

GISELLA FIORINI
Società Filologica Friulana
emmagisa@libero.it

IL CANTIERE DEGLI AFFRESCHI NELLA CRIPTA
DELLA BASILICA DI AQUILEIA:
UN'ANALISI SUL CAMPO DELLA RICORRENZA DI MODELLI
IN AREA ALTOADRIATICA NEL XII SECOLO

Gli affreschi della cripta nella basilica di Aquileia si possono considerare un piccolo gioiello, prezioso per la sua rarità. Fatta eccezione per il lato est, nel quale la decorazione è andata perduta, tutto l'ambiente è stato dipinto nel XII secolo e come tale è giunto fino a noi.¹

Si possono individuare quattro nuclei tematici: le storie della Passione di Cristo, contenute in cinque lunette, le storie dei Santi Ermacora e Fortunato, dipinte nella volta e nella lunetta centrale, le figure di trentadue santi, collocate nei pennacchi, e un velario che si dispiega nella zona basamentale. Lo spazio pittorico è stato organizzato in scene, facendo ricorso a numerose cornici e ad un ricco apparato decorativo.

Queste pitture hanno una vasta fortuna critica: gli storici dell'arte ne hanno dibattuto a lungo e la diatriba continua, alimentata dal fatto che, come la gran parte dei dipinti medioevali, non hanno né un'attribuzione, né una datazione certa.² Mo-

¹ Per una descrizione sistematica della cripta si veda BELLUNO 1976. La storia materiale di questi dipinti è in realtà piuttosto sofferta e poco documentata, ma la cripta non fu mai soggetta a riedizioni o superfettazioni successive. Ad un certo punto gli affreschi furono coperti da uno strato di scialbo, probabilmente all'inizio del XVIII secolo, che fu rimosso senza troppi riguardi alla fine del secolo successivo (DALE 1997, pp. 120-121). Ai primi del Novecento fu effettuato un restauro che intervenne con estese ridipinture (VALENZANO 2005, p. 488) e dopo l'ultima guerra fu rimossa la cancellata che conteneva il tesoro e che lasciò pesanti segni (BELLUNO 1976, p. 40). Il restauro più recente risale a febbraio 2020. L'intervento, compiuto dalla società Opera Est Conservazione e Restauro di Trieste, ha cercato di porre rimedio agli insulti subiti dai dipinti. I lavori sono stati avviati nel 2015, sostenuti dai finanziamenti della Fondazione Friuli, della Fondazione Ca.Ri.GO e della Fondazione CRTrieste, mentre il MiBACT ha garantito la Direzione Tecnica dei lavori. Una sperata e attesa pubblicazione sul restauro, rallentata probabilmente dall'evento pandemico che ci ha investito, dovrebbe illustrare dettagliatamente le fasi dei lavori e le nuove scoperte dovute alla campagna di analisi effettuata.

² Dalla monumentale edizione di LACKORONSKY/SWOBODA/NIEMANN 1906 ad oggi, gli affreschi della cripta sono stati considerati pittura bizantina «aulica» (TOESCA 1925-1926 e O. DEMUS 1959

strano caratteri stilistici chiaramente bizantini ed indulgono ad una ricerca espressiva, soprattutto nelle lunette, che è stata definita «patetismo».³ Costituiscono inoltre la prima rappresentazione in ambito cristiano delle storie dei santi Ermacora e Fortunato, cosa che ha consentito agli esecutori una certa libertà iconografica.⁴

Un approfondimento ed un'attenta analisi delle tecniche esecutive dei dipinti e soprattutto di quegli aspetti che riguardano la fase progettuale e l'impostazione generale dell'opera potrebbero dar conto del legame diretto degli affreschi aquileiesi con altre opere quali i mosaici bizantini di San Giusto a Trieste, i lacerti dell'Ursiana di Ravenna e i mosaici dell'abside della Basilica di San Marco a Venezia, ritenute ad oggi dalla critica i riferimenti più prossimi.⁵

La cripta di Aquileia ha una pianta ad emiciclo ed è divisa in tre navatelle, separate da due file di tre colonne ciascuna. Le volte del soffitto, incrociandosi ed incidendo sul muro di fondo a ferro di cavallo, creano un sistema di lunette, vele e piedritti molto articolato, per la decorazione del quale i frescantì hanno utilizzato un sistema 'a pontate'.⁶ Tale tecnica, che prevede un'esecuzione dell'intera scena in un unico momento, seguendo il piano di impalco su cui si sta lavorando, costituì l'unico sistema in uso fino alla fine del XIII secolo, quando si affermò il sistema 'a giornate', che procedeva invece con stesure di intonaco fresco solo per la porzione che si può dipingere in una giornata di lavoro.⁷

Nelle pareti della cripta si trovano i segni di un unico piano di impalco, al livello della base delle lunette, sotto forma di buchi nel muro (successivamente tamponati e dipinti), nei quali furono inseriti i travicelli orizzontali di sostegno del ponteggio.

e GIOSEFFI, D., *La Questione Bizantina*, introduzione a BELLUNO 1976), «provinciale» (DEMUS 1969 e LAZAREV 1967), «romanico-bizantina» (DALLA BARBA BRUSIN/LORENZONI 1968), fino ad individuarvi definitivamente la discendenza dalle maestranze marciiane a Venezia (DORIGO 1997). Una monografia redatta negli Stati Uniti ascrive ad una bottega locale l'esecuzione degli affreschi aquileiesi, supponendo che abbia precedentemente lavorato nel cantiere di San Marco a Venezia, di cui importerebbe gli stilemi (DALE 1997). Altri contributi sottolineano una sorprendente somiglianza con gli Apostoli dell'abside di San Giusto a Trieste e con le teste di Santi dell'Ursiana di Ravenna (KUGLER 1973 e MASON 2001), ma anche assonanze iconografiche con l'arte bizantina di San Pantalaïmon a Nerezi (PACE 2004/2005). La datazione oscilla tra i primissimi anni del 1100 e gli anni immediatamente successivi al 1177, anno della *Pax Venetiae*. Per le relazioni tra eventi storici e ipotetica committenza, si vedano MASON 2001; VALENZANO 2005; COZZI 2010, pp. 503-505 e note 28, 29 e 31.

³ Si veda MAGUIRE 1977.

⁴ TAVANO 1976.

⁵ Si vedano KUGLER 1973; MASON 2001; MORGAGNI SCHIFFRER 1972; DALLA BARBA BRUSIN/LORENZONI 1968, pp. 60-67.

⁶ MORA/PHILIPPOT 1999, pp. 131-132 e WINFIELD 1968, p. 71.

⁷ Quest'ultima tecnica è accuratamente descritta al capitolo LXVII de *Il Libro dell'Arte* di Cennino Cennini (CENNINI 1982, pp. 73-76), dove si spiega come ad un primo strato di intonaco grossolano («arriccio»), sul quale si traccia la sinopia, cioè il disegno preparatorio, segua l'applicazione di uno strato sottile di intonaco fresco, quanto necessario per dipingervi sopra finché rimane bagnato.

Allestito il ponte, sono stati segnati con la battitura dei fili i riferimenti per la suddivisione delle scene, delle cornici e di particolari, come i bordi della croce. Il sistema prevede l'uso di una sottile corda impregnata di un colorante rosso, che viene tesa su appositi chiodini infissi nel muro ai giusti livelli. Si trovano in questo modo le linee orizzontali e verticali che delimitano gli spazi da decorare. A questo punto basta pizzicare e rilasciare la cordicella che, sbattendo contro il muro, stampa il colore di cui è impregnata, tracciando delle linee perfette.⁸ Negli affreschi della cripta si vede chiaramente la sagoma della cordicella impressa nell'intonaco: si tratta di una corda a doppio filo ritorto.

Non sono invece presenti incisioni sull'intonaco fresco che, eseguite a mano libera, erano utilizzate come guida nella composizione della figura. Del resto nella pittura murale bizantina è solo dal XIII secolo che cominciano ad essere adoperate sistematicamente, mentre prima erano effettivamente poco frequenti.⁹

Dopo tali operazioni preliminari, le maestranze sono passate alla pittura vera e propria.

Per meglio comprendere l'esecuzione di questi affreschi, bisogna ricordare che la tecnica pittorica bizantina su muro è prevalentemente una 'pittura a calce', che consiste nella stesura dei colori, stemperati in acqua e calce spenta, sull'intonaco già secco, che viene poi bagnato poco prima di iniziare a dipingere. In questo modo la calce fresca, alla quale sono stati mescolati i pigmenti, asciugandosi, reagisce con l'aria e subisce il processo di carbonatazione che rende indelebili i colori. Inoltre la miscela di acqua e calce, veicolata sulla superficie muraria bagnata, asciugandosi con il muro stesso, garantisce l'adesione della pittura all'intonaco.¹⁰

Dalla fine del XIII secolo, in Occidente, venne utilizzata invece per lo più la tecnica dell'affresco vero e proprio, che prevedeva la stesura dei colori, stemperati questa volta in acqua pura, sull'intonaco appena applicato e quindi ancora fresco.¹¹

Tuttavia le due tecniche non venivano utilizzate in modo rigoroso ed erano spesso presenti in forma mista,¹² come accade anche nei dipinti della cripta aquileiese.

⁸ CENNINI 1982, pp. 73-74; GIANNINI 2009, p. 59.

⁹ Si veda WINFIELD 1968, tav. I-VI.

¹⁰ Teofilo, monaco tedesco, nel XV paragrafo del suo manuale, redatto probabilmente nel XII secolo, fornisce le istruzioni per dipingere su muro: «Cum imagines vel aliarum rerum pertrahuntur in muro siccò, statim aspergatur aqua tamdiu, donec omnino madidus sit. Et in eodem humore liniuntur omnes colores qui superponendi sunt, qui omnes calce misceantur et cum ipso muro siccentur, ut haereant.» Parla dunque della tecnica della pittura a calce (TEOFILO 2000, p. 53).

¹¹ Nel capitolo LXVII de *Il Libro dell'Arte*, Cennino Cennini specifica che sull'intonaco fresco si dipinge «con acqua chiara, senza tempera» (CENNINI 1982, pp. 71-80). Nel titolo del capitolo in questione compare la definizione di questa tecnica: «in fresco». È grazie all'affresco che il sistema a pontate viene sostituito da quello a giornate, più adatto ad una tecnica che deve per forza usare l'intonaco fresco.

¹² Che la pittura su muro bizantina non fosse una pittura esclusivamente a calce è documentato per molte opere. A tal proposito vedi WINFIELD 1968, p. 75 e tav. I-VI. Anche i manuali di pittura bizantina lo confermano: Nektar, vescovo di Ochrid, intorno agli ultimissimi anni del 1500 raccomandava di dipingere su intonaco fresco: «[...] dipingi immediatamente, prima che l'intonaco

Dall'osservazione diretta e dalle analisi fatte durante il restauro¹³ sappiamo che le maestranze di Aquileia hanno lavorato stendendo porzioni di intonaco abbastanza ampie, sulle quali è stato tracciato a pennello il disegno preparatorio,¹⁴ per poi passare alla stesura delle campiture pittoriche.

I primi elementi della figurazione sono stati eseguiti ad affresco: il disegno preparatorio, che costituisce i contorni delle figure, e alcune campiture più estese, come il manto della Vergine nelle lunette o il fondo della fascia dei mascheroni, sono stati applicati sull'intonaco fresco e sono tutti tracciati in ocra rossa.¹⁵

secchi. Il giorno stesso in cui hai messo l'intonaco, bisogna che tu dipinga questa superficie. Così la tua opera sarà solida ed eterna, né dovrai temere l'acqua e la scrostatura; resisterà senza bisogno di ferri» (MORA/PHILIPPOT 1999, p. 127). In particolare, l'uso frequente dei pittori bizantini di lucidare i dipinti murali, strofinandoli e schiacciando la superficie con dei ferri a lama, doveva prevedere l'applicazione dei colori su intonaco fresco e malleabile (MORA/PHILIPPOT 1999, p. 127). Lo stesso Teofilo distingue la pittura «in muro secco», specificando «cum imagines [...] pertrahuntur» e dunque «quando si dipingono immagini» (vedi nota 10, TEOFILO 2000, p. 66), e pittura «in recenti muro» («cuius usus in recenti muro pro viridis colore satis utilis habetur», TEOFILO 2000, p. 50). Ciò autorizza a pensare che si lavorasse sia su intonaco asciutto e nuovamente bagnato, che su intonaco fresco. Resta comunque difficile stabilire in molti casi, anche attraverso analisi mirate, dove finisce una tecnica e comincia l'altra. Prova ne sia la diatriba sull'uso del bianco San Giovanni, pigmento a base di calce, utilizzato negli affreschi di Giotto ad Assisi, a pennellate così spesse da sembrare una vera e propria pittura a calce (vedi ZANARDI 1996, p. 38).

¹³ L'accesso alle informazioni derivanti dalle analisi è stato possibile grazie alla gentilezza della restauratrice, Claudia Ragazzoni, che non si è sottratta ad una precisa descrizione dei campioni analizzati, che si spera possano essere presto pubblicati. Tutta la ricostruzione delle stesure pittoriche che segue si avvale anche del suo prezioso contributo.

¹⁴ Nei dipinti murali a calce non è presente la sinopia e quindi l'impostazione generale delle scene è affidata al disegno preparatorio che viene tracciato sullo stesso strato di intonaco sul quale viene realizzato il dipinto. In questo modo il disegno preparatorio diventa anche la traccia per i bordi delle figure (MORA/PHILIPPOT 1999, p. 133).

¹⁵ Non tutti i pigmenti potevano essere utilizzati nei dipinti murali, per incompatibilità con l'alcalinità della calce. Quelli normalmente usati erano prevalentemente terre, le cui gradazioni vanno dal giallo, al rosso, al marrone e al verde (CENNINI 1982, pp. 34-64 e pp. 73-97). Il disegno preparatorio veniva sempre tracciato ad affresco (MORA/PHILIPPOT 1999, p. 133), come conferma anche la manualistica bizantina: *Hermeneia tes Zographikes Technes* è il titolo del manuale redatto da Dionysios da Fournà, monaco del Monte Athos, tra il 1729 e il 1733. Al capitolo 58 il monaco spiega come eseguire il disegno preparatorio (DIONYSIOS DA FOURNA 2014, pp. 65-66). Prima del manoscritto di Dionysios, uno dei manuali più antichi conosciuti è un testo del Monte Athos, risalente al 1630, ma ne esiste un altro, databile probabilmente al XVI secolo, conservato ad Atene (vedi TORP 1984, p. 26). Ai manuali dovevano aggiungersi i libri di disegni, documentati sicuramente dal XII secolo. Di questi libri di modelli rimangono poche testimonianze e, volendo rimanere in un periodo prossimo ai nostri affreschi, si possono ricordare due fogli (uno della Biblioteca Vaticana e l'altro a Friburgo, risalente al tredicesimo secolo) ed un taccuino, detto *Il Libro di Modelli di Wolfenbüttel*, che appartenne ad un pittore sassone del primo terzo del XIII secolo (cfr. DEMUS 2008, pp. 39-44; SCHELLER 1995, pp. 136-143, pp. 144-148 e pp. 165-175; WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2005).

Anche le aureole presentano una prima stesura ad affresco (base in ocra gialla e bordo in ocra rossa), seguita da una seconda stesura a calce. In alcuni punti, come ad esempio il catafalco della *Dormitio Virginis*, è presente il cosiddetto 'falso blu': si tratta di un doppio strato di pittura a calce, il primo con una miscela di nero di carbone e ocra gialla, il secondo grigio-verde.¹⁶

Il verde dei paesaggi è dipinto a calce, ma contiene una grossa quantità di gesso, quasi fosse una pittura a secco, senza che tuttavia siano presenti leganti organici.

Cosa ancor più inconsueta è l'azzurro del cielo, che risulta essere lapislazzuli applicato a secco, al quale è stato aggiunto, anche in questo caso, del gesso. Il lapislazzuli, uno dei pochi pigmenti azzurri che resiste ad affresco, è stato qui applicato come l'azzurrite, che veniva invece stesa su muro a tempera, proprio perché non sopportava l'alcalinità della calce. Oltre a ciò è strano l'utilizzo del gesso. Negli affreschi del sacello di Summaga, datati alla metà del XII secolo, il lapislazzuli è mescolato a carbonato di calcio e magnesio.¹⁷ Il gesso e il carbonato di calcio sono entrambi polveri bianche. Forse ad Aquileia è stato commesso un banale errore.

Le vesti e gli incarnati sono stati dipinti a calce sull'intonaco non ancora asciutto, sempre sfruttando i contorni tracciati ad affresco in ocra rossa (ripassati ove necessario con ocra rossa e nero).¹⁸

Il fatto che il disegno preparatorio sia stato usato come guida per la realizzazione delle figure, ma anche come parte della figura stessa, in quanto bordo, risulta anche dall'osservazione diretta; nella manualistica antica si legge che dopo aver disegnato un contorno, al suo interno si stendono le tinte a mezzo tono (che costituiscono la tonalità di fondo) ed infine, sopra a tutto, si traccia la lumeggiatura, cioè una pennellata molto chiara che evidenzia la zona di massima incidenza della luce.¹⁹

La linea in ocra rossa serve anche a delineare le parti anatomiche del viso (sopraciglia, occhi, naso, bocca), delle mani e dei corpi (incavo del pollice, tendini delle nocche, costato ecc.).²⁰ Si nota una stesura di colore verde che fa da sfondo e om-

¹⁶ Analoga tecnica è stata ritrovata negli affreschi bizantini del Tempietto Longobardo di Cividale. Vedi CAGNANA/ROASCIO/ZUCCHIATTI et Alii 2003.

¹⁷ COMORETTO/MAJOLI 2014.

¹⁸ Si tratterebbe dunque di una tecnica a calce, ma ibrida, in quanto utilizzata su intonaco non ancora asciutto. Un campione prelevato dall'incarnato mostra una stratigrafia nella quale la carbonatazione dello strato superficiale della policromia è omogenea a quella dell'intonaco, come se fossero avvenute contemporaneamente (gentile testimonianza della restauratrice Claudia Ragazzoni).

¹⁹ DIONYSIOS DA FOURNA 2014, pp. 65-66 e par. 61, p. 67. TEOFILO 2000, pp. 51-53. Tale tecnica pittorica non prevede la sfumatura per la descrizione dei volumi, ma si affida ad una resa grafica con un processo di stilizzazione lineare, che utilizza gradazioni via via più chiare dello stesso colore.

²⁰ TEOFILO 2000, pp. 61-67. Per un approfondimento sulla stratigrafia dei volti nei dipinti murari bizantini si veda: WINFIELD 1968, pp. 117-131 e ANDALORO 2004.

bra, quella che nei trattati viene chiamata *proplasmos*.²¹ Sopra questa si è proceduto all'applicazione delle tinte dell'incarnato, il cosiddetto *glycasmos*,²² opportunamente lumeggiate a completamento della resa di volti e membra.

Una particolarità è data dalle vesti di alcune figure, come il San Siro della volta, che sono decorate con motivi floreali o astratti di colore nero. Si tratta probabilmente di minio, un pigmento rosso, se usato a secco, ma che annerisce in presenza di calce.²³ Molto utilizzato in miniatura, veniva adoperato sovente anche negli affreschi, soprattutto quelli dell'XI secolo. Lo si trova infatti negli affreschi di San Giorgio a Oberzell in Germania e in quelli di Lambach in Austria, ma anche negli affreschi absidali della stessa basilica di Aquileia, tutti datati all'XI secolo.²⁴

Fin qui, per quanto concerne la realizzazione materiale degli affreschi, che condividono con opere contemporanee o di poco precedenti le medesime tecniche pittoriche. Tuttavia gli aspetti più interessanti, collegati direttamente e precisamente alle tecniche bizantine, appartengono alla fase progettuale.

Le figure bizantine erano regolate da precisi canoni che ne sancivano le proporzioni e ne troviamo un esempio nella stessa già citata *Hermeneia*. La pittura bizantina è indissolubilmente legata alla dimensione del sacro e già dalle prime pagine dell'*Hermeneia* si comprende come l'artista dovesse onorare il dono divino delle sue abilità rispettando una severa disciplina. L'autore invitava i giovani apprendisti ad esercitare strenuamente il disegno a mano libera, copiando le opere dei grandi maestri e sviluppando la capacità di realizzare figure di qualunque dimensione correttamente proporzionate.²⁵

Pur trattandosi di un'opera più tarda rispetto al nostro ambito d'indagine, l'*Hermeneia* riporta due diversi canoni della figura molto interessanti. Sono descritti in

²¹ Il *proplasmos* serve a dare l'impressione del colorito della pelle. Nell'*Hermeneia* la composizione riportata prevede del verde, dell'ocra gialla, della biacca da muro e del nero (TEOFILO 2000, pp. 58-59; DIONYSIOS DA FOURNA 2014, pp. 67-68). Questa tecnica collaudata alle soglie del Quattrocento verrà definita «verdaccio» (CENNINI 1982, pp. 78-79).

²² Dionysios da Fournà, nella stessa pagina del *proplasmos*, svela anche la composizione del *glycasmos*: biacca da muro, ocra di Taso e bolo. Teofilo lo chiama invece «membrana» (TEOFILO 2000, pp. 49-51).

²³ Il minio, ancor oggi chiamato così, è un ossido di piombo rosso. Nel *De arte illuminandi*, un trattato sull'arte della miniatura, datato al XIV secolo, si precisa: «sive minium, aut alias stoppium, quod fit ex plumbo» (BRUNELLO 1992, p. 38).

²⁴ BOTTICELLI 2000; HAMMER 1987; JAKOBS 1999. Dal XIV secolo il minio viene usato solo su tavola, quindi a secco, come raccomandato da Cennino Cennini: «questo color è solo buono per lavorare in tavola, che se l'adoperi in muro, come vede l'aria diventa subito nero.» (CENNINI 1982, p. 42). Visto l'utilizzo diffuso nei secoli precedenti, probabilmente dettato dall'analogia con la pratica in miniatura, vien difficile pensare ad un errore, quanto piuttosto ad un uso consapevole, anche in virtù del fatto che viene steso solitamente su vesti rosse, con l'intenzione, evidentemente, di giocare sul contrasto sfondo rosso/decorazioni nere.

²⁵ DIONYSIOS DA FOURNA 2014, pp. 19-25.

due appendici chiamate *Short Paragraph* (SP), che si suppone essere più antico, medioevale, se non alto-medioevale, e *Long Paragraph* (LP), che dovrebbe risalire al XIV secolo. Si tratterebbe dunque di fonti antecedenti al manuale di Dionysios.²⁶ Secondo SP il modulo su cui è costruita la figura va ripetuto nove volte, mentre secondo LP va ripetuto sei volte, il punto vita è più alto e le ginocchia sono più basse. Il modulo stesso differisce nei due canoni, in quanto quello più antico è costituito dal volto della figura dalla fronte al mento, mentre quello del *Long Paragraph* parte invece dalla sommità del capo fino al mento, comprendendo quindi la capigliatura.²⁷

Torp ha verificato sul campo tali proporzioni, trovando delle perfette corrispondenze tra quelle di SP con dipinti bizantini del Periodo Comneno (1057-1185)²⁸ o precedenti, mentre le proporzioni di LP si attagliano perfettamente a pitture del Periodo Paleologo (1258-1453).²⁹ Questo conferma che i contenuti dell'*Hermeneia* potrebbero effettivamente essere più antichi del manoscritto.³⁰

Ebbene, prendendo la figura di San Crisogono, dipinto in una delle vele della cripta di Aquileia, ho riscontrato una perfetta corrispondenza con le proporzioni dettate in SP, mentre quelle di LP non collimano (come ci si aspettava, dato che i dipinti risalgono al XII secolo).

La misura antropometrica minima, Il naso, viene ripetuta tre volte per costruire il modulo, cioè il volto, il busto è composto da tre moduli, altri due moduli vanno

²⁶ Ad oggi non esiste un'edizione critica che possa far chiarezza sul materiale che vi è contenuto. Il manoscritto di Dyionisios da Fournà è stato 'scoperto' da A. Didron in un monastero del Monte Athos nel 1939-40. Ne derivò una traduzione francese, pubblicata nel 1953. Tuttavia il manoscritto era già stato manipolato da K. Simonides, noto per la sua disinvoltura nel trattare i manoscritti antichi. In questa versione dell'*Hermeneia* ci sono due appendici, allegate alla fine del manuale, che sono appunto il *Short Paragraph* e il *Long Paragraph* e che Simonides aveva provvisto di due datazioni: 518 per SP e 1458 per LP. Esiste anche un'altra versione dell'*Hermeneia*, risalente alla seconda metà del XVIII secolo, tradotta da A. Papadopoulos-Kerameus e che riporta le istruzioni sulle proporzioni al paragrafo 51. Si suppone comunque che l'*Hermeneia* sia una miscellanea di materiali medioevali e post-medioevali risalente alla prima metà del XVIII secolo (TORP 1984, pp. 25-26; LA MANTIA 2010, p. 152).

²⁷ Ciò dipende dall'uso che si fa di quella che Torp definisce la *Key Dimension*, che La Mantia traduce con «misura antropometrica minima» (*Ibidem*), che è il naso. In SP il naso per costruire il volto è ripetuto tre volte, in LP invece è ripetuto quattro volte.

²⁸ Prende il nome dalla dinastia degli imperatori bizantini del XII secolo, i Comneni appunto, che succedettero alla dinastia Macedone dell'XI secolo, sotto la quale l'arte bizantina visse la cosiddetta Rinascenza Macedone: vedi LAZAREV 1967, pp. 185-273. Nella periodizzazione dell'arte bizantina si suole inoltre suddividere la produzione in tre grandi periodi: il Paleobizantino, che va dalle origini al periodo iconoclasta (726-843), il Mediobizantino, che arriva fino alla Quarta Crociata (1204) e il Tardobizantino, che va dal 1261 (ricongiunzione di Costantinopoli) alla caduta dell'Impero d'Oriente (1453).

²⁹ La dinastia dei Paleologi fu la sostenitrice del cosiddetto 'Umanesimo Paleologo', che nel XIV secolo consegnò alla storia opere d'arte figurativa caratterizzate da nuovi stilemi (LAZAREV 1967, pp. 353-442).

³⁰ TORP 1984, pp. 60-68.

dalla vita alle ginocchia ed altri due dalle ginocchia alle caviglie. Altre tre misure antropometriche minime (la sommità del capo, le ginocchia e i piedi) completano il nono modulo che conclude la figura (Fig. 1).

Un altro aspetto interessante nella progettazione del ciclo aquileiese riguarda il possibile uso di *patrones*.³¹ Torp, nel suo studio, aveva dato molto peso al disegno a mano libera, ipotizzandone un uso esteso nell'esecuzione dei dipinti murali.³² In fondo perché copiare assiduamente i grandi maestri e avere un canone di proporzioni, se non per riuscire a dipingere in qualunque dimensione una figura? Le indagini sul campo hanno però dimostrato anche il ricorso a sagome, che venivano preparate nella scala desiderata per riportare il disegno su muro.³³ Dai trattati sappiamo che i pittori bizantini usavano trarre copie non solo a mano libera, ma eseguivano anche veri e propri calchi, chiamati *anthivola*, di opere già esistenti, ottenuti con una tecnica che prevedeva l'uso di carta oleata da sovrapporre all'icona o all'affresco originale, che potevano così essere ricalcati.³⁴

Si può supporre che gli *anthivola* e il sistema delle proporzioni fossero le basi sulle quali si producevano le sagome per trasferire sul muro le figure. I *patrones* sono appunto tali sagome: delle sorte di cartamodelli in carta, legno o tela, che riproducevano le parti principali delle figure e che potevano essere variamente combinati.³⁵

³¹ Sagome in carta, legno o tela, utilizzate per trasportare su muro le figure. Per i riferimenti si veda di seguito.

³² Assieme a Torp, anche Winfield ritiene che il pittore lavorasse a mano libera direttamente su muro, sostenendo che l'uso di cartoni e sagome fosse troppo costoso per essere sostenibile (WINFIELD 1968, p. 91). In definitiva è probabile che sia l'uso di sagome che il disegno a mano libera concorressero alla trasposizione delle figure sul muro. Ne potrebbe dare prova il fatto che ad Aquileia, ad esempio, siano riscontrabili alcuni 'pentimenti', cioè delle correzioni di particolari durante l'esecuzione del dipinto. Nella scena *Gli Aquileiesi presentano Ermacora a San Marco*, nella volta della navatella a destra, la mano di San Marco che si appoggia al bastone è stata cambiata, ruotandone la posizione di 90°: una simile correzione può essere ottenuta più facilmente a mano libera. Il carattere stesso di novità del ciclo dei Santi Ermacora e Fortunato, non avendo iconografie note, potrebbe aver indotto il pittore ad un uso più estensivo del disegno a mano libera.

³³ NIMMO/OLIVETTI 1985-1986; ANDALORO 2002; LA MANTIA 2010, pp. 158-160. L'esistenza di sagome di cartone in scala per la pittura murale bizantina era già stata supposta da Kondakov nel 1899 (WINFIELD 1968, p. 90). Mason 2011.

³⁴ DIONYSIOS DA FOURNA 2014, pp. 29-30. L'uso di ricalcare le opere dei grandi artisti continuerà nei secoli successivi, come documentato al capitolo XXIII del Cennino (CENNINI 1982, p. 24).

³⁵ Vi è un po' di confusione sui termini e sulle funzioni dei calchi e delle sagome, dovuta probabilmente al fatto che nei manuali bizantini non si parla mai esplicitamente di sagome da utilizzare nella trasposizione sul muro. Si fa invece specifica menzione di *anthivola*. Maria Andaloro sostiene che questi siano per l'arte dell'Oriente ciò che i *patrones* sono per quella occidentale (ANDALORO 2002, p. 567). Un'accorta interpretazione dell'*Hermeneia* dimostra però che l'*anthivolon* poteva solo essere un ricalco, o di un originale, o di un altro *anthivolon*, cioè copia di copia. A fare un po' di chiarezza su questi aspetti sono state Mara Nimmo e Carla Olivetti, nel prezioso articolo citato nella nota 33. Rimane qualche incertezza sull'utilizzo pratico di *anthivola* e sagome, come dimostrato dalle stesse studiosse. Nelle istruzioni impartite da Teofilo sull'esecuzione di pitture su muro, viene usato

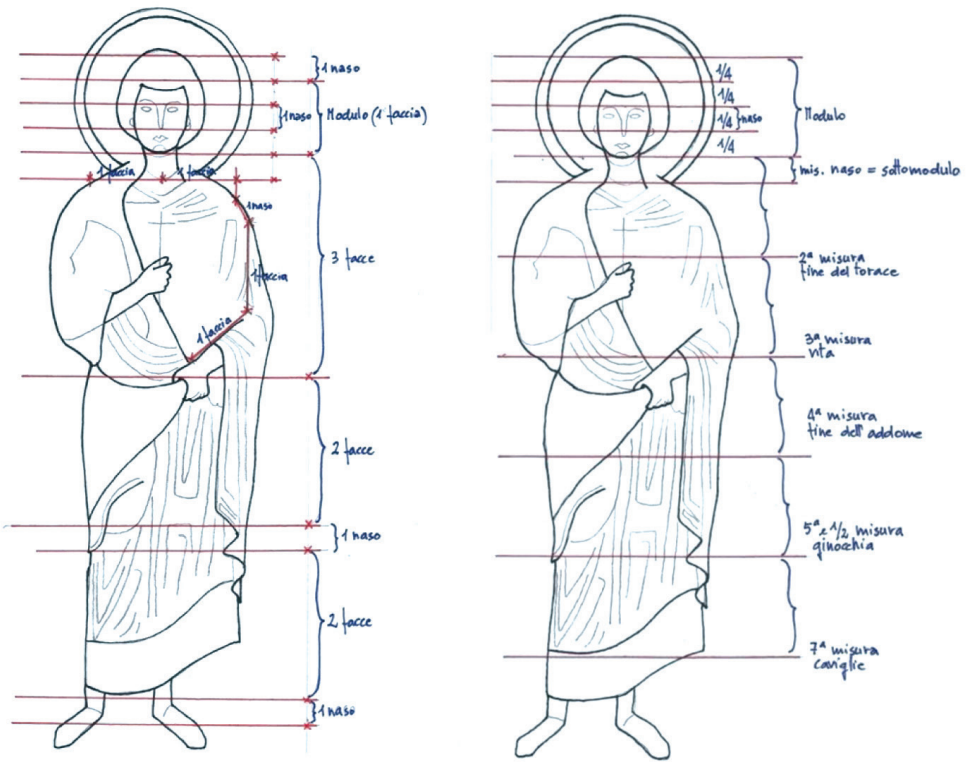


Fig. 1. Cripta della Basilica di Aquileia, elaborazione grafica dei canoni di proporzioni bizantini applicati al San Crisogono. A sinistra le proporzioni del *Short Paragraph*, a destra quelle del *Long Paragraph*. Nel primo caso la figura rientra perfettamente nel canone, mentre nel secondo non c'è corrispondenza (elaborazione grafica G. Fiorini, 2018).

Nella cripta di Aquileia, alcune figure dei santi nei pennacchi sono molto simili. In modo rudimentale, ma tenendo conto delle reali proporzioni, pur in assenza di supporti tecnici quali la fotogrammetria, si riescono ad individuare dei contorni ricorrenti in diverse figure, che sono sovrapponibili e quindi costituiscono una con-

il termine *pertrahuntur*, che non può essere tradotto genericamente con 'essere dipinte', bensì con 'essere estratte', come se le figure da dipingere dovessero essere riportate sul muro («Cum imagines vel aliarum rerum effigies pertrahuntur in muro sicco [...]»; TEOFILO 2000, p. 66). Dunque si dovrebbe supporre l'esistenza di sagome, che non sono gli *anthivola* di Dionysios, i quali potevano essere solo copie. *Patrones* è un termine occidentale ma che indica esclusivamente una sagoma (vedi anche ZANARDI 1993). Nell'Abbazia di Pomposa e nel Cappellone di San Nicola a Tolentino sono stati trovati dei fogli di carta sagomata che ne testimoniano l'uso (ZANARDI 1996, pp. 32-38). L'esistenza di *patrones* nella pittura bizantina è stata finora dimostrata solo dalle indagini sul campo. A tal proposito si veda LA MANTIA 2010, p. 158; ZANARDI 1999; MASON 2011.



Fig. 2. Cripta della Basilica di Aquileia, da sinistra San Giovanni (seconda colonna della navata sinistra), San Filippo (prima colonna della navata sinistra) e due santi martiri (seconda e terza colonna della navata sinistra). Si possono individuare delle sagome comuni, tracciate con la linea azzurra (foto ed elaborazione grafica G. Fiorini).

ferma dell'uso di *patrones*. Ciò è particolarmente evidente nei santi apostoli Giovanni e Filippo e in altri due santi martiri nei pennacchi soprastanti le colonne (Fig. 2).

In alcuni casi è possibile individuare dei particolari, ad esempio gli avambracci, per la realizzazione dei quali il *patronus* è stato semplicemente ruotato, al fine di adeguare la figura alle necessità rappresentative (Fig. 3). Anche nelle lunette si ritrovano analoghe soluzioni: nella Crocefissione l'ovale del volto delle Pie Donne è il medesimo, ruotato in modo diverso per ogni figura (Fig. 4).

Nel 2001 Mara Mason ha messo in relazione gli affreschi di Aquileia con i mosaici della cattedrale di San Giusto a Trieste,³⁶ sulla base della stretta somiglianza tra alcune figure già notata dalla Kugler nel 1973.³⁷ L'ipotesi è che i modelli possano essere gli stessi e che questi circolassero in area altoadriatica, tanto da poter ipotizzare l'intervento delle stesse maestranze.

Andando a verificare eventuali coincidenze, con l'ausilio delle tecniche fotografiche e di una tavoletta grafica, mi è stato possibile sovrapporre le sagome dei santi che secondo la Mason presentavano le somiglianze più stringenti, cioè i santi Giovanni e Filippo di Aquileia e di Trieste.

³⁶ MASON 2001.

³⁷ KUGLER 1973.

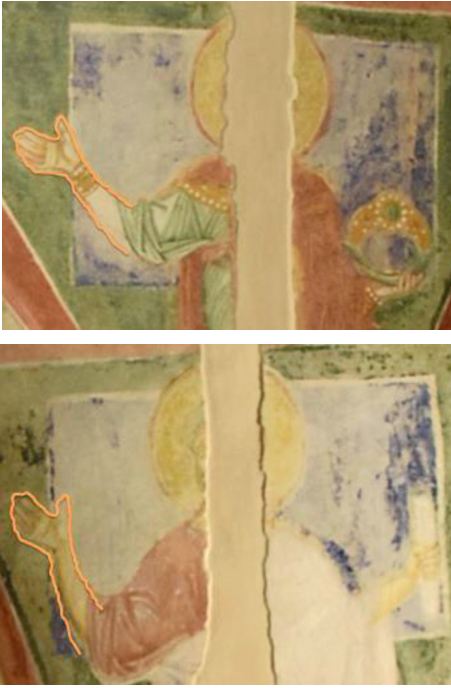


Fig. 3. Cripta della Basilica di Aquileia, a sinistra Sant'Ermogene (prima colonna della navata destra), a destra un santo (seconda colonna della navata destra). La linea arancione mostra lo stesso *patronus* ruotato di alcuni gradi (foto ed elaborazione grafica G. Fiorini).

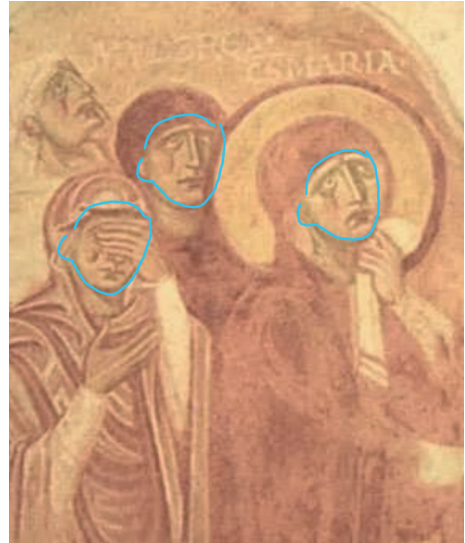


Fig. 4. Cripta della Basilica di Aquileia, lunetta della Crocefissione. Nel gruppo delle Pie Donne la sagoma dell'ovale dei tre visi, tracciata con una linea azzurra, è la stessa, anche se ruotata di pochi gradi (foto ed elaborazione grafica G. Fiorini).

Sono state scattate delle foto ai santi di Aquileia, riprese con lo stesso angolo (ortogonale rispetto alla superficie della parte centrale della figura) e dalla stessa distanza. I contorni e le linee principali di tali figure sono stati rilevati mediante una tavoletta grafica. Il confronto di queste schematizzazioni grafiche con quelle ricavate dalle foto dei santi apostoli di San Giusto mostrano molti punti di coincidenza³⁸ (Fig. 5).

La curvatura delle superfici murarie di Aquileia e Trieste va tenuta in debito conto, anche perché è diversa, quella di Aquileia è una convessità verticale, mentre quella di Trieste è orizzontale e questo potrebbe spiegare le leggere sfasature nella coincidenza delle due sagome.³⁹

³⁸ I mosaici di San Giusto in questione si trovano a quasi sei metri di altezza. Le difficoltà di ripresa fotografica sono notevoli, anche perché la chiesa è molto utilizzata sia per le funzioni religiose, che per scopi turistici. Ho potuto solo effettuare degli scatti il più possibile ortogonali, ma comunque dal basso, che sono stati corretti basandomi sulle proporzioni ricavate dal rilievo diretto/ricallo della figura dal muro.

³⁹ La fotogrammetria degli apostoli di San Giusto ha consentito un'indagine scevra d'errori, perché la curvatura della superficie è stata corretta (MASON 2011, p. 347). In mancanza di tali strumenti



Fig. 5. Da sinistra, la foto di San Giovanni di Aquileia e la relativa elaborazione grafica. Seguono il San Giovanni di Trieste e la relativa elaborazione grafica. L'ultima immagine a destra mostra la sovrapposizione delle due sagome (elaborazione grafica G. Fiorini, C. Monculli, 2018).

Ho voluto fare una verifica che avesse un carattere più oggettivo, rilevando direttamente dal muro le due coppie di figure, una sorta di *anthivola* del terzo millennio.⁴⁰ Usando della carta velina, stesa sopra gli originali, ho ricalcato le linee di costruzione principali e poi ho sovrapposto i lucidi. È stato necessario operare una riduzione di scala: il San Filippo di Trieste è alto infatti 210 centimetri, mentre il suo omonimo aquileiese misura 130 centimetri. Facendo le debite proporzioni, si scopre che il santo di Aquileia è alto esattamente due terzi di quello di Trieste. Una volta riportati i due lucidi alle stesse misure, la sovrapposizione è quasi perfetta, differendo solo per le pieghe che la veste forma ricadendo dal braccio (Fig. 6).

Se ne deduce quindi che pur mantenendo le stesse sagome, queste devono esser state per forza ridotte, o, in alternativa, che i *patrones* sono stati ricavati da un modello identico, ma ridotto nella scala desiderata.

Il campo d'indagine si allarga indirettamente ai mosaici più antichi nell'emiciclo absidale di San Marco a Venezia, realizzati alla fine dell'XI secolo, oltre che alle teste di santi dell'Ursiana di Ravenna, nei quali la critica ha riconosciuto notevoli analogie. I lacerti musivi di Ravenna risultano essere l'unica opera datata in area altoadriatica in quel periodo e precisamente al 1112.⁴¹

tecnologici, si deve procedere lavorando sul dato materiale con un rilievo manuale.

⁴⁰ Vista la considerevole altezza dei mosaici triestini, sono riuscita a rilevare solo la metà inferiore delle figure di San Giovanni e San Filippo, mentre per Aquileia il rilievo è completo.

⁴¹ LAZAREV 1967, p. 246; DEMUS 1984, pp. 32-39; DALLA BARBA BRUSIN/LORENZONI 1968, pp. 60-61; KUGLER 1973; MORGAGNI SCHIFFRER 1972; DALLA BARBA BRUSIN/LORENZONI 1968, pp. 60-67.

Alla ricerca di riscontri, mi sono limitata ad una verifica veloce, con il solo ausilio di risorse fotografiche. Analogamente a quanto fatto per gli apostoli di San Giusto, ho tracciato la sagoma della testa del San Giovanni dell'Ursiana e l'ho sovrapposta a quella del San Marco di Aquileia che è raffigurato nella lunetta centrale. Ho trovato una corrispondenza quasi totale. Medesimi risultati tra il San Nicola marciano e il San Nicola aquileiese.⁴²

Concludendo si può quindi affermare che alcune figure della cripta di Aquileia (corrispondenti al canone di proporzioni di epoca mediobizantina) sono state tracciate con l'ausilio di sagome (*patrones*) e che tali sagome, sebbene in scala diversa, sembrano essere le stesse dei rispettivi apostoli dei (coevi?) mosaici triestini. Non solo, si ravvisano anche delle coincidenze con i mosaici dell'Ursiana ravennate e con i mosaici marcani della fine dell'XI secolo.

Varrebbe la pena approfondire con criteri univoci le corrispondenze tra le figure di questi cicli figurativi. Sarebbe utile un rilievo che adoperi gli stessi parametri per tutte le figure coinvolte, da eseguirsi con strumenti evoluti, come la fotogrammetria, oppure manualmente, in modo da poter studiare i rapporti di proporzionalità che legano figure così simili e così distanti geograficamente. La stessa cripta aquileiese andrebbe studiata in modo più approfondito, cercando le corrispondenze nella messe di figure che la popolano, al fine di ricostruire precisamente le fasi e le tecniche dell'impresa pittorica.

Rimangono dunque ancora vari spunti di indagine, che si prefigurano ricchi ed interessanti e che chiarirebbero ulteriormente il complesso di relazioni tra i cicli pittorici dell'Alto Adriatico nel XII secolo.



Fig. 6. Sovrapposizione dei rilievi, ridotti alla stessa scala, dei Santi Filippo e Giovanni: il rilievo di Aquileia è quello in rosso su carta lucida, mentre in nero su carta bianca è quello di Trieste (disegno G. Fiorini, 2018).

⁴² Dalla mia verifica è assente il paragone tra il gruppo delle Pie Donne (e dell'angelo sopra la croce) nella *Deposizione* di Aquileia e quello dei frammenti musivi della *Deposizione* della Basilica di San Marco, oggi ospitati nel Museo di San Marco e rinvenuti nel 1955 sotto una lastra marmorea nel pilastro meridionale del presbiterio. Questi presentano delle somiglianze impressionanti. Si veda Dorigo 1997. Vista l'importanza del confronto, tra figure che si presentano praticamente identiche, ma vista anche l'esiguità dei frammenti veneziani rispetto all'interezza delle figure, mi riservo per il futuro uno studio dettagliato ed accurato sul campo.

Bibliografia

- ANDALORO, M., *Archetipo, modelli, sagome a Bisanzio*, in QUINTAVALLE, A.C. (a cura di), *Medioevo: i modelli*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre - 1 ottobre 1999), Milano 2002, pp. 567-574.
- ANDALORO, M., *La Parete Palinsesto: 1900, 2000*, in OSBORNE, J./BRANDT, J.R./MORGANTI, G. (a cura di), *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo*. Atti del colloquio internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), Roma 2004, pp. 97-113.
- BELLUNO, E., *Aquileia gli affreschi nella cripta della basilica*, Udine 1976.
- BOTTICELLI, G., *Gli affreschi absidali della basilica di Aquileia. Tecnica pittorica, stato di conservazione e proposta di intervento conservativo*, in ACCORNERO, E. (a cura di), *Affreschi absidali nella basilica di Aquileia. Progetto di restauro* (Restauro nel Friuli Venezia Giulia, 5), Villa Manin di Passariano 2000, pp. 109-143.
- CAGNANA, A./ROASCIO, S./ZUCCHIATTI, A. et Alii, *Gli affreschi altomedievali del Tempietto di Cividale: nuovi dati da recenti analisi di laboratorio*, «Forum Iulii» 27 (2003), pp. 143-153.
- CENNINI, C., *Il Libro dell'Arte*, a cura di BRUNELLO, F., Vicenza 1982.
- COMORETTO, A./MAJOLI, L., *Il restauro degli affreschi dell'abside settentrionale della chiesa di Santa Maria Maggiore a Summaga. Considerazione sui materiali e la tecnica di esecuzione*, «Atti dell'Accademia "San Marco" di Pordenone» 16 (2014), pp. 773-792.
- COZZI, E., *Gli affreschi della cripta di Aquileia*, in CUSCITO, G./LEHMANN, T. (a cura di), *La Basilica di Aquileia. Storia, archeologia ed arte*. Atti della XL Settimana di Studi Aquileiesi (7-9 maggio 2009), (Antichità altoadriatiche, 69, 1-2), Trieste 2010, pp. 489-520.
- DALE, T., *Relics, Prayer and Politics in Medieval Venetia. Romanesque Paintings in the Crypt of Aquileia Cathedral*, Princeton 1997.
- DALLA BARBA BRUSIN, D./LORENZONI, G., *L'Arte del Patriarcato di Aquileia dal IX al XIII secolo*, (Schædulae Patavinae Divarsarum Artium. Ricerche e studi d'arte medievale, 1), Padova 1968.
- BRUNELLO, F. (a cura di), *De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, (ristampa della prima edizione del 1975 arricchita delle p. di tavole. Testo originale a fronte), Vicenza 1992.
- DEMUS, O., *Salzburg, Venedig und Aquileia*, in BENESCH, O. (a cura di), *Festschrift für K.M. Swoboda zum 28. Januar 1959*, Wien 1959, pp. 75-82.
- DEMUS, O., *Pittura murale romanica*, Milano 1969.
- DEMUS, O., *The mosaics of San Marco, I. The Eleventh and Twelfth Centuries*, 1, Chicago London 1984.
- DEMUS, O., *L'arte bizantina e l'Occidente*, Torino 2008.
- DIONYSIOS DA FOURNA, *Canone dell'Icona. Il manuale di arte sacra dei monaci del Monte Athos*, traduzione di DONATO GRASSO, G., Savona 2014.
- DORIGO, W., *Sulla Depositio musiva nel presbiterio di San Marco*, in POLACCO, R. (a cura di), *Storia dell'Arte Marciana. Sculture, tesoro, arazzi*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), 3 voll., Venezia 1997, parte 2, pp. 74-86.
- GIANNINI, C., *Materiali e procedimenti esecutivi della pittura murale*, Saonara 2009.
- HAMMER, I., *The Conservation in Situ of The Romanesque Wall Paintings of Lambach*, in CATHER, S. (a cura di), *The Conservation of Wall Paintings*. Atti del Simposio (London, July 13-16 1987), London 1987, pp. 43-55.
- JAKOBS, D., *Sankt Georg in Reichenau-Oberzell. Der Bau und seine Ausstattung. Bestand, Veränderungen, Restaurierungsgeschichte*, Stuttgart 1999.
- KUGLER, J., *Byzantinisches und Westliches in den Kryptafresken von Aquileia*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte» 26 (1973), pp. 7-31.
- LA MANTIA, S., *Santi su misura: la parete di Paolo I a Santa Maria Antiqua*, in PACE, V. (a cura di), *L'VIII secolo, un secolo inquieto*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008), Udine 2010, pp. 149-161.

- LACKORONSKY, K./SWOBODA, H./NIEMANN, G., *Der Dom von Aquileia*, Vienna 1906.
- LAZAREV, V., *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.
- MAGUIRE, H., *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, «Dumbarton Oaks Papers» 31 (1977), pp. 123-174.
- MASON, M., *I dipinti murali della cripta di Aquileia e i mosaici di San Giusto a Trieste. Sulla trasmissione dei modelli in area altoadriatica*, «L'Ateneo Veneto» 188, n.s. 39 (2001), pp. 29-44.
- MASON, M., *Modalità esecutive del mosaico bizantino in età comnena: procedimenti, strumenti, suddivisione del lavoro*, in ANGELELLI, C. (a cura di), *Arti del XVI colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Palermo, 17-19 marzo 2010 - Piazza Armerina, 20 marzo 2010), Tivoli 2011, pp. 343-354.
- MORA, P. e L./PHILIPPOT, P., *La conservazione delle pitture murali*, Bologna 1999.
- MORGAGNI SCHIFFRER, C., *Gli affreschi medioevali della basilica patriarcale, in Aquileia e Grado*. Atti della prima e della seconda Settimana di Studi Aquileiesi (1-7 maggio 1970; 29 aprile-5 maggio 1971), (Antichità altoadriatiche, 1), Udine 1972, pp. 323-349.
- NIMMO, M./OLIVETTI, C., *Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medioevale*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte» 8-9 (1985-1986), pp. 399-411.
- PACE, V., *Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara: il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di "maniera greca" nel Veneto e in Emilia*, «Zograf» 30 (2004/2005), pp. 63-78.
- SCHELLER, R., *Exemplum: model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900 - ca. 1470)*, Amsterdam 1995.
- TAVANO, S., *La cripta di Aquileia e i suoi affreschi*, «Arte in Friuli Arte a Trieste» 2 (1976), pp. 157-170.
- TEOFILO, *De Diversis Artibus*, a cura di CAFFARO, A., Salerno 2000.
- TOESCA, P., *Gli affreschi del duomo di Aquileia*, «Dedalo» 6 (1925-1926), n. 1, pp. 32-57.
- TORP, H., *The integrating system of proportion in Byzantine art: an essay on the method of the painters of holy images*, (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, Series altera in 8°, vol. 4), Roma 1984.
- VALENZANO, G., *Le pitture della cripta di Aquileia*, in RIZZARDI, C. (a cura di), *Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia*, Venezia 2005, pp. 479-512.
- WINFIELD, D.C., *Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods: A Comparative Study*, «Dumbarton Oaks Papers» 22 (1968), pp. 61-139.
- WOLTER-VON DEM KNESEBECK, H., *Das Wolfenbütteler Musterbuch in seinem Sächsischen Umfeld*, in DEKEYZER, B./VAN DER STOCK, J. (a cura di), *Manuscripts in Transition. Recycling manuscripts, texts and images*. Atti del congresso internazionale (Bruxelles, 5-9 novembre 2002), (Corpus of Illuminated Manuscripts, 15 Low Countries Series, 10), Parigi-Lovanio-Dudley, 2005, pp. 99-108.
- ZANARDI, B., *L'organizzazione del lavoro nel cantiere del Battistero di Parma. I maestri bizantineggianti*, in GATTI, A. (a cura di), *Quaecumque recepit Apollo. Scritti in onore di A. Ciavarella*, (Bollettino del Museo Bodoniano di Parma, VII), Parma 1993, pp. 449-460.
- ZANARDI, B., *Il cantiere di Giotto: le storie di San Francesco*, Milano 1996.
- ZANARDI, B., *Projet dessiné et "patrons" dans le chantier de la peinture murale au Moyen Age*, «Revue de l'Art» 124 (1999), pp. 43-55.

Riassunto

Il contributo consiste in un approfondimento delle tecniche esecutive degli affreschi del XII secolo che decorano la cripta della basilica di Aquileia. Partendo dall'analisi delle tecniche utilizzate per la fase pittorica vera e propria, approfondisce soprattutto l'aspetto progettuale del ciclo, alla ricerca di canoni di proporzione delle figure, solitamente adoperati nella pittura bizantina, nonché di sistemi di trasferimento delle immagini sul muro. Si ricollega infine agli studi, in particolare di Mara Mason, sulla ricorrenza dei modelli in area alto-adriatica agli esordi del XII secolo, grazie ai riscontri trovati tra le figure di alcuni santi di Aquileia e della cattedrale di San Giusto a Trieste, di San Marco a Venezia e dei lacerti musivi dell'Ursiana di Ravenna.

Sunt

Il contribûl al presente un aprofondiment des technichis esecutivis dai afrescs dal secul XII che a decorin la cripte de basiliche di Aquilee. Partint de analisi des technichis dopradis pe fase pitoriche, al ven esaminât so redut l'aspîet progjetuâl dal cicli, par cîri sedi i canons di proporzions des figuris doprâts par solit te piture bizantine, sedi i sistemis di trasferiment des imagjins sul mûr. Si fâs infin un colegament cui studis, massime chei di Mara Mason, su la ricorence dai modei te aree alt-adriatiche sul imprin dal secul XII, par mieç di corispondencis cjatadis jenfri lis figuris dai sants di Aquilee e de catedrâl di San Giusto a Triest, di San Marc a Vignesie e dai blecs di mosaic te Ursiana di Ravenna.

Abstract

This article offers further insights on the techniques used to paint the XII-century frescoes in the crypt of the Basilica of Aquileia. Starting from the techniques used during the actual painting phase, it examines above all the planning phase of the cycle, so as to search for canons pertaining to the proportions of the figures, usually employed in Byzantine painting, and to the systems used to transfer the images onto the wall. Finally, we refer to the studies – namely those by Mara Mason – on the recurrence of models in the High-Adriatic area at the beginning of the XII century, thanks to the similarities with the figures of some saints in Aquileia and the Cathedral of Saint Giusto in Trieste, of Saint Mark in Venice, and the mosaics of the Ursiana in Ravenna.