

Publications de l'École française de Rome

St Peter of Osor (Island of Cres) and Benedictine monasticism in the Adriatic area | Sébastien Bully, Morana Čaušević-Bully, Stéphane Gioanni

Tra Pomposa e Venezia

Appunti sulla decorazione scultorea nei monasteri benedettini della costa nord adriatica durante il secolo XI



Stefano Riccioni

p. 107-134

Résumé

L'esame delle decorazioni in terracotta presenti sugli edifici ecclesiastici dell'Adriatico occidentale, condotto sulla scorta dei numerosi studi precedenti, conferma la comune appartenenza allo stile definito "ravennate lagunare", senza però dimenticare le influenze padane e gli influssi orientali. La decorazione dell'atrio di Pomposa e le sculture presenti nei monasteri dell'area ravennate rivelano stretti contatti con i frammenti provenienti da S. Marco a Venezia (ora in S. Apollonia) e da Torcello. Nell'ambito di questo contesto figurativo si possono ricondurre anche alcune testimonianze presenti nella costa croata dell'Adriatico, quali S. Pietro di Ossoero e la chiesa di S. Maria a Zara. Le sole analisi formali, tuttavia, non indicano chiare priorità cronologiche nell'elaborazione di queste decorazioni, e non esauriscono tutti gli interrogativi. Si propone quindi un esame iconografico sul bestiario dei laterizi pomposiani, in rapporto con le altre sculture, ravvisando temi strettamente connessi alle aspirazioni ascetiche della comunità monastica, elaborati contemporaneamente alle esigenze di rinnovamento della Chiesa, proposte negli scritti di Pier Damiani che negli anni di costruzione dell'atrio di Pomposa soggiornò nell'abbazia.

The examination of the fictile decoration of the western Adriatic, carried out on previous studies, confirms the belonging to the so called "ravennate lagunare" style without forgetting the Padanian and Eastern influences. The decoration of the atrium of Pomposa and the sculptures in the monasteries of the Ravenna area reveal close contacts with the medieval fragments of S. Marco (now in S. Apollonia) in Venice and Torcello. Within this figurative context we can also trace some sculptures on the Croatian coast of the Adriatic Sea, such as those at St Peter in Osor and S. Maria in Zara. Formal analyses alone, however, do not indicate clear chronological priorities in the elaboration of these decorations, and do not exhaust all questions. We therefore propose an iconographic examination of the bestiary displayed on the Pomposa atrium, in relation to the other sculptures, recognizing themes closely connected to the ascetic aspirations of the monastic community, elaborated at the same time as the renewal of the Church ideals, proposed in the writings of Pier Damiani, who stayed at the Pomposa abbey during the years of construction of the atrium.

Entrées d'index

Keywords :

medieval monasteries, North Adriatic, medieval sculpture, Pomposa Abbey, St. Mark's Basilica, Venice, Torcello, St Peter of Osor, bestiary, Signatures of medieval artists, Peter Damian

Parole chiave :

monasteri medievali, scultura medievale, abbazia di pomposa, basilica di S. Marco, Venezia, Torcello, nord adriatico, S. Pietro di Ossero, bestiario, firme di artisti medievali, Pier Damiani

Texte intégral

- 1 In queste note ci proponiamo di avviare un ragionamento sulla decorazione dei monasteri del versante italiano dell'area nord adriatica nel secolo XI, iniziando dal nucleo che gravita attorno a Ravenna, partendo dall'abbazia di Pomposa per procedere fino a Venezia e alla costa croata.¹ In tempi recenti il tema dei monasteri della laguna veneta è stato affrontato, per quanto riguarda gli aspetti archeologici, da Sauro Gelichi e dal gruppo dell'Università di Ca' Foscari,² all'interno del quale Diego Calza propone, proprio in questa sede, una dettagliata panoramica delle fondazioni monastiche.³ Per quanto riguarda l'esame della produzione artistica, Wladimiro Dorigo nella sua ampia e approfondita attività di ricerca ha più volte toccato il tema,⁴ ripreso più recentemente in alcuni interventi di Michela Agazzi.⁵ Manca però un ragionamento di ampio respiro, non solo sulle forme, ma anche sui temi figurativi, il loro significato e la loro circolazione nella produzione artistica in ambito monastico per quanto riguarda l'intera costa adriatica italiana.

L'abbazia di Pomposa

- 2 Il primo nucleo della chiesa di Pomposa, sorta sull'*insula* pomposiana tra le varie ramificazioni del Po, risale al secolo VI, ma la costruzione primitiva del complesso abbaziale si può ricondurre al secolo VIII.⁶ Il corpo di fabbrica probabilmente era a pianta basilicale di medie dimensioni (identificabile nelle prime sette campate della chiesa odierna), suddivisa in tre navate. La navata centrale, terminante con un'abside poligonale all'esterno e semicircolare all'interno, era preceduta da un porticato a doppia campata coperto da volte.⁷ A partire dal secolo XI la chiesa abbaziale iniziò ad essere oggetto di lavori che le

conferirono l'aspetto attuale. Sebbene la datazione sia ancora incerta, gli studi hanno consentito di circoscrivere la ricostruzione in base a due iscrizioni, una presente sul pavimento della chiesa, datata 1026,⁸ l'altra posta sulla facciata ovest del campanile che riporta l'anno della sua fondazione, il 1063 (firmato da *Magister Deusdedit*).⁹ Anche la datazione dell'atrio, collegata alla costruzione della torre campanaria come ultimo atto dei lavori di ricostruzione, che comportarono anche l'inserimento della cripta, si deve ricondurre all'interno di questa cronologia. In particolare, come ha suggerito Russo, la ricostruzione della chiesa si deve collocare tra il 1001 e il 1026 (secondo l'anno riportato sull'epigrafe del pavimento). La costruzione dell'atrio avvenne tra il 1026 e il 1044, durante il priorato di Guido degli Strambiati e l'episcopato di Gebeardo di Eichstätt (o di Ravenna),¹⁰ quando venne trasformato il vano interno della chiesa, aggiungendo due nuove campate, assorbendo così il nartece il cui muro anteriore costituisce, dopo la tamponatura delle finestre e con il completamento superiore, la nuova facciata. A questa fase del lavoro (eliminazione del vano di accesso alla chiesa e realizzazione dell'atrio) si devono ricondurre le decorazioni in cotto e in pietra che sono distribuite in facciata, nonché l'epigrafe inserita in una cornice di laterizi sul lato destro dell'atrio, che tratteremo più avanti. I lavori di costruzione del campanile che completa l'opera, invece, sarebbero iniziati nel 1063; a questi lavori si deve aggiungere anche l'esecuzione dei fregi che ornano i primi quattro piani, molto simili, ma non identici ai fregi in facciata.¹¹ Infine, il restauro della parte nordorientale della chiesa si dovrebbe attribuire a Giovanni Vidor, che nella metà del XII secolo, si occupò di ricostruire un tratto della muratura perimetrale, l'abside settentrionale e il pavimento addossato all'ingresso della chiesa,¹² come testimoniato dall'epigrafe murata sulla facciata, a sinistra dell'atrio.

Conservazione e restauri

- 3 Tra il 1927 e il 1928, l'atrio fu sottoposto ad un restauro diretto da Luigi Corsini. La costruzione del campanile,

infatti, aveva nel tempo generato il crollo della parete centrale dell'atrio, e la relativa perdita di parte del tessuto decorativo della facciata. I lavori comportarono la ricollocazione delle parti cadute, il risarcimento delle murature con mattoni riciclati e l'integrazione delle formelle mancanti. Furono ricostruite le tre arcate, usando materiali in parte originali e in parte rifatti in modo identico agli antichi.¹³ Il materiale (argilla con aggiunta di cotto-pesto) delle formelle rimanda all'area ravennate; la lavorazione non ricorre all'uso di stampi, ma neanche alla plasmatura o all'intaglio a crudo come in una tecnica mista. Le tracce di strumenti lasciano intendere, piuttosto, una lavorazione di tipo scultoreo. Al contrario, le formelle di restauro, inserite dai lavori di Corsini in sostituzione di quelle mancanti, furono prodotte a stampo e patinate assieme alla porzione di muro ricostruita (zona centrale al di sopra degli archi).¹⁴ Dorigo riteneva che il colore delle formelle variasse da giallo chiaro, a giallo freddo, a giallo rosaceo, a giallo verdastro e a un colore rossastro, ritenendo l'alternanza di colore del cotto una caratteristica della decorazione.¹⁵ In realtà, analisi più recenti hanno rivelato tracce di coloriture (bianche, rosse, verdi e grigie) (fig. 1).¹⁶

Fig. 1. Pomposa, Abbazia (foto S. Riccioni).



- 4 Le differenze tra le formelle restaurate e quelle originali sono riconoscibili all'esame autoptico, sia per quanto riguarda i

reintegri decorativi che per i risarcimenti murari. I nuovi laterizi, infatti, sono stati lavorati a crudo, in modo che il modellato risulti più morbido rispetto a quelli dell'XI secolo, e successivamente ricoperti da una patina per simulare l'invecchiamento.¹⁷ Un confronto con le tavole pubblicate da Charles Errard rivela che i restauri del 1920 ca. hanno alterato le sequenze con cambi e sostituzioni, come ad esempio la creatura con corpo quadrupede e busto umano assente nei nastri orizzontali in facciata (si trova nell'arco d'ingresso a destra), ma (fig. 2) disegnato da Errard (che Dorigo indica come un centauro e classifica con B)¹⁸ o lo spostamento dell'uomo con la bilancia nel fregio sopra l'oculo sinistro.¹⁹

Fig. 2. Disegno della decorazione in terracotta dell'atrio di Pomposa (Errard – Gayet 1901, tav. IV).



Decorazione esterna dell'atrio

- 5 Il portico addossato alla parete della facciata è costituito da una sala rettangolare, che coincide con tutta la larghezza della facciata, tetto a una sola falda e tre archi di ingresso. Dal punto di vista architettonico le arcate sembrano collegarsi a modelli classici; l'attenzione alla cultura antica è particolarmente evidente nel reimpiego delle sculture: un

busto di giovane guerriero, che trova riscontro nei tre capitelli corinzi riutilizzati nelle navate interne e nei frammenti antichi del campanile.²⁰

6 Il programma decorativo esterno dell'atrio contiene elementi di novità. La decorazione è improntata ad una rigorosa simmetria; la tessitura muraria in mattoni, interrotta da sculture in pietra, è attraversata da tre fasce orizzontali e parallele, decorate con un motivo a tralcio continuo abitato da figure zoomorfe, scene con figure umane e motivi vegetali; nella parte superiore decorata con motivi romboidali e triangolari, sovrastata da un fregio in pietra e motivo a denti di sega.²¹ Un apparato decorativo ricco e nuovo nell'ambito del romanico padano.²² In particolare, proseguendo dall'alto verso il basso, il fregio del primo registro contiene una decorazione a tralcio composta esclusivamente da motivi vegetali: foglie (in gran parte tripartite o digitate), grappoli d'uva, pigne; calle tra due pigne. Il secondo registro, che si legge da sinistra a destra, secondo l'orientamento degli animali, è decorato con un tralcio molto simile che contiene, alternati, un motivo vegetale e uno zoomorfo o antropomorfo. Nel terzo registro tutti i laterizi sono originali e la decorazione parte da destra verso sinistra, in continuità con il secondo registro secondo una lettura bustrofedica. Qui però il nastro si interrompe per lasciare lo spazio alle tre arcate di ingresso all'atrio.

7 Il secondo fregio è interrotto da due croci, sempre in laterizi incassati nella muratura, impostate in asse con le colonne che sorreggono le arcate di accesso. Le croci sono decorate internamente con un tralcio che reca, all'incrocio dei bracci, una mano benedicente fra il sole e la luna (nella croce di sinistra), (fig. 3) e un agnello crucifero (nella croce di destra). Ai lati delle croci, in asse con le aperture laterali, si trovano, a sinistra, un animale fantastico alato e, a destra, un canide/leone.

Fig. 3. Pomposa, Abbazia, Atrio, Croce in laterizio (foto S. Riccioni).



- 8 Sopra l'arco centrale, è inserita una cuspidale di reimpiego in marmo recante al suo interno una croce. Al di sotto, tre arcate che contengono nella cornice in laterizio motivi animali e vegetali che si ripetono identici, per tecnica e stile, ai laterizi del secondo e terzo registro; qui però l'andamento della decorazione converge verso il centro (fig. 4). Sui due lati dell'atrio sono disposti in modo rigorosamente simmetrico: un pavone, un'aquila e un leone, realizzati su lastre di pietra. Infine, al di sotto del secondo registro in laterizi, la decorazione prosegue con due finestre in pietra, lavorate a traforo con il motivo di due grifoni simmetrici e controdorso, che si rivolgono verso l'albero della vita ruotando il capo. Questi due elementi sono anch'essi

incorniciati da un fregio in laterizio, caratterizzato da un tralcio vegetale tripartito e continuo, abitato da animali.

Fig. 4. Pomposa, Abbazia, Atrio, Lato sinistro (foto S. Riccioni).



- 9 La decorazione è arricchita da ceramiche incassate nella muratura, che si ripetono anche nella torre campanaria e che sono di provenienza esotica.²³ Il complesso delle ceramiche architettoniche pomposiane è stato collocato entro la metà/seconda metà del secolo XI e, osservando gli elementi superstiti, il nucleo si è rivelato composto essenzialmente di ceramiche egiziane con una omogeneità di provenienza molto simile, sebbene non identica, al gruppo di bacini murati sulla Torre Civica di Pavia, che era in origine il campanile della cattedrale romanica.²⁴ Considerato che alcuni tipi sono presenti solo in questi due contesti è difficile pensare che si possa trattare di una coincidenza.²⁵ Osservazione che, come vedremo, non è priva di conseguenze.
- 10 Un altro elemento, inoltre, emerge dall'esame del campanile. Qui, infatti, si verifica un consistente fenomeno di reimpiego, simile a quanto accade nelle altre fabbriche del delta padano fra X e XII secolo. In particolare, a Ravenna, il fenomeno si presenta con modalità molto prossime a quelle adottate a

Pomposa, con il riuso selettivo di materiali databili tra IV e VII secolo, dando particolare risalto ai pezzi più pregiati.²⁶

- 11 Nel campanile, infine, si possono osservare due nastri di laterizi continui, posizionati alla sommità del terzo ordine, che corrono consecutivamente sulla facciata ovest e sud della torre, fino a terminare sulla facciata orientale. Nei motivi a girali si ritrova un repertorio iconografico molto simile a quello dei laterizi dell'atrio, anche se nelle decorazioni del campanile la resa formale è più approssimativa (fig. 5).

Fig. 5. Pomposa, Abbazia, Campanile, Decorazioni (foto S. Riccioni).



- 12 Il programma decorativo, sebbene oggetto di numerosi studi, perché considerato a ragione uno degli esempi più significativi della scultura alto adriatica del secolo XI, è stato indagato prevalentemente mettendo a fuoco gli aspetti stilistico-formali e materiali, con ricadute sulla cronologia e l'appartenenza territoriale delle maestranze che eseguirono l'opera. Tuttavia, poca attenzione è stata data al valore iconografico e simbolico dei laterizi murati nell'atrio, al pubblico al quale erano rivolti nonché al contesto culturale che li produsse.

Pomposa e l'area adriatica

- 13 Il panorama coevo all'atrio dell'abbazia benedettina, quello di XI secolo, offre confronti molto stringenti con zone limitrofe a Pomposa rivelando una vasta area che sembra essere caratterizzata da uno stile decorativo comune, definito "ravennate-lagunare",²⁷ nonché nella scelta dei materiali, come il laterizio.
- 14 Quest'area interessa, in primo luogo, le fondazioni monastiche dell'area circostante Ravenna e, passando per Pomposa, arriva fino alla laguna veneziana, con importanti attestazioni a Venezia e sull'isola di Torcello. Si tratta di quattro gruppi di laterizi decorati che orbitano intorno all'XI secolo. Tutti i casi che qui si prenderanno sinteticamente in esame condividono, inoltre, una decorazione caratterizzata da motivi a tralcio continuo che vanno a costituire fregi orizzontali, oppure la realizzazione di formelle circolari o cuspidate che assumono una posizione isolata rispetto al resto del programma decorativo in cui sono inserite.

Il territorio ravennate

- 15 La maggior parte dei reperti giunti fino a noi sono custoditi presso il Museo Nazionale di Ravenna e provengono da vari siti, di cui il principale e più attinente alla nostra indagine è quello della fondazione monastica di S. Adalberto in Pereo.
- 16 L'oratorio dedicato a S. Adalberto fu fatto edificare da Ottone III, nel 1001, presso l'eremo nel quale si era stabilito Romualdo (fondatore dei Camaldolesi) con alcuni compagni. Esso si inseriva nel gruppo di costruzioni commissionate dall'imperatore e dedicate ad Adalberto, arcivescovo di Praga, martirizzato nel 997. Il cenobio assume un ruolo importante nella vita religiosa dell'Europa tra la fine del secolo XI e l'inizio del secolo XII, perché sorto nei luoghi in cui si era svolta l'esperienza eremitica di Romualdo. Durante l'abbaziato di Aimone (1041-1053?), per intercessione dell'arcivescovo Gebeardo (coinvolto anche nella ristrutturazione di Pomposa), l'abbazia ebbe beni in enfiteusi e possedimenti; a questo periodo si fa risalire la decorazione giunta in modo frammentario.²⁸

17 La classe di laterizi provenienti da S. Adalberto è costituita da dodici reperti, conservati nel Museo Nazionale di Ravenna, tra cui una croce a bracci patenti e vari frammenti che si rifanno sempre ad una decorazione a tralcio trivimineo, a girali abitati, sia da motivi zoomorfi che vegetali.²⁹ Il repertorio figurativo costituito da fregi animali e vegetali inseriti in racemi a volute segnalati da due solchi, la resa formale, l'omogeneità del materiale impiegato per la fabbricazione dei laterizi, le proporzioni delle mattonelle e dei rilievi, nonché lo stile, manifestano spiccate somiglianze con la decorazione dell'atrio di Pomposa e degli analoghi manufatti della costa altoadriatica da Ravenna all'Istria.³⁰ Si vedano, ad esempio, la croce che reca all'interno una mano benedicente affiancata dal sole e dalla luna,³¹ oppure il frammento che doveva costituire il girale di intersezione fra i due bracci di un'altra croce, con un agnello crucifero, molto simili, rispettivamente, alle croci poste a sinistra e a destra nell'atrio dell'abbazia di Pomposa.³² La coppia di croci, inoltre, si rivela affine al complesso pomposiano non solo dal punto di vista stilistico ma anche per quanto riguarda le scelte tematiche e simboliche che mostrano decorazioni con racemi fitomorfi abitati da elementi vegetali e animali. Affini a queste decorazioni sono inoltre i frammenti di fregio a girale, in cui si scorge un volatile,³³ e la formella pentagonale cuspidata recante un grifone,³⁴ che si possono associare alle decorazioni presenti sulla sommità del campanile pomposiano.

18 Il frammento raffigurante il grifone è da riferire a una formella cuspidata le cui dimensioni sono assimilabili a quelle di altre formelle cuspidate di XI secolo, come, ad esempio, al rilievo in terracotta proveniente da S. Pietro in Vincoli.³⁵ La chiesa fu consacrata da san Gerardo Segudo tra il 1035 e il 1038, anno della morte di re Stefano di Ungheria, che promosse la costruzione dell'edificio. I reperti lapidei e in cotto mostrano affinità con le decorazioni di Pomposa ma sono anche riconducibili ad una *koiné* adriatica evidente dai confronti con le frammentarie decorazioni dell'isola di Osor, e con quella di S. Pietro e Mosè a Salona, come ha giustamente suggerito Nikola Jakšić (fig. 6).³⁶

Fig. 6. S. Pietro in Vincoli, Formella cuspidata, Volatili (da Jakšić 2020, fig. 7).



- 19 Altro termine di confronto proposto dalla critica è la formella che si ritiene fosse murata in una delle cortine della chiesa plebana un tempo intitolata a S. Zaccaria, oggi S. Bartolomeo.³⁷ La formella, in argilla gialla lavorata a stampo rifinito dopo la essiccazione, raffigura probabilmente un grifone. Si tratta quindi di un'area ricca di puntuali somiglianze «produttive, iconografiche e anche linguistiche» come suggeriva Dorigo.³⁸

L'area adriatica (Istria e Dalmazia)

20 Le decorazioni rivelano un dialogo e uno scambio che accomuna le due coste dell'Adriatico settentrionale, che già Salmi aveva osservato confrontando i grifi di Pomposa con quelli dalmati.³⁹ Come ha precisato Jakšić, i capitelli corinzi delle basiliche di Rab e Krk trovano i loro corrispondenti stilistici nelle cattedrali di Trieste, Aquileia, Caorle e anche a Venezia. Soprattutto le decorazioni a rilievo di S. Pietro a Osor⁴⁰ mostrano innegabili somiglianze con la decorazione in laterizio dell'atrio dell'abbazia di Pomposa. Qui si ritrova lo stesso tralcio abitato da motivi vegetali e animali (fig. 7),⁴¹ ma anche l'uccello in pietra, conservato nel museo archeologico di Osor, molto simile ai volatili nel rilievo di S. Pietro in Vincoli e a quelli nella transenna che forma la finestra dell'atrio dell'abbazia di Pomposa.⁴² Sebbene la decorazione in terracotta che ci è giunta sia ridotta a pochi esemplari, le testimonianze raccolte da Jakšić, provenienti dalla chiesa abbaziale di S. Maria a Zara (nel museo archeologico della stessa città),⁴³ dal museo di Biograd,⁴⁴ dalla basilica di S. Maria a Nin⁴⁵ e dal museo archeologico di Spalato, mostrano sorprendenti affinità con le decorazioni del versante occidentale della costa adriatica, al punto da costituire un linguaggio artistico uniforme diffuso molto probabilmente con il contributo dei monaci benedettini.⁴⁶ Inoltre, i numerali romani ritrovati sui frammenti di Zara e Biograd indicano che la decorazione doveva distribuirsi su più registri e lungo tutta la facciata, come nel caso dell'atrio di Pomposa. Nel caso di S. Maria a Zara, la decorazione si fa risalire alla sua dedica, nell'anno 1091. I collegamenti con Pomposa sono confermati dalla presenza di san Romualdo a Parenzo dove fondò un'abbazia. Inoltre, san Gaudenzio, discepolo di Romualdo, fondò a sua volta l'abbazia di S. Pietro a Osor, e Mainardo, abate di Pomposa come risulta anche nella lapide del campanile della chiesa, nel 1060 soggiornò alla corte del re croato Petar Krešimir IV in Biograd e compare, quale messo pontificio, tra i firmatari del privilegio accordato all'abbazia di S. Giovanni evangelista nella stessa città.⁴⁷

Fig. 7. Osor, Museo comunale, Volatile (da Jakšić 2020, fig. 8).



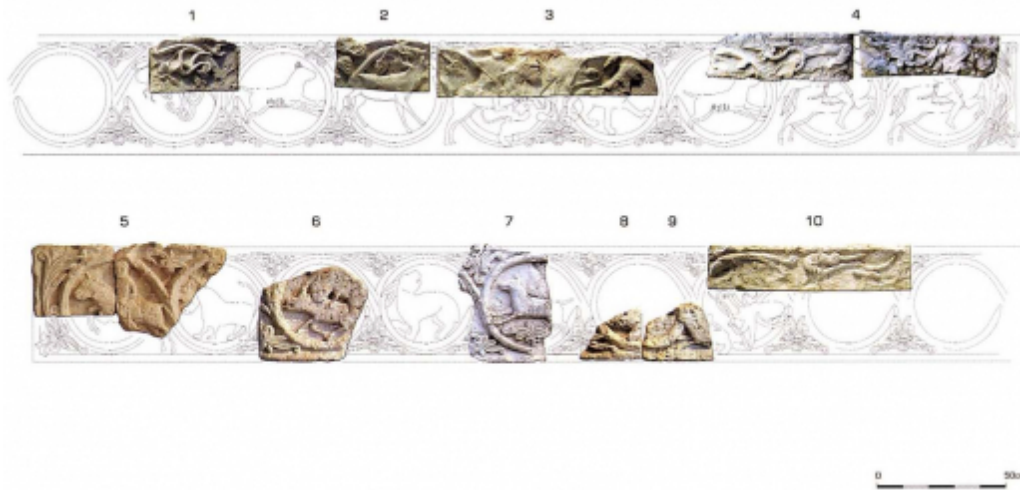


21 La produzione dei laterizi ravennati-lagunari venne quindi esportata nelle coste croate dove costituì un modello poi riprodotto in pietra. Il portale della chiesa abbaziale di Osor, secondo l'ipotesi formulata da Miljenko Jurković, costituisce un'altra conferma dello stretto rapporto tra le comunità monastiche delle due sponde dell'Adriatico (fig. 8).⁴⁸ I frammenti in pietra che costituivano l'arco e l'architrave, decorati con motivi animalistici, sono molto vicini a quelli dell'atrio di Pomposa. Si tratta di un fenomeno decorativo che si verifica contemporaneamente alla costruzione delle "prime chiese romaniche" dell'Istria e della Dalmazia, che risalgono alla seconda metà del secolo XI, e sono state messe in relazione con i modelli architettonici e decorativi presenti sulla costa italiana dell'Adriatico, nonché con il movimento riformatore della Chiesa (fig. 9).⁴⁹

Fig. 8. Osor, Portale della chiesa, disegno di M. Jurković e P. Vedovetto (cf. Bully *et al.*, fig. 13 de ce même volume).



Fig. 9. Osor, Portale della chiesa, Architrave, disegno di M. Jurković e P. Vedovetto (da M. Jurković).



- 22 Questa produzione di laterizi figurati che avvicina Pomposa, Ravenna, l'Istria e l'attuale costa croata non rimane circoscritta nell'ambito delle fondazioni monastiche, ma riguarda anche S. Marco di Venezia e le chiese di Torcello.

S. Marco a Venezia

- 23 Le decorazioni a fasce in cotto superstiti nella basilica di S. Marco mostrano una spiccata somiglianza con le terrecotte di Pomposa. Si tratta di quattordici reperti tornati alla luce durante i lavori di restauro a S. Marco, intrapresi dal 1860. La vicenda del ritrovamento dei manufatti non è per nulla chiara; i resoconti stessi sono poco dettagliati e le uniche informazioni si possono trarre dalla bibliografia appena posteriore ai ritrovamenti. Il Cattaneo parla dei «restauri operati nei muri delle facciate laterali»;⁵⁰ il Marangoni riferisce di rinvenimenti nelle murature a sacco, tipologia di costruzione in cui si alzano i due paramenti esterni della muratura e l'intercapedine tra questi viene riempita da materiale eterogeneo.⁵¹ Non è chiaro quindi se i frammenti fossero stati ritrovati in opera, sotto il rivestimento marmoreo aggiunto successivamente, oppure tra l'eterogeneo materiale da costruzione. Ora i pezzi sono esposti nel chiostro di S. Apollonia, ma alcuni sono andati perduti anche in anni recenti e si possono osservare solo da fotografie edite in studi precedenti.⁵²
- 24 Le somiglianze con la produzione ravennate sono estremamente forti: tutta la decorazione in laterizio condivide, ancora una volta, il tralcio tripartito che va a

formare girali al cui interno figurano motivi vegetali e animali. In particolare, un pezzo che raffigura un leporide sembra essere una fedele riproduzione di una formella con lo stesso soggetto che ritroviamo nel primo registro a Pomposa, poco più a sinistra della transenna circolare sinistra (fig. 10). Tutti i dettagli iconografici sembrano essere uguali: l'impostazione generale del fregio, i riempitivi, il senso dell'andamento, nonché la definizione dell'animale, con i dettagli vegetali sotto alla sua pancia e vicino alla bocca. L'esame approfondito dei reperti marciاني, eseguito da Dorigo, allargato ai confronti con le sculture dell'area adriatica, comprendenti ovviamente anche Pomposa e Ravenna, ha confermato sia le somiglianze iconografiche, culturali e linguistiche, sia una comunanza produttiva con le aree ravennate, che però si configura con alcune differenze, anche materiali, come ad esempio la diversità di provenienza dell'argilla marciانا rispetto a quella ravennate (fig. 11).⁵³

Fig. 10. Venezia, S. Apollonia, Chiostro, Formella in terracotta, Leporide (foto S. Riccioni).



Fig. 11. Pomposa, Fregio inferiore, Formella in terracotta, Leporide (foto S. Riccioni).



- 25 La critica è divisa se attribuire questa decorazione alla cosiddetta “seconda fabbrica” di S. Marco, cioè ai lavori di restauro di Pietro Orseolo a seguito dell’incendio del 976,⁵⁴ con un’opzione più tarda durante il dogato di Ottone Orseolo, quindi dal 1008 al 1026, come ha suggerito Tigler,⁵⁵ oppure alla “terza fabbrica”, al tempo della ricostruzione dell’edificio promossa dal doge Contarini (1063-1091).⁵⁶ I sostenitori di quest’ultima ipotesi ritengono improbabile che per un breve intervento di emergenza, come quello di X secolo, sia stato ideato un ciclo iconografico che contiene le caratteristiche appena descritte. La questione verte sostanzialmente sulla precedenza cronologica dell’elaborazione di un programma decorativo che, nella produzione stilistico-formale e nella disposizione dei laterizi in facciata, appare innovativo. Allo stato attuale delle conoscenze, è problematico stabilire se la paternità spetti all’area ravennate, monastica, oppure al cantiere “ducale” di S. Marco. Come ricorda Dorigo, infatti, la produzione architettonica di plastica laterizia non è esclusiva dei territori altoadriatici e interessa un orizzonte culturale assai complesso che mostra connessioni con la cultura tardo ottoniana e protoromanica, di ispirazione bizantina e sasanide; ricondurla al restauro orseoliano o stabilirne la

provenienza da Pomposa solo sulla base di confronti stilistico formali è «impraticabile».⁵⁷

Torcello

- 26 I reperti torcellani, custoditi nel Museo Provinciale dell'isola, sono stati recentemente catalogati e studiati da Michela Agazzi⁵⁸ e possiamo oggi contare dodici esemplari. Essi sono stati rinvenuti durante dei lavori effettuati a fine Ottocento nell'area che doveva corrispondere all'antico palazzo vescovile di cui oggi purtroppo non resta più nulla; la loro collocazione originaria si basa su quest'ultima, vaga, informazione e su nessun altro dato concreto. Gli indizi storici sono infatti molto pochi e ci si può affidare solamente alla cronaca di Giovanni Diacono in cui si racconta come il doge Pietro Orseolo, nel 1008, in occasione della nomina del figlio Orso come vescovo di Altino, fece ristrutturare tutto il complesso torcellano, tra cui la chiesa e la casa di S. Maria.⁵⁹ Non si può escludere però che i reperti provengano da uno dei tanti complessi monastici presenti nell'isola,⁶⁰ ad esempio da S. Giovanni evangelista, il più antico dei monasteri femminili distrutto dopo la sua soppressione nel 1810, la cui badessa era Felicita, figlia di Pietro Orseolo e sorella di Orso.⁶¹ In quegli anni infatti sarebbero state portate nel monastero le reliquie di santa Barbara, rinnovando per l'occasione la chiesa, probabilmente anche con nuove decorazioni.⁶²
- 27 Dal punto di vista tipologico, i laterizi sono ancora una volta ascrivibili a fregi continui, formelle e croci a bracci patenti. Tra questi spicca la formella quadrangolare con una lepre che morde un ramo, simile agli esempi di S. Apollonia e di Pomposa che abbiamo visto in precedenza (fig. 12).⁶³ Oppure il volatile⁶⁴ che si può confrontare con le numerose formelle dallo stesso soggetto presenti nell'atrio pomposiano; entrambi i modelli condividono la stessa resa formale, soprattutto nel rilievo secco che va a definire i dettagli; poche sono le differenze, anche se non trascurabili.⁶⁵ Anche il grifone (fig. 13) che figura in un frammento di fregio presenta puntuali elementi di confronto con la decorazione

di Pomposa,⁶⁶ così come l'uccello in pietra (fig. 14),⁶⁷ che ricorda i volatili controdorso inseriti nei due oculi accanto all'ingresso (nonché quelli di Osor e di S. Pietro in Vincoli). C'è poi un laterizio che sembra rappresentare un animale fantastico bicefalo,⁶⁸ ma che in realtà, a ben guardare, ritrae due distinti animali sovrapposti; in ogni caso un'immagine simile agli esempi presenti nei laterizi di Pomposa, dove troviamo sia coppie di animali sovrapposti che una creatura bicefala.

Fig. 12. Torcello, Museo di Torcello, n. cat. 36, n. inv. 1187, Formella in terracotta, Leporide (Città Metropolitana di Venezia – Museo di Torcello).



Fig. 13. Torcello, Museo di Torcello, n. cat. 54, n. inv. 1291, Frammento di cornice in pietra, Grifo (Città Metropolitana di Venezia – Museo di Torcello).



Fig. 14. Torcello, Museo di Torcello, n. cat. 50, n. inv. 527, Frammento di grifo in marmo (Città Metropolitana di Venezia – Museo di Torcello).



I temi iconografici

- 28 Un altro aspetto che accomuna queste decorazioni è la rappresentazione dei temi animalistici. A partire dalla metà del secolo XI, infatti, le chiese si dotano di decorazioni (interne o esterne in facciata) che riproducono il Bestiario, talvolta contaminato anche da alcune figure umane. Si tratta di un fenomeno da associare al rinnovato slancio edilizio verificatosi tra XI e XII secolo in tutta Europa, e all'esigenza di narrare racconti esemplari, che può essere messo in diretta relazione anche con il movimento di riforma ecclesiastica, antecedente alla fase "gregoriana".⁶⁹
- 29 Tornando all'atrio di Pomposa, purtroppo i consistenti restauri e i rifacimenti dell'atrio che coinvolsero il suo

apparato decorativo non ci consentono di valutare con esattezza la composizione del bestiario che era esposto in facciata. L'osservazione dei singoli motivi, per quello che si può vedere oggi, restituisce, nel primo registro dall'alto, solo temi vegetali. Nel secondo registro incontriamo: cervo (1); cavallo (7); lepre (1); cane e cacciatore con una lancia (6); scena di accoppiamento (5); volatili (8); Giona e la balena (1); cane (2). Nel terzo registro: cervo (1); lepre (1); volatili (6); cane (5); grifone (3); monaco con la bilancia (1). Nelle tre arcate di accesso: volatili (9); cane (4); grifone (4); canide alato (1); creatura bicefala (2); centauro (1); sirena alata (1). Nei nastri interni delle due finestre circolari: volatili (10); cani (4). Nelle due croci sopra le arcate: volatili (9); mano benedicente (1); agnello crucifero (1). Molte di queste decorazioni però sono di restauro e ricollocate, e non consentono una valutazione dell'impatto narrativo nel suo insieme.

- 30 Possiamo solo osservare che il bestiario esposto in facciata doveva contenere un maggior numero di volatili nelle arcate di ingresso e attorno agli oculi, seguiti da cani, grifoni, e in misura minore da cervi, cavalli, lepri, creature bicefale, presenti in prevalenza nei due nastri orizzontali (fig. 15). L'essere umano è il meno rappresentato e compare solo in tre scene. Vi sono poi scene di caccia, come il cane che insegue un cavallo e il cacciatore con il cane. In un caso compare il soggetto biblico di Giona inghiottito dalla balena. Nell'arcata destra, la figura umana che tiene una bilancia rappresenta, molto probabilmente, il segno zodiacale della Bilancia.⁷⁰ Infine, le creature fantastiche sono quasi tutte riprodotte nelle tre arcate di ingresso.

Fig. 15. Pomposa, Abbazia, Atrio, Oculo destro (foto S. Riccioni).



L'aviaro

- 31 La maggior parte dei temi animalistici (anche tenuto conto dei pezzi di restauro) ritrae uccelli, o volatili, che si dispongono in prevalenza negli archi di ingresso e nelle cornici degli oculi ai lati dell'atrio. In termini generali, nella letteratura monastica gli uccelli erano spesso associati all'immagine del Paradiso, in quanto più vicini al cielo; il volo infatti simboleggia l'innalzamento dello spirito e dell'anima,⁷¹ e gli uccelli sono, fin dalla *Vulgata*, intimamente collegati alla simbologia delle ali.⁷² L'interpretazione si basava su san Paolo che aveva indicato nel cielo il luogo della conversione dove costruire una dimora imperitura,⁷³ seguito da sant'Ambrogio che dedica una ricca descrizione dei volatili nell'*Esamerone*, il commento ai sei giorni della Creazione.⁷⁴ Gregorio Magno, nei *Moralia in Job*, interpreta gli uccelli come il simbolo degli uomini spirituali.⁷⁵ Un tema quindi particolarmente caro alle congregazioni monastiche benedettine che proprio nel distacco dalla mondanità e nella ricerca della "perfezione" divina realizzavano i principi della Regola. Sull'esempio di sant'Ambrogio si muove anche Pier Damiani quando scrive la lettera rivolta a Desiderio, abate di Montecassino, con la quale introduceva un nutrito bestiario ad uso dei monaci,

affinché attraverso la meditazione sugli animali essi potessero trarre insegnamenti per raggiungere l'ascesi e la realizzazione della vita monastica. Secondo Pier Damiani, infatti, l'attenta osservazione del mondo animale serve all'uomo come esempio dell'inclinazione umana, in modo tale da aiutarlo a comprendere sé stesso.⁷⁶ La presenza dei volatili in collegamento con le vie di accesso alla chiesa (finestre, archi e porte) si giustifica con il significato simbolico della soglia che separa lo spazio sacro (interno) da quello mondano (esterno).⁷⁷

Il grifone

- 32 Il grifone, animale fantastico con il corpo da leone alato e la testa di aquila, appare nell'antica arte dell'Asia Anteriore, dell'Egitto e di Creta e poi anche nell'arte orientalizzante greca.⁷⁸ Nella mitologia greca i grifoni sono i custodi del tesoro di Apollo, in lotta contro gli Arimaspi che tentano di trafugarlo. Per le sue qualità di protezione, nella letteratura cristiana il grifone diventa guardiano del sacro o dei defunti, ma anche simbolo cristologico⁷⁹ per la sua doppia natura, celeste e terrestre. Diffuso anche nell'arte islamica antica, il grifone è riprodotto sui tessuti bizantini di manifattura imperiale (secoli X e XI) e sugli avori di produzione islamica e bizantina. La sua presenza nelle decorazioni scultoree del secolo XI in Dalmazia, come ha recentemente argomentato Magdalena Skoblar, sarebbe legata proprio alla diffusione delle sete di manifattura islamica portate da mercanti veneziani che commerciavano con Bisanzio.⁸⁰ Tuttavia, non si può escludere che l'adozione di questi motivi animalistici sia dovuta anche all'arrivo di maestri e di botteghe, magari ispirati dalla produzione tessile, e già attivi proprio in questi territori.

Il canide alato

- 33 Un altro animale interessante è il canide alato raffigurato nell'atrio di Pomposa a sinistra, nella formella in laterizio (ma anche nella prima arcata a sinistra, in basso a sinistra) (fig. 16). In simmetria e in stretto legame significativa con la

formella raffigurante il cane/leone, a destra. Russo lo ritiene una variante del *Senmurv*, rappresentato «nell'aspetto del drago leone alato, secondo una forma che non si può certo definire occidentale».⁸¹ In primo luogo, occorre precisare che gli studi recenti hanno chiarito che il *Senmurv* è un uccello (simile alla fenice) e non un animale ibrido.⁸² Nella formella pomposiana troviamo un quadrupede, con collo piumato, testa di canide e ali (non un grifone, ma neanche uno pseudo-*Senmurv*), molto probabilmente una creatura che si deve associare al grifone, con il significato simbolico positivo, assimilabile a Cristo per la sua doppia natura terrestre e celeste. Così come benefico e protettivo è il cane/leone che si trova simmetricamente disposto sull'altro lato. Se osserviamo bene, inoltre, entrambi gli animali hanno le fauci dentate semi aperte dalle quali fuoriesce una lingua. Questo dettaglio è presente anche in numerosi animali che recano la lingua fuori dalla bocca, con atteggiamento non aggressivo e anzi sottomesso che, almeno fin dall'età longobarda, pare avere significato benefico.⁸³ La resa formale dell'animale richiama alcuni elementi delle decorazioni sasanidi così come venivano “tradotte” nella cultura musulmana e bizantina.

Fig. 16. Pomposa, Abbazia, Atrio, Canide alato (foto S. Riccioni).



Il centauro/onocentauro e la sirena

34 Sempre nell'arco destro di accesso all'atrio, troviamo un'altra creatura fantastica identificata genericamente con un centauro⁸⁴ (ma durante il Medioevo si distingueva tra *ippocentauro* e *onocentauro*) (fig. 17)⁸⁵. Si tratta di un animale ibrido, con una folta chioma, corpo imponente che ricorda quello di un cavallo o di un asino, un corto busto umano villosso e due lunghe braccia divaricate, le mani si sovrappongono al tralcio e lo afferrano. Secondo la letteratura monastica medievale, le creature ibride, composte da forme umane e animali, assumono un significato negativo in virtù dello snaturamento dell'uomo.⁸⁶ La creatura mostruosa metà uomo e metà animale si caratterizza per la sua incompiutezza e per la sua imperfezione, che si deve spesso ad un concepimento contro natura, frutto di una peccaminosa condotta sessuale.⁸⁷ In tal senso il centauro è una creatura negativa. Sebbene quando viene rappresentato con arco e frecce, e non è inserito in scene di caccia, si trova soprattutto nelle rappresentazioni dello Zodiaco dove simboleggia la costellazione del Sagittario.⁸⁸

Fig. 17. Pomposa, Abbazia, Atrio, Portale destro, Onocentauro e sirena (foto S. Riccioni).



- 35 Approfondendo le fonti letterarie medievali, però, emerge un'altra creatura ibrida che ricorre con una certa frequenza anche nelle rappresentazioni figurate, ma difficilmente distinguibile dal centauro. Si tratta dell'onocentauro, creatura metà uomo e metà asino; decisamente un animale negativo per le ragioni menzionate più sopra e, più specificatamente, simbolo della lussuria maschile. L'onocentauro, infatti, si trova fin dal *Physiologus* associato alla sirena,⁸⁹ creatura anch'essa ibrida (metà umana e metà uccello o pesce), appartenente alla mitologia greca,⁹⁰ e interpretata come lussuriosa dalla cultura cristiana. Con la sirena, secondo le parole di Isaia, l'onocentauro: «abiterà e danzerà in Babilonia»⁹¹ e con questo significato le due creature vengono rappresentate insieme nelle chiese romaniche, in facciata o sui capitelli al loro interno.⁹²
- 36 Il passo di Isaia, inoltre, ci dice che l'onocentauro è un animale *pilosus*, come i demoni.⁹³ Se osserviamo con attenzione la formella di Pomposa, potremo osservare che le brevi incisioni che segnano il busto e le braccia della creatura ne indicano proprio la villosità.
- 37 Restando sull'arco di ingresso dell'abbazia, poco più avanti, dopo un uccello, in una formella mutila, si trova una testa umana, una zampa sottostante e probabilmente un'ala. Si tratta di tre elementi che si possono associare proprio alla sirena alata;⁹⁴ creatura la cui identificazione consoliderebbe il significato simbolico negativo da assegnare a questa coppia di animali fantastici. La scelta di questo tema intendeva costituire un monito visivo per i fedeli, ma soprattutto per i monaci, perché adottassero un comportamento casto e lontano dalle tentazioni.

Giona e la Balena

- 38 Il tema di Giona inghiottito dalla balena (fig. 18) è una chiara allusione alla resurrezione di Cristo e alla vita dopo la morte, e come tale si trova impiegato nelle decorazioni a carattere funerario fin dall'età paleocristiana.⁹⁵ Ma la prima rappresentazione della balena è affidata alle fattezze del *ketos*, una figura che appartiene alla mitologia greca.⁹⁶ A

Pomposa, il *ketos*/balena è ritratto secondo la traduzione latina del termine usato nella versione greca della Bibbia (*ketos mega*): ovvero come un *piscis grandis*,⁹⁷ anche se la *Vulgata* impiega più frequentemente il termine *cetus*.⁹⁸ Questa iconografia che rappresenta Giona rigettato da un grande pesce, già presente nei manoscritti altomedievali, è la più diffusa nelle decorazioni monumentali, a partire dai secoli XI e XII, che decretano la definitiva sostituzione del *ketos* greco con un più riconoscibile grande pesce, poi balena.⁹⁹ La presenza di questa scena sull'atrio allude alla resurrezione dopo la morte promessa a coloro, monaci e fedeli in generale, che seguiranno i moniti del Signore.

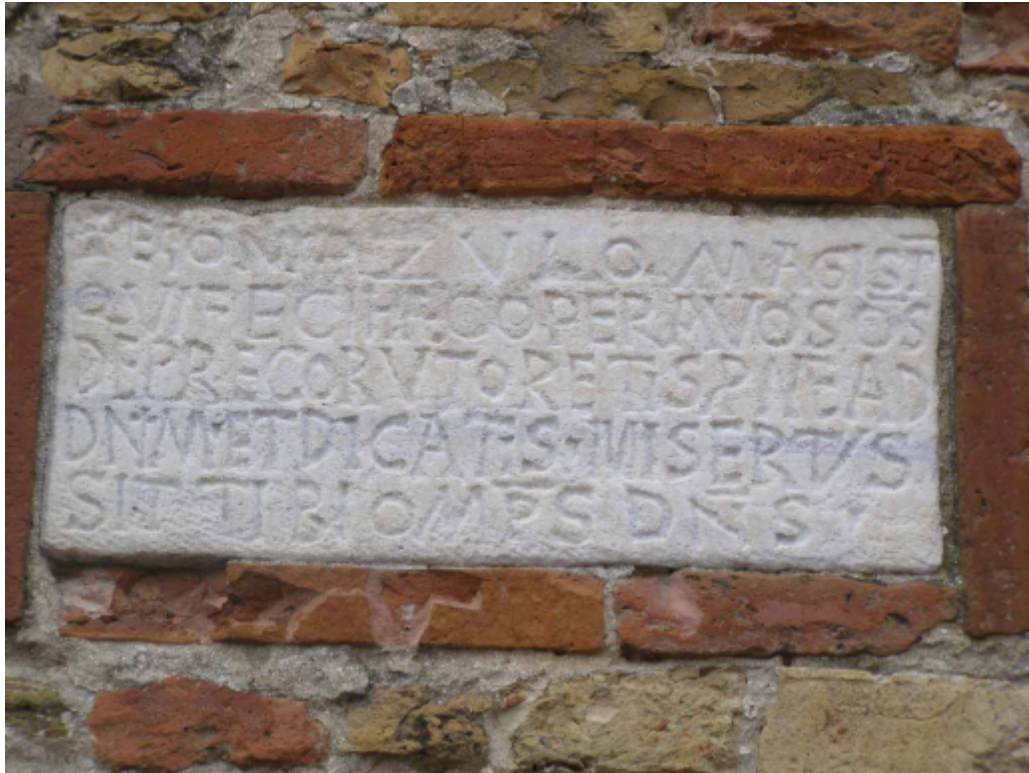
Fig. 18. Pomposa, Abbazia, Atrio, Giona inghiottito dalla balena (foto S. Riccioni).



La firma di Mazulo

- 39 Sofferamoci ora sull'iscrizione che campeggia sul lato destro dell'atrio, incorniciata da un filare di laterizi. Il testo recita: ((SIGNUM CRUCIS)) EGO MAZULO MAGIST(ER) / QUI FECIT HAEC OPERA VOS O(MNE)S / DEPRECOR UT ORETIS P(RO) ME AD D(OMI)N(U)M ET DICATIS: MISERTUS / SIT TIBI OM(NI)P(OTEN)S D(OMI)N(U)S (fig. 19).¹⁰⁰

Fig. 19. Pomposa, Abbazia, Atrio, Lastra lapidea con sottoscrizione di Mazulo (foto S. Riccioni).



- 40 Se consideriamo la formula di sottoscrizione, essa contiene il nome dell'artista con l'epiteto *magister* e l'invocazione al lettore/osservatore di pregare per l'autore dell'opera. Una prima osservazione si può formulare in merito al fatto che, diversamente dalla formula tradizionale, *fecit hoc opus*, qui si trova il plurale, *haec opera*, come a indicare l'intero complesso, comprensivo dell'architettura e delle decorazioni. Mazulo, pertanto, non sarebbe solo un architetto ma anche uno scarpellino/scultore e comunque si propone come il capomastro dell'intero lavoro, secondo una prassi che non distingueva, almeno dall'alto medioevo al secolo XII, lo scultore dall'architetto.¹⁰¹ Ciò non toglie che Mazulo e Deusdedit, il firmatario del campanile, abbiano lavorato in un medesimo cantiere che si sviluppò in continuità tra il secondo e il terzo quarto del secolo XI.¹⁰² Inoltre, il testo della sottoscrizione manca del patronimico, del committente/finanziatore e della datazione. Ma contiene la formula di diretta invocazione al lettore da parte dell'autore, che si trova, con alcune varianti, proprio a partire dal secolo XI per proseguire nel secolo successivo, anche su manufatti di altri materiali e tecniche.¹⁰³

- 41 Veniamo ora al nome. Le ipotesi formulate attorno a Mazulo sono state diverse nell'arco degli anni, mi limito a menzionare quelle che hanno avuto più seguito e le più recenti.
- 42 Secondo Cattaneo, Mazulo è lombardo e i fregi di Pomposa si possono confrontare con quelli di S. Ambrogio; mentre la decorazione degli oculi, cioè delle transenne, è simile a quella delle finestre di S. Abbondio a Como.¹⁰⁴ Secondo Salmi l'autore del portico è «romagnolo anzi [...] probabilmente ravennate»,¹⁰⁵ come confermerebbe il nome «Mazolo, che in dialetto romagnolo è abbreviativo di Tommaso».¹⁰⁶ Le terracotte veneziane, pertanto, dipenderebbero da Ravenna, importate in S. Marco dopo l'incendio del 976. Russo argomenta che Mazulo fosse d'origine orientale (armeno), e che si fosse formato in area greco-costantinopolitana prima di giungere a Ravenna e a Pomposa.¹⁰⁷ Dietl non aggiunge nulla sul nome e la provenienza dell'autore.¹⁰⁸ Tigler ritiene che Mazulo fosse un architetto e il suo nome la forma romagnola di Tommasulo, così come l'autore del campanile Deusdedit potrebbe essere stato di origine lombarda.¹⁰⁹
- 43 Per quanto riguarda il nome *Mazulo*,¹¹⁰ di norma il nominativo in -o presume un nome volgare di quel genere, però i nomi volgari nei documenti spesso venivano usati con la loro desinenza volgare. La lettura Mazulone è sconsigliata dal fatto che la forma non ha riscontri. Il nome quindi è Mazulo, o meglio Mázulo, come fa pensare la -u-.¹¹¹
- 44 La -z- potrebbe essere sonora, e allora il nome sarebbe in linea col tipo *Maiulus*, che non è ben documentato.¹¹² La ricerca annovera anche un *Maiulus* martire africano e un *Maiuolus* nella penisola iberica.¹¹³ In Italia il tipo *Maiulus* è centro-meridionale, ricorre nel *Chronicon Farfense*,¹¹⁴ in Toscana si incontra il tipo *Magiulus*¹¹⁵ o *Magiulo*.¹¹⁶ Al nord troviamo *Mazulus*, a Genova¹¹⁷ e a Padova, nel 1190.¹¹⁸
- 45 In base ai dati, che evidenziano la piena presenza nella penisola italiana del nome Mazulo/*Maiolus*, l'ipotesi di Cattaneo che individuava in Mazulo l'architetto bizantino di S. Marco, o quella di Russo, che lo indicava come un artista di origine armena, facendo così dipendere tutta la scultura veneziana di quello stile al cantiere pomposiano, debbono

essere respinte. Purtroppo, però, l'esame onomastico non indica una precisa area di provenienza.

Il linguaggio figurativo

- 46 Confronti tra gli ornati in laterizio e la cultura orientale sono stati proposti fin dallo studio di Salmi, in particolare Russo ha tentato di precisare contatti figurativi con un'area ben definita, riferibile alla zona georgiana e armena che anche Tigler sembra condividere sulla base degli studi di de Francovich.¹¹⁹ Occorre dire però che in base all'esame dei laterizi e alla loro possibile provenienza, il legame con l'Oriente rientra piuttosto in una generica *koiné* culturale che investe tutto l'Adriatico (nonché parte dell'area padana) e non è giustificato da puntuali riscontri come ha suggerito Russo. Poco o nulla hanno a che vedere infatti le decorazioni di S. Croce di Aght'amar, in Armenia con i rilievi pomposiani, mentre è più interessante l'esame delle transenne delle finestre oculari, decorate con i grifi disposti ai lati dell'albero della vita. Si tratta di un tema di origine persiana, orientale, probabilmente giunto in Occidente per il tramite delle stoffe decorate,¹²⁰ come orientale è anche il particolare tipo di transenna che è stato realizzato.¹²¹
- 47 Novara ha ben restituito il contesto di questi laterizi collocati in area ravennate e lagunare¹²² come già Salmi aveva indicato. In questa zona, infatti, come accennato in precedenza, sono stati individuati puntuali collegamenti con la cultura figurativa dei monasteri presenti sulle coste dell'attuale Croazia. A Jakšić si devono le connessioni con la scultura orseoliana veneziana e torcellana e quella del ciborio del Duomo di Zara, decorata con fettucce "occidentali" e combattimenti tra coppie di animali. Tesi riprese anche da Belamarić che ribadisce il collegamento tra la decorazione scultorea con la chiesa abbaziale di Osor e quella di S. Marco, Torcello e Pomposa, che avviano la «comparsa della scultura romanica in Dalmazia» da mettere in relazione con il diffondersi dell'ordine benedettino.¹²³
- 48 In questa ricostruzione si deve anche accogliere la possibile influenza lombardo/padana delle decorazioni, come

suggeriva Adriano Peroni, che indicava il campanile di S. Michele a Pavia, per l'impiego delle fasce decorative, nonché i frammenti di S. Apollinare, un insediamento fuori Pavia, come un «precedente significativo» dell'atrio di Pomposa.¹²⁴ Ipotesi avanzata anche da Gandolfo che sottolineava come il processo di autonomia funzionale della scultura decorativa, contenente in prevalenza temi vegetali e animali, rispetto al supporto architettonico, fosse già stato avviato in area padana, a partire da S. Ambrogio a Milano e da S. Michele a Pavia.¹²⁵

- 49 Considerato che la decorazione dell'atrio ha numerosi elementi in comune, per tipologie, temi iconografici e resa stilistica con i laterizi del campanile, nel quale, come abbiamo visto, sono murati i bacini ceramici di provenienza egiziana, omogenei a quelli sulla Torre Civica di Pavia, l'indicazione delle affinità con l'ambiente padano/pavese non si può trascurare e suggerisce un chiaro termine di riferimento.¹²⁶ In particolare, Peroni indicava giustamente come «più decisamente vicino alle cose di Pomposa» il fregio conservato nella villa Franchi-Maggi di Pavia, suggerendo per il centro di Pavia la funzione di tramite tra la zona adriatica e l'area lombarda.¹²⁷
- 50 Ecco, quindi, che il linguaggio figurativo di queste decorazioni si arricchisce di nuovi (e vecchi) elementi di riflessione. Non si tratterebbe quindi di un linguaggio articolato solo nella dialettica ravennate-lagunare, ma che si estende all'area adriatica e contempla anche la partecipazione di componenti "orientali" (ma non armene), bizantine ed egiziane, forse persiane, rielaborate ed inserite nel linguaggio padano, che sembra essere quello caratterizzante.
- 51 Un movimento che nacque probabilmente nell'ambiente monastico benedettino che gravitava attorno a Ravenna, per poi contaminare anche il cantiere di S. Marco, che ne adotta i temi e le forme, nonché i monasteri della costa croata dell'Adriatico.

Conclusioni. Pier Damiani e l'avvio della riforma ecclesiastica

52 In conclusione, vorrei suggerire una riflessione legata alla presenza di Pier Damiani a Pomposa dal 1040 al 1041.¹²⁸ Non sappiamo se le decorazioni dell'atrio fossero già concluse, o ancora in corso, quando Damiani era ospite dell'abbazia, ma qui il futuro santo trovò un ambiente favorevole all'elaborazione degli ideali di rinnovamento della Chiesa e qui, infatti, scrisse tre sermoni su san Marco evangelista, che poi pronunciò a Venezia, ricordando la preminenza di san Pietro e la dipendenza di S. Marco da Roma, proprio in chiave riformatrice.¹²⁹ Egli rimase fortemente legato a Pomposa, alla quale, nel 1044, divenuto priore di Fonte Avellana, chiese l'affiliazione.¹³⁰ E fu grande amico di Mainardo, riformatore convinto e monaco di Montecassino, legato papale in Dalmazia prima di diventare abate di Pomposa tra il 1063 e il 1074,¹³¹ come viene ricordato nella dedica del campanile. Pomposa rientrava quindi, come Montecassino, nel programma di riforma ecclesiastica che iniziò attorno alla metà del secolo XI e che vide Pier Damiani strettamente legato a entrambi i monasteri.

53 Il nutrito bestiario che campeggia sull'atrio dell'abbazia di Pomposa si estende a Venezia e sulle coste della Croazia, rientra probabilmente in quelle modalità ornamentali rivolte al pubblico (monaci in primo luogo, poi ecclesiastici e laici) in forme espressamente didattiche, didascaliche e paratattiche nell'esposizione, perché finalizzate alle corrette pratiche di contemplazione del sacro e distacco dalla mondanità (per i monaci), e più in generale all'educazione dei fedeli, che caratterizzano l'arte ispirata dal movimento riformatore interno alla chiesa a partire dalla metà del secolo XI.

Bibliographie

Bibliografia primaria

Ambrosius Mediolanensis, *Exameron*, ed. C. Schenkl, Praga-Vienna-Lipsia, 1897, p. 1-262 (*C.S.E.L.*, 32.1).

Chronicon farfense 1903 = Il Chronicon farfense di Gregorio di Catino. Precedono la constructio farfensis e gli scritti di Ugo di Farfa, a cura di U. Balzani, vol. I, Roma, 1903.

Documenti 1837 = Documenti per servire all'istoria del Ducato di Lucca, tomo V, parte II, Lucca, 1837.

Dondi dall'Orologio 1808 = F.S. Dondi dall'Orologio, *Memorie sopra la vita di San Bellino vescovo e martire ovvero Dissertazione quinta sopra la storia ecclesiastica di Padova*, Padova, 1808.

Gregorius Magnus, *Moralia in Iob, Libri I-X*, ed. M. Adriaen, Turnhout, 1979 (C.C.S.L., 143).

Iohannes von Lodi, *Vita Petri Damiani* = Iohannes von Lodi, *Vita Petri Damiani*, in S. Freund, *Studien zur literarischen Wirksamkeit des Petrus Damiani*, Hannover, Hahnsche Buchhandlung, 1995 (MGH, *Studien und Texte*, 13), p. 177-305.

Isidorus Hispalensis, *Etymologiarum sive Originum ll. XX*, ed. W.M. Lindsay, Oxford, 1911.

Isidorus Hispaliensis, *Etymologiae sive Originum*, in *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, ed. J.-P. Migne (= P.L.), Parigi, 1844-1864, LXXXII, cc. 73A-728B.

Libri iurium 2007 = I libri iurium della Repubblica di Genova, II, a cura di D. Puncuh, A. Rovere, 2007.

Petrus Damianus, *Opusculum LII, De bono religiosi status et variarum animantium tropologia*, in *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, ed. J.-P. Migne (= P.L.), Parigi, 1844-1864, CXLV, cc. 763D-792A.

Rabanus Maurus, *De Universo*, in *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, ed. J.P. Migne (= P.L.), Parigi, 1844-1864, CXI, cc. 9A-614B.

Regestum pisanum 1938 = *Regesto della chiesa di Pisa (Regestum pisanum)*, a cura di N. Caturegli, Roma, 1938.

Lanfranchi 1948 = *S. Giovanni ev. di Torcello*, a cura di L. Lanfranchi, Venezia, 1948.

Zambon 2018 = F. Zambon (a cura di), *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, Firenze-Milano, 2018.

Bibliografia secondaria

Agazzi 2006 = M. Agazzi, *Laterizi torcellani*, in G. Trovabene (a cura di), *Florilegium artium*, Padova, 2006, p. 23-35.

Agazzi 2013 = M. Agazzi, *Monasteri veneziani: da Castello a Torcello, al Lido*, in *Hortus Artium Medievalium*, 19, 2013, p. 155-166.

Agazzi 2016 = M. Agazzi, "Territorio Sancti Zacharie": *la trasformazione del territorio tra IX e XIV secolo, da contesto agricolo e difensivo a città densamente abitata: il ruolo del monastero benedettino*, in B. Aikema, M. Mancini, P. Modesti (a cura di), *In centro et oculis urbis nostrae. La chiesa e il monastero di S. Zaccaria*, Venezia, 2016, p. 37-52.

Barral i Altet 2000 = X. Barral i Altet, *Le décor du pavement au Moyen Âge. Les mosaïques de France et d'Italie*, Roma, 2010.

Barral i Altet 2005 = X. Barral i Altet, *Les images de la porte romane comme un livre ouvert à l'entrée de l'église*, in M. Hagemann, M. Mostert (a cura di), *Reading Images and Texts. Medieval images and Texts as Forms of Communications*, Papers from the third Utrecht Symposium on Medieval Literacy (Utrecht 7-9 December 2000), Turnhout, 2005, p. 527-543.

Becker 2009 = L. Becker, *Hispano-romanisches Namenbuch. Untersuchung der Personennamen vorrömischer, griechischer und lateinisch-romanischer*

Etymologie auf der Iberischen Halbinsel im Mittelalter (6-12. Jahrhundert), Tübingen, 2009.

Belamaric 1997 = J. Belamaric, *La scultura romanico-dalmata in relazione con quella veneziana*, in R. Polacco (a cura di), *Storia dell'arte marciana: sculture, tesoro, arazzi*, Venezia, 1997, p. 176-196.

Bettini – Spina 2007 = M. Bettini, L. Spina, *Il mito delle sirene: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, 2007.

Biella – Giovanelli 2012 = M.C. Biella, E. Giovanelli, *Il bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana*, Trento, 2012.

Blake 1974 = H. Blake, *Scavo nella torre civica di Pavia. 1972. Notizia preliminare*, in *Archeologia medievale*, 1, 1974, p. 149-170.

Blake – Aguzzi 1989 = H. Blake, F. Aguzzi, *I bacini ceramici della torre civica di Pavia*, in E. Gabba (a cura di), *La torre maggiore di Pavia*, Milano, 1989, p. 209-241.

Blume – Haffner – Metzger 2012 = D. Blume, M. Haffner, W. Metzger, *Sternbilder des Mittelalters. Der Gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie*, I, 2, Berlino, 2012.

Boardman 1987 = J. Boardman, “*Very Like a Whale*”. *Classical Sea Monster*, in A.E. Farkas, P.O. Heper, E.B. Harrison (a cura di), *Monsters and Demons in the ancient and Medieval World. Papers presented in honor of Edith Porada*, Magonza, 1987, p. 73-84.

Boardman 1997 = J. Boardman, s.v. *Ketos*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VIII, 1, Zurigo-Düsseldorf, 1997, p. 731-736.

Bonansea 2013 = N. Bonansea, *Simbolo e narrazione. Linee di sviluppo formali e ideologiche dell'iconografia di Giona*

tra III e IV secolo, Spoleto, 2013.

Bully *et al.* 2006 = S. Bully, M. Jurković, M. Čaušević-Bully, I. Marić, *Benediktinska opatija sv. Petra u Osoru – arheološka istraživanja 2006-2013*, in *Istraživanja na otocima*, *Izdanja Hrvatskog arheološkog društva*, 30/2012, Zagabria, 2015, p. 103-128.

Calaon 2014 = D. Calaon, *Ecologia della Venetia prima di Venezia: uomini, acqua e archeologia*, in *Hortus Artium Medievalium*, 20, 2014, p. 355-364.

Calaon2024 = D. Calaon, *Tra fiumi, lagune e delta: pattern topografici e narrative intorno ai monasteri altomedievali veneziani*, in questo volume.

Castelnuovo 2004 = E. Castelnuovo, *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Bari, 2004.

Cattaneo 1888 = R. Cattaneo, *Storia architettonica della basilica*, in *La basilica di S. Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani sotto la direzione di Camillo Boito*, Venezia, 1888.

Ciccarese 2016 = M.P. Ciccarese, *In natura, in figura. Ambrogio e l'interpretazione del mondo animale*, in R. Passarella (a cura di), *Ambrogio e la natura*, Milano, 2016, p. 95-121.

Compareti 2006 = M. Compareti, *The So-called Senmurv in Iranian art: A Reconsideration of an Old Theory*, in P.G. Borbone, A. Mengozzi, M. Tosco (a cura di), *Loquentes linguis. Studi linguistici e orientali in onore di Fabrizio A. Pennacchietti*, Wiesbaden, 2006, p. 185-200.

Compareti 2016 = M. Compareti, *La raffigurazione della "gloria iranica" nell'arte persiana e la sua distinzione dall'uccello fenice/simurgh*, in *Rivista di Studi Indo-Mediterranei*, VI, 2016, p. 1-32,
http://kharabat.altervista.org/RSIM6_Compareti_Manifestazione_Goria.pdf.

Compareti 2019 = M. Compareti, *Assimilation and Adaptation of Foreign Elements in Late Sasanian Rock Reliefs at Taq-i Bustan*, in N. Asutay-Effeberger, F. Daim (a cura di), *Sasanidische Spuren in der byzantinischen, kaukasischen und islamischen Kunst und Kultur Sasanian Elements in Byzantine, Caucasian and Islamic Art and Culture*, Magonza, 2019, p. 19-36.

Demus 1960 = O. Demus, *The Church of San Marco in Venice*, Washington, 1960.

Dessenne 1957 = A. Dessenne, *Le Sphinx, Étude iconographique*, I, *Des origines à la fin du second millénaire*, Roma, 1957 (fasc. 186).

Dietl 2009 = A. Dietl, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 vol., Berlino-Monaco, 2009.

Di Francesco 1992 = C. Di Francesco (a cura di), *Pomposa: la fabbrica, i restauri*, Ravenna, 1992.

Di Francesco *et al.* 1997 = C. Di Francesco, F. Bevilacqua, G.C. Grillini, A. Tucci, *Le decorazioni in cotto della chiesa di S. Maria di Pomposa: materiali e tecniche*, in C. Di Francesco (a cura di), *Il cotto tra storia e ricerca. Contributi allo studio* (Atti del convegno, Ferrara, 28/9, 1995), Firenze, 1997, p. 87-90.

Di Fronzo 1996 = M. Di Fronzo, *Grifo*, s.v., in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, Roma, 1996, p. 91-97.

Donadoni 1966 = S. Donadoni, *Sfinge*, s.v., in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, VII, Roma, 1966, p. 230-232.

Donato 2003 = M.M. Donato, "Kunstliteratur" monumentale. *Qualche riflessione e un progetto per la firma d'artista, dal Medioevo al Rinascimento*, in *Letteratura e Arte*, I, 2003, p. 23-47.

Donato 2003 [2008] = M.M. Donato (a cura di), *L'artista medievale*, Pisa, 2003 [2008].

Dorigo 1997a = W. Dorigo, *Venezia origini*, Milano, 1983.

Dorigo 1997b = W. Dorigo, *Ricerche su una classe di reperti plastici marciari*, R. Polacco (a cura di), *Storia dell'arte marciana: sculture, tesoro, arazzi*, Venezia, 1997, p. 89-112.

Dorigo 2003 = W. Dorigo, *Venezia romanica: la formazione della città medievale fino all'età gotica*, Verona, 2003.

Dorigo 2005 = W. Dorigo, *La scultura altomedievale venetica nel contesto altoadriatico*, in *Venezia Arti*, 15/16, 2001/2002, p. 5-32.

Errard – Gayet 1901 = C. Errard, A. Gayet, *L'art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie*, III, *Ravenne et Pomposa, Saint-Vital et l'abbaye des bénédictins*, Relevés et dessines par Charles Errard, texte par Al. Gayet, Parigi, 1901.

Facchini 2017 = U. Facchini, *Le lettere di san Pier Damiani a Pomposa e la Riforma monastica*, in D. Di Francesco, A. Manfredi (a cura di), *L'abbazia di Pomposa. Un cammino di studi all'ombra del campanile (1063-2013)*, *Atti degli studi Pomposiani* (Abbazia di Pomposa, 19 ottobre, 2013), Ferrara, 2017, p. 193-205.

de Francovich 1937 = G. de Francovich, *La corrente comasca nella scultura romanica europea*, II, *La diffusione*, in *Rivista del Regio istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, VI, 1937, p. 47-129.

Gandolfo 1988 = F. Gandolfo, *Il Romanico in alta Italia*, in A.M. Romanini, M. Andaloro, A. Cadei, F. Gandolfo, M. Righetti Tosti Croce, *L'arte medievale in Italia*, Firenze, 1988, p. 286-287.

Gelichi – Nepoti 1999 = S. Gelichi, S. Nepoti, *Le ceramiche architettoniche di Pomposa*, in A. Samaritani,

C. di Francesco (a cura di), *Pomposa: storia, arte, architettura*, Ferrara, 1999, p. 199-223.

Gelichi – Moine 2013 = S. Gelichi, C. Moine, *Peregrinazioni in sconfinati deserti. Quale archeologia per i monasteri della laguna veneziana?*, in *Hortus Artium Medievalium*, 19, 2013, p. 133-154.

Gelichi – Ferri – Moine 2017 = S. Gelichi, M. Ferri, C. Moine, *Venezia e la laguna tra IX e X secolo: strutture materiali, insediamenti, economie*, in S. Gelichi, S. Gasparri (a cura di), *The Age of Affirmation*, Turnhout, 2017, p. 79-128.

Gatto 1962 = L. Gatto, *Mainardo vescovo di Silvacandida e abate di Pomposa*, in *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, 16, 1962, p. 201-248.

Gianandrea 2008 = M. Gianandrea, *L'Egitto dei faraoni nella Roma dei papi. Riflessioni sull'Egitto nella cultura medievale tra storia, religione e mito*, in E. Lo Sardo (dir.), *La lupa e la sfinge. Roma e l'Egitto dalla storia al mito*, Catalogo della mostra (Roma, 11 luglio-9 novembre 2008), Milano, 2008, p. 132-142.

Gianandrea 2010 = M. Gianandrea, *Creazioni à l'antique. I Vassalletto e il fascino della sfinge egizia nel Medioevo romano*, in *Hortus Artium Medievalium*, 16, 2010, p. 151-160.

Hamilton 2010 = L.I. Hamilton, *A Sacred City: Consecrating Churches and Reforming Society in Eleventh-Century Italy*, Manchester, 2010.

Hollerbach – Jászai 1970 = E. Hollerbach, G. Jászai, *Greif*, s.v., in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, II, F-K, Roma-Friburgo-Basilea-Vienna, 1970, cc. 202-203.

Jakšić 1982 = N. Jakšić, *Ulomci skulpture XI stoljeca iz Osora*, in *Arheološka istraživanja na otocima Cresu i Lošinju*, Zagabria, 1982, p. 182-191.

Jakšić 2006 = N. Jakšić, *La scultura dell'undicesimo secolo nell'Alto Adriatico*, in L. Borsetto (a cura di), *Letteratura, arte e cultura italiana tra le due sponde dell'Adriatico*, Padova, 2006, p. 17-39.

Jakšić 2007 = N. Jakšić, *Il caso dell'arconte Dobronà e del proconsole Gregorio*, in *Hortus Artium Medievalium*, 13, 2007, p. 137-145.

Jakšić 2020 = N. Jakšić, *The Eleventh-Century Façade Decoration of St. Mary's Abbey Church in Zadar*, in P. Vežić, I. Josipović (a cura di), *Abbatissa ingenuitate precipua. The Proceedings of the Scientific Colloquium "The 950th anniversary of the Benedictine Monastery of St. Mary in Zadar (1066-2016)"*, Zara, 2020, p. 133-142.

Jalabert 1935 = D. Jalabert, *De l'art oriental antique à l'art roman. Recherches sur la faune et la flore romanes*, I, *Le sphinx*, in *Bulletin monumental*, 94, 1935, p. 71-104.

Josipović 2017 = I. Josipović, *Biogradska predromanička skulptura*, in *Ars Adriatica*, 7, 2017, p. 65-82.

Juraga 1980 = B. Juraga, *Srednjovjekovni kameni spomenici na području Biograda*, in *Diadora*, 9, 1980, p. 454, T 3/13.

Jurković 2000 = M. Jurković, *L'architecture du premier âge roman en Croatie*, in *Hortus Artium Medievalium*, 6, 2000, p. 83-92.

Jurković 2002 = M. Jurković, *La réforme de l'Église et l'architecture du premier âge roman en Croatie*, in *Cahier de Saint-Michel de Cuxa*, 33, 2002, p. 183-194.

Jurković – Marić 2012 = M. Jurković, I. Marić, *Le « premier art roman » en Istrie et en Dalmatie*, in E. Vergnolle, S. Bully (a cura di), *Le « premier art roman » cent ans après. La construction entre Saône et Pô autour de l'an mil. Études comparatives*, Actes du colloque international de Baume-les-Messieurs et Saint-Claude, 17-21 juin 2009, Besançon, 2012, p. 147-173.

Jurković 2013 = M. Jurković, *Le portal de Saint-Pierre d'Osor*, in *Ars auro gemmisque prior. Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, Zagabria, 2013, p. 267-275.

Larson 1995 = P. Larson, *Codice diplomatico Toscano*, Firenze, 1995.

Leclercq-Marx 1998 = J. Leclercq-Marx, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Atlantique et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, 1997.

Leclercq-Marx 2002 = J. Leclercq-Marx, *Du monstre androcéphale au monstre humanisé : à propos des sirènes et des centaures, et de leur famille, dans le haut Moyen Âge et à l'époque romane*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, 45/177, 2002, p. 55-67.

Le Goff 2000 = J. Le Goff, *Préface*, in C. Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde medieval*, Turnout, 2000, p. VII-XVI.

Leventopoulou 1997a = M. Leventopoulou, *Kentauroi et Kentaurides*, s.v., in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VIII, 1, *Kentaurioi et Kentaurides – Oiax*, Zurigo-Monaco, 1997, p. 671-702.

Leventopoulou 1997b = M. Leventopoulou, *Kentauroi et Kentaurides*, s.v., in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VIII, 2, *Kentaurioi et Kentaurides – Oiax*, Zurigo-Monaco, 1997, p. 415-481.

Longo 2012 = U. Longo, *Come angeli in terra. Pier Damiani, la santità e la riforma*, Roma, 2012.

Karaman 1930 = L. Karaman, *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*, Zagabria, 1930.

Marangoni 1933 = L. Marangoni, *L'architetto ignoto di S. Marco*, in *Archivio Veneto*, ser. V, 13, 1933, p. 1-78.

Marunti 1960 = M.G. Marunti *et al.*, *Grifo*, s.v., in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, III, Roma, 1960, p. 1056-1063.

Moretti 2017 = S. Moretti, *Le mille e una sirena nell'arte medievale*, in S. Moretti, R. Boccali, S. Zangrandi, *La sirena in figura. Forme e mito tra arte, filosofia e letteratura*, Bologna, 2017, p. 13-57.

Moretti 2019 = S. Moretti, *La sirena nell'arte medievale: pulcherrima virgo?*, in S. Riccioni, L. Perissinotto (a cura di), *Animali figurati. Teoria e rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all'Età moderna*, Roma, 2019, p. 115-135.

Museo di Torcello 1978 = Provincia di Venezia, *Museo di Torcello. Sezione medievale e moderna*, Torcello, 1978.

Novara 1994 = P. Novara, *S. Adalberto in Perego e la decorazione in laterizio nel ravennate e nell'Italia settentrionale (secc. VIII-IX)*, Mantova, 1994.

Novara 1997 = P. Novara, *Cotti medievali a Ravenna*, in C. Di Francesco (a cura di), *Il cotto tra storia e ricerca. Contributi allo studio*, Atti del convegno, Ferrara 28 settembre 1995, Firenze, 1997, p. 79-86.

Novara 1999 = P. Novara, *La chiesa pomposiana nelle trasformazioni medievali tra i secoli IX e XII*, in *Pomposa. Storia Arte Architettura*, Ferrara, 1999, p. 153-175.

Novara 2017 = P. Novara, *Studi ricerche e documenti su Pomposa presso gli archivi della Soprintendenza: indagini sul campanile*, in D. Di Francesco, A. Manfredi (a cura di), *L'abbazia di Pomposa. Un cammino di studi all'ombra del campanile (1063-2013)*, Atti degli studi Pomposiani (Abbazia di Pomposa, 19 ottobre, 2013), Ferrara, 2017, p. 43-58.

Passarella 2016 = R. Passarella (a cura di), *Ambrogio e la natura*, Milano, 2016.

Pavan 1984 = G. Pavan, *Ricerche e lavori a Pomposa*, in G. Fallani (a cura di), *L'arte sacra nei Ducati Estensi*, Atti della II Settimana nazionale dei beni storico-artistici della Chiesa in Italia (Ferrara, 13-18 settembre 1982), Ferrara, 1984, p. 167-191.

Peroni 1967 = A. Peroni, *S. Michele di Pavia*, Milano, 1967.

Peroni 1989 = A. Peroni, *Arte dell'XI secolo: il ruolo di Milano e dell'area lombarda nel quadro europeo*, in *Atti dell'11 Congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo*, Milano, 26-30 ottobre, 1987, II, Spoleto, 1989, p. 752-781.

Poeschke 1972 = J. Poeschke, *Sphinx*, s.v., in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV, S-Z, Roma-Friburgo-Basilea-Vienna, 1972, cc. 178-188.

Pomarici 2015 = F. Pomarici, *Viaggio nel senso dei leoni apotropaici*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo. Natura e figura*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 20-25 settembre 2011), Milano, 2015, p. 283-295.

Ricci 1928 = C. Ricci, *Introduzione*, in G. Ferrari, *La terracotta e pavimenti in laterizio nell'arte italiana*, Milano, 1928, p. V-XX.

Riccioni 2016a = S. Riccioni, *"Iafarino" ma non "Tirolo": note sulle sottoscrizioni di due croci toscane del secolo XII*, in *Il pane di segale*, Varzi, 2016, p. 181-195.

Riccioni 2016b = S. Riccioni, *Dal ketos al senmurv? Mutazioni iconografiche e transizioni simboliche del ketos dall'Antichità al Medioevo (secolo XIII)*, in *Hortus Artium Medievalium*, 22, 2016, p. 130-144.

Riccioni 2019a = S. Riccioni, *Percorrendo il Bestiario. La rappresentazione del mondo animale nei pavimenti musivi del Medioevo veneziano*, in S. Riccioni, L. Perissinotto (a cura di), *Animali figurati. Teoria e rappresentazione del*

mondo animale dal Medioevo all'Età moderna, Roma, 2019, p. 179-218.

Riccioni 2019b = S. Riccioni, *From Shadow to Light. Inscriptions in Liminal Spaces of Roman Sacred Architecture (11th-12th Century)*, in T. Frese, W.E. Keil, K. Krüger (a cura di), *Sacred scripture / Sacred space. The interlacing of real places and conceptual spaces in Medieval art and architecture*, Berlino-Boston, 2019, p. 217-244.

Riccioni 2020 = S. Riccioni, *La manticora e la sfinge. echi d'oriente nei depositi della Ca' d'Oro*, in I. Josipović, M. Jurković (a cura di), *Aspice hunc opus mirum. Zbornik povodom sedamdesetog rodendana Nikole Jakšića. Festschrift on the occasion of Nikola Jakšić's 70th birthday*, Zadar-Zagabria, 2020, p. 305-314.

Riccioni 2021 = S. Riccioni, *The Visual Experience of Triumphant Church. The Mosaic of S. Maria in Trastevere*, Roma, 2021.

Rivani 1931 = G. Rivani, *L'insigne abbazia di Pomposa e l'attuale suo restauro*, in *Arte cristiana*, XIX, 4, 1931, p. 100-115.

Romanelli 1996 = R. Romanelli, *Reimpiego, tradizione e innovazione nell'architettura medievale di Ravenna*, in *Arte medievale*, S. II, 10, 1996, p. 31-44.

Roversi Monaco 2006 = F. Roversi Monaco, *Mainardo*, s.v., in *Dizionario biografico degli Italiani*, 67, Roma, 2006, p. 576-579.

Russo 1984 = E. Russo, *Profilo storico-artistico della chiesa abbaziale di Pomposa*, in G. Fallani (a cura di), *L'arte sacra nei Ducati Estensi*, Atti della II Settimana nazionale dei beni storico-artistici della Chiesa in Italia (Ferrara, 13-18 settembre 1982), Ferrara, 1984, p. 202-262.

Russo 1986 = E. Russo, *L'atrio di Pomposa*, in *La civiltà comacchiese e pomposiana dalle origini preistoriche al*

tardo medioevo, Atti del Convegno nazionale di studi storici (Comacchio, 17-19 maggio 1984), Bologna, 1986, p. 477-536.

Russo 2012 = E. Russo, *L'atrio di Pomposa*, in G.M. Cantarella, A. Calzona (a cura di), *La reliquia del sangue di Cristo*, Verona, 2012, p. 421-437.

Salmi 1966 = M. Salmi, *L'abbazia di Pomposa*, Milano, 1966.

Samaritani – Di Francesco 1999 = A. Samaritani, C. Di Francesco (a cura di), *Pomposa: storia, arte, architettura*, Ferrara, 1999.

Sesti 1991 = G.M. Sesti, *The Glorious constellations; history and mythology*, New York, 1991 [1 ed. it. Palermo 1987].

Shauenburg 1959 = K. Shauenburg, *Centauri*, s.v., *Enciclopedia dell'arte antica*, II, Roma, 1959, p. 468-472.

Sichtermann 1966 = H. Sichtermann, *Sirene*, s.v., in *Enciclopedia dell'arte antica*, VII, Roma, 1966, pp. 341-344.

Skoblar 2020 = M. Skoblar, *Beast from the East: The Griffin's journey to Dalmatian Eleventh-Century Sculpture*, in I. Josipović, M. Jurković (a cura di), *Aspice hunc opus mirum. Zbornik povodom sedamdesetog rodendana Nikole Jakšića. Festschrift on the occasion of Nikola Jakšić's 70th birthday*, Zara-Zagabria-Montona, 2020, p. 293-303.

Stombellini 2018 = C. Stombellini, *Mostrare la lingua: varianti e significati di un insolito tema della scultura altomedievale*, Tesi di laurea Triennale, Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 2017-2018.

Tigler 2013 = G. Tigler, *Scultura e pittura nel Medioevo a Treviso. Le sculture dell'Alto Medioevo (dal VI secolo al 1141) a Treviso, nel suo territorio e in aree che con esso ebbero rapporti, tentativo di contestualizzazione storica*, Treviso, 2013.

Tosco 1997 = C. Tosco, *Architetti e committenti nel romanico lombardo*, Roma, 1997.

Touchefeu-Meynier 1992, 1 = O. Touchefeu-Meynier, *Odysseus*, s.v., in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI, 1, *Kentaurioi et Kentaurides – Oiax*, Zurigo-Monaco, 1992, p. 943-970.

Touchefeu-Meynier 1992, 2 = O. Touchefeu-Meynier, *Odysseus*, s.v., in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI, 2, *Kentaurioi et Kentaurides – Oiax*, Zurigo-Monaco, 1992, p. 623-639.

Voisenet 2000 = J. Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V^e au XII^e siècle*, Turnhout, 2000.

Walde – Ley 1999 = C. Walde – A. Ley, *Kentauren*, s.v., in *Der Neuer Pauly. Enzyklopäidie der Antike*, 6, Stoccarda-Weimar, 1999, cc. 413-415.

Zuliani 1974 = F. Zuliani, *I marmi di S. Marco. Uno studio ed un catalogo della scultura ornamentale marciana fino all'XI secolo*, Venezia, 1974.

Notes

1. Questo lavoro è il primo passo della ricerca avviata nell'ambito del progetto MONACORALE, finanziato da ANR, responsabili scientifici: Sebastian Bully (coordinatore), Morana Causevic-Bully, Pascale Chevalier, Stephane Giovanni, che ringrazio per avermi coinvolto come partner scientifico.

2. Gelichi – Moine 2013; Gelichi – Ferri – Moine 2017.

3. Calaon c.d.s., anche per la bibliografia aggiornata sull'argomento.

4. Mi riferisco alle numerose informazioni contenute in Dorigo 1997a; Dorigo 2003; Dorigo 2005.

5. Agazzi 2013; Agazzi 2016.

6. Salmi collocava il primitivo insediamento monastico nel secolo VII e la costruzione della prima abbazia tra il 751 e l'874, cfr. Salmi 1966, p. 10, 17 nota 6, 33, 39, 257. Secondo Russo, il primo nucleo risale al VI secolo, e

la ricostruzione della chiesa si deve a Sergio arcivescovo di Ravenna (744-769), cfr. Russo 1984, p. 205-208, 213, 218. L'ipotesi della prima chiesa risalente al secolo VI è confermata da Romanelli 1996, p. 42, n. 53; Novara 1999, p. 153-164, con ricostruzione delle vicende critiche precedenti e relativa bibliografia; si veda anche Tigler 2013, p. 217-218, 234 nota 626, con aggiornamento bibliografico.

7. Sulla planimetria della chiesa, cfr. Pavan 1984; Russo 1984, p. 203-205.

8. L'iscrizione sul pavimento della chiesa è frutto di un rifacimento posteriore, il testo recita: *M XXVI / VII mai / dedicata*. Russo riferisce di un documento inedito che gli fu comunicato da Mons. D. Balboni «secondo il quale il testo originale dell'epigrafe avrebbe riportato la data del 1027», Russo 1984, p. 233 nota 86. Non mi risulta che il documento sia mai stato pubblicato.

9. L'iscrizione sul campanile recita: *Ann(o)·D(omini)·M·LX·III. / Te(m)pore dom(i)ni / Alexandri papae / et Heinrici regis / et Mainardi abb(at)is / atque Marci prioris / hec turris fundata e(st) / quam construxit / Atto cum uxore sua / Vuilla sub indic(tione) I / pro q(ui)bus p(re)camur / ut o(mne)s dicant mis(erere) D(eu)s. / Magister Deusdedit me fecit*, cfr. Dietl 2009, III, scheda A527, p. 1317-1318.

10. Russo 1984, p. 247-248; Russo 1986, p. 482; Novara 1999, p. 168; Russo 2012, p. 423. Al contrario Salmi datava l'atrio al 1026, cfr. Salmi 1966, p. 56-59.

11. Tra i molti studiosi che hanno rilevato queste affinità si vedano Dorigo 1997b e Tigler 2013, p. 219.

12. Novara 1999, p. 172.

13. Rivani 1931, p. 114.

14. La patinatura fu realizzata con pigmento rosso e olio (di lino) come mediante, cfr. Di Francesco *et al.* 1997, p. 89, anche tabella 1.

15. Dorigo 1997b, p. 93.

16. Di Francesco *et al.* 1997, p. 88.

17. Di Francesco 1992.

18. Errard – Gayet 1901, tav. VI (centauro/sfinge), la creatura è disegnata nella seconda cornice triviminea dall'alto. Si veda Dorigo 1997b, p. 93.

19. Errard – Gayet 1901, tav. III (monaco con bilancia). Si noti che rispetto alla situazione attuale anche le ceramiche registrate da Errard sono state sostituite.

20. Tosco 1997, p. 162.

21. I cotti a fascia fitomorfica erano colorati, ma non smaltati. La finitura con colori a calce li rendeva omogenei alle altre zone dell'atrio dipinte ad intonaco. La presenza di pigmenti e colori identici nella parete interna dell'atrio hanno fatto pensare ad un rivestimento di intonaco più ampio, esteso all'intera facciata, cfr. Di Francesco *et al.* 1997, p. 90.

22. Di Francesco *et al.* 1997, p. 90.

23. Gelichi – Nepoti 1999.

24. La torre, crollata il 17 marzo 1989, risaliva ai secoli XI-XII, cfr. Blake 1974; sui bacini ceramici, Blake – Aguzzi 1989.

25. Gelichi – Nepoti 1999, p. 222.

26. Novara 2017, p. 53.

27. Salmi 1966, p. 107.

28. Novara 1994, p. 25-36.

29. Novara 1994, p. 37-44.

30. Novara 1994, p. 43; Novara 1997.

31. Novara 1994, p. 37-38, fig. 11; Museo Nazionale di Ravenna, n. inv. 819.

32. Novara 1994, p. 38-39, fig. 12; Museo Nazionale di Ravenna, n. inv. 800.

33. Novara 1994, p. 39-40, fig. 13, n. 4; Museo Nazionale di Ravenna, n. inv. 802.

34. Novara 1994, p. 40, fig. 14, 18; Museo Nazionale di Ravenna, n. inv. 803.

35. Novara 1994, p. 44, fig. 19; Museo Nazionale di Ravenna, n. inv. 806.

36. Jakšić 1982; Jakšić 2007; Tigler 2013, p. 222.

37. Novara 1994, p. 59, fig. 27-28; Museo Nazionale di Ravenna, n. inv. 816.

38. Dorigo 1997b, p. 99.

39. Salmi 1966, p. 107.

40. Per uno sguardo sugli scavi e ritrovamenti, cfr. Bully *et al.* 2006. I resoconti degli scavi sono stati pubblicati periodicamente su *Hortus*

Artium Medievalium dal n. 13 (2007) al n. 22 (2016).

41. Jakšić 2020, p. 137-138; anche Jakšić 2006 e Jakšić 2007, p. 138, nota 24.
42. Jakšić 2020, p. 137-140.
43. Jakšić 2020, p. 140.
44. Juraga 1980, p. 454, T 3/13; Josipović 2017.
45. Karaman 1930, fig. 102. Il frammento ora risulta perduto, cfr. Jakšić 2020, p. 140.
46. Jakšić 2020, p. 141.
47. Jakšić 2020, p. 141-142. Su Mainardo, si veda Roversi Monaco 2006.
48. Jurković 2013.
49. Jurković 2002; Jurković – Marić 2012, p. 162, 164, 171.
50. Cattaneo 1888, p. 174.
51. Marangoni 1933, p. 7-8, fig. 4-8. I materiali furono ritrovati nelle murature della cappella Zeno (fig. 4-5), nelle murature della basilica (fig. 6) e nelle murature che circondano l'apertura dell'atrio (fig. 7).
52. Dorigo rileva che numerosi reperti documentati da Cattaneo 1888; Marangoni 1933, Zuliani 1971, ma anche in una tesi di laurea di Roberta Chiarotto discussa nel 1990, sono andati perduti. Si veda Dorigo 1997, p. 110, nota 5, e prospetti 1.I, 1.II, p. 104-106.
53. Dorigo 1997b, p. 103, lo studioso riporta in appendice i risultati dello studio petrografico eseguito da Lorenzo Lazzarini sui campioni di cotto provenienti dal chiostro di S. Apollonia che rivelano «l'appartenenza del materiale a una località definibile genericamente come venetica, data la somiglianza con quello dei laterizi altinati».
54. Marangoni, 1933, p. 7-8; Ricci 1928, p. X; Salmi 1966, p. 54; Zuliani 1974, p. 36-37, 90-93.
55. Tigler osserva la somiglianza tra i laterizi marciani e i fregi che ornano i primi quattro piani del campanile di Pomposa, anche se non è incline a datarli agli stessi anni. A questi fregi avvicina anche quelli del Duomo di Torcello, di poco successivi al 1008, cfr. Tigler 2009, p. 135-136; Tigler 2013, p. 195.
56. Cattaneo 1888, p. 154, 174, associa le decorazioni marciane a Pomposa e all'attività di Mazulo, affermando che «lo stile di questi lavori presenta tutto il carattere dell'arte lombarda»; Demus 1960, p. 69-70;

Russo 1986, p. 512-513. Tra le osservazioni ancora poco discusse, Eugenio Russo ha segnalato, come riporta anche Novara (Novara 1994, p. 69), che la presenza di una patera marmorea ancora in situ nella cortina muraria, presso l'angolo detto di S. Alipio, indurrebbe a ritenere che la produzione laterizia sia pertinente alla ricostruzione contariniana (Russo 1986, p. 513).

57. Dorigo 1997b, p. 101.

58. Agazzi 2006.

59. “*La cronaca veneziana del diacono Giovanni*”, in Monticolo 1890, p. 171.

60. Calaon 2013, p. 83-104. In gran parte però si tratta di complessi monastici che risalgono al secolo XIII.

61. Calaon 2013, p. 87-92.

62. Lanfranchi 1948, p. VIII-IX, 5-6.

63. Agazzi 2006, p. 33, fig. 8; *Museo di Torcello* 1978, p. 42, n. 36, n. inv. 1187 (il catalogo indica erroneamente il n. inv. 11).

64. Agazzi 2006, p. 30, fig. 1; *Museo di Torcello* 1978, p. 40-41, n. 33, n. inv. 8.

65. La coda piumata del volatile ritratto a Torcello è alta mentre nelle attestazioni pomposiane è sempre rivolta verso il basso. Inoltre, l'attaccatura delle ali è piuttosto naturalistica, mentre a Pomposa è evidenziata da una forte geometrizzazione. Per il resto, la posa, la contestualizzazione dell'animale, con l'inserimento di quell'elemento assimilabile ad una pigna o un grappolo d'uva estremamente stilizzato, ricordano questa forte vicinanza tra i due esemplari.

66. *Museo di Torcello* 1978, p. 68, n. 54, n. inv. 1291.

67. *Museo di Torcello* 1978, p. 63, n. 50, n. inv. 527.

68. *Museo di Torcello* 1978, p. 41, n. 35, n. inv. 10.

69. Riccioni 2021, p. 5-8, 15-37, con bibliografia precedente.

70. Sesti 1991, p. 373-375. Il segno zodiacale della Bilancia (*Libra*) è rappresentato frequentemente nei manoscritti medievali con una figura umana che sorregge una bilancia; essa è spesso variamente vestita (ma nel caso di Pomposa si tratta probabilmente di un monaco, per la presenza del cappuccio-*cuculla*), come si vede nelle raffigurazioni di alcuni manoscritti datati tra i secoli IX e XII, cfr. Blume – Haffner – Metger 2012, p. 11, tav. 1 (Boulogne-sur-Mer, Ms. 88, f. 26v), p. 120,

fig. 144 (Dijon, Ms. 448, f. 66r), p. 347, fig. 861 (St. Gallen, Ms. 250, f. 515).

71. Isidorus Hispalensis, *Etymologiae*, VII, *De avibus*, in *P.L.*, 82, cc. 459B-469C; Rabanus Maurus, *De Universo*, VIII, VI, *De avibus*, in *P.L.*, 111, cc. 241A-255D; Voisenet 2000, p. 119-144. La classificazione degli animali è ordinata in funzione della maggiore o minore vicinanza all'uomo e in ragione della loro taglia. Due categorie si trovano ai confini di questo spazio, in collegamento con il mondo infernale o celeste: i pesci e gli uccelli.

72. Voisenet 2000, p. 137.

73. *Philip.* XXXI, 2; *II Cor.* V, 1.

74. Ambrosius Mediolanensis, *Exameron*; su Ambrogio e la natura, cfr. Passarella 2016, in particolare Ciccarese 2016, p. 95-121.

75. Gregorius Magnus, *Moralia in Iob*, I, VI, 11 § 13, ed. M. Adriaen 1979, p. 293; Gregorius Magnus, *Moralia in Iob*, VI, 13 § 14-16, p. 293-295.

76. Petrus Damianus, *Opusculum LII*, *De bono religiosi status*, in *P.L.*, XXV, cc. 785B-C: *Omnes plane naturas animalium, quas supra perstrinximus, si quis elaboret solerter inspicere, utiliter poterit in humanae conversionis exempla transferre, ut qualiter homo vivat, ab ipsa quoque rationis ignara pecorum natura condiscat. Nam, ut Apostolus ait: "Non est Deo cura de bobus" sed dum in brutis animalibus aliquid insigne conspicitur, homo protinus, ut quidquid illud est ad sui considerationem retorqueat, admonetur.*

77. Sul significato simbolico della soglia, cfr. Barral i Altet 2005; Riccioni 2019b.

78. Hollerbach – Jászai 1970; Marunti 1960; Di Fronzo 1996.

79. Voisenet 2000, p. 25-26.

80. Skoblar 2020.

81. Russo 1984, p. 256-257.

82. Secondo gli studi recenti di Matteo Compareti, il vero *senmurv* che si trova raffigurato nei manoscritti persiani sarebbe un uccello, molto simile alla fenice cinese, giunto in Persia al tempo della dominazione mongola. Quindi l'animale alato, con testa di canide, zampe di felino e coda di pavone (talvolta di pesce), diffuso nell'arte sasanide e nella prima arte islamica, sarebbe uno pseudo-*senmurv*, cfr. Compareti 2006; Riccioni 2016b; Compareti 2019.

83. Il tema iconografico non trova particolare riscontro negli studi, cfr. Pomarici 2015 e la tesi di laurea di Stombellini 2018.

84. Sul centauro, soprattutto nell'antichità, cfr. Shauenburg 1959; Leventopoulou 1997a; Leventopoulou 1997b; Walde – Ley 1999. Durante il Medioevo il centauro è rappresentato con una lancia e la cacciagione ad essa appesa, spesso anche mentre tiene una preda con il braccio, si vedano i manoscritti datati tra il secolo IX e il secolo XII in Blume – Haffner – Metger 2012, p. 62, tav. 75 (Wien Cod. 387, f. 120r), p. 85, fig. 46 (Baltimore, Ms. W 734, f. 13r); p. 94, fig. 82 (Basel. Ms. AN IV 18, f. 38v), p. 178, fig. 178 (Dresden, Ms. DC 183, f. 25v), p. 155, fig. 271 (Laon, Ms. 422, f. 30r).

85. Isidorus Hispaliensis, *Etymologiae*, 11, 3, 37 (ippocentauro), 11, 3, 39 (onocentauro), in *P.L.*, 82, cc. 424A-424B; Rabanus Maurus, *De Universo*, 7, 7 (centauro, onocentauro, ippocentauro), in *P.L.*, 111, cc. 198C-198D.

86. Le Goff 2000, p. IX.

87. Voisenet 2000, p. 17-19.

88. Bussagli 2000; Sesti 1991, p. 432-437. Per una breve rassegna dell'immagine del sagittario nei manoscritti medievali datati tra il secolo IX e il secolo XII, cfr. Blume – Haffner – Metger 2012, p. 11, tav. 1 (Boulogne-sur-Mer, Ms. 88, f. 26v), p. 58, tav. 70 (St. Petersburg, Ms. Q. v. IX. No. 2, f. 5r), p. 61, tav. 74 (Wien, Cod. 387, f. 119r), p. 105, fig. 105 (Bern, Ms. 88, f. 5v), p. 121, fig. 145 (Dijon, Ms. 448, f. 66v), p. 127, fig. 171 (Dresden, Ms. DC 183, f. 22r), p. 154, fig. 270 (Laon, Ms. 422, f. 29v).

89. Il *Physiologus*, dalla versione greca alle quattro versioni latine (Y, C, B – tranne la versione A), fino a quella interpolata con Isidoro di Siviglia (B-Is), associa le sirene e gli onocentauri, a partire dalla citazione di Isaia, 13, 21 (vedi sotto, nota 91). Tale associazione si perpetua anche nella redazione dei Bestiari di epoca più tarda, cfr. *Anonimo fisiologo greco*, 13, ed. D. Offermanns, in Zambon 2018, p. 28-29; *Anonimo fisiologo latino, Versione Y*, XV, ed. F.J. Carmody, in Zambon 2018, p. 146-147; *Anonimo fisiologo latino, Versione C*, XI, ed. C. Von Steiger e O. Homburger, in Zambon 2018, p. 196-197; *Anonimo fisiologo latino, Versione B*, XII, ed. F.J. Carmody, in Zambon 2018, p. 228-231; *Anonimo fisiologo latino, Versione B-Is*, ed. M.F. Mann, in Zambon 2018, p. 298-301.

90. Touchefeu-Meynier 1992, 1, p. 962-964; Touchefeu-Meynier 1992, 1, p. 932-936; Icard-Gianolio 2009.

91. Is. 13, 21, in *Physiologus Versio Y*, ed. F.J. Carmody, in Zambon 2018, p. 146: *Syrene et onocentauri et demonia et herinacii venient in*

Babilonia et saltabunt ibi; Is. 13, 21, in Physiologus Versio B, ed. F.J. Carmody, in Zambon 2018, p. 228: Sirena et demonia saltabunt in Babylonia, et herinacii et onocentauri habitabunt in domibus eorum; Is. 13, 21, in Physiologus Versio B, ed. M.F. Mann, in Zambon 2018, p. 298: Syrena et demonia stabunt in Babilonia, et herinatius et honocentaurus habitabunt in domibus eorum.

92. Leclercq-Marx 1997; Leclercq-Marx 2002, p. 56.

93. *Is. 34, 14: Et occurrent dæmonia onocentauris, et pilosus clamabit alter ad alterum; ibi cubavit lamia, et invenit sibi requiem.*

94. Sichtermann 1966; Leclercq-Marx 1997; Bettini – Spina 2007; Moretti 2017, p. 25-28; Moretti 2019.

95. Bonansea 2013.

96. Boardman 1987; Boardman 1997.

97. *Ion. 2, 1: Et præparavit Dominus piscem grandem ut deglutiret Jonam: et erat Jonas in ventre piscis tribus diebus et tribus noctibus.*

98. *Gen. 1, 21; Job. 7, 12; Is. 27, 1; Dan. 3, 70.*

99. Riccioni 2016b, p. 139-140.

100. L'iscrizione è stata pubblicata da Cattaneo 1888, p. 175; Salmi 1966, p. 258.

101. Sull'artista medievale si vedano almeno Castelnovo 2004; Donato 2003 [2008], con particolare attenzione alle sottoscrizioni degli artisti.

102. Tosco 1997, p. 166.

103. Si pensi alle croci in metallo di Iafarino, secolo XII, cfr. Riccioni 2016a. Sulle sottoscrizioni d'artista, cfr. Donato 2003; Dietl 2009.

104. Cattaneo 1888, p. 175-180. Cattaneo assegnò a Mazulo anche il campanile e il Palazzo della Ragione, a Pomposa, e poi fu attivo a Venezia, nella S. Marco contariniana, e prese parte alla costruzione di Murano e del Duomo di Torcello.

105. Salmi 1966, p. 58.

106. Salmi 1966, p. 59.

107. Russo 1986, p. 532.

108. Dietl 2009, III, scheda A528, p. 1318-1320.

109. Tigler 2013, p. 220

110. Per l'esame onomastico ringrazio i preziosi e generosi consigli di Maria Giovanna Arcamone e Luigi Parenti.
111. Il nome Mazulo è bisillabo perché ha la base Mazo o Mazzo, dove -olu- è sicuramente un suffisso < ULU, con la -o- non accentata.
112. Un'ipotesi che abbiamo scartato riguarda alcune occorrenze in Toscana, nel secolo XII (fra il 1152 e il 1185) dove è documentato con varie grafie l'antroponimo *Mazzolus*, scritto anche *Matholus* e *Massolus*, nel quale Paer Larson (Larson 1995), vede un soprannome: si tratterebbe della voce *mazzuòlo/mazzòlo* ancora oggi esistente, (derivato di *màzza*), oggi indica 'arnese simile al martello, per battere sullo scalpello o sulla pietra'. Devo la segnalazione a Maria Giovanna Arcamone.
113. Becker 2009, p. 676.
114. *Chronicon farfense* 1903, p. 273.
115. *Regestum pisanum* 1938, p. 333.
116. *Documenti* 1837, p. 263.
117. *Libri iurium* 2007, p. 360.
118. Dondi dall'Orologio 1808, p. 150.
119. Tigler 2013, p. 220, 248 nota 646, riprende de Francovich 1937, p. 73-74.
120. Salmi 1966, p. 104.
121. Russo 1986, p. 487-494. Russo suggerisce un confronto tra lo schema con tralcio perlinato di bordatura del motivo pomposiano con esemplari di area siriana, ad esempio una transenna di Bosra e una di Salkhad. Russo ipotizza, inoltre, una derivazione dai piatti in argento decorati. Anche le fasce decorative sono di derivazione orientale, soprattutto il repertorio decorativo che Salmi riteneva pervenuto in Occidente tramite le stoffe.
122. Novara 1994, p. 63-74.
123. Belamarić 1997, p. 177: «Frammenti di Osor indubbiamente opera della bottega marciara, rappresentano i resti del primo programma scultoreo romanico di questo genere in Dalmazia.»
124. Peroni 1989, p. 763-765, 764 nota 38. Anche Peroni 1967, p. 20-28, 113-114.
125. Gandolfo 1988, p. 286-287.

126. Gelichi ipotizzava anche di «andare al di là di una semplice coincidenza negli approvvigionamenti, se, per seguire alcune interessanti osservazioni del Salmi, si rilevano anche cogenti analogie tra il nostro campanile e le esperienze architettoniche delle maestranze lombarde e piemontesi di XI secolo», Gelichi – Nepoti 1999, p. 222.

127. Peroni 1967, p. 114, tavv. LXI-LXII. Peroni considerava anche i puteali veneziani messi a confronto con le decorazioni di S. Michele a Pavia.

128. Come risulta dalla *Vita Petri Damiani* scritta da Giovanni da Lodi che racconta di episodi avvenuti e ai quali assistette personalmente, cfr. Iohannes von Lodi, *Vita Petri Damiani*, p. 177-305.

129. Hamilton 2010, p. 89-117: 93.

130. La lettera è stata collegata al rapporto di Pier Damiani con Montecassino e segna un altro aspetto della riforma della Chiesa, la comunione spirituale che si traduce con la preghiera reciproca, cfr. Facchini 2017, p. 196-197.

131. Gatto 1962; Roversi Monaco 2006.

Auteur

Stefano Riccioni

**Università Ca' Foscari, Venezia -
stefano.riccioni@unive.it**

Du même auteur

***Les listes dans le discours visuel
du Moyen Âge italien in Le
pouvoir des listes au Moyen
Âge - I, , 2019***

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont sous **Licence OpenEdition Books**, sauf mention contraire.

Référence électronique du chapitre

RICCIONI, Stefano. *Tra Pomposa e Venezia : Appunti sulla decorazione scultorea nei monasteri benedettini della costa nord adriatica durante il secolo XI* In : *St Peter of Osor (Island of Cres) and Benedictine monasticism in the Adriatic area* [en ligne]. Rome : Publications de l'École française de Rome, 2024 (généré le 20 mars 2024). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/efr/58436>>. ISBN : 978-2-7283-1805-6. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.efr.58436>.

Référence électronique du livre

BULLY, Sébastien (dir.) ; ČAUŠEVIĆ-BULLY, Morana (dir.) ; et GIOANNI, Stéphane (dir.). *St Peter of Osor (Island of Cres) and Benedictine monasticism in the Adriatic area*. Nouvelle édition [en ligne]. Rome : Publications de l'École française de Rome, 2024 (généré le 20 mars 2024). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/efr/53708>>. ISBN : 978-2-7283-1805-6. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.efr.53708>.
Compatible avec Zotero