Zeitschrift: Bollettino della Società storica locarnese

Herausgeber: Società storica locarnese

Band: 1 (1998)

Artikel: L'arredo di chiese altomedievali : osservazioni intorno all'ornamento a intreccio

Autor: Sennhauser, Hans Rudolph

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1034006

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

STUDI E CONTRIBUTI

L'arredo di chiese altomedievali. Osservazioni intorno all'ornamento a intreccio

HANS RUDOLPH SENNHAUSER

Nella storia dell'arte ci sono sempre stati periodi caratterizzati da un grande entusiasmo, talora straripante, per l'ornamentazione.

Lo stile *Régence* con i suoi motivi a nastro (il cosiddetto *Bandelwerk*), i suoi ornamenti a reticolo e le sue ghirlande fiorite, il gaio Rococò con le sue *rocailles* formate da elementi semiastratti e naturalistici e la sua predilezione per rami, canne palustri, ghirlande di rose e testine di putti simili a fiori, tutto ciò in colori tenui, costituiscono esempi di «arte non concreta del più alto rango» (P.Meyer).

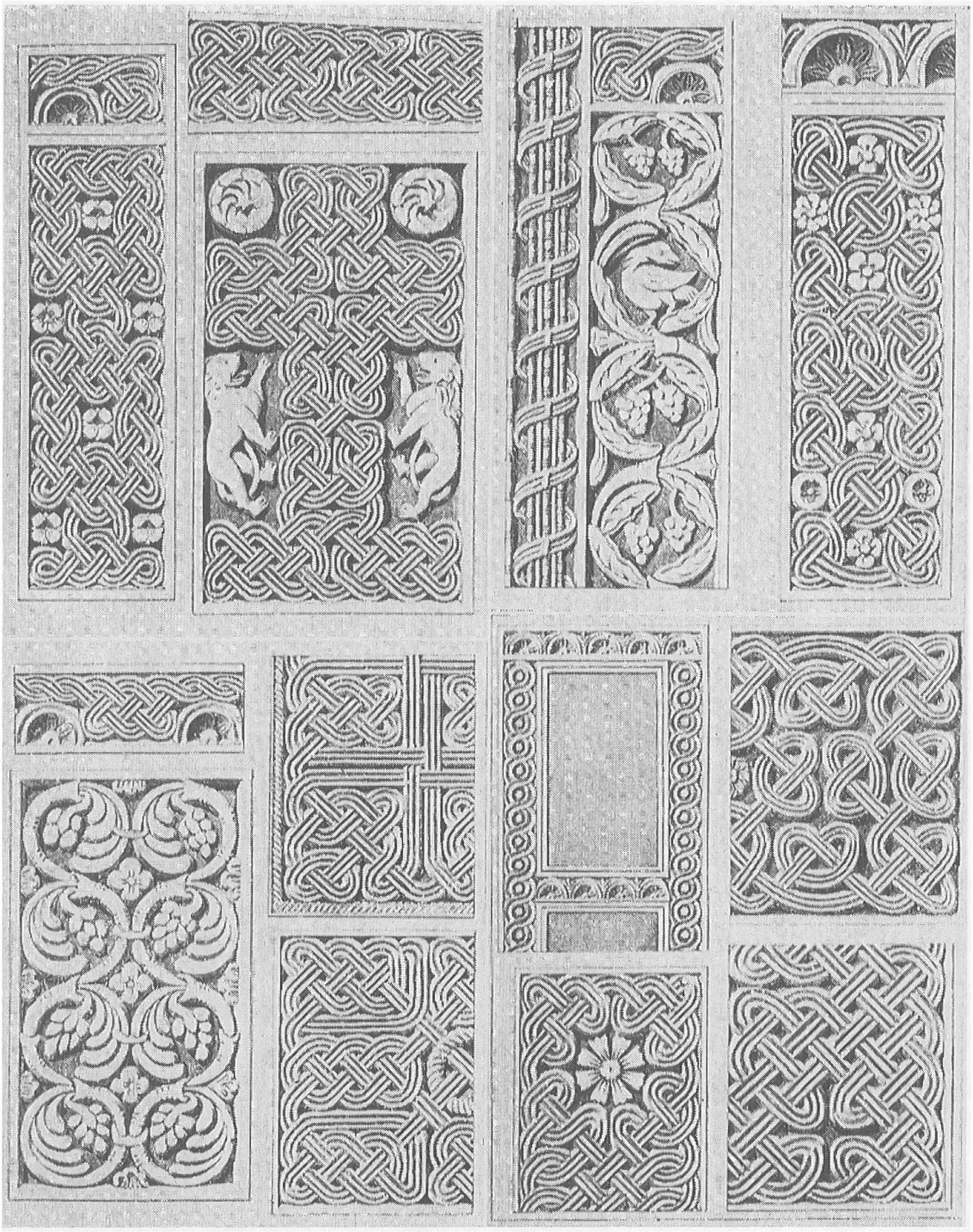
Il diciassettesimo secolo conosce forme di stucco pesanti, festoni di frutta e fiori vivacemente colorati su pareti bianche e cornici in grisaglia in chiese sia protestanti che cattoliche. A cavallo del nostro secolo il movimento *Arts and Crafts*, e più tardi lo *Jugendstil* crearono ornamenti piani di grande forza decorativa.

Sono per così dire fenomeni moderni, in ogni caso più vicini a noi, ma le opere d'arte altomedievali, delle quali si parlerà, sono in linea di massima lavori dello stesso genere e di qualità altrettanto alta.

La storia dell'arte tradizionale, troppo legata agli ideali rinascimentali, ha classificato l'ornamento fra le «arti ausiliarie» e, misconoscendo le grandi opere di arte medievale (si parlava allora del Medioevo buio), ha ignorato quasi mille anni di arte europea. L'Espressionismo del ventesimo secolo ha poi portato *ad absurdum* questa orientazione unilaterale. Il fatto che il Funzionalismo, attraverso la voce del noto architetto Adolf Loos abbia definito l'ornamento un crimine, può essere visto oggi come un episodio.

L'ornamento corrisponde a un bisogno dell'uomo: esso permette un rapporto con le cose, così come le buone maniere permettono una frequentazione fra le persone, e può svilupparsi con esiti altissimi. L'ornamento è sì decorazione (*Zierat*), come si diceva un tempo, ma esso rende anche degna una cosa, la distingue e ne sottolinea il rango.

Nel Medioevo l'*ornamentum* era più di una decorazione: con esso si



Coira, lastre decorate a intreccio
(da JAKOB BURCKHARD, *Mitt. Der ant. Gesellschaft in Zürich*, 11, 1857).

intendeva infatti tutto l'arredo di una chiesa, ad esempio, e la parola aveva oltretutto il significato di qualcosa di particolarmente magnificente, di distinto, di elevato.

Per avere un'idea si pensi a un tatuaggio contenente un nodo a intreccio. Esso potrebbe essere stato copiato da un manoscritto altomedievale o da una pietra altomedievale incisa a intreccio, se il disegno fosse soltanto più regolare. Questo perché precisione, simmetria e «costruibilità» sono segni distintivi dell'ornamento altomedievale a nastro intrecciato, che già attraverso questa premessa prova la sua forza ordinatrice.

Tali nodi a intreccio, bordi a nastri intrecciati e piani intrecciati combinati con rosette, frutta, grappoli, rami stilizzati, fiori, germogli, piante e animali, croci, e altro ancora sono i motivi principali dell'arte del lapicida altomedievale in area mediterranea. I loro eleganti intrecci, misteriosi e complessi, stimolano l'osservatore a seguire con l'occhio e con il tatto le serpentine, i nodi e gli incroci e a capire come un nastro senza inizio e senza fine sia, per così dire, un percorso infinito, chiuso in sé. Durante questa perlustrazione si scopre che la trama creduta semplice e unitaria, è composta da un sistema di creazioni autonome indipendenti, intessute fra di loro. Le composizioni sembrano labirinti, ma in modo sicuro, come il filo di Arianna, il nastro intrecciato porta l'occhio e il passo attraverso gli intrecci di questo mondo chiuso, illuminato tuttavia da segni salvifici ricorrenti: la croce, la vite, i pavoni e le colombe che si abbeverano al *cantharus*. Arte astratta, certo, ma non solo ornamento. Sempre l'uomo si è lasciato affascinare da queste composizioni.

In Occidente l'arte altomedievale tramandataci è a prima vista caratterizzata da due componenti principali: in area meridionale, mediterranea, predominano gli ornamenti a intreccio, a nord a prevalere è lo stile zoomorfo, che in modo analogamente astratto smembra corpi di animali in teste, occhi, tronchi, gambe, zampe e code, che poi affianca e intreccia. La comprensione per questo tipo di raffigurazione, che analizza e smembra le componenti per poi farne una nuova sintesi formale, è nel nostro secolo grande come raramente lo era prima. Artisti come Picasso ci hanno insegnato nuovamente un vecchio modo di percezione visiva analitica.

Nell'Altomedioevo dominano intorno a tutto il Mediterraneo, nel mondo tardoantico ormai crollato, correnti aniconiche o addirittura iconoclaste. In Oriente, dove esiste un'antica tradizione in questo contesto, pensiamo alla proibizione ebraica dell'immagine, le correnti sono generalmente condizionate dalla religione, come la negazione dell'immagine nell'Islam o l'iconoclastia, che infuria nell'ottavo e nono secolo in tutta l'area bizantina.

Questa arte aniconica è sempre legata a una rivalutazione dell'elemento ornamentale, che ha le proprie radici in tendenze dell'arte tardoantica; in

tendenze che sostituiscono raffigurazioni plastiche e atmosferiche tridimensionali con raffigurazioni piane, grafiche, bidimensionali che coprono tutta la superficie come un tappeto.

Questo sviluppo è ripercorribile per il momento in modo evidente sulla base di monumenti copti, che da morbidi e plastici diventano vieppiù grafici, fino a raggiungere un grado di stilizzazione avvicinabile a quello della silografia.

Simili manifestazioni nell'arte altomedievale in Occidente, un'arte puramente astratta, ornamentale, senza immagini, sono state spiegate un tempo con la «primitività dei popoli migranti», che non conoscevano un'architettura fissa e potevano dimostrare la loro capacità artigianale solo attraverso piccoli oggetti, che essi stessi portavano con sé nelle loro migrazioni. È una spiegazione antistorica, troppo semplice e sicuramente errata.

È evidente che non si può definire primitivo il rapporto magistrale di questi artisti con l'ornamento. La predilezione per l'astrazione, la suddivisione, lo smembramento e la disposizione ornamentale in piano, di elementi ricorrenti, dovevano riflettere un ben preciso atteggiamento di fondo e un'intenzione che noi oggi possiamo solo constatare, e solo difficilmente spiegare, al di là delle tendenze preparatorie constatabili all'interno dell'arte antica.

Osservando il gran numero di monumenti altomedievali europei, si constaterà già dopo un primo veloce orientamento, che al nord compare lo stile zoomorfo (in Irlanda e sulle isole britanniche motivi a spirale di tradizione celtica); al sud compare invece il nastro intrecciato e in Occidente forme geometriche di piccolo taglio, racemi e più spesso figure umane, in analogia a quello che si constata ad esempio nell'Oriente bizantino.

Sud, nel nostro caso, vuol dire invece Italia, Dalmazia, paesi alpini, ma anche la valle del Reno, globalmente quindi le regioni intensamente romanizzate. Con Occidente si intendono la Gallia e la Spagna.

Che i monumenti nella regione occidentale, soprattutto gallica, il cui apparato decorativo è facilmente confrontabile con l'eredità romana, non siano stati edificati *ex nihilo* da popolazioni migranti (in questo caso presumibilmente i Franchi) è un fatto da sempre acquisito: i modelli romani sono evidenti. Nuove ricerche mostrano tuttavia che pure lo stile zoomorfo, ritenuto genuinamente germanico, assimila e sviluppa ulteriormente tendenze presenti in oggetti artigianali tardoromani, come ad esempio nelle fibbie del paramento militare, decorate a tacche.

Lo stile del nastro a intreccio è ritenuto longobardo fino in tempi recenti. La sua creazione fu dunque anche in questo caso attribuita a una popolazione migrante, dopo che Strzygowski, nel primo quarto del nostro secolo, lo aveva dichiarato di origine slava antica, ed era stato messo in relazione con i Croati. Così come lo stile zoomorfo, esso era stato sfruttato ideologica-

mente durante il Terzo Reich, e inserito fra i prototipi dell'antica arte germanica.

«Stile a intreccio longobardo» si può leggere ancora oggi, anche se praticamente più nessun ricercatore accetta che sia riferibile ai longobardi.

Il termine resterà per il momento in uso. Trasmetterà tuttavia un errore storico-scientifico, ma nella ricerca non è facile lasciare dietro di sé usanze, anche se si sa, che sono inutili e che provocano associazioni errate: la definizione di «stile a nastro a intreccio» basta pienamente. Il nastro a intreccio è riscontrabile in India e in Asia Minore già intorno al 3000 avanti Cristo. Lo si ritrova pure nell'arte greca e romana; qui in particolare in mosaici e dipinti murali, su recipienti di ceramica e su oggetti d'argento sbalzato. Il motivo in sé è antichissimo, appartiene al patrimonio decorativo standard (tradizionale) dell'arte romana. Non meraviglia tanto la sua sopravvivenza, bensì il fatto che il nastro a intreccio diventi ornamentazione coprente una superficie, e che sarà per molto tempo, addirittura per secoli, la forma decorativa dominante. Perfino nelle regioni più discoste del «mondo colto» di allora, in Irlanda e presso i Copti, fa parte delle forme ornamentali più caratteristiche per un periodo che dura secoli.

Si può ritenere che in Irlanda sia giunto portato dai primi missionari e attraverso le prime relazioni culturali fra l'isola, la Roma cristiana e l'Italia, mentre in Egitto, presso i Copti, dovrebbe essere giunto attraverso l'Impero Romano d'Oriente.

In epoca carolingia lo si riscontra di nuovo maggiormente usato come elemento di cornice, ma in varianti estremamente raffinate. Resta in voga fin nel Romanico del dodicesimo/tredicesimo secolo, dove compare come listello a nastro a intreccio o come nodo in punti particolarmente preminenti, come ad esempio nei capitelli.

Una reminiscenza tarda e molto particolare è costituita dalle colonne a nodo, nelle quali due o quattro colonne (listelli o nastri) sono «annodate» al centro del fusto. A questi nodi, come già nell'Altomedioevo, è stato attribuito un significato apotropaico. In manuali medievali del dodicesimo/tredicesimo secolo listelli o nastri a intreccio vengono sempre ancora presentati come modelli da copiare; i Cistercensi se ne servono volentieri per decorare le loro vetrate, le quali, secondo le prescrizioni dell'Ordine, non potevano presentare elementi figurativi.

Si può giungere alla ricostruzione di elementi in base ai rapporti simmetrici fra i vari motivi. Non è tuttavia un «forte disordine», come lo aveva definito un noto ricercatore italiano vent'anni or sono, ciò che queste creazioni artistiche vogliono riprodurre. Esse sono, al contrario, attentamente pensate. Sulla base di esempi tratti da miniature, nelle quali fu possibile riconoscere le linee di supporto, si è riusciti a dimostrare come esse venissero costruite. Il *lineator*, una persona pratica nel tracciare il disegno

Müstair GR, convento. Frammento marmoreo carolingio con motivo zoomorfo ornato di tralci (fotografia ufficio Sennhauser).

lineare, fissa i punti attorno ai quali vengono intrecciate le linee. Possediamo perfino un accenno cronologico a conferma di questa interpretazione. Il monaco sangallese Ekkehard IV, scrive nell'undicesimo secolo, nel quarto capitolo del *Casus Sancti Galli*, che è la sua storia del convento di San Gallo, che l'insegnante del convento Ekkehard II occupava gli allievi lenti nell'apprendimento a disegnare nastri a intreccio secondo punti prestabiliti («ad litterarum studia tardiores ad lineandum occupaverat»).

Nasce l'impressione che nello *scriptorium* di San Gallo, ma presumibilmente anche nella fabbrica stessa, ci sia stata grande necessità di aiuti in grado di eseguire, secondo sistemi definiti dai mastri di disegno o dai caposcalpellini del cantiere, le pietre a nastri intrecciati e in grande quantità.

Bisogna aggiungere che anche in Oriente, in area bizantina, dove pure, dopo l'arte tardoantica dell'Impero Romano d'Oriente, aumentano vieppiù le tendenze artistiche di tipo decorativo, l'ornamento acquisisce importanza.

Le opere della prima arte islamica del periodo degli Omayyadi influiscono poi a loro volta, attraverso le loro ricche decorazioni in stucco, sull'arte occidentale. È pure da aggiungere che le varie aree decorative in Occidente si influenzano vicendevolmente. Un esempio è offerto dal reliquiario di Warnebertus di Beromünster, nel quale si trovano combinati uno stile floreale anticheggiante a intaglio con una tecnica di nastro a intreccio influenzata dallo stile zoomorfo. Analogamente le magnifiche pagine del *Book of Kells* mostrano da un lato gli ornamenti a spirale celtici, dall'altro figure umane smembrate, derivate dallo stile zoomorfo, con membra riempite in parte da ornati a intreccio.

Un'ulteriore premessa per la comprensione delle opere altomedievali scolpite non va poi dimenticata: l'intreccio è una costante del loro arredo.

Le chiese paleocristiane erano sale senza sostegni, oppure basiliche con sequenze di colonne. I pilastri erano l'eccezione. Le colonne sostenevano architravi o erano collegate da archi. Nelle prime chiese esiste solo un'unica abside; dal sesto secolo in poi esse diventano tre e più, in relazione all'impianto di altari laterali e all'incremento della venerazione di reliquie. Lungo la conca dell'abside correvano i sedili dei sacerdoti; nell'abside stessa o davanti ad essa si trovava l'altare. Nella navata centrale, nell'asse della chiesa, si trovava uno spazio chiuso per i cantori, denominato *schola cantorum*, proprio perché ospitava il gruppo dei cantori o, più propriamente, la scuola nella quale venivano formati i cantori. Negli elementi che delimitavano questo spazio erano inseriti uno o due amboni, detti in latino *lectrina*, cioè leggii. Dove esistevano due amboni (il termine deriva dal greco *anabain* = salgo), questi presentavano spesso misure e fattura differenti. Dal più grande veniva letto e predicato il Vangelo, il più piccolo serviva alla lettura del Graduale e dell'Epistola. In chiesa non c'erano banchi. I laici stavano in piedi nella navata e attorno alla *schola cantorum*, il clero si

muoveva davanti o all'interno dell'abside. È interessante la disposizione dei cantori all'interno della *schola*: esistevano due cori, che però non erano disposti a fronte come i monaci oggi negli stalli delle chiese conventuali; erano disposti in file, una dietro l'altra, come è uso nei cori ancora oggi: i giovani davanti, i più vecchi dietro: tenori e bassi. Tuttavia non si cantava a più voci, ma erano melodie corali che risalivano all'epoca paleocristiana. Il canto corale subì una riforma già con papa Gregorio Magno nel sesto secolo: da qui il termine «canto gregoriano».

I cantori stavano dunque disposti in file: questa disposizione venne assunta dai monaci e rimase in vigore durante tutto il primo millennio. Per questa ragione anche sulla pianta del convento di San Gallo, risalente all'età di Carlo Magno, i banchi nel coro dei monaci risultano disegnati in file con la definizione latina di *scamna*, gli scanni. La pianta di San Gallo conserva anche altri elementi paleocristiani, come le transenne intorno agli altari, intorno al coro dei monaci davanti all'abside occidentale, i due leggii che sono definiti con il termine di *analogia* e l'ambone chiuso per la lettura del Vangelo. Questa disposizione dell'arredo chiesastico contrassegna il periodo al quale risalgono le pietre con decorazione a intreccio. Dato però che in epoche posteriori si rinunciò ai leggii in favore del pulpito, le transenne furono sostituite da pareti divisorie e gli stalli dei sacerdoti furono sostituiti da sedie mobili; l'ordine usato nel primo millennio si mantenne solo in casi isolati, ma anche lì è quasi sempre il risultato di un restauro o di una dotta ricostruzione. A parte i capitelli e le basi delle colonne nelle navate, erano proprio le transenne le parti decorate con sculture.

Le transenne erano composte, come lo si può ancora vedere a Ravenna o ad Aquileia, da un parapetto con pilastrini e lastre poste su una soglia in pietra. I pilastri sostenevano colonne, sui capitelli poggiava un architrave. I passaggi erano coperti da archi a tutto sesto o a timpano. Soglie, pilastri, lastre, eccetera, tutti questi elementi erano adatti per essere decorati in rilievo. Nastri fasciano i capitelli, strutturano i lunghi architravi, incorniciano i piani delle lastre. Il nastro a intreccio offre infatti due possibilità: può essere nastro o divenire motivo riempitivo di superfici piane. Visto da più lontano, non lo si percepisce più quale nastro a intreccio. Deve dunque essere usato in modo da essere leggibile al massimo da pochi metri di distanza. Quale elemento coprente è quindi adatto per superfici grandi come un tappeto, non per grandi formati o pareti lunghe e alte. Viene usato a effetto per elementi sottili, orizzontali e verticali, così come per superfici di grandezza media. Sono proprio superfici di questo genere che si offrono per essere decorate nelle prime chiese.

Le chiese paleocristiane erano, nel caso ideale, dipinte o decorate a mosaico. Conosciamo anche sufficienti esempi di epoca carolingia, come il San Salvatore di Brescia, Castelseprio, Müstair o Santullano presso Oviedo

in Spagna. Anche se per i secoli dal sesto all'ottavo non si è conservato nulla di paragonabile, non penso sia temerario ritenere che la tradizione dell'epoca paleocristiana continuasse ad esistere fino all'epoca carolingia e che accanto alla ricca ornamentazione, della quale qui si parla, sulle pareti delle chiese comparissero anche rappresentazioni figurate. Solo che noi, almeno per ora, non possiamo immaginarci nulla del carattere di questi dipinti. Ma ciò potrà cambiare. Del resto, quarant'anni or sono, ai tempi dei miei studi, certe cose delle quali parlo oggi erano praticamente sconosciute. Teniamo quindi conto di pareti dipinte, di pavimenti in lastre di pietra, di superfici ricoperte con malta e persino di mosaici. Da queste componenti, gli elementi plastici risaltavano in modo netto. Erano evidentemente limitati (a parte quelli delle colonne della navata) al *sanctuarium* e al coro e all'arredo liturgico, come era già il caso in edifici sacri paleocristiani. Se mancavano dipinti murali, emergevano gli elementi liturgici primari presenti e ciò può avere favorito la progressiva gerarchizzazione dello spazio della chiesa.

Le singole lastre fra i pilastrini possono essere alte da settanta centimetri a un metro, e larghe oltre i due metri. Di regola sono legate a incastro ai pilastri. Analogamente agli altri pezzi con decorazione a intreccio, se ne distinguono tre periodi. Nel primo stile compaiono contemporaneamente elementi naturalistici e stilizzati. Motivi anticheggianti sono affiancati a semplici nastri tortili; animali abbastanza reali o molto astratti occupano molto spazio nelle opere più antiche. E il taglio del rilievo può essere diseguale: steli rotondi e foglie che ne escono in modo organico, si trovano accanto a motivi dalla superficie piana.

In un periodo più tardo gli elementi anticheggianti scompaiono visibilmente; progredisce la stilizzazione e comincia a prevalere l'intreccio. Esso copre sempre più intere superfici al posto degli inserti che prima riempivano gli spazi, come rosette, grappoli, vegetali a trifoglio eccetera. Permangono però le grandi croci, spesso decorate da intrecci, poste sotto elementi porticati.

I rilievi della terza fase infine si distinguono da quelli precedenti per la loro accurata composizione. I motivi riempitivi sono quasi del tutto scomparsi, il rilievo si distacca nettamente dal fondo, fondo e superficie formano netti piani paralleli. Gli elementi costruttivi più sottili (pilastri, imposte e capitelli) mostrano fin dagli inizi una predilezione per i motivi a intreccio; ma a Metz, ad esempio, si sviluppano racemi da un piccolo vaso.

Negli altari i baldacchini, detti anche cibori, sono in prevalenza a quattro lati, nei battisteri sono poligonali, preferibilmente ottagonali. Possono essere coperti da un tetto piano ligneo o lasciati aperti. Archi e timpani presentano coronamenti a gattoni (che sono elementi a spirale sovrapposti); gli architravi sono invece decorati da fregi a conchiglie, a rosette e mezze palmette. La parte frontale degli altari presenta spesso un'apertura, una

Schänis SG, già chiesa conventuale.
Frammenti del pluteo carolingio *(Kunstdenkmäler der Schweiz*, Ct. San Gallo, vol. V).

finestrella attraverso la quale si poteva essere più vicini alle reliquie deposte sul pavimento sotto l'altare. Ogni tanto l'apertura è accompagnata da pilastrini terminanti in una conchiglia. In taluni casi sono disposti simmetricamente, accanto alle arcature, degli agnelli, simbolo degli apostoli, oppure dei fedeli che adorano la croce o, ancora, dei delfini, i quali già in epoca pagana erano esseri particolarmente vicini alle divinità.

Gli amboni possono presentare due scale contrapposte, se sono disposti a sinistra e a destra della *schola cantorum*. Più frequente è l'ambone singolo, posto a occidente davanti alla *schola*. In questo caso esso possiede un parapetto a semicerchio formante quasi uno scudo. Questo parapetto può essere interamente rivestito di motivi ad intreccio o presentare, entro una cornice a intreccio, una grande croce disposta sopra delle piante o sopra i fiori del paradiso.

I nodi dei nastri intrecciati sulle croci formano qui degli «occhi», dei medaglioni, come compaiono già in raffigurazioni copte di croci. Ricordiamo la *crux gemmata* di Gerusalemme, ornata di pietre preziose che evidenziano la croce quale segno del trionfo sulla morte.

Varianti dei nastri a intreccio sono costituiti da vari tipi di racemi, in cui elementi vegetali e geometrici sono abbinati, come ad esempio nei girali a vortice, dove motivi geometrici e a intreccio si fondono, presentando ricchi disegni grafici di tipo simbolico.

Si parla poi di intreccio a fondo di cesta, ma il termine non rende molto più che un'associazione superficiale, difficilmente interpretabile. (In realtà qui si intende la mandorla, come spesso avviene quando si parla di motivi a cerchio. Si tratta di un caso ambiguo come quello del motivo circolare definito a volte come mandorla).

La losanga – che può voler significare i quattro continenti del mondo – all'interno della mandorla è un simbolo medievale della Maestà, che con i quattro motivi vegetali cruciformi e la rosetta-gemma al centro, indica Cristo, il Signore della terra, vincitore sulla croce. Il girale ai piedi della lastra è simbolo dello splendore sfarzoso del paradiso.

Con il cambiamento dell'arredo chiesastico a partire dal Medioevo centrale, questi inserti altomedievali furono allontanati. Talvolta i preziosi pezzi venivano rotti e usati come pietre da costruzione, per esempio a Müstair al tempo delle nuove costruzioni gotiche. Talvolta pezzi particolarmente rappresentativi venivano murati nelle pareti della chiesa come «pezzi da parata», per esempio a San Pietro am Bichel, in Carinzia, oppure venivano usati per rivestire il supporto della mensa dell'altare come nella cattedrale di Coira.

La maggior parte dei pezzi oggi esposti in musei e chiese si sono mantenuti solo grazie al loro riutilizzo dalla parte non lavorata, che li ha

destinati a gradini, lastre d'altare o, perché ben squadrati e tagliati, a pietre angolari in edifici di epoca posteriore.

Dalla seconda guerra mondiale in poi, in occasione di numerosi scavi in edifici sacri, è ricomparsa una grande quantità di pietre lavorate a intreccio. La ricerca ha pure iniziato, una ventina di anni or sono, a raccoglierne in modo sistematico i resti con risultati promettenti; dato l'ordine simmetrico dei motivi decorativi e la ricostruzione dei loro rapporti, i pezzi si lasciano infatti facilmente ricomporre e completare.

Effettivamente, nelle conoscenze dell'arredo chiesastico altomedievale, abbiamo fatto un bel passo in avanti. Contemporaneamente però abbiamo anche constatato che le pietre lavorate a intreccio sono da considerare nel loro complesso facenti parte dell'arredo delle prime chiese. Il confronto fra Disentis e Müstair ci ha illuminati: la pietra viene usata laddove è facilmente reperibile. Questo vale per Müstair; le cave della località limitrofa di Lasa, nell'Alto Adige, hanno fornito fin dal sesto secolo, ad esempio, il bellissimo materiale per alcune lastre tombali vescovili a Coira. In mancanza di marmo, si usava stucco, che si poteva fare ovunque. Questo è stato il caso di Disentis, dove l'arredo decorativo non è eseguito in marmo o in un'altra pietra. Lo stucco offriva altresì la possibilità di essere applicato al muro su un'armatura di paglia o di rami intrecciati. Da qui la pratica, vista nel San Salvatore a Brescia ma anche a Disentis, di arricchire lo stile della lavorazione a intreccio degli arredi con motivi e pratiche stilistiche di altra origine, ad esempio provenienti dall'oriente degli Omayyadi dell'ottavo secolo. Dei validi esempi di decorazioni a stucco e pittura troviamo a Cividale e a Brescia, a dimostrazione della ricchezza di questa variata e poliedrica arte altomedievale.

Per quanto riguarda la scultura a nastro intrecciato, la Svizzera sembra diventare una specie di centro alpino di opere: basti citare i tre amboni di St. Maurice, Baulmes e Romainmôtier, le magnifiche e ben conservate transenne e pilastrini di Schänis o i frammenti marmorei di Müstair, incredibilmente accresciuti di numero negli ultimi anni.

I cosiddetti «secoli bui» fra l'età tardoantica e il Medioevo centrale sono stati studiati con particolare intensità negli ultimi decenni. Da piccoli e minuscoli resti si costruisce così a poco a poco un quadro globale, che è in grado – anche se molto resta per ora ipotetico – di trasmetterci una visione di unità e molteplicità dell'arte dei secoli che stanno all'inizio dell'Europa di oggi. Il buio che sovrasta l'arte dei secoli altomedievali comincia a dissiparsi e lo studio delle pietre lavorate a intreccio promette di dare un suo contributo al processo di chiarificazione[1].

---

1 Si veda la sintesi più aggiornata con ricchi riferimenti bibliografici in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, vol. IX, 103, München 1995, col. 851-980.