella 1977, pp. 220-228; Fedozzi 1988, pp. 81-109; Tacchella 1996, pp. 9-38.

¹⁹ Fedozzi 1992.

²⁰ Archivio di Stato di Imperia, Fondo Congregazione di Carità, cart.11, fasc.1, F. Paoletti, *Notizie Storico Cronologiche sull'Ospedale di Porto Maurizio*, 1899, c. 1r: secondo il Paoletti, nel 1362 l'ospedale «fu unito all'Oratorio di S. Giovanni Battista, a spese della Famiglia Corradi». Cfr. quindi Figari 1810, pp. 4, 51; Doneaud 1875, pp. 141-142; Lamboglia 1970 pp. 60-61; 1986, pp. 33-34; Tacchella 1977, p. 238; Marchi 1979, p. 33; Boggero - Paglieri 1988, pp. 17, 107; Zencovich 1995, pp. 81, 122.

²¹ Accame 1902, pp. 102-103.

²² Lo sostenne per esempio il Doneaud (1875, pp. 141-142), seguito dai Berry 1963, pp. 143-144, e da Tacchella 1977, p. 236.

²³ Boggero - Paglieri 1988, pp. 15-17, 65, 69.

²⁴ Ne parla fuggacemente lo stesso Petrarca, nella lettera a Giovanni Colonna del 29 novembre 1343 (*Familiars*, V, 3). Cfr. Andreoli 1879 (che scrisse sull'argomento un curioso poemetto) e Viano 1991, pp. 18-20.

²⁵ Lamboglia 1970, pp. 60-62: lo studioso accostava giustamente l'abside portorina alla chiesa di Lingueglietta e alla cattedrale di Albenga, ma ritenendole tutte del XIV secolo.

²⁶ Archivio di Stato di Imperia, Notaio Giuseppe Bartolomeo Gazo, f. 9, doc. 126 (24 settembre - 26 novembre 1789).

²⁷ Lamboglia 1986, pp. 64-65, ravvisa sui peducci «i simboli dell'Ordine dei Cavalieri di Malta». Calzamiglia 1990, p. 20, accoglie la cronologia ma denota scetticismo sulla paternità dell'edificio, che riferisce invece alla «volontà della popolazione» e all'opera di «maestranze locali ancora legate alla tradizione tardoromanica».

²⁸ Castelnovi 1967, pp. 8-10; Bellezza 1985.

²⁹ Cfr. Seppilli 1990, *passim*. Non voglio addentrarmi in questioni di iconologia medievale dei ponti, ma limitarmi a rammentare come la preoccupazione di apporvi croci, cappelle o comunque segni di consacrazione fosse viva nei pensieri dei loro costruttori. Lo confermano, fra gli altri, i documenti relativi al ponte sulla Staffora a Voghera, ben studiati da Merlo 1996.

³⁰ «Insigni opere gerosolimitane» definisce entrambi i ponti Tacchella 1977, p. 236, ma data e attribuzione del ponte di Dolcedo si trovano nella fortunata guida di Lamboglia (1986, p. 79). Sull'architettura dei ponti nella Liguria occidentale si veda Mingherlino 1991-1992, che comunque recepisce la denominazione tradizionale per l'esemplare di Dolcedo (pp. 19-20). L'iscrizione del Ponte Grande è riportata già dal Figari (1810, p. 48), ma sono d'accordo con Flavia Varaldo Grottin nel reputarla una falsificazione ottocentesca, che forse riprende il testo di una più antica e perduta epigrafe.

³¹ L'edificio è appena citato da Gandoglia 1885, p. 39, come possesso gerosolimitano; Descalzi 1898, pp. 183-184, riferisce fra l'altro di restauri intrapresi nel 1762 dal commendatore Grimaldi; Lamboglia 1970, p. 158, lo assegna al XIV secolo; ne parla quindi Tacchella 1977, pp. 190-194, che lo ritiene databile alla seconda metà del XIII secolo e propone che i cavalieri siano giunti a Noli poco dopo l'erezione della città a sede vescovile (1239).

³² Tacchella 1977, pp. 249-256. Sulle vicende storico-architettoniche della chiesa cfr. Giacobbe 1990, pp. 19-24. Altri casi assai dubbi - in una prospettiva medievistica - sono rappresentati dalla cappella di Santa Maria Maddalena nel territorio di Mendatica (alla *Morga della Maddalena*) in alta valle Arroscia, documentata nel 1463 ma solo dal 1561 come possesso giovannita (Tacchella 1977, pp. 215-217; Gastaldi 1983, pp. 295-297), e dal non lontano oratorio di

Santo Stefano a Pornassio, riconosciuto ai gerosolimitani dal visitatore apostolico nel 1586, e parimenti oggi scomparso (Tacchella 1977, pp. 219-220). Di origine medievale (duecentesca?) doveva essere invece la precettoria di San Fruttuoso a Finale, di cui non si conosce neppure la precisa ubicazione (pp. 195-197).

³³ Tacchella 1977, p. 255.

³⁴ Marengo 1931, p. 241; Noberasco 1987-1988, p. 31. La carta del Gropallo sembra mettere in dubbio la localizzazione del castello medievale di Scortegabeco - uno dei capisaldi del sistema difensivo della bassa valle Impero fra XII e XIII secolo - che altre fonti inducono a individuare sulla cima del più meridionale Monte Torre o Pizzo d'Evigno, ove sussistono ancora insignificanti resti murari (Biga 1992-93, pp. 14-27; Calzamiglia 1993, p. 15). Non è questo il luogo per divagare sul problema; basterà abbozzare una spiegazione della presenza del toponimo nella carta del Gropallo, che potrebbe aver equivocato sui riferimenti (cosa peraltro grave quando sono in gioco questioni confinarie) o aver raccolto errate informazioni sul posto. Meno probabile è l'esistenza di due castelli con lo stesso nome non troppo distanti l'uno dall'altro. Più plausibile, quindi, che a metà del XVII secolo si fosse ormai generata una certa confusione toponomastica, legata alla decadenza e alla scomparsa di architetture e percorsi che giustificavano l'uso dei rispettivi toponimi.

³⁵ Navone 1853, pp. 366-367.

³⁶ Bellagarda 1972; Tacchella 1977, pp. 257-259.

³⁷ *Liber Iurium* 1857, coll. 335, 592, 662. Fra i siti menzionati da queste carte (riguardanti redditi e diritti vantati a San Remo dall'arcivescovo di Genova e dai successivi proprietari della città dopo la vendita del 1297 a Oberto Doria e Giorgio De Mari) è anche un non meglio identificato *hospitale de carasta*.

³⁸ Secondo Tacchella 1977, p. 256, si tratterebbe invece dell'«ospizio con tale dedizione che gli Ospedalieri possedevano in Ospedaletti». Per Bellagarda 1972, p. 28, si trovava nell'area delle canoniche, con ingresso dal cosiddetto *resettu*; vedi anche Citi 1979, pp. 450-451; Bartoletti - Pazzini Paglieri 1995, pp. 95-100 (nessuno di questi contributi accenna però al problema dell'ospedale).

³⁹ Palmero 1994, pp. 53, 56, 57; 1991; Bellagarda 1972, pp. 8-18. Si soffermano su questi temi anche Durante - De Apollonia 1988, pp. 232-240, cercando di dimostrare un'improbabile continuità delle strutture assistenziali nell'area ventimigliese fra mondo antico e medievale. Non meno difficile seguire i due studiosi quando sostengono che «a Ventimiglia nel XIII secolo facevano capo i Crociati» e che

viste le proprietà (reali o presunte) del Tempio sulle Alpi meridionali si potrebbe ipotizzare una “linea storica” dei Templari tra Ventimiglia, Sospello e le aree subpadana e subalpina» (p. 267 n. 40). Sui possedimenti intemelii della commenda gerosolimitana nizzarda cfr. Tencajoli 1928, p. 21, e soprattutto Durbec 1983 (in particolare, p. 69).

⁴⁰ Il 13 maggio 1302 il *praeceptor Jacobus de Boscho* rappresenta la *Domus de Dyano* alla riunione di San Pietro in Consavia (Gorrini 1908, doc. 485, p. 322). Rossi 1900, p. 24, attribuisce al tardo XIII secolo l’insediamento giovanita (un Fra Simone da Diano è citato nel 1276, seppure non in riferimento a San Siro); cfr. quindi Tacchella 1977, pp. 228-235, e Calvini 1988, pp. 39-40.

⁴¹ Gandolfi 1990-91, pp. 52-53; 1991-1992, pp. 138-141. Lamboglia 1970, p. 68, dice del San Siro che «rivela una struttura dell’XI o meglio del XII secolo».

⁴² Tacchella 1977, pp. 197-201; Balbis 1980, pp. 170-171; Coccoluto 1982, p. 19 n. 46; Molteni 1992a, pp. 77-78; Cattaneo Mallone 1994, p. 187.

⁴³ Cfr. Luttrell 1989, pp. 67-86.

⁴⁴ Moretti 1989. Documentazione sulle strutture assistenziali nelle loro relazioni con un territorio circoscritto è ad esempio in *La via Francigena* 1985. Su Genova, cfr. Marchesani - Sperati 1981, pp. 36-38; su Savona (in base all’inventario dell’Ospedale della Misericordia, 1364), Molteni 1992b.

⁴⁵ Tacchella 1996, pp. 39-45.

⁴⁶ Fuguet Sans 1996. Sul confronto Tomar-Almourol: Cadei 1995, pp. 80-88.

⁴⁷ Cfr. Holst 1981; e quindi, in generale, Górski 1971, e Christiansen 1983.

⁴⁸ Databile allo scadere del XII secolo, Santa Maria degli Alemanni a Messina è notevole anche e soprattutto per gli archivolti del suo portale laterale, che guardano con profitto ai cantieri dell’Ile-de-France e della Borgogna, non senza rimeditazioni romaniche (Gandolfo 1994, in particolare pp. 278-280). Per il San Salvatore (oggi Sant’Agostino) di Andria si è suggerito che i Teutonici abbiano occupato, nel 1229, una chiesa già costruita, o almeno iniziata, dai Templari (Pistilli 1995, pp. 290-294).

⁴⁹ A titolo di confronto è quasi scontato citare gli affreschi nella chiesa templare di San Bevignate a Perugia (i più antichi dei quali dovrebbero collocarsi nel terzo quarto del Duecento), rara testimonianza di decorazione pittorica iconograficamente legata agli ordini militari (Scarpellini 1987, Tommasi 1981).

⁵⁰ Demurger 1987, p. 161. Anche Bramato 1991, pp. 175-182, ritiene che i Templari si siano in genere serviti di maestranze locali, ma pure che grazie a queste relazioni «il mondo artistico italiano conobbe ed acquisì taluni principi ispiratori della cultura crociata» (p. 178), senza tuttavia precisare quali ne siano gli effettivi ingredienti.

⁵¹ Daras 1951-52 e 1969; e in generale Cadei 1995 pp. 33-45. Ma si veda comunque quanto eterogenea sia in realtà la documentazione iconografica, relativa a edifici degli ordini militari, pubblicata in Cocheril 1979.

⁵² Andrault-Schmitt 1996.

⁵³ Ascani 1995.

⁵⁴ Duby - Hildesheimer 1969, pp. 41-42. Cfr. quindi ancora Durbec 1983; e per i rapporti Provenza-Piemonte (ma soprattutto sulla val di Susa), Pazé 1996.

⁵⁵ Thirion 1981, pp. 18, 408, 412, 422-423; su Puimoisson, in particolare: Thirion 1956; su Saint-Jean a L’Argentière: Darteville 1990, pp. 89-90.

⁵⁶ Thévenon 1983, p. 56.

⁵⁷ Come rilevano Bourrier - Bourrier-Reynaud 1984-85.

⁵⁸ Cais de Pierlas 1888, doc. 52, p. 64.

⁵⁹ Thévenon 1983, p. 34. Durbec 1983, p. 71.

⁶⁰ Boyer 1986. Sul contesto storico-culturale di quel territorio cfr. Boyer 1990.

⁶¹ Carraz 1996; Esquieu 1988; Hartmann-Virnich 1996.

⁶² Montagnes 1988. Sulle influenze del gotico parigino nelle chiese degli ordini militari cfr. anche Cadei 1995, pp. 164-168.

⁶³ Krautheimer 1993; Grabar 1948; Bredero 1966; Kashtan 1970; Krinsky 1970; Bresc-Bautier 1974; Cardini 1987. Per un importante caso specifico, Bruschi 1980. Sul versante degli ordini militari: Lambert 1954, *passim*; Oursel 1969, pp. 28-35; Cadei 1995, *passim*.

⁶⁴ Boniver 1937; Grabar 1948; Götz 1968; Untermann 1989; Kling 1995.

⁶⁵ Cadei 1995, pp. 75-94 (Tomar), 97-137 (Segovia). Cfr. anche Dalliez 1969; e su Tomar, il celebre castello templare divenuto nel 1319 sede dell’Ordine del Cristo, in breve, Pedrosa dos Santos Graça 1994.

⁶⁶ Le parti più antiche dell’edificio sono datate all’XI secolo da Lamboglia 1965a; 1970, p. 80.

⁶⁷ Thirion 1957b; 1970, p. 14; e per i confronti Kling 1995.

⁶⁸ De Angelis d’Ossat 1938. Sulle chiese a pianta circolare di intitolazione mariana cfr. Heitz 1987, e per il XV-XVI secolo Conforti 1997.

V.
SCOLPIRE L'ARCHITETTURA.
UNA LUNETTA NELL'ABBAZIA DI STAFFARDA

Fra gli episodi plastico-architettonici più singolari e meno famosi dell'abbazia cistercense di Staffarda va indubbiamente annoverato il bassorilievo monolitico che funge da architrave all'ingresso nel chiostro dal piazzale (fig. 28): non così ignorato, però, da non essere riprodotto in versione moderna, a guisa di insegna, accanto all'ingresso del ristorante che fronteggia l'antica foresteria. Tagliato come una lunetta, e forse resecatto alle estremità, è decorato da una combinazione di elementi ornamentali intagliati senza soverchie pretese (in pratica il rilievo è compresso fra due soli piani) ma con un senso del volume tutt'altro che disprezzabile. Raffigura qualcosa di comparabile alla sezione trasversale di un edificio a tre navate - la maggiore voltata a sesto acuto, le minori a tutto sesto - articolate su colonne sormontate da tozzi capitelli di tipo vagamente cubico. L'effetto è accentuato dalla presenza di incisioni, ai piedi delle colonne e quindi sulla cornice inferiore del manufatto, che risparmiando piccole sezioni trapezoidali danno una certa idea delle basi delle colonne stesse. Nelle navate laterali i capitelli sono collegati da elementi rettilinei - che fanno venire in mente le catene, più che gli architravi - al di sotto dei quali galleggiano due rosette clipeate, mentre la navata centrale è perforata da un oculo strombato, chiuso al centro da una sorta di bottone. Altri motivi fitomorfi riempiono lo spazio alle estremità della compagine e nei pennacchi: sono incisi in termini general-

mente piuttosto approssimativi, ma l'occhio non può trascurare la palmetta gliata a sinistra, definita con una nettezza quasi da matrice di sigillo.

Ad onta della sua qualità non certo irresistibile, il pezzo non è rimasto inosservato: lo hanno menzionato, per esempio, Heinz Schomann e Alessio Monciatti¹, mentre altri hanno voluto ravvisarvi una paternità celtica che credo si commenti da sola². Se tuttavia escludiamo l'ipotesi di Schomann, che come vedremo ne ha suggerito una collocazione originaria diversa dall'attuale, si direbbe che la lunettina abbia diviso la sorte che di solito spetta alle sculture medievali connotate da un linguaggio minimalista e arcaizzante, che è quella di essere viste ma non guardate, e quindi di venire liquidate come fenomeni di puro anacronismo provinciale³: un destino condiviso, a Staffarda, da mensole e capitelli superstiti della falsa galleria absidale, che potrebbero ritenersi gli inserti scultorei più antichi del complesso monastico.

Sgombriamo subito il campo da ciò che potrebbe ingenerare equivoci: questo rilievo non è altomedievale, e neppure particolarmente precoce nel contesto della scultura romanica minore nell'Italia settentrionale. Si possono tuttavia individuare le fonti del motivo ad arcatelle collegate da una modanatura rettilinea (in modo da simulare una sequenza di portali o di arcate cieche) rintracciandole in rilievi come quelli della parete di fondo del presbitero nell'abbazia dei Santi Fidenzio e Terenzio a Massa Martana, non lontano da Spoleto, che si valgono di una cronologia oscillante fra X e XI secolo⁴. Quanto agli archetti trattati come una serie colonnare, c'è comunque da dire che si ritrovano, tanto per fare due esempi molto conosciuti, nei capitelli della cripta del duomo di Aquileia nel IX secolo⁵ e in quelli del medesimo periodo reimpiegati al principio dell'XI nella cripta del duomo di Aosta⁶.

Sarei tuttavia per non assolutizzare i confronti: le arcate di Staffarda e i loro «riempitivi» hanno molto più a che fare con la decorazione che corre sulle pareti della vasca battesimale nel Museo Civico di Bolzano, datata correntemente allo scadere del Duecento e quindi letta in genere come cosa ritardataria, ma per-

meata di umori alpini e lombardi perfettamente contestualizzati nella valle dell'Adige⁷. Verso la fine del XII secolo, un capitello nell'abbazia di Sant'Urbano ad Apiro, nelle Marche, è fasciato da cinque arcatele che racchiudono una croce e quattro pannellini rettangolari⁸: come a Staffarda, l'apparato plastico non sembra corrispondere alla qualità dell'architettura, che ad Apiro si direbbe proiettata in una fase di transizione fra romanico e gotico.

L'evidente «primitivismo» della lastra di Staffarda non è dunque necessariamente sinonimo di «antico»: esso va piuttosto correlato a una tendenza ricorrente nell'ambito della scultura romanica, favorevole al mantenimento e alla riproposizione variata di stilemi decorativi in realtà diffusi capillarmente nell'Europa medievale. Nel nostro caso la comparsa di queste tipologie è favorita da due orientamenti che caratterizzano inconfondibilmente l'apparato plastico delle chiese cistercensi, almeno nel XII e nel primo XIII secolo: l'aniconismo pauperista, per cui viene bandito ogni intervento scultoreo intenzionalmente figurativo, e si ammette un uso assai parsimonioso della scultura e della decorazione in genere; e il recupero, in questa prospettiva, di morfemi dall'origine addirittura alto-medievale, come l'intreccio o certe versioni di palmetta, che a dire il vero non hanno mai cessato di proliferare, ma che proprio nei cantieri cistercensi trovano una più robusta ragion d'essere. E forse pure un differente impiego, visto che si è cercato di individuare nella costruzione di mensole e capitelli il ricorso a moduli proporzionali peculiarmente cistercensi, che quindi correggerebbero in termini colti e razionalistici la pochezza del repertorio ornamentale⁹. Non so se la prevalenza della tradizione venisse allora interpretata come un deliberato richiamo alla purezza e alla sobrietà del cristianesimo delle origini e pertanto come una sorta di «garanzia di spiritualità»¹⁰, anche perché in questo caso bisognerebbe presupporre nei monaci di Cîteaux una perfetta nozione dell'antichità di quegli elementi – del resto «paleocristiani» in senso lato – e quindi una non comune capacità di leggere storicamente i fatti figurativi (almeno per il loro tempo).

Possiamo invece sottoscrivere un'altra ipotesi di ricerca: che arcaismo e aniconismo abbiano favorito una confluenza nelle fabbriche cistercensi di consuetudini locali che per secoli si erano nutrite di queste forme nell'onesta *routine* di lapicidi non troppo ambiziosi, e che ora – ecco la sostanziale novità – vengono travasate in contesti architettonici quasi sempre decisamente «moderni»¹¹. L'anomalia cistercense consisterebbe allora nella più o meno pacifica coesistenza di sculture arcaizzanti e architetture già incisivamente gotiche (per quanto la chiesa abbaziale di Staffarda sia sicuramente una delle meno «francesi» tra i monumenti cistercensi europei). Mi chiedo tuttavia se il rapporto non vada valutato da un differente punto di vista: invece di insistere sul pauperismo artistico o sull'individuazione di quegli schemi compositivi che in una certa misura sono comunque sottesi da ogni vocabolo architettonico medievale, forse varrebbe la pena rilevare quanto una scultura così reticente e defilata come quella che vediamo in opera a Staffarda non sia piuttosto funzionale ad esaltare i valori di un'architettura che può e deve prescindere da portali fastosi, fregi capitellari continui e grandi cicli narrativi scolpiti per mettere in risalto la dignità severa della scansione strutturale. Una scultura, insomma, che non racconta la realtà per immagini, ma contribuisce a definire volumi e superfici ricorrendo a un lessico squisitamente architettonico. All'effetto poteva naturalmente mirare anche la pittura murale, specie nei casi in cui aveva effettivamente il ruolo di ribadire e movimentare la partitura edilizia. Si tenga conto che questo assorbimento della scultura nell'architettura non è affatto esclusivo dei cantieri cistercensi, per quanto i monaci bianchi abbiano concorso a enfatizzarlo e diffonderlo.

Il più «cistercense» dei motivi adoperati nella lunetta di Staffarda è la palmetta trifida, che riappare anche nella base di una semicolonna nella navata sinistra, all'interno della chiesa abbaziale, e più tardi in diversi capitelli del chiostro. In forme non troppo distanti, scolpita e incisa, si ritrova ad esempio in alcuni capitelli nella chiesa di Chiaravalle della Colomba, forse già prima del 1144¹², e dopo la metà del secolo in parec-

chi capitelli nell'abbazia marchigiana di Chiaravalle di Fiastara, a proposito dei quali Antonio Cadei ha rilevato come il giglio sia «uno dei segnali forse più costantemente presenti nella scultura architettonica cistercense non solo in Italia, tanto da far pensare ad una sua esponenzialità araldica»¹³, per quanto sia poi difficile appurarne di volta in volta l'effettivo significato. E se vogliamo cambiare orizzonte, si potrebbe risalire fino a Volkenrode presso Mühlberg in Turingia, dove una vasca di fonte claustrale nella locale abbazia cistercense, fra XII e XIII secolo, non rinuncia a esibire una bella combinazione di rosette e palmette trifide¹⁴.

Non è comunque necessario frequentare i cantieri cistercensi per assuefarsi a una formula che nelle sue molte versioni ricorre così frequentemente da rendere impossibile la ricostruzione di uno stemma filologico di archetipi e derivazioni: dovrebbe ricordarcelo la vasca di Bolzano, ma anche, tanto per riavvicinarci al Piemonte, la lunetta del portale di Santa Maria Assunta a Grondona, nell'Oltregiogo ligure, dove al tramonto del XII secolo (o all'alba del XIII) una maestranza forse di cultura antelamica ha buon gioco nell'affiancare tre gigli (di cui uno capovolto), più una mano benedicente, alla piatta croce centrale¹⁵ (fig. 34). Nella chiesa templare di San Jacopo a San Gimignano, nel primo quarto del XIII secolo, i capitelli di cultura latamente lombarda ostentano un repertorio aniconico e «regressivo» in cui le palmette trifide si associano a rosette a sei petali, intrecci e diverse figure geometriche piane dal rilievo molto basso¹⁶. Potremmo andare avanti a iosa, ma il viaggio non avrebbe più molto senso.

Malgrado sia oggettivamente difficoltoso datare con sicurezza una scultura così debolmente caratterizzata come la lunetta di Staffarda, non mi sembra disdicevole una cronologia provvisoria alla fine del XII secolo o al più tardi al primo Duecento, vista anche la tipologia dell'architettura che il rilievo sembra raffigurare. A questo punto diventa necessario stabilire dove il pezzo si trovasse in principio, visto che la sua odierna ambientazione è frutto palese di interventi diversi e scaglionati nel tempo. Misure alla mano, lo Schomann ne suggerì l'appartenenza all'originario portale mag-

giore – non ancora preceduto dal portico – della più antica facciata, messa in opera contestualmente alla chiesa abbaziale nel corso della seconda metà del XII secolo (con un *terminus ante quem* posto intorno al 1210 circa)¹⁷. La lunetta è larga poco più di 170 cm, mentre la larghezza del portale arriva a 210 cm. I conti dovrebbero tornare presupponendo un portale leggermente più stretto, con una più bassa lunetta a tutto sesto, oppure una lunetta completa delle sue ipotetiche parti estreme. Una valutazione che possiamo condividere, anche perché il linguaggio della lunetta non è alieno da quello dei capitelli del medesimo portale, recuperati nella sua rielaborazione duecentesca; e anche perché, in fondo, non ne intravediamo una più economica e plausibile. Del resto l'accostamento della pietra al cotto avrebbe determinato uno stacco cromatico utile a calamitare lo sguardo ben oltre la povertà plastica del rilievo, a meno che il tutto, come probabile, non fosse dipinto. Questa soluzione non è in contrasto con l'arretramento della cronologia suggerito da Carlo Tosco, poiché non siamo obbligati a pensare una lunetta e il suo portale in stretta compenetrazione con la fabbrica cui appartengono: una datazione – puramente indicativa – del rilievo *circa* 1200 non impedisce di collocare il cantiere della chiesa (fig. 7) nei decenni centrali del XII secolo. C'è da considerare un'altra eventualità, per cui non so dare una risposta: la lunetta potrebbe essere stata scontornata lungo la curvatura danneggiando parte dei motivi fitomorfi, che oggi appaiono come incompiuti anche per la plausibile azione degli agenti atmosferici. La cosa renderebbe parzialmente giustizia al carattere incerto della decorazione, e comunque non ne contraddice la provenienza dal vecchio portale maggiore.

Oltretutto, è solo all'ingresso di un edificio sacro che trova giustificazione una partitura come quella ostentata dal nostro rilievo: l'oculo centrale, per quanto chiuso, può comunque alludere alla penetrazione del raggio luminoso, in asse con l'altare, attraverso la porta, che secondo un *topos* notissimo nel mondo medievale andava intesa come una tipica figura del Cristo. Lo schema ricorda analoghe soluzioni adottate in area

figure, alla metà del Duecento, nei timpani del portale maggiore del duomo di Ventimiglia e in quello del portale minore destro della cattedrale di Albenga; oppure la lunetta, sempre duecentesca, del San Lorenzo di Dogliani, dove gli oculi sono tre – il mediano è traforato da una croce – e vengono saldati da due coppie di uccelli e quadrupedi disposti araldicamente.

Il prospetto architettonico allude in qualche modo alla chiesa in cui si sta per entrare, ma anche e soprattutto a un edificio spirituale che costituisce la vera e imperitura Chiesa. La sezione non corrisponde effettivamente a quella della chiesa abbaziale (la navata centrale è infatti a sesto acuto, diversamente dalla realtà) perché evoca *typice et figuraliter* non tanto un luogo specifico quanto un'idea di Chiesa¹⁸. In questa luce è stato decifrato come specchio della Gerusalemme Celeste un doppio capitello nel chiostro cistercense di Las Huelgas a Burgos (fine XII secolo) che raffigura una facciata di chiesa quadripartita perforata da quattro rosoni, con tanto di portale strombato fiancheggiato da due coppie di alte semicolonne¹⁹. Per esprimere una realtà alta e quasi ineffabile possono bastare pochi segni eloquenti, indipendentemente dalla ricercatezza della loro fattura. Questo spiega come mai, al di là dell'ovvia repulsione cistercense nei riguardi delle immagini, il portale di un'abbazia importante si fregiasse di una scultura stilisticamente ancorata a posizioni quasi astratte. Siamo di fronte a una delle molte opzioni che la cultura medievale prevedeva e frequentava, specie quando non erano disponibili officine in grado di realizzare una lunetta figurata degna di questo nome (o dell'edificio che doveva ospitarla). Già si è detto di Grondona, ove il portale è cosparso di segni apotropaici. Ma portali tedeschi e alsaziani avevano da tempo risolto il problema combinando croci, rosette e altri riempitivi simbolici, spesso di carattere fitomorfo: due grandi rosette, separate da un elemento centrale, occupano per intero il timpano del Sankt Burchard di Halberstadt, nell'ultimo quarto del XII secolo²⁰. A Wegfurt, in Franconia, c'è pure un principio di spaccato, perché la cornice del timpano ha la forma di un prospetto a salienti, che racchiude una croce d'altare e due candelabri²¹. Mi chiedo

a questo punto se le rosette di Staffarda, oltre il mero espediente decorativo, non possano alludere a qualcosa di diverso da loro stesse, per esempio il sole e la luna.

Formule del genere incontrano particolare fortuna in contesti strutturalmente poveri, dove architettare una lunetta scolpita costa denaro e fatica, perché consentono di salvaguardare la dignità e la caratura simbolica convenienti a un edificio sacro. Nel San Bartolomeo di Villadossola la lunetta monolitica del portale è solcata da una croce centrale, due laterali potenziate e un sistema di cerchi e motivi segmentati, il tutto lavorato a incisione e non a rilievo (come pure archetti e mensole della stessa fabbrica), forse al principio del XII secolo²². Ma Staffarda non è un contesto strutturalmente povero, come dimostra il riscontro incrociato dell'evidenza monumentale e delle carte d'archivio²³. La modestia dell'apparato plastico andrà allora spiegata sia come un'ovvia scelta consapevole degli abitatori dell'abbazia, sia come indizio di un orientamento preciso della cultura artistico-architettonica locale, che mostra di prediligere non tanto una scultura figurata in senso stretto, quanto un *medium* tecnico-espressivo che si colloca in un limbo intermedio fra scultura e architettura.

La vastità del basso Piemonte non trova adeguata corrispondenza nella sua produzione scultorea, che nel XII e nel XIII secolo sembra badare soprattutto a ribadire le partiture architettoniche e ad ambientarsi con molta discrezione fra paramenti laterizi e lapidei che paiono rappresentare la vera attrattiva degli edifici. L'unità di misura con cui leggere le vicende scultoree fra Cuneo e Alba in età romanica non è quella dell'indipendenza dell'apparato plastico, e neppure quella della sua autonomia figurativa e narrativa. La scultura del Piemonte meridionale par riflettere proprio la mancanza, o la pochezza, di una cultura cittadina capace di orientare programmi iconografici di più ampio respiro²⁴. Nella facciata del San Pietro di Cherasco (*post* 1243) quel che colpisce è meno la qualità dei singoli pezzi – che in maggioranza sono reimpieghi romani – quanto l'indubbia abilità denotata dal cantiere nel distribuirli e rimontarli sul prospetto²⁵. A movimentarlo non sono i singoli elementi, ma la loro

combinazione e la loro dislocazione: davanti a una pagina così concepita, più che di scultura, dovremmo forse parlare di «architettura scolpita» (fig. 20). Lo stesso vale per Dogliani, nonostante la presenza degli animali. A Staffarda l'architettura è scolpita non solo perché la lunetta raffigura un edificio stilizzato, ma soprattutto perché la decorazione plastica si alimenta di un vocabolario architettonico, punta a soluzioni astratto-simboliche e tende ad annullarsi nel gioco dei diversi elementi strutturali. Lo confermano, nella stessa abbazia, episodi scultorei verosimilmente più tardivi della lunetta e ancor più stringati nel loro minimalismo primordiale: per esempio le chiavi di volta nella foresteria, come quella caricata di una rosetta inscritta in un clipeo; il cippo piantato nel cortile, sorta di *menhir* scalfito da una croce e una M onciale; per non parlare dei capitelli e dell'architrave di finestra con incisioni nella loggia del grano. Così impastata nell'edificio, questa scultura, o «architettura scolpita», trova il suo punto di forza proprio nella sua irrilevanza (ma abbiamo già detto dei suoi valori cromatici).

Osservazioni del genere vogliono essere un invito a leggere la scultura romanica del Piemonte meridionale, in parallelo a quanto è dato osservare nei non lontani cantieri liguri, non nella sua trita marginalità provinciale, ma nello spirito di un diverso modo di affrontare il problema dell'articolazione e della decorazione plastica di un edificio sacro. Nel caso di Staffarda questa operazione di rilettura porta anche a una rivalutazione del sostrato locale a scapito del contributo cistercense. Se anche vogliamo attribuire all'Ordine l'introduzione di motivi come la palmetta gigliata e la rosetta, non dobbiamo dimenticare che l'impronta cistercense è più debole là dove ci aspetteremmo che fosse più forte, e cioè nell'architettura della chiesa abbaziale, di cui a più riprese sono stati messi in risalto gli addentellati lombardi²⁶. Del resto Staffarda è una filiazione di Tiglieto, che in termini architettonici è il risultato di una combinazione di elementi liguri e padani, e fra le abbazie cistercensi italiane è certo una delle meno «cistercensi»²⁷. Anche in Liguria, a fronte del gran numero di stabilimenti cistercensi grandi e

(soprattutto) piccoli, non sopravvivono un'architettura e una decorazione plastica che possano fregiarsi di connotati davvero esclusivi e specifici dell'Ordine²⁸.

In verità proprio Staffarda dimostra un fenomeno che all'epoca dev'essere stato molto più frequente di quanto non si creda, e che talora non riconosciamo a causa della nostra ossessione nel ricercare costanti e similitudini fra complessi cistercensi: lungi dall'importare di volta in volta un modello estraneo alle culture locali, i monaci hanno assorbito da quelle culture ciò che ritenevano funzionale a esprimere visivamente le loro esigenze e la loro spiritualità. Non si tratta pertanto di fare dei cistercensi i docenti di improbabili scuole architettoniche diffuse per ogni dove nell'Occidente medievale, ma di riconoscerne semmai la funzione stimolante e catalizzatrice nei riguardi di culture e tradizioni che grazie a loro potevano misurarsi su nuovi terreni di sfida. Nei cantieri del basso Piemonte aleggiava una sensibilità plastico-volumetrica che poteva ben intonarsi al rigorismo bernardino e addirittura candidarsi, pur nel tenace conservatorismo di forme e modelli, a sottolineare la qualità di architetture caratterizzate da più aggiornati dispositivi spaziali. La fermentazione di questa scultura rude e stringata poteva tornare comoda là dove c'era da esaltare la spoglia e razionale bellezza della struttura. Per questo non deve sembrare terroristico il richiamo a un capolavoro più recente come il Sant'Andrea di Vercelli: dove la lunetta del portale minore destro (circa 1230) è risolta come un mezzo rosone, definito da una sequenza di arcate trilobate su colonnette, sfondato da tre quadrilobi e circondato da una vegetazione folta²⁹. Malgrado il *ductus* di questo rilievo sia incontestabilmente lontano parecchie leghe dall'abbazia cistercense, le due lunette finiscono sostanzialmente per equivalersi proprio alludendo con immagini di forza «astrattista» all'edificio che esse introducono. Sicché anche a Vercelli, dove la convergenza di umori francesi e antelamici ha fatto e farà versare i proverbiali fiumi d'inchiostro, continua ad essere vitale quella tendenza a «scolpire l'architettura» che così efficacemente abbiamo visto realizzata a Staffarda.

¹ Schomann 1969 (cfr. p. 34); Monciatti 1995a (cfr. p.136). Devo un ringraziamento particolare a Giovanni Coccoluto, che ha richiamato la mia attenzione sulla lunetta e con cui mi sono proficuamente misurato durante la ricerca. Alcune osservazioni di Giuseppe Carità non sono state meno utili.

² Peano 1993: siccome già il titolo è un programma (*I Segreti Solari di una Abbazia Cistercense*), non ci si deve stupire che la nostra lunetta (tav. XXX) vi sia pubblicata con questa didascalia: «architrave (celtico?). Sintesi di un millennio di storia, arte, fede e vita. Notare la totale asimmetria».

³ Ma per una riabilitazione di episodi come questi si veda fra gli altri Montorsi 1988.

⁴ D'Etto 1993, nn. 41, pp. 146-147; 44-45, pp. 149-150; 61, 63, pp. 165-166; 76, pp. 177-181.

⁵ Tagliaferri 1981, nn. 23-28, pp. 82-83.

⁶ Romano 1994b, pp. 144-147.

⁷ Spada Pintarelli 1995, p. 137.

⁸ Massa 1993, p. 124, fig. 31.

⁹ Gavazzoli Tomea 1993. L'indagine verte soprattutto sulle sculture duecentesche nel chiostro di Chiaravalle della Colomba presso Piacenza, per cui si vedano Guerrini 1989 e Valenzano - Guerrini - Gigli 1994.

¹⁰ Come è stato suggerito per esempio da Raspi Serra 1994.

¹¹ Cfr. Cadei 1978.

¹² Secondo la cronologia proposta da Giovanna Valenzano, in Valenzano - Guerrini - Gigli 1994; cfr. pp. 62-63 per i capitelli con palmette trifide.

¹³ Cadei 1992 (la citazione è a p. 373) e 1978. Su Fiastra cfr. ancora Gentili 1978, Dell'Acqua 1995 e Righetti Tosti-Croce 1993 (solo sulle strutture produttive).

¹⁴ Reiche 1997.

¹⁵ Ceschi 1959, pp. 223-230; Arena 1994, p.215.

¹⁶ Ascani 1995, pp. 224-232 (e fig. 29).

¹⁷ Schomann 1969, p. 34 e tav. VII.

¹⁸ Su questi concetti rimando al classico Krautheimer 1993, pp. 98-150.

¹⁹ Tobin 1995, p. 19.

²⁰ Reiche 1997, fig.8.

²¹ Reinle 1975 (cfr. fig. 2).

²² Cusa 1993, pp. 116-118.

²³ Per quanto scontato, mi sembra ancora importante riferirsi a Gabotto - Barberis 1901-1902; e a Savio 1932.

²⁴ Cfr. Guglielmotti 1995.

²⁵ Coccoluto 1994; Romano 1994b, p.153; Settis 1994 (soprattutto p. 361 e figg. 16, 17).

²⁶ Fraccaro 1952 (in particolare pp. 47-48); Wagner-Rieger 1956, pp. 75-83; Fraccaro de Longhi 1958; Bernardi 1962, pp. 87-101, tavv. XVII-XXIV; Schomann 1969; Scolari 1977, pp. 443-450; Carità 1992; Monciatti 1995a; Carità 1999; Tosco 1999.

²⁷ Pacini 1995; Pistilli 1988 e 1990; Monciatti 1995b, pp. 91-95.

²⁸ Cfr. Cervini 1991b; *Monasteria nova* 1998. Un'influenza cistercense, mediata forse dalla Liguria, è stata riconosciuta da Giovanni Donato nella scultura civile astigiana del Duecento (*Canonica caesarum*, palazzo del Podestà, ambiente ipogeo di via Roero), pur ribadendo la necessità di approfondire le relazioni con l'ambiente ligure e con maestranze di altra cultura (quelle antelamiche, per esempio) e ammettendo la partecipazione dei cistercensi a una cultura gotica che certo travalicava i confini dell'Ordine (Donato 1996).

²⁹ Pagella 1992, pp. 149-150.

In apparenza, fare storia della scultura lignea sulle Alpi meridionali nel XIII secolo è un po' come fare la storia del nulla. Non solo, infatti, non esiste una tradizione storiografica al riguardo, ma neppure sembrano esistere gli oggetti di studio, cioè le sculture: almeno, in quantità sufficiente da legittimare una ricerca territoriale e comparativa. Solo a partire dal 1400 il numero delle statue lignee superstiti prende a crescere rapidamente, popolando un deserto che crea non pochi imbarazzi alla ricerca. Non si creda, peraltro, che la qualità e l'abbondanza delle opere tardomedievali ne abbiano determinato una notorietà scientifica anche solo lontanamente paragonabile a quella di cui godono, non sempre a ragione, le pitture murali o le tavole breesche: un capolavoro assoluto della scultura lignea francese di primo Cinquecento, come il formidabile complesso della *Crocifissione*, della *Deposizione* e della *Resurrezione* nella parrocchiale di Puget-Théniers, è addirittura trascurato dalle principali *oeuvres de référence* sul tema della *Mise au tombeau*, dove viene appena nominato con un'insostenibile attribuzione al XVI-XVII secolo¹.

In questo campo più che altrove, ogni minimo passo dello storico non può che essere segnato da un'inevitabile problematicità. Alle lacune di partenza si deve aggiungere il riscontro negativo della scultura architettonica in pietra: capitelli e peducci dei più importanti complessi del pieno Duecento, come la cattedrale di

Albenga, il portale del duomo di Ventimiglia o la cappella vescovile di Grasse, non lasciano intravedere la possibilità di una scultura in legno ad essi contestuale, proprio a causa di uno stile arcaizzante e severo che funziona bene rapportato al suo *habitat* architettonico, ma assai meno quando si passa ad immagini di culto, come *Madonne* e crocifissi². Non sapremmo immaginarci, insomma, una statua lignea intagliata da lapicidi del calibro di quelli attivi a Grasse o a Ventimiglia. Questi edifici erano infatti costruiti da maestranze di cultura lombardo-antelamica che non potevano assicurare una qualità plastica alta e quasi certamente non erano soliti rivolgere al legno le loro attenzioni. Come ipotesi di lavoro, possiamo ammettere che nei cantieri liguri-provenzali del XIII secolo la scultura in pietra e la scultura in legno fossero appannaggio di due gruppi di specialisti distinti: chi attendeva a un portale non intagliava crocifissi, e viceversa. In altre regioni e in altri spazi culturali, beninteso, il contatto fra i diversi *media* tecnico-espressivi era o doveva essere largamente praticato: attorno al 1200 i *Dolenti* del gruppo ligneo della *Crocifissione* nella cattedrale di Sens sono impensabili senza le sculture in pietra dello stesso cantiere, e un analogo rapporto va postulato per il crocifisso, datato verso il 1260³. Per questo non mi sentirei di dettare norme da applicare indistintamente a tutto l'Occidente medievale, mentre raccomanderei di valutare la situazione tenendo conto della cultura dei singoli *ateliers* e anche degli orientamenti della committenza.

In ogni caso, dobbiamo ammettere che le chiese delle Alpi meridionali fossero ricche di immagini dipinte e scolpite molto più di quanto non dia a intendere la loro attuale nudità. Intanto perché, ovviamente, la devozione e il culto non potevano fare a meno delle immagini; e poi perché la sobrietà architettonica di molte chiese della regione doveva rivelarsi particolarmente funzionale ad esaltare il ruolo della decorazione. Che poteva essere affrescata, ma pure affidata a manufatti mobili: pensiamo ai paliotti, ai tessuti, alle tavole dipinte, e naturalmente alle statue lignee. In tale prospettiva, illuminante e impressionante è l'esempio

della cattedrale di Notre-Dame du Bourg a Digne (fig. 3), un edificio del primo Duecento architettonicamente spoglio e scabro, con poche ma interessanti sculture in pietra (come i leoni stilofori): che tuttavia, almeno verso la metà del XIV secolo, risultava possedere un invidiabile tesoro di reliquie, paramenti, libri, suppellettili liturgiche e immagini dipinte e scolpite. Lo prova un dettagliato inventario compilato nel 1341, e pubblicato da Émile Isnard e Arnaud D'Agnel sul «Bulletin Archéologique» nel 1913⁴.

Lascio volutamente da parte i tessuti e gli oggetti d'arte suntuaria, che fornirebbero materiale per più di una relazione; e trascuro anche i molti cofanetti in legno dipinto, che certo non sono estranei al nostro argomento perché in genere venivano fabbricati nelle stesse botteghe ove si intagliavano e si dipingevano immagini a tutto tondo. Per ora ci interessa rilevare che in sacrestia, e sui cinque altari della cattedrale, c'erano almeno trenta oggetti fra sculture e dipinti su tavola, di alcuni dei quali è messa in risalto l'«antichità». Molti di questi manufatti sono importati da lontano, come dimostrano le *duas tabulas duplas deauratas operis Grecie*, di verosimile provenienza bizantina. Di quasi tutti non possiamo stabilire l'origine, per quanto la tipologia ne sia spesso evidente. Le sculture sono in minoranza rispetto alle tavole, ma costituiscono comunque una presenza forte. All'altare della Vergine, una delle due croci dipinte è decorata *cum floribus*, ma l'altra si presenta *cum crucifixo levato*, quindi a rilievo su fondo piatto (se non proprio un intaglio a tutto tondo): non diversamente dalla *tabulam antiquissimam cum crucifixo levato* che fa pensare addirittura a un esemplare romanico. Di Cristi *levati* se ne contano ancora tre: uno è fissato a una croce *in die Paraseve exaltanda*, che doveva aver rimpiazzato una *crucem antiquam que consueta erat exaltare*; un altro è all'altare di San Giovanni, il terzo a quello di San Iacopo. All'altare della Maddalena c'è anche una *crucem antiquissimam*, e davanti ad esso un *crucifixum magnum* che dovrebbe essere una scultura. Fa pensare a una statua (non necessariamente lignea, comunque) l'*ymaginem beate Marie cum filio suo* davanti all'altare di San Giovanni, perché

risulta collocata supra *quodam peyronum*, cioè sopra un basamento. Allo stesso modo non si capisce se fosse una tavola o una scultura l'immagine mariana sull'altar maggiore, che accompagnava il tabernacolo e una sorta di ciborio-baldacchino pure in legno dipinto. In legno, invece, doveva essere la *parvam crucem* che accompagnava la comunione, ma non è detto che recasse l'effigie scolpita di Gesù.

C'è la possibilità che almeno qualcuna di queste croci non fosse appesa alle pareti e nemmeno montata direttamente sull'altare, ma su una trave lignea come quelle che spesso chiudevano gli archi trionfali. Una soluzione del genere è ancor oggi attestata nella chiesa della Madonna del Poggio a Saorge, dove il crocifisso è fiancheggiato dai *Dolenti*, cioè dalla *Vergine* e da *San Giovanni Evangelista* (tutte e tre le sculture si direbbero comunque quattrocentesche). Nel 1583 il visitatore apostolico Gerolamo Scarampi entra nella parrocchiale di Entracque in val Gesso e vi scorge *super trabem presbiterii (...) crucifixus ligneus, vetustus et restaurandus*, senz'altro un esemplare medievale che non è giunto fino a noi, così come la statua lignea *Sanctae Mariae Magdaleneae (...), satis antiqua et restauranda*, che stava sull'omonimo altare del medesimo edificio⁵.

L'inventario di Digne fornisce anche qualche indicazione sull'uso liturgico di queste immagini: è esplicitamente menzionato, ad esempio, un grande drappo nero di lana piuttosto grezza (*barracanum*) che durante la quaresima serviva per coprire il crocifisso. Forse più curioso è apprendere dell'esistenza di un altro tessuto nero da tendere dietro il celebrante, *ut melius appareat Corpus Christi quando elevatur*: che se non altro allude a un minimo di «spettacolarità» nella percezione di immagini e suppellettili e anche, come in questo caso, della stessa ostia consacrata.

Nulla possiamo dire, ovviamente, dello stile e della qualità delle sculture e delle tavole dipinte che nel 1341 arredavano Notre-Dame du Bourg: ma quel che conta rilevare è che queste immagini c'erano, ed erano anche molto numerose. Così come erano numerosi, e in parecchi casi verosimilmente decorati con un'ap-

prezzabile ricercatezza, quei manufatti lignei – cassette, scrigni, cassepanche; ma pure scudi, scacchiere, strumenti musicali – di cui gli inventari confermano la presenza nelle dimore private dei maggiorenti. Magari non tanto nelle carte albenganesi e ventimigliesi del Duecento, che descrivono un arredamento improntato a grande essenzialità, come ha rilevato Giuseppe Palmero⁶; quanto piuttosto in quelle provenzali, e soprattutto marsigliesi, del pieno Trecento, da cui traspare sovente un'agiatazza visualizzata anche da oggetti di quel genere⁷. Sarà osservazione banale, ma la presenza di questi manufatti nelle case della Liguria di Ponente e della Provenza orientale attesta se non altro che dovevano esistere in zona parecchie botteghe capaci di fabbricare oggetti di legno e dipingerli, giacché è inverosimile che venissero tutti importati. A Ventimiglia sono documentati poco dopo la metà del XIII secolo almeno tre *capsarii* e altrettanti *tornatores* (abili a lavorare sia il legno che la terracotta), che dovevano coprire buona parte del mercato locale⁸.

Ben più difficile, invece, postulare sempre un'esecuzione in loco per le sculture vere e proprie, dal momento che il loro scarsissimo numero rende quanto meno arduo ricostruire attorno a ciascuna di esse un tessuto culturale che attribuisca loro un senso. Opera decisamente problematica è senza dubbio la *Madonna col Bambino* di Saint-Martin-Vésubie, nota come Notre-Dame-de-Fenestre, che trascorre buona parte dell'anno nella parrocchiale di Saint-Martin, per emigrare durante l'estate nel suo luogo d'origine, cioè nel santuario verso il passo delle Finestre, per secoli uno dei più importanti valichi che collegavano i versanti provenzali e piemontesi delle Alpi. Si tratta di un'immagine tanto cara alla devozione locale quanto poco studiata, anche perché vistosamente ridipinta. Sul suo conto sono fiorite svariate leggende, a cominciare da quella secondo cui sarebbe stata intagliata nientemeno che da San Luca, il quale l'avrebbe poi donata alla Maddalena che a sua volta l'avrebbe portata in Provenza. Meno fantasiosa – ma ugualmente inattendibile – la tesi che la vorrebbe proveniente sì dalla Terrasanta, ma per mezzo dei Templari, nel XII secolo⁹.

A mio avviso, e in attesa di uno studio più approfondito, se ne può sostenere sia una paternità duecentesca, sia una relativa estraneità alla scultura architettonica dell'entroterra ligure e provenzale. L'insistito linearismo, il decorativismo compiaciuto dei panneggi e il sorriso gotico della Madre e del Figlio non trovano infatti alcun riscontro locale nella pietra, mentre la tipologia della *Sedes sapientiae* discende da formule già collaudate nella prima metà del XIII secolo in un'area culturale che potrebbe definirsi plantageneta o anglo-normanna, e che quindi inseriscono la nostra scultura in un orizzonte decisamente più vasto¹⁰. Due confronti da approfondire, per esempio, riguardano le somiglianze che avvicinano l'esemplare di Saint-Martin alla *Madonna* del santuario di Rado presso Gattinara, nella piana vercellese¹¹, e a quella di Santa Maria Annunziata di Oggiona nei dintorni di Gallarate, come dire fra Varese e Milano¹²: opere eseguite molto probabilmente in tempi differenti (la prima entro la prima metà del Duecento, la seconda verso la fine del secolo) e da mani diverse, ma verosimilmente rielaborando analoghi modelli nordici. Così non dovremmo sbagliare di molto accreditando la *Madonna delle Finestre* di una cronologia provvisoria al terzo quarto del XIII secolo, probabilmente verso il 1250-60. Per quanto, dunque, la valle della Vésubie fosse già dal tardo Medioevo un'intensa zona di produzione di legname da costruzione e di manufatti in legno¹³, sostenere un'origine strettamente locale per una statua così finemente «internazionale» appare per adesso quantomeno azzardato.

Non bisogna invece dimenticare a quale sito la scultura fosse destinata. Il passo delle Finestre, col relativo ospizio-santuario, era uno dei luoghi di transito più frequentati sulle Alpi meridionali, e una delle più efficaci alternative al colle di Tenda per viaggiare dal basso Piemonte al mare e viceversa, benché non abbia sempre goduto delle medesime fortune. Molte di queste fortune risalgono al periodo angioino, quando la strada e le sue strutture assistenziali vengono potenziate per convogliare i traffici su terreno amico, nel quadro di una politica territoriale ad ampio raggio. La solidarietà fra entrambi i versanti era comunque assi-

curata dalla presenza nella Vésubie dei benedettini di San Dalmazzo di Pedona, precocemente insediati a Saint-Dalmas di Valdeblore e a Saint-Nicolas d'Andobio proprio nei pressi di Saint-Martin: due stazioni saldamente detenute nel 1246¹⁴. Carlo d'Angiò stringe accordi politico-commerciali con Cuneo nel 1259, che di fatto assorbono la città nell'orbita angioina, e nell'ultimo quarto del secolo i più importanti passi delle Alpi Marittime (Larche, Finestre e Tenda) finiscono per trovarsi più o meno sotto l'egida provenzale. Il valico delle Finestre era tuttavia politicamente più sicuro perché metteva in rapporto Cuneo e Nizza facendo a meno dell'ingombrante mediazione dei conti di Ventimiglia, che, com'è noto, signoreggiavano su Tenda, Briga, Limone e Vernante. Il trattato di alleanza stipulato fra Cuneo e il conte Pietro Balbo nel 1279 mirava a salvaguardare i percorsi commerciali nelle valli Vermenagna e Roia, ma riconosceva comunque un potere fortemente localizzato che nella Vésubie non esisteva¹⁵. Dunque è poco dopo la metà del Duecento che una scultura come la *Madonna delle Finestre* ha senso in mezzo alle montagne di Saint-Martin: segno eloquente di una cultura aulica che poteva transitare per quelle valli, delle attenzioni riservate dagli angioini a quella strada e al suo santuario, e dell'importanza devozionale che al luogo era stata accordata e rinnovata nel nuovo assetto del potere.

Quando si parla di opere d'arte che potevano essere facilmente spostate – come appunto le sculture lignee – e quando cerchiamo di localizzarle in montagna, non andrebbe mai perso di vista il reticolo di strade che effettivamente rendeva possibili le comunicazioni; ma neppure la necessità di distinguere tra chi controllava le strade e chi le usava; e fra chi le usava pur restando in zona, come emigranti stagionali, mercanti e maestranze artigiane, e chi le percorreva per non fermarsi, come diplomatici, soldati o magari artisti che guardavano verso altre mete. In ogni caso, proprio un esempio come quello di Saint-Martin mette almeno in discussione la tradizionale nozione della montagna come barriera culturale e luogo deputato della regressione creativa¹⁶.

Nella bassa Vésubie sono state ancora le ragioni della fede a garantire la conservazione di statue che altrimenti sarebbero forse scomparse. Paul Canestrier ricordava nel 1946 che un'antica immagine lignea di *Saint Erige*, migrata nella parrocchiale di Duranus dal villaggio abbandonato di Roccasparviera (dove ancora si trovava nel Settecento), era oggetto di una fervida devozione perché si credeva avesse il potere di guarire i bambini che tardavano a parlare o che restavano ammutoliti in seguito a uno spavento: per questo si faceva loro abbracciare l'effigie. Canestrier datava questa e l'altra scultura lignea proveniente da Roccasparviera, raffigurante *Sant'Antonio Abate*, nientemeno che al XII secolo, mentre a giudicare dalle fotografie siamo piuttosto indotti a ritenerle quattrocentesche¹⁷. Ma la cosa non toglie validità a un percorso di ricerca (da frequentare con assiduità nel futuro) che risalga alle immagini medievali attraverso culti e tradizioni popolari che in parecchi casi ne hanno favorito la salvaguardia attraverso un uso liturgico assai prolungato nel tempo.

Sull'altro versante delle Alpi a testimoniare del XIII secolo resta per ora soltanto un'altra *Madonna col Bambino* in trono (fig. 36) – già in Santa Maria del Bosco a Cuneo e approdata ai primi dell'Ottocento nel non lontano San Pietro del Gallo – che è stata pubblicata con una più che plausibile datazione al 1280-90¹⁸. A scopirla fu molto verosimilmente un artista del basso Piemonte: diciamo questo non perché possediamo documenti o pietre di paragone locali, ma perché l'esemplare cuneese ostenta qualcosa della secchezza linearistica che si ritrova in opere tardoduecentesche del Piemonte settentrionale¹⁹, e denuncia una certa refrattarietà all'assimilazione di cadenze gotiche «francesi» che può interpretarsi anche come un sintomo della sua origine locale. Da quel che dice la *Madonna* cuneese, par di capire che nel Piemonte meridionale non vi sia stata una vera acculturazione angioina legata all'egemonia politica provenzale. I confini politici non sono necessariamente confini culturali²⁰.

Credo invece sia ancora il caso di pensare a un'importazione (o comunque a un autore forestiero)

riguardo alla *Madonna col Bambino* conservata in Nostra Signora dei Piani presso Imperia, in quella che potrebbe esserne la sede antica (fig. 35)²¹. Felicitemente restaurata nel 1996, la statua ha serbato poche tracce della policromia originaria, sicché si è preferito mantenerne i colori di una successiva ma pregevole ridipintura, molto probabilmente quattrocentesca. È notevole, come ha dimostrato il restauro, che in origine la *Madonna* di Piani fosse argentata e parzialmente dorata, con l'intento scoperto di simulare un lavoro di oreficeria: una statua-reliquiario, o forse proprio quelle statuette metalliche (solitamente in rame dorato) che sugli altari venivano utilizzate ad un tempo come immagini sacre e repositori liturgici, e che sono attestate, per esempio, nella produzione di Limoges²².

La mia impressione è che si tratti di un lavoro castigliano, aggiornato sul gotico francosettentrionale ma nella versione assuntane alla metà e nel terzo quarto del Duecento sul cantiere della cattedrale di Burgos: un riflesso della quale, e in forme piuttosto vicine a quelle della nostra statua, si trova nella decorazione plastica di Villalcázar de Sirga (Palencia), lungo il Cammino di Santiago, e nella statua lapidea della *Vergine col Bambino* che localmente vi era venerata. Tangenze con *Madonne* lignee navarresi e castigliane dell'ultimo quarto del XIII secolo necessitano di ulteriori approfondimenti²³, ma intanto permettono di datare la *Madonna* di Piani al 1270-80 circa, e di scorgervi l'ottima mano di un artefice che ben difficilmente, per quel che ne sappiamo ora, possiamo credere ligure. A meno di non immaginare uno scultore formatosi a stretto contatto di quelle realtà iberiche, cosa non inverosimile in una Liguria aperta da tempo alla ricezione di stimoli diversi e lontani. La cultura figurativa fiorita tra XII e XIII secolo sulle coste del mar Ligure è infatti sostanzialmente policentrica e plurilinguista²⁴.

Lungo le stesse strade - a un tempo religiose e commerciali - è forse arrivato in Riviera uno struggente, intenso crocifisso doloroso attualmente conservato nel Seminario Vescovile di Savona, ma proveniente dalla chiesa di San Francesco a Noli²⁵. Questa eccezionale scultura è stata pubblicata con una datazione al XV

secolo contraddetta dall'iconografia e dalla qualità dell'intaglio, che riconducono entrambe all'ultimo quarto del XIII secolo. D'altra parte i francescani giunsero a Noli nel 1291²⁶, e sappiamo quanto la devozione francescana abbia contribuito a diffondere il culto della croce. A Ventimiglia qualche immagine processionale non troppo diversa dev'essere stata introdotta dai primi flagellanti, la cui presenza nel 1260 è puntualmente registrata dal notaio Giovanni di Amandolesio²⁷: molto probabilmente, la croce oggetto delle loro pratiche penitenziali era già un crocifisso ligneo del tipo «doloroso», che accentuava la sofferenza del Cristo morente e ne esaltava il sacrificio. Il crocifisso di Noli può trovare comunque adeguati termini di confronto con esemplari spagnoli di quegli anni, il cui esame sarà bene rinviare ad altra e più specifica occasione²⁸. Conviene invece suggerire che questa scultura, non meno «spaesata» in ambito ligure, sia stata importata a margine delle relazioni economiche che i mercanti di Noli, fiorente comune marinaro, potevano intrattenere con porti e città della penisola iberica. Per me è suggestivo credere che queste relazioni abbiano fatto approdare a Noli anche un oggetto problematico come il *Volto Santo*, un crocifisso tunicato custodito in San Paragorio, che oggi appare tanto sfigurato dai rimaneggiamenti da essere quasi irriconoscibile nella sua originaria declinazione stilistica²⁹. Ma quel poco che se ne distingue non conferma che il crocifisso nolese debba essere necessariamente una copia del celeberrimo *Volto Santo* di Lucca, mentre è tutt'altro che improbabile una parentela con altri crocifissi rivestiti dal *colobium*, come ad esempio quelli catalani, e una conseguente datazione, tutta da verificare e approfondire, al tardo XII o al primo XIII secolo³⁰.

Noli è piuttosto lontana dalle Alpi Marittime propriamente dette, ma non abbastanza da farci dimenticare che discutendo di scultura in legno, o comunque di movimenti di opere e artisti, non è possibile ignorare la costa a vantaggio dell'entroterra e viceversa. Il mare è il luogo da cui uomini e merci prendono le vie dei monti (pensiamo soltanto al sale), ma la montagna resta il grande serbatoio ligneo della riviera.

Una percezione meno esagitata del dolore è fatta propria da un piccolo crocifisso, sfortunatamente mutilo delle braccia, rinvenuto nel 1988 a Santa Maria di Berzi presso Baiardo, nell'entroterra di San Remo³¹. Anche stavolta non ci sono documenti, e sfortunatamente mancano testimonianze precise sulla sua funzione, che date le dimensioni modeste doveva essere quasi certamente processionale. Le coordinate stilistiche permettono di datarlo al pieno XIV secolo, ma il pezzo resta comunque isolato nel panorama ligure, dove campeggiano misteriosi e solitari crocifissi come quelli dei «Caravana» nel Museo di Sant'Agostino o della chiesa della Maddalena sempre a Genova³², che con l'esemplare baiardese non hanno nulla da spartire. Come ipotesi di ricerca, si potrebbe sostenere la vicinanza a opere lombarde di cultura campionesa, ma realizzate prevalentemente in marmo. In realtà esso non riesce a trovare veri momenti di raccordo, effettive parentele con membri di una conosciuta famiglia di sculture. Vista la frammentarietà dei dati di cui disponiamo, resta oggettivamente difficile indicare con precisione una specifica area di provenienza del crocifisso di Berzi. Sempre che non vada interpretato come un segnale del notevole livello che poteva ipoteticamente raggiungere la scultura ligure-ponentina del Trecento nel campo dell'intaglio del legno. Nella grande lacunosità dei testi figurativi, ecco dunque che un'opera come questa diventa ancor più preziosa. Ma attende, per adesso, il riscontro di altre opere e di altre fonti.

Ancora una volta, d'altronde, il contesto territoriale può aiutarci a riflettere sulla presenza di immagini aggiornate in luoghi che oggi vediamo appartati. Genovese dal 1259, Baiardo era nodo viario di una certa importanza locale, innestato lungo i percorsi che collegavano il Piemonte alla Riviera³³; i suoi boschi fornivano legname in abbondanza per la cantieristica navale, che aveva proprio in questa zona uno dei principali luoghi di rifornimento. Basti rammentare che la leggenda posta all'origine della celebre festa tradizionale della «Barca» vede, appunto, un gruppo di marinai-carpentieri (pisani, addirittura) saliti fin lassù per munirsi dei legni necessari a costruire le navi da

mandare alla crociata (naturalmente, non si sa bene quale)³⁴. Al tempo stesso, come Castelfranco e Triora, Baiardo rappresentava un avamposto genovese in un territorio instabile, minacciato dalle velleità centrifughe di Ventimiglia, dei Doria di Dolceacqua e più tardi (dopo il 1388) dal cuneo sabauda a Pigna. Una realtà doppiamente «periferica», dunque: rispetto alla capitale politica (Genova) e al capoluogo della diocesi (Ventimiglia). Ma tale da collocarsi nel vivo di una complessa trama di relazioni economiche, politiche e, nell'accezione più ampia possibile, culturali. Non un villaggio isolato, quindi, ma un centro potenzialmente abbastanza ricettivo da accogliere – parlando di modi figurativi – il fine dettato di uno stile alieno da triti vernacolarismi.

Attorno a questa, e alle altre sculture lignee che abbiamo rapidamente esaminato, il tessuto è tuttavia così rarefatto che qualsiasi considerazione al riguardo sarebbe prematura. Peraltro non ritengo che questo tessuto sia irrimediabilmente compromesso. Credo al contrario che ricerche, schedature e restauri possano aiutarci a restituire il volto vivo di una realtà sfaccettata e a lungo dimenticata, che vedeva le chiese alpine popolate di immagini policrome dietro la povertà rude di portali e facciate, e collegate da strade non sempre battute da viaggiatori culturalmente assopiti. Sembra anzi che proprio le statue lignee abbiano introdotto nelle valli e in riviera accenti di novità e di raffinatezza che andavano a cozzare contro una sorta di baluardo rappresentato dalla scultura architettonica in pietra. Ma proprio questa resistenza ha implicitamente favorito una circolazione di stili e linguaggi che ripropone con forza il ruolo delle Alpi come spazio d'intersezione fra culture diverse. Il travaso culturale, però, non riguarda nella stessa misura tutti i mezzi espressivi: la scultura lapidea tende infatti a omologarsi, a diffondere modelli ricorrenti e comuni; la scultura lignea, almeno prima del 1400, pare sottrarsi a un'eccessiva localizzazione e conosce una ben diversa varietà di forme. Fra le Alpi e il Mediterraneo, le vie del gotico sembrano essere soprattutto vie di legno.

¹ Forsyth 1970, p. 184; Martin 1997, p. 385.

² Thirion 1972, 1981; Cervini, *supra* in questo stesso libro.

³ Sauerländer 1972, tav. 63, p. 99. Recentemente Fulvio Zuliani ha attribuito il magnifico crocifisso ligneo e tunicato dei Cloisters al medesimo *atelier* che verso il 1200 lavora al portale maggiore di Santa Giustina a Padova (Zuliani 2002).

⁴ D'Agnel - Isnard 1913.

⁵ Griseri 1997, p. 70; Comino 1997, p. 92. A Elva le visite pastorali ricordano dal 1603 al 1703 una *crux antiqua* appesa all'arco trionfale della parrocchiale: questo popolarreggiante crocifisso si è conservato, e per quanto rielaborato e ridipinto si può attribuire al XV secolo (Ragusa 1985, pp. 123-125). Ma esempi del genere si potrebbero moltiplicare a dismisura.

⁶ Puerari 1990; Palmero 1995, 1996.

⁷ Barnel 1993, Herbeth 1993, Colin 1993.

⁸ Balletto 1998, p. 23.

⁹ Per queste leggende, e per notizie sulla storia del culto, cfr. Raiberti 1898, pp. 179, 195-197, 213, e Brocart s.d., *passim*. A conferma di una certa importanza devozionale, merita ricordare che la statua venne incoronata dal vescovo di Nizza nel 1762 (Levrot 1912).

¹⁰ Cfr. Suckale 1995, pp. 440-451.

¹¹ Romano 1992, p.21, l'attribuisce con riserva a scultore novarese, sul 1220-30.

¹² Pescarmona 1995, pp. 9-11, con una datazione al tardo Duecento che renderebbe giustizia all'adozione di modelli nordici, mosani e renani.

¹³ Cfr. Barnel - Bresc 1993, p. 44. Sul contesto socio-economico della valle punto di riferimento imprescindibile è Boyer 1990. Sulla cultura figurativa nella Vesubie si veda, in generale, Thévenon 1992, che tuttavia dedica pochi cenni alla scultura (e stranamente non tratta della *Madonna delle Finestre*). Altrove (1983, p. 32) lo stesso studioso ne parla come di *oeuvre rustique que lui confère un aspect médiéval*, autenticata però da una pergamena del 1649: ma non si capisce se davvero intenda avallarla come copia seicentesca di un esemplare molto più antico. De Beauchamp 1990, p. 66, cita appena la statua, ma insiste sul fatto che il santuario sarebbe stato fondato dai Templari sul luogo di un tempio

di Giove. Il simulacro è riprodotto anche in *La tradition vivante* 1986, p. 31, con una datazione al XII secolo.

¹⁴ Riberi 1929, p. 491.

¹⁵ Su questi temi si vedano Sergi 1976; Comba 1976, 1980, 1990; *Luoghi di strada* 1996; Pappalardo 1998. Sulla Provenza angioina rimando a Baratier 1969. Sempre utile, comunque, consultare le tavole di Baratier - Duby - Hildesheimer 1969.

¹⁶ Cfr. Castelnuovo 1996.

¹⁷ Canestrier 1946, p. 56; Andreis 1998. Chi scrive sta cercando di verificare l'effettiva cronologia di queste e di altre sculture assegnate da Canestrier ad epoca genericamente medievale.

¹⁸ Galante Garrone 1991; Romano 1992, p.36.

¹⁹ Cervini - Tigler 1997.

²⁰ Cfr. Castelnuovo 1987.

²¹ *Restauro a Piani* 1996. Un primo ragguaglio sulla scultura lignea in Liguria *ante* 1300 è in Di Fabio 1987.

²² Gauthier 1993.

²³ Cfr. Randall 1954; Fernández-Ladreda 1988, *passim*.

²⁴ Rimando per brevità a Di Fabio - De Floriani 1995; Dagnino - De Floriani 1996. Cfr. pure Cervini 1992.

²⁵ Barbero-Parodi 1979, p. 1.

²⁶ Rossini 1981, pp. 131-133.

²⁷ Balletto 1985, p.617.

²⁸ Ma intanto si veda Schneider Berrenberg 1977. Sull'iconografia del Cristo morto rimando volentieri all'irrinunciabile De Francovich 1938.

²⁹ Simonetti 1985.

³⁰ Per i confronti lucchesi, cfr. *Il Volto Santo* 1982; per quelli spagnoli, fra gli altri, Durlat 1989.

³¹ Cervini 1995.

³² Sul primo: Botto 1987, pp. 202 e 212-213; 1994, pp. 8-14 e 45. Sul secondo: Rotondi 1952, cat. 58; Ceschi 1967, p. 146 e fig. 92.

³³ La bibliografia sulla storia medievale di Baiardo è piuttosto ridotta. Si vedano comunque Scarella 1935 (il documento è del 1245); Calvini 1950, *ad indicem*; Calvini - Cassini 1991, pp. 117-134.

³⁴ Giardelli 1991, pp. 211-218.

VII.
VOX TONITRUITUI IN ROTA.
IL ROSONE DI SAN MICHELE A PIGNA

Tagliata fuori dai grandi flussi della periegesi ottocentesca, che conferirono notorietà ad ogni minimo angolo della Riviera e dell'entroterra meno impervio, Pigna dovette attendere qualche tempo prima che ai suoi monumenti venisse garantita la rinomanza meritata dalla loro qualità. Neanche tra i *Rock villages* di William Scott – che sono tutti più «meridionali» – il vecchio avamposto sabardo trovava diritto di cittadinanza. Un peccato forse da rimpiangere, perché è anche grazie all'opera di Scott che il turismo colto prese gradualmente a spostare il baricentro di attenzione dalla costa mediterranea all'aspra Liguria montana¹. Ma all'alba del Novecento il patrimonio artistico dell'alta val Nervia non poteva certo dirsi sconosciuto. Dopo il sontuoso polittico di Giovanni Canavesio, l'opera più preziosa che Pigna conservi è senza dubbio il rosone marmoreo, completo della vetrata antica, «firmato» da Giorgio di Lancia e Giovanni da Bissone, datato 1450 e incastonato sul grigio prospetto della chiesa parrocchiale di San Michele (fig. 38). La sua singolarità non era sfuggita a Goffredo Casalis, che ritenne «meritevole di osservazione (...) l'occhio della facciata, che ha dodici raggi, i quali tra tutti comprendono le immagini dei dodici apostoli, dipinte sul vetro a diversi colori»².

Fu comunque Girolamo Rossi l'artefice della vera «scoperta» storico-artistica del rosone. Rossi pubblicò nel 1862 l'iscrizione che l'accompagna dandone tutta-

via una lettura imprecisa, per cui Giorgio di Lancia divenne un fantomatico Giorgio della Motta e rimase tale per parecchi decenni, almeno fino alla revisione di Lamboglia. In compenso il 1450 fu definitivamente ancorato al compimento della facciata e del suo «grand'occhio tondo», e ai due «illustri antelami genovesi» venne riferita la paternità dell'intera fabbrica³. Federico Alizeri attinse al Rossi per arricchire il percorso biografico di Giovanni da Bissone, che andava componendo con meticolose *trouvailles* archivistiche. Il fatto curioso è che Alizeri non fece parola alcuna del rosone, pur riferendo anche lui a Giorgio e Giovanni la responsabilità dell'«edificio bellissimo partito in tre navi, e in molte sue forme tenace ancora allo stile che appellan gotico»⁴. Ma la nozione della sua esistenza era ormai in circolo, e agli albori del nuovo secolo Luigi Augusto Cervetto ebbe buon gioco nel presentarlo come la prima opera nota di Giovanni Gagini nel suo capitale e monumentale volume sugli scultori di Bissone: ma sempre senza valersi, a quanto pare, di una conoscenza diretta del complesso scultoreo⁵.

Una più aderente analisi critica del manufatto in rapporto all'architettura che lo comprende fu agevolata dai restauri intrapresi nel secondo dopoguerra dalla Soprintendenza ai Monumenti per rimediare ai danni bellici. Prendendo spunto dal consolidamento del campanile (1953-54), Edoardo Mazzino mostra sempre di credere all'esistenza di Giorgio della Motta, ma ritiene lui e Giovanni da Bissone «aggiornati all'evoluzione stilistica in atto» per quanto diversi elementi della costruzione lascino «trapelare evidenti reminiscenze trecentesche»⁶. Approfittando invece dei più sistematici interventi del 1962-63, Nino Lamboglia offre delle fasi architettoniche di San Michele la prima (e finora unica) lettura approfondita, confrontando la storia dell'edificio con quella dell'insediamento ed esibendo una preziosa documentazione iconografica dell'insieme⁷.

Lamboglia distingue con chiarezza la fase costruttiva databile al 1450, corrispondente alla facciata e alla porzione occidentale dell'edificio con le prime tre campate, e il completamento tardocinquecentesco (ulteriori tre campate, area presbiteriale e cappella set-

tentrionale) compreso fra il 1540 riportato da un'epigrafe nella grande cappella nord e il 1570 iscritto sul fregio esterno della navatella meridionale (e peraltro oggi non più chiaramente leggibile)⁸. Grazie alla possibilità di un ravvicinato esame autoptico, lo studioso legge correttamente l'iscrizione di facciata, restituisce il nome a Giorgio di Lancia e suggerisce che questi sia stato l'architetto della chiesa e Giovanni da Bissonne l'autore della ruota, di cui fornisce una generica descrizione corredata da un giudizio critico che da allora, corroborato proprio dal magistero lambogliano, finirà per esaurire qualsiasi problema ermeneutico: la cornice in marmo è contraddistinta «da motivi di scultura di tradizione medioevale, ma trattati ormai con stile quasi rinascimentale». Posto che non si capisce bene cosa sia questo «stile quasi rinascimentale», occorre dare atto a Lamboglia della seria onestà intellettuale con la quale auspica uno studio specialistico del rosone e soprattutto della sua vetrata, dove gli *Apostoli* sarebbero peraltro fiancheggiati da «motivi della mistica e del simbolismo medievale» (in realtà, i segni dello Zodiaco)⁹.

La natura di ibrido fra gotico e rinascimento che il rosone pignese paleserebbe è fatta propria da Teofilo Ossian De Negri quasi con le stesse parole di Lamboglia¹⁰. Ma De Negri, che confessa grande ammirazione per quest'opera rara e «fantasmagorica», mira piuttosto a contestualizzare il cantiere in termini di geografia artistica, proponendo che gli aggiornati scultori lombardi siano giunti nella Liguria occidentale non da Genova, ma attraverso i valichi del Piemonte meridionale: e proprio l'antiorità del rosone rispetto alle altre opere gaginesche note in ambiente genovese ne sarebbe prova stimolante e convincente¹¹. Queste considerazioni (sulle quali torneremo) avrebbero potuto suscitare e alimentare un dibattito storiografico che invece neanche venne avviato.

Non per nulla l'approccio critico segna sostanzialmente il passo dopo gli interventi di Lamboglia e De Negri, tanto che una sintesi sulla scultura quattrocentesca in Liguria, dedicata programmaticamente al «secolo di marmo» può permettersi di ignorare proprio

uno dei marmi più singolari – ma per questo, forse, anche più difficili da catalogare – che il caso abbia consegnato alle nostre mani¹². Grazie alla sua indiscussa fotogenia il rosone continua comunque a fare bella mostra di sé prevalentemente in ambito divulgativo, senza che nuovi tentativi di approfondimento cerchino di leggerne le peculiarità con lo scrupolo che l'oggetto richiederebbe¹³. Le non proprio enciclopediche conoscenze sull'argomento si direbbero anzi viziate da sfumature regressive, se una pubblicazione specifica sulle testimonianze figurative del secondo Quattrocento nell'estrema Liguria aggiunge alla trascrizione dell'epigrafe di Giorgio di Lancia un *Mediolanensis* di cui la pietra non reca traccia alcuna¹⁴. Sul piano critico vi ritorna in forme smorzate la consueta dialettica tradizione-innovazione già avvertita da Lamboglia e De Negri, giacché le formelle marmoree si giudicano sempre «decorate secondo la più fantasiosa tradizione gotica (...) ma rielaborate con perizia tutta rinascimentale»¹⁵; dello stesso tenore è infine una nota di Giuseppe Bellezza, che attesta il rifacimento delle coperture (1988-89) e il risanamento di intonaci ed elementi lapidei dell'interno (1990)¹⁶.

Ad una conclamata fantasia del lapicida, insomma, non sembra aver fatto seguito un'analoga fantasia interpretativa: la questione della facciata di Pigna si è considerata implicitamente risolta grazie alla fortunata presenza di una data e di una doppia «firma» – entrambe attendibili – e pertanto si è creduto di esaurirne la lettura ripetendo una frase fatta, in ossequio a un culto dell'*auctoritas* che a ben guardare è molto medioevale ma poco scientifico. Vien quasi da credere che si sia esercitata una paradossale suggestione empatica del testo figurativo: guardo un'opera gotica e nel commentarla mi comporto da autore medioevale, riportando con minime variazioni lessicali il giudizio di chi mi ha preceduto. Ma neanche gli autori medievali rinunciavano a leggere l'opera parola per parola e lasciavano cadere nel vuoto i suggerimenti appena meno conformisti. La tradizionale diffidenza degli storici dell'arte italiani nei riguardi della scultura e la posizione periferica di Pigna hanno ulteriormente avallato la distanza

da un manufatto che oggi appare tanto correntemente celebrato quanto sostanzialmente non conosciuto: se finora stile e linguaggio non vi sono stati veramente problematizzati, nessuno sembra essersi mai chiesto che cosa significhi, in termini sia iconografici che iconologici, una rosa articolata e decorata in quel modo.

Malgrado la sua assoluta rarità sull'orizzonte ligure (dove non ne sopravvivono altre anteriori al XVI secolo), ancor più negletta può dirsi la vetrata istoriata, che ha lungamente pagato il fio della sua marginalità geografica, del suo isolamento tipologico e di vicissitudini conservative che a tutt'oggi rendono assai difficoltosa quell'indagine specialistica invocata da Lamboglia più di otto lustri or sono. Se infatti le fotografie scattate a distanza ravvicinata prima del 1944 (o in quello stesso anno) e conservate nell'archivio fotografico dell'Istituto Internazionale di Studi Liguri a Bordighera documentano una situazione di relativa lacunosità, in cui molti vetri appaiono sostituiti o manomessi, e se Lamboglia trovò da ridire sulla ricomposizione della vetrata compiuta a Firenze nel primo dopoguerra¹⁷, un esame ravvicinato dei pezzi è complicato sia dall'altezza del rosone, sia dalla presenza di uno schermo protettivo che ne ostacola la visione dalla cantoria. Confidando in uno studio puntuale che identifichi con una certa sicurezza i vetri autentici (che comunque, di primo acchito, si direbbero senz'altro maggioritari), non ci addentreremo in specifiche questioni di paternità e cronologia, dal momento che questo contributo vorrebbe piuttosto insistere sugli aspetti architettonico-scultorei della compagine. Non dimenticheremo tuttavia il programma iconografico, che vede gli *Apostoli* accompagnati ciascuno da un segno zodiacale, e rammenteremo brevemente la natura di un dibattito critico animato da voci autorevoli, ma ancor più minimalista di quello concernente le sculture.

Per quanto la vetrata sia genericamente riconoscibile come quattrocentesca, resta infatti da chiarire se vada ritenuta più o meno contestuale al rosone – e quindi databile al 1450, o poco dopo – oppure se non sia il frutto di un intervento successivo, magari di fine secolo. Del primo avviso è Giuliana Algeri, che riferisce dubita-

tivamente i vetri a maestranze lombarde operose attorno al '50 (e quindi culturalmente allineate con gli scultori)¹⁸; del secondo era inizialmente Massimo Bartolotti, propenso ad accreditare un'attribuzione a Giovanni Canavesio per via delle somiglianze con gli *Apostoli* dipinti dall'artista pinerolese sulla predella inferiore del polittico di San Michele nella stessa parrocchiale, firmato e datato 1500. Avendo però notato che la corrispondenza vale soprattutto in tre casi (*Andrea, Giovanni e Pietro*), lo studioso ha preferito sospendere il giudizio nell'attesa di nuovi accertamenti¹⁹. Resta beninteso una possibilità conciliatoria: che cioè Canavesio abbia mirato a modelli esistenti, imitando sulla tavola le immagini che altri avevano figurato sul vetro. Ma forse di questo potremo ancora dire. Intanto conviene tornare a guardare il rosone, e cercare di comprenderne struttura, tipologia e qualità dell'ornato.

La rosa si apre al centro della facciata, sopra le due monofore centinate, e tende a occupare buona parte del saliente superiore del prospetto. Il teso paramento di pietra nera subisce quindi un deciso e movimentato sfondamento, perché è sostanzialmente il rosone a conferire alla compagine un'articolazione cui si accordano, a livelli assai meno incisivi, i risalti di finestre e portale archiacuto (poi integrato da un protiro pensile). Il movimento è giocato sul duplice piano plastico e cromatico: non soltanto, infatti, il rosone scava la superficie della pietra traforandola con i suoi vetri, ma abbina elementi lapidei ardesiaci – e quindi omogenei al resto della facciata – ad altri in marmo bianco, che accentuano lo stacco della struttura e ne valorizzano la sua funzione focale.

Perno della composizione è un clipeo dentato che ospita l'*Agnus Dei* vessillifero e un minuscolo stemma sabauda, quasi invisibile dal basso, inciso a bassissimo rilievo sulla parte inferiore della cornice. Dagli ingranaggi della ruota nascono dodici colonnine marmoree sormontate da capitelli à *crochets* che definiscono altrettanti spicchi trilobati in pietra nera. Al di fuori di quest'occhio profondamente strombato si stende una cornice circolare in marmo – a sua volta chiusa da una semplice modanatura in pietra – dove si

concentra l'apparato scultoreo. Sono diciannove i pannelli curvilinei che lo compongono: tutti comprendono due motivi scolpiti, tranne uno che ne contiene tre. Si tratta in maggioranza di temi ornamentali fitomorfi, come rosette e fioroni, allineati secondo un'elementare successione paratattica (fig. 39). Nella porzione superiore del cerchio si susseguono tuttavia alcune interessanti ed enigmatiche presenze figurative. Da sinistra a destra possiamo riconoscervi: un volto solare; un motivo a fogliami; una figura rannicchiata, di schiena, vestita solo di una paio di corte brache, che impugna due arboscelli; una seconda figura, vestita, chinata e passante, con un albero alle sue spalle; una mano divina benedicente sovrapposta a una croce appena patente; un motivo fitomorfo quadripartito, a suggerire ancora la croce; una testa barbata, avvolta da un turbante con i lembi capricciosamente ricadenti; un grifone, passante verso sinistra; un motivo fitomorfo; una testa angelica, con ali spiegate; un motivo fitomorfo con busto di aquila; un motivo fitomorfo con protome leonina.

L'insieme appartiene dunque alla vasta tipologia dell'oculo-ruota, anziché a quella, non meno variegata, dell'oculo-rosa, in cui le lancette disegnano una trama che evoca più scopertamente la corolla di un fiore, favorendo oltretutto una certa prevalenza delle vetrate²⁰. A Pigna è invece il dispositivo plastico-architettonico, saldato in una solidarietà che non può essere spezzata, a costituire la sostanza del rosone: non elemento disegnato e realizzato come episodio a sé stante, dunque, ma parte necessaria e otticamente forte dell'organismo-facciata. Si noti ad esempio come fra la cornice esterna della ruota e la sua parte interna esista una netta soluzione di continuità, laddove molti altri rosoni, antichi e «moderni» (a cominciare da quello del duomo di San Lorenzo a Genova, realizzato nel 1476 da un'altra maestranza lombarda ma pesantemente restaurato nel 1869)²¹, presentano una diversa sequenza di ghiere concentriche. E si veda come sia stata sfruttata l'alternanza cromatica bianco-grigia per sottolineare la compenetrazione di scultura e architettura, facendo risaltare l'una attraverso l'altra, e come

questo rapporto trovi corrispondenza nel portale, dove i capitelli delle esili colonnette riprendono in forme meno fini i modelli del rosone, e dove l'organismo vive in funzione di un'elementare policromia materica: le colonnine spiccano sul fondo grigio, e l'archivolto della lunetta è definito da concii alternati.

Tanto il rosone quanto la facciata risentono dunque di una progettazione unitaria, e questo può aiutarci a comprendere come mai i loro artefici abbiano sentito il bisogno di lasciare memoria dei propri nomi e del proprio tempo nell'iscrizione distribuita al centro del prospetto, sul lungo concio sottostante il rosone: nel punto, cioè, che potesse garantire la migliore pubblicità possibile al «messaggio» rivendicando agli artefici un protagonismo assoluto, a scapito di committenti e fabbricieri²². Incisa in eleganti lettere gotiche epigrafiche fiorite, la doppia «firma» è in realtà scandita in tre blocchi. Quello di sinistra dice *Mag(iste)r / Georg(ius) / D(e) Lancia*; il centrale reca la data *M CCCC L* ben spaziata da quattro punti epigrafici; il terzo recita invece *Mag(iste)r / Ioh(anne)s D(e) / Bisono*²³.

Giorgio di Lancia e Giovanni da Bissone: al primo si è sempre riconosciuta una competenza di architetto, al secondo di scultore. Se il Lancia può aver progettato e costruito la facciata, il Bissone – che da tutti è stato identificato senza titubanze con Giovanni Gagini – può ben aver scolpito la rosa. Ma proprio la sostanziale equivalenza ottica e dimensionale delle firme, oltre all'evidenza del monumento, dovrebbe indurci piuttosto a credere ad una stretta collaborazione tra i due, ferma restando l'attendibilità delle rispettive specializzazioni professionali: la facciata pignese, diaframma di uno spazio interno che avrebbe potuto prevedere ulteriori forme di cooperazione, è da intendersi come un «lavoro di gruppo» poiché l'architettura non può farvi a meno della scultura e viceversa. Senza rosone, il pur rigoroso paramento murario perde intensità e qualità; ma per inserirsi in questo dispositivo lapideo la ruota necessita di una progettazione calibrata. A Pigna non è tanto il rosone ad applicarsi alla facciata, quanto la facciata ad aprirsi e a lasciarsi traforare dalla finestra: una compenetrazione ribadita

dall'alternanza materica non meno che dall'efficacia scultorea delle singole parti. L'eventuale autografia di Giovanni da Bissonne andrà quindi intesa nel segno di questo circuito operativo: la facciata è *anche* di Giovanni perché il rosone ne costituisce l'elemento dominante; e il rosone è *anche* di Giorgio poiché esso vive in simbiosi con la facciata, e non sarebbe affatto sorprendente che le porzioni in pietra nera della ruota fossero state tagliate dalle medesime mani che hanno sbozzato gli altri concetti del prospetto. La divisione dei compiti è dunque plausibile, ma a patto di non ignorare la contestualità degli interventi nell'ambito del cantiere.

Del resto quel che sappiamo dei Lancia non ci aiuta ad immaginarli come scultori di raffinata qualità plastica. Attestati a Taggia già negli anni Quaranta, dove sono detti generalmente milanesi, si impongono nei decenni seguenti come dignitosi professionisti dell'intaglio, che nel momento di affrontare il problema della decorazione figurata non si spingono tuttavia oltre una stilizzazione arcaizzante che comprime il rilievo entro pochi e definiti piani. Saggio della loro maniera sono ad esempio il portale di Santa Maria del Canneto a Taggia (proveniente dalla distrutta Sant'Anna), commissionato a Gasperino Lancia nel 1467, o il portale di casa Asdente in via Soleri, che Bartolomeo (probabilmente fratello del precedente) scolpisce l'anno dopo²⁴. Ma la loro cifra culturale, da perfetti *magistri antelami* quali erano, va individuata forse nei lavori in cui la scultura si fonde con l'architettura e l'edilizia con la plastica, come la fontana di piazza Confrarie, sempre a Taggia, popolarmente nota come *Braki* (Donato Lancia, 1462)²⁵. In questi lavori rientra a pieno titolo la fabbricazione dei rosoni, che nel XV secolo diventano ingrediente quasi irrinunciabile delle chiese nuove in Liguria occidentale, soppiantando gradualmente le polifore nei registri superiori delle facciate. L'oculo è uno dei requisiti che deve infatti possedere la chiesa di Sant'Antonio Abate a Dolceacqua, commissionata a Bartolomeo Lancia nel 1471²⁶. A causa delle trasformazioni in seguito subite dall'edificio nessuna traccia rimane purtroppo della finestra circolare, se mai fu realizzata: così non possiamo sapere se essa doveva

parafrasare il modello di Pigna o se invece non era piuttosto chiusa da un semplice schermo traforato, come nella Maddalena di Lucinasco.

Semmai è il grande rosone del santuario di Montegrazie sopra Porto Maurizio a fornirci un'idea piuttosto precisa di un oculo architettato e realizzato nello stile dei Lancia²⁷. L'iscrizione in facciata non tramanda stavolta i nomi dei capimastri, ma fornisce un'indicazione cronologica per noi più che sintomatica: 1450. In perfetta concomitanza, due cantieri «lombardi» innalzano due affini e pregnanti testimonianze della cultura architettonica nel Ponente quattrocentesco. La differenza principale consiste però nel fatto che a Montegrazie l'apparato scultoreo esterno (i capitelli interni meriterebbero uno studio puntuale che converrà rinviare ad altra occasione) è fornito dalla stessa maestranza impegnata a foderare di pietra la chiesa e mantiene un timbro sottotono, mentre a Pigna la qualità plastica si impone con altra e più solenne evidenza. Decisivo è il confronto dei rosoni. A Montegrazie nulla sappiamo della ruota vera e propria, forse mai messa in opera o distrutta in età imprecisata a causa di eventi ignoti. Ma la svasatura dell'occhio e la sua coronata cornice esterna garantiscono il galleggiamento di piatti rilievi (due trigrammi, due gigli, una rosetta e il solito *Agnus clipeato*) che poco hanno da spartire con i loro omologhi di val Nervia. Ad accomunarli può essere semmai la funzione marginale nei riguardi della finestra, ma risultano antitetiche e alternative sia la stessa impostazione delle due sequenze scultoree circolari, sia la risoluzione lessicale dei singoli elementi. Va notata del resto la compattezza stereometrica, degna di un idolo pagano, con cui i lapicidi di Montegrazie hanno fabbricato il guerriero (verosimilmente *San Giorgio*) posto come acroterio apotropaico sul colmo del tetto: è la prima statua in pietra nel Quattrocento ponentino, ma è anche qualcosa di intenzionalmente lontano da tentazioni sia gotiche sia classicistiche. Semmai può sorprendere, nell'architrave del portale di Montegrazie, accanto all'*Agnus Dei* e alle foglie di quercia, la presenza di un disco solcato da lancette curvilinee regolate da un mozzo centrale, che

corrisponde bene a una rosa moderatamente fiammeggiante: indizio forse di un'idea per il traforo del grande oculo soprastante, ma anche del fatto che forme come queste non erano estranee al bagaglio visivo di lapicidi che sembravano comunque prediligere altre soluzioni.

Per quanto il rosone sia dunque un elemento ricorrente nella sintassi architettonica dei Lancia, i raffinati intagli marmorei che distinguono quello di Pigna possono essere ragionevolmente attribuiti a Giovanni da Bissone, un artefice che conosciamo soprattutto come scultore, ma di cui i documenti tramandano un'attività architettonica non oscura. Se questo Giovanni è infatti il Giovanni Gagini attestato nelle fonti genovesi, Pigna rappresenta davvero una sorta di esordio. Citato a Genova nel 1448, risulta ancora vivo nel 1506. Il suo lacunoso percorso è scandito da tre opere genovesi fondamentali e documentate: il portale della sacrestia di Santa Maria di Castello (1452), eseguito materialmente, però, da Leonardo Riccomanno (il Gagini ne fu l'impresario e il fornitore di marmi); il portale del palazzo di Giorgio Doria in piazza San Matteo (1457); e la cappella Fieschi in cattedrale, con il monumento funerario di Giorgio Fieschi (1465-66), in parte opera di aiuti²⁸. In questi lavori si innestano su matrici tardogotiche, ereditate dalla tradizione lombarda, elementi classicistici toscaneggianti, che il Gagini potrebbe aver desunto dal Riccomanno. Anche a voler far la tara di tutti i vocaboli neo-antichi entrati solo in un secondo tempo nell'orizzonte di Giovanni, resta comunque problematico ravvisare saldi nessi stilistici fra l'occhio di Pigna e le opere successive, pur tenendo conto delle oggettive difficoltà di comparazione tra un rosone, un portale e una tomba pensile. Un committente urbano doveva desiderare da uno scultore qualcosa di diverso da quel che poteva chiedergli una comunità di defilati montanari (e magari pagarlo anche diversamente), ma lo scarto formale è tale da indurci quasi a dubitare dell'identità del nostro Giovanni da Bissone. L'ipotesi di un omonimo non sembra priva di fondatezza, visto che il mestiere di lapicida, per chi veniva dai laghi, era patrimonio dinastico, e presso gli *antelami* i nomi di battesimo erano pochi e ricorrenti.

D'altra parte il Gagini teneva a ribadire la sua

duplice competenza professionale, visto che si qualificava (per esempio nel documento del 1457) sia *magister antelami* che *intaliator marmorum*²⁹: quindi scultore e non solo costruttore. E abbiamo accertato che a Pigna la compenetrazione fra scultura e architettura presupponeva l'intervento di tecnici versati in entrambe le arti. La cappella Fieschi, poi, contemplava quella policromia materica bianco-grigia che ancor oggi ammiriamo nel San Michele, perché Giovanni doveva provvedervi *tot lapides marmoreas et nigras que sufficient*³⁰.

La tipologia adottata per il rosone imponeva inoltre una scansione piuttosto restrittiva, con i motivi ornamentali da inscrivere ciascuno entro un quadrato o un rettangolo. Il «genere» del rosone obbedisce a regole diverse dal «genere», poniamo, del portale civile. E l'adattamento delle forme al loro contesto, così decisivo nel condizionarne lo stile, dipende in primo luogo dalle scelte impaginative. Con quello stacco netto tra i piani, con quella nitida distinzione fra gli elementi che la compongono, la ruota di Pigna non cede a nessun fremito *flamboyant*, e formula un'interpretazione rigorosa e semplificata, ma in linea con la monumentale scabrezza della fabbrica, di un tema centrale nella riflessione architettonica gotica. Al tempo stesso, però, non anticipa neppure l'occhio profondamente rastremato e privo di traforo che diverrà prevalente in Italia fra XV e XVI secolo. Sul piano internazionale è quasi un rosone in controtendenza, che par idealmente collegarsi alle prime versioni duecentesche del motivo o addirittura ai loro incunaboli romanici. Più che alle rose del Quattrocento, la ruota di Pigna somiglia alla porzione centrale di quella occidentale di Chartres o a quelle del transetto nord della cattedrale di Strasburgo (circa 1220)³¹; e lo spunto della cornice circolare intorno alla ruota par discendere da oculi come quelli di Saint-Gabriel a Tarascona, in Provenza, o di Barfreton nel Kent (entrambi databili attorno al 1180), cinti da fregi concentrici caricati di protomi umane, figure mostruose e motivi fitomorfi³².

Il che non significa che il *pattern* neo-romanico trovi un'immediata corrispondenza nelle forme. Se animali

e simboli della parte superiore ostentano una certa secchezza, forse indice di un'insicura acerbità (ma l'asciuttezza diventa teso vigore plastico nell'*Agnus* come nel grifo), la fresca e morbida flora subisce un trattamento accurato e raffinato cui partecipa l'uso moderato del trapano. Lo scultore sembra quasi compiacersi di ripiegare i lobi frastagliati delle foglie, di staccare le corolle delle rosette, di rappresentare la varietà e la ricchezza del mondo naturale pur disponendo di un novero assai ridotto di modelli. E la vegetazione si rivela parente non troppo lontana del tralcio continuo che sgorga da due anfore e corre lungo stipiti e architrave del portale Doria: a Genova la decorazione assume un profilo più ricercato, ma non appartiene a un'altra cultura. Se guardiamo alla concezione dell'apparato plastico e al trattamento della forma, il portale genovese è assai meno distante che l'oculo di Montegrazie dal rosone di Pigna.

Due sono le tendenze che si fronteggiano e si fiancheggiano, nella scultura quattrocentesca del Ponente: l'una, propugnata da lapicidi come i Lancia, bada a realizzare un'integrazione fra scultura e architettura, predilige forme robuste, stondate, stilizzate, e serba i bacilli di un tradizionalismo memore di radici romane e addirittura altomedievali; la seconda, fatta soprattutto da scultori, trova nel marmo la materia più funzionale a divulgare gli accenti intensi del naturalismo tardogotico. Entrambe traggono origine dal medesimo bacino geografico, ma rispecchiano diversi orientamenti culturali. A Montegrazie prevale la prima, in val Nervia le due correnti si incontrano.

Un disegno semplice impone una forte chiarezza distributiva: ogni elemento scolpito della ruota è non solo evidenziato dal fondo, ma pure ben distanziato da quelli adiacenti: si somigliano tutti, ma ovviamente non ce ne sono due neppur vagamente identici. È come se Giovanni da Bissonne avesse colto la flora gotica da peducci, capitelli e gattoni e l'avesse squadernata sul piano, come sulle pagine di un atlante, conferendo a ogni fiore e ogni foglia una specifica identità. Si tratta beninteso di una vegetazione lussureggiante ma tipizzata, che sembra escludere l'eventualità di un'iden-

tificazione botanica delle singole specie: per quanto l'attenzione al mondo naturale ne abbia sotteso la concezione e la fattura, il naturalismo di questi marmi non è desunto letteralmente da un *tacuinum sanitatis* (ma semmai da un libro di modelli per scultori, quindi non dalla natura ma da altre opere)³³. Questa flora, che mi sembra improprio definire «rinascimentale», dipende invece dalla scultura lombarda del primo terzo del XV secolo, e soprattutto dalle ricerche maturate nel gran cantiere del duomo di Milano.

Nell'area delle Alpi meridionali esiste almeno un complesso scultoreo pienamente rappresentativo di questa tendenza, e anteriore al rosone di Pigna. Mi riferisco agli spettacolari capitelli che decorano il portico e la loggia interna del palazzo in via Roma a Cuneo (figg. 40, 41), nel quale è stata individuata l'abitazione in cui Paganino del Pozzo, gabelliere del sale e personaggio eminente dell'amministrazione sabauda nel secondo quarto del secolo, risiedette almeno fra il 1440 e il 1445³⁴. Il palazzo di Paganino attende ancora uno studio esauriente e specifico. Ne hanno bisogno soprattutto i capitelli, che denotano una varietà di tipologie cui corrisponde un'effettiva eterogeneità di mani: tutte, però, impensabili senza quei presupposti milanesi che potrebbero essere stati filtrati dallo stesso committente, non per nulla originario di una città culturalmente «lombarda» come Alessandria. Ragioni stilistiche e indizi archivistici inducono a datarli negli anni Quaranta: i più recenti si direbbero quelli del porticato esterno, probabilmente posteriori all'accorpamento del palazzo con l'unità abitativa adiacente, che Antonio e Marco de Busca, entrati in possesso dell'edificio nel 1447, perfezionarono poco più tardi. Sono proprio i rigogliosi, carnosì, gonfi fogliami del portico (ma i confronti possibili non scarseggiano neppure all'interno) a permettere una proficua comparazione con i pur appiattiti rilievi di Pigna: non solo, infatti, le foglie cuneesi, assecondando la curvatura del loro supporto, palesano la medesima vitalità di quelle che nel rosone si aprono sul piano di marmo, ma talvolta si accompagnano a fioroni che potrebbero venire importati a Pigna senza eccessivi traumi. Le diverse situazioni ottiche, i differenti mate-

riali e soprattutto i diversi contesti architettonici spiegarono i punti di lontananza; ma il paragone si potrebbe vantaggiosamente estendere anche al *ductus* delle firme dei lapicidi a Pigna e dell'iscrizione *ma vuolonté* (cioè, «la mia volontà») incisa su un capitello di Cuneo³⁵.

Nella luce di queste similitudini acquista allora maggior risalto l'ipotesi del De Negri di un arrivo di maestranze lombarde nella Liguria occidentale attraverso il valico di Tenda e il baluardo confinario di Pigna. Non è inverosimile presumere che un laboratorio formato in ambiente milanese abbia raggiunto il Piemonte meridionale in cerca di nuove occasioni lavorative (o vi sia stato convocato da Paganino) e da lì, una volta chiuso il cantiere di Cuneo, si sia spostato verso il mare e abbia quindi lasciato a Pigna una precoce testimonianza della propria maniera. Questa possibilità non è contraddetta (ma, anzi, rafforzata) dalla documentata presenza di lapicidi lombardi a Taggia già negli anni Quaranta, e in fondo neppure dalla menzione di Giovanni Gagini nel 1448 a Genova: se davvero il Giovanni da Bissone di Pigna è Giovanni Gagini (una soluzione probabile, non un'incrollabile certezza), nulla vieta di credere che egli abbia ottenuto i primi incarichi importanti fuori dalla metropoli marinara, dove peraltro non dovevano mancargli certo i contatti familiari, e che, soprattutto, abbia precedentemente lavorato – magari in subordine, vista la giovane età – in casa dal Pozzo a Cuneo. Non dobbiamo neppure immaginarcelo confinato a Pigna per due o tre anni: il suo impegno in San Michele poteva anzi lasciare tempo per altri disbrighi, magari proprio a Genova. Non è da passare sotto silenzio, del resto, che prodotti lombardi giungessero in Liguria anche attraverso Cuneo. Nel 1434, ad esempio, lo stesso Paganino compra da un Costantino di Tenda – residente però a Finale – più di novantacinque tonnellate di sale bianco in cambio di una cospicua partita di merci tra le quali, oltre a grani, stoppa e canapa, figurano pure acciai di Como³⁶.

Annessa al territorio sabauda nel 1388, a metà Quattrocento Pigna non gode ancora di un respiro monumentale «moderno», ed è credibile che la congiuntura politica vi faciliti l'affluenza di maestri lombardi. Sarà

una coincidenza, ma è significativo che proprio nel 1450 Pietro De Leone, emissario del duca Ludovico di Savoia, scenda in val Nervia per verificare i diritti del suo signore e confermare i privilegi e gli statuti della comunità³⁷. In tal senso non manca di suggestione guardare al San Michele come a un testo celebrativo della prosperità di una cittadina che grandi benefici ricava dall'allevamento del bestiame, dal controllo delle vie di transito, dalla gestione delle terre comuni. Mancano dati demografici attendibili sul pieno XV secolo; verso il 1530, secondo Agostino Giustiniani, Pigna, come Tenda, contava 500 fuochi, cioè circa 2000 abitanti. Considerato che all'epoca San Remo faceva 1000 fuochi, Ventimiglia e Taggia 600, Oneglia 450, Porto Maurizio 300³⁸, la postazione savoiarda era di fatto quasi una città, cui convenivano edifici religiosi adeguati. E una chiesa che intendesse ostentare la propria importanza aveva bisogno, fra l'altro, di un rosone importante, con vetri istoriati e cornici scolpite.

Ma importante il rosone di Pigna è non solo perché accresce il prestigio dell'edificio, ma anche per quel che esso significa e suggerisce. Come ogni altro manufatto di arredo liturgico e ogni altra presenza figurativa in una chiesa medievale, ma con in più quella forza che le viene dalle dimensioni e dalla collocazione, una rosa non è e non può essere un elemento neutro. Intanto serve da finestra, che da occidente spande luce sull'altare maggiore filtrandola per mezzo dei raggi della ruota e dei vetri colorati. E una metafora diffusa e corrente ormai da secoli vedeva nelle finestre una figura dei dottori della chiesa, che proteggono lo spazio sacro dalle tempeste dell'eresia infondendovi la luce della dottrina: trapassati dal raggio luminoso, i loro vetri sono le menti dei dottori che contemplano i misteri celesti come per mezzo di uno specchio. Con queste parole si esprimeva Onorio Augustodunense al principio del XII secolo³⁹; e quasi letteralmente lo seguiva quasi cent'anni dopo Sicardo di Cremona, che arricchiva il simbolismo delle finestre ravvisandovi un'immagine delle Scritture, non meno radiose nell'illuminare il cuore e la mente dei fedeli e

nel metterli al sicuro dalle insidie diaboliche annidate nel mondo esterno⁴⁰.

Si tratta di un sovrasenso a posteriori, perfettamente integrato nella nomenclatura simbolica che non trascurava nessuna minima parte dell'edificio sacro, e che proprio per la sua radicata diffusione nel pensiero medievale vale genericamente per qualsiasi finestra, meglio se istoriata. A Pigna esso trova però un'efficace sottolineatura nella presenza dei vetri con gli *Apostoli*, che ne ribadiscono la funzione mediatrice fra Dio e il popolo dei fedeli. Ma la rosa dispone in genere di una propria apparecchiatura simbolica, risultato del concorso di scultura e pittura su vetro in rapporto alla forma specifica della struttura. Non siamo di fronte, per esempio, a una ruota della fortuna, come nel precoce esemplare di Saint-Etienne a Beauvais (circa 1150) o nei ben noti rosoni duecenteschi del duomo di Trento e di San Zeno a Verona, perché mancano quei tradizionali personaggi, in atteggiamento di vincenti e perdenti, che disponendosi lungo la cornice rappresentano l'instabilità della sorte. La ruota di Pigna comunica invece ben altri valori di stabilità, poiché la figura dell'*Agnus*, saldamente incastonata nel mozzo centrale, le conferisce un'indiscutibile dimensione cristologica, ribadita, oltre che dagli *Apostoli* della vetrata (che pertanto visualizzano anche la missione dei discepoli), dalla mano benedicente scolpita sulla parte alta della cornice.

L'identificazione del rosone come segno del Cristo, *Lux mundi*, si avvaleva ormai, a metà Quattrocento, di una casistica di smisurata ampiezza, che toccava rosoni romanici italiani in cui la ruota era spesso fiancheggiata dai simboli degli *Evangelisti* (come in quelli pugliesi e umbri) e vetrate di cattedrali francesi. E se l'immagine del Redentore non era tradotta in termini letterali – come nel celeberrimo esemplare trecentesco del duomo di Orvieto, in cui i raggi si diramano dalla testa di Gesù – ma per mezzo di un simbolo canonico, va detto che l'immagine dell'Agnello poteva forse risultare ancora più familiare a un «pubblico» ligure proprio in virtù della sua riproducibilità e della sua sostanziale ubiquità (per esempio su archi-

travi e serravolte). Inoltre lo schema della croce può essere facilmente enucleato isolando visivamente le due colonnine in asse col portale e le due ad esse perpendicolari, tutte e quattro congiunte dal mozzo: la combinazione di cerchio e croce assume allora una connotazione universale e trionfale, non diversamente dalla sequenza di oculi, solcati da telai cruciformi saldati da un clipeo centrale, nel coro (circa 1160-70) e nella navata (circa 1200) di Notre-Dame a Parigi⁴¹. In fondo non è così peregrina la tesi di chi ha voluto ravvisare nei rosoni cinti da archeggiature (come in parecchi altri diagrammi circolari, dai labirinti alle miniature, alle bordure di calici e patene) un simbolo eucaristico, memore di mense d'altare decorate da archetti che a loro volta evocavano la tavola dell'ultima cena⁴². Dunque è Cristo, figurato come vittima sacrificale, a diffondere la luce della grazia divina ai fedeli radunati nella chiesa.

Ma poiché il Cristo-Agnello è il perno della ruota, il centro del cerchio, il reggitore dell'universo, la rosa di Pigna non può non segnalarsi anche per una forte caratterizzazione cosmologica: la ribadiscono i segni zodiacali dipinti sui vetri, associati ai dodici Apostoli; e la corrobora la cornice marmorea, che pure pone all'esegeta difficoltà tutt'altro che irrilevanti. Lo zodiaco incasellato nella ruota rappresenta un tempo stabile, circolare ed eterno, creato e regolato da Dio: il calendario della salvezza e della contemplazione, più che dell'operosità umana⁴³. I mesi dell'anno, con i loro caratteristici mestieri, vi sono affatto assenti; le arti, siano esse meccaniche o liberali, vi sono state ignorate. La rosa di San Michele è una teofania che ricorda a fini didascalici come a Dio appartengano sia il tempo che lo spazio. Tutto ruota intorno all'Agnello di Dio: il tempo, la storia della redenzione e la chiesa – entrambe rappresentate dai discepoli – e tutto quel che corona la ruota: ma proprio cosa ci sia esattamente sulla cornice è arduo dire.

In un eventuale programma di tipo cosmologico, sia pure dall'enciclopedismo molto allentato, non sarebbe difficile trovare una giustificazione per la testina angelica, il disco solare, il grifone, la protome leonina,

l'aquila: figure allusive del cielo e del mondo animale, e quindi del creato, oltre che simboli cristologici (aquila e leone)⁴⁴. A mettere in crisi l'interprete sono però soprattutto le due figurette antropomorfe e la testa barbata. Quest'ultima è fasciata da un turbante che farebbe pensare a un profeta o comunque ad un personaggio veterotestamentario, per quanto i lembi svolazzanti (se non si tratta di un puro artificio compositivo) possano rammentare anche altre situazioni: ad esempio, i copricapi che indossavano i danzatori di moreasca, noti grazie a numerose raffigurazioni fittili di area piemontese⁴⁵. Ma in ogni caso non si saprebbe come legare la protome al resto. Ancor più fitta la nebbia che grava sulla coppia virile e giovanile, che oltretutto neppure si capisce bene cosa stia facendo: l'uno è seminudo e accucciato, l'altro sembra spostarsi verso sinistra. Ma la posizione delle figure è giustificata dall'iconografia o dalle dimensioni e dalla curvatura del concio (e quindi dal contesto architettonico)? E arbusti e arboscelli vanno intesi come meri riempitivi o come ingredienti iconografici? Si potrebbe pensare a una rappresentazione un po' balbettante del lavoro dei progenitori, se non fosse per il fatto che le vesti della figura di destra ben difficilmente possono qualificarsi come femminili. Possibile – ma non altrettanto probabile – un'allusione generica alla creazione del mondo vegetale, magari legittimata dal contesto ma non dall'iconografia⁴⁶. Visto comunque che la serie delle altre immagini poco o nulla aiuta a sciogliere i dubbi, non resta che lasciare la questione irrisolta, ma senza rinunciare a un paio di considerazioni.

La prima è che la cornice della rosa mostra un'effettiva sproporzione tra elementi zoo-antropomorfi (nove, tutti concentrati nella parte superiore, e spesso combinati con fiori e foglie) e motivi fitomorfi (trenta), cosa che farebbe pensare a un mutamento in corso d'opera del programma iconografico: come se a un certo punto, insomma, lo scultore avesse preferito concentrarsi su foglie e rosette (che oltretutto gli riuscivano complessivamente meglio) abbandonando una scansione tematica più sofisticata. Scansione che probabilmente doveva assecondare il simbolismo cristo-

cosmologico della ruota, mettendo in scena esseri e forme che alludessero a un tempo ai frutti della creazione e al mondo naturale, ancora oscuro e periglioso, che vive ai margini della Chiesa di Cristo, ma verso il quale essa è proiettata. A queste condizioni la teoria di figure umane e mostruose avrebbe potuto costituire un contesto per noi meglio intelligibile. L'insistenza sul mondo vegetale, se non è ispirata da mere preoccupazioni ornamentali, potrebbe suggerire una volontà di valorizzare il tema dell'albero della vita, che è poi una delle più comuni figure del Figlio dell'Uomo e della sua Chiesa. In questo caso, tuttavia, dovremmo aspettarci di vedere le differenti foglie collegate da un elemento di sostegno – tronco o tralcio – che ne rendesse più scoperto il significato.

In realtà il rosone di Pigna allude e non spiega, dichiara e non argomenta, accenna a una sistematicità espositiva che non mantiene per rifugiarsi nei meandri del simbolo. Se la ruota è Cristo, specchio dell'universo e principio ordinatore della realtà, dispensatore della luce della grazia, quel che lo circonda richiama le sfere celesti e la natura, ribadendo la dimensione cosmica dell'Agnello con ulteriori segni eloquenti (dal sole all'aquila), che però stentano a ricomporsi in un programma ordinato e unitario. Ma è altrettanto possibile che l'apparato scultoreo non obbedisse a un vero programma, e che quindi il suo artefice si sia limitato a proporre all'attenzione dei fedeli (chissà quanto attenti, in fondo), oltre il rigoglio di fiori e foglie, alcune immagini slegate, più o meno chiare nel confermare una lettura dell'insieme in chiave di cosmologia cristiana (e per questo significativamente radunate nella sezione più alta della ruota); ma non abbia procurato di inanelarle per mezzo di un filo coerente. E per questo è difficile dire che tipo di lettura potessero farne i parrocchiani di San Michele alla metà del XV secolo: forse vi vedevano segni apotropaici, figure magiche in grado di preservare dal male la chiesa e le case che la circondavano; forse immagini del divino, che accompagnavano e rafforzavano la teofania della ruota. In casi come questi gli strumenti tradizionali

dell'iconologia e dell'iconografia, che cercano il conforto di fonti scritte, si rivelano inadeguati là dove agivano verosimilmente credenze e valori tramandati per via orale⁴⁷.

Mi sembra comunque che non valga la pena abbandonare del tutto la nozione di programma, che appare semmai tradotta per immagini in termini molto elastici: è nei vetri, e non nelle sculture, che diventa possibile una chiara identificazione dei soggetti, e quindi dei loro rapporti. Una parte della ruota, insomma (quella dipinta) appare iconograficamente organizzata, l'altra (quella scolpita) assai meno. Non credo che questa distinzione debba necessariamente comportare una discrepanza progettuale fra i due insiemi. Una certa autonomia va senza dubbio riconosciuta all'uno e all'altro: basti osservare, a costo di passare per lapalissiani, che i soggetti delle sculture possono apprezzarsi soltanto all'esterno e quelli delle vetrate all'interno, per cui la fruibilità del rosone come «opera d'arte totale», fatta di scultura, pittura e architettura, necessita di uno spostamento continuo dal dentro al fuori. Dobbiamo quindi ammettere la necessità di una lettura separata della ruota e dei suoi vetri. Ma non dobbiamo neppure negare quanto l'interpretazione iconografica dell'una sia integrata e arricchita da una corretta lettura degli altri, e viceversa. Per questo è assai verosimile che la finestra sia stata progettata, se non proprio materialmente eseguita, in stretta concomitanza con l'esecuzione della ruota e della sua decorazione.

Alla fine del secolo Giovanni Canavesio avrebbe ripreso con una certa scaltrezza il tema della solidarietà fra interno ed esterno sia citando tre apostoli nella predella del suo polittico, sia, soprattutto, montando a cimasa della macchina d'altare un *revers*, o *reversum*, che mostrava due angeli in atto di reggere un elemento circolare, verosimilmente una raggiera col trigramma di Gesù (IHS) o con l'Agnello mistico. Il *revers* è andato perduto, ma ne resta traccia nel disegno, vergato forse dallo stesso studioso, che accompagna una lettera spedita nel 1871 da Girolamo Rossi al Prefetto di Genova (e conservata nel locale Archivio di Stato)⁴⁸. In tal caso è notevole non solo che a sovra-

stare il fastoso polittico Canavesio avesse posto una seconda ruota solare che figurava il Cristo, ma pure che questa venisse a trovarsi in asse col rosone: alle due estremità dell'edificio sacro, in corrispondenza dell'ingresso e dell'altare, Dio si manifestava al centro della ruota, nello splendore di una gloria cosmica. Ed erano le immagini a far risuonare sul legno, il vetro e la pietra le parole del salmista (76,19), che udiva annichilito ma estasiato *Vox tonitruui tui in rota*.

¹ Scott 1898, p.213. Sulla percezione del Ponente ligure da parte di Scott cfr. Astengo 1989.

² Casalis 1847, p. 72 (non mancava peraltro di rilevare come «il disegno della chiesa» fosse «secondo il sistema gotico»).

³ Rossi 1966, p. 33.

⁴ Alizeri 1876, p. 121. Sul rapporto Alizeri-Rossi cfr. Bartoletti 1988 (in particolare pp. 288-289).

⁵ Cervetto 1903, p. 56. Cervetto segue con fedeltà il Rossi, che del resto era stato recepito e utilizzato da Farina 1874, pp. 45-47; al Rossi si attiene anche Bres 1914, pp. 50-51. Cronologia e attribuzione sono riportate succintamente dai Berry (1963, p. 86), che comunque spendono parole di lode per l'edificio.

⁶ Mazzino 1954 (le cit. sono a p. 87).

⁷ Lamboglia 1963. Si vedano inoltre Lamboglia 1965 e 1970, pp. 27-29 (dove però dice la data «iscritta sul meraviglioso rosone», p. 27).

⁸ Oltre le prime puntualizzazioni cronologiche di Lamboglia, la fase cinquecentesca del San Michele deve essere ancora adeguatamente studiata, specie per quanto concerne il sobrio ma interessante apparato scultoreo.

⁹ Lamboglia 1963, p. 65.

¹⁰ De Negri 1974, p. 207: «i motivi delle figure marmoree sul disco, propri della tradizione gotica (...) sono trattati con sensibilità rinascimentale».

¹¹ *Ibidem*, pp. 172, 207.

¹² Tagliaferro 1987.

¹³ Stringa 1977, pp. 40-41 (dove il 1450 diventa però 1480); Bernardini 1985, pp. 95, 119-120 (dove ritornano i «soggetti tratti dalla tradizione gotica alternati a temi rinascimentali, quali maschere e putti, fiori e foglie stilizzate e un ippogrifo»); Rebaudo 1988, p. 35 (che parla ancora di «soggetti di tradizione gotica alternati a temi tipicamente rinascimentali, quali sono i fiori e le foglie stilizzati»); e Bartoletti - Meriana 1991, p. 78. Non sono immuni da una certa confusione Durante - Eremita 1991, p. 44, secondo i quali la chiesa sarebbe stata edificata *entro* il 1450, «come si apprende da un'iscrizione sul bel rosone della facciata, per opera di Giovanni Gaffini da Bissone»: crediamo al refuso tipografico, ma l'epigrafe, come ben sappiamo, non si trova

sul rosone (è pur sempre questione di *gaffes*, in fondo). Incomprensibile, del resto, quel che gli autori scrivono a proposito delle colonne dell'interno, «dove le basi ed i capitelli risultano scolpiti, nella parte anteriore, secondo l'uso tipico del medioevo» (*ibidem*).

¹⁴ L'errore è già in Conrieri 1985, pp. 15-17, che per buon peso crede che gli *Apostoli* della vetrata siano «vetri colorati quasi sicuramente di provenienza del nord della Francia (colori Lacroix di Parigi)» (p. 16, *sic*). Del resto poco oltre ritiene duecentesche le colonne del Quattrocento e quattrocenteschi i pilastri del Cinquecento (p. 18).

¹⁵ *Sui sentieri dell'arte* 1993, pp. 194-195. Sul rosone e sull'edificio si sofferma anche Verda Scajola 1993, p. 67.

¹⁶ Bellezza 1995: «l' *Agnus Dei* e i motivi di fiori e foglie richiamano la tradizione gotica, manifestando tuttavia una sensibilità rinascimentale nella lavorazione dei putti, delle maschere e dell'Ippogrifo».

¹⁷ Lamboglia 1963, p. 65 n. 2. Lo stesso Lamboglia aveva diretto lo smontaggio dei vetri e il loro ricovero in un deposito sotterraneo del paese nel novembre del 1944, proprio pochi giorni prima del bombardamento aereo che distrusse la loggia comunale (26 dicembre) e che poteva avere conseguenze ben più gravi. Cfr. le succinte note di Lamboglia 1947, (che però riferisce il restauro alla Veder Art di Milano) e di Ceschi 1949, p. 271. Ringrazio Elena Riscosso e Daniela Gandolfi per avere agevolato la consultazione dell'archivio fotografico dell'Istituto.

¹⁸ Algeri - De Florianis 1991, pp. 199-201, 222.

¹⁹ Bartoletti 1992, p. 52.

²⁰ Sulla tipologia dei rosoni si veda il sistematico e fondamentale contributo di Kobler 1987; e quindi, fra gli altri, Melani 1927; Dow 1957; Franz 1957; Beyer 1962; Cowen 1979; Rieger 1979; Lymant 1989.

²¹ Cfr. Di Fabio 1986.

²² Su questi temi, in generale, si vedano Favreau 1979 e 1989. Sulle firme degli artisti: Claussen 1993-94, con ampia bibliografia.

²³ Lamboglia 1963, p. 65.

²⁴ Martini 1947; Verda Scajola 1993, pp. 67-70; Cervini 1994, pp. 92-95. Per riscontri provenzali sulle «imprese di famiglia» nel Quattrocento cfr. Bernardi 1996.

²⁵ Martini 1948; Coccoluto 1997.

²⁶ Archivio Storico Comunale di Taggia, not. Cherubino Ardizzone, f. 158, 9 ottobre 1471.

²⁷ Mazzino - Castelnovi 1967, pp. 13-15.

²⁸ Alizeri 1876, pp. 121, 139-159, 173-181; Cervetto 1903, pp. 55-66; Algeri 1977; Tagliaferro 1987. È peraltro indica-

tivo della sfortuna critica del nostro rosone che l'importante studio dell'Algeri, pur menzionandolo, non lo sottoponga a un esame stilistico. Sulla tipologia dei portali genovesi e sul loro repertorio decorativo si veda anche Müller Profumo 1992; sulle interferenze fra gotico e classicismo nella scultura architettonica quattrocentesca: *La scultura decorativa* 1983.

²⁹ Alizeri 1876, p. 150.

³⁰ *Ibidem*, p. 158.

³¹ Rieger 1979, p. 73.

³² Cowen 1979, figg. 22, 23.

³³ Cfr. Jalabert 1932 e 1965; Behling 1964; *Die Kunst* 1987. In generale, sull'interesse tardomedievale per il mondo naturale, si vedano gli studi raccolti in «Micrologus», IV, 1996, dedicati a *Il teatro della natura / The Theatre of Nature*.

³⁴ G. Gentile, *Scultore piemontese, inizi del XV secolo*, in *Giacomo Jaquerio* 1979, pp. 232-235 (che rileva affinità con la scultura e la miniatura di Giovannino de Grassi, e in particolare con le mensole esterne del transetto e delle sacrestie nel duomo di Milano); Chierici - Comba 1989, pp. 26, 44-49.

³⁵ Cocoluto 1988, p. 240.

³⁶ Comba 1981.

³⁷ Rossi 1966, pp. 89-90. Sulla storia dell'insediamento si veda anche Petracco Sicardi 1962, che comunque tratta soprattutto del periodo anteriore al XV secolo.

³⁸ Rota - Scrivano 1979, p. 105.

³⁹ *Gemma animae*, I, CXXX: *perspicuae fenestrae, quae tempestatem excludunt et lumen introducunt sunt doctores, qui turbini haeresum obsistunt, et lumen doctrinae Ecclesiae infundunt. Vitrum in fenestris, per quod radius lucis jaculatur, est mens doctorum, quae coelestia quasi per speculum in aenigmate contemplatur* (J. P. Migne, *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, CLXXII, Parisiis 1895, col. 586).

⁴⁰ *Mitrare, seu de officiis ecclesiasticis summa*, I, IV: *vel per fenestras Scripturas intellige sacras, quae nocua prohibent, et in ecclesiis habitantes illuminant* (*ibidem*, CCXIII, Parisii 1855, coll. 20-21). Sul simbolismo delle finestre cfr. Castelnuovo 1994, pp. 163-170 (e 136-139 per l'iconografia dei rosoni); sul simbolismo cristiano della luce Schnell 1978.

⁴¹ Hardy 1991.

⁴² Barb 1956.

⁴³ Cfr. Cohen 1990.

⁴⁴ Cfr. Pastoureau 1987.

⁴⁵ Si vedano per esempio le formelle del Museo Civico di Torino studiate fra gli altri da P. Astrua, *Plasticatore albese, 1430-40*, in *Giacomo Jaquerio* 1979, pp. 243-245.

⁴⁶ Nella *Bibbia di Lobbes* (Tournai, Bibliothèque du Séminaire, ms. 1, f. 6r) la miniatura che raffigura la creazione delle piante mostra gli arboscelli accompagnati da due figure virili seminude. Siccome, però, la *Bibbia di Lobbes* è datata 1084 (Cahn 1982, pp. 128-130, 266, fig. 84), e questa formula iconografica non sembra aver goduto di particolare fortuna, resta arduo dimostrare le connessioni fra un manoscritto settentrionale dell'XI secolo e un rosone italiano del XV. Il che non esclude, comunque, la possibilità di un collegamento fra la nostra ruota e il tema della creazione del mondo, a volte reso nei manoscritti da diagrammi circolari concentrici (cfr. Obrist 1993).

⁴⁷ Camille 1993.

⁴⁸ Rossi 1988.

VIII.
L'ORIZZONTE SOCIALE DELLA SCULTURA LIGNEA
A SAVONA NEL TARDO MEDIOEVO

Nel 1298 divampò in Franconia un virulento moto antisemita, animato da un facinoroso di nome Rindfleisch. Questi «prese in un villaggio un grande crocifisso ed ordinò che fosse portato innanzi alla moltitudine nell'intento di muovere il popolo cristiano alla vendetta contro gli ebrei sicché essi non trovassero protezione». A Opfingen, dove i cittadini negarono l'ingresso alla banda di Rindfleisch per proteggere gli ebrei, un soldato scagliò una pietra contro il crocifisso, che perse un braccio e cominciò a sudare. I portatori si ritirarono lasciandolo su un bastione della città e suscitando l'ammirazione sbigottita di coloro che l'avevano ferito: perché il Cristo ricominciava a sudare ogni volta che gli si detergeva il corpo. Allora «la croce venne portata in chiesa ed il popolo, vedendo il miracolo, si inaspri nei confronti degli ebrei e, scagliandosi su di loro contro la volontà dei ricchi e dei notabili, li uccise tutti».

L'episodio è una delle *Historiae memorabiles* raccolte al principio del Trecento dal domenicano Rodolfo di Schlettstadt¹. Rodolfo non dice esplicitamente che il crocifisso fosse di legno, ma non c'è ragione di dubitare, perché il racconto «funziona» solo ammettendo che i persecutori degli ebrei inalberassero una scultura lignea (la facilità di trasporto, il braccio che si stacca): tanto più che l'essudazione di un'immagine tridimensionale, e verosimilmente policroma, doveva

accentuare l'impressione del miracolo e rafforzare l'illusione, anche momentanea, di vedere non un simulacro dipinto ma un corpo vivo.

Considerato che le polemiche anti giudaiche medievali sono infarcite di narrazioni che condannano l'iconoclastia degli ebrei e dei loro partigiani (regolarmente ed esemplarmente puniti), vien da concludere che le immagini potessero davvero far male a chi non sapesse come prenderle; e, viceversa, che dovessero essere foriere di lieti miracoli per chi vi si rivolgeva con la devozione che esse richiedevano. Più in generale, bisogna riconoscere che almeno nel Medioevo tardo si nutrisse una qualche consapevolezza del fatto che le immagini sacre, e a maggior ragione le statue lignee, erano non tanto oggetti estetici, quanto momenti di intersezione fra l'umano e il divino, e che la consuetudine con queste immagini accompagnava il fedele dalla nascita al sepolcro. Altrimenti l'accorata preghiera vergata sulla pergamena e inserita da Lando di Pietro in un interstizio del magnifico crocifisso intagliato nel 1338 per l'Osservanza di Siena potrebbe apparirci solo come lo sfogo di uno scultore bacchettono². In realtà Lando dice molto di più, perché ci guida a leggere correttamente una scultura lignea bassomedievale, avvertendoci che l'adorazione va rivolta a Gesù e non al legno che si vede e si tocca. Infatti «Domene dio fece scolpire questa croce in questo / legno alando pieri da siena asimilitudine del / vero ihu xpo per dare memoria ala gente / de la passione di yesu xpo figliuolo di Dio».

Per secoli, in fondo (e in una certa misura anche ai nostri giorni), le statue lignee hanno rappresentato il primo e l'ultimo contatto con la divinità. Davanti a un santo di legno o a una croce gli occhi di un bambino si aprivano al mistero del sacro, e un crocifisso scandiva gli ultimi istanti di vita sia di chi aveva imparato l'arte del «ben morire», sia di chi finiva i giorni appeso a un patibolo. Fra questi estremi, la familiarità con le sculture lignee si alimentava di spettacoli come le processioni dei disciplinanti, in cui la sofferenza del Cristo, fissata nei tratti di una statua di legno, era evocata anche dal sangue espiatorio versato dai penitenti. In

ogni caso non si poteva (e forse ancora non si può, per quanto fingiamo di non accorgercene) guardare un'immagine policroma e rimanere passivi o indifferenti, giacché l'arte del legno era soprattutto l'arte di suscitare emozioni e muovere a compassione. Pascal avrebbe detto che è obbligatorio scommettere.

Parlando di crocifissi, il sangue e il legno non possono vivere l'uno senza l'altro. L'immagine di Gesù sulla croce è perno della spiritualità dei disciplinanti del 1260 come di quella dei Bianchi del 1399, che proprio nella Liguria di Ponente conoscono un primo, importante terreno di espansione (e a Savona un movimento analogo è attestato già l'anno precedente)³. Quanto l'evidenza del sangue sia importante nella cultura bassomedievale e in quella specifica del luogo è testimoniato dalla pur tardiva vicenda della fondazione del santuario di Nostra Signora della Misericordia, in cui gran parte hanno, appunto, le confraternite cittadine. Va rammentata, infatti, l'insistenza con cui il cronista Giovanni Agostino Abate dipinge quelli che agli occhi di un antropologo non possono non sembrare «riti di fondazione», tesi magari a riaffermare un senso di identità proprio negli anni dell'irreversibile declino economico e politico di Savona. È la Vergine in persona a chiedere l'intervento dei disciplinanti, che non risparmiano né la loro presenza (fino a cinquantaquattro confraternite si contarono per l'Assunta del 1536), né il loro sangue: «e li batuti facevano grande disciplina, talmenti che la calsina de la fabrica era tuta rosa de sangue, che se spargeva, e tuti li disiplinanti se lavavano in l'aqua de quello riano, e senza altra medicina restavano sanati, e l'acqua de lo riano, per la moltitudine de li disciplinanti che si lavavano in quela, era rosa che pareva sangue»⁴.

Non è soltanto, in tutti i sensi, una pagina di colore, perché allora si sapeva bene che l'edificio più solido era quello la cui malta era stata impastata col sangue: il sacrificio di Cristo non era forse il rito di fondazione della Chiesa? Santa Caterina da Siena scrive che il sangue di Cristo stempera la calcina adoperata per murare il ponte che conduce al cielo, incrollabile perché santificato da questa sorta di effusione rituale⁵.

All'alba del Quattrocento, Federico Frezzi vescovo di Foligno concepisce nel *Quadriregio* la visione allucinata di un Tempio della Fede innalzato con i corpi dei martiri, «fatto di sangue e fatto di fortezza / di santi, morti a duolo acerbo ed acro»: il Trionfo della Fede è fondato sul Trionfo del Sangue; il sacrificio – che può essere vissuto come quotidiana mortificazione e non solo come unico gesto supremo – diventa il viatico per l'eternità. Così la calce ematica vagheggiata dal Frezzi si trasfigura in corallo e porpora, i capelli dei cadaveri in filigrane d'oro. Le ossa sbiancate brillano come cristalli trafitti dalla luce⁶.

Nel sangue si specchia lo sguardo di chi si confronta tanto con tavolette come quelle del Cristo Risorto – stilisticamente abbastanza di *routine* – quanto col dolore sublimato di un vertice assoluto come la *Crocifissione* di Donato De' Bardi, dove il tono drammatico, non dimentichiamolo, è ripreso dalla magnifica iscrizione che le funge da cornice e che intona una serie di meditazioni care alla «cultura del dolore» che improntava la lettura di opere come queste. L'immagine e il testo si incrociavano nella percezione della sofferenza e nella fiducia nella redenzione, così come le laude dei battuti si levavano davanti ai crocifissi di legno. Senza affermare la sensibilità per il sangue e la carne, le «tinte forti» di molta arte tardomedievale rischiano di rimanere per noi incomprensibili come i tempi e i modi di contemplarla⁷.

Il caso di Savona è singolare perché il materiale ligneo e le sue tradizioni si sono mantenuti in barba a distruzioni traumatiche che altrove sarebbero state letali (o forse proprio per questo). Basti pensare allo sradicamento delle antiche casacce dal Priamar, alla dispersione e alla redistribuzione di arredi che tenne dietro a quella conflagrazione topografica. Avvertita la minaccia di una cancellazione anche culturale della città di Savona, le confraternite serrarono le fila e coltivarono forme di devozione che oltretutto potevano soddisfare certe aspettative della Chiesa post-tridentina. La spiritualità bassomedievale delle confraternite – con le immagini che la nutrivano e che da essa erano nutrite, in un percorso mutualistico – si esaurisce dopo

la metà del XVI secolo, in parallelo all'affievolimento – fino alla scomparsa – della lauda drammatica e alla riorganizzazione delle processioni, che ora prevedono non solo o non tanto l'ostensione del crocifisso, ma una sfilata di santi patroni o (poco più tardi) casse narrative.

Ma il legno è sempre tra noi, anche quando i flagellanti hanno smesso di sanguinare. A Savona fra Quattro e Cinquecento l'immagine del Crocifisso è una tipologia dominante, che conosce varie e spesso dissonanti inflessioni: in tal senso l'espressionistico crocifisso di Celle Ligure non sembra aver molto da spartire col più posato e nobile esemplare di San Dalmazio a Lavagnola, a sua volta appartenente a una «famiglia» ben rappresentata lungo tutta la Riviera occidentale (da Alassio a Dolcedo, da Laigueglia a Santo Stefano) e altrove (Santa Croce a Cuneo)⁸; del resto la croce commissionata nel 1470 a Giovanni da Montorfano dai disciplinanti di Santa Maria di Castello era un'opera «di frontiera», perché fingeva nel legno lo splendore di una croce astile in metallo⁹. Non è questo il luogo per addentrarsi in questioni tassonomiche, comunque da riprendere al più presto. Merita invece sottolineare quanto le immagini tardomedievali si siano in realtà sedimentate, anche contro le apparenze, nella cultura popolare e visiva; e come queste immagini fossero capillarmente diffuse, cosa che non sempre siamo pronti ad accettare con immediatezza, anche ora che il tessuto della scultura lignea in Liguria è stato proficuamente dissodato (ma quanti solchi sono ancora da tracciare).

Per quanto riguarda la sedimentazione, non va sottoaciuto che molti crocifissi quattrocenteschi sono giunti nelle nostre mani grazie a una sostanziale continuità d'uso (ma l'osservazione vale anche per le effigi mariane). Dove gli antichi *Cristi* sono stati soppiantati da immagini più moderne (per esempio settecentesche), la loro sopravvivenza, fattasi più precaria, è rimasta legata ai capricci del caso o a un declassamento devozionale che li ha confinati nelle sacrestie o nelle cantorie. Per molti, tuttavia, il crocifisso doloroso per eccellenza non è il Cristo barocco e maraglianescio, ma quello gotico e quattrocentesco. Dovevano

saperlo quegli scultori del secolo scorso che prima di affermarsi come maestri del marmo e del bronzo si cimentarono con l'intaglio ligneo per committenze tutt'altro che auliche (fatto spesso ignorato o sottaciuto, ma degno di rinnovata meditazione). Un quattordicenne Giulio Monteverde scelse forme neo-quattrocentesche, nel 1851, per il crocifisso nell'oratorio dell'Annunziata a Spigno¹⁰: membra filiformi e vita stretta sono tradite solo da uno svolazzo troppo abbondante del perizoma e da una ricaduta all'indietro di una ciocca di capelli, che smascherano un bell'esercizio di stile, tanto più apprezzabile per la sua acerbità.

Passando alla domestichezza tardomedievale con la scultura lignea, sarà importante abituarci a non considerare ogni singolo manufatto come l'oggetto isolato – e sovente fuor di contesto – che oggi ci appare. Quel che a volte si dimentica è che il «pubblico devoto» del XV secolo viveva avvolto in un mondo di legno: coperture lignee, arredi lignei, altari di legno, dipinti su tavola e naturalmente statue di legno istruivano l'occhio, corroboravano il rito e orientavano le pratiche di fede. La sensibilità estetica di chi commissionava, guardava e usava le statue lignee si alimentava necessariamente di immagini colorate, quasi sempre di legno. Per questo è necessario presupporre una produzione quasi seriale di cui le stesse fonti letterarie serbano non poche tracce. L'irriverente *fabliau* del «prete crocifisso», di cui esiste una versione italiana anche in una novella di Franco Sacchetti, arreda il teatro dell'evento, cioè la bottega di uno scultore, di parecchi pezzi giunti a differenti stadi di lavorazione¹¹. Ma è sufficiente considerare le somiglianze fra i molti crocifissi quattrocenteschi ponentini (alcuni dei quali perfettamente sovrapponibili) per rendersi conto di quanto dovessero essere veloci e facili la ricezione e la riproduzione dei modelli. Nel 1399, quando si spense il pittore-scultore Pierre Baro, nel suo laboratorio di Perpignan giaceva una quantità impressionante di sculture (più qualche *retable*) in attesa di essere consegnate ai clienti: qualche crocifisso, certo, e alcune statue di santi; ma soprattutto qualcosa come ventinove *Madonne* in quattro formati diversi (grandi, medie, piccole e alte

addirittura un solo palmo), più una *imatge petita de fust per mostra* conservata in sala da pranzo, verosimilmente una scultura campione da esibire ai committenti¹². Benché in Liguria non si abbia ancora avuto la fortuna di trovare un documento del genere, è da credere che la situazione non fosse poi molto diversa (ma a ruoli invertiti, con i crocifissi a farla da protagonisti): come nel Roussillon e in Catalogna, d'altronde, la rarità dei capolavori è compensata dall'abbondanza della produzione, comunque in grado di mantenere un registro qualitativo più che soddisfacente.

Anche a Savona, per tutto il XV ed il primo XVI secolo, una gerarchia estetica un po' diversa da quelle assunte in seguito dagli storici dell'arte vedeva primeggiare ancora il legno, l'oro e il colore. Il gusto per lo splendore cromatico e il fasto delle dorature era indissolubilmente legato a quella ricerca di vivezza e di effetti patetici che su un altro versante interessava gli artefici dei crocifissi. Per quanto fabbricati per destinazioni, usi e committenti diversi, la pala del Foppa oggi in Santa Maria di Castello e i crocifissi dolorosi sono molto più vicini di quanto non appaia a prima vista. La negazione di questo gusto e l'indice di un orientamento culturalmente alternativo sono rappresentati dalla statua bianca, sia essa di marmo o di legno dipinto a imitazione del marmo, quasi da tradire un palese complesso di inferiorità e da rinnegare una tradizione che nel colore aveva un punto di forza. Non mancavano precedenti illustri di statue lignee bianche, come quelle richieste nel 1343 a Vitale da Bologna per la cattedrale di Ferrara: un' *Annunciazione*, un *San Giorgio* e un *Santo Vescovo de bono ligno*, ma *colloratas colore albo ad modum figurarum marmorearum*, da inserire comunque entro edicole dipinte e dorate¹³. Forse è allora che comincia la lenta decadenza del legno, perché gli si chiede, pena la sua retrocessione nell'artigianato, non di continuare ad essere il legno che era, ma di imitare il marmo che non potrà mai essere. Nel XVI secolo, quando il prestigio del legno (come per la terracotta invetriata a Firenze) viene messo in crisi dal nuovo corso della vita delle forme, «l'idolo cui s'è stati costretti a sacrificare ha il volto severo

dell'estetica classicistica e della sua ossessione per la monocromia»¹⁴. Non si tratta comunque di una radiazione irreversibile, perché basta gettare uno sguardo alle casse savonesi per capire come dopo il Concilio di Trento la «politica della devozione» riporti in auge le statue di legno colorato: ma nel canone delle arti esse non avranno più un rango di prima grandezza.

A Savona, sullo scorcio del Quattrocento, il primato è apparentemente ancora saldo. Va considerato, del resto, come uno dei pittori più accreditati in zona fosse l'alessandrino Mazzone, che attendeva personalmente alla carpenteria dei propri polittici ed esercitava non saltuariamente l'arte dell'intaglio (cosa che gli procurò non pochi fastidi con i maestri d'ascia genovesi). Ma va considerato soprattutto come fra le opere più «progressive» a cavallo tra i due secoli vadano annoverati alcuni capolavori lignei che ribadiscono oltretutto la caratura internazionale di una città dove gli incontri fra Nord e Sud erano possibili e praticabili, e che mai più sarebbe stata altrettanto «aperta». La macchina architettata da Vincenzo Foppa per il vecchio duomo di Santa Maria sul Priamar, migrata poi in Santa Maria di Castello, è un'opera polifonica in cui il colore unifica pittura e intaglio, e attraverso la quale si introducono (come già nel trittico De Fornari del 1489) formule compositive e partiture decorative decisamente nuove per la Riviera gotica: ma è interessante che questa introduzione avvenga grazie a complessi di un abbacinante splendore plastico-pittorico, tali da soddisfare appieno la ben nota sensibilità, ancora tutta medievale, per l'intensità del colore e la preziosità della materia, imprescindibili punti di partenza per l'ascesi verso il divino. L'interferenza fra ambiti operativi diversi (scultura e pittura, ma non è da ignorare l'oreficeria) e la predilezione per il legno colorato non erano appannaggio esclusivo di una sola fascia di committenza: la distinzione avveniva semmai sul piano della quantità o della complessità dell'intervento. I crocifissi dolorosi e la croce del Montorfano nacquero per delle confraternite, ma la pala del Foppa stava in cattedrale.

Gli stalli nell'oratorio del Cristo Risorto (fig. 42; anch'essi, è bene rammentarlo, nella vecchia cattedrale

drale) e le tarsie del duomo offrono d'altronde lo spunto per confrontare due culture, a distanza di pochi anni, attraverso due differenti e quasi antitetici modelli di coro. Entrambi monocromi, d'accordo: ma caldi per i toni vibranti del legno. L'autore degli stalli nel Cristo Risorto (chissà se mutili o mai portati a compimento) è verosimilmente tedesco, abbia o meno a che fare col Rodrigo Alemán operoso dopo il 1489 a Toledo, Plasencia e Ciudad Rodrigo (tutti confronti che andrebbero approfonditi): cita disinvoltamente incisioni di Schongauer e van Meckenem, e a Savona (o per Savona) scolpisce almeno un *Vesperbild* conservato nel santuario della Misericordia¹⁵. Tilman Riemenschneider, che è stato citato tra le possibili fonti del nostro scultore, è del resto liberamente evocato dall'autore del *San Michele*, elemento centrale del politico di Canavesio a Pigna (1500), dove era nascosto dallo scomparto dipinto raffigurante il medesimo arcangelo: la sua policromia intensa non è abituale per Riemenschneider, ma è perfettamente consona alle corde di Canavesio, che potrebbe essersi qui cimentato nell'intaglio. La presenza a Savona e in Riviera di sculture del genere (cui aggiungerei gli alabastri inglesi, come quelli del Museo della Cattedrale), la circolazione delle stampe (citare con puntualità anche dai pittori, a cominciare dal solito Canavesio a Briga) e perfino di oggetti come i piatti da questua, molto diffusi specie in ambienti confraternali, ci rammentano la qualità e la densità di un orizzonte nordico che non può essere trattato alla stregua di un'esotica curiosità¹⁶. Le opere di cui ci si riempiva gli occhi a Savona nell'autunno del medioevo erano in buona parte culturalmente figlie dell'Europa settentrionale.

I pannelli già in cattedrale esemplificano bene la tipologia del coro intagliato, soppiantata solo allo scendere del XV secolo – come in Piemonte – dalla voga padana della tarsia prospettica, di cui il coro savonese, iniziato da Anselmo De Fornari, è esempio altissimo. Anche stavolta, però, la bellezza di questo singolo complesso rischia di farci perdere di vista l'evidenza di un tessuto conservatosi solo a frammenti, ma che rendeva meno spaesati lavori che allora appariranno meno straordinari (senza nulla togliere alla loro forza propo-

sitiva) e più convincentemente acclimatati in un vero contesto. Se la Liguria non sembra aver mai avuto un Domenico di Niccolò, è pur vero che anche comunità periferiche devono aver coltivato una certa dimestichezza con l'intarsio, che potrebbe aver rappresentato, in forme meno ambiziose, un punto di saldatura fra le botteghe dei pittori e quelle degli scultori (quando le due figure professionali non coincidevano). Ce lo suggerisce, appunto, un reperto come lo sportello di tabernacolo nel Museo Diocesano di Albenga, proveniente dalla casaccia di Diano San Pietro¹⁷: preziosa testimonianza del fatto che prima della tarsia prospettica alla De Fornari è esistita in Riviera una tarsia, se non proprio «gotica», abbastanza tradizionalista da rendere significativa, ma non così traumatica, l'apparizione di un linguaggio che comunque vi si contrapponeva.

Già nel 1482, nel presentarsi a Ludovico il Moro, Leonardo si vanta di saper fare praticamente di tutto, ma in questo tutto non sono comprese le sculture lignee. Difficile, per chi rivendica all'artista una dimensione scientifico-intellettuale, rintracciarla nell'esperienza dei legnaiuoli. Malgrado la trattatistica quattro-cinquecentesca disdegni di occuparsi di scultura lignea (ne parla solo Vasari, ma piuttosto di furia), e per quanto già si intraveda il cammino che la condurrà lontano dalle regioni dell'arte somma, non solo il legno non viene istintivamente gettato nella stufa, ma anzi, e soprattutto a Savona, ad esso si continuano a chiedere la vivacità e la verosimiglianza che fanno fremere i committenti e appassionano un pubblico eterogeneo e devoto. Forse questo accadeva perché tutto sommato si credeva sempre a quel che pure la critica colta, per bocca di Pomponio Gaurico, ammetteva dei mitici legni di Dedalo: che pur nella loro rustica imperfezione racchiudevano un afflato divino¹⁸.

- ¹ R. von Schlettstadt 1998, pp. 76-77 (*De crucifixo sudante*).
- ² *Scultura dipinta* 1987, pp. 65-68 (A. Bagnoli).
- ³ Cfr. (anche per un aggiornamento bibliografico) *La devozione dei Bianchi* 1998, e in particolare il quadro d'insieme delineato da M. Marrocchi, *Fonti e metodi di ricerca nello studio dei Bianchi*, pp. 9-58.
- ⁴ G. Farris, *Apparizione di Nostra Signora di Misericordia*, in *La Madonna* 1985, p. 110.
- ⁵ Cfr. Camporesi 1993, p. 85.
- ⁶ Frezzi 1914, pp. 343, 347 (IV, XIV, vv. 56-51; XV, vv. 1-3, 16-21; i versi citati sono XV, 2-3).
- ⁷ Il riferimento al classico Huizinga 1985 sarà a questo punto scontato ma irrinunciabile.
- ⁸ Boggero - Cervini 1995; Cervini 1999b.
- ⁹ Cervini 1999a.
- ¹⁰ Arditi - Moro 1987, p. 44.
- ¹¹ Simon 1993, pp. 475-476.
- ¹² Delcor 1984, pp. 126-127.
- ¹³ Filippini - Zucchini 1947, p. 231.
- ¹⁴ Collareta 1998, p. 7.
- ¹⁵ Chilosi 1997 (con bibliografia precedente).
- ¹⁶ Cervini 1991a.
- ¹⁷ *Il Museo Diocesano* 1982, pp. 31-32 (F. Boggero).
- ¹⁸ Gaucicus 1969, pp. 250-251.

- G. ABBO, *Parrocchia di San Nicola da Bari in Diano Castello*, I, *Chiesa di Santa Maria Assunta o della Madonnetta*, in «Communitas Diani», XV-XVI, 1992-93, pp. 28-39.
- P. ACCAME, *Notizie e documenti per servire alla storia delle relazioni di Genova con Bologna*, Bologna 1898.
- , *Notizie e documenti inediti sui Templari e Gerosolimitani in Liguria*, Finalborgo 1902.
- , *Instrumenta Episcoporum Albinganensium* (Collana Storico-archeologica della Liguria Occidentale, IV), a cura di G. Pesce, Albenga 1935.
- G. ALGERI, *La scultura a Genova fra il 1450 e il 1470: Leonardo Riccomanno, Giovanni Gagini, Michele d'Aria*, in «Studi di storia delle arti», 1, 1977, pp. 65-78.
- G. ALGERI - A. DE FLORIANI, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova 1991.
- F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, IV, Genova 1876.
- C. ANDRAULT-SCHMITT, *Creuse. Les peintures murales de Paulhac (Saint-Étienne-de-Fursac)*, in «Bulletin Monumental», 154, 1996, pp. 167-173.
- , *Les premiers clochers-porches limousins (Evaux-Lesterps, Limoges) et leur filiation au XI^e s.*, in *La façade romane*, atti del convegno (Poitiers, 1990), in «Cahiers de civilisation médiévale», XXXIV, 1991, 3-4, pp. 199-223.
- D. ANDREIS, *Paul Canestrier. Un demi-siècle de fidélité à l'histoire locale et à Nice Historique*, in «Nice Historique», 100, 1998, 1-2, pp. 25-49.
- R. ANDREOLI, *Il Petrarca a Porto Maurizio*, Oneglia 1879.
- G. ANTONUCCI, *Temi fallici nell'iconografia medievale*, in «Il Folklore italiano», VIII, 1933, 1, pp. 61-67.
- G. ARBOCCO, *Esempi di architettura romanica nella Diocesi di Alba. 1 Il Roero*, in «Alba Pompeia», n. s., VIII, 1987, 2, pp. 69-78.
- , *Esempi di architettura romanica nella Diocesi di Alba. 2 L'Alta Langa*, in «Alba Pompeia», n. s., IX, 1988, 1, pp. 39-53 (a).

- , *Esempi di architettura romanica nella Diocesi di Alba. 3 La Bassa Langa*, in «Alba Pompeia», n. s., IX, 1988, 2, pp. 43-60 (b).
- , *Esempi di architettura romanica nella Diocesi di Alba. 4 Sistemi costruttivi e tecniche edilizie*, in «Alba Pompeia», n. s., X, 1989, 1, pp. 73-80.
- S. ARDITI - L. MORO, *La Gipsoteca Giulio Monteverde di Bistagno*, Torino 1987.
- R. ARENA, *Magister Albertus tra Piemonte e Liguria*, in *Piemonte romanico*, a cura di G. Romano, Torino 1994, pp. 215-224.
- M. ARMANDI, *Il repertorio di mensole con protome nel Duomo di Modena*, in *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, atti del convegno (Modena, 1985), Modena 1989, pp. 119-134.
- A. ARTUSO, *Storia del restauro architettonico dei monumenti di Ventimiglia Alta*, Ventimiglia 1990.
- V. ASCANI, *L'architettura religiosa degli ordini militari in Toscana*, in *Monaci in armi. L'architettura sacra dei Templari attraverso il Mediterraneo*, a cura di G. Viti, A. Cadei, V. Ascani, Firenze 1995, pp. 187-245.
- D. ASTENGO, *Ospiti edoardiani in Riviera*, in «Rivista Ingauna e Intemelja», XLIV, 1989 (ma 1993), pp. 29-34.
- Atlante storico della Provincia di Cuneo*, Cuneo-Novara 1973.
- H. P. AUTENRIETH, *Il colore dell'architettura*, in *Lanfranco e Wiligelmo: il Duomo di Modena*, catalogo della mostra (Modena, 1984-85), a cura di E. Castelnuovo, A. Peroni, S. Settis, Modena 1984, pp. 241-263.
- H. P. AUTENRIETH, voce *Architettura dipinta*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, II, Roma 1991, pp. 380-397.
- D'A. S. AVALLE, *Le maschere di Guglielmino. Strutture e motivi etnici nella cultura medievale*, Milano-Napoli 1989.
- G. BALBIS, *Val Bormida medievale. Momenti di una storia inedita*, Cengio 1980, pp. 170-171.
- L. BALLETTI, *Ventimiglia nel Duecento attraverso gli atti del notaio Giovanni di Amandolesio*, in «Rivista di Studi Liguri», L, 1984, pp. 39-53.
- , *Atti rogati a Ventimiglia da Giovanni di Amandolesio dal 1258 al 1264*, Bordighera 1985.
- , *Quando Ventimiglia era nota soprattutto per il suo vino*, in «Liguria», LXII, 1995, 9-10, pp. 41-44.

- , *Il mondo del lavoro nel territorio di Ventimiglia a metà del Duecento*, in *Le Comté de Vintimille et la famille comtale*, atti del convegno (Menton, 1997), Menton 1998, pp. 17-26.
- , *Atti rogati a Ventimiglia da Giovanni di Amandolesio dal 1256 al 1258*, Bordighera 1993.
- J. BALTRUŠAITIS, *La troisième sculpture romane*, in *Formositas Romanica. Beiträge zur Erforschung der romanischen Kunst*, Joseph Gantner zugeeignet, Frauenfeld 1958, pp. 49-84.
- E. BARATIER, *Enquêtes sur les droits et revenus de Charles I^{er} d'Anjou en Provence (1252 et 1278)*, Paris 1969.
- E. BARATIER - G. DUBY - E. HILDESHEIMER, *Atlas Historique. Provence, Comtat Venaissin, Principauté d'Orange, Comté de Nice, Principauté de Monaco*, Paris 1969.
- A. A. BARB, *The Round Table and the Holy Grail*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIX, 1956, pp. 40-67.
- B. BARBERO - G. B. PARODI, *La quadreria del Seminario Vescovile di Savona*, Savona 1979.
- Ch. BARNEL, *Inventaires marseillais*, in «Razo», 13, 1993, pp. 47-79.
- Ch. BARNEL - H. BRESC, *La Maison et la vie domestique: l'apport des inventaires*, in «Razo», 13, 1993.
- G. BARRUOL, *Deux cités de la Province des Alpes maritimes: Glandève et Briançonnet*, in «Rivista di Studi Liguri», XXV, 1969, pp. 231-276.
- G. BARRUOL, voce *Embrun*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Roma 1994, pp. 789-791.
- R. BARTAL, *La coexistencia de los signos apotropaicos cristianos y paganos en las entradas de las iglesias románicas*, in «Archivo Español de Arte», LXVI, 1993, pp. 111-131.
- M. BARTOLETTI, *L'interesse di Federigo Alizeri al territorio e il rapporto con altri studiosi locali*, in *Federigo Alizeri (Genova 1817-1882), un «conoscitore» in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche*, atti del convegno (Genova, 1985), Genova 1988, pp. 281-294.
- , *Giovanni Canavesio a Pigna*, in *Sulle orme di Giovanni Canavesio (sec. XV)*, a cura di M. Marchiando Pacchiola, Pinerolo 1992, pp. 49-52.
- M. BARTOLETTI - G. MERIANA, *Valli di Sanremo e Ventimiglia*, Genova 1991.

- M. BARTOLETTI - N. PAZZINI PAGLIERI, *Sanremo*, Genova 1995.
- G. C. BASCAPÉ, *Sigilli Medievali di Genova*, in «Bollettino Ligustico», XIII, 1961, 1-2, pp. 17-20.
- K. BASFORD, *The Green Man*, Cambridge 1996 (I ed. 1978).
- L. BEHLING, *Die Pflanzenwelt der Mittelalterlichen Kathedralen*, Köln-Graz 1964.
- G. BELLAGARDA, *Ospedali e strade della Riviera Ligure di Ponente. Prima valutazione di fonti edite locali*, estr. dagli «Annali dell'Ospedale Maria Vittoria di Torino», XV, 1972, 1-8, pp. 19-26.
- G. BELLEZZA, *Itinerari di restauro nel Ponente Ligustico, in I Liguri dall'Arno all'Ebro*, atti del convegno (Albenga, 1982), in «Rivista di Studi Liguri», LI, 1985, pp. 139-142.
- , *Diano Castello (Imperia). Chiesa di Nostra Signora Assunta*, in *Relazione su cento lavori. L'attività di cantiere della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Liguria, 1982-1993*, a cura di L. Pittarello, Genova 1995, p. 43 (a).
- , *Pigna (Imperia). Chiesa di San Michele*, in *Relazione su cento lavori. L'attività di cantiere della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Liguria, 1982-1993*, a cura di L. Pittarello, Genova 1995, p. 107 (b).
- F. BENOÎT, *L'art primitif méditerranéen de la vallée du Rhône. La sculpture*, Paris 1945.
- , *Le Cerbère de Gênes et les 'têtes coupées' de la Narbonnaise*, in «Rivista di Studi Liguri», XII, 1946, pp. 80-86.
- , *La statuaire d'Entremont. Recherches sur les sources de la mythologie celto-ligure*, in «Rivista di Studi Liguri», XIV, 1948, pp. 64-84.
- , *L'aire méditerranéenne de la «tête coupée»*, in «Rivista di Studi Liguri», XV, 1949, pp. 243-255.
- , *Entremont. Capitale celto-ligure des Salyens de Provence*, Aix-en-Provence 1957.
- , «Têtes coupées» de l'époque grecque au Moyen Age, in «Cahiers Ligures de Préhistoire et d'Archéologie», 8, 1959, pp. 142-164.
- , *Gorgone et «tête coupée» du rite au mythe*, in «Archivo Español de Arqueología», 42, 1969, pp. 81-93.
- , *La Provence et le Comtat Venaissin. Arts et traditions populaires*, Avignon 1975.
- M. BERNARDI, *Tre abbazie del Piemonte*, Torino 1962.
- Ph. BERNARDI, *Relations familiales et rapports professionnels chez les artisans du bâtiment en Provence à la fin du Moyen Age*, in «Médiévales», 30, 1996, pp. 55-68.
- E. BERNARDINI, *La provincia di Imperia. La Riviera e il suo entroterra*, Novara 1985.
- E. e M. BERRY, *Alla porta occidentale d'Italia*, Bordighera 1963 (ed. or. *At the Western Gate of Italy*, London 1931).
- (B. de BORN), *The Poems of the Troubadour Bertran de Born*, a cura di W. D. Paden jr., T. Sankovitch, P. H. Stäblein, Berkeley-Los Angeles-London 1986.
- G. BESTAGNO, *Le piante di cappero cresciute sui portali laterali della Basilica di San Siro*, in «Civitas Sancti Romuli», 1986, pp. 33-40.
- F. BETTI, *Da Subiaco a Montecassino. Origine e diffusione della torre di facciata in alcuni edifici religiosi protoromantici del Lazio meridionale*, in *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, I, Roma 1999, pp. 71-81.
- V. BEYER, *Rosaces et roues de Fortune à la fin de l'art roman et au début de l'art gothique*, in *Festschrift für Hans Reinhardt*, in «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 22, 1962, 1-3, pp. 34-43.
- A. BIGA, *Crocifissi e confraternite del Ponente ligure (secoli XV-XVI)*, in *Musica popolare sacra e patrimonio storico artistico etnografico delle confraternite nel Ponente ligure*, atti del convegno (Imperia, 1982), Imperia 1986, pp. 199-212.
- F. BIGA, *I confini dell'antica Podesteria di Diano e la torre di Scortegabeco*, in «Communitas Diani», XV-XVI, 1992-93, pp. 14-27.
- F. BOCCHIERI, *Il problema della conservazione e il restauro di edifici d'origine altomedievale in Liguria*, in *Rivista Ingauna e Intemelina*, XLV, 1990, pp. 82-89.
- P. BODARD, *L'ancien évêché de Glandèves*, in *Les diocèses de Nice et de Monaco* (Histoire des diocèses de France, 17), a cura di F. Hildesheimer, Paris 1984, pp. 152-170.
- F. BOGGERO - F. CERVINI, *Crocifissi lignei tardomedievali nella Liguria di Ponente*, in *Restauro in Provincia di Imperia 1986-1993*, a cura di F. Boggero e B. Ciliento, Genova 1995, pp. 25-36.
- F. BOGGERO - R. PAGLIERI, *Imperia*, Genova 1988.

- F. BOGGERO - P. TRAVERSONE, *Arredare con la memoria. Frammenti medievali e spazi collettivi nel Ponente ligure*, con un contributo di G. Montinari, Genova 2003.
- A. M. BOLDORINI, *Guglielmo Boccanegra, Carlo d'Angiò e i Conti di Ventimiglia (1257-1262)*, in «Atti della Società Ligurica di Storia Patria», n.s., III, 1963, 1, pp. 141-200.
- , *Ventimiglia nel Duecento: il vescovo Azzo Visconti*, in *Momenti di storia e arte religiosa in Liguria*, Genova 1963, pp. 55-126.
- D. BONIVER, *Der Zentralraum. Studien über Wesen und Geschichte*, Stuttgart 1937.
- R. BORDONE, *Memoria del tempo e comportamento cittadino nel Medioevo italiano*, Torino 1997.
- A. BORZACCHIELLO, *Albenga e il suo seminario*, Albenga 1969.
- I. M. BOTTO, *Una ricostruzione ipotetica: il Trecento*, in *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova 1987, pp. 181-213.
- , *Museo di Sant'Agostino. Sculture lignee e dipinti su tavola*, Genova 1994.
- F. BOTTON, *Datation dendrochronologique et identification d'une peinture murale dans la Maison des Chanonges d'Embrun*, in «Bulletin Monumental», 154, 1996, pp. 350-351.
- M. BOURRIER - C. BOURRIER-REYNAUD, *La Castre, ou la 'Maison des Templiers' à Villars-sur-Var*, in «Mémoires de l'Institut de Préhistoire et d'Archéologie des Alpes-Maritimes», XXVIII, 1984-85, pp. 109-115.
- J.-P. BOYER, *Architecture et conjoncture dans le haut pays niçois médiéval: l'église de Roquebillière en 1438*, in «Provence Historique», XXXVI, 1986, pp. 347-352.
- , *Hommes et Communautés du Haut Pays Niçois Médiéval. La Vésubie (XIIIe-XVe siècles)*, Nice 1990.
- R. BOYER, *À propos des Templiers en Provence*, in «Bulletin de la Société d'Études scientifiques et archéologiques de Draguignan et du Var», IX, 1964, pp. 33-37.
- F. BRAMATO, *Storia dell'ordine dei Templari in Italia. Le fondazioni*, Roma 1991.
- A. H. BREDERO, *Jérusalem dans l'Occident médiéval*, in *Mélanges offerts à René Crozet*, I, Poitiers 1966, pp. 259-271.
- G. BRES, *L'arte nella estrema Liguria occidentale. Notizie inedite*, Nizza 1914.
- G. BRES-BAUTIER, *Les imitations du Saint-Sépulchre de Jérusalem (IX^e-XV^e siècles)*. *Archéologie d'une dévotion*, in «Revue d'Histoire de la Spiritualité», 50, 1974, pp. 319-342.
- Y. BROCARD, *La Parure de la montagne. Fenestre. Son histoire, sa légende Niçoise-Provençale*, Nice, s.d.
- A. BRUSCHI, *Note sull'impianto di Santa Maria Maggiore a Lanciano e su quello di Santa Maria del Fiore a Firenze*, in *Atti del XIX Congresso di Storia dell'Architettura* (L'Aquila, 1975), I, L'Aquila 1980, pp.
- M. BUSSAGLI, *Arte e magia a Siena*, Bologna 1991.
- A. CADEI, *Chiaravalle di Fiastra*, in «Storia dell'Arte», 34 1978, pp. 247-288.
- , *Scultura architettonica cistercense e cantieri monastici*, in *I Cistercensi e il Lazio*, atti del convegno (Roma, 1977), Roma 1978, pp. 157-164.
- , *Fiastra dopo Fiastra*, in *Le abbazie delle Marche. Storia e Arte*, atti del convegno (Macerata, 1990) a cura di E. Simi Varanelli, Roma 1992, pp. 363-375.
- , *L'immagine e il segno*, in «Arte medievale», s. II, VIII, 1994, 2, pp. 1-7.
- , *Architettura sacra templare*, in *Monaci in armi. L'architettura sacra dei Templari attraverso il Mediterraneo*, a cura di G. Viti, A. Cadei, V. Ascani, Firenze 1995, pp. 15-173.
- W. CAHN, *Die Bibel in der Romanik*, München 1982 (ed. or. *Romanesque Bible Illumination*, Fribourg 1982).
- E. CAIS DE PIERLAS, *Cartulaire de l'ancienne cathédrale de Nice*, Turin 1888.
- N. CALVINI, *Relazioni medioevali tra Genova e la Liguria Occidentale (Secoli X-XIII)*, Bordighera 1950.
- , *La chiesa di San Siro a Sanremo. Note di storia religiosa*, Sanremo 1955.
- , *Abbiamo il nome dell'architetto e l'anno di costruzione?*, in «A Gardiöra du Matüssian», V, 1986, 2, p. 2.
- , *Statuti comunali di Diano (1363)*, Diano Marina 1988.
- N. CALVINI - M. CASSINI, *Apricale*, Imperia, 1991.
- L. L. CALZAMIGLIA, *S. Maria dei Piani di Imperia dalla corte del Prino al santuario dell'Assunta*, Imperia 1990.
- L. L. CALZAMIGLIA, *Torria, un borgo medievale della Valle d'Oneglia*, Imperia 1993.

- M. CAMILLE, *Images on the edge: the margins of medieval art*, London 1992.
- , *Mouths and Meanings: Towards an Anti-Iconography of Medieval Art*, in *Iconography at the Crossroads*, atti del convegno (Princeton, 1990) a cura di B. Cassidy, Princeton 1993, pp. 43-57.
- P. CAMPORESI, *Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, in *Storia d'Italia. Annali*, 4, *Intellettuale e Potere*, a cura di C. Vivanti, Torino 1981, pp. 99-116.
- , *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*, Milano 1993 (I ed. 1988).
- S. CANEPA, *Scoperte e restauri nella chiesa di S. Siro in Sanremo*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», IV, 1949, pp. 38-43.
- P. CANESTRIER, *Les Chapelles rurales et les Saints populaires du Comté de Nice*, in «Nice Historique», 49, 1946, p. 56.
- F. CARDINI, *La devozione al Santo Sepolcro, le sue riproduzioni occidentali e il complesso stefaniano. Alcuni casi italici, in 7 Colonne e 7 Chiese. La vicenda ultramillenaria del complesso di Santo Stefano in Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, 1987), Bologna 1987, pp. 19-49.
- G. CARITÀ, *Le strutture architettoniche della Certosa sul territorio*, in *Guida alla Certosa di Pesio e al Parco dell'Alta Valle Pesio*, Torino 1991, pp. 51-62.
- , *L'abbazia cistercense di Santa Maria di Staffarda*, in *Gotico in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1992, pp. 55-62.
- D. CARRAZ, *Une commanderie templière et sa chapelle en Avignon: du Temple aux chevaliers de Malte*, in «Bulletin Monumental», 154, 1996, pp. 7-24.
- G. CASALIS, *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli stati di S. M. il Re di Sardegna*, XV, Torino 1847.
- E. CASTELNUOVO, *Le mensole*, in *Lanfranco e Wiligelmo: il Duomo di Modena*, catalogo della mostra (Modena, 1984-85), a cura di E. Castelnovo, A. Peroni, S. Settis, Modena 1984, pp. 491-492.
- , *La frontiera nella storia dell'arte*, in *La frontiera da stato a nazione. Il caso Piemonte*, a cura di C. Ossola, C. Raffestin, M. Ricciardi, Roma 1987, pp. 235-261.
- , *Scultori romanici sulle vie delle Alpi*, in *Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale. Atti del XXXIV congresso storico subalpino* (Torino, 1985), Torino 1988, pp. 21-42.
- , *Vetrare medievali. Officine tecniche maestri*, Torino 1994.
- G. CASTELNUOVO, *Tempi, distanze e percorsi in montagna nel basso medioevo*, in *Spazi, tempi, misure e percorsi nell'Europa del Basso medioevo*, atti del convegno (Todi, 1995), Spoleto 1996, pp. 211-236.
- C. CATTANEO MALLONE DI NOVI, *Gli Hospitalieri di San Giovanni a Genova. Sette chiese, tre Ospedali, due Comende, un Collegio*, Genova 1994.
- La cattedrale di Ventimiglia. Arredo scultoreo tra alto e basso medioevo*, Genova 1994.
- M. CENNAMO, *I Templari ad Albenga*, Albenga 1994.
- L. A. CERVETTO, *I Gaggini da Bissonne. Loro opere in Genova ed altrove. Contributo alla storia dell'arte lombarda*, Milano 1903.
- F. CERVINI, *Fortificazioni e struttura urbana a Taggia nel Duecento*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», XLV, 1990, pp. 90-106.
- , *Alabastrini inglesi nella Liguria del Quattrocento*, in «Bollettino dei Musei Genovesi», XIII, 37-38-39, 1991 (ma 1993), pp. 49-63a.
- , *Sul contributo cistercense all'architettura duecentesca in Liguria*, in «Rivista Cistercense», VIII, 1991, pp. 311-334b.
- , *Le relazioni artistiche fra Genova ed il Mezzogiorno d'Italia nell'età di Federico II. Una revisione*, in «Daedalus», 7-8, 1991-1992, pp. 7-48.
- , *“Aria” di Medioevo a Lingueglietta*, in «La Casana», XXXIV, 1992, 4, pp. 30-36 (a).
- , *Il marmo e il libro. Note sulla cultura figurativa nella Liguria medievale*, in «Studi Medievali», XXXIII, 1992, II, pp. 829-847 (b).
- , *Architettura medievale in valle Argentina*, Triora 1994.
- , *Ricuperato il crocifisso che aveva perduto la testa*, in «Liguria», LXII, 1995, 3-4, pp. 30-31.
- , *La croce perduta di Giovanni da Montorfano. Sui rapporti tra oreficeria e scultura lignea in Liguria nel secondo Quattrocento*, in *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria, XIII-XV secolo*, atti del convegno (Genova-Bordighera, 1997) a cura di A. R. Calderoni Masetti, C. Di Fabio, M. Marcenaro, Bordighera 1999, pp. 213-234 (a).
- , *Storie di legno. Viaggio nella scultura lignea in Valle Argentina*, Triora 1999 (b).

- , *Talismani di pietra. Sculture apotropaiche nelle fonti medievale*, in «Lares», LXVII, 2001, 1, pp. 165-187.
- , *Liguria romanica*, Milano 2002.
- F. CERVINI - G. TIGLER, *Dalle Alpi al Levante. La diffusione mediterranea di sculture lignee piemontesi-aostane alla fine del XIII secolo*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», XLI, 1997, 1-2, pp. 1-32.
- C. CESCHI, *I monumenti della Liguria e la guerra 1940-45*, Genova 1949.
- , *Arte romanica nelle valli di Arquata*, in C. CESCHI - T. O. DE NEGRI - N. GABRIELLI, *Arquata e le vie dell'Oltregiogo*, Torino 1959, pp. 209-247.
- , *Chiese di Genova*, Genova, 1967.
- P. CHERICI FURNO, *Chiese romaniche canavesane con campanile in facciata, il Il Romanico*, Atti del Seminario di studi diretto da P. Sampaolesi (Varenna, 1973), Milano 1975, pp. 330-340.
- P. CHERICI - R. COMBA, *L'impianto e l'evoluzione del tessuto urbano*, in *Cuneo dal XIII al XVI secolo. Impianto ed evoluzione di un tessuto urbano*, a cura di R. Comba, Cuneo 1989, pp. 20-61.
- S. CHERICI - D. CITI, *Il Piemonte. La Val d'Aosta. La Liguria*, Milano 1979.
- C. CHILOSI, *Sculture e arredi lignei nell'Oratorio del Cristo Risorto di Savona*, in «Risorse», XI, 1997, 1-2, pp. 3-12.
- G. CHIODAROLI, *La chiesa dei SS. Filippo e Giacomo nel castello di Andora*, in «Arte Lombarda», III, 1958, 1, pp. 66-71.
- E. CHRISTIANSEN, *Le crociate del Nord. Il Baltico e la frontiera cattolica 1100-1525*, Bologna 1983 (ed. or. *The Northern Crusades*, London 1980).
- B. CILIENTO - N. PAZZINI PAGLIERI, *Ventimiglia*, Genova 1991.
- L. CIMASCHI, *La pieve di S. Martino di Framura*, in «Giornale Storico della Lunigiana», VII, 1956, 3-4, pp. 75-88.
- , *“Teste apotropaiche” nella scultura popolare d'età cristiana in Liguria di Levante*, in «Bollettino Ligustico», XVI, 1964, 1-2, pp. 17-47.
- P. C. CLAUSSEN, *Kathedralgotik und Anonymität 1130-1250*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», XLVI-XLVII, 1993-94, pp. 141-160.
- G. COCCHIARA, *Il Paese di Cuccagna*, Torino 1956.
- G. COCCOLUTO, *San Dalmazzo di Pedona: culto di santi ed espansione monastica nell'estrema Liguria di Ponente*, in «Rivista Ingauna e Intemelja», XXIV-XXV, 1969-70 (ma 1995), pp. 141-169.
- , *San Pietro di Varatella: appunti per una storia della viabilità tra Basso Piemonte e Liguria*, in «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», 87, 1982, pp. 13-20.
- , *Spigolature di paleografia e di scultura nel '400*, in «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», 98, 1988, pp. 235-252.
- , *Il lapidario*, in *Guida alla Certosa di Pesio e al Parco dell'Alta Valle Pesio*, Torino 1991, pp. 68-70.
- , *La facciata di San Pietro di Cherasco: contributo per la definizione di un lapidario medievale*, in *Cherasco. Origine e sviluppo di una villanova*, a cura di F. Panero, Cuneo 1994, pp. 129-137.
- , *Fontane nelle Alpi Marittime: fortuna di un modello, da Taggia a Entracque, in Entracque, una comunità alpina tra Medioevo ed Età moderna*, atti del convegno (Entracque, 1997) a cura di R. Comba e M. Cordero, Cuneo 1997, pp. 181-191.
- , *Tres ecclesias a Demons. Un percorso nella topografia medievale demontina*, in «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», 125, 2001, pp. 111-126.
- M. COCHERIL, *Les ordres militaires et hospitaliers, in Les ordres religieux. La vie et l'art*, a cura di G. Le Bras, I, Paris 1979, pp. 655-727.
- S. COHEN, *The Romanesque Zodiac: its Symbolic Function on the Church Façade*, in «Arte Medievale», s. II, IV, 1990, 1, pp. 43-54.
- R. COIGNARD - O. COIGNARD, *L'ensemble lapidaire de Roquepertuse: nouvelle approche*, in «Documents d'Archéologie Méridionale», 14, 1991, pp. 27-42.
- F. COLIN, *Inventaires de la Provence orientale*, in «Razo», 13, 1993, pp. 97-117.
- M. COLLARETA, *Un percorso coerente. Fortuna e sfortuna della scultura invetriata*, in *I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, catalogo della mostra (Fiesole, 1998) a cura di G. Gentilini, Firenze 1998, pp. 1-8.

- R. COMBA, *Commercio e vie di comunicazione del Piemonte sud-occidentale nel basso Medioevo, I, Le strade alpine tra le valli Po e Vermenagna e la loro utilizzazione nei secoli XIII-XV*, in «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», LXXIV, 1976, pp. 77-144.
- , *Commercio e vie di comunicazione del Piemonte sud-occidentale nel basso Medioevo, II, Gli itinerari di collegamento con il Piemonte settentrionale*, in «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», LXXVIII, 1980, pp. 369-472.
- , *Le campagne cuneesi e il mare fra l'età medievale e la prima età moderna: alcune riflessioni preliminari sulla base di due documenti inediti*, in «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», 85, 1981, pp. 225-232 (a).
- , *Commercio e vie di comunicazione del Piemonte sud-occidentale nel basso Medioevo, III, Gli itinerari di collegamento con Savona e Genova*, in «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», LXXIX, 1981, pp. 489-533 (b).
- , *Sui rapporti commerciali fra il Piemonte e la Riviera di Ponente nel XIII secolo*, in *Legislazione e società nell'Italia medievale, per il VII centenario degli Statuti di Albenga (1288)*, atti del convegno (Albenga, 1988), Bordighera 1990, pp. 523-540.
- , *Lungo la strada del colle di Tenda nei secoli XIII-XV*, in «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», 126, 2002, pp. 7-29 (a).
- , *Strade, traffici, produzioni*, in *Storia di Cuneo e del suo territorio 1198-1799*, a cura di R. Comba, Savigliano 2002, pp. 224-240 (b).
- G. COMINO, *Risorse del suolo e forme della solidarietà: le confrarie e l'ospedale in una comunità della valle Gesso (XVI-XVIII secolo)*, in *Entracque, una comunità alpina tra Medioevo ed Età moderna*, atti del convegno (Entracque, 1997) a cura di R. Comba e M. Cordero, Cuneo 1997, pp. 79-103.
- C. CONFORTI, *Cupole, chiese a pianta centrale e culto mariano nel rinascimento italiano*, in *Lo specchio del cielo. Forme significati tecniche e funzioni della cupola dal Pantheon al Novecento*, Milano 1997, pp. 67-85.
- G. B. CONRIERI, *Pigna e il Canavesio*, Sanremo 1985.
- J. COSTA RESTAGNO, *La Diocesi di Albenga tra pievi e quartieri. Appunti in margine a due documenti*, in «Rivista Ingauna e Intemelina», XXXI-XXXIII, 1976-1978, pp. 57-74.
- , *Albenga. Topografia medievale, immagini della città*, Bordighera 1979.
- N. COULET, *Les commanderies des Hospitaliers en Provence orientale dans l'enquête de 1338: la Croix et Nice, in Cavalieri di San Giovanni e territorio. La Liguria tra Provenza e Lombardia nei secoli XIII-XVII*, atti del convegno (Genova-Imperia-Cervo, 1997) a cura di J. Costa Restagno, Bordighera 1999, pp. 153-164.
- P. COWEN, *Rose Windows*, San Francisco 1979.
- A. CROSETTO, *Acqui Terme. Indagini archeologiche nella cripta della cattedrale (1991)*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 18, 2001, pp. 39-55.
- R. CUSA, *Decoro Romanico. Ornamentazione scultorea negli edifici ecclesiastici del Verbano Cusio Ossola, secoli X-XIII*, Milano 1993.
- A. D'AGNEL - É. ISNARD, *Inventaire du mobilier de la Cathédrale de Digne (1341)*, in «Bulletin Archéologique», 1913, 1, pp. 118-144.
- A. DAGNINO, *Maestranze e cantieri*, in *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova, 1987, pp. 153-163.
- , *Artisti e committenti fra XII e XIII secolo*, in *Genova antica e medievale*, Milano 1993, pp. 145-160.
- A. DAGNINO - A. DE FLORIANI, voce *Liguria*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, Roma 1996, pp. 666-672.
- L. DALLIEZ, *Les Templiers dans la péninsule ibérique*, in «Archeologia», 27, marzo-aprile 1969, pp. 36-41.
- Ch. DARAS, *Les commanderies et leurs chapelles dans la région charentaise*, in «Mémoires de la Société Archéologique et Historique de la Charente», 1951-52, pp. 31-67.
- , *Commanderies et chapelles des Templiers dans la région charentaise*, in «Archeologia», 27, marzo-aprile 1969, pp. 42-49.
- G. DARTEVELLE, *Églises médiévales des Hautes-Alpes et leurs survivances*, Taulignan 1990.
- G. DE ANGELIS D'OSSAT, *La chiesa di S. Maria della Rotonda in Villanova d'Albenga*, in «Rivista Ingauna e Intemelina», IV, 1938, pp. 154-162.
- Ph. DE BEAUCHAMP, *L'art religieux dans les Alpes-Maritimes*, Aix-en-Provence 1990.

- G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, in «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», II, 1938, pp. 145-261.
- M. DELCOR, *Les Vierges romanes tardives du Roussillon dans l'histoire et dans l'art*, in «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», 15, 1984, pp. 101-142.
- G. DELFINO - A. SCHMUCKER, *Stregoneria, magia, credenze e superstizioni a Genova e in Liguria*, Firenze 1973.
- F. DELL'ACQUA, *Chiaravalle di Fiastra*, in *Architettura cistercense. Fontenay e le abbazie in Italia dal 1120 al 1160*, a cura di G. Viti, Casamari-Firenze 1995, pp. 215-220.
- R. DE MAESTRI, *La chiesa dei SS. Giacomo e Filippo nel castello di Andora*, in «Rivista Ingauna e Intemelìa» XXVII, 1972, pp. 101-105.
- A. DEMURGER, *Vita e morte dell'Ordine dei Templari, 1118-1314*, Milano 1987 (ed. or. *Vie et mort de l'ordre du Temple*, Paris 1985).
- T. O. DE NEGRI, *Il Ponente ligure, incrocio di civiltà*, Genova 1974.
- P. DE NEVI, *Val di Vara, un grido, un canto*, Genova 1988.
- L. DESCALZI, *Storia popolare civile-religiosa di Noli dalla sua origine all'anno 1898*, Savona 1898.
- F. D'ETTORRE, *La Diocesi di Todi* (Corpus della scultura alto-medievale, XIII), Spoleto 1993.
- La devozione dei Bianchi nel 1399. Il miracolo del Crocifisso di Borgo a Buggiano*, a cura di A. Spicciati, Pisa 1998.
- C. DI FABIO, *Scultura romanica a Genova*, Genova 1984.
- , *La cattedrale di San Lorenzo di Genova nel 'secolo di Colombo'*, in «Columbus '92», II, 1986, 11-12, pp. 31-35.
- , *Geografia e forme della scultura in Liguria*, in *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova 1987, pp. 87-129 e 169-172.
- C. DI FABIO - A. DE FLORIANI, voce *Genova*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma 1995, pp. 499-529.
- G. DONATO, *Nuove acquisizioni per il gotico ad Asti*, in «Bollettino della Società piemontese di archeologia e belle arti», XLVIII, 1996, pp. 107-126.
- G. DONEAUD, *Storia dell'antica comunità di Porto Maurizio corredata di documenti*, I, *Dalle origini della comunità all'anno 1405*, Oneglia 1875.
- G. DONEAUD, *Storia di Porto Maurizio dai tempi anteriori al Comune fino all'anno 1300*, Porto Maurizio 1889.
- A. DORO, *Persistenza delle figurazioni della testa umana nelle alte valli cuneesi e nella Liguria montana*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XVIII, 1964, pp. 143-151.
- G. DOUBLET, *Inventaires de la Cathédrale de Nice*, in «Nice Historique», 1912, 11, pp. 423-439.
- H. J. DOW, *The Rose-Window*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XX, 1957, pp. 248-297.
- Il Duomo di Trento. Architettura e scultura*, a cura di E. Castelnuovo e A. Peroni, Trento 1992.
- B. DURANTE - M. DE APOLLONIA, *Albintimilium, antico municipio romano*, Cavallermaggiore 1988.
- B. DURANTE - A. EREMITA, *Guida di Dolceacqua e della Val Nervia*, Cavallermaggiore 1991.
- J. A. DURBEC, *Les Templiers en Provence. Formation des Commanderies et répartition géographique des leurs biens*, in «Provence Historique», IX, 1959, pp. 3-37 (I), 97-132 (II).
- , *Les Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem dans les Alpes Maritimes après la suppression des Templiers*, in «Nice Historique», LXXXVI, 1983, 2, pp. 67-83.
- M. DURLIAT, *La signification des Majestés catalanes*, in «Cahiers archéologiques», 37, 1989, pp. 69-95.
- P. G. EMBRIACO, *I monaci di San Dalmaso di Pedona e la storia religiosa della Valle Argentina*, in «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», 112, 1995, pp. 5-20.
- C. ENLART, *L'art gothique français à la cathédrale de Gênes*, in «Le Musée», VI, 1909, pp. 163-175.
- , *I portali della chiesa di S. Lorenzo*, in «Rivista Ligure di Scienze, Lettere ed Arti», XXXVII, 1910, pp. 306-308.
- Y. ESQUIEU, *L'église des Hospitaliers de Saint-Jean-de-Malte à Aix*, in *Congrès archéologique de France, 143, 1985, Le Pays d'Aix*, Paris 1988, pp. 103-119.
- P. FALZONE, *Capo S. Croce, Capo Berta*, Genova 1980, pp. 42-45.
- J.-F. FARINA, *La vallée de la Nervia et ses eaux thermales sulfureuses (Pigna, Castel-Vittorio)*, Paris 1874.
- Fatrasies. Fatrasies d'Arras, Fatrasies di Beaumanoir, Fatras di Watriquet*, a cura di D. Musso, Parma 1993.

- A. FATUCCHI, *Persistenze precristiane in alcune decorazioni scultoree rurali aretine del Medioevo*, in *Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi*, atti del convegno (Arezzo-Firenze, 1989), Firenze 1992, I, pp. 259-272.
- R. FAVREAU, *Les inscriptions médiévales* (Typologie des sources du Moyen Age occidental, 35), Turnhout 1979.
- , *Fonctions des inscriptions au moyen âge*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XXXII, 1989, pp. 203-232.
- G. FEDOZZI, *La valle Steria nei secoli*, Imperia 1988.
- , *L'ospedale Sant'Antonio di Cervo (prima parte)*, in Supplemento a «A vuxe de Ca'de Puiò», XI, 1992, pp. 35-53.
- C. FERNÁNDEZ-LADREDA, *Imagineria medieval mariana*, Pamplona 1988.
- G. FIGARI, *Saggi cronologici della città del Porto Maurizio*, Genova 1810.
- F. FILIPPINI - G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1947.
- H. FOCILLON, *L'arte dell'Occidente*, Torino 1937 (ed. or. *Art d'Occident*, Paris 1938).
- U. FORMENTINI, *L'arte romanica genovese e i «Magistri Antelami»*, in *Storia di Genova*, III, Milano 1942, pp. 275-312.
- W. H. FORSYTH, *The Entombment of Christ. French Sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge 1970.
- L. FRACCARO, *Elementi francesi ed elementi lombardi in alcune chiese cistercensi italiane*, in «Palladio», II, 1952, 1-2, pp. 43-53.
- L. FRACCARODELONGHI, *L'architettura delle chiese cistercensi italiane*, Milano 1958.
- H. G. FRANZ, *Les fenêtres circulaires de la cathédrale de Cefalù et le problème de l'origine de la «rose» du Moyen Age*, in «Cahiers archéologiques», IX, 1957, pp. 253-270.
- M. FREI, *L'Antica Parrocchiale di Gries-Bolzano*, Bolzano 1987.
- F. FREZZI, *Il Quadridregio*, a cura di E. Filippini, Bari 1914.
- A. FRONDONI, *L'Altomedioevo, età longobarda e carolingia. VII-IX secolo*, in *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova 1987, pp. 37-59.
- C. FRUGONI, *Le metope, ipotesi di un loro significato*, in *Lanfranco e Wiligelmo: il Duomo di Modena*, catalogo della mostra (Modena, 1984-85), a cura di E. Castelnuovo, A. Peroni, S. Settis, Modena 1984, pp. 507-509.
- J. FUGUET SANS, *De Miravet (1153) a Peníscola (1294): novedad y persistencia de un modelo de fortaleza templaria en la provincia catalano-aragonesa de la Orden*, in *Acric 1291. La fine della presenza degli ordini militari in Terrasanta e i nuovi orientamenti nel XIV secolo*, a cura di F. Tommasi, Ponte San Giovanni 1996, pp. 43-67.
- V. FUMAGALLI, *Il paesaggio dei morti. Luoghi d'incontro tra i morti e i vivi sulla terra nel Medioevo*, in «Quaderni Storici», XVII, 1982, 50, pp. 411-425.
- C. FUSCONI, *Il progetto di restauro del pronao: un cantiere conoscitivo, in La cattedrale di Ventimiglia. Arredo scultoreo tra alto e basso Medioevo*, Genova 1994, pp. 6-7.
- , *Cattedrale di Santa Maria Assunta: il portale*, in *Relazione su cento lavori*, Genova 1995, p. 123.
- F. GABOTTO - G.B. BARBERIS, *Cartario dell'abbazia di Staffarda fino al 1313*, Pinerolo 1901-1902.
- N. GABRIELLI, *Arte nell'antico marchesato di Saluzzo*, Torino 1974.
- G. GALANTE GARRONE, *L'antica statua della Madonna, in Il Duomo di Cuneo. S. Maria del Bosco da Priorato Benedetto a Cattedrale*, a cura di G. M. Gazzola, Cuneo 1991, p. 17 (a).
- , *Le schede*, in *Guida alla Certosa di Pesio e al Parco dell'Alta Valle Pesio*, Torino 1991, pp. 71-94 (b).
- D. GALASSI - M. P. ROTA - A. SCRIVANO, *Popolazione e insediamento in Liguria secondo la testimonianza di Agostino Giustiniani*, Firenze 1979.
- F. GALTIER MARTÍ, *Le corps occidental des églises dans l'art roman espagnol du XI^e s.: problèmes de réception d'un modèle septentrional*, in *La façade romane*, atti del convegno (Poitiers, 1990), in «Cahiers de civilisation médiévale», XXXIV, 1991, 3-4, pp. 297-307.
- D. GANDOLFI, *I rilievi altomedievali provenienti dai restauri della catterale di Ventimiglia*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», XXIVXXV, 1969-70 (ma 1995), pp. 75-106.
- , *Aggiornamenti sugli interventi di tutela, valorizzazione, scavo e ricerca nell'area archeologica Lucus Bormani (1985-1991)*, in «Communitas Diani», XIII-XIV, 1990-91, pp. 52-53.

- , *Attività archeologica nell'area Lucus Bormani, 1. Diano Castello. Chiesa di San Siro*, in «Rivista Ingauna e Intemelina», XLVI-XLVII, 1991-1992, pp. 138-141.
- F. GANDOLFO, voce *Antelami, Magistri*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, II, Roma 1991, pp. 68-70.
- , *La Sicilia, la Francia e l'arte federiciana*, in *Il Gotico Europeo in Italia*, a cura di V. Pace e M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 278-292.
- , *Medioevo nel medioevo: a proposito di un portale della cattedrale di Albenga*, in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Marconi, Roma 1997, pp. 439-444.
- B. GANDOGLIA, *La città di Noli*, Savona 1885.
- J. GARMS, *Ein Florentiner Trecento-Grabmal in Nizza*, in «Römische Historische Mitteilungen», XXVIII, 1986, pp. 379-385.
- G. GASTALDI, *Cosio in Valle Arroscia. La "villa" il "castrum-burgus" la "castellania"*, Genova 1983, pp. 295-297.
- P. GAURICUS, *De sculptura (1504)*, a cura di A. Chastel e R. Klein, Genève 1969.
- G. GAUTHIER, *Les relations entre Gênes et Grasse du XII^e au XV^e siècle*, in *Institut Historique de Provence, Congrès de Nice, 19-23 avril 1927, Comptes-rendus et mémoires*, Marseille 1928, pp. 172-177.
- G. GAUTHIER, *Histoire de Grasse. Depuis les origines du Consulat jusqu'à la réunion de la Provence à la Couronne (1155-1482)*, Paris 1935.
- M.-M. GAUTHIER, *Images de la Mère de Dieu dans la décoration de l'autel*, in «Cahiers de Fanjeaux», 28, 1993, pp. 87-137.
- M. L. GAVAZZOLI TOMEA, *Arte cisterciense in Italia. Letture critiche e nuove linee d'indagine per la scultura architettonica*, in *San Bernardo e l'Italia*, atti del convegno (Milano, 24-26 maggio 1990) a cura di P. Zerbi, Milano 1993, pp. 227-251.
- R. GEM, *La façade préromane en Angleterre*, in *La façade romane*, atti del convegno (Poitiers, 1990), in «Cahiers de civilisation médiévale», XXXIV, 1991, 3-4, pp. 321-328.
- O. GENTILI, *L'abbazia di S. M. di Chiaravalle di Fiastra*, Roma 1978.
- A. GIACOBBE, *San Bernardo a San Bartolomeo*, in «Il Menabò imperiese», VIII, 1990, 1, pp. 19-24.
- , *Un percorso alla scoperta dei beni monumentali ed artistici nel comune di Cipressa*, in G. GARIBALDI - G. Ricci - A. Giacobbe, *Cipressa. Tre saggi per conoscere il territorio, la storia, i beni culturali di Cipressa e Lingueglietta*, Cipressa 1997, pp. 59-104.
- Giacomo Jaquero e il gotico internazionale*, catalogo della mostra (Torino 1979) a cura di E. Castelnuovo e G. Romano, Torino 1979.
- P. GIARDELLI, *Il cerchio del tempo. Le tradizioni popolari dei Liguri*, Genova 1991.
- C. GINZBURG, *Chiarivari, associazioni giovanili, caccia selvaggia*, in «Quaderni storici», XVII, 1982, 49, pp. 164-177.
- W. GÖTZ, *Zentralbaum und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur*, Berlin 1968.
- E. H. GOMBRICH, *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino 1976 (1^a ed. 1971; ed. or. *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, London 1963).
- G. GORRINI, *Documenti sulle relazioni fra Voghera e Genova (960-1325)*, Pinerolo 1908.
- K. GÓRSKI, *L'Ordine Teutonico. Alle origini dello stato prussiano*, Torino 1971.
- G. P. GOSIO, *Quargento e la sua Chiesa*, Alessandria 1995.
- G. GOUIRAN, *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence 1985.
- J. GOURVEST, *Sculpture populaire du XVII^e siècle à Saumane (Basses Alpes)*, in «Cahiers Ligures de Préhistoire et d'Archéologie», 5, 1956, pp. 217-219.
- A. GRABAR, *Martyrium*, Paris 1948.
- A. GRISERI, *Itinerario di una Provincia*, Cuneo 1974.
- G. GRISERI, «La comunità di Entracque tra Cinquecento e Seicento (1578-1631)», in *Entracque, una comunità alpina tra Medioevo ed Età moderna*, atti del convegno (Entracque, 1997) a cura di R. Comba e M. Cordero, Cuneo 1997, pp. 33-78.
- L. GRODECKI, *L'Architecture ottonienne. Au seuil de l'art roman*, Paris 1958.
- L. GRODECKI - F. MÜTERICH - J. TARALON - F. WORMALD, *Il secolo dell'anno mille*, Milano 1974 (ed. or. *Le siècle de l'An Mil*, Paris 1973).
- G. GUERRINI, *Un contributo allo studio della plastica cistercense: le mensole del chiostro di Chiaravalle della Colomba*, in «Bollettino storico piacentino», LXXXIV, 1989, pp. 67-80.
- P. GUGLIELMOTTI, *L'incidenza dei nuovi comuni di Cuneo e Mondovì nel Piemonte meridionale del Duecento*, in «Società e storia», 18, 1995, pp. 1-44 (a).

- , *Territori senza città. Riorganizzazioni duecentesche del paesaggio politico nel Piemonte meridionale*, in «Quaderni storici», XXX, 1995, pp. 765-798 (b).
- , *Comunità e territorio. Villaggi del Piemonte medievale*, Roma 2001.
- Ch. HARDY, *Les roses dans l'élévation de Notre-Dame de Paris*, in «Bulletin Monumental», 149, 1991, pp. 153-199.
- A. HARTMANN-VIRNICH, *Bouches-du-Rhône. Aix-en-Provence, église Saint-Jean-de-Malte: approches d'un premier chantier du gothique rayonnant en Provence*, in «Bulletin Monumental», 154, 1996, pp. 345-350.
- J. HEERS, *Le feste dei folli*, Napoli 1990 (ed. or. *Fêtes des fous et Carnavals*, Paris 1983).
- C. HEITZ, *Architecture et liturgie*, Paris 1963.
- , *Beata Maria Rotunda. A propos de la rotonde occidentale de Saint-Michel de Cuixà*, in *Études roussillonaises offertes à Pierre Ponsich*, Perpignan 1987, pp. 273-277.
- , *Rôle de l'église-porche dans la formation des façades occidentales de nos églises romanes*, in *La façade romane*, atti del convegno (Poitiers, 1990), in «Cahiers de civilisation médiévale», XXXIV, 1991, 3-4, pp. 329-334.
- P. HERBETH, *Inventaires de la basse Provence centrale*, in «Razo», 13, 1993, pp. 81-95.
- E. HILDESHEIMER, *Diocèse d'Antibes puis de Grasse. Diocèse de Vence (fin X^e-XV^e siècles)*, in *Les diocèses de Nice et de Monaco* (Histoire des diocèses de France, 17), a cura di F. Hildesheimer, Paris 1984, pp. 54-68.
- N. HOLST, *Der Deutsche Ritterorden und seine Bauten: von Jerusalem bis Sevilla, von Thorn bis Narwa*, Berlin 1981.
- J. HUIZINGA, *L'autunno del Medio Evo*, Firenze 1985 (I ed. 1940; ed. or. *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem 1919).
- A. Von HÜLSEN, *À propos de la Porta Romana de Milan: dans quelle mesure la sculpture de l'Italie du Nord reflète-t-elle certains aspects de l'histoire communale?*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XXXV, 1992, pp. 147-153.
- Ch. JACQUET, *Une Trilogie Provençale. Glandèves Entrevaux La Sedz*, Nice s.d.
- D. JALABERT, *La flore gothique, ses origines, son évolution du XII^e au XV^e siècle*, «Bulletin Monumental», 91, 1932, pp. 81-246.
- , *La flore sculptée des monuments du Moyen Age en France*, Paris 1965.
- H. R. JAUSS, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino 1989 (ed. or. *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, München 1977).
- G. JEHEL, *Les génois en Méditerranée occidentale (fin XI^e-début XIV^e siècle). Ébauche d'une stratégie pour un empire*, Amiens 1993.
- A. KASHTAN, *Architectural confrontations in the Old City of Jerusalem*, in *L'architettura a Malta dalla Preistoria all'Ottocento. Atti del XV Convegno di Storia dell'Architettura* (Malta, 1967), Roma 1970, pp. 247-274.
- N. KENAAN-KEDAR, *Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XXIX, 1986, 4, pp. 311-330.
- , *The Margins of Society in Marginal Romanesque Sculpture*, in «Gesta», XXXI, 1992, 1, pp. 15-24.
- M. KLING, *Romanische Zentralbauten in Oberitalien. Vorläufer und Anverwandte*, Hildesheim-Zürich-New York 1995.
- F. KOBLER, voce *Fensterrose*, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, VIII, München 1987, coll. 65-203.
- R. KRAUTHEIMER, *Introduzione a un'iconografia dell'architettura sacra medievale*, in IDEM, *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Torino 1993, pp. 98-150 (ed. or. *Introduction to an Iconography of Medieval Architecture*), in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», V, 1942, pp. 1-13).
- C. H. KRINSKY, *Representations of the Temple of Jerusalem before 1500*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIII, 1970, pp. 1-19.
- Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, atti del convegno (Senckenberg, 1984) a cura di W. Prinz e A. Beyer, Weinheim 1987.
- É. LAMBERT, *L'architecture des Templiers*, in *Bulletin Monumental*, 112, 1954, pp. 7-60 (I), 129-165 (II).
- N. LAMBOGLIA, *Per l'archeologia di Albingaunum* (Collana Storico-archeologica della Liguria Occidentale, III), Albenga 1934.
- , *L'“occhio” della chiesa parrocchiale di Pigna*, in «Rivista Ingauna e Intemelja», II, 1947, p. 48.
- , *Note sulla cattedrale di Albenga*, in «Rivista Ingauna e Intemelja», IV, 1949, pp. 1-8.
- , *Il ripristino della cattedrale di Ventimiglia*, in «Rivista Ingauna e Intemelja», VI, 1951, 1-2, pp. 34-35.

- , *Scavi e scoperte nel battistero di Sanremo*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», XV, 1960, pp. 23-39.
- , *Il restauro esterno della cattedrale di Ventimiglia*, in «Rivista Ingauna e Intemelia» XVI, 1961, 3-4, pp. 81-97.
- , *Restauri a S. Maurizio di Conio*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», XVII, 1962, 1-4, pp. 88-89 (a).
- , *La scoperta della «Loggia del Parlamento» a Ventimiglia Alta*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», XVII, 1962, 1-4, pp. 90-91 (b).
- , *Primi restauri alla Chiesa parrocchiale di Pigna*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», XVIII, 1963, pp. 62-73.
- , *L'inizio del restauro interno della cattedrale di Albenga*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», XIX, 1964, pp. 71-81 (a).
- , *Restauri alla torre e alla chiesa del Castello di Andora*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», XIX, 1964, pp. 82-85 (b).
- , *Il restauro del restauro della chiesa di Santa Croce ad Alassio*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», XX, 1965, pp. 96-97 (a).
- , *Il restauro interno della chiesa parrocchiale di Pigna*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», XX, 1965, pp. 102-103 (b).
- , *Lo scavo e il restauro della cattedrale di Albenga*, in «Bollettino Ligustico», XVIII, 1966, 1-2, pp. 3-22.
- , *I monumenti medioevali della Liguria di Ponente*, Torino 1970.
- , *La cattedrale di Ventimiglia e il romanico provenzale e francese*, in *Atti del II° congresso storico Liguria-Provenza* (Grasse, 1968), Bordighera-Aix-Marseille 1971, pp. 61-67.
- , *Albenga romana e medioevale*, Bordighera 1981 (I ed. 1957).
- , *I monumenti delle valli di Imperia*, Bordighera 1986 (I ed. 1963).
- P. LAMBRECHTS, *L'exaltation de la tête dans la pensée et dans l'art des Celtes*, Bruges, 1954.
- J. LECLERCQ-KADANER, *Exorcisme symbolique et quête de l'égalité d'âme sur un bas-relief roman de Ligurie*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XXVII, 1984, pp. 247-249.
- O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlin 1938.
- H. LEVROT, *Le sanctuaire de N.-D. de Fenestre au lendemain du Concordat*, in «Nice Historique», 14, 1912, pp. 278-279.
- Liber Iurium Reipublicae Genuensis*, II, Augustae Taurinorum 1857.

- S. LOMARTIRE, *Introduzione all'architettura del battistero di Parma*, in *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, a cura di C. Frugoni, Torino 1995, pp. 145-250

Luoghi di strada nel Medioevo fra il Po, il mare e le Alpi occidentali, a cura di G. Sergi, Torino 1996.

- A. LUTTRELL, *Gli Ospitalieri e l'eredità dei Templari: 1305-1378*, in *I Templari: mito e storia*, atti del convegno (Poggibonsi, 1987), Sinalunga 1989, pp. 67-86.

B. LYMANT, voce *Fensterrose*, in *Lexikon des Mittelalters*, IV, München-Zürich 1989, coll. 354-355.

D. MACGIBBON, *The Architecture of Provence and the Riviera*, Edinburgh 1888.

La Madonna di Savona, Savona 1985.

O. MANINI CALDERINI, *Per lo studio sistematico delle incisioni medievali su portali di edifici dell'Alto Novarese*, in «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», LXXXV, 1994, 1, pp. 439-442.

S. MANTINI, *Un recinto di identificazione: le mura sacre della città. Riflessioni su Firenze dall'età classica al Medioevo*, in «Archivio Storico Italiano», CLIII, 1995, pp. 211-261.

M. MARCENARO, *Alfredo D'Andrade*, in *Medioevo demolito. Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo e M. Marcenaro, Genova 1990, pp. 277-311.

–, *Le absidi della cattedrale di Albenga: i restauri di Carlo Ceschi e Nino Lamboglia*, in «Rivista di Studi Liguri», LIX-LX, 1993-94, pp. 369-406.

C. MARCHESANI - G. SPERATI, *Ospedali genovesi nel Medioevo*, Genova 1981.

P. MARCHI, *Valli di Porto Maurizio*, Genova 1979.

C. MARCORA, *Il Priorato di Piona*, Lecco 1972.

E. MARENCO, *Carte topografiche e corografiche manoscritte della Liguria e delle immediate adiacenze conservate nel R. Archivio di Stato di Genova*, Genova 1931.

C. MARIO, *Una scena antica. Forme della spettacolarità nel Piemonte bassomedievale*, in «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», LXXXVIII, 1990, pp. 365-386.

F. MARMORI, *Su alcune chiese a due navate nella Liguria di levante: contributo allo studio del tipo*, in «Quaderni dell'Istituto di progettazione architettonica», 7, 1971, pp. 99-128.

M. MARTIN, *La Statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XV^e et XVI^e siècles en Europe occidentale*, Paris 1997.

- U. MARTINI, *I maestri comacini a Taggia*, in «Rivista Ingauna e Intemelja», II, 1947, pp. 41-43.
- , *Antiche fontane di Taggia: il “brachi” delle Confrarie*, in «Rivista Ingauna e Intemelja», III, 1948, p. 27.
- M. MASSA, *Capitelli e portali del protoromanico*, in *Scultura nelle Marche*, a cura di P. Zampetti, Firenze 1993, pp. 110-153.
- E. MATTIAUDA, *Le istituzioni ospedaliere e l’Ospedale S. Paolo*, in C. CHILOSI - E. MATTIAUDA - A. ZENCovich, *Cultura terapeutica e antiche farmacie nella Liguria Occidentale*, Genova 1995, pp. 3-6.
- E. MAZZINO, *Restauro a Pigna e a Castelvittorio*, in «Rivista Ingauna e Intemelja», IX, 1954, pp. 87-89.
- , *La chiesa medioevale di Cervo detta ora di S. Caterina*, in «Rivista Ingauna e Intemelja», XIII, 1958, pp. 27-37.
- E. MAZZINO - G. V. CASTELNOVI, *Il santuario di Montegrazie ad Imperia*, Genova 1967.
- A. MELANI, *L’Ornamento nell’Architettura*, II, Milano 1927.
- G. G. MERLO, *Circolazione di eretici tra Francia e Piemonte nel XIV secolo*, in «Provence Historique», XXVII, 1977, pp. 325-334.
- , *Esperienze religiose e opere assistenziali in un’area di ponte tra XII e XIII secolo*, in *Luoghi di strada nel Medioevo fra il Po, il mare e le Alpi occidentali*, a cura di G. Sergi, Torino 1996, pp. 213-234.
- E. MICHELETTO, *La chiesa di San Dalmaso e la sua cripta. L’intervento archeologico e lo studio degli elevati*, in *La chiesa di San Dalmaso a Pedona, archeologia e restauro*, a cura di E. Micheletto, Cuneo 1999, pp. 43-107.
- J. MICHLER, *Über die Farbfassung hochgotischer Sakralräume*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», XXXIX, 1977, pp. 29-64.
- , *La cathédrale Notre-Dame de Chartres: Reconstitution de la polychromie originale à l’intérieur*, in «Bulletin Monumental», CXLVII, 1989, pp. 117-131.
- Milano e la Lombardia in età comunale, secoli XI-XIII*, catalogo della mostra (Milano, 1993), Milano 1993.
- L. MINGHERLINO, *Ponti medievali nell’estremo Ponente Ligure*, in «Rivista Ingauna e Intemelja», XLVI-XLVII, 1991-1992, pp. 12-39.
- F. MOLteni, *Realismo politico all’ombra del Grande Scisma. Il caso dell’Ospedale della Misericordia di Savona*, in «Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria», XXVII, 1991, pp. 21-26.
- , *Il pellegrinaggio a Santiago di Compostella nella Savona medievale*, in «Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria», XXVIII, 1992, pp. 67-83 (a).
- , *La conformazione interna dell’Ospedale della Misericordia di Savona nella seconda metà del XIV secolo*, in «Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria», XXVIII, 1992, pp. 117-122 (b).
- , *L’Ospedale Antoniano di Savona nel Medioevo*, in «Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria», XXIX, 1993, pp. 7-13 (a).
- , *L’ospedale di san Giacomo de Topiis a Savona nel 1352*, in «Sabazia», 14, 1993, pp. 10-12 (b).
- Monasteria nova*, a cura di C. Dufour Bozzo e A. Dagnino, Genova 1998.
- A. MONCIATTI, *Staffarda*, in *Architettura cistercense. Fontenay e le abbazie in Italia dal 1120 al 1160*, a cura di G. Viti, Casamari-Firenze 1995, pp. 133-136 (a).
- , *Tiglieto*, in *Architettura cistercense. Fontenay e le abbazie in Italia dal 1120 al 1160*, a cura di G. Viti, Casamari-Firenze 1995, pp. 91-95 (b).
- B. MONTAGNES, *La basilique de la Madeleine à Saint-Maximin*, in *Congrès archéologique de France, 143, 1985, Le Pays d’Aix*, Paris 1988, pp. 238-253.
- P. MONTORSI, *Romanico arcaico. Sculture italiane dal 1100 al 1200*, in «Bollettino d’Arte», 50-51, 1988, pp. 71-102.
- I. MORETTI, *Linee d’indagine per lo studio dell’architettura ospedaliera nel Medioevo*, in *I Templari: mito e storia*, atti del convegno (Poggibonsi, 1987), Sinalunga 1989, pp. 211-222.
- M. MÜLLER, *Fonction du profane et du «ridiculum» dans l’enluminure médiévale*, in «Histoire de l’art», 29-30, 1995, pp. 23-31.
- L. MÜLLER PROFUMO, *Le pietre parlanti. L’ornamento nell’architettura genovese 1450-1600*, Genova 1992.
- Il Museo Diocesano di Albenga*, Bordighera 1982.
- D. NAVONE, *Dell’Ingaunia*, Albenga 1853.
- Niveo de marmore. L’uso artistico del marmo di Carrara dall’XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana, 1992) a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992.

- F. NOBERASCO, *Savona e l'ordine di S. Giovanni di Gerusalemme*, in «Atti della Società Savonese di Storia Patria», VI, 1923, pp. 117-125.
- , *L'atlante di Pier Maria Gropallo*, in *Il territorio di Albenga da Andora alla Caprazoppa: quattro secoli di cartografia*, in «Rivista Ingauna e Intemelina», XLII-XLIII, 1987-1988, pp. 19-31.
- B. OBRIST, *Cosmology and Alchemy in an illustrated 13th century alchemical tract: Constantine of Pisa*, «*The Book of the Secrets of Alchemy*», in «Micrologus», I, 1993, pp. 115-160.
- L. OLIVERI, *Le pievi medioevali dell'alta val Bormida*, in «Rivista Ingauna e Intemelina», XXVII, 1972 (ma 1976), pp. 17-34.
- R. OURSEL, *Les églies des Templiers*, in «Archeologia», 27, marzo-aprile 1969, pp. 28-35.
- R. PACINI, *La chiesa dell'abbazia di Tiglieto*, in «Bollettino Ligustico», VII, 1955, pp. 33-55.
- E. PAGELLA, *Sant'Andrea di Vercelli*, in *Gotico in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1992, pp. 142-152.
- F. PALLARÉS, *Un tentativo di restauro a Sanremo sulla canonica medioevale di S. Siro*, in «Rivista Ingauna e Intemelina», XVI, 1961, pp. 121-124.
- , *I restauri della cattedrale di Ventimiglia. Cronaca dei restauri*, in «Rivista Ingauna e Intemelina», XXIV-XXV, 1969-70 (ma 1995), pp. 5-74.
- , *La Cattedrale: le fasi edilizie e i restauri*, in *La cattedrale di Ventimiglia. Arredo scultoreo tra alto e basso Medioevo*, Genova 1994, p. 3.
- G. PALMERO, *Gli scongiuri di un notaio genovese per la nascita del figlio*, in «Abstracta», 38, 1989, pp. 42-47.
- , *L'Hospitalis de Clusa*, in «Ou pais mentounasc», XVI, 1991, 60, pp. 8-12.
- , *Ventimiglia medievale: topografia e insediamento urbano*, Genova 1994.
- , *Rauba, massaricia, vestimenta et utensilia, nel Duecento intemelio*, in «Intemelion», I, 1995, pp. 25-40.
- , *La dimensione del privato nel Duecento in-temelio*, in *Dal l'antichità alle crociate. Archeologia, arte, storia ligure-provenzale*, atti del convegno (Imperia, 1995), a cura di D. Gandolfi e M. La Rosa, in «Rivista Ingauna e Intemelina», LI, 1996 (ma 1998), pp. 13-21.
- M. PAPPALARDO, *La via del sale per il Passo del Pagari*, in «Cuneo Provincia Granda», XLVII, 1982, pp. 38-43.
- R. PARDI, *L'architettura sacra degli ordini militari*, in *Templari e Ospitalieri in Italia. La chiesa di San Bevignate a Perugia*, a cura di M. Ronchetti, P. Scarpellini, F. Tommasi, Milano 1987, pp. 27-37.
- M. PASTOUREAU, *Bestiaire du Christ, bestiaire du diable. Attribut animal et mise en scène du divin dans l'image médiévale*, in IDEM, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, s.d. (1987?), pp. 85-110.
- P. PAZÉ, *Lungo la strada di Provenza: i Gerosolimitani a Chio monte*, in *Luoghi di strada nel Medioevo fra il Po, il mare e le Alpi occidentali*, a cura di G. Sergi, Torino 1996 pp. 179-212.
- C. PEANO, *I Segreti Solari di una Abbazia Cistercense. Santa Maria di Staffarda*, Cavallermaggiore 1993.
- L. M. PEDROSA DOS SANTOS GRAÇA, *Convento de Cristo*, Lisboa-Mafra 1994.
- M. PELLEGRINO, *Uno strano meteorologo: il "servan" della mitologia alpina*, in «R n° d'aigüra», 22, 1994, pp. 3-11.
- A. PERIN, *La chiesa di San Pietro al Bosco (1573-1612). Aspetti di un cantiere dell'età della Controriforma*, in «Rivista di Storia Arte e Archeologia per le Province di Alessandria e Asti», CVIII, 1999, pp. 83-118.
- M. PEROTTI, *Repertorio dei monumenti artistici della provincia di Cuneo*. 1c, *Territorio dell'antica Marca Saluzzese*, Cuneo 1980.
- D. PESCARMONA, *Contributo per la conoscenza della scultura lignea lombarda del XIV secolo*, in *Una Madonna lignea del Trecento a Como*, a cura di M. L. Casati, Como, 1995, pp. 9-11.
- G. PETRACCO SICARDI, *Toponomastica di Pigna*, Bordighera 1962.
- G. PISTARINO, *Genova e l'Occitania nel secolo XII*, in *Atti del I° congresso storico Liguria-Provenza*, Bordighera-Aix-Marseille 1966, pp. 64-130.
- , *Ventimiglia genovese a metà del Duecento*, in «Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere», XLII, 1985, pp. 229-239.
- P. F. PISTILLI, *Il monastero di Tiglieto: cenni storici*, in «Rivista Cistercense», V, 1988, pp. 127-155.

- , *Santa Maria di Tiglieto: prima fondazione cistercense in Italia (1120)*, in «Arte medievale», s. II, IV, 1990, 1, pp. 117-149.
- , *Un insediamento di un ordine militare in Terra di Bari: la chiesa e l'ospedale di Ognissanti a Trani e l'architettura di tradizione templare in Puglia*, in *Monaci in armi. L'architettura sacra dei Templari attraverso il Mediterraneo*, a cura di G. Viti, A. Cadei, V. Ascani, Firenze 1995, pp. 247-295.
- J. PUIG I CADAFALCH, *La Geografia i els orogens del primer art romanic*, Barcelona 1930.
- G. PUERARI, *Il tardo medioevo ad Albenga: casa, abbigliamento e artigianato*, in *Legislazione e società nell'Italia medievale, per il VII centenario degli Statuti di Albenga (1288)*, atti del convegno (Albenga, 1988), Bordighera 1990, pp. 363-423.
- Ch. M. RADDING - W. W. CLARK, *Medieval Architecture, Medieval Learning: Builders and Masters in the Age of Romanesque and Gothic*, New Haven-London, 1992.
- E. RAGUSA, *Gli arredi*, in E. DAO, *Elva. Un paese che era*, Savigliano 1985, pp. 123-125.
- N. RASMO, *Note sulla costruzione trecentesca della parrocchiale a Bolzano*, in «Cultura atesina / Kultur des Etschlandes», IV, 1950, pp. 6-25.
- , *La scultura romanica nell'Alto Adige. Note e revisioni*, Bolzano, 1954.
- , *La collegiata di S. Candido*, Trento 1972.
- L. RAIBERTI, *Aperçu historique sur le sanctuaire de Notre-Dame de Fenestre et sur St. Martin-Vésubie*, Nice 1898.
- R. H. RANDALL, *A Spanish Virgin and Child*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», XIII, 1954, 4, pp. 137-143.
- J. RASPI SERRA, *Pensiero e linguaggio nella decorazione cistercense*, in «Arte medievale», s. II, VIII, 1994, 2, pp. 23-31.
- E. RAYMOND, *Les Templiers dans les Alpes Maritimes*, in «Nice Historique», XIV, 1912, pp. 7-20.
- C. REBAUDO, *Pigna monumentale e artistica*, in *Pigna e il suo territorio*, Novara 1988, pp. 34-39.
- J. REICHE, *Eine spätromanische Brunnenchale im Zisterzienserkloster Volkenrode (Thüringen)*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 60, 1997, 3, pp. 334-351.
- A. REINACH, *Les têtes coupées et les trophées en Gaule*, in «Revue Celtique», 1913, pp. 38-60 (I), 253-286 (II).
- A. REINLE, *Timpani romanici primitivi*, in *Il Romanico*, Atti del Seminario di studi diretto da P. Sampaolesi (Varenna, 1973), Milano 1975, pp. 157-163.
- Relazione su cento lavori. L'attività di cantiere della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Liguria, 1982-1993*, a cura di L. Pittarello, Genova 1995.
- S. REPETTO, *Architettura cristiana nella diocesi di Acqui fra i secoli X e XIII*, in «Urbs silva et flumen», XV, 2002, 1, pp. 60-68.
- Restauro a Piani. La Madonna lignea e la sua «custodia»*, Imperia 1996.
- P. REUTERSWÄRD, *The forgotten symbols of God. Five essays reprinted from Konsthistorisk Tidskrift*, Stockholm 1986.
- A. M. RIBERI, *S. Dalmazzo di Pedona e la sua abazia (Borgo San Dalmazzo)*, Torino 1929.
- Th. RIEGER, *Roses romanes et roses gothiques dans l'architecture religieuse alsacienne*, in «Cahiers alsaciens d'archéologie d'art et d'histoire», XXII, 1979, pp. 67-105.
- M. RIGHETTI TOSTI-CROCE, *Architettura per il lavoro. Dal caso cistercense a un caso cistercense: Chiaravalle di Fiasstra*, Roma 1993.
- G. A. ROCCA, *Le chiese e gli ospedali della città di Savona non più esistenti o che subirono modificazioni*, Lucca 1872.
- D. ROGGERO, *Ottiglio. Ritratto di un paese del Monferrato*, Ottiglio 1998.
- J. ROMAN, *Répertoire Archéologique du Département des Hautes-Alpes*, Paris 1888.
- G. ROMANO, *Per un atlante del gotico in Piemonte*, in *Gotico in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1992, pp. 16-49.
- , *Cantieri di aggiornamento: San Costanzo al Monte e Orta San Giulio, in Piemonte Romanico*, a cura di G. Romano, Torino 1994, pp. 153-161 (a).
- , *Difficoltà dell'XI secolo, in Piemonte romanico*, a cura di G. Romano, Torino 1994, pp. 144-147 (b).
- E. ROSSETTI BREZZI, *Le vie del gotico in Valle d'Aosta, in Gotico in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1992, pp. 288-359.
- G. ROSSI, *Necrologium Ecclesiae Cathedralis Vigintimiliensis*, in «Miscellanea di storia italiana», V, 1868, pp. 73-115 (I ed. in estratto, Torino 1864).

- , *La Cattedrale e il Battistero di Ventimiglia*, in «Giornale Ligustico di archeologia, storia e belle arti», IV, 1877, pp. 209-226.
- , *Storia della città di Ventimiglia*, Oneglia 1886.
- , *La Valle di Diano (Liguria) e i suoi statuti antichi*, Torino 1900.
- , *Documenti inediti riguardanti la Chiesa di Ventimiglia*, in «Miscellanea di Storia Italiana», s. III, XI, 1906, p. 359-411.
- , *Storia del Marchesato di Dolceacqua e dei Comuni di Val di Nervia*, Bordighera 1966 (ristampa dell'ed. 1903; I ed. 1862).
- , *Lettera inedita di Girolamo Rossi (1871)*, a cura di M. Bartoletti, in *Federigo Alizeri (Genova 1817-1882), un «conoscitore» in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche*, atti del convegno (Genova, 1985), Genova 1988, pp. 337-339.
- R. ROSSI MANARESI, *Considerazioni tecniche sulla scultura monumentale policromata, romanica e gotica*, in *Materiali lapidei II*, supplemento a «Bollettino d'Arte», 1987, 41, pp. 173-186.
- G. ROSSINI, *L'architettura degli ordini mendicanti in Liguria nel Due e Trecento*, Bordighera 1981.
- P. ROTONDI, *Antica arte lignea in Liguria*, catalogo della mostra (Savona, 1952), Genova 1952.
- R. Von SCHLETTSTADT, *Storie memorabili*, a cura di S. M. Barillari, Milano-Trento 1998.
- R. SAGGINI, *La confraternita di San Domenico e la fondazione dell'Ospedale Grande di Misericordia a Savona*, in «Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria», XXVII, 1991, pp. 27-58.
- , *Gli inventari del "Libro dei redditi" dell'Ospedale Grande di Misericordia di Savona*, in «Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria», XXVIII, 1992, pp. 123-147.
- F. SALVIAT, *La sculpture d'Entremont*, in *Archéologie d'Entremont au Musée Granet*, Aix-en-Provence 1987, pp. 165-239.
- J. SAUER, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Münster 1964 (I ed. 1902).
- W. SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique en France 1140-1270*, Paris 1972.
- C. F. SAVIO, *L'Abazia di Staffarda (1135-1802)*, Torino 1932.
- D. SCARELLA, *Una convenzione fra il Conte Oberto di Ventimiglia e gli uomini di Baiardo*, in «Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per la Liguria. Sezione Ingauna e Intemelina», II, 1935, 1, pp. 100-102.
- P. SCARPELLINI, *La chiesa di San Bevignate, i Templari e la pittura perugina del Duecento*, in *Templari e Ospitalieri in Italia. La chiesa di San Bevignate a Perugia*, a cura di M. Ronchetti, P. Scarpellini, F. Tommasi, Milano 1987, pp. 93-158.
- J. C. SCHMITT, *Les masques, le diable, les morts dans l'Occident Médiéval*, in «Razo», VII, 1986, pp. 87-119.
- , *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Bari 1988.
- R. SCHNEIDER BERRENBURG, *Studien zur monumentalen Kreuzfix-gestaltung im 13. Jahrhundert*, München 1977.
- H. SCHNELL, *Christliche Lichtsymbolik in den einzelnen Kunstepochen. Ein entscheidendes Element in der Metamorphose der Ikonologie des Kirchengebäudes und von Stilen*, in «Das Münster», XXXI, 1978, 1, pp. 21-46.
- H. SCHOMANN, *Die ehemalige Zisterzienserabtei Staffarda in Piemont*, in «Raggi», 9, 1969, 1-2, pp. 24-58.
- A. SCOLARI, *L'abbaye de Staffarda*, in *Congrès Archéologique du Piémont, 129^e session, 1971*, Paris 1977, pp. 443-450.
- W. SCOTT, *Rock Villages of the Riviera*, London 1898.
- La scultura decorativa del Primo Rinascimento*, atti del convegno (Pavia, 1980), Roma 1983.
- Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, catalogo della mostra (Siena, 1987), Firenze 1987.
- G. SERGI, *Valichi alpini minori e poteri signorili: l'esempio del Piemonte meridionale nei secoli XII-XV*, in «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», LXXIV, 1976, pp. 67-75.
- A. SEPELLI, *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*, Palermo 1990.
- A. A. SETTIA, *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel Medioevo*, Bari 2002.
- S. SETTIS, *Verbreitung und Wiederverwendung antiker Modelle*, in *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12/13. Jahrhundert*, a cura di H. Beck e K. Hengevoss-Dürkop, Frankfurt am Main 1994, pp. 351-366.
- A. SIMON, *Letteratura e arte figurativa: Franco Sacchetti, un testimone d'eccezione?* in «Mélanges de l'École Française de Rome, Moyen Âge», 105, 1993, 1, pp. 43-479.

- A. SIMONETTI, *Santi cefalofori altomedievali*, in «Studi medievali», XXVIII, 1987, pp. 67-121.
- F. SIMONETTI, *Il crocifisso di S. Paragorio a Noli: note di restauro*, in *I Liguri dall'Arno all'Ebro*, atti del convegno (Albenga, 1982), in «Rivista di Studi Liguri», XLVIII, 1985, pp. 52-58.
- O. Von SIMSON, *La cattedrale gotica. Il concetto medievale di ordine*, Bologna 1988 (ed. or. *The Gothic Cathedral*, Princeton 1962).
- S. SPADA PINTARELLI, voce *Alto Adige*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma 1991, pp. 463-473.
- , *Bolzano. Museo civico. Sezione Storico-Artistica*, Bologna 1995.
- G. SPALLA, *L'architettura popolare in Italia. Liguria*, Bari 1984.
- P. STRINGA, *Valli Nervia, Roia e Bevera*, Genova 1977.
- R. SUCKALE, *Zur Bedeutung Englands für die welfische Skulptur um 1200*, in *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125-1235*, catalogo della mostra (Braunschweig, 1995) a cura di J. Luckhardt e F. Niehoff, II, *Essays*, München, 1995, pp. 440-451.
- Sui sentieri dell'arte intorno al 1492 nel Ponente ligure*, catalogo della mostra fotografica (Imperia, 1993), a cura di M. T. Verda Scajola e G. De Moro, Imperia 1993.
- H. STAMPER, *Zur Baugeschichte der Alten Grieser Pfarrkirche*, in «Der Schlern», 54, 1980, 6, pp. 255-260.
- Gli Statuti di Albenga del 1288*, a cura di J. Costa Restagno, Genova 1995.
- L. TACCHELLA, *Le visite apostoliche alla Diocesi di Albenga*, in «Rivista Ingauna e Intemelja», XXXI-XXXIII, 1976-1978, pp. 74-141.
- , *I Cavalieri di Malta in Liguria*, Genova 1977.
- , *Cervo e Rocchetta di Cairo, due feudi liguri nella storia del Sovrano Militare Ordine di Malta*, Genova 1996.
- A. TAGLIAFERRI, *Le Diocesi di Aquileia e Grado* (Corpus della scultura altomedievale, X), Spoleto 1981.
- L. TAGLIAFERRO, *Un secolo di marmo e di pietra: il Quattrocento*, in *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova 1987, pp. 217-249.
- L. TAVERNIER, *Ein Tympanonrelief des 12. Jahrhunderts von der ältesten Bischofskirche in Brixen. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte romanischer Skulptur im Alpengebiet, in Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Herrmann Bauer zum 60. Geburtstag*, a cura di K. Mösener e A. Prater, Hildesheim-Zürich-New York 1991, pp. 68-91.
- O. F. TENCAJOLI, *L'ordine di San Giovanni di Gerusalemme a Nizza*, in «Fert», 17, 1928, pp. 19-40.
- , *Documenti su Commende Nizzarde e Savoiarde nell'archivio del Sovrano M. Ord. di S. Giovanni a Malta*, in «Fert», n. s., II, 1930, pp. 201-219.
- L. THÉVENON, *L'art du Moyen-Age dans les Alpes méridionales*, Nice 1983.
- , *Trésors d'art religieux de la vallée de la Vesubie*, in «Nice Historique», 95, 1992, 1, pp. 21-33.
- J. THIRION, *Une construction des Hospitaliers en Provence: Saint Apollinaire de Puimoisson*, in *Mélanges Busquet. Questions d'Histoire de Provence (XI^e-XIX^e siècles)*, n. speciale di «Provence Historique», 1956, pp. 108-118.
- , *L'ancienne cathédrale de Senez (Basses-Alpes)*, in «Cahiers Ligures de Préhistoire et d'Archéologie», 6, 1957, pp. 155-173 (a).
- , *Note sur trois chapelles polygonales de l'ancien diocèse de Grasse (Alpes-Maritimes)*, in *Actes du V^e Congrès International d'Archéologie Chrétienne (Aix-en-Provence, 1954)*, Città del Vaticano-Paris 1957, pp. 589-597 (b).
- , *L'ancienne cathédrale de Nice et sa clôture de chœur du XI^e siècle, d'après des découvertes récentes*, in «Cahiers Archéologiques», XVII, 1967, pp. 121-160.
- , *L'influence lombarde dans les Alpes françaises du Sud*, in «Bulletin Monumental», 128, 1970, pp. 7-40.
- , *L'influence de l'Italie du Nord sur l'art roman de la Provence orientale*, in *Atti del II^o congresso storico Liguria-Provenza* (Grasse, 1968), Bordighera-Aix-Marseille 1971, pp. 37-60.
- , *Sculptures romanes de Haute-Provence*, in «Bulletin Monumental», 130, 1972, pp. 7-43.
- , *Notre-Dame d'Embrun*, in *Congrès archéologique de France. 130^e session, 1972, Dauphiné*, Paris 1974, pp. 91-135.
- , *La Costa azzurra. Le alpi provenzali*, Milano 1981 (ed. or. *Alpes Romanes*, St. Léger Vauban 1981).
- , *Remarques sur la cripte et les structures récemment dégagées de l'église Saint-Dalmas-Valdeblorre*, in «Cahiers Archéologiques», XXXVIII, 1990, pp. 63-79.

- H. THÜMMLER, *Die Baukunst des 11. Jahrhunderts in Italien*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», III, 1939, pp. 141-226.
- S. TOBIN, *The Cistercians. Monks and Monasteries of Europe*, London 1995.
- P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, Torino 1927.
- F. TOMMASI, *L'Ordine dei Templari a Perugia*, in «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», LXXVIII, 1981, pp. 5-79.
- C. TOSCO, *San Maurizio a Roccaforte Mondovì e il problema delle chiese a due navate nell'architettura dell'età romanica*, in «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», 107, 1992, pp. 5-43.
- , *San Dalmazzo di Pedona: un'abbazia nella formazione storica del territorio. Dalla fondazione paleocristiana ai restauri settecenteschi*, Cuneo 1996.
- , *Architetti e committenti nel romanico lombardo*, Roma 1997 (a).
- , *Il Monferrato come scuola architettonica: interpretazioni critiche di un tema storiografico*, in «Monferrato arte e storia», 9, 1997, pp. 45-77 (b).
- La tradition vivante. Notre Dame de Laghet, Sainte-Maxime* 1986.
- J. TRILLING, *Medieval interlace ornament: the making of a crosscultural idiom*, in «Arte medievale», s. II, IX, 1995, 2, pp. 59-86.
- B. UGO, *Restauri a Lingueglietta*, in «Rivista Ingauna e Intemelio», IX, 1954, pp. 69-72.
- M. UNTERMANN, *Der Zentralbau im Mittelalter. Form-Funktion-Verbreitung*, Darmstadt 1989.
- G. VALENZANO - G. GUERRINI - A. GIGLI, *Chiaravalle della Colomba. Il complesso medievale*, Piacenza 1994.
- C. VARALDO, *La topografia urbana di Savona nel tardo Medioevo*, Bordighera 1975.
- , *Corpus Inscriptionum Medii Aevi Liguriae*, I, Savona-Vado-Quiliano, Genova 1978.
- L. VASCETTI, *Graffiti su chiese romaniche dell'Astigiano, in Benaco '85. La cultura figurativa rupestre dalla protostoria ai nostri giorni: archeologia e storia di un mezzo espressivo tradizionale. Atti del 1° convegno internazionale di arte rupestre, Torri del Benaco 1985*, Torino 1986, pp. 181-214.
- A. VENTURINI, *Un compte de voyage par voie de terre de Manosque à Gênes en 1251*, in «Provence Historique», XLV, 1995, pp. 25-48.
- M. T. VERDA SCAJOLA, *Itinerario artistico. Architettura, scultura e pittura tra Medioevo e Rinascimento*, in *Sui sentieri dell'arte intorno al 1492 nel Ponente ligure*, catalogo della mostra fotografica (Imperia, 1993), a cura di M. T. Verda Scajola e G. De Moro, Imperia 1993, pp. 60-86.
- R. VERGEINER, *Die Innichner Stiftskirche*, in «Das Münster», XLV, 1992, 3, pp. 241-243.
- P. VERZONE, *L'architettura religiosa dell'alto medioevo nell'Italia settentrionale*, Milano 1942.
- La via Francigena nel Senese. Storia e territorio*, catalogo della mostra (Siena, 1985) a cura di R. Stopani, Firenze 1985.
- V. VIALE, *Di quattro pregevoli oggetti di oreficeria e a smalto*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 1952-53, pp. 54-65.
- B. VIANO, *Petrarca a Porto Maurizio*, in «La Casana», XXXIII, 1991, 1, pp. 18-20.
- M. VINZONI, *Il Dominio della Serenissima Repubblica di Genova in Terraferma*, fac-simile dell'edizione manoscritta del 1773, Novara 1955.
- C. VIOLANTE, *Le contraddizioni della storia. Dialogo con Cosimo Damiano Fonseca*, Palermo 2002.
- Il Volto Santo, storia e culto*, catalogo della mostra (Lucca, 1982), a cura di C. Baracchini e M. T. Filieri, Lucca 1982.
- R. WAGNER-RIEGER, *Die Italienische Baukunst zu Beginn der Gotik*, I, Oberitalien, Graz-Köln 1956.
- W. Von ESCHENBACH, *Titarel*, a cura di M. Dallapiazza, Parma 1994.
- O. ZASTROW, *Scultura carolingia e romanica nel Comasco. Inventario territoriale*, Como 1981.
- A. ZENCOVICH, *Temi di argomento sanitario relativi alla provincia di Imperia*, in C. Chilosi - E. Mattiauda - A. Zencovich, *Cultura terapeutica e antiche farmacie nella Liguria Occidentale*, Genova 1995, pp. 65-126.
- F. ZULIANI, *Il Crocifisso del Metropolitan Museum di New York e il portale di Santa Giustina: sulle tracce di una maestranza francese in viaggio*, in *De Lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco e G. Valenzano, Padova 2002, pp. 441-448.

Referenze fotografiche:

Le fotografie sono dell'autore, tranne le seguenti:

Riccardo Bonifacio, Sanremo: 35

Enzo Bruno, Alessandria: 6

Istituto Internazionale di Studi Liguri, Bordighera: 38, 39

Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etno-
antropologico del Piemonte, Torino: 36

Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etno-
antropologico della Liguria, Genova: 42

INDICE DEI LUOGHI

I numeri in corsivo indicano
la citazione in nota

Acqui, 15, 97
Adige (fiume e valle), 128
Aigovo, *120*
Aix-en-Provence, 115, *121*
Alassio, 117, 182
Alba, 15, 92, 94, 132
Alba Fucense, 81
Albenga, 10-12, 16, 19, 26-28, 30-33, 36, 40, 42-46, 60-62,
66, 69, 71, 76, 79, 90, 93, 96, 99-103, 107, 108, 110, 118,
121, 122, 132, 139, 187
Alessandria, 84, 87, 91, 165
Almourol, 110, *124*
Alpi Marittime, 12, *51, 74, 113, 144, 147*
Alpi Meridionali (o del Sud), 15, 16, 25, 35, 42, 43, 46, *49,*
72, 82, 84, 138, 143, 165
Alpi Occidentali, 9
Andora, 26, 27, 30, 60, 61, 101, 103
Andria, 110, *124*
Angoulême, 113
Antibes, 15, 39, *50*
Aosta, 78, 127
Apiro, 128
Aquilaia, 127
Arezzo, 68
Argentina (valle), 80
Arroscia (valle), 85, 86, *122*
Arveglio, 82
Arzeno, 106
Asti, 89, 92, *121*
Avignone, 115

Baiardo, 148, 149, *151*
Barfreston, 163
Bassignana, 88
Beauvais, 168
Belgio, 78
Bergamo, 117
Bergeggi, 86, 87

Bergolo, 92
Biella, 83
Bissone, 152-154, 159, 160, 162, 164, 166, 174
Blera, 81
Bobbio, 78
Bollengo, 81
Bologna, 71, 117, 184
Bolzano, 34, 127, 130
Bordighera, 20, 87, 156
Borgogna, 124
Borgo San Dalmazzo, 89
Bormida (valle), 108
Bosco Marengo, 84
Bouches-du-Rhône, 41
Boves, 51
Breil, 108
Briga, 144, 186
Brugnato, 86
Burgos, 132
Buriana, 76
Busca, 165

Caen, 12
Calderara, 85, 100, 120
Calvisio, 86, 87
Campania, 76
Campiona, 33
Camporosso, 86
Caramagna, 104
Casale Monferrato, 79, 92
Castelfranco, 149
Castellazzo Bormida, 91
Castino, 92
Catalogna, 184
Cavatore, 92
Celle Ligure, 182
Centa (fiume), 100, 102
Ceriale, 101
Cerrione, 83
Cervo, 102, 110, 117, 121
Ceva, 15, 16
Cexo (Cesio), 106
Chartres, 16, 44, 163
Cherasco, 28, 132
Chiaravalle della Colomba, 129, 136
Chiaravalle di Fiastra, 130

Chiaverano, 81
Citraux, 128
Ciudad Rodrigo, 186
Clavesana, 16
Clavi, 105
Cogorno, 37, 60
Como, 32, 166
Combs-sur-Artuby, 114
Conio, 80, 82, 85
Cortemilia, 92, 94
Cremona, 70, 167
Creuse, 113
Cuneo, 15-17, 29, 89, 132, 144, 145, 165, 166, 182

Demonte, 29
Diano Castello, 26, 104, 108, 124
Diano Marina, 108
Diano San Pietro, 187
Digne, 15, 140, 141
Dogliani, 132, 134
Dolceacqua, 149, 160
Dolcedo, 104, 105, 111, 122, 182

Embrun, 12, 15, 18, 31, 32, 34, 37, 50, 71, 82, 83, 96
Entracque, 51, 141
Entraunes, 30, 32
Entrevaux/Glandèves, 31

Faenza, 71
Ferrara, 184
Fiastra, 136
Finale, 86, 121, 123, 166
Firenze, 9, 20, 35
Foligno, 181
Framura, 81
Francia, 59, 67, 175
Franconia, 132, 178
Fréjus, 15, 73, 85

Gallarate, 143
Gattinara, 143
Gavi, 91
Genova, 16, 17, 20, 26, 30, 49, 50, 54, 59-61, 64, 73, 79, 91,
94, 101, 106, 123, 124, 148, 149, 154, 158, 162, 164, 166,
172

Gerusalemme, 71, 116
Ginestro, 108, 109
Glandèves/Entrevaux, 31, 49
Gorizia, 16
Grasse, 12, 15, 30, 36, 39, 43, 49, 50, 60, 62, 66, 69, 71, 101,
118, 139
Gravedona, 81
Grondona, 32, 43, 91, 130, 132
Gurk, 34
Halberstadt, 132
Hastière-par-delà, 78
Hildesheim, 78

Ile-de-France, 18, 124
Imperia (v. anche Porto Maurizio o Oneglia), 20, 105, 111,
146
Impero (fiume), 103
Innichen/San Candido, 34
Irlanda, 41
Itri, 81
Ivrea, 78

Kent, 163

La Croix, 113, 114
Laigneglia, 182
L'Argentière, 114, 125
La Spezia, 86
Lavagnola, 182
Lenzari, 86, 87
Lérins (isola), 87, 118
Les Vigneaux, 96
Liguria, 12, 13, 16, 25, 34, 35, 41, 48, 51, 55, 59, 74, 76, 79,
86, 93-95, 108, 109, 111, 112, 117, 119, 137, 142, 146, 151,
152, 154, 166, 180, 184, 187
Limoges, 146
Limone Piemonte, 29, 144
Limousin, 113
Lingueglietta, 30, 49, 60, 104, 122
Livonia, 109
Lobbes, 177
Lombardia, 12
Lucca, 147
Lucinasco, 161
Lugnacco, 81
Luni, 86

Maia Bassa/Untermais, 33
Maiorca, 76
Marche, 128
Massa Martana, 127
Massasco, 74
Mendatica, 122
Merano, 33
Messina, 110, 124
Migliarina, 86
Milano, 12, 29, 41, 63, 143, 165, 176
Minturno, 81
Miravet, 110
Mondovì, 15, 16
Monferrato, 87, 88, 90, 91, 94
Montalto, 80
Montecassino, 82
Montegrazie, 105, 161, 164
Montmajour, 87
Montevergine, 76
Mühlberg, 130

Naumburg, 65
Nava, 99
Nervia (valle), 152, 161, 164, 167
Nizza, 16, 35, 38, 71, 99, 101, 108, 113, 115, 119, 121, 144, 150,
Noli, 16, 105, 111, 121, 146, 147
Normandia, 12
Novara, 78
Novi Ligure, 84, 91
Nusco, 76

Oggiona, 143
Oneglia (v. anche Imperia), 106, 167
Opfingen, 178
Ormea, 83
Orvieto, 168
Ospedaletti, 107, 123
Osiglia, 108, 109
Ossola (valle), 20
Ottiglio, 91, 92

Padova, 150
Palencia, 146
Parigi, 169, 175

Parma, 37
Pecco, 81
Peníscola, 110
Perpignan, 183
Perugia, 124
Pesio, 38, 39
Pessano, 81
Piacenza, 136
Pianura Padana, 32
Piemonte, 78, 81, 94, 95, 125, 133-135, 143, 145, 148, 154, 166, 186
Pietrabruna, 104
Pieve di Teco, 100
Pigna, 108, 149, 152, 155, 159, 160, 162-168, 171, 186
Piona, 32
Pisa, 12, 113
Plasencia, 186
Poitiers, 12
Poitou, 12
Ponente ligure, 12, 17, 19, 26, 37, 63, 64, 73, 85, 99, 105, 107, 117, 142, 161, 164, 174, 180
Pornassio, 123
Portogallo, 109, 110
Porto Maurizio (v. anche Imperia), 103, 104, 110, 121, 161, 167
Portovenere, 86
Provenza, 17, 25, 34, 35, 41, 49, 73, 85, 93, 101, 115, 118, 125, 142, 150, 163
Prussia, 109, 110
Puget- Thénier, 138
Puimoisson, 114, 125
Pusteria (valle), 34

Quargnento, 87-90, 97

Ranzo, 85
Rapallo, 86
Reims, 11, 34, 44, 65
Reno, 78
Riva Ligure, 86
Riviera di Ponente, 15, 25
Riviera ligure, 30, 31, 42, 63, 72, 101, 108, 118, 146, 148, 152, 182, 186, 187
Roccaforte Mondovì, 83-85, 87
Rocchetta di Cairo, 109

Rocchetta Nervina, 108
Roja (valle), 108, 144
Ronchi (di Osiglia), 108, 109
Roma, 63
Romania, 41
Roquebillière, 114, 115
Roquepertuse, 41
Rosignano Monferrato, 83
Roussillon, 184

Saint-Benoît-sur Loire, 78
Saint-Dalmas di Valdeblore, 89, 144
Saint-Martin, 142, 143
Saint-Maximin, 116
Saint-Nicolas d'Andobio, 144
Sampeyre, 43, 51
San Candido/Innichen, 34
San Dalmazzo di Pedona (Borgo San Dalmazzo), 89, 144
San Gimignano, 113, 130
San Remo, 26, 28, 31, 33, 36, 49, 60, 61, 66, 69, 73, 74, 93, 101, 103, 104, 107, 123, 148, 167
San Salvatore dei Fieschi, 37, 60, 61, 69
Santo Stefano al Mare, 182
Santo Stefano Belbo, 92, 93
Saorge, 108, 141
Sassonia, 78
Savona, 16, 20, 92-94, 99, 119, 121, 146, 178, 180-182, 184-187
Scaria, 81
Schlettstadt, 178
Segovia, 117, 125
Senez, 30, 49
Sens, 139
Sessano, 81
Sestri Levante, 74
Seyne-les-Alpes, 32
Sezzadio, 89
Siena, 9, 179, 180
Sila, 20
Sospello, 124
Spagna, 110
Spigno, 89, 183
Spira, 12
Spoleto, 127

Staffarda, 126-130, 133-135
Staffora (fiume), 122
Strasburgo, 163
Stura (valle), 9, 10, 22, 29
Subiaco, 81, 82
Susa (valle), 15, 125

Taggia, 160, 166, 167
Tarascona, 163
Tenda, 29, 108, 143, 144, 166, 167
Terrasanta, 109, 111, 117, 142
Tesserete, 81
Thule, 71
Tiglieto, 134
Tinetto (isola), 86
Tino (isola), 86
Tirolo, 16, 34
Tizzano, 81
Toledo, 186
Tomar, 110, 117, 124, 125
Torino, 38, 177
Torre Paponi, 104
Toscana, 12, 113
Tournai, 177
Tournus, 78
Trento, 15, 16, 33, 34, 168
Triora, 149
Turingia, 130

Untermais/Maia Bassa, 33

Vallecrosia, 100
Var (valle), 30
Varaita (valle), 43
Varese, 143
Venezia, 20
Ventimiglia, 12, 15-17, 19, 26, 27, 29, 31-33, 36, 37, 40, 43,
45, 46, 50, 52, 53, 54, 57-72, 94, 103, 107, 108, 123, 124,
132, 139, 142, 144, 147, 149, 167
Vercelli, 76, 78, 135
Vermentina (valle), 144
Vernante, 29, 144

Verona, 168
Vésubie (valle), 89, 114, 142-145, 150
Vezzano, 86
Villadossola, 133
Villanova d'Albenga, 78, 80, 118
Villars-sur-Var, 114
Vinadio, 9-11, 20
Voghera, 122
Volkenrode, 130

Wegfurt, 132

ANNOTAZIONI

ANNOTAZIONI

Finito di stampare nel mese di luglio 2005
presso la tipolitografia “san giuseppe” - arma di taggia (im)
per conto della “philobiblon edizioni - ventimiglia (im)