



Percorsi critici ed interpretativi sulla «scultura romanica lombarda» del nord-est fra Otto e Novecento

Fabio Coden

Università degli Studi di Verona

fabio.coden@univr.it

ORCID 0000-0002-2971-781X

Critical and Interpretive Perspectives on “Lombard Romanesque Sculpture” in Northeastern Italy from the Nineteenth to the Twentieth Century

The essay examines the concept of “Lombard Romanesque sculpture” as articulated in 19th- and 20th-century art-historical literature, focusing in detail on the methodological approaches applied to the plastic arts of north-eastern Italy. The analysis identifies three areas marked by distinct critical orientations. In the territories of the Patriarchate of Aquileia, Lombard influence appears marginal. In the Adriatic region, scholarly interpretations instead emphasize Byzantine influences, while acknowledging the presence of Lombard elements in certain works from the second half of the 12th century. In Verona and its hinterland, criticism has attributed a central role to the Lombard matrix, particularly in relation to major urban building campaigns. It is within this area that the most consistent connections with the notion of “Lombard Romanesque” can be traced, a concept already taking shape within the European art-historical debate between the late 19th and early 20th centuries.

Keywords: Lombard Romanesque Sculpture; studies; Friuli; Venice; Verona.

How to cite: Fabio Coden, *Percorsi critici ed interpretativi sulla «scultura romanica lombarda» del nord-est fra Otto e Novecento*, in G. Milanese, F. Scirea (eds), *La scultura lombarda di XII secolo nel dibattito storiografico europeo*, «Fenestella. Inside Medieval Art» 6, 2025, pp. 29-70.

Fenestella. Inside Medieval Art | ISSN 2784-8663

DOI: 10.54103/fenestella/29767

© 2026 | Fabio Coden



In avvio di questo intervento non si può che ammettere, in termini espliciti, la difficoltà a recuperare, nella consistente sfera della letteratura critica sulle arti plastiche del medioevo, un concetto che negli studi viene spesso presentato solo con lievi sfumature o si consuma nella sfera dei sottintesi¹. Risulta di fatto quasi impossibile per le contenute forze a disposizione saggiare, anche solo superficialmente, l'enorme mole di apparati critici prodotta in circa due secoli, che spesso si addentrano solo in modo incidentale in questioni che riguardano un territorio assai esteso come quello che si è scelto di trattare, ovvero il comprensorio nord-orientale della Pianura Padana². A ciò si aggiunga che da tempo si è visto un incremento considerevole della produzione scientifica nelle principali lingue europee, che, se da un lato consegna sempre nuovi stimoli di ricerca e riflessioni critiche, dall'altro talvolta sfugge anche ai più attenti ricercatori.

Diventa pertanto vincolante parcellizzare gli sforzi di indagine sui lavori che accolgono l'applicazione di principi maturati anche su ampia scala e riferiti all'intero patrimonio italiano, se non addirittura europeo, e di conseguenza a dare per acquisite, o al più a lambire, le grandi speculazioni elaborate dai pionieri della ricerca sulle arti plastiche, come: Leopoldo Cicognara³, Jean Baptiste Louis Georges Seroux d'Agincourt⁴, Amico Ricci⁵, Jules Gailhabaud⁶, Ferdinand de Dartein⁷, Georg Dehio e Gustav von Bezold⁸, Raffaele Cattaneo⁹, John Ruskin¹⁰, Max Georg Zimmermann¹¹, Wilhelm Bode¹², Émile Bertaux¹³, Arthur

1 Lomartire 2010: 11.

2 Un tentativo in tale senso è fatto da Gianpaolo Trevisan, anche se in relazione all'architettura del X-XII secolo. Si veda Trevisan 2016: 89-104.

3 Cicognara 1813. Negli otto volumi che compongono questa storia della scultura, il medioevo trova spazio soltanto nel primo. A partire dal libro I, capitolo VI, l'autore prende in esame le opere dal tempo di Costantino in avanti, riservando ampio rilievo a San Marco di Venezia (libro II, capitolo II), cui fanno seguito i principali monumenti di Pisa, Siena, Padova, Milano, Bologna, Roma e Loreto. Il terzo libro affronta il periodo compreso tra la pace di Costanza e il XV secolo, inteso come il risorgere delle arti, dall'esperienza dei Pisani fino a Donatello. La consultazione della raccolta di volumi d'arte appartenuta a Cicognara rivela non solo la vastità delle sue conoscenze, che travalicavano l'ambito peninsulare, ma anche la loro solida organizzazione. Al riguardo: *Catalogo ragionato* 1821.

4 Seroux d'Agincourt 1823, edito in italiano a breve giro (Seroux d'Agincourt 1827): il medioevo è limitato al primo volume. Su questo pioniere della storia delle arti: Mondini 2019.

5 Ricci 1857; Ricci 1858. L'opera è incentrata principalmente sullo studio dell'architettura, senza tuttavia trascurare elementi attinenti alla scultura. Il medioevo trova spazio soprattutto nei volumi I e II, sebbene quest'ultimo si concentri in prevalenza sulla fase tarda, a partire dal XIII secolo.

6 Gailhabaud 1853; Gailhabaud 1857.

7 De Dartein 1865-1882.

8 Dehio, Bezold 1887-1901. L'opera, articolata in due tomi di testo e cinque di atlante, costituisce senza dubbio un contributo fondamentale anche per la conoscenza del patrimonio artistico dell'Italia nord-orientale.

9 Cattaneo 1888, tradotto in francese nel 1890, rimane uno dei momenti di maggiore avanzamento della ricerca storico artistica di ambito nord peninsulare.

10 Basti citare in questa sede i tre lavori che toccarono l'area lagunare e anche l'entroterra: Ruskin 1849; Ruskin 1851-1853; Ruskin 1877.

11 Zimmermann 1897.

12 Bode 1891.

13 Bertaux 1905: 670-710.

Kingsley Porter¹⁴, Georg Graf Vitzthum e Wolfgang Fritz Volbach¹⁵, Ricci¹⁶, Toesca¹⁷, Krautheimer Hess¹⁸, Bernheimer¹⁹, e molti altri.

Premessa

All'interno del percorso storiografico di area nord-orientale non è facile individuare un momento preciso di definizione (moderna e scientifica) del concetto di "scultura lombarda" prima di Arthur Kingsley Porter²⁰. Ma anche dopo questa pionieristica ricerca, nell'ambito delle arti plastiche continua a stentare l'applicazione dello schema sperimentato dallo studioso per le compagini monumentali. Ne consegue che le difficoltà a identificare negli esordi della moderna storiografia un approccio sistematico alla scultura nascono in primo luogo dalla mancanza di demarcazioni nette fra i vari media artistici, di certo auspicabile si potrebbe argomentare, ma non se nasce da una ingiustificata subordinazione. Si è notato, infatti, che esiste una singolare ricorrenza nell'applicazione del teorema relativo alle "influenze lombarde" negli studi sull'architettura, soprattutto romanica, che trova in certa misura un corrispettivo in quelli dedicati alla pittura; viceversa, negli affondi interpretativi rivolti alla scultura tende a persistere una maggiore resistenza ad applicare analoghi schemi tassonomici. Per essere più precisi, il concetto di "influenza lombarda" o "corrente lombarda" in area nord-orientale pare applicato ai fenomeni plastici con minore incidenza rispetto alle altre arti e soprattutto in relazione a singoli e specifici episodi.

Non è escluso che un meccanismo di questo tipo possa essere stato alimentato da fattori come l'esiguità di testimonianze di particolare rilievo, lasciando in questo modo prevalere gli altri media artistici, nonché la scarsa attitudine a concepire estesi programmi figurativi su pietra all'interno e all'esterno degli edifici religiosi delle Venezie orientali, soprattutto intorno ad Aquileia, Belluno e Feltre, Treviso, Padova e Vicenza. Ben diverso è il discorso relativo a Venezia, in cui la matrice orientale fa da volano a riflessioni originali e distinte (si pensi al dibattito sui capitelli corinzi, sulle patere e formelle cosiddette veneto-bizantine, ma soprattutto sulla plastica contariniana e post Quarta crociata)²¹, e Verona che mostra l'effettiva capacità di concepire una propria dimensione specifica nella produzione scultorea prima di Nicolò, durante la permanenza del grande maestro in città e, in qualche misura, pure dopo la sua scomparsa²².

14 Porter 1915-1917, I-IV. L'opera di Arthur Kingsley Porter rappresenta senza dubbio il primo tentativo di raccogliere e sistematizzare un'enorme mole di dati, grazie ai quali l'autore poté elaborare un impianto critico imperniato sul concetto di "produzione lombarda", comprendente anche la scultura. Di pari importanza è lo studio pubblicato a breve distanza di tempo, dedicato in maniera specifica alla produzione plastica (Porter 1923, I-X).

15 Vitzthum, Volbach 1924: 64-99.

16 Ricci 1925.

17 Toesca 1927.

18 Krautheimer Hess 1928.

19 Bernheimer 1931.

20 Porter 1915-1917.

21 Buchwald 1964: 151-154; Buchwald 1966: 147-158; Buchwald 1967, coll. 177-222; Barral i Altet 1981: 351-357; Dorigo 1992: 237-247; Trevisan 2012: 487-489, 493-497.

22 Si vedano, a questo proposito, soprattutto i risultati delle ricerche contenuti in Romanini 1985, *passim*. Per la prima volta, dopo le indagini dedicate a questo scultore nella prima metà del Novecento, la reale portata di tale fenomeno storico-artistico è delineata attraverso approcci metodologici differenziati.

Nonostante questo doveroso preambolo, lo scenario generale si è consolidato col tempo intorno ad alcune linee comuni. In modo analogo a quanto è stato riscontrato nelle riflessioni sull'edilizia romanica, anche per la scultura sono maturati degli schemi che hanno, pur nella loro semplicità, prodotto un sistema di classificazione relazionato con alcuni concetti giudicati preponderanti: in primo luogo, la definizione storiografica di aree politicamente distinte, spesse volte in contrasto fra di loro (il patriarcato, la laguna veneziana, l'entroterra adriatico, Verona e il suo territorio), ha innescato l'identificazione di modelli linguistici autonomi, invero non senza qualche forzatura; nel contempo, le valutazioni sul portato formale delle singole opere ha permesso di rintracciare percorsi ricorrenti all'interno di un territorio predefinito²³.

La conseguenza di questo approccio è presto svelata. Affiora, abbastanza precocemente, l'individuazione di tre regioni principali associate a contenuti di stampo morfologico che avrebbero caratterizzato la scultura dal tardo X alla fine del XII secolo del nord-est: la cintura lagunare; la regione patriarchina; il settore veronese.

In merito al comprensorio altoadriatico, il ruolo cruciale nella diffusione dei messaggi di impronta bizantina nell'entroterra sarebbe stato ricoperto da Venezia e dai suoi rapporti con Bisanzio: a questo contesto vengono, a ragione, ascritti molti episodi rintracciati anche nelle vicine Padova, Vicenza, Verona e, a macchia di leopardo, nel Friuli²⁴. Il portato "lombardo" avrebbe avuto rilevanza abbastanza contenuta, subendo di conseguenza una contrazione all'interno degli schemi interpretativi.

Sull'areale patriarchino, ma con ogni evidenza limitatamente al territorio della diocesi, vengono riconosciute come prioritarie le logiche politiche verso le terre oltremontane, imperiali, che hanno guidato il giudizio di alterità delle forme. È innegabile che in questo specifico contesto abbia giocato un ruolo non secondario la scarsa quantità di plastica architettonica di un certo peso, associabile ai secoli XI e XII²⁵. L'interferenza maggiore in questa costante linguistica è individuata nelle componenti lagunari che hanno creato percorsi interpretativi consci della feconda stagione conseguente al terzo cantiere marciano, quello della metà dell'XI secolo, se non addirittura di quello, poco precedente, orseoliano di Torcello²⁶.

Relativamente al settore occidentale della *Venetia* storica, l'attenzione si è concentrata su Verona, precocemente individuata come punto di convergenza di spinte provenienti allo stesso tempo da occidente, l'area lombarda, e da oriente, la cintura altoadriatica. Queste due istanze, diametralmente opposte, si sarebbero impiantate in un terreno fertile e molto ricettivo, all'interno del quale la critica è riuscita a ravvisare abbastanza puntualmente le costanti originali di ciascuna matrice²⁷. Va comunque ribadito fin d'ora che l'acquisizione storiografica di un linguaggio veronese nella plastica di epoca

23 Tale concetto trova applicazione sistematica in ambito architettonico e si esemplifica, ad esempio, nelle pagine introduttive dedicate al paesaggio romanico veneto in Valenzano 2008: 9-28.

24 La tradizione veneto-bizantina gode di una notevole fortuna, attestata fin dagli albori della letteratura scientifica, come sarà possibile osservare nei paragrafi successivi. Per ora, è sufficiente citare l'approccio innovativo di Raffaele Cattaneo e gli approdi più recenti legati al contesto della San Marco contariniana e alle sue capacità di penetrazione nei territori dell'entroterra (Cattaneo 1888; Zuliani 1982: 325-356; Zuliani 1985: 491-513; Zuliani 1994: 21-144; Tigler 2009: 132-147).

25 Gaberscek 1988b: 278-279, 290-291, 296.

26 Esempio è il caso di Cividale del Friuli: Roascio 2011, *passim*.

27 Da un lato, il contributo padano si diffuse ampiamente grazie alla figura di Nicholaus, il quale seppe a sua volta recepire gli stimoli veneziani a partire dall'esperienza dei cantieri veronesi. Al riguardo, si veda soprattutto Zuliani 1985: 491-513.

romanica è subordinata ad alcuni fenomeni dai contorni sfumati: non esiste di fatto ancora oggi uno studio aggiornato che definisca con puntualità l'elemento genetico della plastica prenicoliana, svincolata dai contesti lagunari e lombardi²⁸. L'esperimento di Géza de Francovich del 1935 sulla corrente comasca, intriso di formalismo spinto ad estreme conseguenze, non può che essere considerato come ottimo punto di partenza, che necessita però di una revisione profonda anche nel metodo²⁹.

Non resta quindi che partire dal settore orientale di questo grande territorio, per spostarsi, solo in un secondo momento, sul nucleo portante posizionato intorno all'Adige.

I territori patriarcali

Una delle argomentazioni storiografiche che contribuirono a fissare le sorti dell'est della penisola lontano dall'area lombarda va ricercata nell'opzione programmatica di Porter a svincolare i territori orientali dalle sue ricerche; scelta che in parte poggiava su riflessioni puntuali, ma in parte sottovalutava monumenti cruciali di quel territorio. Di fatto, nel *Lombard Architecture* compaiono scarsissimi riferimenti ai monumenti della parte più orientale della penisola: Vicenza è quasi ignorata, salvo i Santi Felice e Fortunato e i Santi Vito e Modesto; Padova è ricordata con Santa Sofia e in subordine con Sant'Antonio; Venezia e l'entroterra sono citate per San Marco e San Donato a Murano; nessuna menzione hanno meritato Treviso, l'area alpina e soprattutto Aquileia e le terre patriarcali. Verona, viceversa, è gratificata con circa quattrocento ricorrenze³⁰.

Le ragioni che sortirono una contingenza di tale portata possono essere solo marginalmente rintracciate. Il patrimonio plastico che si conserva nella diocesi aquileiese afferente ai secoli XI e XII è invero molto contenuto e solitamente viene riferito a botteghe locali di non particolare qualità; soprattutto, l'apporto latamente padano è, per la critica, davvero residuale³¹. Fin dai primi approcci storiografici la zona corrispondente all'attuale Friuli è legata saldamente al portato culturale proveniente dagli orizzonti ottoniani, che solo in un secondo momento venne permeato dagli influssi veneziani, nonostante i rapporti politici fra le due entità non fossero sempre stati facili. Nemmeno le ricerche avanzatissime di George Niemann, Heinrich Swoboda e Karl Grafen Lanckoronski vollero squarciare la fitta coltre di ascendenze imperiali, diremmo esclusive, per le terre aquileiesi, evidentemente anche a causa di questioni di carattere schiettamente politico ed istituzionale³².

Die Quelle der Macht, die Aquileja Jahrhunderte lang ausübte, war seine Lage an der Grenze Italiens, da, wo lateinisches Wesen mit germanischem und slawischem sich zu vermischen beginnt. [...] Venedig und Österreich, zwei Weltmächte, deren Anziehungskraft stärker war als die

28 Il lavoro più completo sulla scultura veronese si deve a Edoardo Arslan, portato a compimento in piena età bellica. Arslan 1943, 71-114, 131-158.

29 De Francovich 1935-1936a: 267-305; De Francovich 1937: 47-129, ma soprattutto De Francovich 1942: 103-143.

30 Porter 1915-1917, I-IV, *passim*.

31 Buora 1997: 205, 207.

32 Su questo concetto si vedano soprattutto le considerazioni di Barral i Altet 2009: 1-5, 7-20, 31-37. «Dal XIX secolo lo studio dell'arte romanica è stato regolarmente al servizio delle ideologie politiche nazionalistiche. Conseguenza di questo atteggiamento è stata l'affermazione di concetti sull'arte romanica che ancora oggi si ritengono costitutivi di questa stagione artistica, ma che riposano su idee arbitrariamente elaborate per alimentare ambizioni puramente politiche» (Barral i Altet 2009: 31).

seine, sind an den Grenzen dieses eigenartigen Staatswesens emporgewachsen und haben es nach und nach so lange ausgehöhlt, bis Aquileja, dieser Schatten Roms, zum Schatten seiner selbst geworden ist³³.

[...] Ihre Kapitelle suchen allerdings ungelener als die fast gleichzeitigen, feiner gearbeiteten von Torcello das römische Akanthuskapitell wiederzugeben. Die Mithilfe griechischen Geistes lag hier ebenso ferne wie irgend ein Anklang an die nordisch-romanischen Formen, insbesondere von eigentlichen Würfelkapitellen, deren Heimat nicht in der Lombardei liegt. Poppo's Baukunst ist in dieser Hinsicht retrospektiv, aber sie sucht schon mit Bewußtsein auf die Antike zurückzublicken³⁴.

In sede critica maturano quindi due riferimenti principali in relazione alla produzione plastica aquileiese: uno di stampo nordico, incardinato su esperienze astrattamente ottoniane; uno lagunare innestato, soprattutto a partire dal XII secolo, sulla penetrazione prepotente del messaggio veneziano. Va comunque ribadito che gli studi sulla plastica intorno all'età romanica di area patriarcale sono relativamente recenti e possono contare su alcuni preziosi repertori, però non sempre sistematici e cronologicamente organici³⁵: Lino Zovatto³⁶, Luigi Coletti³⁷, Sergio Tavano³⁸, Carlo Gaberscek³⁹, Aldo Rizzi⁴⁰, Luca Mor⁴¹, Maurizio Buora⁴², Stefano Roascio⁴³, Laura Nazzi⁴⁴, sono solo alcuni dei nomi che è utile evocare.

Basta sfogliare le bibliografie finali dei saggi di Carlo Gaberscek nel doppio volume dedicato alla scultura nel Friuli Venezia Giulia, per capire quanto scarsa sia stata l'attenzione verso una visione d'insieme delle esperienze plastiche dei secoli centrali del medioevo di questa regione⁴⁵. Ben diversa è invece la situazione per l'alto medioevo, perché legata a fondamentali paesaggi storici, come quello longobardo cividalese e quello (allora) considerato carolingio aquileiese, che stimolano una grande quantità di contributi fin dai primi decenni del Novecento.

33 Niemann, Swoboda, Lanckoronski 1906: XIII.

34 Lanckoronski 1906: 83.

35 Non è inusuale rintracciare all'interno di ricerche sulla plastica altomedievale anche episodi riconosciuti e ascritti ai secoli centrali del medioevo.

36 Brusin, Zovatto 1960: 130 e ss., con poche incursioni nella plastica del X-XIII secolo.

37 Coletti 1962: 139-197, con scarsa attenzione per le opere di scultura dei secoli centrali del medioevo.

38 Tavano 1978: 505-536; Tavano 1979: 163-168; Tavano 1981: 325-349; Tavano 1991: 173-209 (il romanico). Si vedano soprattutto le considerazioni del medesimo autore in relazione al passaggio all'età romanica e alle componenti della plastica friulana successiva all'età carolingia: «La frattura apertasi nella regione tra il nono e il decimo secolo non fu dunque senza conseguenze; d'altra parte l'intensità di opere e l'impegno degli artisti istriani probabilmente facilitarono una ripresa aquileiese nell'età ottoniana, se non proprio daccapo, certamente però, data la situazione ambientale, ad un livello più basso di quello del secolo ottavo o della prima metà del nono» (Tavano 1972: 254).

39 Si vedano soprattutto le opere di più ampio respiro sul patrimonio plastico della regione: Gaberscek 1981; Gaberscek 1983a: 261-310; Gaberscek 1983b: 383-423; Gaberscek 1988b: 261-310.

40 Rizzi 1975.

41 Specificatamente dedicati alla scultura lignea sono gli studi di Luca Mor. Al riguardo è doveroso segnalare: Mor 2014.

42 Buora 2017: 35-47, con un interessante spostamento in avanti all'età romanica di alcune testimonianze plastiche di area patriarcale, prima di allora ascritte all'altomedioevo. Ma, soprattutto: Buora 1997: 205-209.

43 Roascio 2011.

44 Nazzi 2009, *passim*, per le parti dedicate agli amboni regionali.

45 Gli affondi bibliografici si trovano in: Gaberscek 1988a: 237-259; Gaberscek 1988b: 300-310. È soprattutto la parte romanica ad avere un ruolo marginale negli studi.



Il panorama si complica, non senza qualche disorientamento, nel tentativo di esplorare episodi come la serie di lastre con scene cristologiche, originariamente parti di una recinzione presbiteriale, ora divise fra il Museo diocesano di Udine (un frammento), il santuario di Barbana presso Grado (un frammento), il Museo paleocristiano di Monastero ad Aquileia (tre frammenti)⁴⁶. La durezza dei rilievi e la rozzezza hanno più volte spinto a paragonare questi manufatti alle miniature di ambito ottoniano, senza tuttavia considerare che analoghe formule erano state contemporaneamente applicate a opere che più ad occidente avevano scomodato l'influenza lombarda.



1 Aquileia, Museo paleocristiano. Lastra di recinzione presbiteriale (F. Coden)

⁴⁶ Su queste lastre di recinzione si veda Blason Scarel 1997: 134-142, con bibliografia di riferimento (Ivi: 142).



2 Aquileia, Museo paleocristiano. Lastra di recinzione presbiteriale (F. Coden)



3 Aquileia, Museo paleocristiano. Lastra di recinzione presbiteriale (F. Coden)



4 Grado, Sant'Eufemia. Navata principale: ambone (F. Coden)

Ne consegue che solo di rado viene rintracciato in sede critica un valore di stampo padano-lombardo per l'area patriarchina. Il contesto che in tal senso ha raccolto maggiori consensi è di certo l'ambone della cattedrale di Sant'Eufemia a Grado, variamente datato fra il X e il XIII secolo⁴⁷, ma recentemente fissato, almeno per la parte con la raffigurazione degli evangelisti della cassa, entro la prima metà dell'XI⁴⁸.

Illuminanti sono le parole di Carlo Gabersceck, nell'agile monografia sulla scultura romanica in Friuli, in cui questo concetto viene esplicitato con convinzione: si fa riferimento a maestranze di provenienza veneto-lombarda, riconoscendovi pure richiami campionesi e, allo stesso tempo, viene acclarata l'unicità di queste componenti in terra patriarcale. Opere come queste rimangono comunque episodi isolati in area friulana.

Dunque, per cercare di fare un bilancio della scultura in pietra di età romanica in Friuli, si può dire che le testimonianze superstiti sono relativamente scarse e molto frammentarie; pertanto non è possibile ricostruire una serie "logica" e continuativa di opere da ancorare a capisaldi datati. Alcune opere di buon livello qualitativo (i simboli degli Evangelisti dell'ambone del duomo di Grado, la statua della Madonna con Bambino della basilica di Aquileia) paiono attribuibili a maestranze non locali, ma venete o lombarde. Tuttavia la sporadica presenza in Friuli di qualche artefice proveniente da centri più rapidamente evolutisi non sembra essere stata efficace sullo sviluppo della scultura locale. Nella scultura di età romanica in Friuli sono però individuabili due nuclei omogenei di rilievi, che sono riferibili ad una comune matrice linguistica: quella "veneto-bizantina"⁴⁹.

Lo stesso principio è riproposto anche due anni più tardi all'interno dell'unica monografia che affronta il percorso evolutivo della scultura friulana dall'età romana a quella moderna, dove il medesimo autore si occupa anche del capitolo dedicato al romanico⁵⁰. Poiché una classificazione è impossibile da compiere, come egli evidenzia, si propone una lettura dei fenomeni plastici per sfere d'influenza:

Dunque, per cercare di fare un bilancio della scultura in pietra di età romanica in Friuli, si può dire che le testimonianze superstiti sono relativamente scarse e molto frammentarie; pertanto non è possibile ricostruire una serie «logica» e continuativa di opere da ancorare a capisaldi datati. Si possono però individuare con una certa chiarezza almeno due «momenti», legati alla personalità di due patriarchi: Poppone e Pellegrino II. Sarà soprattutto la «scelta» in senso «veneto-bizantino» operata da Pellegrino II a contribuire al rinnovamento della scultura in Friuli⁵¹.

Una posizione critica analoga viene ulteriormente sottolineata all'interno de *La scultura preromanica e romanica in Friuli*, dove egli ribadisce ancora una volta la sua posizione in merito agli episodi estranei all'ambiente patriarchino:

Nel quadro della scultura di età romanica in Friuli vanno ancora inserite due opere, di buon livello qualitativo, riferibili al XIII secolo, ma quasi certamente d'importazione. Si tratta dell'ambone con i simboli degli evangelisti del duomo di Grado, che pare attribuibile

47 Gabersceck 1988b: 291-296.

48 Doberer 1980: 399-406, ma soprattutto Nazzi 2009: 339-344. Recentemente, la medesima studiosa ha attribuito con precisione la cronologia al periodo compreso tra il secondo e il quarto decennio dell'XI secolo (Nazzi 2021: 293-294).

49 Gabersceck 1981: 25. Dello stesso avviso è anche Sergio Tavano: «Al Duecento o, dopo gli studi recenti, anche alla seconda metà di quel secolo deve esser fatto risalire il "pittorresco" ambone esagonale a lobi del Duomo di Grado con i simboli evangelistici, che traggono l'iconografia da formule orientali di tipo "araldico" ma la modellazione così squadrata e robusta orienta verso una mano lombarda e più precisamente campionesa» (Tavano 1991: 186).

50 Gabersceck 1988b: 261-310.

51 Gabersceck 1988b: 296.

a maestranze di area lombarda, e della statua della Madonna che allatta il Bambino nella basilica di Aquileia, che rimanda decisamente alla Madonna del Vescovado di Verona, alla quale si ricollegano quelle di Bruxelles, di Berlino e della parrocchiale di Bolzano: sono cinque statue molto simili per l'iconografia, anche se differenziate per quanto riguarda l'aspetto qualitativo⁵².

[...] Le sculture dell'ambone del duomo di Grado e la statua della Madonna della basilica di Aquileia sono dunque testimonianze di relazioni tra il Friuli e l'area veneto-lombarda, però, nel panorama della scultura romanica in Friuli, rimangono opere «isolate», nel senso che non sembrano essere state efficaci nei confronti degli sviluppi della scultura locale⁵³.

L'area adriatica

Una tradizione storiografica radicata molto in profondità nel tempo può essere rintracciata invece in area veneziana, dove già agli inizi dell'Ottocento sono fecondi gli studi dedicati specificatamente alle arti plastiche, con qualche riguardo anche al periodo medievale. Forse, la presenza di compagini monumentali di indiscussa levatura, come quelle presenti nella basilica marciana, generò la spinta per l'avvio di iniziative editoriali che si rinnovarono a cadenza regolare.

È opportuno ricordare, anzitutto, la monumentale storia della scultura di Leopoldo Cicognara⁵⁴, quale embrione vitale in area lagunare, in grado di vitalizzare l'orizzonte degli studi sulla scultura non solo veneziana, seppure questo tentativo di tracciare un percorso lineare nell'evoluzione degli "stili" parta dal XIV secolo, ovvero da dove aveva concluso Seroux d'Agincourt⁵⁵.

Il passo successivo si struttura intorno alla figura di Pietro Selvatico e ai suoi specifici interessi nei confronti dei fenomeni monumentali della città di Venezia⁵⁶. Già nella ripartizione tematica del volume, consegnato alle stampe a metà Ottocento, si comprende l'impostazione metodologica di questo studioso, destinata a riverberare spunti innovativi per coloro che ne riproporranno la lezione. Nell'introduzione, in modo assai puntuale, si sottolinea una carenza cronica degli studi: «Per ora non do in luce che le mie idee intorno all'Architettura ed alla Scultura di Venezia, le due arti che finora furono meno attentamente esaminate dagli scrittori»⁵⁷.

Il medioevo alto è liquidato nelle prime cento pagine circa del libro, rispetto alle 570 che lo compongono, ma la concezione che sottende l'ordinamento di questa parte è chiara già nell'indice: *L'architettura e la scultura romano-cristiana nelle isole della Venezia. 641-1008; L'architettura e la scultura bizantina in Venezia. 521-1100 circa; L'architettura e la scultura italo-bizantina a Venezia. 900-1250 circa; L'arte arabo-archi-acuta in Venezia*⁵⁸. Il medioevo artistico viene qualificato non senza stimolanti prospettive che spingono costantemente verso l'area orientale e araba, marcando le distanze dalle esperienze

52 Gabersceck 1983: 409.

53 Gabersceck 1983: 410.

54 Cicognara 1813.

55 Nell'opera di quest'ultimo è interessante segnalare il capitolo intitolato *Decadenza della scultura dal IV fino al XIII secolo*, in cui si coglie l'impostazione critica che circolava in questa parte del secolo (Seroux d'Agincourt 1827: 45-117): «A Venezia e in Lombardia, nel XIII secolo, la scultura aveva iniziato a prendere una direzione migliore, frutto dell'influenza che dovette avere il lungo soggiorno che fece in queste contrade Nicola Pisano, quando vi fu chiamato per costruire la chiesa di sant'Antonio, a Padova, quella dei Frari, a Venezia, ed altri considerevoli edifizj» (Ivi: 146-147).

56 Selvatico 1847.

57 Selvatico 1847: X.

58 Selvatico 1847: 3 ss., 21 ss., 60 ss., 87 ss.

peninsulari ed europee. La linea fondante è rappresentata chiaramente dal portato bizantino o neo-bizantino⁵⁹, che l'autore individua nei principali edifici della laguna, ma è all'apertura del secondo capitolo che si incontra un'interessante chiave di lettura non solo per questo autore, ma anche per molti altri che seguirono:

Sebbene l'architettura che dominò in Venezia dal settimo sino al decimoterzo secolo consti di elementi bisantini e romani, pure essa dopo il mille tramescolossi ad un'altra, che prodotte in parte da quelle due, aveva nullameno in sé medesima elementi originali così da poter essere detta veramente nazionale. Questa è l'arte che adesso i nostri scrittori chiamano Lombarda, la quale nata secondo alcuni da prima in Lombardia, si diffuse da poi per gran parte di Italia, indi, travalicando l'Alpe, guadagnò grandissimo tratto dell'Europa settentrionale⁶⁰.

Ed ancora, l'autore si sofferma sui caratteri estetici di questa corrente linguistica:

Ove da questi sistemi essenzialmente dilungasi è nel modo d'ornare, il quale appalesa un carattere strano e fantastico, perché tutto ributtante di mostri, di chimere, di ghirigori, di animali intrecciati fra loro, e componenti un insieme che, pur ricordando l'ordinanza corintia, non si raccosta quasi per nulla alle due architetture accennate testé⁶¹.

Non è un caso che lo studioso individui proprio nell'area atesina una premessa a quello che viene definito il linguaggio lombardo nel Veneto, senza però alludere a caratteri che rimandino ai territori padano centrali, quanto piuttosto per rimarcare le differenze con quanto era maturato nella città lagunare:

Per non prolungare di troppo queste osservazioni generali, d'altronde indispensabili in un punto ancora così tanto scuro della storia dell'arte, fermerò il discorso solamente su alcune costruzioni di Verona, non tanto perché men note, quanto perché, avendo in quella città dominato intieramente lo stile che noi dicemmo lombardo, si può meglio determinare l'età in cui esso cominciò a modificare il carattere delle costruzioni⁶².

È chiaro, comunque, che il nesso fra lombardo e longobardo in questa fase è destinato a chiarire l'adozione di una terminologia così peculiare, come pure una definizione cronologica tanto ampia da permettere di includere di fatto tutto il necessario:

A Verona i primi indizi del sistema bizzarro che poneva in ogni ornamento mostri e ghirigori, compariscono in quelle parti antiche della cattedrale, le quali con buone ragioni si scrivono dagli scrittori al vescovo Ratoldo vissuto nel nono secolo. Se fino al settimo dunque vedemmo durare in quella città l'altro stile romano-barbaro, ne verrà che non sia avvenuta congettura l'opinare, come l'altro detto lombardo sorgesse solo nell'ottavo e forse sullo scorcio del nono⁶³.

59 La spiegazione della fortuna di questa estetica è fornita in molti passaggi del volume: «A me pare che il fatto possa limpidamente spiegarsi, quando si consideri che Aquileja e tutte le città dell'alto estuario veneto ebbero coll'Oriente continue comunicazioni e commercii, dall'epoche più antiche sino alla lor distruzione, e non moltissime invece con Roma e coll'Occidente. Quindi è che esse per la via del mare, insieme agli altri elementi di orientale civiltà, anche le arti ed i simboli del culto riceverettero» (Selvatico 1847: 18).

60 Selvatico 1847: 59.

61 Selvatico 1847: 60.

62 Selvatico 1847: 65.

63 Selvatico 1847: 66.



5 Venezia, piazzetta San Marco. Base della colonna di San Todaro (Wikicommon)



6 Venezia, San Marco. Logge: pluteo ascrivibile alla fase contariniana (da Zuliani 1970)

Questo modello interpretativo, che in primo luogo si cristallizza intorno alla definizione della matrice orientale, trova giustificazioni fino alle ricerche più recenti, ma è bene sottolineare che la questione delle componenti allogene ebbe ospitalità anche nei più autorevoli studi sulle arti plastiche che, anche solo marginalmente, lambirono Venezia⁶⁴. Ciò è testimoniato, ad esempio, da Otto Demus, che individua nelle basi

64 È opportuno rilevare che il contributo lombardo nell'area lagunare, individuato in età tardo-

delle due colonne libere (di Marco e Todaro) in Piazzetta San Marco⁶⁵, innalzate negli anni Settanta del XII secolo per iniziativa di Nicolò dei Barattieri, significativi rimandi all'ambiente lombardo, grazie a quel tipico meccanismo che associa le forme massicce
5 al portato culturale delle terre padane⁶⁶.

Non sorprende, dunque, che, come chiave di lettura venga adottato il "primitivismo" trasmesso da queste masse cubiche dotate di una forza espressiva lontana dalle consuetudini lagunari⁶⁷.

Un accortissimo accenno alla componente ornamentale cosiddetta lombarda è rintracciabile pure, e addirittura, in André Grabar, nel secondo volume sulla scultura bizantina, in riferimento ad alcune opere nelle logge marciane⁶⁸. Si ha l'impressione che, in questo caso, ad aver evocato questo specifico orizzonte per San Marco, più che la vicinanza alle terre occidentali, sia stata la formulazione affatto particolare di alcuni sparuti episodi
6 densi di decorativismo non consueto in Oriente. Per quanto è stato possibile vedere, il concetto non fu più ripreso negli studi seguenti di questo insigne studioso.

Il n'est pas dans nos intentions d'attribuer à des sculpteurs byzantins - qu'ils aient travaillé à Venise ou à Byzance même - tous les éléments sculptés du décor de San Marco réalisé à la fin du XIe siècle. Ainsi, il n'est pas douteux que certains reliefs - notamment sur les balustrades des tribunes - sont d'une origine ou d'une inspiration occidentale (ornements dits a « lombards »). Et il me semble aussi que la générosité avec laquelle, à San Marco, on a multiplié les éléments du décor, dépasse les usages proprement byzantins et correspond plutôt au goût du faste dont on trouvera plus tard tant de témoins à Venise. Mais si, à San Marco, le décor est surabondant, les éléments qui le composent sont les mêmes qu'à Byzance⁶⁹.

romanica, fu preso in considerazione anche nell'ambito della mostra del 1971. Si veda al riguardo Gengaro 1972: 120-121.

65 Su questo interessante episodio plastico della seconda metà del XII secolo si veda da ultimo Tigler 1999-2000: 1-46.

66 «This date is corroborated by another consideration. We know exactly what the style of sculpture was like in the seventies of the twelfth century, when Niccolò dei Barattieri erected the two columns of the Piazzetta. The corner decorations of the bases of these columns are excellent examples of the vigorous primitivism of this period, with strong plastic shapes expressed through cubic masses. This primitivism, which was inspired by Lombard sculpture, must antedate at least by one generation the highly developed sense of plastic differentiation, which manifests itself in the latest protomes of the aisles. Their date must be well after 1170; the parallels with the sculptures of the main portal point to about 1230 as the date of the termination of the work. Thus we have two different sets of protomes, one belonging to the twelfth, the other to the early thirteenth century» (Demus 1960: 85).

67 La definizione di queste opere come «lombardo-emiliane» viene esaminata in numerosi passaggi, che per la prima volta offrono un'interpretazione innovativa (Demus 1956: 117-118, 125 ss.). Vale comunque la pena di ricordare che «One thing, however, is common to most of those that are not definitely Venetian, namely, their Lombardo-Emilian character in general, and their connection with the Antelamesque current in particular. The latter term must, it is true, be taken in its widest meaning, so as to embrace not only the sculpture of Benedetto himself and of his workshop, but also the artistic background from which the art of Antelami grew, and its wide radiation» (Demus 1956: 119). La questione viene ripresa qualche anno più tardi con altrettanta cognizione, in riferimento ai più tardi arconi del portale maggiore: «Se l'ipotesi fosse giusta avremmo a che fare con un cambiamento di gusto avvenuto nel corso del Duecento, un passaggio dal carattere lombardo-emiliano a quello tipicamente bizantino-veneziano» (Demus 1995: 18).

68 Questa produzione di altissimo livello ha beneficiato di indagini e contributi di particolare rilievo, che hanno individuato il contesto più plausibile di esecuzione all'esterno dell'ambito lombardo. Si vedano, ad esempio: Buchwald 1962-63: 185-209; Zuliani 1970: 138-162; Minguzzi 2000: 162-169.

69 Grabar 1976: 76.

[...] Mais le *programme* et le *répertoire des techniques et des motifs* ont été empruntés à l'art de Byzance du XIe s. (à l'exception des compositions ornementales « lombardes » qui d'ailleurs sont pour la plupart des remplois)⁷⁰.

L'altalenarsi della critica fra la definizione più autentica del messaggio veneziano schiettamente locale (bizantino) e alcune interferenze esterne del romanico (padano o lombardo) continuò per lungo tempo e trova piena esemplificazione nelle parole che Sergio Bettini consegna al volume incaricato di ricostruire il patrimonio genetico della città lagunare:

A Venezia infatti, dove per condizioni storiche, nella vita, e per eredità romana, nell'arte, i problemi della nuova sensibilità occidentale ebbero poca urgenza, l'arte romanica, che pur fioriva così rigogliosa nella prossima Lombardia, non si acclimatò. Pur dove la struttura e la decorazione scolpita degli edifici sembrerebbero testimoniare dirette manifestazioni, o comprensive accoglienze, di gusto romanico, queste non giungono a maturarsi in organico linguaggio artistico, mentre innumerevoli elementi [...] tradiscono sempre la persistenza di gusto tardoromano filtrato attraverso Ravenna, rafforzato poi da Bisanzio⁷¹.

L'area veronese e il contatto con la Lombardia

Seppure a grandi salti si è giunti dunque all'ambiente geografico, e di conseguenza critico, più strettamente connesso con la questione della "componente lombarda". Come si avrà modo di vedere, sono proprio l'areale veronese e la letteratura scientifica prodotta per questo quadrante della Pianura Padana a risultare maggiormente implicati nel concetto storiografico che si sta tentando qui di sondare.

In questo cammino tortuoso, non si può non ricordare Raffaele Cattaneo che, con la storia de *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa*, spalancò le porte ad un approccio innovativo a questa branca degli studi⁷². Al di là dei giudizi aspri rivolti a Ruskin e a de Dartein, l'approccio di questo giovane ricercatore rimane un germoglio fondamentale anche per le terre affacciate sull'Adige, in relazione soprattutto alla formulazione di un modello interpretativo originale, che si riverbera pure per l'arco temporale immediatamente successivo a quello esplicitamente affrontato nel volume edito a fine Ottocento⁷³. Al riguardo, nel terzo capitolo, laddove l'autore si sofferma sullo stile italo bizantino, viene puntualizzata una formula teorica che non può essere in alcun modo trascurata. L'interesse di Cattaneo si focalizza prevalentemente sull'architettura (di cui l'apparato plastico rappresenta un mero complemento), rispetto alla quale vengono individuate delle aree linguistiche che demarcano in modo netto i territori lambiti dalle indagini:

Venendo tosto all'applicazione non si tarda a vedere, che mentre quello stile si spegne affatto per ceder luogo in Roma al neo-latino, nel mezzodi all'arabo-siculo, in Toscana al latino-lombardo e nel Veneto al neo-bizantino, nella Lombardia per l'opposto prende più largo svolgimento e si trasforma gradatamente nel lombardo o romanico, nel quale fra altri caratteri mantiene fino al XII secolo quello spiccatissimo delle complicate intrecciature⁷⁴.

70 Grabar 1976: 76-77.

71 Bettini 1988: 92.

72 Cattaneo 1888. Su questo studioso si vedano le considerazioni di Russo 2011: 247-269.

73 Su questo autore e sul suo rapporto con Venezia sono fondamentali le osservazioni di Ballardini 2013: 149-167. Argomenta la studiosa: «L'incontro con la città lagunare e il suo monumento-emblema segna in modo decisivo la storia intellettuale del giovane studioso che a Venezia cambia la propria visione estetica e i propri interessi di ricerca» (Ivi: 150).

74 Cattaneo 1888: 142.

Quest'opera è senza alcun dubbio una delle più citate in terra veronese, e rappresenta il punto imprescindibile di partenza, assieme a Porter e ad alcuni studiosi tedeschi, per tutte le ricerche maturate a cavallo delle due guerre e immediatamente seguenti a quegli eventi.

L'altro approdo critico imprescindibile è rappresentato dall'ulteriore capitale svolta impressa da Arthur Kingsley Porter che, nei primi decenni del Novecento, si dedica a più riprese a districare l'articolato sistema di relazioni fra gli edifici della provincia ecclesiastica veronese, compresi i loro apparati plastici, e a rintracciare delle relazioni con quelli presenti nelle terre limitrofe, soprattutto verso ovest⁷⁵. Si tratta del primo quadro generale sull'area atesina, nonostante questo settore non rappresenti l'ambito di indagine prevalente in *Lombard Architecture*. Ben inteso, non mancavano studi precedenti su singole realtà monumentali - si ricordino, ad esempio, Orti Manara⁷⁶, Luigi Simeoni⁷⁷, Alessandro da Lisca⁷⁸ -, nondimeno poco interessati ad una prospettiva aperta al contesto regionale, e quasi inconsapevoli di quello norditaliano e soprattutto europeo⁷⁹. Gli approcci critici precedenti, di stampo prettamente locale, di fatto non avevano maturato la necessità di cogliere i nessi che legavano la terra veronese alle vicine realtà lombarde, verso ovest, e, neppure a quelle venete, verso est, tanto meno a quelle patriarcali, se non in relazione a snodi schiettamente storici⁸⁰. Ecco svelato il motivo per cui il lavoro di Porter rappresenta un'effettiva virata negli studi sull'edilizia medievale veronese e sulla plastica ad essa associata: per la prima sono individuate relazioni con le maggiori realtà monumentali nel panorama padano, inquadrare all'interno di una solida maglia di codici iconografici, linguistici e morfologici, anche se talvolta invero un po' ridondante e intricata.

75 Porter 1915-1917, I-IV.

76 L'interesse di questo studioso è prevalentemente rivolto agli apparati epigrafici, che studia con metodo molto rigoroso. Si vedano: Orti Manara 1839, fra i primi lavori sulla basilica zenoniana; Orti Manara 1840, in relazione a San Giorgio in Valpolicella e alla scomparsa chiesa di San Pietro in Castello, demolita per fabbricare la fortezza asburgica sul colle prospiciente la città; Orti Manara 1843, rivolto alla vasca battesimale di San Giovanni in Fonte presso la cattedrale cittadina.

77 Le opere di questo autore dedicate ai monumenti veronesi sono davvero molte e qui è difficile darne conto in modo approfondito. Merita comunque citare, per la varietà degli approcci: Simeoni 1907-1908: 1273-1290, in cui egli si cimenta con grande abilità nell'esame dei registri predisposti durante la costruzione dell'abside zenoniana; Simeoni 1909a, per l'analisi moderna di un monumento assai articolato come San Zeno; Simeoni 1909b, la prima autentica guida della città in cui vengono incluse informazioni ancora oggi fondamentali (riedita in seguito con delle piccole integrazioni, Simeoni 1953).

78 Il metodo di questo studioso è soprattutto di carattere archeologico, conseguente alla sua formazione e legato al ruolo che ebbe nella tutela del patrimonio monumentale. Nella cospicua produzione scientifica che lo riguarda, si segnalano le indagini e gli scavi ad alcuni monumenti centrali della città e del territorio: San Fermo Maggiore (da Lisca 1910); Sante Teuteria e Tosca (Lisca 1914); San Giorgio di Valpolicella (Lisca 1924); Santo Stefano (Lisca 1936); San Zeno Maggiore (Lisca 1941a; Lisca 1956); Santa Maria a Gazzo Veronese (Lisca 1941b). Interessante, anche se meno puntuale, è l'approccio alla scultura, che si contraddistingue per l'acquisizione acritica di alcuni schemi interpretativi legati a figure storiche molto citate nella storiografia locale, come l'arcidiacono Pacifico: si veda al riguardo, soprattutto, da Lisca 1935, in cui confluiscono opere appartenenti a cronologie anche molto distanti fra loro.

79 Per vedere un'apertura consapevole all'ambito europeo è necessario attendere le ricerche di Wart (Edoardo) Arslan.

80 In questo senso non mancano i riferimenti ai territori limitrofi, ad esempio, nelle indagini di Luigi Simeoni (Simeoni 1909b: *passim*). Su questo studioso si veda la ricostruzione di G.M. Varanini, per la ristampa anastatica del libro su San Zeno (Varanini 2009: 126-141).



Porter, già a partire dal saggio su San Savino, semina una gemma vitale sulle terre intorno all'Adige. Le basi che identificano l'influenza di ambito lombardo, ma più segnatamente comasco, sono gettate e da questo momento in poi diventano uno dei riferimenti portanti per molti decenni a seguire. L'articolo si conclude, emblematicamente, in questo modo:

Contemporaneously there flourished another school which, I suspect, may have originated in the region about Como, and which eventually supplanted the first school. The earliest dated monument we have of this second school is the cathedral of Modena, begun in 1099, consecrated in 1106, but not finished until long afterwards. This second school is characterized by wooden roofs supported on transverse arches, by a much more refined and restrained system of ornament, and by the frequent use of figured sculptures. Its most conspicuous monuments are, in addition to the cathedral of Modena, San Fidele at Como, Santa Maria Maggiore at Bergamo, the cathedrals of Piacenza, Ferrara, and Verona, and San Zeno at the latter city⁸¹.

Il lavoro in cui più sistematicamente viene indagato il territorio veronese è però il magistrale *Lombard Architecture*⁸². Si tratta con ogni evidenza del primo e più consistente sforzo diretto alla creazione di un teorema interpretativo che contemplava anche le architetture lungo l'Adige, destinato, proprio perché contraddistinto da una visione aperta, ad avere fortuna nella letteratura dei decenni seguenti. I maggiori studiosi che volgeranno lo sguardo al quadrante atesino, come Géza de Francovich, ma soprattutto Wart Arslan, tenderanno ad istituire un costante rapporto dialettico con gli scritti del ricercatore statunitense, che invece verrà solo marginalmente lambito da personalità, pure molto attente nelle analisi autoptiche, interessate a visioni lenticolari sulla ricca casistica monumentale veronese⁸³.

Come si è già avuto modo di anticipare, i territori orientali della penisola non vengono considerati nei tre tomi, mentre Verona è vagliata in centinaia di ricorrenze: con ogni evidenza agli occhi di Porter questo territorio assume il valore di un confine netto⁸⁴. La maggior parte degli edifici che insistono in città e nel territorio diocesano, compresi fra le epoche tardoantica e romanica, viene citata e sezionata nelle sue componenti primarie: la presenza all'interno dei volumi, nonostante l'eterogeneità dei casi, giustifica pertanto la trasmissione di un modello interpretativo che finisce per condizionare anche la letteratura locale per lungo tempo. La scultura in questi ragionamenti riveste un ruolo secondario, anche se si trova traccia puntuale di riflessioni intorno a vari temi che la riguardano: i capitelli di varia tipologia, nonché le basi, dettagliatamente analizzati partendo da quelli più antichi del ciborio di San Giorgio di Valpolicella, di San Zeno a Bardolino, di Santo Stefano; gli arredi liturgici, ancora una volta puntando l'attenzione sul ciborio di San Giorgio in Valpolicella; gli elementi ornamentali. È interessante notare come l'approccio di questo studioso prescindendo dalla definizione di un arco temporale circoscritto ai secoli centrali del medioevo, abbracciando piuttosto tutto ciò che era stato prodotto nel territorio, nell'ampia parentesi dell'evo di mezzo. Soprattutto, anche per Verona riemerge la questione bizantina:

⁸¹ Porter 1912: 517.

⁸² Porter 1915-1917, I-IV.

⁸³ Nei due volumi di Wart Arslan i rimandi all'opera di Porter sono davvero innumerevoli (di fatto ogni edificio che era stato toccato dalle considerazioni dello studioso americano ha puntuali rimandi), a rimarcare il credito che gli era stato concesso. Si vedano, soprattutto, Arslan 1939: *passim* e Arslan 1943: *passim*.

⁸⁴ Si veda la nota 29 e il testo corrispondente.

The great majority of ornaments of this early Lombard art is of purely Byzantine origin. One of the most conspicuous, and also the most easily recognized, is the Greek cross. This appears in the tomb of S. Cumiano at Bobbio - c. 730 - and in the contemporary ciborio of S. Giorgio di Valpolicella. It is given a great variety of forms and treated in an infinite number of ways, sometimes preserving its type almost pure, as on capital of S. Zeno of Bardolino dating from c. 875, sometimes being combined in a decorative and almost playful manner with other motives. Throughout the Romanesque period it continued to be exceedingly popular in northern Italy. The guilloche is one of the most characteristic and important of all ornamental motives in use before the years 1000. I suppose it to have been introduced from Byzantine art or at least under Byzantine influence⁸⁵.



7 San Giorgio di Valpolicella, pieve di San Giorgio. Area presbiteriale: ciborio liutprandeo presso l'altare maggiore (foto Lamedan, Università di Verona)

⁸⁵ Porter 1915-1917, I: 203.



Il discorso sulla scultura si approfondisce in alcune pubblicazioni attese contemporaneamente alla grande opera sull'architettura, veicolando l'approccio ora su più specifiche metodologie. In *The Rise of Romanesque Sculpture* emerge una sorta di disorientamento, difficilmente riscontrabile negli approcci sulle arti monumentali, che sembra talvolta costringere lo studioso a rimandi incrociati per giustificare alcune formule linguistiche.

In Italy also there are almost as many local schools as provinces, but in the present connection there is only one which need concern us, that of Lombardy, of which the centre was not in Lombardy at all, but rather in Emilia at Modena and in the adjacent cities of Piacenza, Ferrara, even Verona. The problems offered to archaeology by these various schools of sculpture are so bewildering that they have seemed almost insuperable⁸⁶. [...] It is indeed certain that Nicolò fell under the strong influence of the sculptors of Languedoc, but it is also certain that the art of Languedoc was powerfully influenced by Lombardy⁸⁷.

Lo scandaglio scende in profondità nei volumi sulla scultura romanica lungo le vie di pellegrinaggio, nei quali viene affinato il rapporto fra Verona e la Lombardia, prevalentemente però in relazione alla figura di Nicolò e di conseguenza all'adozione di una componente microarchitettonica come il protiro⁸⁸. Percorrendo le numerose citazioni del territorio atesino, inoltre, e non secondariamente, si ha l'impressione che la maturazione del concetto di "scultura lombarda" si sia concretizzata intorno a contesti di tipo geografico, più che stilistico-formale o storico.

Non poterono prescindere da Porter tutti gli studi seguenti che presero in considerazione la plastica veronese, rispetto ai quali Géza de Francovich, con tre affondi cruciali, indica il cammino verso il progressivo affrancamento dei fenomeni plastici atesini dal contesto strettamente locale.

Nel primo dei due contributi sulla "corrente comasca"⁸⁹, viene aperta una nuova via interpretativa verso le terre oltremontane, scavalcando di fatto tutta la regione lombarda. Sono distinguibili in modo netto due parabole: un momento fortemente intriso di conoscenze francesi, grazie all'opera di maestranze locali, e l'ascesa nicoliana, destinata a rinnovare il panorama locale nel profondo. L'esordio, soprattutto, avrebbe subito un innesto diretto delle esperienze estetiche lombarde, che continuano anche dentro la stagione che vedrà il grande scultore, prescindendo da questa. L'approccio stilistico spicca su ogni altro: non è fondamentale la cronologia, quanto piuttosto l'analisi formale; specialmente, la verifica dei contenuti è compiuta sull'avvicinamento di elementi talvolta anche minimi, che diventano l'indicatore guida per l'individuazione dell'ascendenza.

Ciò che è importante stabilire non è, del resto, l'esatta successione cronologica di questo gruppo di sculture veronesi (di cui il sarcofago nella cripta di S. Zeno parrebbe essere il più antico), ma il loro accento stilistico fundamentalmente differente e più

⁸⁶ Porter 1918: 399-400.

⁸⁷ Porter 1918: 421. La medesima prospettiva è in Porter 1915: 142-144, non senza qualche ottima intuizione: «At S. Zeno of Verona the works of Nicolò and Guglielmo da Verona are each signed, so that no confusion is possible. In those signed by Nicolò we find the same style as in his other works. In those of Guglielmo da Verona we find an entirely different hand, to which can be ascribed no other extant works in northern Italy. The two Guglielmos of Modena and Verona are obviously widely separated; indeed, Guglielmo da Verona resembles Nicolò more closely than he does Guglielmo da Modena».

⁸⁸ Porter 1923, I: 4, 133-134, 145-147, 219, 225-226.

⁸⁹ De Francovich 1935-1936: 267-305.

primitivo dell'arte portata a Verona da Niccolò, e che perciò va considerato come caratteristico per la produzione scultorea anteriore, anche se alcuni rappresentanti di questa scuola locale continuavano a lavorare sotto Niccolò. Gli ultimi riflessi di questa primitiva corrente locale sono da ravvisare in alcuni capitelli del portico del Vescovado, forse databili intorno al 1140-1150, difformi e rozzi fino all'estremo. Donde derivano la loro maniera questi primi lapicidi veronesi? A quale corrente della scultura lombarda essi si riannodano? L'opera stilisticamente più affine fuori Verona, se si eccettua un bassorilievo nel Museo Sforzesco di Milano di cui parlerò più innanzi, è senza dubbio il pulpito della chiesa di S. Giulio d'Orta⁹⁰.

8



8 Isola di San Giulio d'Orta, monastero di San Giulio. Interno: ambone (F. Coden)

Le opere prese in considerazione sono: l'arca dei santi Lucillo, Lupicino, Crescenziano, ora presso l'altare maggiore di San Zeno (la più antica opera del gruppo)⁹¹; il complesso di strutture plastiche nella cripta zenoniana, in particolare le arcate di accesso all'area ipogea⁹²; i capitelli nel portico anteriore del cortile del vescovado⁹³; l'archetto con i santi Pietro e Paolo del maestro Pellegrino⁹⁴; il protiro del fianco meridionale del duomo⁹⁵; le crocifissioni della pieve di Arbizzano⁹⁶.

⁹⁰ De Francovich 1935-1936: 281.

⁹¹ La cassa, dettagliatamente valutata già da Alessandro da Lisca, principalmente riguardo agli aspetti iconografici (da Lisca 1941: 100-102), è recentemente studiata da Tiziana Franco (Franco 2014: 108-109). Si vedano anche: Crichton 1954: 46; Haseloff 1971: 78.

⁹² Su queste opere si vedano i recenti contributi di: Coden 2014: XXXIV, 102-103; Musetti 2019: 121-172 (per la questione delle influenze lombarde si vedano soprattutto le pagine 142-143).

⁹³ Si vedano le osservazioni di Bartoli 1987: 103, 134, 154-158.

⁹⁴ Per un confronto, si veda il recente contributo sul cantiere romanico della cattedrale, con valutazioni anche intorno all'opera ora al Museo di Castelvecchio, di Agostini 2006: 56-59.

⁹⁵ Ancora fondamentale è l'analisi di: Bartoli 1987: 132-138.

⁹⁶ Crichton 1954: 46; Flores d'Arcais 1984: 149; entrambi senza accenni alle matrici linguistiche



9 Verona, San Zeno maggiore. Zona presbiteriale: arca dei santi Lucillo, Lupicino e Crescenzo presso l'altare maggiore (F. Coden)

La paternità linguistica della plastica veronese viene formalizzata in conclusione dell'articolo, dopo una lunga disquisizione sui fenomeni plastici schiettamente lombardi:

L'esiguo gruppo di grossolane sculture a Verona della prima metà del sec. XII, da cui ho preso le mosse, acquista così una sua posizione chiaramente definita, poiché esso in tutto e interamente dipende dal movimento comasco-lombardo degli inizi del sec. XII, di cui rappresenta una derivazione provinciale. E infatti con una scultura "derivata", di questa scuola comasco-lombarda, colla lunetta cioè del Castello Sforzesco di Milano, che le nostre fatiche veronesi offrono le maggiori concordanze. Ed è pure assai sintomatico che gli influssi borgognoni, trascurabili a Como ma preponderanti a Pontida e a Calvenzano, si ritrovano anche a Verona, nell'opera cioè del maestro di Arbizzano⁹⁷.

Soprattutto la semplificazione delle forme e delle volumetrie, talvolta elevate a metro di misura, porta l'autore addirittura a sospettare che il portale di San Zeno sia stato eseguito proprio in questo contesto culturale⁹⁸. Del resto i lapicidi veronesi operosi nei primi decenni del sec. XII in dipendenza dalle maestranze comasche, non fecero che continuare una tendenza già affermata a Verona nei più antichi rilievi in bronzo del portale di S. Zeno⁹⁹.

[...] I rilievi più antichi della porta di bronzo di S. Zeno sarebbero stati dunque eseguiti da artisti locali, dipendenti dalla scultura comasca e fortemente influenzati dalla miniatura mozarabica. E che effettivamente non si tratti, come si credette prima, di artefici tedeschi, ma di artisti veronesi viene tra altro provato dalla sia pur assai mediocre figura in bronzo della collezione Hirsch di Francoforte, sicuramente imparentata coi rilievi veronesi. Ma se anche l'antica porta in bronzo di S. Zeno non è opera di scultori di Oltralpe, vi è tuttavia palese l'influsso tedesco. [...] Eppure è evidente che nonostante le molteplici concordanze,

di queste opere, giudicate comunque piuttosto rozze.

97 De Francovich 1935-1936: 298.

98 Il dibattito critico sulla fase più antica del portale si è infine concentrato sull'ipotesi di una ascendenza sassone degli artefici, escludendo in modo definitivo l'attribuzione della realizzazione delle due ante a maestranze locali. Si vedano al riguardo, soprattutto: Zuliani 1990: 407-420; Coden 2017: 10-31, 57-123, 173-175.

99 Coden 2017: 298.

iconografiche e formali, colla miniatura mozarabica e la scultura comasca, i rilievi veronesi, nel modo di concepire le relazioni tra figure e spazio circostante, intimamente si riattaccano alla scultura in bronzo ottoniana tedesca¹⁰⁰.



10 Verona, San Zeno maggiore. Accesso alla cripta: particolare dell'arcata settentrionale (F. Coden)



11 Verona, museo di Castelvecchio. Archetto marmoreo di Pellegrino, proveniente dalla cattedrale (F. Coden)

¹⁰⁰ Coden 2017: 299. Si vedano, da ultimo, anche le recenti proposte che spostano in tutt'altra direzione la cultura alla base di quest'opera: Coden 2025: 91-138, con bibliografia precedente.



12 Verona, cattedrale di Santa Maria matricolare. Fianco sud: vista d'insieme del protiro minore (F. Coden)

Sono, non a caso, le riflessioni sulla scultura comasco-lombarda ad influenzare nel profondo la critica fino ai tempi più recenti, andando ad alimentare un vero e proprio filone destinato a riverberarsi senza soluzione di continuità.

Nel successivo approfondimento del 1937 l'impianto metodologico non cambia. L'approccio alle sculture veronesi rimane quello che potrebbe essere definito "formalismo autoptico", che sincronizza conseguenze di portata globale: la plastica veronese, e di conseguenza quella lombarda, vengono ora utilizzate per identificare un'ampia corrente linguistica che percorse l'intera Europa¹⁰¹.

Il terzo lavoro, che sigilla la parabola del pensiero di questo studioso (ma con ogni evidenza maturato negli anni precedenti agli altri due sulla scultura romanica di matrice lombarda), riguarda più in dettaglio la plastica romanica veronese¹⁰². Secco è il giudizio qualitativo sulle esperienze atesine e ridottissimo è lo spazio dedicato all'ambito romanico, rispetto al quale, addirittura, l'autore dichiara la mancanza di prospettiva e l'incapacità di rinnovamento. L'intero saggio è dedicato, infatti, al momento di riscossa delle arti plastiche atesine che viene ascritto alla fine del XII e soprattutto al XIII secolo: in questa fase si mostrerebbero preponderanti gli influssi, secondo l'autore, provenienti da Bisanzio, dall'area tedesca, e soprattutto dalla miniatura e dall'intaglio degli avori nordici.

Nel 1138 e 1139 Niccolò, con l'aiuto di altri lapicidi, scolpì a Verona la decorazione plastica dei portali di San Zeno e del Duomo. Prima della sua venuta gli scalpellini locali, di modesta levatura, si erano limitati a ripetere rozzamente il repertorio formale dalla corrente comasco-lombarda, sordi a qualsiasi suggerimento che poteva loro venire da altri centri, ad esempio da Modena dove Wiligelmo aveva dato nuovo vigoroso impulso alla scultura romanica emiliano-lombarda. Non sappiamo se nella maestranza di Niccolò ci fossero stati anche scultori veronesi assunti sul luogo. La cosa appare probabile, sebbene le opere che si possono considerare con certezza eseguite all'incirca nello stesso torno di tempo in cui Niccolò operava a Verona, rivelino ancora un tenace attaccamento alle formule comasco-lombarde. L'attività svolta da Niccolò e dalla sua maestranza nella città scaligera non lasciò tracce profonde nella scultura veronese che parve irrimediabilmente condannata a non sollevarsi da una mediocrità grigia e desolante¹⁰³.

Una delle figure chiave per la comprensione del medioevo scultoreo veronese è sicuramente Wart Arslan, il primo studioso ad aprire lo sguardo, con approccio sistematico, sull'intero territorio dell'antica diocesi, non limitandosi solamente ai contesti di maggiore risonanza o a quelli più "esotici". I suoi studi, contraddistinti da un solido metodo al contempo analitico, storiografico, storico e in certa misura archeologico, spaziano attraverso tutti i media artistici, incentrandosi soprattutto nell'epoca romanica: alla produzione architettonica è dedicata la monografia del 1939¹⁰⁴, mentre al mondo della pittura e della scultura è rivolto il volume del 1943¹⁰⁵.

Già la prima delle due trattazioni contiene fondamentali riflessioni sulla plastica, che sono anticipate dalla breve, ma cruciale, introduzione di Giuseppe Fiocco, che vale la pena di riportare di seguito per comprendere il clima culturale attorno al quale matura questo lavoro, ancora punto di riferimento per l'area veronese.

¹⁰¹ De Francovich 1937: 47-129.

¹⁰² De Francovich 1942.

¹⁰³ De Francovich 1942: 103.

¹⁰⁴ Arslan 1939.

¹⁰⁵ Arslan 1943.

Dopo che Raffaele Cattaneo ebbe genialmente chiarito il particolare accento barbarico bizantino, o, come ho proposto di rettificare, esarcale¹⁰⁶, e quindi neobizantino, del clima medioevale del Veneto, apparve ad evidenza che non potevamo cercarvi gli aspetti conseguenti e possenti propri dell'arte romanica della Lombardia e dell'Emilia. Merito di questo libro è di sceverare del romanico-veneto, direi secondario, il capitolo migliore e il più appariscente: quello che spetta a Verona, come la più settentrionale delle sue provincie, ove si escluda Trento, al riguardo, vera colonia comense.

[...] Verona si può quindi riconoscere la capitale romanica del Veneto.

[...] Non solo riconosce l'Autore, che, appunto per il suo carattere veneto, il romanico di Verona è inconclusivo; non giungendo alla soluzione necessaria delle coperture a crociera, sulle navate troppo ampie, di basilicale respiro, ma nota che le sue voci non sono poi tanto antiche, come si era creduto. Si trae cioè la conseguenza, più che dell'opera generica del Rivoira, di quella documentatissima del Kingsley Porter: ove però il rivolo Veronese, perdendosi nel gran fiume dell'architettura lombarda, non poteva risultare nella sua accentuazione genuina, come risulta qui, per revisione delle opere e delle fonti. L'Arte romanica veronese, c'insegna questo lavoro, non solo appare anch'essa dunque secondaria, se prospettata sullo sfondo di quella lombarda ed emiliana, e come sospesa a mezza via dalle attrazioni esarcale, ma più tarda di quanto si fosse supposto. La sua fioritura festosa, risolta in ampi vani nell'interno, e in pareti variate di materiali, e quasi cantanti, all'esterno, è della fine dell'XI e degli inizi del XII secolo; amabile corollario, ma non più. Vi s'intrecciano voci lombarde ed emiliane evidenti, a non meno evidenti attrazioni adriatiche: ed anche a chiare influenze francesi, bene sceverate dall'Arslan. Siamo quindi a un naturale preludio di quelle preferenze che faranno, della città dell'Adige, il massimo centro del gotico internazionale italiano¹⁰⁷.

- 13 Esplicito diventa il riferimento al complesso di sculture della cripta di San Zeno a Verona, rispetto alle quali Arslan introduce un sintomatico concetto legato alla provenienza di uno degli artefici conosciuti del territorio: Adamino da San Giorgio¹⁰⁸. La durezza dell'intaglio e delle forme sono ancora una volta avvicinate alle terre occidentali rispetto alla città.

In realtà, se la firma di Adamino ci certifica della appartenenza alla sua mano di quella colonna, di quel capitello e dei due archi ch'esso sostiene, essa non dovrebbe chiuderci gli occhi di fronte a quelle altre arcate sulla fronte della cripta che, per essere sprovviste di qualsiasi firma o data, non si rivelano per questo, con minore evidenza, contemporanee alle due arcate settentrionali. Uguale l'architettura con le arcate a doppia ghiera, uguale il sistema decorativo, uguale soprattutto, il punto di stile che ci indica essere queste piatte sculture, opera di un tardo lapicida romanico, immemore di Niccolò, contemporanee non soltanto ai fregi di Adamino sulle arcate settentrionali, ma altresì al fregio del coronamento della navata meridionale: sono le medesime favole di animali, le medesime rappresentazioni descritte con arte alquanto stanca, che trovano i loro lontani prototipi nelle altrimenti vigorose sculture lombarde degli esordi del XII secolo¹⁰⁹.

¹⁰⁶ L'autore si riferisce di certo alla sua proposta critica che esemplificata in vari saggi proprio in quegli anni: Fiocco 1940: 3-18; Fiocco 1940-1941: 373-375; Fiocco 1941-1942: 45-46. Su questo argomento si vedano anche Bernabò 2003: 168-169; Bernabei 2005: 230, 240 nota 55.

¹⁰⁷ Arslan 1939: 5-7.

¹⁰⁸ Su questa figura e sul suo operato nel santuario zenoniano si veda soprattutto Musetti 2019: 121-172.

¹⁰⁹ Arslan 1939: 199.



13 Verona, San Zeno maggiore. Accesso alla cripta: supporto mediano delle arcate settentrionali con il capitello firmato da Adamino di San Giorgio (F. Coden)

In linea generale, comunque, lo storico mostra convinzione che alcuni fenomeni della plastica monumentale dichiarano una matrice più nobile e degna di nota rispetto al contesto linguistico lombardo, come, ad esempio, le imposte absidali di San Fermo, piccolo capolavoro di recupero dell'antico in area veronese¹¹⁰.

I capitelli di quelle fabbriche più antiche [S. Tomaso ad Almenno S. Salvatore, in S. Abbondio a Como, a Nonantola, nel S. Lorenzo di Mantova] sono poi sempre rozzi, quasi

¹¹⁰ La disamina più completa su queste imposte si deve a Trevisan 2004: 250-254.

per l'incertezza della funzione alla quale son chiamati. Le absidi di S. Fermo sono invece, si vede, opera matura, punto di arrivo non di partenza; e raffinata. Esse non trovano riscontro nel romanico lombardo. Trovano invece riscontro nel romanico francese¹¹¹.



14 Verona, San Fermo maggiore. Prospetto orientale: capitello corinzio all'esterno del catino minore nord (F. Coden)

Una sorta di lettura funzionale traspare proprio in relazione ai casi in cui la qualità esecutiva si mostra elevata, indice certo che una componente autoctona agiva da tempo sul territorio.

Fin dall'inizio, e cioè da quando parliamo della chiesa di San Fermo, abbiamo additata la particolare ricchezza di profili nelle modanature dell'architettura veronese, ricchezza che non trova frequenti riscontri nell'edilizia lombarda. Ci vien fatto ora di osservare come questa ricchezza compaia sempre quando l'edificio sia legato al nome di un architetto scultore, o vi abbondino sculture indissolubilmente legate all'architettura: Verona, fucina di tanta buona scultura del secolo XII, spiega così quella singolare dovizia di modulazioni, che si propagò insieme agli schemi dei suoi edifici sacri fino in Boemia; si spiega così la straordinaria ricchezza di profili visibili nei sottarchi del Duomo di Cremona, nel Battistero di Parma, nelle chiese di Arles e di Saint-Gilles¹¹².

In un'ottica di questo tipo, il valore aggiunto della plastica veronese non poteva che riferirsi a matrici culturali provenienti dall'area lagunare, vista come la terra che aveva saputo maturare parametri linguistici di innegabile qualità¹¹³.

¹¹¹ Arslan 1939: 16.

¹¹² Arslan 1939: 88.

¹¹³ Recentemente l'influsso veneziano è stato rintracciato in numerosi elementi che contraddistinguono la produzione artistica veronese: le calotte a spina di pesce nel catino maggiore di Santa Maria Antica (Trevisan 2010: 62-63); le opere a incrostazione di mastice sparse fra la città e il territorio (Coden 2006: *passim*); i capitelli corinzi e forse in certa misura anche quelli increspati (Trevisan 2004: 252-255); ecc.

Ma, sopra i contributi dell'arte lombarda e dell'arte islamica, sta, in questo stupefacente coronamento, un criterio di gusto che può avere un solo nome: Venezia; la città che, sola, può aver trasmesso ai lapicidi operanti al Duomo di Verona quella preziosa attività orientale; come, già nel secolo XI, l'aveva passata ai plasticatori delle terrecotte pomposiane, operosi intorno all'atrio di Mazulo¹¹⁴.

La seconda impresa sul medioevo artistico veronese, edita in un momento di grande difficoltà per la ricerca scientifica, è esclusivamente riservata alle arti figurative. *La pittura e la scultura veronese*, del 1943, è di fatto la prima monografia ufficiale che abbraccia questi media artistici in un arco temporale che va dall'epoca altomedievale, all'avvento dei nuovi linguaggi del XIII secolo¹¹⁵. Questa ulteriore fatica, strettamente legata al lavoro del 1939¹¹⁶, conclude una parabola di ricerca ad ampio respiro, che tocca quanto era allora conosciuto nella diocesi sull'Adige: nulla del genere era stato sperimentato prima, nulla si compirà in seguito¹¹⁷.

La ricerca procede solo apparentemente in modo autonomo rispetto alle sollecitazioni di Géza de Fràncovich, da cui l'autore riprende alcune riflessioni sulla presenza di costanti lombarde, ovvero comasche. Soprattutto, viene formalizzata una classificazione generale dei fenomeni plastici che prima di allora si era affacciata solo come un'eco lontana ed indefinita. Secondo questa visione, il primo raggruppamento, precedente all'arrivo di Nicolò, contemplerebbe opere solo a fatica avvicinabili, nonostante le innegabili simmetrie stilistiche. Il rapporto fra l'arca dei santi zenoniani e la crocifissione di Arbizzano, già proposto in precedenza, viene riconosciuto assai problematico, soprattutto per la scarsissima qualità della seconda testimonianza, che per tale motivo attira su di sé la matrice lombarda¹¹⁸.

¹¹⁴ Arslan 1939: 108.

¹¹⁵ Arslan 1943.

¹¹⁶ La monografia dedicata all'architettura veronese viene recensita da Erwin Kluckhohn, interessato in quegli anni all'edilizia monumentale romanica peninsulare, con toni talora piuttosto severi (Kluckhohn 1940: 112-114); non è da escludere che proprio le osservazioni dello studioso tedesco abbiano indotto Arslan a inserire, in coda al volume sulla scultura, un approfondimento specifico sull'architettura. L'appendice (dal titolo, *Nuove osservazioni e aggiunte sull'architettura romanica veronese*: Arslan 1943: 189-223) si apre in questo modo: «È doveroso, anzitutto, rivedere, alla luce delle osservazioni di E. Kluckhohn pubblicate in una rivista tedesca, in occasione di una recensione a quel mio libro, quell'importante monumento che è il San Lorenzo di Verona. Secondo il Kluckhohn, e non possiamo dargli torto, la differenza di tecnica che si nota, dall'alto al basso, nella muratura esterna di quella chiesa non deve essere interpretata come il segno di una soluzione di continuità, giacché essa si ritrova identica anche nel rivestimento interno dei muri dei matronei: si tratta dunque non già del segno di una ripresa dopo una, più o meno lunga, interruzione, bensì di una consuetudine tecnica» (Ivi: 189). Segue però una strenua difesa della sua interpretazione su San Zeno, condotta con serrato elenco di osservazioni sulle fasi, che non lascia spazio alle teorie del suo interlocutore.

¹¹⁷ Si possono ricordare alcuni lavori di carattere generale che prendono spunto da queste due cruciali imprese. Si vedano al riguardo: Zovatto 1964: 481-514 (architettura), 515-554 (scultura e oreficeria), 555-580 (pittura e mosaico); Romanini 1964: 585-692 (architettura), 693-744 (scultura), 745-774 (pittura); Flores d'Arcais 1980a: 345-384 (architettura); Flores d'Arcais 1980b: 441-532 (pittura); Flores d'Arcais 1980c: 533-578 (scultura); Flores d'Arcais 1981: 437-492 (architettura). A questi si aggiungano i lavori di Suitner 1991a: 493-591, Suitner 1991b (sostanzialmente corrispondenti), e quelli di taglio divulgativo di Benini 1988, Benini 1995.

¹¹⁸ Arslan 1943: 81 ss. Questo concetto viene ulteriormente approfondito in seguito da Lorenza Cochetti Pratesi che rintraccia un nesso diretto fra le figure veronesi e quelle intagliate nell'ambone di San Giulio d'Orta: «Pertanto ci sembra estremamente probabile che il sarcofago zenoniano, ripetutamente ascritto ad epoca preromanica o interpretato, assieme alla doppia crocifissione di Arbizzano, come elaborazione provinciale di una cerchia comasca

Il basso livello della "Crocifissione" di Arbizzano non consente di stabilire agevolmente il rapporto cronologico con l'arca in San Zeno, indubbiamente superiore di qualità. Resta in ogni modo acquisito il carattere "comasco" di queste sculture veronesi; e il ritrovare una di esse in una delle più antiche pievi della Valpolicella, si dimostrerà prezioso indizio quando potremo avanzare l'ipotesi che in questa plaga risiedevano, per ovvie ragioni, lapicidi provenienti dalla regione dei laghi lombardi¹¹⁹.

[...] Non possiamo quindi non aderire alla conclusione del Francovich il quale, pur notando anch'egli contatti con opere "longobarde", col dittico di Rambona, con avori francesi del secolo X, con miniature mozarabiche, pone in rilievo le decisive somiglianze con opere dell'inizio del secolo XII, con sculture borgognone (Avenas) e "comasche" (il pulpito di S. Giulio d'Orta)¹²⁰.

15 Il secondo gruppo viene associato alla figura di *Peregrinus*, conosciuto per l'epigrafe tracciata sull'archetto proveniente dalla cattedrale e conservato al Museo di Castelvecchio, in cui vengono riconosciute influenze allo stesso tempo veneziane ed emiliane¹²¹. All'ambito di questo scultore sarebbe associabile il protiro minore sud della cattedrale, nonché i capitelli del vescovado e quelli di San Giovanni in Valle¹²².

16 Il terzo gruppo, contraddistinto da caratteri fortemente identitari e da una insolita vitalità delle forme, è occupato da scultori definiti "islamizzati", attivi in una fase di poco precedente all'arrivo di Nicolò¹²³. Il complesso fregio absidale del duomo cittadino rappresenterebbe in questo senso il punto di avvio di una originale riflessione sulle forme, a cui a stento si riesce a dare spiegazione. Il contenuto orientale potrebbe addirittura essere riferibile a lapicidi provenienti dalle terre islamiche, ma non è escluso che fossero spagnoli, presenti forse in area lombarda, senza escludere tuttavia la copia da oggetti di piccolo formato conservati nella stessa Verona¹²⁴.

che farebbe capo al pulpito d'Orta, possa viceversa essere sospinto ben entro il XII sec.» (Cochetti Pratesi 1979: 111-112).

¹¹⁹ Arslan 1943: 86.

¹²⁰ Arslan 1943: 85.

¹²¹ Arslan 1943: 88 ss. «Non dubitiamo quindi che il Toesca e il Francovich vedano giusto, se pure in diversa misura, quando ravvisano nelle sculture del protiro minore della Cattedrale veronese e nell'arco di Pellegrino opere che precorrono l'attività di Niccolò a Verona, e vanno perciò situate nei primissimi decenni del secolo XII».

¹²² Su queste opere si vedano soprattutto le riflessioni di: Vinco 2005-2006: 189-192; Fabbri 2007: 152-155.

¹²³ Arslan 1943: 89 ss. «Negli squisiti animali, chiusi entro orbicoli, del fregio situato tra i capitelli dell'abside del Duomo ci è stato agevole ravvisare segni di stile che rimandano al prossimo Oriente, per il tramite probabile di Venezia».

¹²⁴ Questa impostazione critica viene avvalorata anche da Crichton 1954: 11.



15 Verona, San Giovanni in Valle. Esterno: capitello dell'abside minore nord (F. Coden)



16 Verona, cattedrale di Santa Maria matricolare. Prospetto orientale: dettaglio delle decorazioni alla sommità del catino maggiore (F. Coden)



17, 18, 19

Il quarto gruppo pertiene a *Nicholaus*, che avrebbe importato una singolare declinazione linguistica dalle terre occidentali, e quindi lombarde, ritenuto il progenitore della parabola più elevata della plastica veronese¹²⁵. All'interno della sua multiforme bottega vengono identificati vari artefici secondari, asserviti a stimoli provenienti alle volte da Ferrara, alle volte dalla Lombardia.



17 Verona, cattedrale di Santa Maria matricolare. Prospetto anteriore: lunetta del portale maggiore con la Vergine in trono (F. Coden)

Cruciali sono, infine, le considerazioni che lo studioso riserva ad Adamino da San Giorgio, operoso sul finire del XII secolo, i cui repertori formali vengono in prima istanza definiti genericamente lombardi, per poi argomentare che il nome potrebbe indicare la stessa provenienza dei maestri campionesi. Adamino diviene, quindi, un lombardo che momentaneamente dimorò in Valpolicella, laddove si trovavano le maggiori cave utili per la professione di scultore¹²⁶.

L'apporto critico di Arslan finisce inevitabilmente per riverberarsi in tutti gli studi seguenti, a partire dal lavoro di Angiola Maria Romanini¹²⁷. L'ambito di preferenza è quello delle arti monumentali e solo in subordine la studiosa dedica spazio alla scultura e alla pittura; soprattutto, già in apertura del saggio compare un'interessante valutazione che prende in carico la posizione centrale del territorio veronese in relazione a vari contesti culturali: il percorso di affrancamento di Verona ha definitivamente attecchito.

¹²⁵ Arslan 1943: 93 ss.

¹²⁶ Arslan 1943: 150-151.

¹²⁷ Romanini 1964: questo lavoro rappresenta il primo passo dopo le ricerche di Arslan e si configura per la stretta adesione ai risultati raggiunti dallo storico veronese.



18 Verona, cattedrale di Santa Maria matricolare. Prospetto anteriore: particolare del protiro nicoliano con il pennacchio destro (F. Coden)



Già anche solo per la sua posizione geografica Verona è destinata ad essere punto di incontro tra le visioni artistiche d'oltralpe, di Lombardia e del litorale veneto: benché quest'ultima rimanga poi sempre la fondamentale costante entro cui si risolvono, e in definitiva trasfigurano, gli apporti culturali e le suggestioni più varie e contrastanti. Ora, nei decenni che in tutta Europa segnano il pieno fiorire del gusto romanico, l'esistenza di simile fondamentale attrazione veneto-bizantina colora di particolarissimi accenti l'architettura veronese¹²⁸.

Il centro del discorso, per questa studiosa, resta il portale bronzeo di San Zeno, con valutazioni in gran parte affini a quelle di Arslan. È tuttavia evidente il tentativo di emancipare la produzione plastica veronese da schemi eccessivamente rigidi, al fine di restituire autonoma dignità a quanto venne realizzato in città e nel territorio tra XI e XII secolo; incappando, nondimeno, nella ricorrente trappola di associare la semplificazione delle forme all'ambito lombardo:

Restano infatti validi e interessanti (oltre ai rapporti più volte istituiti con la scultura comasca del primo XII secolo: in particolare relazione ad opere quali il pulpito di S. Giulio d'Orta o le sculture di S. Fedele a Como) i riferimenti alla coeva produzione germanica (stucchi di Genrode, "Deposizione" degli Externsteine, nella selva di Teutoburgo ecc.): validi soprattutto per le chiarificatrici indicazioni cronologiche, oltre che per la ribadita conferma del carattere schiettamente «occidentale» delle nostre formelle.

Occorre non sopravvalutare, in altri termini, l'apporto «lombardo»: che non ha qui, in definitiva, posizione di maggior rilievo, specie in rapporto con gli influssi d'oltralpe, di quella che le spetta nell'architettura veronese del tempo¹²⁹.

Il fulcro si stabilizza con maggiore convinzione analizzando un altro gruppo di opere esterne al campo nicoliano, che ruotano intorno alla più volte citata arca dei santi Lucillo, Lupicino, Crescenziano, nella quale il dato lombardo, nell'accezione comasca, risulta quasi incontrovertibile.

20

Già variamente datati al IX-XI-XII secolo, questi bassorilievi - costituenti complesso stilisticamente unitario - hanno peraltro riscontri molteplici e puntuali con opere dei primi anni del XII secolo e in una cerchia comasca che è stata specificata con riferimento al pulpito di S. Giulio d'Orta¹³⁰.

[...] Tutt'altro che comune, nell'ambiente veronese del periodo, l'ascendenza comasca di queste due sculture, dato che - a parte il caso dei bronzi di S. Zeno - la regione gravita per lo più in una cerchia di influssi emiliani: anche prima e indipendentemente dall'arrivo di Niccolò, e inoltre in diretto rapporto con quanto vedemmo verificarsi in Verona, contemporaneamente, in campo architettonico¹³¹.

¹²⁸ Romanini 1964: 585.

¹²⁹ Romanini 1964: 698.

¹³⁰ Romanini 1964: 707.

¹³¹ Arslan 1943: 709.



19 Verona, San Zeno maggiore. Fronte della basilica: particolare delle lastre con le scene cristologiche firmate da Guglielmo (F. Coden)



20 Verona, San Zeno maggiore. Zona presbiteriale: arca dei santi Lucillo, Lupicino e Crescenzo presso l'altare maggiore (F. Coden)



Il cammino attraverso la storiografia veronese non può prescindere dalla figura di Francesca Flores d'Arcais che, negli anni Ottanta del Novecento, consegna alle stampe il terzo contributo di rilievo specificatamente dedicato al romanico atesino, con un affondo significativo sulla scultura¹³². L'impianto teorico formulato già a partire dagli anni Trenta viene ancora una volta confermato, rendendo palese l'acquisizione di una sostanziale autonomia dei fenomeni linguistici veronesi nel contesto peninsulare. Il complesso delle esperienze plastiche della diocesi è ora promosso ai vertici della produzione padana e allo stesso tempo viene ulteriormente rivalutato il frangente specifico prenicoliano¹³³. È proprio con questo assunto che si apre la ricerca dedicata alla plastica veronese dell'epoca romanica.

La scultura romanica ha in Verona una delle stagioni più importanti della sua civiltà figurativa, e anzi una delle più significative addirittura di tutta l'area padana. Molto più della pittura, di cui, come si è visto, esistono di questi secoli solo pochi frammentari lacerti, la scultura costituisce elemento inscindibile e indispensabile complemento della architettura chiesastica¹³⁴.

[...] A differenza dunque delle altre città vicine, pensiamo soprattutto al Veneto e alla Lombardia, il linguaggio plastico veronese si sviluppa con forme del tutto indipendenti dal corso della storia della cultura figurativa italiana, che anche nel Nord Italia aveva raggiunto molto presto espressioni colte e raffinatissime proprie del gotico¹³⁵.

Peregrinus, identificato come personalità imprescindibile all'interno dell'estetica atesina, da lombardo diventa emiliano e wiligelmico, seppure con qualche durezza nel rendere le volumetrie. La questione dirimente, più che l'interferenza con le vicine culture, è rappresentata in questo momento dalla consapevole ricerca della classicità maturata in seno alle arti plastiche. Ma non può sfuggire la dicotomia fra il favore con cui viene apertamente accolta nell'architettura la componente lombarda e il tentativo di rendere autonomo e svincolato da condizionamenti esterni il panorama plastico della diocesi.

¹³² Flores d'Arcais 1980a: 345-384, rivolto all'architettura della città, esplicita il maggior interesse della studiosa per la compagine monumentale. Flores d'Arcais 1980b: 441-532, si concentra sulla pittura, ma la parte medievale è risolta in poche pagine all'inizio del saggio. Flores d'Arcais 1980c: 533-578, prende in considerazione in dettaglio la produzione plastica, con un paragrafo dedicato appositamente al romanico (Flores d'Arcais 1980c: 535-548). L'anno seguente è dato alle stampe il volume dedicato al territorio diocesano, nel quale però è contenuto solo il saggio dedicato all'architettura: Flores d'Arcais 1981: 437-492; al periodo altomedievale e a quello romanico è dedicata la gran parte dello spazio (Flores d'Arcais 1981: 439-472).

¹³³ Questo stimolo è ulteriormente indagato nella valutazione del ricco repertorio presente nella chiesa matrice della città: Bartoli 1987: 132, 137-138, 153, 154, 162.

¹³⁴ Flores d'Arcais 1980c: 535.

¹³⁵ Flores d'Arcais 1980c: 550.

Bibliografia

- Agostini M., *Sum Pelegrinus ego qui talia sic bene sculpo. Il Magister Pelegrinus e la Cattedrale di Verona*, in *La cattedrale di Verona tra storia e arte*, Verona 2006: 53-95.
- Arslan W., *L'architettura romanica veronese*, Verona 1939.
- Arslan E., *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII. Con un'appendice sull'architettura romanica veronese*, Milano 1943 (Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia della R. Università di Pavia 2).
- Ballardini A., *Raffaele Cattaneo, Venezia, San Marco*, «Ateneo veneto» s. III CC/12/1 (2013): 149-167.
- Barral i Altet X., *Il contributo dei capitelli della basilica di Aquileia alla creazione del corinzio romanico dell'XI secolo*, in *Aquileia e l'Occidente*, Udine 1981 (Antichità altoadriatiche 19): 351-357.
- Barral i Altet X., *Les mosaïques de pavement médiévales de Vénise, Murano, Torcello*, Paris 1985.
- Barral i Altet X., *Contro l'arte romanica*, Milano 2009 (Di fronte e attraverso 868. Storia dell'arte 39).
- Bartoli A., *Il complesso romanico*, in P. Brugnoli (ed.), *La cattedrale di Verona nelle sue vicende edilizie dal secolo IV al secolo XVI*, Venezia 1987: 99-165.
- Benini G., *Le chiese di Verona. Guida storico-artistica*, Verona 1988.
- Benini G., *Le chiese romaniche nel territorio veronese. Guida storico-artistica*, Verona 1995.
- Bernabei F., *Il laboratorio critico di Giuseppe Fiocco*, «Saggi e memorie di storia dell'arte» 29 (2005): 225-241.
- Bernabò M., *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003 (Nuovo Medioevo 65).
- Bernheimer R., *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München 1931.
- Bertaux É., *La sculpture en Italie de 1070 à 1260*, in A. Michel (ed.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, 1/2, *Des Débuts de l'Art Chrétien à la Fin de la Période Romane*, Paris 1905 : 670-710.
- Bettini S., *Venezia, nascita di una città*, Milano 1988 (Biblioteca Electa. Saggistica universale illustrata 1).
- Blason Scarel S., *Le lastre dell'esaltazione apocalittica della vita eterna*, in S. Blason Scarel (ed.), *Poppone. L'età d'oro del Patriarcato di Aquileia*, catalogo della mostra (Aquileia, 1996-1997), Roma 1997: 134-142.
- Bode W., *Die italienische Plastik*, Berlin 1891.
- Brusin G., Zovatto P.L., *Monumenti romani e cristiani di Iulia Concordia*, Pordenone 1960.
- Buchwald H., *The Carved Stone Ornament of the High Middle Ages in San Marco*, «Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft» 11-12 (1962-1963): 169-209.
- Buchwald H., *The Carved Stone Ornament of the High Middle Ages in San Marco*, «Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft» 13 (1964): 137-170.
- Buchwald H., *Eleventh Century Corinthian-Palmette Capitals in the Region of Aquileia*, «The Art Bulletin» 48/2 (1966): 147-158.

- Buchwald H., *Capitelli corinzi a palmette dell'XI sec. nella zona di Aquileia*, «Aquileia nostra» XXXVIII (1967): 177-222.
- Buora M., *La scultura romanica. Brevi note*, in S. Blason Scarel (ed.), *Poppone. L'età d'oro del Patriarcato di Aquileia*, catalogo della mostra (Aquileia, 1996-1997), Roma 1997: 205-209.
- Buora M., *Fortunato II, Grado e Il dono delle reliquie da Gerusalemme*, «Ce fastu» 93/1-2 (2017): 35-47.
- Catalogo ragionato dei libri d'arte d'antichità posseduti dal conte Cicognara*, Venezia 1821.
- Cattaneo R., *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa*, Venezia 1888.
- Cicognara L., *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo Napoleone, per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, I, Venezia 1813.
- Cochetti Pratesi L., *La cattedrale di Parma e la "crisi" della cultura romanica nell'Italia settentrionale*, «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte» s. III/2 (1979): 53-118.
- Coden F., *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana (XI-XIII sec.)*, Padova 2006.
- Coden F., *Verona e San Zeno; schede*, in T. Franco, F. Coden, *San Zeno in Verona*, Caselle di Sommacampagna (Verona) 2014.
- Coden F., *Le porte e i loro artefici*, in F. Coden, T. Franco, *San Zeno. Le porte bronzee. The bronze doors*, Verona 2017: 10-31, 57-123, 173-175.
- Coden F., *The Bronze Door of San Zeno. Developments and Techniques*, in J. Utz, M. Fera, M. Mödlinger, H. Schlie (eds), *Gate to Paradise. Metal Doors of the 11th and 12th Century*, Regensburg 2025 (Formate - Forschungen zur Materiellen Kultur 4): 91-138.
- Coletti L., *L'arte del territorio di Concordia dal medio evo al rinascimento*, in *Iulia Concordia dall'età romana all'età moderna*, Treviso 1962: 139-197.
- Crichton G.H., *Romanesque Sculpture in Italy*, London 1954.
- Da Lisca A., *San Fermo Maggiore di Verona. Studi e ricerche originali sulla Chiesa con le notizie dei restauri recentemente compiuti opera corredata da 40 illustrazioni fuori testo*, Verona 1910.
- Da Lisca A., *La chiesa di S. Teuteria e Tosca in Verona*, «Madonna Verona» VIII/1 (1914): 17-41.
- Da Lisca A., *La fortificazione di Verona. Dai tempi romani al 1866 (con 83 tavole fuori testo)*, Verona 1916.
- Da Lisca A., *S. Giorgio di Valpolicella*, in *Miscellanea per le nozze Brenzoni-Giacometti*, Verona 1924: 36-42.
- Da Lisca A., *L'arcidiacono Pacifico e la plastica veronese del secolo IX*, «Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona» s. V/XII (1935): 1-26.
- Da Lisca A., *La basilica di S. Stefano in Verona*, «Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona» s. V/XIV (1936): 45-119.
- Da Lisca A. (a), *La basilica di San Zenone in Verona*, Verona 1941.
- Da Lisca A. (b), *La chiesa di S. Maria Maggiore al Gazzo Veronese*, «Atti e memorie della Accademia di Agricoltura, scienze e lettere di Verona» s. V/XIX (1941): 131-176.

- Da Lisca A., *La basilica di San Zenone in Verona*, Verona 1956 (Grandi monografie 2).
- De Dartein F., *Étude sur l'architecture Lombarde et sur les origines de l'architecture Romano-byzantine*, Paris 1865-1882.
- De Francovich G., *La corrente comasca nella scultura romanica europea (gli inizi)*, «Rivista del Regio Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte» V (1935-1936): 267-305.
- De Francovich G., *La corrente comasca nella scultura romanica europea (la diffusione)*, «Rivista del Regio Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte» VI (1937): 47-129.
- De Francovich G., *Contributi alla scultura romanica veronese*, «Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte» IX (1942): 103-143.
- Dehio G., von Bezold G.V., *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes. Historisch und Systematisch Dargestellt*, I-VII, Stuttgart 1887-1901.
- Demus O., *The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture*, Washington 1960 (Dumbarton Oaks Studies 6).
- Demus O., *La decorazione scultorea duecentesca delle facciate*, in *Le sculture esterne di San Marco*, Milano 1995: 12-23.
- Doberer E., *Frammenti scolpiti dei pulpiti patriarcali di Grado*, in *Grado nella storia e nell'arte*, Udine 1980 (Antichità Altoadriatiche 17), II: 399-406.
- Dorigo W., *I capitelli veneziani nel corpus dei capitelli adriatici di ispirazione corinzia del secolo XI*, in *Prijateljiev Zbornik*, I, Split 1992 (Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 32): 237-247.
- Fabbri L., *La chiesa di San Giovanni in Valle a Verona: un'architettura di prestigio tra novità e tradizione nella Verona di dodicesimo secolo*, «Hortus Artium Medievalium» XIII/1 (2007): 147-159.
- Fiocco G., *L'architettura esarcale di Aquileia*, «Aquileia nostra» 11 (1940): 3-18.
- Fiocco G., *A proposito di "Arte esarcale"*, «Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale» III/5 (1940-1941): 373-375.
- Fiocco G., *A proposito di "Arte esarcale"*, «Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale» IV/1 (1941-1942): 45-46.
- Flores d'Arcais F. (a), *Aspetti dell'architettura chiesastica a Verona tra alto e basso medioevo*, in G. Borelli (ed.), *Chiese e monasteri a Verona*, Verona 1980: 345-384.
- Flores d'Arcais F. (b), *La pittura nelle chiese e nei monasteri di Verona*, in Borelli G. (ed.), *Chiese e monasteri a Verona*, Verona 1980: 441-532.
- Flores d'Arcais F. (c), *Per una lettura della scultura chiesastica a Verona tra Medioevo ed età moderna*, in G. Borelli (ed.), *Chiese e monasteri a Verona*, Verona 1980: 533-578.
- Flores d'Arcais F., *Per una lettura dell'architettura chiesastica nel territorio veronese tra alto e basso medioevo*, in G. Borelli (ed.), *Chiese e monasteri nel territorio veronese*, Verona 1981: 437-492.
- Flores d'Arcais F., *Arbizzano, chiesa parrocchiale: doppia crocifissione*, in A. Castagnetti (ed.), *La Valpolicella dall'alto medioevo all'età comunale*, Verona 1984: 149.
- Franco T., *Verona e San Zeno; schede*, in T. Franco, F. Coden, *San Zeno in Verona*, Caselle di Sommacampagna (Verona) 2014.
- Gabersceck C., *Scultura in Friuli. Il romanico*, Pordenone 1981.

Gabersceck C., *La scultura preromanica e romanica in Friuli*, in G. Fornasir (ed.), *Il Friuli dagli Ottoni agli Hohenstaufen*, atti del convegno internazionale (Udine, 4-8 dicembre 1983), Udine 1983: 383-423.

Gabersceck C. (a), *L'alto medioevo*, in M. Buora (ed.), *La scultura nel Friuli-Venezia Giulia*, I, *Dall'epoca romana al gotico*, Pordenone 1983, II ed. 1988: 187-259.

Gabersceck C. (b), *Il romanico*, in M. Buora (ed.), *La scultura nel Friuli-Venezia Giulia*, I, *Dall'epoca romana al gotico*, Pordenone 1983, II ed. 1988: 261-310.

Gailhabaud J., *Monuments anciens et modernes. Collection formant une histoire de l'architecture des différents peuples a toutes les époques*, II, *Moyen âge (première partie)*, Paris 1853.

Gailhabaud J., *Monuments anciens et modernes. Collection formant une histoire de l'architecture des différents peuples a toutes les époques*, III, *Moyen âge (deuxième partie)*, Paris 1857.

Gailhabaud J., *L'architecture du X.me au XVII.me siècle et les arts qui en dépendent. La sculpture, la peinture murale, la peinture sur verre, la mosaïque, la ferronnerie, etc. Publiés d'après les travaux inédits des principaux architectes français et étrangers*, I-IV, Paris 1858.

Gengaro M.L., *Arte lombarda a Venezia nelle mostre del 1971*, «Arte lombarda» 17/36 (1972): 120-152.

Grabar A., *Sculptures byzantines du Moyen Age*, II, (XIe - XIVe siècle), Paris 1976 (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques 12).

Haseloff A., *Pre-Romanesque Sculpture in Italy*, New York 1971.

Kluckhohn E., Recensione a W. Arslan, *Architettura Romanica Veronese*, Verona 1939, «Zeitschrift für Kunstgeschichte» IX/1-3 (1940): 112-114.

Krautheimer Hess T., *Die Figurale Plastik der Ostlombardei von 1100 bis 1178*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft» 4 (1928): 231-307.

Lomartire S., *Comacini, campionesi, antelami, "lombardi". Problemi terminologici e storiografici*, in Freixas i Camps P., Camps i Sòria J., de Girona A. (eds), *Els camacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*, atti del convegno internazionale (Girona, 25-26 novembre 2005), Girona 2010: 9-31.

Minguzzi S., *Catalogo delle tipologie di capitelli e plutei*, in Favretto I., Vio E., Minguzzi S., Da Villa Urbani M. (eds), *Marmi della basilica di San Marco*, Venezia 2000 (Tesori nascosti): 123-169.

Mondini D. (ed.), *Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, atti del convegno (Roma, 2014), Roma 2019 (Quaderni della Bibliotheca Hertziana 3).

Mor L. (ed.), *Il crocifisso di Cividale e la scultura lignea nel patriarcato di Aquileia al tempo di Pellegrino II (secoli XII - XIII)*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, 12 luglio-12 ottobre 2014), Torino 2014.

Musetti S., *Le arcate settentrionali del fronte della cripta*, «Annuario Storico Zenoniano» 29 (2019): 121-172.

Nazzi L., *Amboni nell'area altoadriatica tra VI e XIII secolo*, Udine 2009.

Nazzi L., *Alcune riflessioni intorno all'ambone di Grado*, in F. Coden (ed.), *L'arredo liturgico fra Oriente e Occidente (V-XV secolo): frammenti, opere e contesti / Liturgical Furnishings between East and West (5th-15th Centuries): Fragments, Objects, and Contexts*, Cinisello Balsamo 2021 (Minima medievalia): 292-305.

Niemann G., Swoboda H., Lanckoronski K.G., *Der Dom von Aquileia. Sein Bau und Seine Geschichte*, Wien 1906.

Orti Manara G., *Dell'antica Basilica di S. Zenone Maggiore in Verona*, Verona 1839.

Orti Manara G., *Di due antichissimi tempj cristiani veronesi: San Giorgio di Valpolicella e San Pietro in Castello*, Verona 1840.

Orti Manara G., *Intorno all'antico battistero della santa Chiesa veronese*, Verona 1843.

Porter A.K., *San Savino at Piacenza II. Ornament. Conclusions*, «American Journal of Archaeology» 16/3 (1912): 495-517.

Porter A.K., *The Development of Sculpture in Lombardy in the Twelfth Century*, «American Journal of Archaeology» 19/2 (1915): 137-154.

Porter A.K., *Lombard Architecture*, I-IV, New Haven – London – Oxford 1915-1917.

Porter A.K., *The Rise of Romanesque Sculpture*, «American Journal of Archaeology» 22/4 (1918): 399-427.

Porter A.K., *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, I-X, New York 1923.

Ricci A., *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al secolo XVIII*, I, Modena 1857.

Ricci A., *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al secolo XVIII*, II, Modena 1858.

Ricci C., *L'architettura romanica in Italia*, Stuttgart 1925.

Rizzi A., *Profilo di storia dell'arte in Friuli*, I, *Dalla preistoria al gotico*, Udine 1975.

Roascio S., *Le sculture ornamentali "veneto-bizantine" di Cividale. Un itinerario artistico e archeologico tra Oriente e Occidente medievale*, Bologna 2011 (Archeologia a Cividale. Studi e ricerche 2).

Romanini A.M. (ed.), *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, atti del seminario di studi (Ferrara, 21-24 settembre 1981), Ferrara 1985.

Romanini A.M., *L'arte romanica*, in *Verona e il suo territorio*, II, Verona 1964: 583-777.

Ruskin J., *The Seven Lamps of Architecture*, London 1849.

Ruskin J., *The Stones of Venice*, I-III, Boston 1851-1853.

Ruskin J., *St. Mark's rest. The History of Venice, written for the help of the few travellers who still care for her monuments*, New York 1877.

Ruskin J., *Verona and other lectures*, Orpington (London) 1894.

Russo E., *Raffaele Cattaneo a centocinquant'anni dalla nascita*, «Bizantinistica» s. 2, 13 (2011): 247-269.

Selvatico P., *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal medio evo sino ai nostri giorni*, Venezia 1847.

Seroux d'Agincourt J.B.L.G., *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, I, Paris 1823.

Seroux d'Agincourt J.B.L.G., *Storia dell'arte col mezzo dei monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, Milano 1827.

Simeoni L., *L'abside di S. Zeno di Verona e gli ingegneri Giovanni e Nicolò da Ferrara*, «Atti del Regio Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti» LXVII/2 (1907-1908): 1273-1290.

Simeoni L. (a), *La Basilica di S. Zeno di Verona. Illustrazione su documenti nuovi, corredata da Tavole fuori testo di C.A. e G. Baroni*, Verona 1909.

Simeoni L. (b), *Verona. Guida storico-artistica della città e provincia*, Verona 1909.

Simeoni L., *Verona. Guida storico-artistica della città e provincia*, nuova edizione riveduta ed aggiornata a cura di U. Zannoni, Verona 1953.

Suitner G. (a), *L'architettura religiosa medievale nel Veneto di terraferma (1024-1329)*, in Castagnetti A., Varanini G.M. (eds), *Il Veneto nel medioevo. Dai Comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca*, II, Verona 1991: 493-591.

Suitner G. (b), *Le Venezie*, Milano 1991 (Già e non ancora. Arte 114).

Tavano S., *Scultura paleocristiana e altomedioevale in Aquileia*, «Arheoloski vestnik. Acta archaeologica» 23 (1972): 234-256.

Tavano S., *Costantinopoli, Ravenna e l'alto Adriatico. La scultura architettonica dall'antichità al medioevo*, in *Aquileia e Ravenna*, Udine 1978 (Antichità altoadriatiche 13): 505-536.

Tavano S., *Aperture per la scultura altomedioevale in Friuli*, «Arte in Friuli, arte a Trieste» 3 (1979): 163-168.

Tavano S., *Scultura altomedioevale in Aquileia fra Oriente e Occidente*, in *Aquileia e l'Occidente*, atti dell'XI settimana di studi aquileiesi (Aquileia, 24-30 aprile 1980), Udine 1981 (Antichità altoadriatiche 19): 325-349.

Tavano S., *Dall'epoca romana al Duecento*, in G. Bergamini, S. Tavano, *Storia dell'arte nel Friuli Venezia Giulia*, Udine 1991: 9-211.

Tigler G., *Intorno alle colonne di Piazza San Marco*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di scienze morali, lettere ed arti» CLVIII/1 (1999-2000): 1-46.

Tigler G., *Cronologia e tendenze stilistiche della prima scultura veneziana*, in Caputo G., Gentili G. (eds), *Torcello alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, catalogo della mostra (Venezia, 28 agosto 2009-10 gennaio 2010), Venezia 2009: 132-147.

Toesca P., *Storia dell'arte italiana, I/2, Il Medioevo*, Torino 1927.

Trevisan G., *Il rinnovamento architettonico degli edifici religiosi a Torcello Aquileia e Venezia nella prima metà del secolo XI*, in Cantarella G., Calzona A. (eds), *La reliquia del Sangue di Cristo: Mantova, l'Italia e l'Europa al tempo di Leone IX*, atti del convegno internazionale (Mantova, 23-26 novembre 2011), Verona 2012: 479-504.

Trevisan G., *L'architecture religieuse en Vénétie aux XIe et XIIe siècles. État des questions*, «Bulletin monumental» 174/1 (2016): 89-104.

Trevisan G., *La chiesa di San Fermo Maggiore a Verona tra Venezia, Lombardia ed Europa e alcune considerazioni sulla scultura veronese di secolo XI e XIII*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo. Arte lombarda*, atti del convegno internazionale (Parma, 26-29 settembre 2001), Milano 2004 (I convegni di Parma 4): 247-260.

Trevisan G., *Verona e l'architettura lombarda nel secolo XI: l'importanza dei modelli*, in Segagni Malacart A., Schiavi L.C. (eds), *Architettura dell'XI secolo nell'Italia del Nord. Storiografia e nuove ricerche*, atti del convegno internazionale (Pavia, 8-10 aprile 2010), Pisa 2013: 57-68, 353-364.

Valenzano G., *Introduzione*, in F. Zuliani (ed.), *Veneto romanico*, Milano 2008 (Patrimonio artistico italiano): 9-28.

Varanini G.M., *La formazione di Luigi Simeoni e gli studi sulla chiesa e sull'abbazia di San Zeno di Verona*, in L. Simeoni, *La basilica di S. Zeno*, Verona 1909, ristampa anastatica, Verona 2009: 126-141.

Vinco M., *La chiesa romanica di San Lorenzo a Pescantina*, «Annuario Storico della Valpolicella» 22 (2005-2006): 183-196.

Vitzthum G.G., Volbach W.F., *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Wildpark-Potsdam 1924.

Zimmermann M.G., *Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter*, Leipzig 1897.

Zovatto P.L., *L'arte altomedievale*, in *Verona e il suo territorio*, II, Verona 1964: 479-582.

Zuliani F., *I marmi di San Marco. uno studio ed un catalogo della scultura ornamentale marciana fino all'XI secolo*, Venezia [1970] (Alto Medioevo 2).

Zuliani F., *Nicolaus, Venezia e Bisanzio*, in A.M. Romanini (ed.), *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, atti del seminario di studi (Ferrara, 21-24 settembre 1981), Ferrara 1985, II: 491-513.

Zuliani F., *La scultura a Verona nel periodo longobardo*, in *Verona in età gotica e longobarda*, atti del convegno (Verona, 6-7 dicembre 1980), Verona 1982: 325-356.

Zuliani F., *La porta bronzea di S. Zeno a Verona*, in S. Salomi (ed.), *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, atti del convegno internazionale (Trieste, 13-18 aprile 1987), Roma 1990 (Acta Encyclopaedica 15): 407-420.

Zuliani F., *Adamino da San Giorgio*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma 1991: 135-136.

Zuliani F., *Il cantiere di San Marco e la cultura figurativa veneziana fino al sec. XIII*, in R. Pallucchini (ed.), *Storia di Venezia. Temi*, I, *L'arte*, Roma 1994: 21-144.