



Università
Ca' Foscari
Venezia

Tesi di Laurea Magistrale

Storia delle Arti e Conservazione dei Beni
Artistici

Figure simboliche di animali all'interno della decorazione scultorea del portale maggiore della cattedrale di Ferrara

Relatore

Ch. Prof. Stefano Riccioni

Correlatrice

Ch. Dott.ssa. Marta Boscolo Marchi

Laureanda

Anna Lanzoni
Matricola 828167

Anno Accademico

2017 / 2018

Indice

Ringraziamenti.....	p. 3.
Introduzione.....	p. 4.
Capitolo 1. La fortuna critica del portale maggiore della cattedrale di Ferrara.....	p. 10.
Capitolo 2. Il contesto storico e politico.....	p. 30.
2.1 L'antica cattedrale di San Giorgio Transpadano.....	p. 30.
2.2 Il dominio canossano, i rapporti tra Ferrara e la Chiesa di Roma e la sofferta dipendenza dall'arcivescovado ravennate.....	p. 32.
2.3 Il riavvicinamento al papato e la fondazione della nuova catterale.....	p. 39.
Capitolo 3. Le testimonianze epigrafiche.....	p. 55.
Capitolo 4. La presenza dell'officina nicoliana a Ferrara.....	p. 64.
4.1 La genesi stilistica delle sculture nicoliane.....	p. 65.
Capitolo 5. Gli elementi costitutivi del programma iconografico.....	p. 85.
5.1 Il portale maggiore.....	p. 96.
Capitolo 6. I rilievi disposti verticalmente sui pilastri della strombatura.....	p. 125
6.1 Ibridi, animali, e creature fantastiche nelle fonti scritte dall'antichità al Medioevo: tra scienze naturali, letteratura e teologia. Una modesta panoramica.....	p. 125.
6.2 I centodieci rilievi posizionati sui quattro pilastri a sezione quadrata.....	p. 146.
6.3 I ventiquattro rilievi del pilastro esterno sinistro.....	p. 148.
6.4 I ventiquattro rilievi del pilastro esterno destro.....	p. 174.
6.5 I ventisei rilievi del pilastro interno sinistro.....	p. 185.
6.6 I ventotto rilievi del pilastro interno destro.....	p. 188.
Conclusioni.....	p. 191.
Immagini.....	p. 210.
Bibliografia.....	p. 221.

Ringraziamenti

Intendo ringraziare tutti coloro che si sono dimostrati disponibili ad aiutarmi nel corso della stesura di questa trattazione. In particolare, ringrazio Marta Boscolo Marchi per la disponibilità e per il supporto offertomi, per i proficui colloqui e per aver messo gentilmente a disposizione la sua preziosa raccolta di dettagliate fotografie, senza le quali sarebbe stato davvero difficile riuscire a portare a termine l'analisi delle figure che popolano gli stipiti della cattedrale ferrarese. Ringrazio inoltre Stefano Riccioni per le attente e puntuali correzioni, per gli interessanti spunti, e per l'estrema gentilezza dimostratami durante tutte le fasi di elaborazione e realizzazione del lavoro in oggetto. Voglio inoltre ringraziare tutti gli studiosi intervenuti nel corso del convegno: *Bestiarium: immagine, testi e contesti. La rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all'Età moderna* a cura di Marta Boscolo Marchi, Daniele Ferrara, Luigi Perissinotto e Stefano Riccioni (Venezia, Palazzo Grimani, 14-15 dicembre 2017), e tutte le persone che hanno reso possibile la buona riuscita di quello che si è configurato come un fondamentale momento di formazione, scambio e arricchimento. Un ringraziamento particolare va inoltre a mia madre e a tutto il personale della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara, per l'assistenza nel corso delle fasi di documentazione.

Introduzione

La cattedrale di Ferrara, intitolata a San Giorgio Martire, è stata oggetto di numerose e autorevoli ricerche nell'ambito della Storia dell'Arte, alle quali si deve la ricostruzione delle vicende che hanno interessato la fabbrica a partire dalla sua antica fondazione. Attraverso gli studi a nostra disposizione, è oggi possibile individuare, con la dovuta precisione, le diverse fasi in cui l'edificio in oggetto prese forma, e comprendere in che modo si articolarono i numerosi interventi di restauro susseguitisi nei secoli. Lo studio più specifico, recente e completo, disponibile sull'argomento, al quale si farà riferimento molto frequentemente nel corso della trattazione, è la pubblicazione di Marta Boscolo Marchi, dal titolo: *La cattedrale di Ferrara in età medievale: fasi costruttive e questioni iconografiche*¹. Il lavoro sopracitato, tramite un accurato studio del materiale documentario, è stato in grado di fare luce sulle principali questioni iconografiche e architettoniche riguardanti uno degli edifici più importanti nel contesto della Pianura Padana del XII secolo.

Questo lavoro, ha come oggetto l'analisi della decorazione scultorea del portale maggiore della cattedrale di Ferrara, altrimenti noto come 'Porta dei Principi'. In particolare, nel sesto capitolo, il più corposo della trattazione, l'attenzione sarà focalizzata sui rilievi a soggetto faunistico scolpiti sui quattro pilastri a sezione quadrata che compongono la strombatura del portale stesso. L'obiettivo è quello di verificare se, e in quale modo, tali figure possano essere messe in relazione con altri elementi scultorei che costituiscono il protiro nella sua interezza, e se sia possibile attribuire loro specifici significati simbolici. Sarà necessario, in una prima fase, presentare la fortuna critica di questa specifica porzione dell'edificio; verranno infatti presi in esame i principali contributi accademici che si sono occupati dello studio del portale maggiore e del protiro del duomo ferrarese², con lo scopo di ripercorrere le tappe fondamentali che hanno caratterizzato nei secoli l'avanzare degli studi sulla cattedrale di Ferrara, e sulla sua decorazione scultorea.

¹ Si tratta della pubblicazione della tesi di dottorato della studiosa, redatta nel 2011, e pubblicata nel 2016: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale: fasi costruttive e questioni iconografiche*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2016. Si farà riferimento a questa edizione nel corso della trattazione.

² F. Gandolfo, *I programmi decorativi dei protiri di Nicolò*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, 3 voll., Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A.M Romanini, Ferrara, Corbo, 1985, pp. 515-560; G. Agnelli, *Ferrara: porte di chiese, di palazzi, di case*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti grafiche, 1909; G. Reggiani, *I portali di Ferrara nell'Arte: con un'appendice sull'iscrizione in versi volgari della Cattedrale ferrarese*, Ferrara, Taddei-Soati, 1907; D. Robb, *Niccolò: a North Italian Sculptor of the Twelfth Century*, «The Art Bulletin», 12, 1930, pp. 374-420.

Nella prima parte della trattazione, verrà chiarito il contesto storico e politico nel quale si inserì la fondazione della cattedrale, cercando così di comprendere quali esigenze istituzionali dovesse soddisfare l'apertura di questo grande cantiere nella Ferrara del XII secolo. Tramite i numerosi documenti, perlopiù posteriori, riguardanti i primi anni di vita dell'edificio è possibile comprendere meglio le motivazioni che portarono alla costruzione della cattedrale, ed identificare i personaggi principali attivi in questa operazione. Marta Boscolo Marchi, all'interno del suo studio riguardante il duomo ferrarese, ha avuto il grande merito di presentare moltissimo materiale documentario fino a prima inedito³. Si tratta di un insieme di fonti, abbondante e variegato, composto da vari tipi di documenti appartenenti ad epoche diverse e conservati in archivi ferraresi, modenesi, romani e vaticani. Essi sono stati trascritti, numerati ed ordinati dalla studiosa, operazione che ha costituito un supporto fondamentale per questa ricerca. Nonostante ciò, è stata comunque presa visione diretta di quella parte di documenti, riguardanti il primo periodo di vita della cattedrale, consultabili presso la Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara, e l'Archivio storico della Curia Arcivescovile della stessa città. La realizzazione del protiro e del portale risale infatti alle prime fasi costruttive dell'edificio, la cui datazione è nota prima di tutto attraverso la dibattuta iscrizione presente sulla facciata della cattedrale stessa. Il terzo capitolo di questo lavoro è dedicato all'analisi delle due testimonianze epigrafiche, coeve tra loro, collocate rispettivamente sull'archivolto della cattedrale e sul protiro, che hanno avuto l'importante funzione di rivelare un nome, quello di Nicholas e una data, il 1135. La data 1135 è presente su un'epigrafe marmorea scolpita sul protiro della cattedrale ed è stata oggetto di un vivace dibattito⁴. L'interpretazione di questa iscrizione non è univoca⁵, verranno quindi sinteticamente riassunti i principali punti di vista sull'argomento. Per la maggior parte degli studiosi essa farebbe riferimento appunto all'anno 1135 e per lungo tempo ci si è interrogati se a questa data corrispondesse la fondazione dell'edificio o la sua consacrazione, quesito fondamentale al fine di datare correttamente le sculture del protiro e del portale della cattedrale. Anche a proposito di questa questione si cercherà di riassumere le principali proposte avanzate. Il nome di Nicholas appare invece in un'altra iscrizione, posta sopra la lunetta del portale maggiore. Si tratta di un'iscrizione autocelebrativa che rientra in una serie di testimonianze simili, presenti anche in altri contesti in cui è stato possibile attestare la partecipazione di Nicholas e della sua officina. Iscrizioni analoghe sono presenti infatti presso il duomo di Piacenza (dove però non viene riportato direttamente il nome dello scultore), presso la Sacra di San Michele in Val di Susa, e presso la cattedrale di Verona e la basilica

³ L'appendice documentaria dell'opera è stata pubblicata in rete all'indirizzo: <http://www.lerma.it/ErmaWeb/Downloads/boscolo.pdf>.

⁴ Per un dettagliato approfondimento sulla questione si rimanda a: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., pp. 63-67.

⁵ G. Pistarino, *Le iscrizioni ferraresi del 1135*, «Studi Medievali», s.3, 5, 1964, pp. 118-130.

di San Zeno nella stessa città. Tramite questi documenti epigrafici, ricchi di riferimenti letterari⁶, gli studiosi sono stati in grado di avanzare varie tesi riguardo al ruolo specifico ricoperto da questo artista nei diversi contesti, fino ad arrivare in alcuni casi ad ipotizzare un suo coinvolgimento anche nelle fasi di progettazione architettonica degli edifici⁷, oltre al suo più chiaro compito di responsabile delle decorazioni scultoree. A questa figura fondamentale nel panorama della scultura romanica è stato dedicato negli anni Ottanta, un importante seminario tenutosi nella città di Ferrara⁸, che si configura ancora oggi come lo strumento più dettagliato e completo per accostarsi all'opera di questo artista. La parte centrale della trattazione, sarà riservata all'analisi delle sculture nicoliane presenti sulla facciata occidentale, si procederà quindi alla descrizione di portale, architrave, lunetta e protiro, cercando di estrapolare i temi principali sviluppati da questa composizione⁹. Le sculture appartenenti alla decorazione della Porta dei Principi sulla facciata principale dialogano con quelle coeve della Porta dei Pellegrini¹⁰ posta sul lato meridionale dell'edificio, meglio nota con il nome di 'Porta dei Mesi', distrutta e murata negli anni venti del Settecento¹¹. Si procederà quindi all'analisi delle modalità con cui questi due gruppi scultorei interagiscono tra loro, evidenziando alcune corrispondenze. I programmi iconografici dei due portali, mettono in campo tematiche legate probabilmente anche al contesto storico locale e nazionale, come ad esempio, la partenza dei cavalieri crociati per la Terrasanta. Questo tema risulta infatti evocato da diversi elementi della cattedrale di San Giorgio, a partire dalla sua dedizione a questo santo, rappresentato nella lunetta principale nelle vesti di un paladino dell'epoca. La reliquia del braccio del santo era stata donata alla città di Ferrara da Matilde di Canossa pochi decenni prima, precisamente nel 1110¹². Tra le tematiche ricorrenti vi è

⁶ S. Lomartire, *Testo e immagine nella Porta dello Zodiaco*, in *Testo e immagine nella Porta dello Zodiaco*, in *Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale*, Relazioni e comunicazioni presentate al XXXIV Congresso storico subalpino nel millenario di San Michele della Chiusa (Torino 1985), Torino, 1988, pp. 431-474.

⁷ A.C. Quintavalle, *Niccolò architetto*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 167-256.

⁸ *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, 3 voll., Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A.M. Romanini, Ferrara, Corbo, 1985.

⁹ Uno dei contributi fondamentali per l'analisi del programma iconografico nicoliano resta quello di Giuseppa Zanichelli: G. Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 561-605.

¹⁰ G. Sassu, *La porta dei Mesi prima dei Mesi: frammenti della porta dei Pellegrini*, in *Il Maestro dei Mesi e il portale meridionale della Cattedrale di Ferrara: ipotesi e confronti*, giornata di studi (Ferrara 2004), a cura di B. Giovannucci Vigi, G. Sassu, Ferrara 2007.

¹¹ La notizia viene riportata da Giuseppe Antenore Scalabrini: Ferrara, BCAFe, ms. cl. I, n. 460, A.G. Scalabrini, *Annali della Chiesa di Ferrara*, sec. XVIII, c. 486r.

¹² Ferrara, BCAFe, ms. cl. I, n. 430, O. Scalabrini, *Vita di San Giorgio soldato e martire protettore principale della Città e Ducato di Ferrara, titolare della Cattedrale, raccolta da diversi classici autori, et espurgata dell'imposture e falsità degli eretici*, XVIII sec., c. 17v.

inoltre il concetto del trionfo dell'ortodossia, e, più in generale, della vittoria del bene sul male. Di seguito, si inizierà a sviluppare l'argomento centrale della trattazione focalizzando l'attenzione sulla decorazione della profonda strombatura della Porta dei Principi che si compone di otto pilastrini che si alternano a sottili colonne lavorate a tortiglione, a punte ascendenti in rilievo, e con motivi floreali. Degli otto pilastrini in oggetto, quattro, a sezione quadrata, sono decorati su entrambi i lati con piccoli rilievi, inseriti entro nicchie centinate, nei due pilastrini più esterni, e, in riquadri di dimensione minore con cornice quadrata, nei due pilastrini più interni. I rilievi sono orientati verso lo spigolo del pilastrino oppure verso l'alto, si trovano distribuiti in sequenze composte da dodici o tredici figure per ogni faccia dei quattro pilastrini. In totale, gli elementi presi in esame ammontano a circa un centinaio. Queste figure appaiono delimitate e separate le une dalle altre e possono essere pertanto lette anche singolarmente; la loro resa dettagliata e minuziosa rende possibile intuire come ad esse vada probabilmente attribuito un ruolo specifico all'interno della composizione. Comprendere il ruolo di questi rilievi all'interno del programma iconografico del portale si presenta tuttavia come un processo piuttosto complesso e questo lavoro non ha ovviamente la pretesa di essere totalmente esaustivo sull'argomento. Gli interrogativi aperti circa l'interpretazione di queste figure sono ancora molti, di conseguenza, sarà necessario ripercorrere la fortuna critica di questa specifica parte della decorazione scultorea del portale nicoliano, confrontando le proposte interpretative esistenti. Se ne cercherà menzione nelle fonti riguardanti il simbolismo animale in ambito cristiano e verranno sintetizzate le analisi degli storici dell'arte che si sono occupati di questa questione, dai primi decenni del Novecento¹³ fino ad arrivare agli studi contemporanei¹⁴. Queste figure appartengono a diverse tipologie, troviamo infatti: rappresentazioni di motivi decorativi vegetali o a intreccio, figure umane, animali e creature fantastiche dalla natura ibrida. Molte di esse appartengono al repertorio di animali esotici ed esseri mostruosi le cui descrizioni sono rintracciabili nei testi che compongono la summa divulgativa delle conoscenze naturalistiche della cultura greca e latina, confluita poi nel filone letterario dei bestiari medievali del XII e XIII secolo¹⁵. Ci occuperemo di seguito della loro descrizione, nel tentativo di individuare possibili sequenze narrative ed eventuali relazioni tra le diverse immagini. Descrivendo le immagini singolarmente, sarà comunque necessario non perdere di vista la composizione nel suo insieme, senza pretendere pertanto di individuare, per ogni elemento,

¹³ M. Calura, *La simbolistica nella cattedrale di Ferrara*, in *La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza delle manifestazioni celebrative dell'VIII Centenario della Cattedrale poste sotto il patrocinio della Reale Accademia d'Italia: 1135-1935*, a cura del Comitato per la celebrazione dell'ottavo centenario, Verona, officine grafiche Mondadori, 1937, pp. 98-127

¹⁴ F. Gandolfo, *Da Sens a Montevergine: la natura in figura*, in *Medioevo: Natura e Figura*, Atti del XIV Convegno Internazionale di Studi AISAME (Parma 20-25 settembre 2011), a cura di C.A Quintavalle, Milano, Skira, 2015, pp. 481-504.

¹⁵ E. J. Grube, *Bestiario*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 11 voll., a cura di A.M Romanini, III. Roma, Treccani, 1992.

un significato simbolico troppo specifico. Alcune figure fanno chiaramente riferimento a precise fonti bibliche e letterarie e possono essere considerate elementi ricorrenti nel panorama della scultura romanica italiana del XII secolo. Per altre rappresentazioni risulta invece più difficile individuare riferimenti precisi, fattore che contribuisce ad aumentare le difficoltà relative alla loro interpretazione. Una ulteriore complicazione è rappresentata dal fatto che le creature che si trovano sugli stipiti del portale ferrarese, si configurano come appartenenti a tradizioni diverse tra loro anche dal punto di vista iconografico. Alcune di esse presentano caratteri derivanti dalla cultura figurativa bizantina, che riscuoteva un discreto successo all'epoca delle crociate, altre potrebbero invece essere state derivate da modelli islamici. Sarà interessante notare come alcuni elementi, legati a iconografie di origine orientale, vengano qui reinterpretati ed accostati ad altri appartenenti invece alla cultura figurativa e letteraria occidentale europea. Molte di queste figure hanno spesso un doppio significato, ora positivo, ora negativo. Occorrerà quindi tener presente la natura fortemente ambivalente di questo genere di immaginario, se si vorrà comprendere in quale modo esso sia chiamato a comunicare un messaggio in grado di esplicitarne il ruolo, aldilà della semplice funzione decorativa. Le considerazioni di Howard Helsing a proposito dell'analisi dei manoscritti del Beato di Liebana¹⁶ sono per alcuni aspetti applicabili anche nel nostro caso di studio¹⁷. Infatti, tra i rilievi scolpiti sugli stipiti, e le sculture principali che costituiscono la decorazione del portale, potrebbe sussistere la stessa relazione che intercorre tra le illustrazioni marginali e quelle centrali in una pagina di un codice miniato. Associare un significato specifico alle immagini che riempiono i margini delle pagine dei codici manoscritti, è un'operazione spesso ostacolata dal fatto che, sovente, queste figure si rivelano appartenenti a tradizioni e a contesti diversi. Alcune di esse presentano caratteri fantastici, altre invece, sembrano rappresentare elementi reali, con il risultato di apparire a prima vista confuse e slegate dalle illustrazioni principali presenti sulla stessa pagina. Helsing osserva come queste decorazioni marginali, per quanto fossero realizzate con estrema cura e precisione, venissero spesso considerate dagli studiosi come elementi puramente decorativi a causa del loro carattere atipico e bizzarro. Ad un'analisi più approfondita risulta invece che molti di questi elementi possono essere considerati come espressioni allegoriche di concetti morali e spirituali, il cui significato è a volte direttamente collegabile alle tematiche sviluppate dalle immagini in primo piano. Nonostante si applichino all'ambito dello studio dei manoscritti miniati, queste considerazioni si rivelano molto utili anche per quanto riguarda la nostra analisi.

¹⁶ H. Helsing, *Images on the Beatus Page of some Medieval Psalter*, «The Art Bulletin», 53, 2, 1971, pp. 161-176.

¹⁷ Come rilevato anche da Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., p. 137.

La presenza di Nicholaus e della sua officina a Ferrara¹⁸ si collocherebbe appena prima¹⁹ della partecipazione al cantiere della cattedrale veronese²⁰, il cui portale maggiore presenta numerose analogie con quello di Ferrara. Questo è vero soprattutto nella zona della strombatura decorata sia a Verona che a Ferrara con statue a colonna raffiguranti i Profeti dell'Antico Testamento ai quali, nel caso ferrarese, troviamo affiancati anche l'Arcangelo Gabriele e la Vergine. Inoltre, sugli stipiti del portale veronese, sono presenti figure molto simili, in alcuni casi identiche, a quelle rappresentate dai rilievi oggetto di questa ricerca. Nel corso di tutta la trattazione saranno numerosi i confronti anche con altri contesti, coevi e precedenti, in cui si è stati in grado di ravvisare delle analogie, sia dal punto di vista dell'organizzazione della decorazione scultorea, sia per quanto riguarda il ripresentarsi di singole iconografie.

Nella parte conclusiva di questo lavoro, si cercherà di reinserire i dati emersi dall'analisi delle formelle presenti sugli stipiti del portale ferrarese all'interno del programma iconografico nel suo complesso, nel tentativo di comprendere lo scopo con il quale furono realizzate. Sarà infine necessario notare come, anche in altre zone della decorazione scultorea, siano presenti diverse tipologie di raffigurazioni animali dalla forte connotazione simbolica. Questo ed altri elementi potrebbero suggerire il fatto che, le figure qui analizzate giochino una parte importante, al pari degli altri elementi della composizione, nella costruzione del messaggio che essa intende comunicare nella sua interezza.

¹⁸ E. Neri Lusanna, *Nicholaus a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 407-440.

¹⁹ La data generalmente presa come riferimento per l'inizio della storia della cattedrale di Verona è il 1139. Verona, Biblioteca Civica, ms. 1968, A. Canobbio, *Historia intorno la nobiltà e l'antichità di Verona*, V, libro VI, c. 1v., 1587-1597. Su base stilistica risulta comunque complicato stabilire se le sculture nicoliane ferraresi siano precedenti coeve o appena successive rispetto a Verona, ciò è oggetto di dibattito. La questione viene ampiamente affrontata da Boscolo Marchi: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., pp. 118-119.

²⁰ Per l'intervento dell'officina nicoliana presso la cattedrale di Verona si rimanda a: G. Valenzano *Il duomo di Verona*, in *Veneto romanico*, a cura di F. Zuliani, Milano, Jaca Book, 2008, pp.147-157.

Capitolo 1. La fortuna critica del portale maggiore della cattedrale di Ferrara.

La fortuna critica della cattedrale romanica ferrarese è stata di recente efficacemente ripercorsa da Marta Boscolo Marchi²¹, la studiosa ha inoltre chiarito dettagliatamente il contesto storico e politico nel quale si inserì la costruzione dell'edificio, in questa sede, pertanto, i medesimi argomenti verranno riproposti sinteticamente, con l'intento di fornire un quadro introduttivo nel quale inserire lo sviluppo del tema centrale della trattazione, ovvero l'analisi dei rilievi situati nella strombatura della Porta dei Principi. Nel panorama degli studi che nei secoli si sono occupati più significativamente della storia del duomo ferrarese e del suo apparato decorativo, appaiono particolarmente interessanti, ai fini di questa trattazione, i contributi riguardanti le sculture nicoliane del portale maggiore, da sempre oggetto di grande interesse. In questo primo capitolo, verranno citati prevalentemente gli autori che hanno affrontato l'analisi della decorazione scultorea della Porta dei Principi, includendo considerazioni a proposito delle figure mostruose, umane ed animali, disposte verticalmente lungo gli stipiti ed intervallate dalle statue a colonna dei Profeti, dell'Arcangelo Gabriele e della Vergine Maria. Tale zona del portale ha sempre incuriosito fortemente chi nel tempo si occupò di descrivere e analizzare la cattedrale di S. Giorgio, tuttavia sono rari gli studi che affrontano in termini specifici l'analisi delle singole immagini scolpite sugli stipiti; esse sono infatti molto numerose e lo spazio a loro dedicato all'interno di opere più ampie riguardanti la cattedrale fu molto spesso comprensibilmente esiguo.

La decorazione scultorea del portale maggiore della cattedrale, venne realizzata con tutta probabilità poco dopo l'avvio della prima fase costruttiva dell'edificio, documentata prevalentemente da fonti cronologicamente posteriori²². Lo studio della storia della cattedrale di Ferrara, appare infatti caratterizzato da significative lacune, a causa di ingenti perdite di materiale documentario dovute primo luogo alle dispersioni di epoca napoleonica e, in seguito, ai bombardamenti della seconda guerra mondiale, che distrussero sia l'archivio legatizio che l'archivio del tribunale, nonché i registri dell'Ufficio dei memoriali del Comune di Ferrara. Grazie ai documenti oggi a nostra disposizione, è

²¹ Si rimanda pertanto al dettagliato lavoro della studiosa: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., pp. 21-49.

²² Le fonti locali, coeve alla prima fase costruttiva della cattedrale, sono oggi purtroppo inesistenti. Vi è però un'importante serie di copie di privilegi papali risalenti al XII secolo la cui analisi ha permesso di ricostruire i rapporti tra la Santa Sede e la città di Ferrara in relazione alla costruzione della nuova cattedrale. I documenti pontifici in oggetto sono stati trascritti ed ordinati cronologicamente da Paul Fridolin Kehr agli inizi del Novecento: P.F. Kehr, *Italia pontificia, sive, repertorium privilegiorum et litterarum a romanis pontificibus ante annum MCLXXXVIII Italiae ecclesiis, monasteriis, civitatibus singulisque personis concessorum*, 10 voll., Berolini: apud Weidmannos, Berlin 1906-1975, V. *Aemilia sive provincia Ravennas*, 1911, pp. 211-212. Da segnalare è anche l'opera dello studioso germanico Otto Vehese, del 1937, dove viene dedicato un ampio capitolo all'analisi del medesimo gruppo di fonti: O. Vehese, *Le origini della storia di Ferrara*, a cura di P. Rocca, Ferrara, Luigi Bianchini Editori, 1958, pp. 29-58.

possibile ricostruire solo indirettamente la fisionomia della cattedrale prima dei grandi lavori settecenteschi che, come è noto, contribuirono a mutarne l'aspetto in modo irreversibile. A questo proposito, risulta pertanto di fondamentale importanza il *corpus* di fonti descrittive e storiche anteriori al XIX secolo; questi testi furono redatti da studiosi che avevano potuto consultare documenti ancora esistenti negli ultimi decenni dei Settecento, oggi andati perduti²³. Le notizie locali più antiche, relative allo sviluppo della fabbrica e al contesto storico nel quale iniziò questo grande cantiere, si possono ricercare nell'ambito della cronachistica cittadina comunale. Una delle fonti alla quale attinsero molti degli storici successivi fu infatti la *Chronica Parva Ferrariensis*²⁴, si tratta di una cronaca della storia di Ferrara dalle origini al 1264, attribuita a Riccobaldo da Ferrara²⁵ e composta tra il 1313 e il 1317²⁶. L'esistenza di memorie storiche scritte riguardanti la città di Ferrara antecedenti a Riccobaldo, è suggerita da un solo documento, noto con il titolo di *Annales Ferrarienses*²⁷, nel quale vengono riportate una serie di sintetiche notazioni annalistiche dall'anno 1101 al 1211²⁸.

²³ I libri di Fabbrica della Cattedrale, che sarebbero stati utilissimi nel ricostruirne le vicende architettoniche, risultano andati perduti già a metà Ottocento. Si veda: Boscolo Marchi, *Appendice documentaria in La cattedrale di Ferrara cit.*, p. 4.

²⁴ Riccobaldo, Ferrariensis, *Chronica Parva ferrariensis*, a cura di G. Zanella, Ferrara, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, 1983

²⁵ Per l'analisi della figura di Riccobaldo si rimanda a: G. Zanella, *Riccobaldo e dintorni. Studi di storiografia medievale ferrarese*, Ferrara, Bovolenta, 1980.

²⁶ L'opera rappresenta forse il più importante esempio di cronaca cittadina locale, in quanto è in grado di tracciare lo sviluppo della città a partire dalle sue origini leggendarie, seguendone poi lo sviluppo dal punto di vista urbanistico e ambientale, con precisione e dovizia di particolari. Si rimanda a: A. Vasina, *Il Medioevo ferrarese tra storia e storiografia*, in *Storia di Ferrara*, 7 voll., a cura di A. Vasina, Ferrara, 1987, IV. *L'Alto Medioevo VII-XII*, Ferrara 1987, p. 15.

²⁷ Il titolo deriva dal fatto che alcune note cronologiche riportate in questa fonte, costituita da un'unica pagina, riguardano in modo specifico la città di Ferrara, esse sono però inframezzate da notizie riguardanti altre città e non costituiscono un *corpus* sistematico, si rimanda a: G. Zanella, *Riccobaldo e dintorni cit.* p. 161.

²⁸ Si tratta del manoscritto parmense n.1162, la cui copia più antica, risalente al XIV secolo, è conservata presso la Biblioteca Palatina di Parma: Parma, Biblioteca Palatina, Fondo Parmense, n. 1162, XIV sec. La prima edizione di questo manoscritto sotto il titolo di *Annales Ferrarienses* si deve allo storico ottocentesco Philipp Jaffè: *Annales Ferrarienses*, in *Annales et notae parmenses et ferrarienses*, a cura di F. Jaffè, Hannoverae, 1863, in *Monumenta Germaniae Historica*, I. *Scriptores in Folio SS.*, XVIII. *Annales aevi Suevici*, p. 663.

Tra le cronache locali prodotte nell'ambiente della corte estense²⁹ ricordiamo in questa sede solo le più significative come: il *Chronicon Estense*³⁰, composto nella seconda metà del Quattrocento, il *Diario Ferrarese*³¹, di incerta attribuzione, che riporta le notizie cittadine tra il 1409 e il 1502, e il *Diario Ferrarese* di Bernardino Zambotti³² che approfondisce gli avvenimenti storici cittadini tra il 1476 e il 1504. Nello stesso periodo, Pellegrino Prisciani³³ inizia la stesura della sua *Historia Ferrariae*³⁴. Di quest'opera, tuttora inedita, sono arrivati fino a noi gli autografi di cinque volumi, in cui viene illustrata la storia di Ferrara dalle origini al 1490 circa³⁵. Nel corso del Cinquecento, fino a quando Ferrara venne annessa alla Santa Sede nel 1598, e la corte ducale dovette trasferirsi presso la città di Modena, l'opera di Pellegrino Prisciani venne ampiamente trascritta ed imitata³⁶. Nei primi decenni del Seicento, ovvero nel periodo in cui Ferrara passò effettivamente sotto il controllo politico pontificio, è attestato lo sviluppo di un tipo di storiografia civica ferrarese che si distingueva da quella di stampo ducale, essendo prevalentemente caratterizzata da ricerche riguardanti la storia locale condotte su base documentaria³⁷. Molte di queste opere rientrano nel genere letterario delle guide,

²⁹ Questo genere storiografico, risulta appiattito nei contenuti rispetto alla produzione precedente, in quanto appare fortemente incentrato sulla narrazione funzionale delle vicende interne alla corte Estense. Alcune di queste opere sono state raccolte nel corso del Settecento all'interno dei *Rerum Italicarum Scriptores* dallo storico Ludovico Antonio Muratori: *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento, ordinata da L.A. Muratori*, 38 voll., a cura di G. Carducci, V. Fedele, P. Fiorini, Città di Castello, Lapi, 1900-1917; [poi] Bologna, Zanichelli, 1917-1975 (ed. or. Roma, Mediolani, 1723-1751).

³⁰ *Chronicon Estense cum additamentis usque ad annum 1478*, a cura di G. Bertoni, E.P. Vicini, in *Rerum Italicarum Scriptores* cit., XV., III, Città di Castello, Bologna, 1908-1937, pp. 1-96.

³¹ *Diario ferrarese dell'anno 1409 sino al 1502 di autori incerti*, a cura di G. Pardi, in *Rerum Italicarum Scriptores*, cit., XXIV., VII a, Bologna, Zanichelli, 1928-1933.

³² B. Zambotti, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, a cura di G. Pardi, in *Rerum Italicarum Scriptores*, cit., XXIV, VII b, Bologna, Zanichelli, 1928-1933.

³³ A. Rotondò, *Pellegrino Prisciani (1435 ca. -1518)*, «Rinascimento», 11, 1960, pp. 69-110.

³⁴ G. Zanella, *Le Historie ferrariensis di Pellegrino Prisciani*, in *La storiografia umanistica*, 2 voll., Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini (Messina 1987), Messina, Sicania, 1992, I. pp. 263-265.

³⁵ I cinque volumi superstiti sono oggi conservati presso l'Archivio di Stato di Modena: Modena, Archivio di Stato, Fondo manoscritti della Biblioteca, n. 98, 129, 130, 131, 132, Pellegrino, Prisciani, *Historia Ferrariae*, 5 voll., XV sec. L'enorme lavoro di Prisciani costituisce una fonte inestimabile, in quanto basato su accurate ricerche svolte presso gli archivi locali. Può essere considerato il primo resoconto storico cittadino condotto su base documentaria. La struttura e i contenuti dell'opera verranno ripresi anche dagli storici successivi, che peccheranno però di non citare la loro fonte con la dovuta frequenza. Si rimanda a: Vasina, *Il Medioevo ferrarese* cit., pp.18-20

³⁶ L'interesse degli storici cinquecenteschi nei confronti della *Historia Ferrariae*, non può di certo definirsi di carattere erudito, nelle diverse trascrizioni, infatti, le fonti storiche sono menzionate sempre più raramente e sembra prevalere un interesse verso tradizioni di carattere più leggendario che storico. Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Antonelli, n.232, Sardi, Alessandro, *Libri I, VIII et IX, Peregrini Prisciani Historiarum in compendium redacti ad Alexandro Sardo*. Per approfondimenti si rimanda nuovamente allo studio di Vasina: *Cfr. supra*.

³⁷ Tra le opere prodotte in questo periodo ricordiamo quella di Marc'Antonio Guarini del 1621, sulla storia delle chiese e dei luoghi sacri nella città di Ferrara, del quale verrà proposto un ampliamento aggiornato nel 1670 ad opera del Mons.

itinerari storico-artistici della città di Ferrara in cui sovente la prima tappa era costituita da una descrizione del duomo cittadino. Tra le fonti più preziose per la ricostruzione delle notizie relative allo sviluppo del duomo ferrarese vi sono poi le opere settecentesche, redatte dagli storici che descrissero l'aspetto dell'edificio prima dei grandi restauri del XVIII secolo, che ne alterarono irrimediabilmente la forma. Alcune descrizioni dettagliate della fabbrica vengono fornite ad esempio dalla guida ideata da Carlo Brisighella³⁸. Nel 1735, Ferrante Borsetti, pubblica la sua *Historia Almi Ferrariae Gymnasii*³⁹. L'autore, oltre ad aver reso nota un'importante incisione che consente di osservare l'interno dell'edificio in sezione prima del grande restauro⁴⁰, ha identificato lo scultore Nicolaus operante a Ferrara come Nicolò da Ficarolo, generando un malinteso destinato a durare nei secoli a venire. Nel 1770 infatti, anche Cesare Barotti, nella sua rassegna di dipinti e sculture presenti sul territorio ferrarese⁴¹, attribuiva la realizzazione delle sculture della facciata principale allo scultore Nicolò da Ficarolo. Uno degli studiosi più prolifici di questo periodo è sicuramente Giuseppe Antenore Scalabrini, primo cappellano della cattedrale dal 1712, figura attivissima presso l'archivio capitolare ferrarese⁴². All'interno della sua vastissima e fondamentale produzione letteraria, questo autore tornerà spesso e con dovizia di dettagli sulle vicende storiche, artistiche e architettoniche, riguardanti la Cattedrale di San Giorgio⁴³. All'impegno dello studioso dobbiamo infatti un'opera di estremo rilievo nel panorama degli studi riguardanti il duomo ferrarese: si tratta delle celebri *Memorie della cattedrale di Ferrara*⁴⁴, nelle quali vengono fornite tutte le informazioni di carattere generale

Andrea Borsetti: M. A. Guarini, *Compendio storico dell'origine, accrescimento, e Prerogative delle Chiese, e Luoghi Pij della Città, e Diocesi di Ferrara, E delle memorie di que' Personaggi di pregio che in esse sono seppelliti, in cui incidentalmente si fa menzione di Reliquie, Pitture, Sculture ed altri ornamenti al decoro così di esse Chiese, come della Città appartenenti*, Ferrara, 1998 (ed. or. Ferrara, Heredi di Vittorio Baldini, 1621); A. Borsetti, *Supplemento al Compendio Historico del Signor D. Marc'Antonio Guarini Ferrarese*, Ferrara, Giulio Bolzoni Giglio, 1670

³⁸Che venne completata, dopo la sua morte nel 1710, da Girolamo Baruffaldi: C. Brisighella, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara (sec. XVIII)*, a cura di M.A. Novelli, Ferrara, Spazio libri, 1991.

³⁹ F. Borsetti, *Historia Almi Ferrariae Gymnasii in Duas partes divisa, D. Thomae Rufo S.R.E. Cardinali Praenestino Episcopo, ac Archiepiscopo Ferrariensi*, 2 voll., Ferrara, Pomatelli, 1735 (ed. anast. Bologna 1970).

⁴⁰ Giuseppe Antenore Scalabrini è l'autore del disegno originale dello spaccato della cattedrale pubblicato in questa sede dal Borsetti. G. Pistarino, *Le iscrizioni ferraresi del 1135*, «Studi Medievali», s.3, 5, 1964, pp. 95-96.

⁴¹ C. Barotti, *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici, e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara, Giuseppe Rinaldi, 1770 (ed. anast. Sala Bolognese 1977).

⁴² L'immenso insieme di documenti manoscritti prodotti dallo Scalabrini, è conservato presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara, di questi, solo tre manoscritti sono stati pubblicati e tutt'ora manca un'edizione critica integrale della sua importantissima produzione. Molti manoscritti sono comunque stati trascritti e pubblicati per la prima volta da Marta Boscolo Marchi. Boscolo Marchi, *Appendice documentaria in La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., pp. 60-122.

⁴³ È da ricordare in questa sede almeno il suo manoscritto del 1768, dove vengono presentati dati di carattere storico riguardanti le dinamiche interne al clero, la vita religiosa della cattedrale, e in cui sono reperibili fondamentali informazioni riguardo l'aspetto e le vicende di fondazione della fabbrica. Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. cl. I, n. 389, A.G Scalabrini, *Della S. Chiesa di Ferrara*, 1768.

⁴⁴ Ferrara, BCAFe, ms. cl. I, n. 447, A.G Scalabrini, *Memorie dalla cattedrale di Ferrara*, sec. XVIII. Documento edito da Boscolo Marchi, *Appendice documentaria in La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., pp. 74- 110.

relative alla fabbrica, analizzata ripercorrendone le diverse fasi costruttive con l'ausilio di descrizioni precedenti, e includendo importanti considerazioni relative alla struttura architettonica e alla decorazione scultorea dell'edificio. In questa sede⁴⁵, lo studioso si sofferma brevemente anche sulle immagini situate sugli stipiti del portale maggiore, parlando di: «inclitissime figure d'uomini, d'animali, e di mostri capriciosamente disposte che cosa troppo lunga sarebbe il descriverle»⁴⁶.

Nel corso dell'Ottocento si moltiplicarono le iniziative di classificazione e riordino di materiale archivistico presso istituzioni locali pubbliche e private, in pieno spirito positivista. Alle produzioni ottocentesche appartiene il *Compendio della storia sacra e politica di Ferrara*⁴⁷, scritto dall'Abate Giuseppe Manini Ferranti nel 1808. Nella parte della sua opera dedicata al periodo del vescovado di Landolfo, lo studioso affronta le vicende iniziali relative alla fondazione della cattedrale. Egli considera l'edificio terminata all'anno 1135. Viene fornita inoltre una descrizione del protiro e del portale e delle relative iscrizioni, e, anche in questo contesto, lo scultore Nicholas viene considerato originario di Ficarolo. Una tappa fondamentale nel percorso degli studi sulla cattedrale è rappresentata dalla pubblicazione nel 1848, delle *Memorie per la storia di Ferrara*⁴⁸ dello storico Antonio Frizzi, opera in cinque volumi, nella quale un ampio capitolo è riservato proprio al duomo ferrarese⁴⁹. Qui vengono ripercorse le vicende della cattedrale sin dalla sua fondazione, passando in rassegna le varie modifiche apportate all'edificio nel corso del tempo. Anche il Frizzi considera l'edificio concluso già al 1135, asserendo che la consacrazione sarebbe avvenuta proprio in quell'anno. Lo studioso, in questa sede, si occuperà anche dell'analisi dell'apparato scultoreo della cattedrale e della sua esegesi; egli riporta infatti le iscrizioni del protiro e del portale maggiore, sulla base delle quali attribuisce la paternità della fabbrica a Nicholas. Frizzi sottolinea l'esistenza di profonde somiglianze tra la cattedrale ferrarese e la chiesa di San Zeno a Verona, trovando anche presso la decorazione scultorea di questo edificio l'impronta dello stesso scultore. Nel 1845 il marchese Ferdinando Canonici, docente di architettura e figura attiva nei cantieri ottocenteschi ferraresi, pubblica un'opera interamente dedicata alla cattedrale cittadina⁵⁰. Vengono qui descritti gli interni e gli esterni dell'edificio con la relativa interpretazione simbolica delle decorazioni scultoree

⁴⁵ Cfr *supra.*, c.12v.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ G.M. Ferranti, *Compendio della storia sacra e politica di Ferrara, dedicato a sua eccellenza reverendissima monsignor Paolo Patrizio Fava arcivescovo di Ferrara*, 6 voll., Ferrara, G. Bianchini, N. Negri, 1808-1810.

⁴⁸ A. Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara*, 5 voll., Ferrara, Pomatelli, 1791-1809, (ed. anast. Bologna 1975).

⁴⁹ L'opera di Antonio Frizzi godrà di ottima fortuna, e verrà ristampata con ampliamenti e correzioni ad opera di Camillo Laderchi: *Memorie per la storia di Ferrara raccolte da Antonio Frizzi. Con giunte e note Del Con. Avv. Camillo Laderchi*, 5 voll., Ferrara, Abram Servadio, 1847-1848.

⁵⁰ F. Canonici, *Sulla Cattedrale di Ferrara. Cenno storico, e studii d'arte*, Venezia, Gaspari, 1845.

proponendo inoltre un'accurata analisi delle iscrizioni presenti. Estremamente rilevante, nell'ambito delle produzioni ottocentesche, è anche l'opera del bibliotecario Luigi Napoleone Cittadella. La sua ricerca archivistica, pubblicata in due volumi a partire dal 1848, sulla città di Ferrara e sui suoi monumenti⁵¹, costituisce una novità nel panorama degli studi dell'epoca. Cittadella fu infatti il primo erudito in grado di condurre con precisione uno studio storico artistico su base documentaria, filologicamente corretto anche secondo parametri moderni. All'interno del primo volume della sua opera, lo studioso si sofferma per un intero capitolo sulla cattedrale cittadina, descrivendola nel dettaglio. Viene analizzata sia la facciata occidentale che quella meridionale, riportando la notizia della demolizione della Porta dei Mesi nel 1736. In questo contesto viene inoltre rifiutata la precedente identificazione di Nicholas con Nicolò da Ficarolo⁵². Lo studio del 1895 di Guido Castagnoli⁵³ può essere considerato il più esaustivo riguardo le vicende storico artistiche della cattedrale, in quanto le sue ricerche sulle fasi costruttive della fabbrica furono condotte sulla base di rilievi e misurazioni scientificamente corretti ed effettuati dallo studioso in prima persona. Anche secondo questo autore la data della consacrazione era da riferirsi all'8 maggio 1135. Nell'affrontare la questione di un coinvolgimento diretto di Nicholas nella progettazione architettonica dell'edificio, Castagnoli ritiene più probabile pensare che essa potesse essere stata affidata ad un gruppo di architetti più che a una singola personalità. Nicholas, invece, si sarebbe occupato sicuramente della decorazione scultorea, come dimostrato dalle iscrizioni che lo qualificano appunto come scultore. Castagnoli individua come appartenenti alla prima fase decorativa, le sculture della parte inferiore del protiro, eseguite molto probabilmente a ridosso del 1135. Merita inoltre menzione l'opera del francese Gustave Gruyer redatta nel 1897⁵⁴, dove, nella sezione dedicata all'analisi decorazione scultorea del duomo ferrarese troviamo anche qualche veloce accenno alle figure animali che popolano gli stipiti del portale maggiore.

⁵¹ L.N Cittadella, *Notizie amministrative, storiche, artistiche relative a Ferrara ricavate da documenti*, 2 voll., Bologna, Forni, 1969 (ed. or. Ferrara 1868).

⁵² Come per altro già sottolineato in precedenza anche dallo storico ferrarese Leopoldo Cicognara Si rimanda a: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., p. 26.

⁵³ G. Castagnoli, *Il Duomo di Ferrara*, Ferrara, Taddei, 1895. Anche Castagnoli si occupò, tra le altre cose, di fornire informazioni più puntuali sull'identità di Nicholas, mettendo fine alle ambiguità che caratterizzavano la storia questa figura.

⁵⁴ G. Gruyer, *L'art ferrarais a l'epoque des princes d'Este*, 2 voll. Paris, Plon, 1897, I. pp. 280-284. (ed. anast. Bologna, Forni, 1969).

Nel corso del Novecento la produzione di studi riguardanti l'apparato scultoreo della cattedrale ferrarese cresce e si specializza. È in questo periodo infatti che vediamo moltiplicarsi contributi specifici dedicati all'analisi del programma iconografico del protiro e del portale. Tra gli studi novecenteschi, che risultano particolarmente interessanti ai fini di questa trattazione, vi è il saggio di Giuseppe Reggiani del 1907: *I Portali di Ferrara nell'Arte*⁵⁵, in cui lo studioso include una dettagliata analisi dei portali della cattedrale. Viene fornita qui una descrizione dell'antica Porta dei Mesi, dove, la realizzazione della lunetta con Cristo che calpesta l'aspide e il basilisco, delle formelle con le storie dell'Antico Testamento, e dei due soldati crociati armati presenti sugli stipiti, viene attribuita allo scultore Nicholaus. In questa sede l'autore descrive dettagliatamente i tre portali presenti sulla facciata principale della cattedrale. Reggiani analizza anche i bassorilievi posti sugli archivolti che circondano rispettivamente le due lunette dei portali laterali, sui quali sono disposte formelle quadrate con soggetti simili a quelli presenti sugli stipiti del portale maggiore, ovvero animali, creature mostruose ed elementi vegetali. Affrontando l'analisi dei rilievi posti in corrispondenza della strombatura della Porta dei Principi, Reggiani ne ricorda il numero e la posizione, ma non si sofferma sulla loro interpretazione. Le figure in questione vengono descritte come animali mostruosi appartenenti alla mitologia greca e nordica, ad esse è riconosciuto un ruolo simbolico all'interno della composizione, tuttavia, l'autore non ritiene opportuno addentrarsi in un'analisi specifica.

I portali della cattedrale furono oggetto di ulteriori ricerche da parte di Giuseppe Agnelli, ideatore nel 1929 del Museo della cattedrale, che nel 1909 pubblica l'opera dal titolo: *Ferrara. Porte di chiese, di palazzi, di case*⁵⁶. L'autore, nel descrivere i soggetti che compongono la decorazione scultorea del portale maggiore, si sofferma sulle figure della strombatura⁵⁷, proponendo l'interpretazione di due di esse: il volatile con il coltello nel becco, e la figura del lupo con abbecedario e cocolla. In apertura vengono fatte alcune considerazioni di carattere generale riguardo all'esegesi di questo genere di immagini raffiguranti creature mostruose, animali ed esseri umani, spiegando come questa operazione risulti spesso molto difficoltosa, a causa del carattere quasi esclusivamente ornamentale di tali elementi. Queste figure appartengono al repertorio figurativo presente nei Bestiari medievali⁵⁸

⁵⁵ G. Reggiani, *I portali di Ferrara nell'Arte: con un'appendice sull'iscrizione in versi volgari della Cattedrale ferrarese*, Ferrara, Taddei-Soati, 1907.

⁵⁶ G. Agnelli, *Ferrara: porte di chiese, di palazzi, di case*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti grafiche 1909. Già nel 1906, lo studioso aveva pubblicato un breve articolo riguardante la decorazione scultorea del portale, i cui contenuti confluirono poi nell'opera del 1909: Id., *Arte retrospettiva: la porta maggiore della Cattedrale di Ferrara*, «Emporium», 24, 1906, pp. 341-353.

⁵⁷ Agnelli, *Ferrara: porte di chiese* cit., p. 20.

⁵⁸D. Hassig, *Medieval Bestiaries. Text, image, ideology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; *Bestiari Medievali*, a cura di L. Morini, Torino, Einaudi, 1996; M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*, Torino, Einaudi, 2012.

e alcune di esse potrebbero essere espressione, secondo l'autore, di precisi significati simbolici. Pur avendo origine pagana, la presenza in contesti cristiani di queste immagini viene giustificata dimostrando come molte di esse venissero menzionate nelle Sacre Scritture come ad esempio il serpente o il gallo, così come altri animali. Le immagini raffiguranti creature ibride e chimeriche invece, vengono interpretate come rappresentazioni simboliche di vizi e peccati, sottolineando anche la presenza di elementi ironici e satirici.

Come è noto, nei primi decenni del Novecento, lo storico dell'arte e medievista, Arthur Kingsley Porter, include nella sua opera fondamentale: *Lombard Architecture*⁵⁹, un vasto capitolo sulla cattedrale di San Giorgio. Nella parte iniziale, viene ripercorsa la fortuna critica della cattedrale, citando opportunamente le fonti storiche principali riguardanti l'edificio. Si fa riferimento in primo luogo all'opera seicentesca del Guarini⁶⁰, mettendone in luce le criticità e le inesattezze, ma cogliendone al tempo stesso l'importanza nel processo di ricostruzione dell'aspetto interno della cattedrale prima delle sue trasformazioni di epoca barocca. In seguito, vengono ripercorse dallo studioso le vicende legate alla fondazione dell'edificio, citando le fonti storiche principali come ad esempio la *Chronica Parva* di Riccobaldo. Nella trattazione sono numerosi i riferimenti ai lavori più importanti del Settecento e dell'Ottocento, come quelli del Frizzi e dello Scalabrini. Dall'opera di Manini Ferranti⁶¹, il Porter apprende invece l'esistenza di un documento del 1144 rogato *sub porticu ecclesiae Sancti Georgi*, tramite il quale è possibile stabilire l'anno entro il quale la realizzazione del protiro vada considerata sicuramente conclusa. La storia dell'edificio viene passata in rassegna nel corso delle sue varie fasi costruttive, con attenzione particolare alle fonti utili a ricostruire l'immagine medievale della cattedrale. Grande rilievo trova in questo contesto anche la descrizione della decorazione scultorea del portale maggiore, con puntuali riferimenti anche alle figure presenti sugli stipiti del portale stesso. Dopo aver analizzato le statue a colonna dei profeti, l'autore ci informa infatti che esse sono intervallate da numerose 'grottesche'. Alcune di queste immagini vengono brevemente descritte, come ad esempio la figura del lupo travestito da monaco, alla quale viene attribuito un intento satirico.

⁵⁹ A. Kingsley Porter, *Lombard Architecture*, 4 voll., New Haven, Yale University Press, 1915-1917, II. pp. 404-422.

⁶⁰ Guarini, *Compendio storico* cit.

⁶¹ Ferranti, *Compendio della storia sacra e politica* cit.

Nel 1930 viene pubblicato l'importante articolo di David Robb⁶² sulla figura dello scultore Nicholas. In questo contesto vengono affrontate anche tematiche relative alla costruzione della cattedrale ferrarese. Nella facciata occidentale, l'autore individua la mano dello scultore nel piano inferiore del protiro e sul portale maggiore. La decorazione scultorea di questa zona coincide con la prima fase costruttiva dell'edificio ed è da collocarsi tra il 1133 e il 1141. Secondo Robb le sculture ferraresi sarebbero espressione di una certa maturità artistica da parte di Nicholas, esse rappresenterebbero pertanto un'evoluzione rispetto a quanto già realizzato dallo scultore presso la cattedrale di Piacenza, dove è possibile trovare molteplici analogie con il contesto ferrarese, sia a livello stilistico che iconografico.

Nel panorama degli studi novecenteschi sul duomo di Ferrara, risulta di fondamentale importanza il resoconto del convegno di studi che si tenne negli anni Trenta⁶³, in occasione delle celebrazioni per l'VIII centenario della cattedrale. Nei numerosi contributi presentati dagli studiosi in quell'occasione, vennero affrontate alcune delle più importanti questioni storico-artistiche riguardanti l'edificio. Completo ed esaustivo, risulta l'intervento di Arturo Giglioli⁶⁴, nel quale viene ripercorsa la storia artistica e architettonica della cattedrale a partire dalle sue origini. Secondo l'autore, l'anno 1135, presente sull'iscrizione in facciata, rappresenterebbe la data di inizio dei lavori. Lo studioso si sofferma lungamente sull'analisi del programma iconografico del portale maggiore dedicando qualche breve accenno al bestiario scolpito sugli stipiti, al quale viene riconosciuta un forte valenza simbolica, allegorica e didattica⁶⁵. Fondamentale è inoltre il contributo di Mario Calura⁶⁶, in cui viene affrontato il tema del significato simbolico dei singoli elementi della decorazione scultorea dei portali della cattedrale. Lo studio è in larga parte dedicato all'interpretazione delle figure simboliche scolpite sugli stipiti del portale maggiore⁶⁷. In questa sede, infatti, molte di esse vengono descritte con precisione, presentando, per ogni elemento analizzato, un'ipotesi interpretativa corredata da riferimenti letterari. Questo studio verrà ampiamente ripreso e discusso dagli autori successivi; esso rappresenta forse il primo tentativo completo di esegesi di queste immagini, considerate portatrici di significati specifici al di là della loro funzione ornamentale. L'intero studio di Calura, si basa sul

⁶² D. Robb, *Niccolò: a North Italian Sculptor of the Twelfth Century*, «The Art Bulletin», 12, 1930, pp. 374-420.

⁶³ *La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza delle manifestazioni celebrative dell'VIII Centenario della Cattedrale poste sotto il patrocinio della Reale Accademia d'Italia: 1135-1935*, a cura del Comitato per la celebrazione dell'ottavo centenario, Verona, officine grafiche Mondadori, 1937

⁶⁴ A. Giglioli, *Il Duomo di Ferrara nella storia dell'arte*, in *La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza cit.*, pp. 139-269.

⁶⁵ *Cfr. supra*, pp. 175-176.

⁶⁶ M. Calura, *La simbolistica nella cattedrale di Ferrara*, in *La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza cit.* pp. 98-127.

⁶⁷ *Cfr. supra*, pp. 118-124.

presupposto dell'esistenza di un forte simbolismo insito sia nella struttura architettonica, che nella decorazione scultorea della cattedrale di Ferrara, prerogativa comune alla maggior parte degli edifici religiosi romanici. Molti elementi del programma iconografico nicoliano, spesso ritenuti dalla critica secondari e puramente decorativi, vengono qui considerati come potenti mezzi di espressione di verità spirituali e di precisi significati simbolici, codificabili con esattezza dai fruitori dell'epoca. Calura sottolinea inoltre come il simbolismo animale assuma in questo contesto un ruolo centrale. Immagini raffiguranti esseri mostruosi ed ibridi, animali reali ed elementi vegetali, si trovano infatti regolarmente distribuite in vari settori della decorazione scultorea. In particolare, in prossimità delle due entrate principali della cattedrale, è possibile notare una maggior concentrazione di tali elementi. Le fonti scritte da cui essi derivano vengono individuate nelle opere di carattere enciclopedico dei principali compilatori alto medievali, come Isidoro di Siviglia⁶⁸ e Rabano Mauro⁶⁹, le cui nozioni vennero divulgate con intenti didattici e moralizzanti dagli autori dei bestiari francesi, provenzali ed inglesi, tra il XII e il XIII secolo. Molte figure ibride e fantastiche si trovavano originariamente menzionate nelle più importanti opere di carattere naturalistico dell'antichità, come la *Naturalis Historia* di Plinio⁷⁰ e i *Collectanea Rerum memorabilium* di Solino⁷¹, nonché all'interno delle Sacre Scritture. L'autore analizza dettagliatamente quasi tutte le figure animali presenti all'interno dell'apparato scultoreo della cattedrale, sottolineando l'importanza della loro funzione all'interno del programma iconografico nella sua interezza. L'attenzione viene quindi rivolta alla decorazione della strombatura del portale maggiore, l'autore procede analizzando i due pilastrini istoriati più esterni, osservando erroneamente in apertura come oltre le statue a colonna, si possano trovare unicamente motivi di tipo vegetale o a intreccio. Le figure animali o ibride si troverebbero collocate, secondo Calura, unicamente al di sotto delle statue raffiguranti i Profeti, l'arcangelo Gabriele e la Vergine Maria, asserzione smentita come vedremo dalla realtà e dagli studi successivi. Pur premettendo che la produzione di opere appartenenti al genere letterario dei bestiari si collocò successivamente rispetto alla realizzazione dei rilievi oggetto della nostra analisi, lo studioso vi fa comunque frequentemente

⁶⁸ Isidorus Hispalensis, *Etymologie. Livre XII. Des Animaux*, ed. J. André, Paris, 1986; *Isidoro di Siviglia "Etimologie o origini"*, 2 voll., a cura di A. Valastro Canale, Torino, UTET, 2004.

⁶⁹ Rabanus Maurus, *De universo, Libri Viginti Duo*, in *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, a cura di J.P Migne, 221 voll., Paris 1844-1855, CXI., 1852, col. 9-614.

⁷⁰ Plinius Maior, *Naturalis Historia*, ed. H. Rackham, *Pliny Natural History, III, Libri VIII-XI*, Cambridge: Harvard University Press, London: Heinemann, 1967 (ed. or. 1940); *Storie Naturali (Libri VIII-XI)*, a cura di F. Maspero, Milano, Rizzoli, 2011.

⁷¹ Solinus Gaius Iulius, *Collectanea rerum memorabilium, iterum recensuit Th. Mommsen*, Berlin, Berolini: apud Weimmanos, 1895.

ricorso a commento di alcune figure. Gli ibridi mostruosi di cui non si è in grado di individuare una precisa descrizione nelle fonti scritte, vengono genericamente interpretate come composizioni volte a simboleggiare il concetto di peccato declinato secondo vari aspetti. Le figure vengono distinte principalmente in due macrocategorie: animali reali, in genere considerati docili, e mostri feroci. Calura, inoltre, individua sequenze e relazioni tra i rilievi, anche in virtù del ruolo ricoperto dalle figure umane presenti, delle quali vengono descritte le caratteristiche principali come gestualità, attributi e atteggiamento. La maggior parte di esse rappresenterebbero giullari, chierici vaganti e cantori, la cui connotazione negativa appare, secondo lo studioso, evidente. La fascinazione di Calura per la figura di Nicholaus, conduce lo studioso a formulare singolari ipotesi circa la possibilità che i rilievi in oggetto potessero esprimere una personale visione critica della società dell'epoca da parte dell'artista. La descrizione dei pilastri procede in modo dettagliato, tratteggiando le caratteristiche delle immagini più significative; alcune interpretazioni appaiono piuttosto approssimative e soprattutto basate su fonti letterarie successive rispetto alla realizzazione dei rilievi. Alcune figure dalle caratteristiche iconografiche fisse, vengono individuate come appartenenti alla mitologia greca, altre invece, vengono menzionate all'interno dei resoconti etnografici dei viaggi in India di Megastene⁷², così come nelle descrizioni della Persia di Ctesia di Cnido⁷³. Particolare attenzione viene riservata alla figura del lupo travestito da monaco, analizzata dettagliatamente e considerata un'unità separata dalle altre immagini, una sorta di parentesi satirica a sé stante. Se per i due pilastri più esterni, con figure posizionate entro cornici ad arco, abbiamo a disposizione un elenco di soggetti abbastanza esaustivo, altrettanto non è possibile dire per i due disposti più internamente, delle cui decorazioni, racchiuse in cornici quadrate, viene fatta una descrizione piuttosto sommaria. Questi rilievi rappresenterebbero, nella loro totalità, i vizi ed i peccati umani. Per quanto alcune ipotesi di Calura possano risultare fantasiose, il lavoro dello studioso rappresenta un esempio interessante di esegesi delle immagini in oggetto, che, nel panorama degli studi del primo Novecento riguardanti la cattedrale, non erano ancora state analizzate in modo così dettagliato.

⁷² *Megasthenis Indica. Fragmenta collegit, commentationem et indices addidit*, a cura di E.A Schwanbeck, Bonnae, Pleimes, 1846.

⁷³ Ctesias, Cnidius, *Storia della Persia. L'India: (Fozio, Bibliotheca 72)*, a cura di S. Micunco, Padova, Antenore, 2010.

L'analisi delle sculture nicoliane della cattedrale di Ferrara, è stata ampiamente affrontata anche da Trude Krauthimer Hess, che, nel suo studio del 1944 si è occupata però prevalentemente del programma iconografico della Porta dei Mesi⁷⁴. In questa sede viene sottolineata la differenza tra il secondo gruppo scultoreo del XIII secolo e la prima fase nicoliana. Entrambi i portali della cattedrale risalgono, secondo la studiosa, ad un periodo non troppo anteriore alla data 1135, e viene fatto efficacemente notare come, per la loro decorazione, Nicholaus e la sua officina abbiano fatto ricorso anche ad iconografie di probabile derivazione orientale poco diffuse nell'Occidente del XII secolo, ma presenti nella produzione artistica di area adriatica. Nello stesso periodo, viene pubblicata l'opera di Renè Jullian⁷⁵ incentrata sullo studio della scultura romanica nell'Italia del nord. L'autore presenta la città di Ferrara come un contesto particolarmente innovativo nel panorama della scultura italiana del XII secolo, dove la presenza di Nicholaus fu probabilmente determinante in questo senso. Nella parte della trattazione dedicata allo scultore, Jullian si occupa anche della cattedrale, ravvisando delle analogie con l'attività dello stesso artista presso la Sacra di San Michele in Val di Susa

Nel 1972, Ann Shirley Zavin, presenta la sua preziosissima ricerca sulla facciata principale della cattedrale di San Giorgio⁷⁶. Si tratta di un importante lavoro, completo ed esaustivo, che affronta le principali questioni architettoniche e artistiche legate allo sviluppo di questa specifica porzione dell'edificio. Particolarmente interessante, ai fini del nostro studio, risulta la prima parte della trattazione, in cui vengono analizzate le sculture nicoliane presenti in facciata, nonché quelle costitutive del programma iconografico del portale maggiore. L'analisi dei rilievi a soggetto animale presenti sugli stipiti, trova ampio spazio all'interno del contributo in oggetto⁷⁷. Queste figure, racchiuse entro cornici dai bordi smussati, potevano essere lette anche singolarmente, fattore che contribuisce a sottolinearne l'importanza all'interno del programma iconografico del portale. Alcuni gruppi o coppie di rilievi potrebbero costituire sequenze verticali leggibili dal basso verso l'alto, verrebbe quindi parzialmente dimostrata la presenza di collegamenti interni tra le figure in oggetto. La studiosa presenta quindi un'analisi dei quattro pilastrini sui quali si trovano disposti i rilievi, classificandoli in categorie in base ai soggetti rappresentati. Troviamo infatti animali realmente esistenti, chiaramente identificabili, esseri ibridi mostruosi e chimerici dalla duplice o triplice natura, figure umane, creature mitologiche composte da parti umane e animali, vegetazione e flora, ed elementi decorativi ad intreccio. Questo vasto repertorio, dal carattere estremamente eterogeneo, non

⁷⁴ T. Krauthimer Hess, *The Original Porta dei Mesi at Ferrara and the Art of Niccolò*, «The Art Bulletin», 26, 1944, pp. 152-174.

⁷⁵ R. Jullian, *L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, 3 voll., Paris, Van Oest, 1945-1949.

⁷⁶ A. S. Zavin, *Ferrara Cathedral Façade*, PhD Dissertation, Columbia University, 1972. (Ann Arbor, UMI, 1989).

⁷⁷ *Ibid.* pp. 132-154.

sembra appartenere ad un'unica tradizione figurativa o letteraria, risulta pertanto difficile cogliere una coerenza tematica tra i diversi soggetti. Ciò nonostante, Zavini, è comunque in grado di individuare una fitta rete di collegamenti tra alcuni rilievi presenti sulla strombatura ed altri elementi collocati, sia in altre zone del portale maggiore, sia in corrispondenza della Porta dei Mesi. Il ruolo del simbolismo animale all'interno del programma decorativo di Nicholas appare estremamente rilevante, non solo per quanto riguarda il portale maggiore. Pertanto, i rilievi degli stipiti potrebbero avere una funzione simbolica specifica, anche e soprattutto, in virtù delle loro connessioni con il resto della composizione di cui si rivelano parte integrante e funzionale, al pari degli elementi principali.

Tra gli studi degli anni Settanta utili per ricostruire la storia dei primi anni di vita dell'edificio, nel corso dei quali vennero realizzate le sculture nicoliane oggetto della nostra ricerca, è doveroso ricordare anche il convegno tenutosi a Ferrara nel 1979, i cui atti furono pubblicati nel 1982⁷⁸. Particolare attenzione viene riservata, in questa sede allo studio del contesto storico e politico nel quale questa grande costruzione fu ideata e realizzata. L'intervento di Antonio Samaritani⁷⁹ aiuta a chiarire molti aspetti della vita religiosa a Ferrara del XII secolo, mentre, per la definizione dei rapporti tra Ferrara, Ravenna, il Papato e l'Impero risulta imprescindibile il contributo di Augusto Vasina⁸⁰. L'intervento di Giovanni Uggeri⁸¹ ha invece come oggetto il reimpiego di marmi antichi nel contesto della cattedrale ferrarese. Altri specifici contenuti emersi da questo convegno, verranno nuovamente presi in esame nella parte della trattazione dedicata allo studio del contesto storico e politico nel quale prese avvio la costruzione del duomo ferrarese.

Un punto di arrivo fondamentale nel panorama degli studi relativi alla decorazione scultorea nicoliana del duomo ferrarese, è segnato dall'importante convegno di studi organizzato a Ferrara nel 1981, dedicato allo studioso Cesare Gnudi, ed incentrato sulla sfaccettata figura dello scultore Nicholas⁸². Questo insieme di ricerche si configura come uno strumento fondamentale per chiunque volesse accostarsi all'opera di questo artista. Gli atti del convegno, toccano esaustivamente le principali tematiche relative alla produzione artistica di Nicholas, come ad esempio la definizione del suo specifico ruolo professionale, la formazione e le influenze dell'artista e la cronologia delle sue opere

⁷⁸ *La Cattedrale di Ferrara*, atti del Convegno nazionale di studi storici organizzato dall'Accademia delle Scienze e di Ferrara sotto l'alto patrocinio della Presidenza del Consiglio dei Ministri (Ferrara 1979), Ferrara, S.A.T.E., 1982.

⁷⁹ A. Samaritani, *Religione fra società, politica e istituzioni nella Ferrara della nuova cattedrale (1130-1177)*, in *La Cattedrale* cit., pp. 61-177.

⁸⁰ A. Vasina, *Ferrara e Ravenna tra Papato e Impero nel XII secolo*, in *La Cattedrale* cit., pp. 181-197.

⁸¹ G. Uggeri, *I marmi antichi della Cattedrale di Ferrara*, in *La Cattedrale* cit., pp. 245-273.

⁸² *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), 3.voll., a cura di A. M. Romanini, Ferrara, Corbo, 1985.

principali. Nel corso di questa trattazione si farà più volte riferimento ai saggi contenuti in questa raccolta, mi limiterò in questa sede a citare solo i più significativi. Tra questi, vi è l'articolo di Enrica Neri Lusanna⁸³ che si occupa specificatamente dell'attività di Nicholas presso la città di Ferrara. La studiosa analizza il programma decorativo del protiro nicoliano, incentrato attorno al tema della Rivelazione del messaggio cristiano. Viene sottolineato inoltre come non sia possibile ricondurre alla stessa mano tutti gli elementi scultorei del portale, alcuni di essi infatti, presenterebbero differenze a livello stilistico e cronologico, e potrebbero essere frutto di inserzioni posteriori. Quest'opera scultorea è collocabile in una fase avanzata della carriera di Nicholas, e rappresenta uno dei momenti più alti della sua produzione artistica. Neri Lusanna sostiene in questa sede l'ipotesi di una discendenza tolosiana del prototipo di portale con statue a colonna che troviamo applicato anche alla cattedrale ferrarese. Questo modello, di derivazione francese, risulterebbe qui riprodotto e innovato dall'inserimento di elementi di ascendenza classica e bizantina. La tesi secondo cui il linguaggio figurativo dell'officina nicoliana avrebbe subito l'influenza dell'ambiente artistico d'Oltralpe è stata contestata da diversi studiosi, tra cui troviamo Willibald Sauerländer⁸⁴. Egli si schierava infatti contro una visione, condivisa da una certa parte della critica tedesca, che tendeva ad individuare l'origine della statuaria medievale nel mediterraneo provenzale. Lo studioso riteneva infatti che la cultura figurativa romanica di area emiliana avesse affrontato uno sviluppo totalmente autonomo. In particolare, Sauerländer, escludeva una possibile riproposizione di modelli tolosiani nell'opera ferrarese di Nicholas, asserendo che proprio le statue a colonna raffiguranti i Profeti avessero caratteristiche tipiche del contesto italo-bizantino più che reali similitudini con l'arte francese del XII secolo. Sempre all'interno dello stesso convegno è da considerarsi di grande rilievo anche l'intervento di Francesco Gandolfo⁸⁵ sui programmi decorativi dei protiri di Nicholas. Lo studioso individua caratteristiche comuni alle decorazioni scultoree di diversi protiri di chiese del nord Italia attribuiti a Nicholas e alla sua officina. Nello studio nel caso ferrarese, Gandolfo ripercorre le vicende fondative della cattedrale, inserendole nel contesto politico locale e nazionale del XII secolo. Viene a questo proposito condotta un'analisi dei documenti papali che hanno in oggetto la cattedrale di San Giorgio, essi contribuiscono a chiarire l'entità dei rapporti tra la città di Ferrara e la Santa Sede a cavallo tra il 1133 e il 1135. Alla luce di questo materiale documentario, Gandolfo, ritiene di poter collocare cronologicamente la decorazione scultorea di Nicholas non prima di quel biennio. Fondamentale è inoltre il contributo di Giuseppa Zanichelli⁸⁶ che affronta alcuni importanti aspetti iconologici relativi

⁸³ E. Neri Lusanna, *Nicholaus a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 407-440.

⁸⁴ W. Sauerländer, *La cultura figurativa emiliana in età romanica*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 51-92.

⁸⁵ F. Gandolfo, *I programmi decorativi dei protiri di Niccolò*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 515-559.

⁸⁶ G. Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 561-605.

alle sculture nicoliane della cattedrale di Ferrara. Dopo aver chiarito alcune questioni cronologiche ed aver fatto luce sulle circostanze politiche che portarono alla costruzione dell'edificio, la studiosa illustra quali scelte stilistiche furono adottate da Nicholas per soddisfare le esigenze dei suoi committenti, ovvero i vertici del Comune ferrarese e il vescovo della città che si trovava ora condizionato dal suo importante legame con la Santa Sede. Vengono individuate influenze bizantine nella scelta di alcune iconografie, come per quanto riguarda la figura di San Giorgio trionfante presente sulla lunetta del portale maggiore. La studiosa sottolinea come a Ferrara si assista ad una rielaborazione di iconografie di origine orientale, con l'aggiunta di elementi appartenenti alla cultura figurativa dell'Occidente Latino. Nel medesimo contributo Zanichelli presenta inoltre un'analisi di alcuni dei soggetti rappresentati nei rilievi della strombatura; alcuni di essi sembrano riproporre schemi tipici della rappresentazione dei mesi dell'anno nell'arte romanica. Pur riconoscendo il valore simbolico di tali rappresentazioni, la studiosa spiega come la corretta codificazione del loro significato appaia decisamente difficoltosa, a causa della connotazione simbolica fortemente ambivalente della maggior parte delle immagini presenti. Anche in questo contesto vengono individuate relazioni tra rilievi vicini, ipotizzando la presenza di alcune sequenze; alcuni di questi elementi, potrebbero inoltre essere collegati alle statue a colonna dei Profeti, con le quali sussisterebbe, in alcuni casi, un dialogo diretto. Il contributo di Christine Verzar Bornstein⁸⁷, sottolinea l'esistenza di evidenti analogie tra le figure animali scolpite verticalmente lungo gli stipiti ferraresi ed elementi caratteristici degli avori istoriati italo-bizantini prodotti nell'Italia meridionale nel corso dell'XI secolo. Le figure del cammello e di alcuni volatili presenti a Ferrara, risultano infatti molto simili ai soggetti dei rilievi, dal gusto orientaleggiante, istoriati sulla superficie di un cofanetto eburneo proveniente dal sud d'Italia e ora conservato presso la fondazione Abegg-Stiftung di Berna. La studiosa spiega inoltre come diversi elementi, presenti nel repertorio figurativo impiegato sugli stipiti del portale maggiore, possano essere messi in relazione con le illustrazioni della famosa copia manoscritta cassinese del *De Rerum Naturis* di Rabano Mauro⁸⁸.

Nell'ambito delle ricerche degli anni Ottanta, merita menzione anche un altro contributo di Christine Verzar Bornstein⁸⁹ facente parte di una raccolta di studi storico-artistici in onore di Roberto Salvini pubblicata nel 1984⁹⁰. In questo saggio, viene affrontato prevalentemente il tema della decorazione

⁸⁷ Verzar Bornstein, *Nicholaus sculpture in context*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 340-341.

⁸⁸ *De rerum naturis: cod. Casin. 132/Archivio dell'abbazia di Montecassino, Rabano Mauro*, a cura di G. Cavallo, Pavone Canavese, Priuli & Verlucca, 1994.

⁸⁹ Che aveva anch'essa partecipato al convegno Ferrarese su Nicholas di cui sopra. C. Verzar Bornstein, *Nicholaus's Sculptures in Context*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit. pp. 331-373.

⁹⁰ C. Verzar Bornstein, *Victory on Evil. Variation of the Image of Psalm 90,13 in the Art of Nicholas*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 45-51.

scultorea della perduta porta dei Mesi. Attenzione particolare viene riservata inoltre alla lunetta del portale, di cui resta solo un frammento. In esso, è possibile distinguere la figura di Cristo togato e stauroforo che calpesta il leone e il basilisco. Si tratta con tutta probabilità dell'illustrazione del tredicesimo versetto del Salmo XC, un'iconografia di origine orientale diffusa più in ambito ravennate che emiliano, essa è infatti presente in forma mosaicata anche presso la Cappella Arcivescovile di Ravenna. L'autrice del saggio sottolinea il significato politico sotteso all'utilizzo di questa iconografia, che, oltre a simboleggiare la vittoria della Chiesa Romana sul partito imperiale, intendeva probabilmente celebrare la ritrovata autonomia della città di Ferrara rispetto all'arcivescovado ravennate.

Risale alla fine degli anni Ottanta la pubblicazione dell'opera in sette volumi, a cura di Augusto Vasina⁹¹, che illustra, attraverso diverse raccolte di saggi, la storia della città di Ferrara dall'età Antica al Rinascimento. Il quinto volume della serie⁹², dedicato al basso Medioevo, contiene importanti contributi che affrontano anche la storia della cattedrale ferrarese. Tra questi troviamo il saggio di Francesco Gandolfo sull'arte romanica a Ferrara⁹³. Qui, lo studioso, ripercorre la storia del cantiere del duomo cittadino, facendo riferimento ai documenti papali riguardanti la fondazione dell'edificio. Gandolfo ritiene che i lavori relativi alla prima fase costruttiva della cattedrale sarebbero iniziati, in via preliminare, poco prima del 1135. Secondo Gandolfo la mano dello scultore Nicholaus è senza alcun dubbio distinguibile nella decorazione scultorea dei portali, sui quali tuttavia intervennero almeno due diversi collaboratori. Per quanto riguarda il problema della presunta discendenza tolosiana del modello di portale con statue a colonna, lo studioso spiega come non sia in realtà necessario ricorrere ad esempi così lontani per giustificare la presenza di elementi innovativi. Il portale maggiore della cattedrale avrebbe infatti sviluppato soluzioni formali già presenti nel contesto padano. Gandolfo dedica inoltre qualche riga anche alle figure che popolano gli stipiti, alle quali, in questa occasione, lo studioso non ritiene di poter associare una funzione significativa. Ai rilievi in questione viene infatti attribuita in questa sede una valenza puramente ornamentale.

In questo periodo viene pubblicato anche l'interessante lavoro di Carlo Tubi, *La cattedrale pitagorica*⁹⁴. Nell'opera viene analizzato l'apparato decorativo e architettonico della cattedrale, con l'intento di cogliere al suo interno aspetti di carattere simbolico e misterico. Nel capitolo dedicato

⁹¹ *Storia di Ferrara*, 7 voll., a cura di A. Vasina, Ferrara, Corbo, 1987.

⁹² *Storia di Ferrara* cit., V., *Il Basso Medioevo XII-XIV*, 1987.

⁹³ F. Gandolfo, *Il Romanico a Ferrara e nel territorio: momenti e aspetti per un essenziale itinerario architettonico e scultoreo*, in *Storia di Ferrara*, V., pp. 323-373.

⁹⁴ C. Tubi, *La cattedrale pitagorica, Ferrara. Geometria e simbolismo nel duomo di Ferrara*, Ferrara, Corbo, 1989.

all'analisi del protiro e del portale⁹⁵ lo studioso ne esamina dettagliatamente la decorazione scultorea soffermandosi anche sui rilievi presenti nella zona della strombatura. In questa sede viene data particolare enfasi al ruolo simbolico della porta come luogo di passaggio tra due diverse realtà, argomento che ritornerà più avanti in questa trattazione. Nell'ambito degli studi degli anni Novanta è da menzionare inoltre anche la tesi di dottorato di Luca Giubbolini⁹⁶ in cui viene analizzato nello specifico il protiro della cattedrale di Ferrara, circoscrivendo l'attenzione alla prima fase decorativa che vede Nicholaus protagonista.

Nel 2011, Francesco Gandolfo tornerà nuovamente sul tema del ruolo dei rilievi collocati lungo gli stipiti del portale maggiore, nel corso del suo intervento all'interno del convegno *Medioevo Natura e Figura*⁹⁷. In questo contributo, la decorazione della strombatura del portale viene analizzata in quanto portatrice di contenuti simili a quelli presenti nei rilievi posti in corrispondenza dei basamenti dell'entrata principale della cattedrale duecentesca di Sens, in Borgogna. Qui, le figure scolpite su formelle poste su due registri orizzontali ai lati del portale, hanno lo scopo di rappresentare, nel loro insieme, uno stato di natura primordiale e caotico, non ancora ordinato dalla Rivelazione del messaggio cristiano. Una situazione analoga si verificherebbe, secondo lo studioso, sugli stipiti del portale ferrarese, in cui le statue a colonna dei profeti vengono individuate come una sorta di punto di cesura semantica tra gli elementi posti al di sopra e al di sotto di esse. Questa rappresentazione enciclopedica degli esseri che popolano la Terra, avrebbe l'intento di restituire un'immagine ancestrale di essa, descrivendo visivamente uno stato di natura, ormai andato perduto, poichè completamente sconvolto e regolarizzato dall'avvento del messaggio cristiano. Le figure mostruose ed esotiche che popolano il portale ferrarese, originarie della classicità e confluite successivamente nella letteratura enciclopedica medievale, sono chiamate in questo contesto a sottolineare, per contrapposizione, il ruolo salvifico della Parola rivelata. Lo studioso ricorda come l'utilizzo di questo repertorio figurativo in chiave simbolica, e non semplicemente decorativa, venisse considerato all'epoca piuttosto controverso in base al famoso passaggio della lettera di San Bernardo all'abate Guglielmo⁹⁸, in cui l'uso di questo genere di immagini, all'interno dei chiostrini cluniacensi, veniva

⁹⁵ *Ibid*, pp. 67-94.

⁹⁶ L. Giubbolini, *Protiri e portali dal XIII agli inizi del XV secolo. I casi delle cattedrali di Trento, Ancona, Ferrara e Cremona; i protiri di Santa Maria Maggiore a Bergamo*, tesi di dottorato, Università La Sapienza di Roma, a.a 1996-1997.

⁹⁷ F. Gandolfo, *Da Sens a Montevergine: la natura in figura*, in *Medioevo: Natura e Figura*, Atti del XIV Convegno Internazionale di Studi AISAME (Parma 2011), a cura di C.A Quintavalle, Milano, Skira, 2015, pp. 481-504.

⁹⁸ S. Bernhadi *Apologia ad Guillelmum abbatem s. Theoderici*, in J. Von Schlosser, *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la Storia dell'Arte del Medioevo occidentale (secolo IV-XV). Con un'aggiunta di nuovi testi e aggiornamenti critico-bibliografici a cura di Janos Vegh*, Firenze, Le lettere, 1992, pp. 266-268 (ed. or. Wien, Greaser, 1896).

fortemente condannato. Gandolfo ipotizza quindi, che la decorazione della strombatura nel portale maggiore della cattedrale di Verona, in cui troviamo riproposti elementi molto simili a quelli presenti a Ferrara, possa costituire una versione edulcorata e censurata del programma decorativo ferrarese. Molti soggetti risultano pressoché identici, tuttavia, a Verona, secondo Gandolfo, prevale un intento puramente ornamentale, che si esplicita nella presenza di figure più stilizzate, molto meno aggressive ed espressive rispetto a quelle ferraresi. Nel portale veronese inoltre, gli esseri composti da elementi umani ed animali vengono ridotti ad un solo esemplare, a fronte di un aumento dei motivi vegetali e geometrici.

Nel 2014, la tesi di dottorato di Ann Lee Spiro⁹⁹, nell'ambito di una brillante rilettura della carriera di Nicholaus nella sua interezza, presenta, nel capitolo dedicato al duomo ferrarese, un'analisi dettagliata della decorazione del portale maggiore, riservando una sezione specifica ai rilievi degli stipiti. Vengono qui affrontate esaustivamente tutte le principali tematiche collegate all'analisi stilistica delle statue a colonna raffiguranti i Profeti, la Vergine e l'arcangelo Gabriele, individuando elementi di ascendenza bizantina nella resa dell'episodio dell'Annunciazione. Particolare attenzione viene riservata alla descrizione di alcune delle figure mostruose presenti sugli stessi pilastri, individuando i soggetti principali attraverso una rielaborazione critica di quanto emerso dagli studi precedenti di Porter¹⁰⁰ e Zavin¹⁰¹. In una seconda fase¹⁰², la studiosa presenta una ricostruzione del significato generale del programma decorativo del protiro e del portale nel loro insieme, sottolineando il ruolo chiave ricoperto in questo contesto dal simbolismo animale. Vengono quindi prese in esame tutte le figure animali e mostruose presenti, in ordine di apparizione, partendo dai due grandi leoni stilofori alla base del protiro, fino ad arrivare all'*Agnus Dei*, posto in chiave d'arco all'apice della composizione. Particolare attenzione viene riservata, in quest'ottica, alla figura del dragone sconfitto da San Giorgio nella lunetta del portale maggiore e ai rilievi scolpiti sugli stipiti. Questi ultimi, vengono interpretati come elementi portatori di significati moralizzanti, o come simbolo, in alcuni casi, di specifici vizi e peccati. Molte figure, alle quali non è immediatamente ricollegabile un preciso concetto, possono essere interpretate come generiche rappresentazioni del demonio. Secondo la studiosa, la varietà dei soggetti presi in esame e la loro distribuzione apparentemente casuale, non facilitano l'esegesi dell'insieme. Nonostante ciò molte di queste figure appaiono in evidente relazione tra loro e alcuni dei soggetti possono essere identificati grazie alla presenza di caratteristiche

⁹⁹ A. Lee Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholaus Artifex (active c.1122– c.1164) in the Context of Later Twelfth-Century North Italian Politics*, PhD Dissertation, Columbia University, 2014, in particolare, pp.138-140.

¹⁰⁰ Porter, *Lombard Architecture* cit., I., pp. 418-420.

¹⁰¹ Zavin, *Ferrara Cathedral Façade* cit., pp 132-148.

¹⁰² Lee Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholaus* cit., pp.160-172.

iconografiche specifiche. Lo studio di Ann Lee Spiro, pur senza introdurre grosse novità riguardo all'interpretazione del bestiario degli stipiti, è in grado di contestualizzarne la presenza all'interno di un programma iconografico che trova nella simbologia animale un potente mezzo espressivo.

Lo studio di Marta Boscolo Marchi, pubblicato nel 2016, rappresenta la risorsa più importante per lo studio dei rilievi ferraresi, la cui analisi viene affrontata nella parte della trattazione dedicata alle sculture nicoliane della facciata principale¹⁰³. Confrontando le figure della strombatura della Porta dei Principi e quelle analoghe presenti presso l'entrata principale del duomo di Verona, viene sottolineato, anche in questo caso, come queste ultime risultino realizzate in maniera più standardizzata, con meno variazioni e dettagli rispetto alle formelle ferraresi: il loro ruolo sembra essere quindi essenzialmente decorativo. A Ferrara, la ricchezza di particolari e il vastissimo repertorio di creature scolpite, suggerirebbe, al contrario, una funzione precisa di queste figure all'interno del programma iconografico. Per la prima volta troviamo elencati ordinatamente tutti i soggetti presenti, operazione in grado di facilitare enormemente chiunque decida di accostarsi alla loro interpretazione. Di ogni pilastrino vengono infatti analizzate entrambe le facce, dal basso verso l'alto, chiarendo l'esatta collocazione di molti rilievi descritti nei contributi precedenti, e favorendo una corretta lettura d'insieme della composizione. Dallo studio di Boscolo Marchi emerge chiaramente la presenza di strette relazioni tra queste immagini e le altre componenti del portale nicoliano, con le quali le figure animali in oggetto interagiscono in molti casi. Insieme alle statue dei Profeti, e ai due protagonisti della scena dell'Annunciazione, le figure animali degli stipiti, rappresentano, nel loro insieme, la storia dell'umanità prima dell'avvento di Cristo. Viene sottolineato, inoltre, come il carattere enciclopedico della rappresentazione rifletta il clima di rinnovato interesse per gli studi naturalistici, funzionali ad un'interpretazione in chiave neoplatonica dei testi sacri promossa dalla scuola di Chartres nel corso nell'XI secolo. L'ipotetica divisione delle figure tra elementi dalla valenza negativa, in basso, e positiva, in alto, non troverebbe nessuna conferma, a fronte della presenza di esseri mostruosi anche oltre la figura del profeta Ezechiele. La studiosa, inoltre, osserva come molti degli animali e degli esseri ibridi presenti, siano raffigurati nell'atto di mordere parti del proprio corpo, questo gesto potrebbe riferirsi alla natura autolesionista del peccatore, le cui azioni malvage si ripercuotono su sé stesso negativamente. Molte di queste creature presentano una lunga coda serpentiforme dotata di pericolose fauci; questa iconografia, derivante dalla rappresentazione delle costellazioni in ambito orientale, potrebbe essere legata al concetto di contrasto tra una dimensione celeste e una terrestre simboleggiato, come avremo modo di

¹⁰³ Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., pp. 130-138.

approfondire più avanti, dalla lotta tra l'animale e la propria coda¹⁰⁴. Le creature ferraresi si riferiscono, secondo la studiosa, alla multiforme natura del peccato, rappresentata attraverso un ricco campionario di soggetti che include al suo interno le principali categorie dell'esistente. La compresenza di immagini provenienti da tradizioni diverse e distanti tra loro, non facilita certamente l'interpretazione dei rilievi o l'individuazione di un filo conduttore in grado di collegarli tutti. L'eterogeneità dei soggetti e soprattutto la commistione di iconografie orientali e occidentali, cifra tipica dell'immaginario della cultura crociata, è infatti una delle caratteristiche principali di questo gruppo di rilievi. Inoltre, alla maggior parte delle figure possono essere associati significati simbolici ambivalenti, ora positivi, ora negativi a seconda delle diverse tipologie di fonti scritte in cui se ne trova menzione. Per questi motivi, secondo la studiosa, sarà necessario tenere a freno la volontà di attribuire per forza un significato specifico ad ogni singolo rilievo, in quanto questa operazione potrebbe costituire, in molti casi, una forzatura.

Nelle pagine precedenti, abbiamo ripercorso i principali studi storico artistici che nei secoli si sono occupati di descrivere ed interpretare le sculture che compongono il programma iconografico del protiro e del portale della cattedrale di Ferrara, al fine di chiarire le tesi interpretative principali relative a questa specifica porzione della decorazione scultorea dell'edificio. Le importanti considerazioni emerse dagli studi citati in questa sede, verranno riprese ed analizzate nel dettaglio nella parte finale della trattazione, dedicata alla descrizione e all'esegesi del ricco campionario di soggetti scolpiti sugli stipiti del portale stesso. Per l'interpretazione del programma iconografico in oggetto può risultare estremamente utile approfondire alcuni aspetti del clima culturale nel quale esso venne realizzato. Appare quindi necessario a questo punto, completare il nostro quadro introduttivo con una panoramica del contesto storico nel quale quest'opera si inserisce. Il protiro e il portale della cattedrale di San Giorgio risalgono infatti alle prime fasi costruttive dell'edificio. Verranno quindi di seguito chiarite le motivazioni politiche e religiose che portarono le autorità cittadine a prendere la decisione di edificare una nuova cattedrale a Ferrara nel XII secolo e di affidarne la decorazione scultorea alle maestranze riunite attorno alla figura di Nicholaus, il cui nome si trova inciso sulla facciata principale dell'edificio.

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 136.

2. Il contesto storico e politico.

2.1 L'antica cattedrale di San Giorgio Traspadano

Il primo nucleo della città di Ferrara, risalente al VII secolo, ebbe origine sulla riva sinistra del corso inferiore del fiume Po¹⁰⁵. Secondo l'accreditata tradizione inaugurata dallo storico Flavio Biondo¹⁰⁶, che resta valida anche per la storiografia più recente¹⁰⁷, il *castrum Ferrariae*, rientrerebbe in una serie di fortificazioni fatte erigere per volontà dell'esarca di Ravenna Smaragdo, per far fronte all'imminente avanzata longobarda che minacciava i territori posti sotto il dominio bizantino. Nel tratto di fiume su cui sorgeva l'antico *castrum* si trovavano due isole dalla forma allungata: l'isola del Belvedere, posta ad ovest, e quella di Sant'Antonio, collocata a est¹⁰⁸. Quest'ultima, si trovava di fronte al punto in cui il corso principale del fiume si divideva in due, dando origine al Po di Volano e al Po di Primaro¹⁰⁹. Nel tratto di terra compreso tra questi due rami fluviali, ovvero sulla sponda opposta a quella in cui si era sviluppata la fortificazione¹¹⁰, sorgeva l'antica Cattedrale di San Giorgio.

L'autore della *Chronica parva Ferrariensis*,¹¹¹ a proposito delle origini della città¹¹², ricorda come l'antica sede episcopale di Voghenza¹¹³, fosse stata trasferita presso San Giorgio Traspadano. Riccobaldo evitò, in questa sede, di associare un anno preciso a questo avvenimento, limitandosi ad aggiungere che, l'istituzione di una diocesi ferrarese con sede presso San Giorgio fosse già una realtà di fatto sotto il pontificato di Vitaliano, ovvero poco dopo la metà del VII secolo¹¹⁴. Sempre tramite

¹⁰⁵ La porzione di fiume su cui sorgeva l'antico *castrum* subì una consistente deviazione in corrispondenza della località di Ficarolo intorno alla metà del secolo XII. Questo fenomeno idrogeologico diede origine ad un nuovo ramo fluviale, l'attuale Po di Venezia. S. Patitucci Uggeri, *Sviluppo topografico di Ferrara nell'alto medioevo*, in *La Cattedrale di Ferrara*, atti del Convegno nazionale di studi storici organizzato dall'Accademia delle Scienze e di Ferrara sotto l'alto patrocinio della Presidenza del Consiglio dei Ministri (Ferrara 1979), Ferrara, S.A.T.E, 1982, pp. 25- 58; P. Fabbri, *L'evoluzione del Delta Padano dell'Alto al Basso Medioevo*, in *Storia di Ferrara*, 7 voll., a cura di A. Vasina, Ferrara, Corbo, 1987, V. *Il Basso Medioevo XII-XIV*, pp.16-41.

¹⁰⁶ B. Flavius, *De Roma triumphante libri decem, priscorum scriptorium lectoribus utilissimi, ad totius Romanae antiquitatis cognitionem pernecessarii*, I., *Italia illustrata*, Basileae, Officina Frobeniana, 1531, pp. 353-54.

¹⁰⁷ Patitucci Uggeri, *Sviluppo topografico di Ferrara* cit., in *La Cattedrale* cit., p.25; Visser Travagli, *Profilo archeologico* cit., in *Storia di Ferrara*, IV., p. 81.

¹⁰⁸ Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., p. 51.

¹⁰⁹ A. M Visser Travagli, *Profilo archeologico del territorio ferrarese nell'alto medioevo*, in *Storia di Ferrara* cit., IV., *L'Alto Medioevo VII-XII*, 1987, pp. 48-105.

¹¹⁰ Patitucci Uggeri, *Sviluppo topografico di Ferrara* cit., in *La Cattedrale* cit., pp. 25-29.

¹¹¹ Riccobaldo Ferrariensis, *Chronica Parva ferrariensis*, a cura di G. Zanella, deputazione provinciale ferrarese di storia patria, Ferrara 1983.

¹¹² Cfr *supra*. p. 135.

¹¹³ A. Benati, *Alle origini della diocesi di Ferrara: tra Voghenza e Comacchio (secc. IV-VIII)*, in Benati, Samaritani *La Chiesa di Ferrara nella storia della città e del suo territorio. Secoli IV-XIV*, Ferrara, Corbo, 1989, pp. 3-27.

¹¹⁴ Nella tradizione storiografica ferrarese esiste un dibattito attorno all'autenticità della bolla attribuita a papa Vitaliano e a un imperatore Costantino, che costituirebbe il più antico elemento della tradizione documentaria ferrarese e che collocherebbe la traslazione della sede episcopale all'anno 657. Gli storici hanno presto compreso come non si trattasse di un documento originale bensì di una copia del XIII secolo. Modena, Archivio di Stato, Archivio Segreto Estense, Computisteria, Serie dei Catastri e delle Investiture, Catastro B, cc. 64r-71v, XIII sec. Sul falso costituito dalla "bolla Vitaliana": A. Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara raccolte da Antonio Frizzi. Con giunte e note Del Con. Avv.*

la *Chronica parva*¹¹⁵, apprendiamo che la zona in cui sorgeva l'antica cattedrale di San Giorgio era denominata *Ferrariola*. Questo luogo, secondo il cronista, avrebbe costituito un nucleo abitativo molto antico, precedente a quello sorto sulla riva sinistra, dove la popolazione si sarebbe trasferita in seguito, esprimendo la volontà di allontanarsi dalla storica antagonista Ravenna¹¹⁶, spostandosi verso nord. Questa poco verosimile narrazione risponde forse alla necessità di dover conciliare l'esistenza di un insediamento sulla riva sinistra del Po con una forte e antica tradizione che identificava San Giorgio in Transpadano come la prima sede della cattedrale e dell'episcopato¹¹⁷.

Lo sviluppo della città sulla riva sinistra del fiume si ebbe dal VIII secolo¹¹⁸, a partire dalla zona di via Porta San Pietro¹¹⁹, allora sopraelevata¹²⁰. Il cuore della Ferrara altomedievale era invece il *fundus Tabernorus* toponimo originario del X secolo, volto probabilmente ad indicare un punto di sosta sulla strada romana¹²¹. Nel corso del X secolo la città appare già più che sviluppata, si contano infatti due diversi borghi, uno superiore e uno inferiore, posti rispettivamente a ovest e ad est dell'antico *castrum*, che, sede delle residenze delle famiglie più potenti della città, andava configurandosi come nuovo centro politico. Il polo amministrativo civile e militare si trovava perciò separato dal centro di potere religioso, posto sulla sponda opposta del fiume. La costruzione di una nuova cattedrale di rappresentanza più vicina al centro città, appariva pertanto più che necessaria. La lettura topografica della zona posta a nord del nucleo originario fortificato¹²², ha rilevato in essa le tracce di un corso d'acqua naturale, successivamente deviato tramite l'escavazione di un canale artificiale. Sarà proprio nella porzione di terra ricavata da questa operazione, fuori dalla preesistente città parafluviale, che sorgeranno l'odierna Piazza Trento Trieste e la nuova cattedrale cittadina¹²³, vicina al monastero di San Romano. La costruzione della nuova cattedrale costituì una circostanza estremamente rilevante

Camillo Laderchi, 5 voll., Ferrara, Abram Servadio, 1847-1848, I. pp. 217-227; O. Vehese, *Le origini della storia di Ferrara*, a cura di P. Rocca, Ferrara, Lunghini Bianchini Editori, 1958, p. 12; P. F. Kehr, *Italia pontificia, sive, repertorium privilegiorum et litterarum a romanis pontificibus ante annum MCLXXXVIII Italiae ecclesiis, monasteriis, civitatibus singulisque personis concessorum*, 10 voll., Berolini: apud Weidmannos, Berlin 1906-1975, V. *Aemilia sive provincia Ravennas*, 1911, p. 206; A. Benati, *Città e territorio fra Bizantini e Longobardi*, in *Storia di Ferrara*, IV., p. 130.

¹¹⁵ Riccobaldo Ferrariensis, *Chronica Parva* cit., p. 136.

¹¹⁶ Questa tradizione storiografica ha origine nel falso diploma attribuito a un imperatore Teodosio (423 d.C), ma che in realtà fu redatto a Bologna nel Duecento. G. Fasoli, *La composizione del falso diploma teodosiano*, in «Studi e memorie per la storia dell'Università di Bologna», n.s 2, Bologna 1961, pp. 77-94.

¹¹⁷ Patitucci Uggeri, *Sviluppo topografico di Ferrara* cit., in *La Cattedrale* cit., p. 29.

¹¹⁸ *Ibid.* cit., p. 45; Per le vicende relative alla fondazione della città si rimanda a: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., pp. 52-53.

¹¹⁹ Visser Travagli, *Profilo archeologico* cit., in *Storia di Ferrara*, IV., p. 82.

¹²⁰ Riccobaldo Ferrariensis, *Chronica Parva* cit. p. 137.

¹²¹ G. Uggeri, *La nascita di Ferrara: il quadro topografico e storico*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara», 91, 2013-2014, pp. 119-130.

¹²² Patitucci Uggeri, *Sviluppo topografico di Ferrara* cit., in *La Cattedrale* cit., p. 36.

¹²³ *Ibid.*, p. 37.

per la storia urbanistica della città di Ferrara. Essa infatti assumerà le caratteristiche di fulcro aggregativo per lo sviluppo del nuovo centro monumentale cittadino.

All'interno dell'antico *castrum* erano presenti numerose chiese, tutte dedicate a santi tipicamente bizantini¹²⁴, mentre nel cosiddetto *Burgus Inferior*, sorgeva la parrocchia di Santa Maria in Vado, che costituiva il primo fonte battesimale di Ferrara, e che entrò in conflitto con la nuova cattedrale di San Giorgio quando, una volta trasferita e diventata chiesa cattedrale, venne chiamata ad assumere al suo posto questo ruolo¹²⁵.

2.2 Il dominio canossano, i rapporti tra Ferrara e la Chiesa di Roma e la sofferta dipendenza dall'arcivescovado ravennate.

La storia altomedievale della città di Ferrara appare inscindibile dalle vicende patrimoniali della Chiesa ravennate. Gli arcivescovi di Ravenna, continuatori della tradizione esarcale, furono per lungo tempo detentori, amministratori e proprietari di gran parte del territorio ferrarese. Il sentimento antiravennate in città era pertanto piuttosto forte¹²⁶. Lo sviluppo di tendenze autonomistiche, era infatti favorito anche dalla posizione geografica della città, che si collocava marginalmente rispetto al centro di potere rappresentato da Ravenna.

Nel territorio ferrarese, durante il X secolo, la situazione patrimoniale¹²⁷ appariva piuttosto complessa. La Chiesa di Roma, l'arcivescovado ravennate e il vescovo di Ferrara, si configuravano come le tre principali autorità fondiarie in queste zone. L'autorità papale sul territorio Ferrarese era andata progressivamente allentandosi nel corso del IX e del X secolo. Fu solo a partire dal 967¹²⁸, che molti territori tra cui quello ferrarese, vennero restituiti da Ottone I al papato¹²⁹. Si trattò però di una restituzione più formale che fattiva, in quanto la città di Ferrara rimase sotto il controllo di una figura fedele all'imperatore, ovvero Liutprando vescovo di Cremona¹³⁰. In questo periodo, i rappresentanti dell'esarcato ravennate cercavano di esercitare il loro potere temporale su Ferrara e sul suo territorio, mentre i vescovi e i cittadini ferraresi dimostravano il desiderio di sottrarsi ad un dominio avvertito come troppo pressante. Il vescovo Leone, particolarmente attivo nel percorso di conquista di nuovi

¹²⁴ Visser Travagli, *Profilo archeologico* cit., in *Storia di Ferrara*, IV., p. 83; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 52.

¹²⁵ Samaritani, *Religione fra società politica e istituzioni nella temperie della nuova cattedrale (Secolo XII)*, in Benati, Samaritani, *La Chiesa di Ferrara* cit., pp. 100- 101.

¹²⁶ T. Bacchi, *Terra e società in età carolingia e postcarolingia*, in *Storia di Ferrara*, IV., pp. 140-161; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., p. 52.

¹²⁷ Bacchi, *Terra e società* cit., in *Storia di Ferrara*, IV., p. 142.

¹²⁸ Kehr, *Italia Pontificia* cit., V., p. 208 n. 5; Vehese, *Le origini della storia di Ferrara* cit., p.127.

¹²⁹ Samaritani, *La Chiesa di Ferrara tra pieno e basso medioevo (secc. VIII-XIV)*, in Benati, Samaritani, *La Chiesa di Ferrara* cit., p. 35-36.

¹³⁰ F. Bocchi, *Società e politica a Ferrara tra Ravennati e Canossani*, in *Storia di Ferrara*, IV., p. 196.

spazi di autonomia per la città, partecipò, nella primavera del 981¹³¹, ad un sinodo in Laterano, svoltosi in seguito al soggiorno dell'imperatore Ottone II presso Ravenna¹³². Il vescovo di Ferrara, in questa occasione, riuscì ad ottenere un importante privilegio da parte di papa Benedetto VII¹³³, che riconosceva e confermava il potere della chiesa locale e della città su dodici masse¹³⁴, che erano state assegnate nel 967¹³⁵ al vescovo ferrarese Martino¹³⁶, ma sulle quali l'autorità ravennate continuava ad esercitare il proprio controllo¹³⁷.

Le entrate derivanti dai traffici fluviali erano spartite tra il governo della città e la Santa Sede, alla quale, in questo modo, veniva garantito l'incasso di un censo annuario, riconfermando così il proprio potere sul territorio. Papa Gregorio V, perso l'appoggio di Ottone III, faticava a mantenere il suo dominio effettivo, sia su Roma, che, a maggior ragione, sui suoi possedimenti periferici collocati nel territorio ferrarese. Fu così che l'imperatore decise di guadagnarsi l'appoggio di Ravenna¹³⁸, assegnando nel 999¹³⁹ diverse città emiliane compresa Ferrara alla giurisdizione del suo arcivescovo¹⁴⁰. Questo stato di cose spinse Papa Silvestro II ad adottare alcune contromisure, considerata la necessità, sempre più impellente per la Santa Sede, di nominare un proprio rappresentante nel territorio ferrarese, in grado di gestirne il patrimonio. A questo scopo, infatti, agli inizi dell'XI secolo, il marchese Tedaldo di Canossa, venne nominato dal papato, amministratore del comitato di Ferrara. Per sancire la sua nuova posizione, il marchese, fece erigere una struttura difensiva, chiamata Castel Tedaldo, individuata anche nella *Chronaca Parva*¹⁴¹, come fortilizio opposto al *castrum*, sito sull'estremo versante occidentale della città. L'investitura di Tedaldo segnò l'inizio del periodo caratterizzato dal dominio canossano sul territorio ferrarese, la cui durata si estese per oltre un secolo. Ferrara, tra il X e il XI secolo, rappresentava un avamposto commerciale estremamente importante, grazie alla sua posizione tattica rispetto ai traffici mercantili che si snodavano sulle vie fluviali che collegavano le coste dell'adriatico alle zone più interne della pianura

¹³¹Kehr, *Italia Pontificia*, V., p. 209 n. 7.

¹³² In occasione del suo ritorno in Italia nel 980. Vehese, *Le origini della storia di Ferrara* cit., pp.128-129.

¹³³ *Ibid* p.12.

¹³⁴Samaritani, *Religione fra società, politica e istituzioni nella Ferrara della nuova Cattedrale (1130-1177)*, in *La Cattedrale* cit., p. 62.

¹³⁵ Samaritani, *Istituzioni e società religiosa prima e dopo il mille*, in *Storia di Ferrara* cit., IV., p. 230.

¹³⁶Samaritani, *La Chiesa di Ferrara tra pieno e basso medioevo (secc. VIII-XIV)*, in Benati, Samaritani, *La Chiesa di Ferrara* cit., pp. 35-36.

¹³⁷ Tale situazione, venne messa in luce da un documento del 970 firmato dal messo imperiale Eccicone Kehr, *Italia Pontificia* cit., V., p. 208; Vehese, *Le origini della storia di Ferrara* cit., p.128; Bocchi, *Società e politica a Ferrara* cit., in *Storia di Ferrara*, IV., p. 196.

¹³⁸ Samaritani, *Istituzioni e società religiosa* cit., in *Storia di Ferrara*, IV., p. 233.

¹³⁹ Bacchi, *Terra e società in età carolingia e postcarolingia*, in *Storia di Ferrara* IV., p. 146.

¹⁴⁰ *Ibid*. p. 147.

¹⁴¹ Riccobaldo Ferrariensis, *Chronica Parva* cit., p. 141.

padana¹⁴². Pertanto, la dinastia dei Canossa, appariva fortemente interessata a porre sotto il proprio controllo questa zona particolarmente strategica. Il successore di Tedaldo, Bonifacio di Canossa, si contraddistinse per l'attuazione di una politica caratterizzata dall'avvicinamento all'imperatore Enrico II, che intraprese una serie di interventi volti all'affermazione dell'autorità imperiale sul territorio ferrarese, concedendo alla città alcune importanti esenzioni¹⁴³. Dall' XI secolo iniziò a consolidarsi una nuova classe dirigente interna alla città, i cui membri venivano fregiati del titolo di *consules*. Il gruppo, legato alla curia vescovile di Ferrara, condivideva l'amministrazione del territorio con l'autorità di Bonifacio e in seguito alla morte di quest'ultimo, nel 1052, si rafforzò enormemente, acquisendo maggiore autonomia. La città, nel 1055¹⁴⁴, ottenne, anche da parte dell'imperatore Enrico III¹⁴⁵, importanti sgravi fiscali, sia in ambito commerciale, sia nella gestione della pubblica amministrazione. Tramite questo diploma, l'imperatore, intendeva favorire lo sviluppo economico delle forze locali, con lo scopo di delegittimare e restringere il potere dei Canossa sul territorio ferrarese. Nello stesso anno, il vescovo di Ferrara Rolando¹⁴⁶, ottenne un importante privilegio¹⁴⁷ da parte di Papa Vittore II¹⁴⁸, atto a rafforzarne il potere. Questa situazione, estremamente favorevole per la città, costituirà la base per l'ascesa di eminenti personalità politiche riconosciute dal popolo ferrarese, come Guido di Federico, Ardizzone di Bucco e Guglielmo il Bulgaro Marchesella¹⁴⁹, appartenente alla famiglia Adelardi, il cui ruolo fu fondamentale, come vedremo più avanti, per la storia della città nel corso del Medioevo ferrarese.

I rapporti tra Matilde e l'Impero risultavano particolarmente critici in questo frangente, e le città poste sotto il dominio della comitessa erano in procinto di ribellarsi alla sua autorità. Anche a Ferrara, unica roccaforte del potere matildico rimasta in questa zona insieme a Mantova, era in atto uno scontro tra le fazioni politiche sostenitrici dei Canossa e quelle che vi si opponevano. In questo contesto, trovò spazio la precoce genesi del fenomeno comunale a Ferrara¹⁵⁰, che coinvolse consoli

¹⁴² Visser Travagli, *Profilo archeologico* cit., in *Storia di Ferrara*, IV., p. 82.

¹⁴³ Bocchi, *Società e politica a Ferrara* cit., in *Storia di Ferrara*, IV., p. 203.

¹⁴⁴ Samaritani, *La Chiesa di Ferrara tra pieno e basso medioevo* cit., in Benati, Samaritani, *La Chiesa di Ferrara* cit., p. 40.

¹⁴⁵ Diploma di Enrico III al popolo ferrarese che si era rivolto al sovrano, 24 agosto 1055. Copia del 1231 conservata presso l'Archivio di Stato di Modena, Archivio segreto Estese, Computisteria, castro B, f. 30.

¹⁴⁶ Bocchi, *Società e politica a Ferrara* cit., in *Storia di Ferrara*, IV., pp. 220-221.

¹⁴⁷ Samaritani, *Istituzioni e società religiosa* cit., in *Storia di Ferrara*, IV., p. 235.

¹⁴⁸ Kehr, *Italia Pontificia* cit., V., p. 209.

¹⁴⁹ Vehese, *Le origini della storia di Ferrara* cit., p. 59.

¹⁵⁰ Trattasi di Guglielmo I il Bulgaro, capitano del popolo, figlio di Guarino II. A. Giglioli, *Il Duomo di Ferrara nella storia dell'arte*, in *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 154; Bocchi, *Società e politica a Ferrara* cit. in *Storia di Ferrara*, IV., p. 209.

¹⁵⁰ Samaritani, *Religione fra società, politica e istituzioni nella Ferrara* cit., in *La Cattedrale* cit., p. 65-66; A. Vasina, *Comune, Vescovo e Signoria estense dal XII al XIV secolo*, in *Storia di Ferrara*, V., pp. 79-127, in part., p. 76. A.

di estrazione popolare¹⁵¹. Nonostante questo rinnovamento delle forme di governo cittadino, le maggiori famiglie feudali ferraresi, restavano ugualmente potenti e ancorate alla loro autorità in virtù dei loro possedimenti territoriali¹⁵².

A partire dal XII secolo, Matilde di Canossa riuscì, a ricostituire le proprie alleanze¹⁵³ per riconquistare i territori ribelli, inclusa la città di Ferrara, che, nel 1101¹⁵⁴, venne riportata sotto il suo controllo. In seguito alla riconquista canossiana della città¹⁵⁵, assistiamo al costituirsi una nuova feudalità dominata dalla figura di spicco del vescovo Landolfo, in carica probabilmente già dal 1090¹⁵⁶, appartenente ad una famiglia storicamente vicina ai Canossa¹⁵⁷. Il vescovo, all'interno della curia dei suoi vassalli, poteva contare su forti alleati, quali i membri delle più importanti famiglie ferraresi esponenti della vecchia feudalità cittadina¹⁵⁸ come gli Adelardi e i Torelli. La riconquista del territorio ferrarese da parte di Landolfo, venne attuata estendendo il proprio dominio sulle masse, unità territoriali di dimensione maggiore rispetto alle pievi, che si trovavano invece sotto la giurisdizione dei principali proprietari terrieri locali, i *capitanei*¹⁵⁹. Il governo delle pievi da parte dei *capitanei*, non costituiva una minaccia per l'autorità del vescovo, al contrario, esso si configurava come un validissimo strumento di controllo territoriale. Il potere vescovile e quello dei rappresentanti cittadini, non entravano in conflitto in questa fase, in quanto, tra queste due componenti, sussisteva un rapporto solidale che andava rafforzandosi attorno alle rinnovate spinte autonomistiche della città e al crescente sentimento antiravennate.

Castagnetti, *La società ferrarese nella prima età comunale. Secolo XII*, in *Storia di Ferrara*, IV., *Il Basso Medioevo XII-XIV*, pp. 129- 157.

¹⁵¹ Samaritani, *Religione fra società politica e istituzioni nella temperie della nuova cattedrale (secolo XII)*, in Benati, Samaritani, *La Chiesa di Ferrara* cit., p. 71.

¹⁵² Si riamanda a: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., p. 54.

¹⁵³ A. Vasina, *Ferrara e Ravenna tra Papato e Impero nel XII secolo*, in *La Cattedrale* cit., p. 184.

¹⁵⁴ Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., p. 52; A. Samaritani, *Istituzioni e società religiosa* cit., in *Storia di Ferrara*, IV. pp. 240-241.

¹⁵⁵ Bocchi, *Società e politica a Ferrara* cit., in *Storia di Ferrara*, IV., pp. 213-214.

¹⁵⁶ Samaritani, *La Chiesa di Ferrara tra pieno e basso medioevo* cit., in Benati, Samaritani, *La Chiesa di Ferrara* cit., pp. 45- 48.

¹⁵⁷ Sulla famiglia del vescovo Landolfo si veda Samaritani, *Religione fra società, politica e istituzioni nella Ferrara* cit., in *La Cattedrale* cit., p. 169.

¹⁵⁸ Alcuni di loro erano già in precedenza legati alla dinastia canossiana, come la famiglia Marchesella. Bocchi, *Società e politica a Ferrara* cit., in *Storia di Ferrara*, IV., p. 213.

¹⁵⁹ Samaritani, *Religione fra società politica e istituzioni nella temperie* cit., in Benati, Samaritani, *La Chiesa di Ferrara* cit., p. 71. Per il confronto del contesto politico ferrarese con altre parti d'Italia si rimanda all'opera *La vassallità maggiore del Regno Italico: i capitanei nei secoli XI e XII*, Atti del convegno (Verona 1999), a cura di A. Castagnetti, Roma, Viella, 2001.

Il vescovo Landolfo, si recò personalmente a Roma, nel 1105 per essere consacrato dal pontefice¹⁶⁰. Nello stesso anno¹⁶¹, con il privilegio di Papa Pasquale II¹⁶², indirizzato oltre che al vescovo anche ai rappresentanti delle autorità cittadine¹⁶³, veniva sancita la diretta dipendenza della Curia ferrarese dalla Santa Sede. Tramite tale documento, vengono restituite al vescovado ferrarese sette divisioni territoriali, delimitando così i confini della diocesi, che, in questa fase, rimaneva sotto la stretta autorità di San Pietro. L'anno successivo, il concilio di Guastalla¹⁶⁴, convocato da Pasquale II, segnò un momento importantissimo per la storia di Ferrara. In quell'occasione infatti, la città, venne ufficialmente sottratta al dominio dell'arcivescovado di Ravenna, e alla sua giurisdizione spirituale. Tale decisione, rientrava nel progetto del pontefice di allontanare le più importanti diocesi emiliane¹⁶⁵ dalla sfera di influenza del metropolita scismatico ravennate: l'Antipapa Clemente III.

In un'ottica di legittimazione dell'immagine di Ferrara agli occhi della Santa Sede, assistiamo in un periodo che va dal 1106 al 1143, all'arrivo di importanti reliquie, in grado di conferire grande prestigio alla città¹⁶⁶. Risale infatti al 1106 l'acquisizione delle reliquie di San Aurelio provenienti da Edessa¹⁶⁷. Seguita, nel 1110, dall'arrivo della reliquia del braccio di San Giorgio, proveniente dalla città di Lydda in Palestina e donato a Matilde di Canossa, dal conte Roberto di Fiandra¹⁶⁸. Nel 1128, giunge a Ferrara il crocifisso di San Luca, e infine, nel 1143 vengono traslate in città le reliquie di San Romano¹⁶⁹.

¹⁶⁰ Vehese, *Le origini della storia di Ferrara* cit., p. 33.

¹⁶¹ *Ibid.* p. 29.

¹⁶² Archivio di Stato di Modena, Archivio Segreto Estense, Giurisdizione sovrana, busta 250, 8 aprile 1105; Kehr, *Italia Pontificia*, V., p. 210 n. 11. Per una riproduzione fotografica della bolla di Papa Pasquale II al vescovo di Ferrara Landolfo si veda: Samaritani, *Istituzioni e società religiosa* cit., in *Storia di Ferrara*, IV., p. 258.

¹⁶³ In questo documento troviamo citato anche Guglielmo II, ovvero il figlio del Bulgaro e di Marchesella, console dal 1106. Samaritani, *Religione fra società politica e istituzioni nella temperie* cit., in Benati, Samaritani, *La Chiesa di Ferrara* cit., pp. 69-71; Samaritani, *La Chiesa di Ferrara tra pieno e basso medioevo* cit., in Benati, Samaritani, *La Chiesa di Ferrara* cit., p. 46.

¹⁶⁴ Kehr, *Italia Pontificia*, V., p. 57 n. 188.; Vehese, *Le origini della storia di Ferrara* cit., p. 32.

¹⁶⁵ Vasina, *Ferrara e Ravenna* cit., in *La Cattedrale* cit., p. 187.

¹⁶⁶ Ferrara, BCAFe, ms. cl. I, n. 460, A.G Scalabrini, *Annali della Chiesa di Ferrara*, sec. XVIII. c.4v Editto da Boscolo Marchi, *Appendice documentaria in La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., pp. 114-120.

¹⁶⁷ Samaritani, *Istituzioni e società* cit., in *Storia di Ferrara*, IV. p. 255.

¹⁶⁸ Secondo la tradizione la reliquia fu prelevata dalla propria sede originaria dai crociati fiamminghi, entrando successivamente in possesso del conte Roberto di Fiandra. Ferrara, BCAFe, ms. cl. I, n. 430, O. Scalabrini, *Vita di San Giorgio soldato e martire protettore principale della Città e Ducato di Ferrara, titolare della Cattedrale, raccolta da diversi classici autori, et espurgata dell'imposture e falsità degli eretici*, XVIII sec, c.17v. Editto da Boscolo Marchi, *Appendice documentaria in La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., pp. 26-41.

¹⁶⁹ Samaritani, *La Chiesa di Ferrara tra pieno e basso medioevo* cit., in Benati, Samaritani, *La Chiesa di Ferrara* cit., p. 61; Samaritani, *Istituzioni e società religiosa* cit., in *Storia di Ferrara*, IV., p. 255.

Landolfo e Matilde, divenuti figure di collegamento diretto tra Roma e Ferrara, si fecero portavoce, in questi territori dei valori promossi dalla Riforma della Chiesa dell'XI secolo¹⁷⁰. L'adesione di Ferrara al movimento riformatore¹⁷¹ fu probabilmente dettata da motivazioni di carattere più politico che religioso. Le autorità religiose ferraresi, infatti, con il proprio sostegno alla causa gregoriana, più che esprimere un'effettiva presa di coscienza del rinnovamento spirituale in atto, intendevano creare un clima favorevole per l'ottenimento della propria autonomia. L'episcopato del vescovo Landolfo appare comunque chiaramente caratterizzato da numerosi interventi volti a soddisfare le istanze della restaurazione post gregoriana promossa da Papa Urbano II (1088-1099) e dal suo successore Pasquale II (1099-1118)¹⁷². Il pontefice auspicava infatti, per il clero regolare, un ritorno, anche dal punto di vista economico, a forme di vita comunitaria¹⁷³, sul modello della chiesa delle origini, anche con lo scopo di sfavorire il frazionamento e la dispersione dei beni ecclesiastici. La Santa Sede prese inoltre provvedimenti volti a riportare nelle uniche mani dei vescovi l'esercizio della *cura animarum*¹⁷⁴, con l'intento di eliminare ogni focolaio di simonia. Il rilancio della vita comunitaria del clero regolare¹⁷⁵, era pertanto fondamentale nel processo di restaurazione delle circoscrizioni ecclesiastiche tradizionali, all'interno delle quali veniva ribadita la centralità della figura del vescovo e la sua dipendenza diretta da Roma. Gli ordini monastici, in questo frangente, vennero fortemente penalizzati, a favore delle diocesi¹⁷⁶. A Ferrara però, questa tendenza a favorire il clero organizzato, prevedeva tre importanti eccezioni per i monasteri vescovili di San Bartolomeo, San Silvestro e San Romano¹⁷⁷. Il vescovo Landolfo applicò localmente le direttive papali, favorendo forme di vita in comune fra i canonici regolari ferraresi, i quali, in quegli anni, tendevano a mettere in pratica le regole di convivenza proprie del capitolo in maniera troppo blanda. Essi infatti, essendo nel tempo entrati in possesso di dimore private, si limitavano alla sola condivisione del momento dei pasti¹⁷⁸. Il passaggio

¹⁷⁰ Già nel 1085, il vescovo di Ferrara, Guido, aveva preso parola nella lotta tra papato e impero inaugurata da Gregorio VII ed Enrico IV, con il trattato *De scismate Hildebrandi*. Wildo Episcopus ferrariensis, *De scismate Hildebrandi*, in *Libelli de lite imperatorum et pontificum saeculis XI. et XII. conscripti*, 3 voll., a cura di E. Dummler, Hannoverae 1891-1897, I., in (Monumenta Germaniae Historica. V), I., Hannoverae 1891, pp. 529-567; O. Capitani, *Tensioni riformatrici tra Ferrara, Pomposa e Ravenna dal X al XII secolo*, in *Storia di Ferrara*, IV. cit., p. 302.

¹⁷¹ Si rimanda al contributo di Ovidio Capitani che indaga le influenze della Riforma della chiesa dell'XI secolo nei contesti di Ravenna, Pomposa e Ferrara: Capitani, *Tensioni riformatrici* cit., in *Storia di Ferrara*, IV., pp. 300-322.

¹⁷² Samaritani, *Religione fra società politica e istituzioni nella temperie* cit., in Benati, Samaritani, *La Chiesa di Ferrara* cit., p. 122.

¹⁷³ Benati, *La vita comune del capitolo ferrarese nel trapasso dalla vecchia alla nuova Cattedrale*, in *La Cattedrale* cit., pp. 293-307.

¹⁷⁴ N. D'Acunto, *I Vallombrosani e l'episcopato*, in *Papato e monachesimo esente nei secoli centrali del Medioevo*, Firenze 2003, p. 44-45.

¹⁷⁵ C. D. Fonseca, *Medioevo canonico*, Milano, Vita e Pensiero, 1970, pp. 56-71.

¹⁷⁶ L'estraneazione totale dei monaci dalla cura delle anime sarà sancita dal concilio Lateranense I del 1123. Ai monasteri, vennero inoltre imposte importanti limitazioni, tra cui il divieto di acquisizione di beni e immobili da parte di privati. Samaritani, *Istituzioni e società religiosa* cit., in Benati, Samaritani, *La Chiesa di Ferrara* cit., p. 47.

¹⁷⁷ Samaritani, *Religione fra società politica e istituzioni nella temperie* cit., in Benati, Samaritani, *La Chiesa di Ferrara* cit., p. 84, 107.

¹⁷⁸ Benati, *La vita comune del capitolo ferrarese* cit., in *La Cattedrale* cit. p. 298.

dalla vecchia alla nuova cattedrale rappresentò probabilmente una buona occasione per l'imposizione ai canonici di norme più restrittive riguardo la vita comunitaria, promuovendo un rinnovo delle abitudini e dei comportamenti degli stessi, in favore di una più stretta adesione al progetto riformatore¹⁷⁹. Per volontà di Landolfo, inoltre, la chiesa di Santa Maria in Vado venne assegnata, nel 1115, ai canonici portuensi di Ravenna, mutando così il proprio stato di canonica secolare in regolare¹⁸⁰. Questo gesto ebbe lo scopo di rendere omaggio all'operato di Pasquale II, il quale, aveva da poco approvato la regola dell'istituzione ravennate¹⁸¹. L'assegnazione di questo importante centro religioso ai canonici portuensi, avvenuto tra il 1106 e il 1118, ovvero nel periodo segnato dal raggiungimento della parziale autonomia della città di Ferrara, potrebbe essere letto come un segno di un cauto avvicinamento nei confronti di Ravenna, che si apprestava a nominare in qualità di arcivescovo il riformatore e canonico regolare Gualtiero da Ratisbona¹⁸². L'azione del vescovo Landolfo si estese ben oltre la morte di Matilde di Canossa sopraggiunta nel 1115, che aprì una nuova stagione per la città caratterizzata da un netto peggioramento dei rapporti con il papato. La morte di Matilde, alla quale seguì pochi anni dopo anche quella di Pasquale II, segnò l'inizio di un periodo di ulteriore sviluppo del movimento comunale¹⁸³, caratterizzato dall'appoggio attivo di Landolfo, che con la sua politica riformatrice, stava progressivamente assumendo un ruolo di riferimento per le più importanti autorità cittadine, sia religiose che laiche. Questi eventi contribuirono a creare, nei primi anni del breve pontificato di Gelasio II, un clima favorevole per il riavvicinamento di Ravenna alla Santa Sede. Il precedente atteggiamento filo scismatico della città subì, come accennavamo, una significativa inversione di rotta con la nomina dell'arcivescovo riformatore Gualtiero di Ratisbona nel 1118.

Tramite la bolla gelasiana, dello stesso anno¹⁸⁴, il pontefice decise di annullare gli esiti del concilio di Guastalla del 1106, riaffidando il dominio delle diocesi dell'Emilia occidentale, compresa Ferrara, all'arcivescovado ravennate¹⁸⁵. La linea politica di riavvicinamento a Ravenna venne mantenuta da

¹⁷⁹ Cfr. *supra*

¹⁸⁰ La volontà di Landolfo di porre le più importanti chiese cittadine sotto il controllo di canonici regolari si espliciterà anche più avanti, nell'assegnazione ai lateranensi della chiesa di San Marco nel 1133. Samaritani, *Religione fra società, politica e istituzioni nella Ferrara* cit., in *La Cattedrale* cit., p. 69.

¹⁸¹ Cfr. *supra*

¹⁸² La chiesa di Santa Maria in Vado, in quanto provvista di fonte battesimale, costituiva un centro di potere religioso strategico nella città di Ferrara. Con la sua assegnazione ai canonici portuensi l'edificio diventa una roccaforte del potere ravennate in città. L'assegnazione ai canonici di Ravenna di questo importantissimo edificio religioso si rivelerà una mossa controproducente per il vescovo Landolfo. I rapporti tra questa comunità religiosa e quella gravitante attorno alla nuova cattedrale cittadina sono destinati a diventare sempre più tesi nel corso degli anni, a causa del fatto che i canonici della nuova cattedrale rivendicavano il diritto di conferire in via esclusiva il battesimo ai membri della popolazione. Cfr. *supra*, p. 127.

¹⁸³ A. Vasina, *Comune, Vescovo e Signoria estense dal XII al XIV secolo*, in *Storia di Ferrara*, V., p. 76.

¹⁸⁴ Kehr, *Italia Pontificia*, V., p. 57 n. 189.

¹⁸⁵ Vehese, *Le origini della storia di Ferrara* cit., p. 45.

Callisto II, che nel sinodo lateranense nel 1121 riconfermò il contenuto della bolla di Gelasio II¹⁸⁶, legittimando nuovamente il potere della città sui territori ferraresi.

La progressiva riabilitazione di Ravenna agli occhi della Santa Sede coincideva con il deterioramento dei rapporti tra il papato e Ferrara. Il comune ed il vescovo si dimostravano ostili e reticenti nei confronti della nuova linea adottata dal pontefice, a causa della perdita della tanto agognata autonomia da così poco tempo conquistata. Nel 1123, la Chiesa di Roma ribadì nuovamente la sudditanza di Ferrara nei confronti dell'arcivescovado ravennate¹⁸⁷, inasprendo ulteriormente il clima che stava portando le autorità politiche e religiose cittadine, a disconoscere i diritti di sovranità della Santa Sede sui territori ferraresi¹⁸⁸. L'insubordinazione di Ferrara portò Callisto II, tra il 1123 e il 1124¹⁸⁹, a prendere la grave decisione di sospendere il vescovo Landolfo dall'esercizio del proprio mandato, e di infliggere un interdetto all'intero popolo ferrarese¹⁹⁰.

2.3 Il riavvicinamento al papato e la fondazione della nuova cattedrale.

A partire dal 1130, sotto il pontificato di Innocenzo II, la situazione tornerà nuovamente favorevole per la città¹⁹¹. Il nuovo pontefice si trovava fortemente minacciato dal partito dell'Antipapa Anacleto II¹⁹². Fu proprio lo scisma anacletiano a spingere Innocenzo II ad instaurare buoni rapporti con le più importanti diocesi della Lombardia e della Romagna, garantendosi la fedeltà dei loro vescovi. Anche Ferrara si inseriva a pieno titolo in questa rete di alleanze. Fu così che pochi anni dopo venne ufficialmente sancita la piena riconciliazione tra Ferrara e la Chiesa di Roma, tramite il privilegio di Innocenzo II dell'11 marzo 1133¹⁹³. Con questo atto, indirizzato significativamente sia al vescovo che al comune¹⁹⁴, il pontefice garantiva l'inalienabilità delle proprietà della Chiesa di Roma sul territorio ferrarese, sottintendendo di fatto la cessazione della dipendenza temporale di Ferrara da Ravenna¹⁹⁵. Il papato ribadiva comunque l'obbligo da parte della città, di versare regolarmente l'imposta annua dovuta¹⁹⁶, e pretendeva assoluta fedeltà da parte delle forze politiche cittadine, che

¹⁸⁶ Kehr, *Italia Pontificia*, V., p. 57 n. 190.

¹⁸⁷ *Ibid*, p. 58, n. 191.

¹⁸⁸ Vasina, *Comune, Vescovo e Signoria* cit., in *Storia di Ferrara*, V., p. 78.

¹⁸⁹ Kehr, *Italia Pontificia*, V., p. 211 n. 15.

¹⁹⁰ Samaritani, *Religione fra società politica e istituzioni nella temperie* cit., in Benati, Samaritani, *La Chiesa di Ferrara* cit., p. 70; Vehese, *Le origini della storia di Ferrara* cit., p. 33;

¹⁹¹ La storia del Millecento ferrarese, nella quale vediamo sorgere il nuovo duomo, è stata analizzata alla luce dei numerosi documenti papali che hanno in oggetto la città e la sua cattedrale. La disamina di queste fonti ad opera di Otto Vehese, risalente alla fine degli anni Trenta del Novecento resta ancora oggi validissima. Vehese, *Le origini della storia di Ferrara* cit.; Vasina, *Ferrara e Ravenna* cit., p. 184.

¹⁹² Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., p. 55; Samaritani, *Religione fra società politica e istituzioni nella temperie* cit., in Benati, Samaritani, *La Chiesa di Ferrara* cit., p. 47.

¹⁹³ Kehr, *Italia Pontificia*, V., p. 211 n. 17.

¹⁹⁴ Samaritani, *Religione fra società, politica e istituzioni nella Ferrara*, in *La Cattedrale* cit., p. 69.

¹⁹⁵ Vasina, *Ferrara e Ravenna* cit., in *La Cattedrale* cit., p. 192.

¹⁹⁶ Vehese, *Le origini della storia di Ferrara* cit., pp. 45-46.

prendevano l'impegno di servire e difendere l'autorità della Chiesa di Roma. Con questo atto, Innocenzo II perdonava al popolo ferrarese e al suo vescovo tutte le offese subite dai suoi predecessori, riabilitandoli pienamente¹⁹⁷. Questo documento, oltre a rappresentare l'inizio del processo di liberazione del vescovado ferrarese dall'autorità di Ravenna, si configura anche come premessa politica per l'edificazione della nuova cattedrale cittadina. Tra le motivazioni che portarono alla costruzione del nuovo duomo, la volontà di affermare l'autonomia di Ferrara nei confronti di Ravenna, fu sicuramente un fattore fondamentale. Tuttavia, il nascente edificio, rappresentava soprattutto l'espressione materiale della solidarietà reciproca tra i principali poteri cittadini. Il comune ferrarese, infatti, aveva in questo periodo piene facoltà di sviluppo, anche a causa dell'allentamento del controllo canossano sulla città¹⁹⁸. La cattedrale di San Giorgio Cispadano fu la costruzione principale attorno alla quale si sarebbe articolata la nuova zona direzionale di Ferrara, a nord del corso del Po. Questo spostamento del centro amministrativo può essere considerato sintomo della chiara volontà dell'episcopato ferrarese, di allontanarsi anche fisicamente dalla zona di influenza ravennate. La costruzione della nuova sede episcopale si poneva quindi come un intervento urbanistico volto a soddisfare molteplici esigenze: in primo luogo, l'edificio doveva celebrare la coesione e la potenza delle forze politiche in campo, allo stesso tempo, esso testimoniava la dipendenza diretta di Ferrara dalla Santa Sede, prerogativa fondamentale per il percorso di emancipazione della città e per l'ottenimento della completa indipendenza. Landolfo, per il conseguimento di questo obiettivo, decise di attuare una precisa strategia politica volta ad assicurarsi la totale protezione di San Pietro. Il vescovo ed i consoli del comune, si premunirono infatti di acquistare un terreno edificabile in previsione della costruzione della nuova cattedrale, con l'intenzione di donarlo alla Santa Sede, al fine di instaurare con essa un legame di fedeltà indissolubile¹⁹⁹. La memoria notarile del 30 ottobre 1135²⁰⁰, rappresenta infatti il primo atto ufficiale che testimonia l'acquisto, e la proposta di cessione

¹⁹⁷ Secondo alcuni studiosi è possibile cogliere in questa sede un riferimento ad un iniziale allineamento della città di Ferrara con il partito dello scismatico Anacleto II. Il nome di Anacleto II in relazione alla città di Ferrara viene riportato per la prima volta dal Guarini: M.C. Guarini, *Compendio storico dell'origine, accrescimento, e Prerogative delle Chiese, e Luoghi Pij della Città, e Diocesi di Ferrara, E delle memorie di que' Personaggi di pregio che in esse sono seppelliti, in cui incidentalmente si fa menzione di Reliquie, Pitture, Sculture ed altri ornamenti al decoro così di esse Chiese, come della Città appartenenti*, Ferrara, 1998 (ed. or. Ferrara, Heredi di Vittorio Baldini, 1621), pp. 7-8. Tuttavia, come segnalato dal Frizzi, il nome di Anacleto II apparirebbe semplicemente a causa di un grossolano errore del cronista seicentesco, che intendeva invece riferirsi ad Innocenzo II. Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara* cit., II., p. 180. Secondo Belloni al contrario, il Guarini non avrebbe commesso alcun errore e la sua testimonianza suggerirebbe appunto l'esistenza di accordi pregressi tra le autorità ferraresi e Anacleto II. A. Belloni, *Per un'iscrizione in volgare antica e per uno storiografo del Seicento*, in «Studi Medievali», s. 2, 1906-1907, pp. 227-229; G. Pistarino, *Le iscrizioni ferraresi del 1135*, «Studi Medievali», s.3, 5, 1964, p. 121. L'assenza di materiale documentario relativo ai primi anni dello scisma non aiuta a chiarire la situazione, e potrebbe forse essere imputabile ad una volontaria distruzione delle testimonianze del precedente schieramento politico della città. Si rimanda a: Zavin, *Ferrara Cathedral Façade* cit., p. 29.

¹⁹⁸ Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., p. 54.

¹⁹⁹ Vehese, *Le origini della storia di Ferrara* cit, p. 34.

²⁰⁰ Kehr, *Italia Pontificia*, V., p. 212 n. 19.

al papato, dell'appezzamento su quale verrà edificato il nuovo edificio. Questo documento, certifica la presenza a Ferrara, in qualità di legato pontificio del cardinale prete di Sant'Anastasia, Azzone, preposito di Sant'Antonino a Piacenza. Questa importante figura di raccordo tra Ferrara e il papato, venne incaricata di rappresentare la Santa Sede nella transazione e di accettare formalmente l'offerta del terreno. In questo modo, la proprietà della cattedrale ferrarese passava totalmente nelle mani della Chiesa di Roma, che si impegnava a rispettare in futuro il divieto di cessione del bene ad altre autorità religiose. Ciò sottintendeva che la città di Ferrara dovesse dipendere unicamente dall'autorità pontificia, e non dal metropolita ravennate, come avvenuto in passato. In cambio, la cittadinanza e il vescovo promettevano di pagare regolarmente ogni anno un tributo alla Santa Sede ed erano ufficialmente chiamati ad assumersi il ruolo di fedeli difensori della sua autorità religiosa e politica. Un secondo documento papale redatto presso la città di Pisa²⁰¹, alla fine di settembre di un anno imprecisato, rappresenta la conferma di accettazione del terreno da parte di Innocenzo II. Il pontefice aveva ricevuto una delegazione composta da due rappresentanti delle autorità ferraresi, il legato ufficiale Rizzardo, e il console Rinaldo, al fine di formalizzare l'avvenuta cessione, confermando l'accettazione del dono ed autorizzando la costruzione del nuovo edificio. I due documenti, secondo quanto riferito dal Kehr, si collocano entrambi all'anno 1135, tuttavia, il primo, appare redatto attorno al 30 ottobre, mentre quello che dovrebbe essere logicamente successivo, sembra risalire al 30 settembre. Il Kehr, sottolineando questa incongruenza, conclude che, in almeno uno dei due documenti, la nota cronologica debba essere stata riportata erroneamente²⁰². Appare probabile invece, che il documento redatto a Pisa alla fine del mese di settembre, sia da riferirsi all'anno successivo, ovvero il 1136 come dimostrato definitivamente da Balboni e Boscolo Marchi che, nelle loro ricerche, riportano la corretta redazione del testo di entrambi i privilegi citati²⁰³. La difficoltà di attribuire una datazione precisa all'atto di accettazione del terreno da parte del pontefice, è data dal cattivo stato di conservazione della copia più antica di questo privilegio, risalente al XV secolo e conservata presso l'Archivio della Curia Arcivescovile di Ferrara²⁰⁴. All'interno dello stesso codice è contenuto anche

²⁰¹ Kehr, *Italia Pontificia* cit., V., p. 212 n. 20.

²⁰² *Ibid.* p. 213.

²⁰³ D. Balboni, *L'anno della fondazione (1135) e della consacrazione (1177) della Cattedrale di Ferrara (1135-1177)*, in *L'arte sacra nei Ducati Estensi*, Atti della II Settimana dei Beni storico-artistici della Chiesa nazionale negli Antichi Ducati Estensi (Ferrara 1982), a cura di G. Fallani, Ferrara, STE, 1984, pp.59-83; Boscolo Marchi, *Appendice documentaria in La Cattedrale di Ferrar* cit., p. 10.

²⁰⁴ Ferrara, Archivio delle Curia Arcivescovile, ms. c. 13v, *Privilegi antichi e diversi concessi dai Sommi Pontefici ai Vescovi di Ferrara*, 1472.

l'atto di donazione dell'ottobre del 1135²⁰⁵, riproposto integralmente dallo Scalabrini²⁰⁶, il Kehr però, nella sua redazione, riporta il testo del documento tratto da una versione tramandataci da Pellegrino Prisciani²⁰⁷. Secondo alcuni studiosi, il documento papale redatto a Pisa, potrebbe essere considerato precedente²⁰⁸ rispetto alla memoria notarile del 30 ottobre 1135. Questa ipotesi, porta i suoi sostenitori a retrodatare il documento del 30 settembre, anticipando notevolmente la data dell'ipotetico inizio dei lavori, con un conseguente slittamento all'indietro della cronologia relativa alle opere scultoree oggetto di questa trattazione. Il cronista seicentesco Guarini²⁰⁹ propone infatti, per il documento pisano, la data del 1132, riportando la notizia dell'avvenuta consacrazione dell'edificio in data 8 maggio 1135. L'associazione di questa data alla prima consacrazione ufficiale della nuova cattedrale è derivata dalle cronache degli storici Carlo Sigonio²¹⁰ e Gasparo Sardi²¹¹, attivi tra il Cinquecento e il Seicento. La notizia, venne ripresa acriticamente da molti studiosi nei secoli successivi²¹², senza verificarne effettivamente la fondatezza. Balboni, a questo proposito, ha efficacemente sottolineato come, né l'8 maggio 1135, né quello dell'anno successivo cadessero di domenica, giornata destinata, secondo le norme liturgiche, a questo genere di cerimonie solenni²¹³. Tale equivoco, messo implicitamente in evidenza anche dal Kehr²¹⁴, deriva probabilmente dalla confusione di tale data con quella dell'8 maggio 1177, alla quale corrisponde l'effettiva consacrazione della cattedrale e del suo altare maggiore²¹⁵ da parte di Papa Alessandro III e che effettivamente

²⁰⁵ Ferrara, Archivio delle Curia Arcivescovile, ms. c. 10v, *Privilegi antichi e diversi conceduti dai Sommi Pontefici ai Vescovi di Ferrara*, 1472.

²⁰⁶ Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. cl. I, n. 459, c. 8, Scalabrini Antenore Giuseppe, *Copie di scritture estratte dall'archivio del capitolo di Ferrara*, sec XVIII.

²⁰⁷ Modena, Archivio di Stato, Fondo manoscritti della Biblioteca, n.136, 3 voll, III., c. 69, Pellegrino Prisciani, *Collectanea*, XV sec.

²⁰⁸ La presenza di Innocenzo II nella città di Pisa, è registrata con sicurezza solo a partire dal 1135, quando il pontefice vi si recò in occasione del sinodo indetto a causa dello scisma anacletiano, al quale partecipò anche Bernardo da Chiaravalle. A. Saba, *Storia dei Papi*, 2 voll, Torino, UTET 1936, I., *Da San Pietro a Celestino V*, p. 652; V. Pollonio, *San Bernardo, Genova e Pisa*, in *San Bernardo e l'Italia*, Atti del convegno di Studi (Milano, 1990), a cura di P. Zerbi, Milano, Vita e Pensiero, 1993, p. 69; R.Somerville, *The Council of Pisa, 1135: A Re-Examination of the Evidence for the Conons*, «Speculum», 45/1, 1970, pp. 98-114; Boscolo Marchi, *La Cattedrale di Ferrara*, p. 56.

²⁰⁹ Guarini, *Compendio storico* cit. p. 8.

²¹⁰ C. Sigonio, *Historiarum de regno Italiae libri quindecim*, Bononiae, 1580, p. 498.

²¹¹ G. Sardi, *Libro delle historie ferraresi*, Ferrara, Gironi, 1646, p. 36.

²¹² Tra questi Antonio Frizzi, che considerando il privilegio pisano anteriore all'atto di donazione, mantiene gli stessi riferimenti cronologici proposti dal Guarini, ovvero la fondazione giuridica della cattedrale nel 1132 e la sua consacrazione nel maggio 1135. Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara* cit., II., p. 180.

²¹³ Balboni, *L'anno della fondazione* cit., p. 71.

²¹⁴ Kehr, *Italia Pontificia*, cit., V., p. 222, n. 5.

²¹⁵ Come riporta anche lo Scalabrini, evidenziando l'incongruenza tra le due date prese in considerazione per la consacrazione. Lo studioso, considerando l'8 maggio 1177 come data di consacrazione unicamente dell'altare maggiore, rimane fedele al 1135 come anno della prima consacrazione della chiesa. Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. cl. I, n. 447, G. A Scalabrini, *Memorie dalla cattedrale di Ferrara*, 2 voll., II., c. 468r, sec. XVIII. In merito, Balboni ricorda

cadeva di domenica²¹⁶. La data dell'8 maggio 1177, si trova inoltre incisa sulla faccia esterna anteriore di un reliquiario plumbeo²¹⁷, racchiuso all'interno dell'altare maggiore, riportato alla luce nel 1728²¹⁸ durante la ricostruzione del suddetto altare, in occasione dei grandi lavori di restauro promossi dal Cardinal dal Verme ai quali seguì una riconsacrazione della cattedrale. L'anno 1135, sembrerebbe quindi coincidere con la nascita teorico-giuridica dell'edificio, e non con la sua consacrazione, né tanto meno con la conclusione dei lavori relativi alla prima fase costruttiva. I documenti papali relativi alla costruzione della nuova sede episcopale ferrarese, appaiono collocabili, come sottolineato precedentemente, tra il 1135 e il 1136, essi rappresentano il punto di arrivo di un lungo percorso politico portato avanti dal comune e dal vescovo Landolfo, che prevedeva una strategia di avvicinamento alla Santa Sede con la finalità ultima di affrancarsi dalle ingerenze ravennati. Queste testimonianze documentarie, costituiscono il fondamento giuridico dell'inizio di un lungo e ambizioso progetto architettonico e urbanistico, storicamente cruciale per la città di Ferrara.

Appare notevolmente divergente la cronologia proposta da quel gruppo di studiosi²¹⁹ concordi nell'anticipare la fase dell'ideazione del progetto, sotteso alla costruzione della cattedrale, ad un periodo che va dal 1130 al 1134, e il completamento della prima fase dei lavori con relativa consacrazione dell'edificio, al 1135. Tale tesi trova sostegno presso l'interpretazione letterale della notizia dell'avvenuta traslazione dell'episcopato nella nuova sede a partire dal 1135²²⁰, contenuta in una delle più antiche compilazioni cronachistiche medievali riguardanti la città di Ferrara, ovvero gli

che secondo la prassi liturgica, la consacrazione della chiesa non poteva avvenire disgiuntamente da quella dell'altare maggiore e che quindi, nel 1135, la consacrazione del sito non avrebbe potuto essere effettuata. Balboni, *L'anno della fondazione* cit., p. 71.

²¹⁶ *Ibid* p. 74.

²¹⁷ Testo e fotografie dell'iscrizione in oggetto vengono analizzati da Balboni: Balboni, *L'anno della fondazione* cit., pp. 72-73.

²¹⁸ Il ritrovamento del reliquiario viene descritto da Giuseppe Manini Ferranti. G. Manini Ferranti, *Compendio della storia sacra e politica di Ferrara, dedicato a sua eccellenza reverendissima monsignor Paolo Patrizio Fava arcivescovo di Ferrara*, 6 voll., Ferrara, G. Bianchini, N. Negri, 1808-1810, II., *Che comprende la storia dall'anno 1104 dell'era cristiana sino all'anno 1393*, 1808, pp. 48-51. Si rimanda a: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., p. 93, nota n. 87.

²¹⁹ Oltre agli storici più antichi già citati si inseriscono in questo gruppo anche numerosi storici del Novecento come Giovanni Agnelli e Giulio Bertoni. G. Agnelli, *Ferrara: porte di chiese, di palazzi, di case*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1909, p. 2; G. Bertoni, *La fondazione della cattedrale di Ferrara e l'iscrizione del 1135*, in *La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza delle manifestazioni celebrative dell'VIII Centenario della Cattedrale poste sotto il patrocinio della Reale Accademia d'Italia: 1135-1935*, a cura del Comitato per la celebrazione dell'ottavo centenario, Verona, officine grafiche Mondadori, 1937, pp. 129-137.

²²⁰ La stessa informazione è riportata dal *Chronicon Estense*: «MCXXXV: Episcopatus Ferrariæ translatus fuit tubi est». *Chronicon Estense cum additamentis usque ad annum 1478*, a cura di G. Bertoni, E.P. Vicini, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XV., III, Città di Castello, Bologna, 1908-1937, p. 5.

*Annales Ferrarienses*²²¹, elenco di notazioni cronologiche riguardanti avvenimenti storici risalenti al XII e al XIII secolo. Tuttavia, probabilmente, questa fonte si riferisce al momento in cui il trasferimento dell'episcopato venne stabilito ufficialmente, e non allo spostamento fisico e concreto della sede vescovile nella nuova cattedrale, che avrebbe avuto come presupposto uno stadio abbastanza avanzato dei lavori, in quella data, da consentirne la consacrazione e il trasferimento in essa dell'ordinario diocesano. Considerando plausibile questa ipotesi, come suggerisce il Pistarino²²², i lavori di costruzione sarebbero dovuti iniziare subito dopo la promulgazione del diploma di Innocenzo II del 1133, oppure ancora prima, ovvero nel 1130 con l'autorizzazione di Anacleto II. In questo caso, i documenti papali dal 1133 al 1135 avrebbero avuto la funzione di regolarizzare, dal punto di vista legale, la costruzione di un edificio di fatto già in corso²²³. Tra gli studiosi che in tempi relativamente più recenti si sono dichiarati favorevoli a considerare l'inizio dei lavori come antecedente al 1135, troviamo Arturo Carlo Quintavalle²²⁴, il quale reputa indubbia la consacrazione del duomo cittadino nel 1135, ritendendo ancora valida l'analisi di Arthur Kingsley Porter²²⁵. Lo studioso statunitense considerava infatti il 1135 come termine massimo per la conclusione della prima fase, ipotizzando il protrarsi del cantiere tra il lontano 1125 e il 1133, in base ad alcuni accenni cronologici sulla fondazione della cattedrale forniti dallo storico trecentesco Riccobaldo da Ferrara²²⁶, dal quale si ricava, che la costruzione avvenne nel periodo in cui Lotario III non era ancora diventato imperatore²²⁷.

²²¹ *Annales Ferrarienses*, in *Annales et notae parmenses et ferrarienses*, a cura di F. Jaffè, Hannoverae, 1863, in *Monumenta Germaniae Historica*, I. *Scriptores in Folio SS*, XVIII. *Annales aevi Suevici*, p. 663. La nota cronologica recita: «In 1135 fuit episcopatus Ferrarie translatus ibi, ubi nunc est».

²²² Pistarino, *Le iscrizioni ferraresi* cit., pp. 128-129.

²²³ Samaritani, *Religione fra società, politica e istituzioni nella Ferrara*, in *La Cattedrale* cit., p. 152; Pistarino, *Le iscrizioni ferraresi* cit., p. 129.

²²⁴ A. C. Quintavalle, *Niccolò architetto*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, 3 voll., Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A.M Romanini, Ferrara, Corbo, 1985, pp. 208-210.

²²⁵ A. Kingsley Porter, *Lombard Architecture*, 3 voll., New Haven, Yale University Press, 1915-1917, II. pp. 404-422

²²⁶ Riccobaldo Ferrariensis, *Compilatio Chronologica, usque ad Annum MCCCXII producta*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, IX., Mediolani, Roma, 1726, p. 243

²²⁷ Ci si riferisce all'imperatore Lotario II di Supplingenburg, Re di Germania dal 1125, incoronato Imperatore a Roma solo nel 1133, un anno dopo la sua prima discesa in Italia. Come sottolineato da Boscolo Marchi, Riccobaldo, specificando che Lotario non era ancora Augusto, intendeva riferirsi probabilmente all'anno 1133 e non al 1125. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., p. 67.

La tradizione che considera il 1135 come anno di inizio della costruzione, e non della sua consacrazione²²⁸, appare appoggiata da un numero più esiguo di studiosi²²⁹, restando comunque la più logica, anche e soprattutto, alla luce dei documenti papali precedentemente analizzati. La fonte letteraria principale a sostegno di questa cronologia è rappresentata dall'opera quattrocentesca in volgare attribuita a Jacopo da Marano sulle origini della città di Ferrara, nella quale troviamo una descrizione dell'inizio del cantiere²³⁰, che l'autore colloca al 1135. Tale data, considerata in relazione all'inaugurazione della prima fase costruttiva dell'edificio, si ripresenta nella *Chronica dei Mosti*, una fonte della seconda metà del XVI secolo, facente parte di una raccolta di Alessandro Sardi²³¹. Considerando le evidenti ed enormi difficoltà di realizzazione di un'opera di tale portata nel contesto di un cantiere dell'XII secolo situato su un terreno paludoso²³², Arturo Giglioli²³³, sottolinea l'impossibilità che, in meno di due anni dal primo privilegio di Innocenzo II, si fosse giunti a uno sviluppo della fabbrica tanto avanzato da consentirne la consacrazione. Della stessa opinione è anche Gustavo Giovannoni²³⁴, il quale ipotizza che il cantiere si sia sviluppato lentamente dal 1135 in avanti, negando di conseguenza ogni possibilità di una consacrazione nello stesso anno.

A ben vedere, gli elementi a favore di una consacrazione successiva appaiono preponderanti. Infatti, come evidenziato da Francesco Gandolfo²³⁵, anche ammettendo un inizio dei lavori leggermente precedente al 1135, prova forse dell'esistenza di accordi pregressi tra il comune ferrarese e Anacleto

²²⁸ Sull'evidente inconciliabilità tra le due tradizioni si esprime negli anni Trenta Giuseppe Agnelli. G. Agnelli, *Davanti alla cattedrale di Ferrara*, in *La cattedrale di Ferrara*, pp. 157-159.

²²⁹ Tra i primi, all'inizio del Novecento Giuseppe Pardi. G. Pardi, *L'antica iscrizione in volgare ferrarese*, in «Atti e Memorie della Deputazione ferrarese di Storia Patria», s. 1, n. 20, 1909, pp. 3-28.

²³⁰ « Lo anno che Iddio vene habitare con nui 1135. Come messier Adelardo de li Adelardi, uno de li principali cittadini de Ferrara, date principio a fare edificare el domo de Ferrara. [...] Dove che lui del soprascritto anno cominciò a fare una grandissima palificada in mezzo alla valle ch'è allo incontro de la giesia de Santo Romano come grosse et longe rovere, molto ben fitto in gioso in terra, et poi fece fare certi grandissimi cassoni da asse grosse de rovere de una bona grossezza et li fece metere suso la ditta palificada, et li dentro cominciorno a fondare el domo de Ferrara. El qualle da poi che lo hebene fundato, cominciorno a tirar suso bellissima fazada de questo digno tempio, Et prima che questo magnanimo homo morese, lui fece condurre questa magna fabrica in bonissimo terminio. » Ferrara, BCAFe, ms. cl. I, n.534, Iacobo da Marano, *Principio et origine della cittade de Ferrara et da chi fu edificata ei de la illustrissima casa d'Este*, 2 voll., 1412, I., cc. 94v.- 95v.

²³¹ Ferrara, BCAFe, ms. Antonelli, n. 488, Sardi, Alessandro, *Raccolta di vari scritti relativi a Ferrara*, diss. XXIV, *Di una chronica manoscritta dei Mosti (665-1566)*, XVII secolo: «1135. Fu cominciato il viscovato di Ferrara»

²³² Come sottolineato anche dallo Scalabrini, basandosi sulla testimonianza di Iacobo da Marano: «Palificare il terreno molle e marazzoso, per alzarvi poi sopra il vasto tempio». Ferrara, BCAFe, ms. cl. I, n. 447, G. A. Scalabrini, *Memorie dalla cattedrale di Ferrara*, II., c. 13, sec. XVIII; Per la citazione integrale del brano dello Scalabrini e per una descrizione delle tecniche utilizzate per la realizzazione delle fondamenta della cattedrale sul paludoso terreno della valle di San Romano, si rimanda a: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., p. 171.

²³³ A. Giglioli, *Il Duomo di Ferrara nella storia dell'arte*, in *La cattedrale di Ferrara* cit., pp.139-269.

²³⁴ G. Giovannoni, *La cattedrale di Ferrara nella evoluzione dell'architettura romanica in Italia*, in *La cattedrale di Ferrara* cit., pp.1-20.

²³⁵ F. Gandolfo, *Il Romanico a Ferrara e nel territorio: momenti e aspetti per un essenziale itinerario architettonico e scultoreo*, in *Storia di Ferrara* cit., IV., pp. 333-335.

II²³⁶, risulta difficile immaginare una loro considerevole progressione a così poca distanza di tempo, soprattutto alla luce di alcune significative testimonianze. Apprendiamo infatti dallo Scalabrini²³⁷, che nell'aprile del 1136 era ancora in corso una permuta di terreno tra i canonici della cattedrale e l'adiacente monastero di San Romano²³⁸. L'acquisizione di questa ulteriore porzione di terreno, per l'ampliamento del cantiere, era prevista già nel 1135 dagli accordi tra Ferrara e la Santa Sede, e dimostra come, nel 1136, il perimetro definitivo dell'edificio non fosse stato ancora individuato. Gandolfo²³⁹ ipotizza che i lavori della facciata fossero iniziati, come riferito dalle cronache di Jacopo da Marano, nel periodo immediatamente precedente all'acquisizione del nuovo terreno. Questa fase preliminare, ebbe valenza per lo più simbolica e dovette limitarsi a un numero molto esiguo di interventi. Secondo lo studioso inoltre, l'allargamento del cantiere potrebbe coincidere con un mutamento del progetto architettonico. Infatti, la volontà di realizzare una cattedrale su cinque navate, sul modello delle basiliche patriarcali romane, potrebbe essere sopraggiunta al termine delle trattative tra le autorità ferraresi e il Papato, per esplicitare anche visivamente il nuovo rapporto privilegiato della città con la Santa Sede. La testimonianza di una donazione da parte del vescovo Grifo, successore di Landolfo, ai canonici di San Giorgio Transpadano risalente al 1141²⁴⁰, potrebbe confermare il fatto che il trasferimento del capitolo nella nuova sede si protrasse ben oltre il 1135²⁴¹, a causa della durata prolungata dei lavori. Il documento, rogato *sub porticu ecclesiae Sancti Georgii*, viene riportato da Manini Ferranti²⁴², ed è tramite tale fonte, che l'anno 1141, verrà considerato, da

²³⁶ O della precedente maturazione di un progetto autonomo, ideato da vescovo e clero, ma soprattutto dal nascente comune ferrarese, volto a porre l'autorità pontificia davanti ad un fatto compiuto. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., pp. 62-63.

²³⁷ Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteana, ms. cl. I, n. 447, G. A. Scalabrini, *Memorie dalla cattedrale di Ferrara*, 2 voll., I., c. 166r, sec. XVIII.

²³⁸ Gandolfo, *Il Romanico a Ferrara* cit., p.334; Si rimanda inoltre a Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 63.

²³⁹ Cfr. *supra*.

²⁴⁰ Si tratta della cessione di un insieme di beni immobili e di terreni adiacenti all'antica cattedrale, che comprendeva anche il palazzo vescovile, residenza di Landolfo. Il vescovo Grifo, sembra aver donato un'ingente quantità di beni ai canonici di San Giorgio transpadano probabilmente in due fasi, tra l'11 e il 13 maggio del 1141. Pellegrino Prisciani: Modena, Archivio di Stato, Fondo manoscritti della Biblioteca, *Historia Ferrariae*, 5 voll., XV secolo, n. 130, c. 38. Citato dalle fonti successive: Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteana, ms. cl. II, n.355, M. Equicola, *Annali della Città di Ferrara*, XVI secolo, c. 2v. L. Barotti, *Serie de Vescovi ed Arcivescovi di Ferrara*, Ferrara, Pomatelli, 1781, p. 23; Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara* cit., II., pp. 180-181; Ferrara, BCAFe, ms. cl. I, n. 430; O. Scalabrini, *Vita di San Giorgio soldato e martire protettore principale della Città e Ducato di Ferrara, titolare della Cattedrale, raccolta da diversi classici autori, et espurgata dell'imposture e falsità degli eretici*, XVIII secolo., c. 138v.; Ferrara, BCAFe, ms. cl. I, n. 445, G. A. Scalabrini, *Notizia degli uomini e donne illustri per santità e virtù cristiane che, o per origine, o permanenza hanno illustrato Città e Stato di Ferrara*, 3 voll., XVIII secolo, I., p.268. E dagli studiosi contemporanei: Samaritani, *Religione fra società, politica e istituzioni nella Ferrara*, in *La Cattedrale* cit., p. 152; Balboni, *L'anno della fondazione* cit., p. 69; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., p. 63.

²⁴¹ Balboni, *L'anno della fondazione* cit., p. 69.

²⁴² G. Manini Ferranti, *Compendio della storia sacra e politica di Ferrara, dedicato a sua eccellenza reverendissima monsignor Paolo Patrizio Fava arcivescovo di Ferrara*, 6 voll., Ferrara, G. Bianchini, N. Negri, 1808-1810, II., *Che comprende la storia dall'anno 1104 dell'era cristiana sino all'anno 1339*, Ferrara, 1808, p. 27. Su questo documento, intitolato: *sub porticu ecclesiae Sancti Georgii*: S. A. Zavin, *Ferrara Cathedral Façade*, PhD Dissertation, Columbia University, 1972 (Ann Arbor, University Microfilms International, 1989), pp. 16-19; A.L. Spiro, *Reconsidering the Career*

una parte consistente della critica²⁴³, come il termine entro il quale la costruzione del protiro dovrebbe considerarsi conclusa²⁴⁴. Un altro elemento che potrebbe suggerire una prosecuzione abbastanza prolungata dei lavori, è il fatto che nel 1146 la sepoltura di Guglielmo II degli Adelardi²⁴⁵, figlio del Bulgaro, il cui effettivo coinvolgimento nel finanziamento di questa grande impresa architettonica resta tuttavia incerto²⁴⁶, non avvenne nella nascente cattedrale, bensì nella Chiesa di Santa Maria

of *Nicholaus Artifex (active c.1122– c.1164) in the Context of Later Twelfth-Century North Italian Politics*, PhD Dissertation, Columbia University, 201, p. 4; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 30, 31, 35.

²⁴³T. Krautheimer Hess, *Die figurale Plastik der Ostlombardei von 1100 bis 1178*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 4, 1928, pp. 231-307; A. Kingsley Porter, *Lombard Architecture* cit., II, pp. 404-422; R. Jullian, René, *L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, 2 voll., Paris, Van Oest, 1945-1949, I, pp.114-116; D. Robb, *Niccolò: a North Italian Sculptor of the Twelfth Century*, «The Art Bulletin», 12, 1930, pp. 374-420; Quintavalle, *Niccolò architetto*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 211.

²⁴⁴ Come ricorda Boscolo Marchi tale fonte andrebbe considerata con cautela, visto che il portico sotto il quale venne ufficializzato tale documento potrebbe anche essere quello della vecchia cattedrale *ultra Padum*: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 63.

²⁴⁵ « MCXLVI. Die XI mensis septembris. Honorabilis dominus dominus Guilielmus de Marchesella obiit in Feraria, et sepultum fuit corpus ad ecclesiam sancta Marie Bethleem honorifice. Eodem millesimo. Sanguis domini nostril Jhesu Christi invenctus fuit in civitate Mantue. Eodem millesimo. Imperator Federicus intravit civitatem Ferrarie et tunc lix erat inter apostolicos» *Chronicon Estense* cit., in *R.I.S.*, XV., III, p. 5. A causa dell'inserimento di una glossa nel corso della tradizione testuale di questa fonte, alla notizia della morte di Guglielmo II, fa seguito un accenno all'imperatore Federico Barbarossa. Queste due notazioni non sono in alcun modo collegate l'una all'altra, tuttavia, la loro vicinanza all'interno del testo ha contribuito ad accentuare un grosso equivoco, riscontrabile in larga parte nella storiografia presa in analisi in questa sede, ovvero la confusione tra la figura di Guglielmo II e quella del figlio Guglielmo III, morto invece tra il 1183 e il 1187, Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara* cit., II., pp. 209-211; A.L. Massera, *La data di morte di Guglielmo III degli Adelardi*, in «Atti e Memorie della Deputazione ferrarese di Storia Patria», s. 1, n. 22, 1915, pp. 213-236; Pistarino, *Le iscrizioni ferraresi* cit., p. 132; si rimanda inoltre a: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., pp. 78-79.

²⁴⁶ Nelle fonti documentarie più antiche, il nome di Guglielmo II non si trova mai associato all'erezione del nuovo duomo. Solo verso la fine del Duecento, il cronista Riccobaldo, mette in relazione la figura di Guglielmo con la nascente cattedrale, inserendo alcune informazioni biografiche riguardanti questo personaggio all'interno degli avvenimenti accaduti durante il regno dell'imperatore Federico Barbarossa. È evidente, anche in questa sede, la confusione tra Guglielmo padre e il figlio, in quanto l'autore, utilizzando il nome di Guglielmo di Marchesella, ovvero Guglielmo II, fornisce informazioni riguardanti invece la biografia di Guglielmo III. «Per hoc tempora Guilielmus de Marchesella agnoscitur vir princeps in populo ferrariensi, qui pio voto in Terram Sanctam adiit: hic studiosus fuit ad opus maioris ecclesiae in Ferraria. Hic sine liberis obit. Ex fratre eius Thedeldardo superstes fuit filia Marchesella» Riccobaldo, Ferrariensis, *Historia imperatorum romano-germanicorum a Carolo Magno usque ad annum MCCXCVIII producta*, in, *Rerum Italicarum Scriptores*, IX., Mediolani, 1726, col. 124. Lo stesso autore successivamente continuò a confondere tra loro i due personaggi Riccobaldo Ferrariensis, *Chronica Parva ferrariensis* cit., p.152. Nel XV secolo, Jacopo da Marano attribuì a Guglielmo II la fondazione della Chiesa di Santa Maria di Betlemme e il finanziamento della costruzione della cattedrale. Questa cronaca presenta il nostro personaggio non solo come mecenate, ma lo identifica inoltre come progettista e architetto: «Et cusì dapoì molti ragionamenti cadauno homo le remise al ditto messiere Adelardo che lui facesse secondo el suo parere come quello che veramente era homo de mirabilie ingegno et molto eccellente ne la aritmetica et ne la matematica et ne la geometria et ne la architettura.» Ferrara, BCAFe, ms. cl. I, n.534, Iacobo da Marano, *Principio et origine* cit., cc.94v-95v. Sulla base di tali informazioni, tramandate poi da larga parte della cronachistica ferrarese successiva, prese piede un'opera di mitizzazione della figura di Guglielmo II degli Adelardi, con il preciso scopo di nobilitare le origini degli Estensi, della cui casata l'Adelardi veniva presentato come nobile antenato, leggendario predecessore, nonché guerriero della fede: Pardi, *L'antica iscrizione in volgare* cit., p. 22; Pistarino, *Le iscrizioni ferraresi* cit., p. 135. La sovrapposizione della figura di Guglielmo II e Guglielmo III si ripresenta nell'opera di Giovanni da Ferrara risalente della metà del Quattrocento Iohannes Ferrariensis, *Ex annalium marchionum Estensium excerpta*, a cura di L. Simeoni, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XX., II., Bologna 1936, p. 8. Al contrario, in una cronaca composta tra il XIV e il XV secolo, giuntaci tramite una trascrizione dallo Scalabrini i due personaggi vengono distinti. Al padre vengono attribuite: la fondazione della cattedrale nel 1132, la sua consacrazione nel 1135, e ne viene confermata la morte nel 1146. Al figlio invece si assegnano: la consacrazione del duomo del 1177, la partecipazione alla terza crociata nel 1189, la morte

Annunziata di Betlemme a Mizzana²⁴⁷, essendo forse il nuovo edificio non ancora attrezzato per accogliere il feretro²⁴⁸. Tuttavia, considerando il contesto politico nel quale si inseriva la morte di questo insigne personaggio, è possibile individuare anche altre motivazioni, probabilmente indipendenti dallo stato di avanzamento dei lavori della cattedrale di San Giorgio, che portarono a prediligere la chiesa di Santa Maria a Mizzana per la sua sepoltura. La morte di Guglielmo II, principale esponente della fazione politica dominante in quel periodo a Ferrara, e la partenza per la Terra Santa del suo erede diretto Guglielmo III²⁴⁹ crearono le premesse per l'ascesa della famiglia Torelli, e per la successiva conquista dei vertici del comune ferrarese da parte dei Salinguerra, nel 1151²⁵⁰. Appare lecito supporre pertanto, che la decisione di seppellire Guglielmo II all'interno del più importante edificio religioso ferrarese, considerato il frangente particolarmente delicato dal punto di vista politico, dovesse risultare tutt'altro che scontata. Inoltre, la figura di Guglielmo II appare strettamente connessa alle vicende di fondazione della Chiesa di Santa Maria di Betlemme eretta probabilmente per sua volontà²⁵¹ ed espressione di una chiara adesione ideologica alla prima

nel 1191 e la sepoltura in Santa Maria di Betlemme. Ferrara, BCAFe, ms. cl. I, n.433, *Memorie antiche di Ferrara incominciando dall'anno del Diluvio 164 fino all'anno dopo Cristo 1597*, G. A. Scalabrini, XVIII secolo, cc. 40-41v.

²⁴⁷ Giglioli, *Il Duomo di Ferrara* cit., in *La cattedrale di Ferrara* cit., pp.139-269; Balboni, *L'anno della fondazione* cit., p. 69.

²⁴⁸ Traslato, secondo il Giglioli, nella nuova cattedrale, nel 1196 per volere di Azzone d'Este, al cui nipote, Azzolino, era stata promessa in sposa Marchesella, nipote di Guglielmo III e ultima erede della famiglia Adelardi. Marchesella secondo accordi pregressi avrebbe dovuto andare in moglie a Salinguerra II Torelli, sancendo così la pace tra le due fazioni politiche avversarie, tuttavia, il suo tutore legale decise di assegnarla alla famiglia Este. Morì comunque prime delle nozze. Riccobaldo, Ferrariensis, *Historia imperatorum* cit., IX., col. 124; Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara* cit., II., pp. 209-211; Giglioli, *Il Duomo di Ferrara* cit., in *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 150; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 80.

²⁴⁹ «Postquam idem Guilielmus rediit Ferrariam de passagio Terre Sancte facto tempore dicti pape Eugenii sub anno nativitatis Christi MCXLVII, Adelardus, frater eius, et filii Adelardi omnes, praeter filiam infantem nomine Marchesellam, migraverunt e seculo» Riccobaldo Ferrariensis, *Chronica Parva ferrariensis* cit., p.152. La notizia, verrà poi ripresa nella storiografia successiva, come ad esempio dallo Scalabrini: «Di Guglielmo si ha nella Cronica patria qualmente passo al soccorso di Terra Santa nell'armata de Crocesegnati l'anno 1147 al tempo di papa Eugenio III» Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteana, ms. cl. I, n. 447, Scalabrini, *Memorie dalla cattedrale* cit., I., c. 64v. Il richiamo all'anno 1147 resta comunque difficoltoso da interpretare, in quanto potrebbe riferirsi alla partenza di Guglielmo III per la seconda crociata indetta da Papa Eugenio III, o al ritorno in patria dello stesso. Tuttavia, alla luce del fatto che negli anni successivi al 1147 non si hanno notizie riguardo la presenza di Guglielmo III a Ferrara, appare più logico ritenere che questa data sia relativa all'inizio del suo viaggio. Pistarino, *Le iscrizioni ferraresi* cit., p. 134. In un'altra cronaca risalente agli inizi del Trecento viene riportata la medesima notizia: «Guillelmus cognomento Marchesello, filius Guillelmi, qui pio voto cum exercitu christiano transferavit, princeps in populo ferrariensi per haec tempora fuit. Hic sine liberis decessit; ex fratre cuius, nomine Aldegardo superstes fuit virguncula, nomine Marchesilla» *Chronicon Fratris Francisci Pipini bononiensis ordinis preadicatorum, ab anno MCLXXXVI ad annum circiter MCCCXIV*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, IX., Mediolani, 1726, col. 628. Guglielmo III avrebbe partecipato insieme ad altri italiani come Amedeo III di Savoia e Guglielmo Lungaspada di Monferrato, ad una spedizione composta da nobili del sud della Francia che nel 1147 si imbarcò da Brindisi per Durazzo, raggiungendo Costantinopoli nell'ottobre dello stesso anno. Giglioli, *Il Duomo di Ferrara* cit., in *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 155; *Le Crociate: l'Oriente e l'Occidente da Urbano II a San Luigi 1096-1270*, catalogo della mostra (Roma, 1997), a cura di M. Rey-Delqué, Roma, Electa, 1997, pp. 8-11.

²⁵⁰ Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 59, 80.

²⁵¹ Appare probabile che la fondazione della chiesa risalga all'epoca di Guglielmo II, mentre, l'annessione all'edificio di una rotonda realizzata sul modello della cappella del Santo Sepolcro di Gerusalemme, vada attribuita al figlio, Guglielmo III e datata 1147. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 79, 161; Gandolfo, *Il Romanico a Ferrara* cit., p.328;

crociata²⁵², come del resto è possibile intuire dalla scelta della titolazione della chiesa stessa. Alla luce delle fonti più antiche, nelle quali non vi è menzione di Guglielmo II in relazione al duomo, appare più logico immaginare che il contributo effettivo della famiglia Adelardi allo sviluppo del grande cantiere cittadino vada collocato in un momento successivo rispetto alla fondazione²⁵³, esplicitandosi tramite ingenti lasciti e donazioni, finalizzati alla prosecuzione dei lavori, come testimoniato chiaramente dal testamento del 1183 di Guglielmo III²⁵⁴. È inoltre doveroso ricordare che, nella realizzazione e nel finanziamento di questa grande opera, erano coinvolte tutte le componenti sociali cittadine più influenti ed attive, come evidenziato dai documenti papali relativi all'erezione del duomo, che, come abbiamo visto, erano indirizzati contemporaneamente al vescovo, ai consoli e all'intero popolo ferrarese²⁵⁵. La natura collettiva di questo enorme progetto infatti, esclude la possibilità di ricollegare ad una singola personalità la fondazione dell'edificio.

Le cronache trecentesche e quattrocentesche, che identificano Guglielmo II degli Adelardi come il fondatore della cattedrale, mosse dall'intento di magnificare questo personaggio in quanto glorioso antenato degli Estensi²⁵⁶, contribuirono alla creazione di un alone leggendario attorno a questa figura,

F. Pasini, *Della lapide sepolcrale di Guglielmo I degli Adelardi nella cattedrale di Ferrara*, in «Atti e Memorie della Deputazione ferrarese di Storia Patria», s. 1, n. 5, 1893, pp.13-20. La notizia di un privilegio papale riguardante questo edificio, attribuito dal Guarini a Celestino III e datato secondo l'autore al 1195, appare contrastante con le notizie relative alla morte di Guglielmo III avvenuta sicuramente prima di quell'anno. Il Guarini, infatti, attribuiva a Guglielmo II solo la fondazione della cattedrale, mentre la Chiesa di S. Maria di Betlemme sarebbe stata edificata da Guglielmo III, nel 1194. Il prolungamento cronologico della vita di Guglielmo III, appare finalizzato ad includere nella sua biografia la partecipazione alla terza crociata. Guarini, *Compendio storico* cit. p. 455; Ferrara, BCAFe, ms. cl. I, n.433, *Memorie antiche di Ferrara* cit., cc. 42-47 anche in questa sede la costruzione della chiesa è attribuita a Guglielmo III. Il privilegio del 1195 viene riportato anche dal Kehr, il quale però ne mette logicamente in dubbio la datazione: Kehr *Italia Pontificia* cit., V., p. 232 «Celestinus III, petente Guglielmo Adelardi, concedit indulgentiam plenariam in perpetuum visitantibus ecclesiam in die festivitatis Adnuntiationis». Appare pertanto lecito ipotizzare, sulla base dei frequenti scambi di nomi e di date presenti nell'opera del Guarini, che il privilegio in questione vada attribuito a Celestino II, e che pertanto sia da retrodatare agli ultimi anni di vita di Guglielmo II. Pistarino, *Le iscrizioni ferraresi* cit., pp. 135-136; A. Samaritani, *Pellegrinaggi, crociate, giubilee ferraresi: secoli XI-XVI*, Ferrara, Corbo, 2000, pp. 36-39.

²⁵²Le informazioni relative all'effettiva partecipazione di Guglielmo II alla prima crociata appaiono piuttosto incerte. In una nota a margine di un'antica cronaca manoscritta di derivazione riccobaldiana, tramandataci dallo Scalabrini, è presente, secondo il Giglioli un accenno ad un possibile pellegrinaggio in Terra Santa del nostro personaggio: «Millesimo centesimo septuagesimo sexto. Guglielmus princeps Ferrariensis voto ultra mare passagium fecit et episcopatum ferrariensis construxit» Ferrara, BCAFe, ms. cl. I, n. 459, A. G. Scalabrini, *Copie di scritture estratte dall'archivio del capitolo di Ferrara*, XVIII secolo, c. 428r. Giglioli, considerando errata la datazione presente nel testo, propone due ipotesi: Guglielmo II potrebbe aver partecipato alla prima crociata, oppure, potrebbe essersi recato in Terra Santa negli anni successivi alla presa di Gerusalemme del 1099 in seguito ad un voto fatto in precedenza. Giglioli, *Il Duomo di Ferrara* cit., in *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 154-155. Tuttavia, appare più probabile che anche in questo caso si stia parlando del figlio. Pistarino, *Le iscrizioni ferraresi* cit., p. 138.

²⁵³ Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 78-79.

²⁵⁴ Ferrara, BCAFe, ms. cl. I, n. 459, Scalabrini, *Copie di scritture* cit., c. 103r. Il documento è stato trascritto e pubblicato da Boscolo Marchi: Boscolo Marchi, *Appendice documentaria* in *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 111-113.

²⁵⁵ Pardi, *L'antica iscrizione in volgare* cit., p. 22

²⁵⁶ Guglielmo II aveva sposato Adelasia, appartenente alla famiglia degli Este, dallo loro unione nasce Guglielmo III, la cui nipote fu promessa sposa di Azzolino d'Este come precedentemente ricordato. Per l'albero genealogico della famiglia Adelardi si veda Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara* cit., II., pp. 209-211.

alla quale venivano attribuiti i più svariati meriti ed imprese. Nel 1172, in occasione del grande restauro voluto dal Cardinal dal Verme, venne rinvenuta, all'interno della cattedrale, una lapide sepolcrale appartenuta ad un membro della famiglia Adelardi. Girolamo Baruffaldi²⁵⁷ fornisce una testimonianza diretta di tale ritrovamento, egli stesso operò infatti una trascrizione del testo dell'epitaffio, il cui livello di fedeltà al testo originale resta comunque difficile da definire²⁵⁸. Tale iscrizione non permette di stabilire con certezza l'identità del personaggio sepolto, oggetto pertanto di un vivace dibattito, del quale ci limiteremo a riportare schematicamente solo le posizioni più significative. Le informazioni biografiche riportate nella prima parte dell'iscrizione sembrerebbero alludere a Guglielmo II, come ad esempio il riferimento al padre di quest'ultimo, ovvero Guglielmo il Bulgaro. Nella seconda parte però, troviamo l'indicazione dell'anno 1196, e i nomi di quattro personaggi che esprimono il loro cordoglio per il defunto e che è possibile identificare come Papa Celestino III, il vescovo Ugucione e Marchesella²⁵⁹, tutti individui vissuti in un'epoca successiva alla morte di Guglielmo II²⁶⁰. Se si dovesse trattare invece di Guglielmo III, ci troveremmo di fronte ad un minor numero di incongruenze, anche se è bene ricordare che la data citata risulterebbe comunque posteriore alla morte di quest'ultimo avvenuta con ogni probabilità poco dopo il 1183. È plausibile, alla luce di ciò, che il Baruffaldi abbia provveduto a prolungare la durata della vita del nostro, nel tentativo di giustificare quanto evidentemente aveva appreso dal Guarini, ovvero

²⁵⁷ Considerato il pessimo stato di conservazione della lapide Baruffaldi ci informa di essere stato personalmente incaricato di operare una trascrizione in vista della sostituzione di questa antica lastra marmorea: «Strenuus hic miles mores artusque seniles / Deposuit tardus noster Princeps Adelardus / Guilielmus saevo genuit quem Bulgarus aevo / Quem pietas charum et bona munificentia clarum / Fecit qui plenos semper mandavit egenos / Qui populo exemplum struit hoc de marmore templum / Clestinus plansit tristisque Ugucio mansit / Marchisella orat virque Atto in funere plorat / Annis millenis centum sex et nonagenis / per meritum Christi requiem reposcimus» G. Baruffaldi, *Apologia in difesa dell'origine della città di Ferrara nata cristiana di Religione, e non Idolatra come pretende il Dottor Bernardo Tanucci da Stia*, in *Raccolta di opuscoli scientifici e filologici*, a cura di A. Calogherà, 42 voll., Venezia, 1728-1757, VI., Venezia, 1732, cc. 515-516. Sulla validità di tale trascrizione non vi è certezza, probabilmente il testo è stato ricostruito dal Baruffaldi sulla base della sua conoscenza della tradizione riguardante le vicende degli Adelardi: Ferrara, BCAFe, ms. cl. I, n. 577, G. Baruffaldi, *Breve spiegazione dell'epitaffio inciso sopra il sepolcro di Guglielmo Adelardi*, XVIII secolo, cc. 42-43; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 79-80. La ricostruzione settecentesca di questa lapide fu nuovamente sostituita nel 1928, ed è in questa versione tutt'ora visibile sul pavimento della navata centrale. Pistarino, *Le iscrizioni ferraresi* cit., p. 139

²⁵⁸ Così come restano grossi dubbi sull'autenticità della lapide stessa, su cui si esprime positivamente l'Antolini: «Se non è apocrifia, del che si potrebbe dubitare, non prova altro se non che fu posta nel 1196.» C. Antolini, *Una questione cronologica: la morte di Guglielmo Marchesella*, «Atti e Memorie della Deputazione ferrarese di Storia Patria», s. 1, n. 9, 1897, p. 134.

²⁵⁹ Morta sicuramente prima della data indicata e alla quale viene riferito pertanto il verbo *orat*, al fine di sottolineare il fatto che, non potendo esprimere il proprio dolore tra i vivi, potesse solo pregare dall'aldilà. Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara* cit., II., p. 217, Giglioli, *Il Duomo di Ferrara* cit., in *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 150; Pistarino, *Le iscrizioni ferraresi* cit., p. 140.

²⁶⁰ Tale incongruenza viene sottolineata dal Frizzi, secondo il quale il 1196 non indicherebbe la morte di Guglielmo II bensì il momento di apposizione della lapide. Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara* cit., II., p. 217.

l'esistenza di un privilegio papale del 1195, attribuito a Celestino III²⁶¹, in cui troviamo citato l'Adelardi. Pertanto, in linea con le fonti che indicavano la sepoltura di Guglielmo II presso S. Maria di Betlemme, delle quali non si ha motivo di dubitare, il Pasini²⁶² e il Pistarino²⁶³ si trovano concordi nell'identificare nel defunto la figura di Guglielmo III. Al contrario, Massera²⁶⁴ e Giglioli²⁶⁵ sono convinti che si tratti del padre, confermando la sua originaria sepoltura a Mizzana ma proponendo l'ipotesi di una traslazione successiva della salma, risalente appunto al 1196.

Le complesse questioni sollevate dall'analisi delle fonti documentarie e cronachistiche relative agli anni di fondazione della cattedrale e alle personalità coinvolte in questo progetto permettono di inquadrare con la dovuta precisione il contesto nel quale venne scelto il programma iconografico destinato ad adornare questo tempio. Lo studio dei documenti riguardanti la partecipazione dei membri della famiglia Adelardi alle spedizioni in Terra Santa e il loro effettivo coinvolgimento nell'opera di edificazione della cattedrale di San Giorgio rappresenta un supporto fondamentale per l'analisi dell'apparato scultoreo oggetto dei capitoli successivi. In particolare, come evidenziato da Boscolo Marchi²⁶⁶, il tema delle crociate, evocato da svariati elementi appartenenti ai due portali nicoliani, appare più che mai centrale, configurandosi come valida chiave di lettura di numerosi dettagli. L'intero programma decorativo era infatti rivolto proprio ai pellegrini e alle eminenti personalità che dominavano la scena politica di Ferrara degli inizi del XII secolo. L'intento propagandistico di questa scelta tematica, risulta evidente: era infatti volontà del vescovo Landolfo e delle famiglie ferraresi fedeli per tradizione a Matilde di Canossa, esprimere il proprio sostegno alla causa della guerra santa anche attraverso la diffusione di immagini specifiche in grado di celebrare il ruolo dei paladini crociati in difesa della cristianità, dei quali San Giorgio, uccisore di draghi, era divenuto il simbolo. Anche dal punto di vista stilistico la commistione di elementi di derivazione orientale con altri tipicamente occidentali, sembrerebbe rivolta a sottolineare la connessione di

²⁶¹ Con ogni probabilità erroneamente, come segnalato in precedenza. Guarini, *Compendio storico* cit. p. 455.

²⁶² F. Pasini, *Della lapide sepolcrale di Guglielmo I degli Adelardi nella cattedrale di Ferrara*, in «Atti e Memorie della Deputazione ferrarese di Storia Patria», s. 1, n. 5, 1893, p. 13.

²⁶³ Il quale peraltro si mostra fortemente critico sulla validità della ricostruzione del testo per mano del Baruffaldi. Pistarino, *Le iscrizioni ferraresi* cit., p. 139.

²⁶⁴ A. F. Massera, *La data di morte di Guglielmo III degli Adelardi*, in «Atti e Memorie della Deputazione ferrarese di Storia Patria», s. 1, n. 22, 1915, p. 226.

²⁶⁵ Secondo quale *tardus* sta per *tarde*, traducibile con *qui tardi depose*. Ed indicherebbe il fatto che Guglielmo venne deposto nella cattedrale molto tempo dopo la sua morte. Giglioli, *Il Duomo di Ferrara* cit., in *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 150-152.

²⁶⁶ Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 161.

Ferrara con quei territori teatro del conflitto, come Palestina e l'Egitto, dai quali, nel corso del XII secolo giunsero in città importanti reliquie.

A partire dalla fine del secolo scorso, nella storiografia artistica, si è fatta strada l'ipotesi secondo cui, tra l'XI e il XII secolo, e in modo particolare presso la città di Roma, l'influsso della Riforma della Chiesa sui programmi iconografici religiosi potesse essersi manifestato attraverso il recupero, ideologicamente giustificato, di modelli figurativi paleocristiani, classici e tardo-antichi²⁶⁷, nonché tramite lo sviluppo di tematiche funzionali alla propaganda degli ideali promossi dal movimento riformatore. Secondo Quintavalle, tale fenomeno, inteso come una vera e propria opera di trasformazione in senso simbolico delle immagini, non sarebbe circoscritto entro confini della Roma del papato riformatore, al contrario: esso avrebbe avuto chiare influenze anche sull'arte dei primi decenni del XII secolo prodotta nell'area culturale della Lombardia²⁶⁸. Anche a Ferrara, come in molti altri contesti artistici appartenenti alla zona geografica e culturale dei territori matildici, l'influenza della Riforma potrebbe aver avuto, secondo tale visione, un ruolo determinante nella riproposizione

²⁶⁷ Tale visione viene espressa chiaramente dall'opera di Hélène Toubert del 1990, che analizza appunto le modalità con cui gli ideali riformatori influenzarono la produzione artistica a Roma nella seconda metà dell'XI secolo. Anche se la studiosa si occupò prevalentemente di pitture murali il fenomeno è stato riscontrato anche in altre forme artistiche, e in altri contesti che esulano dal caso specifico della città di Roma. H. Toubert, *Un'arte orientata. Riforma Gregoriana e iconografia*, a cura di L. Speciale, Milano, Jaca Book, 2001 (ed. or. Paris 1990); Si rimanda inoltre ai contributi precedenti della studiosa che indagano lo stesso tema, e i rapporti tra la produzione artistica romana e cassinese: Ead., *Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII siècle*, «Cahiers Archéologiques», 20, 1970, pp. 99-154; Ead., *Rome et le Mont-Cassin: nouvelles remarques sur les fresques de l'église inférieure de Saint-Clément de Rome*, «Dumbarton Oaks Papers», 30, 1976, pp. 1-33. Per l'approfondimento di questa tematica si veda il contributo di Herbert Kessler: H. L. Kessler, *A Gregorian Reform Theory of Art?*, in *Roma e la Riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII sec.)*, a cura di S. Romano, J. Enckell Julliard, Roma, Viella, 2007, pp. 25-48. Si rimanda inoltre anche al resto degli studi contenuti nella raccolta sopracitata. Fondamentale è inoltre lo studio di Kitzinger, che individua nel centro culturale dell'abbazia di Montecassino, il polo principale da cui si sarebbe irradiato questo processo di programmazione ideologica delle opere d'arte in ambito religioso: E. Kitzinger, *The Gregorian Reform and Visual Arts: a problem of method*, in *Studies in late antique, Byzantine and medieval Western art*, 2 voll., London, 2003, I, pp. 889-909. Sull'argomento si veda anche: *Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana*, a cura di F. Avagliano, Montecassino, Pubblicazioni cassinesi, 1997. Si rimanda inoltre a: F. Gandolfo, *La pittura romana tra XI e XII secolo e l'Antico in Roma, centro ideale della cultura e dell'antico nei secoli XV e XVI: da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, convegno internazionale di studi su Umanesimo e Rinascimento, a cura di S. Danesi Squarzina (Roma, 1985), Milano, Mondadori Electa, 1989, pp. 21-32; V. Pace, *Riforma della chiesa e visualizzazione della santità nella pittura romana: i casi di sant'Alessio e di santa Cecilia*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 46-47, 1993-1994, pp. 541-548; Id., *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli, Liguori, 2000. Per la trattazione di alcuni temi storiografici riguardanti l'argomento dell'influenza della Riforma sui programmi iconografici ideati a Roma tra XI e XII secolo si rimanda al contributo di Stefano Riccioni e all'ampia bibliografia presentata in questa sede: S. Riccioni, *La décoration monumentale à Rome aux XI et XII siècles: révision chronologiques, stylistiques et thématiques*, «Perspective», 2, 2010, pp. 319-360, in particolare, pp. 319-328.

²⁶⁸ Quintavalle ha affrontato questo argomento in molteplici occasioni dagli anni Ottanta ad oggi: Quintavalle, *L'officina della Riforma: Wiligelmo, Lanfranco, in Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena. Quando le cattedrali erano bianche. Mostra sul Duomo di Modena dopo il restauro*, Catalogo della Mostra (Modena 1984), a cura di E. Castelnuovo, A. Peroni, Modena, Panini, 1985, pp. 765-834; Id., *Le origini di Nicholas e l'immagine della Riforma fra secolo XI e XII nella "Lombardia"*, in *Medioevo immagine e racconto*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2000), a cura di C.A. Quintavalle, Milano, Electa, 2003, pp. 213-238; Id., *Riforma Gregoriana e origini del "romanico"*, in *Compostela e l'Europa: la storia di Diego Gelmirez*, Catalogo della Mostra (Parigi, Città del Vaticano, Santiago de Compostela 2010), Milano, Skira, 2010, pp. 204-231; Id., *I modelli dell'Antico e la Riforma Gregoriana*, in *L'image en questions: pour Jean Wirth*, Gêveve, Droz, 2013, pp. 28-33.

di elementi iconografici e stilistici tipici dell'arte antica e paleocristiana²⁶⁹. Considerando la manifesta adesione al progetto riformatore da parte del vescovo Landolfo e la stretta connessione tra la Santa Sede e la nuova cattedrale ferrarese, appare altamente probabile che, in questo contesto, sia possibile rilevare la presenza di alcuni elementi frutto del recupero, in chiave riformata, di prototipi derivanti dall'antichità. È bene comunque tenere presente che il ritorno all'Antico potrebbe essere considerato una tendenza stilistica caratterizzante, ad un livello più ampio, il periodo storico in oggetto. Infatti, la riproposizione di modelli classici e paleocristiani può essere riscontrata anche in ambiti diversi da quello dell'arte religiosa e apparire pertanto talvolta svincolata dalle precise connotazioni che la Riforma avrebbe attribuito a tale operazione culturale. Nel caso specifico della decorazione scultorea del protiro e del portale ferrarese, ci troviamo di fronte ad un cospicuo numero di elementi in grado di avvallare l'ipotesi secondo cui l'influenza del movimento riformatore sia stata in un qualche modo

²⁶⁹ L'ipotesi dell'esistenza di un'arte 'orientata' verso la diffusione degli ideali riformatori, e quindi della presenza di direttive ufficiali da parte della Chiesa nel campo della produzione artistica tra XI e XII secolo, sembra essere confermata da numerose testimonianze appartenenti a svariati ambiti. Sia in pittura che in scultura, così come nelle opere musive e nelle illustrazioni dei codici miniati, possiamo trovare traccia di un'impronta comune, finalizzata alla trasmissione di messaggi ricollegabili al rinnovamento delle istituzioni ecclesastiche e della liturgia promosso dalla Santa Sede. È innegabile infatti che il recupero in chiave riformata di elementi iconografici e stilistici antichi e paleocristiani appaia particolarmente evidente non solo in contesti come Roma e Montacassino, ma anche presso le diocesi dell'Italia del nord fedeli al Papato. L'esistenza di un programmatico utilizzo delle immagini volto all'esaltazione degli ideali riformatori e di un recupero ragionato di elementi grafici appartenenti all'antichità appare evidente anche alla luce dell'analisi di alcuni codici miniati prodotti entro l'ambiente culturale cluniacense e matildico (e in particolare, per quanto riguarda l'Emilia, quelli provenienti dal monastero di San Benedetto in Polirone). R. Rough, *The Reformist Illuminations in the Gospels of Matilda, Countess of Tuscany; A Study in the Age of Gregory VII*, Nijhoff, Leiden, 1973. Particolarmente esemplificative in questo senso, risultano inoltre le cosiddette Bibbie Atlantiche riformate. Si rimanda a: E. Condello, *La Bibbia al tempo della Riforma Gregoriana: le bibbie atlantiche*, Roma, Scuola Vaticana di Paleografia Diplomatica e Archivistica, 2005; G. Orofino, *Bibbie atlantiche. Struttura del testo e racconto del Libro "riformato": spunti da una mostra*, in *Medioevo immagine e racconto*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2000), a cura di C.A. Quintavalle, Milano, Electa, 2003, pp. 253-264; Riccioni, *La décoration monumentale à Rome aux XI et XII siècles* cit., p. 325-326. Come ricorda lo stesso Riccioni infatti: «La concezione e la realizzazione di questi manoscritti appartiene ad un vero e proprio progetto di propaganda culturale messo in atto dai riformatori» Id., *Gli altari di S. Galla e di S. Pantaleo. Una "Lettura" in chiave riformata dell'antico*, in «*Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research Centre for Late Antiquity and Middle Ages*», 11, 2005, p. 192. Tuttavia, le osservazioni di Xavier Barral a proposito della nascita, in ambito storico-artistico, del concetto di 'arte riformata' hanno messo luce come gli influssi della Riforma della Chiesa dell'XI secolo siano stati riscontrati anche in contesti molto distanti dall'ambiente culturale romano e cassinese, forse in alcuni casi in modo improprio. Lo studioso sottolinea la necessità di problematizzare tale assunto, evitando di considerare come univocamente definibili i molteplici e complessi aspetti propri della Riforma e del suo influsso sulle manifestazioni culturali e artistiche dell'epoca. Barral affronta tale tematica in due recenti contributi: X. Barral I Altet, *Arte medievale e riforma gregoriana. Riflessioni su un problema storiografico*, «*Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research Centre for Late Antiquity and Middle Ages*», 16, 2010, pp. 73-82; Id., *Art monumental roman et la réforme grégorienne: plaidoyer contre une fiction historiographique très enracinée*, in *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule Ibérique*, Atti del Convegno (Lausanne, 2012), a cura di Barbara Franzè, Paris, Picard, 2015, pp. 41-56. Per stabilire quindi le modalità con cui la Riforma influenzò i programmi decorativi degli edifici religiosi ideati tra l'XI e il XII secolo, sarà necessario valutare ogni caso di studio in maniera specifica, evitando le generalizzazioni, senza voler per forza individuare un'influenza del movimento riformatore anche in contesti privi di relazioni con tale fenomeno. Probabilmente infatti, non è il caso di attribuire alla Riforma della Chiesa un'influenza sulla totalità della produzione artistica di questo periodo, sebbene in alcuni contesti essa sia stata oggettivamente determinante. Considerando la comprovata adesione dei committenti della cattedrale ferrarese agli ideali riformatori e valutando i loro numerosi interventi in questo senso, è forse lecito presumere che, in questo caso, gli ideali promossi dalla Riforma possano aver determinato alcune caratteristiche della decorazione scultorea dell'edificio. Tale argomento verrà approfondito più avanti nel corso della trattazione.

determinante. Il tema delle connessioni tra la Riforma cosiddetta “Gregoriana”²⁷⁰ e l’adozione di alcuni elementi iconografici e stilistici all’interno del programma scultoreo nicoliano presso la cattedrale di San Giorgio, verrà sviluppato più avanti nel corso della trattazione. In questa sede, sarà sufficiente ricordare come questo, e altri avvenimenti storici ai quali si è fatto accenno nelle pagine precedenti, appaiano ricollegabili, direttamente o indirettamente, alle indicazioni fornite dalla committenza per la realizzazione delle decorazioni scultoree oggetto della nostra ricerca²⁷¹.

²⁷⁰ Nell’ambito degli studi storici il concetto unitario di “Riforma Gregoriana” è stato di recente abbandonato. Il movimento di rinnovamento delle istituzioni ecclesiastiche formalizzato da Papa Gregorio VII ebbe infatti molteplici sfaccettature e declinazioni, difficilmente definibili tramite un’unica e generica espressione. Umberto Longo è uno degli studiosi che si sono occupati più recentemente di questo processo di rilettura del fenomeno in oggetto, a questo proposito si veda: U. Longo, *La riforma della Chiesa tra Pier Damiani e Bernardo di Chiaravalle. Un concetto da declinare al plurale*, in *La società monastica nei secoli VI-XII. Sentieri di ricerca*, Atti del convegno di studi (Roma, 2014), a cura dell’Atelier jeunes chercheurs sur le monachisme médiéval, Roma, Trieste, CERM, 2016, pp. 113-132. Per l’indagine del fenomeno restano comunque validi i contributi precedenti. La bibliografia sull’argomento è assai vasta, segnaliamo in questa sede le seguenti opere fondamentali: J. Lebreton, J. Zeiller, *Storia della Chiesa: dalle origini ai giorni nostri*, 25 voll., VIII. *La riforma gregoriana e la riconquista cristiana (1057-1123)*, a cura di A. Fliche, V. Martin, Torino, S.A.I.E., 1977 (ed. or. Paris, 1946); C. Violante, *L’età della riforma della Chiesa in Italia (1002-1122)* in *Storia d’Italia I.*, a cura di N. Valeri, Torino, UTET, 1965; G. Miccoli, *Chiesa gregoriana. Ricerche sulla riforma del secolo XI*, Firenze, La nuova Italia, 1966; G. B. Ladner, *The idea of Reform: its impact on Christian Thought and Action in the Age of the Fathers*, New York, Harper and Row, 1967; H. E. J. Cowdrey, *The Cluniacs and the Gregorian Reform*, Oxford, Clarendon Press, 1970; G. Fornasari, *Medioevo riformato del secolo XI: Pier Damiani e Gregorio VII*, Napoli, Liguori, 1996. Per una bibliografia più esaustiva, dalla quale questa è stata parzialmente derivata si rimanda nuovamente ai contributi di Stefano Riccioni: Riccioni, *La décoration monumentale à Rome aux XI et XII siècles* cit., p. 351, nota n. 1; Id., *Gli altari di S. Galla e di S. Pantaleo. Una “Lettura” in chiave riformata dell’antico*, in «Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research Centre for Late Antiquity and Middle Ages», 11, 2005, pp. 189-200, in particolare pp. 196-197, nota n. 1.

²⁷¹ Come ricorda Christine Verzar Bornstein: «Questions of patronage, that of Matilda of Canossa and her family, in particular: investiture controversy, the Reform movement of the Church inspired by Cluny, and the Crusades, will be considered; all are reflected in his sculptural programmes» C. Verzar Bornstein, *Nicholaus’s Sculptures in Context*, in *Nicholaus e l’arte del suo tempo* cit., p. 333.

Capitolo 3. Le testimonianze epigrafiche.

Dopo aver ripercorso i momenti più significativi dell'origine e dello sviluppo della città e del processo di ideazione e costruzione della cattedrale, passiamo ora all'analisi di tre iscrizioni, due delle quali, incise nella pietra in lingua latina, sono tutt'ora visibili sulla facciata principale, in corrispondenza rispettivamente del portale e della sommità del protiro. La terza, in lingua volgare, si trovava invece inclusa, secondo quanto riferito dalle fonti, nel mosaico situato nel sottarco tra il presbiterio e il coro.

La prima iscrizione, che corre lungo il bordo semicircolare della lunetta del portale maggiore raffigurante San Giorgio recita:

ARTIFICE(M) GNARU(M) Q(UI) SCULPSEIT H(A)EC NIC[O]LAU(M)

H(UNC) C[ON]CURRENTES LAUDENT P(ER) S(AE)C(U)LA GENTES²⁷².

L'epigrafe fu decisiva nell'attribuzione delle decorazioni scultoree appartenenti alla prima fase costruttiva, all'officina di Nicholas, celebre artista romanico, il cui nome compare scolpito anche presso altri edifici religiosi del nord d'Italia risalenti al XII secolo²⁷³. Questo *corpus* di testimonianze epigrafiche ha permesso la formulazione di numerose ipotesi relative all'individuazione delle competenze proprie di questa figura, consentendo la ricostruzione delle tappe principali della sua

²⁷² Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara*, p. 68. Si segnala inoltre la presenza, difficilmente interpretabile, di un gruppo di lettere scolpite orizzontalmente nell'estrema sinistra della lunetta. Secondo il Pistarino esso costituirebbe un'aggiunta in lingua volgare all'iscrizione originale. Pistarino, *Le iscrizioni ferraresi* cit., p. 73. Secondo Stella Patitucci Uggeri la presenza di tali lettere sarebbe spiegata dal fatto che la lastra di marmo utilizzata per la realizzazione della lunetta fosse di reimpiego. La lastra infatti secondo la studiosa sarebbe da identificare come un'epigrafe funeraria di epoca romana. S. Patitucci Uggeri, *Una epigrafe romana nel portale di Niccolò a Ferrara*, «Arte Antica e Moderna», 33, 1966, pp.22-24. Le criticità presenti in entrambe le ipotesi sono state messe recentemente in luce da Boscolo Marchi: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., pp.70-72. Sull'argomento si veda anche l'interpretazione di Weigle: T. Weigle, "Una epigrafe romana...?": *Überlegungen zu einer rätselhaften Inschrift am Hauptportal der Kathedrale von Ferrara*, in *Docta manus: Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, a cura di J. Myssok, J. Wiener, Münster, Rhema, 2007 pp. 59-67.

²⁷³ Lo studio delle singole personalità di artisti altomedievali e romanici presenta, per definizione, evidenti difficoltà. Un approccio incentrato esclusivamente sulla ricostruzione delle vicende individuali di un singolo artista del quale, tramite le fonti a disposizione, si è creduto di poter delineare un profilo abbastanza dettagliato, appare decisamente fuorviante. Dietro ad un nome scolpito si cela un universo complesso da analizzare con estrema perizia. I fattori da considerare nell'analisi di qualsiasi opera attribuita a Nicholas sono molteplici e problematici: i rapporti tra il firmatario dell'opera e i collaboratori, la divisione del lavoro all'interno dell'officina, i rapporti tra l'officina e una determinata scuola scultorea nonché il ruolo determinante rivestito dalla committenza nella scelta di specifici programmi iconografici. Angiola Maria Romanini in apertura nel grande convegno degli anni Ottanta incentrato sulla figura dello scultore presenta un quadro esaustivo delle principali problematiche connesse allo studio delle opere nicoliane: «È piuttosto di per sé la questione di Nicholas che, solo a sfiorarla rievoca l'immagine di pressochè tutti i massimi fantasmi critici in fatto di studi medievalistici e storico artistici. Qualcosa come il crollo della Baliverna del noto racconto: basta staccare nella gran muraglia l'angolo di un mattone per provocare la caduta dell'intera fabbrica» A. M. Romanini *Introduzione*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 11-22, in particolare p. 15.

carriera²⁷⁴. La prima attestazione dell'artista, attribuitagli su base stilistica, è individuabile presso il portale destro della cattedrale di Piacenza²⁷⁵. In questa sede però, il nome di Nicholaus è assente e il contenuto dell'iscrizione si riferisce esclusivamente all'opera scolpita²⁷⁶. La firma dell'artista fa la sua prima comparsa lungo gli stipiti della porta dello Zodiaco, presso la Sacra di San Michele in Val di Susa²⁷⁷, all'interno della seguente iscrizione: *VOS LEGITE VERSUS QUOS DESCRIPSIT NICHOLAUS / VOS QUI TRANSITIS VEL FORTE REDITIS*²⁷⁸. Nella basilica di San Zeno²⁷⁹, a Verona, viene riproposta un'iscrizione simile a quella ferrarese, ma più articolata: *ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSEIT HEC NICHOLAUM / OMNES LAUDEMUS CHRISTUM DOMINUMQUE ROGEMUS / CELORUM REGNUM SIBI DONET UT IPSE SUPERNUM*²⁸⁰, infine, presso il duomo della stessa città²⁸¹, troviamo una versione del testo analoga a quella visibile a Ferrara: *ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSEIT HEC NICHOLAUM / HUNC*

²⁷⁴ Per la quale si rimanda ad una recente ricostruzione A. L. Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholaus Artifex (active c.1122– c.1164) in the Context of Later Twelfth-Century North Italian Politics*, PhD Dissertation, Columbia University, 2014.

²⁷⁵ Le sculture nicoliane a Piacenza risalgono agli anni immediatamente successivi alla fondazione della cattedrale avvenuta nel 1122. *Cfr supra*. p. 4.

²⁷⁶ *HOC OPUS INTENDAT QUIQUIS BONUS EXIT ET INTRAT*. Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholaus* cit. p. 78; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 69. Questa iscrizione risulta identica ad una di quelle presenti presso gli stipiti del Portale dello Zodiaco dell'Abbazia di San Michele. G. Valenzano, *San Zeno a Verona*, in *Veneto Romanico*, a cura di F. Zuliani, Milano, Jaca Book, 2008, p. 132. Quintavalle, *Niccolò architetto*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 172.

²⁷⁷ La collocazione temporale dell'intervento di Nicholaus presso la Sacra di S. Michele è oggetto di dibattito. La datazione proposta oscilla tra il 1114 e il 1125. Molti storici dell'arte fanno coincidere la realizzazione di tale portale con l'inizio della carriera dell'artista, nella quale, i lavori presso la cattedrale di Piacenza, si collocherebbero successivamente. T. Krauthimer, Hess, *The Original Porta dei Mesi at Ferrara and the Art of Niccolò*, «The Art Bulletin», 26, 3, 1944, pp. 152-174; Robb, *Niccolò: a North Italian Sculptor* cit., pp. 374-420. Tra chi sostiene invece che San Michele costituisca la seconda tappa di questo percorso: G. Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara* in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 561-605; Jullian, *L'eveil de la sculpture italienne* cit., I, pp. 111-112; Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholaus* cit. p. 2, Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 117.

²⁷⁸ In questo caso le iscrizioni, numerosissime, costituiscono una vera e propria integrazione del contenuto delle immagini, con le quali vanno lette di pari passo. Per l'analisi delle iscrizioni presenti presso il Portale dello Zodiaco e per il chiarimento dello stretto rapporto tra testo e immagine nell'opera di Nicholaus. S. Lomartire, *Testo e immagine nella porta dello Zodiaco* in *Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale*, Relazioni e comunicazioni presentate al XXXIV Congresso storico subalpino nel millenario di San Michele della Chiusa (Torino 1985), Torino, 1988, pp. 431-474.

²⁷⁹ Le sculture nicoliane furono probabilmente eseguite nel contesto del grande progetto di ricostruzione della basilica iniziato nel 1138. Valenzano, *San Zeno a Verona*, in *Veneto Romanico* cit., p. 129.

²⁸⁰ G. Valenzano, *La Basilica di San Zeno a Verona: problemi architettonici*, Vicenza, Neri Pozza, 1993, p. 225; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 69; Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholaus* cit. p. 1.

²⁸¹ Le decorazioni scultoree della cattedrale di Verona vennero eseguite con tutta probabilità in un periodo appena successivo alla realizzazione dei portali della cattedrale di Ferrara, intorno al 1139. Valenzano, *Il Duomo di Verona*, in *Veneto Romanico* cit., pp. 147-148. Questo fa pensare che per un certo periodo Nicholaus sia stato attivo in più contesti contemporaneamente Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 117.

*CONCURRENTES LAUDENT PER SECULA GENTES*²⁸². La presenza di Nicholas è riscontrabile inoltre presso la cattedrale di Cremona²⁸³ e l'abbazia di Königsglutter in Bassa Sassonia²⁸⁴.

Questo genere di iscrizioni, recanti il nome dell'autore, è senza dubbio indice del crescente prestigio che la società europea del XII secolo conferiva ai realizzatori delle grandi opere destinate alla fruizione collettiva, il cui ruolo veniva pubblicamente riconosciuto²⁸⁵. L'analisi delle sculture nicoliane, condotta congiuntamente all'esegesi di tali iscrizioni, ha consentito agli studiosi di delineare in modo piuttosto preciso le diverse sfaccettature di questa personalità artistica. Nell'ambito degli studi dei primi decenni del Novecento, e in particolare all'interno delle ricerche di Arthur Kingsley Porter²⁸⁶, la figura di Nicholas assunse una connotazione quasi mitica²⁸⁷. Scultore, poeta e uomo di scienza, Nicholas avrebbe determinato una delle svolte più significative nell'ambito della storia dell'arte europea²⁸⁸. Il Porter, infatti, attribuendo a Nicholas la volontà di lasciare traccia della propria individualità artistica, interpreta la sua firma come segnale dell'interiorizzazione di un nascente concetto di autorialità, che lo studioso considera un fenomeno tipicamente italiano²⁸⁹.

²⁸² Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholas* cit. p. 1.

²⁸³ Anche attraverso la peculiare grafia di alcune lettere che si ripete identica in diversi contesti. S. Lomartire, *Nicolò e la Cattedrale di Cremona*, in *Docta manus* cit., pp. 37-58.

²⁸⁴ La cui fondazione risale al 1135. La presenza di Nicholas a Königsglutter si collocherebbe tra il 1141 e il 1145. Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholas* cit. p. 4. La studiosa ritiene comunque più probabile attribuire le decorazioni scultoree ad uno stretto collaboratore di Nicholas che non le avrebbe quindi eseguite personalmente. La diretta partecipazione di Nicholas troverebbe invece riscontro, secondo Gosebruch, nell'iscrizione considerata tipicamente nicoliana: *HOC OPUS EXIMIUM VARIO CELAMINE MIRUM SC(ULPSIT)*. L'iscrizione appare rovesciata, ed è leggibile al contrario da destra verso sinistra. Gosebruch sottolinea l'assenza del nome dell'artista. M. Gosebruch, *L'arte di Nicholas nel quadro del romanico europeo*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 115-117. Thomas Weigle, analizzando i rilievi disposti orizzontalmente in prossimità e al di sotto dell'iscrizione, presenta l'interessantissima ipotesi che essi possano costituire una sorta di rebus figurato, che se risolto in base allo studio delle leggi dell'etimologia medievale, condurrebbe al nome di Nicholas. Nicholas: dal greco *nike* e *laos*, vincitore del popolo. Utilizzando prevalentemente il testo della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, opera tuttavia duecentesca e quindi posteriore, lo studioso ricorda come l'espressione 'vincere il popolo' potrebbe essere intesa anche come 'vincere il peccato'. Il rilievo raffigurante un cacciatore vittorioso con una lepree in spalla, essendo la lepree associata nella letteratura simbolica all'appetito carnale, potrebbe alludere proprio al nome di Nicholas. T. Weigle, "Una epigrafe romana...?": *Überlegungen zu einer rätselhaften Inschrift am Hauptportal der Kathedrale von Ferrara*, in *Docta manus* cit., pp. 59-67.

²⁸⁵ Si rimanda a: E. Castelnuovo, *introduzione in Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Roma, Laterza, 2004, pp. V-XXIII. Il tema del concetto di autorialità nel Medioevo è stato affrontato da numerosissimi contributi. Tra i più significativi vi sono quelli presentati in occasione del convegno modenese del 1999 dedicato appunto a questa tematica: *L'artista medievale*, Atti del Convegno internazionale di studi (Modena, 1999), a cura di M. M. Donato, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, 16, 2003. A questo argomento è stato inoltre recentemente dedicato un numero di *Venezia Arti*, la rivista annuale di Storia dell'Arte del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia: *La 'firma' nell'arte. Autorialità, autocoscienza, identità e memoria degli artisti*, «Venezia Arti», 26, 2017. Particolarmente interessante ai fini di questa trattazione risulta la prima parte dedicata al Medioevo e all'arte romanica.

²⁸⁶ Kingsley Porter, *Lombard Architecture* cit., I., pp. 15-16, pp. 277-279.

²⁸⁷ T. W. Lyman, *Il mito di Nicholas nella storiografia dell'arte romanica*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 95-108.

²⁸⁸ «Insomma, per Porter Niccolò sembrerebbe stato nientemeno che un vero *Renaissance Man*» Cfr *supra*., p. 96.

²⁸⁹ « In un'epoca dove in qualsiasi altro posto d'Europa l'arte avanzava seguendo ferme tradizioni e la personalità dell'artista era in ombra, in Italia, al contrario, queste tradizioni, sebbene esistenti, furono bruscamente modificate dalla presenza di artisti dalla personalità forte e individuale che, dirottando dalla normale evoluzione dell'arte, la deviarono

Il grande convegno degli anni Ottanta dedicato Nicholaus²⁹⁰ e gli studi più recenti hanno avuto il merito di tratteggiare con maggiore precisione le tappe della carriera dell'artista e di indagarne le effettive competenze. L'identificazione di Nicholaus come studioso e letterato, proposta anche da David Robb²⁹¹ e Quintavalle²⁹², si basa sull'analisi di alcuni riferimenti eruditi, costituiti da citazioni bibliche e letterarie, presenti nel testo delle iscrizioni in oggetto. L'attribuzione a Nicholaus di una vasta cultura letteraria e di una specifica formazione in questo campo viene invece messa in discussione da Lomartire²⁹³. Il formulario di espressioni utilizzate nelle iscrizioni nicoliane appare infatti piuttosto limitato, gli stessi versi, leggermente modificati, vengono riproposti in contesti differenti, il che non sembra sottintendere particolari capacità di inventiva poetica da parte di questo scultore²⁹⁴, il quale, di volta in volta, propone variazioni su un numero circoscritto di modelli, alcuni dei quali suggeriti probabilmente dalla committenza. Per quanto riguarda il coinvolgimento di Nicholaus nella progettazione architettonica degli edifici²⁹⁵, fortemente sostenuto da Quintavalle²⁹⁶, riteniamo valide in questa sede alcune importanti considerazioni presentate da Marta Boscolo Marchi²⁹⁷. In primo luogo, la studiosa sottolinea il fatto che termini come *aedificator* o *magister*, generalmente utilizzati per indicare la categoria professionale degli architetti, non vengano mai utilizzati nelle iscrizioni nicoliane, nelle quali ritroviamo invece la voce *artifex*, e l'utilizzo del verbo *sculpsit*, che sembrano circoscrivere l'azione dell'artista alla direzione dei lavori relativi all'apparato scultoreo e alla realizzazione materiale delle componenti principali. La grande coerenza formale e stilistica delle sculture nicoliane nei diversi cantieri suggerisce il fatto che il controllo dello scultore sull'operato dell'officina fosse costante e puntuale, il che, a causa del grande impegno richiesto da una supervisione così scrupolosa, rende difficile immaginare un suo coinvolgimento anche ad altri livelli.

verso strade nuove e inattese, talora anche volgendosi indietro, per la sola forza del loro genio» Kingsley Porter, *The Development of Sculpture in Lombardy in the 12th Century*, «American Journal of Archeology», s. 2, n. 19, 1915, pp. 137-154; traduzione di Lyman, *Il mito di Nicholaus* cit., in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 96.

²⁹⁰ *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, 3 voll., Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A.M. Romanini, Ferrara, Corbo, 1985.

²⁹¹ Robb, *Niccolò: a North Italian Sculptor* cit., p. 297.

²⁹² Quintavalle, *Niccolò architetto*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 172; Quintavalle, *Le origini di Nicholaus* cit., pp. 224-225.

²⁹³ Lomartire, *Testo e immagine* cit., p. 445.

²⁹⁴ Inoltre, come ricorda Boscolo Marchi: «Una cultura di base era comune ad alcune categorie di *artifices* quali gli scultori, gli architetti e gli orefici, che spesso erano in grado di scrivere in latino». Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 69. Anche per questo motivo l'attribuzione a Nicholaus di specifiche competenze poetico letterarie andrebbe esclusa.

²⁹⁵ A. Peroni, *Per il ruolo di Niccolò nell'architettura*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 258-282.

²⁹⁶ Quintavalle, *Niccolò architetto*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit. pp. 165-259.

²⁹⁷ Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 173.

Considerate la cura e l'attenzione riservata a tutte le fasi di progettazione e realizzazione delle opere scultoree associate al suo nome, appare più verosimile che gli interventi di Nicholaus avessero una connotazione specialistica, limitandosi all'ambito della scultura. Inoltre, molti cantieri interessati dall'intervento nicoliano ebbero tempi di realizzazione molto lunghi e, verso la fine del quarto decennio del XII secolo, il loro sviluppo fu in molti casi simultaneo. Risulta quindi improbabile che un unico individuo potesse aver seguito contemporaneamente la progettazione e la costruzione di un così variegato insieme di complessi architettonici, dovendosi occupare anche della direzione dell'officina alla quale erano affidate le componenti scultoree, compito di per sé già abbastanza gravoso e portato a termine solo grazie all'appoggio di un numero ingente di collaboratori²⁹⁸.

Una seconda iscrizione, coeva alla prima, si trova scolpita su una lastra posta sulla sommità dell'arco del protiro. In questa testimonianza la maggior parte degli studiosi ha ritenuto di poter leggere un chiaro riferimento all'anno 1135.

Il testo recita infatti:

ANNO MILLENO CENTENO TER QUO QUE DENO

*QUINQUE SUPER LATIS STRUITVR DOMUS HEC PIETATIS*²⁹⁹.

Secondo il Pistarino³⁰⁰ invece, *quinque*, non farebbe parte della data ma potrebbe essere riferito alla durata quinquennale del cantiere. Lo stesso autore, segnalando l'uso, nel latino medievale, del sostantivo *latus* come sinonimo di 'ampiezza', ipotizza una diversa lettura dell'iscrizione, che a suo avviso potrebbe riferirsi alla costruzione dell'edificio su cinque navate nel 1130. Ulteriori problemi emergono dall'interpretazione della voce *struitur*. Tradotta in senso progressivo assumerebbe il significato di "si sta costruendo" o "si costruito"³⁰¹. Secondo il Giglioli³⁰² e il Massera³⁰³ essa andrebbe invece interpretata come indicativa dell'inizio dell'azione e tradotta quindi con "si comincia a costruire". Tale traduzione, che alla luce delle testimonianze fin qui analizzate, sembra la più probabile, appare diametralmente opposta a quella che potremmo considerare l'opinione

²⁹⁸ Per il tema dell'organizzazione del lavoro nel cantiere medievale si rimanda alla raccolta di saggi F. Aceto, *et al.*, *Cantieri Medievali*, a cura di R. Cassanelli, Milano, Jaca Book, 1997. Il medesimo argomento affrontato in relazione alla prima fase costruttiva della cattedrale di Ferrara viene sviluppato da Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 162-174.

²⁹⁹ Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholaus* cit. p. 123.

³⁰⁰ Pistarino, *Le iscrizioni ferraresi* cit., pp. 119-121.

³⁰¹ Tra i numerosi sostenitori di questa interpretazione C. Calzecchi Onesti, Carlo, *L'architettura romanica e il Duomo di Ferrara*, in *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 21-32.

³⁰² Giglioli, *Il Duomo di Ferrara* cit., in *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 148.

³⁰³ Massera, *La data di morte di Guglielmo III* cit., p. 228.

maggiormente diffusa in ambito critico fino ai primi decenni del Novecento³⁰⁴ basata, come abbiamo visto, sulle testimonianze del cronista trecentesco Riccobaldo³⁰⁵ che considerava l'anno 1135 come conclusivo dei lavori di costruzione. Secondo questa visione quindi, *struitur* andrebbe altresì interpretato come “si è costruito”. Appare altamente probabile, considerando le varie ipotesi interpretative esistenti, quanto sottolineato da Boscolo Marchi³⁰⁶, ovvero che l'apposizione della lapide avesse la funzione di celebrare più logicamente l'inizio del cantiere e non il fatto che esso fosse in corso di prosecuzione. Anche la datazione di questa iscrizione non è univoca. Guido Castagnoli³⁰⁷, in seguito ad un'analisi formale del testo, fu portato a considerare l'epigrafe frutto di un rifacimento quattrocentesco, soprattutto a causa della mancanza di abbreviazioni usate frequentemente nel periodo romanico. Di diverso avviso il Reggiani³⁰⁸ secondo il quale nell'iscrizione sarebbero invece presenti elementi di evidente derivazione bizantina propri del XII secolo. Questa tesi trova sostegno presso Arturo Giglioli³⁰⁹ concorde nel datare l'iscrizione se non esattamente al 1135 comunque non oltre il XII secolo. Ann Shirley Zavin³¹⁰ propone invece una soluzione alternativa, secondo la studiosa infatti si tratterebbe di una versione permanente realizzata nel XV secolo di una precedente iscrizione dipinta originale del XII secolo.

La terza testimonianza è costituita dall'antica iscrizione in lingua volgare³¹¹ che faceva parte, secondo le fonti, del mosaico che rivestiva l'arco trionfale situato tra il coro e il presbiterio. Essa, come accennavamo, venne distrutta in seguito alle grandi demolizioni che caratterizzarono il totale rifacimento settecentesco dell'aspetto interno dell'edificio. L'iscrizione è nota tramite due diverse trascrizioni, che riportano rispettivamente due versioni differenti del testo: la prima, composta da due endecasillabi e due eptasillabi, viene fornita da Girolamo Baruffaldi³¹², e, la seconda, in quattro

³⁰⁴ Più recentemente sostenuta da Quintavalle, *Niccolò architetto*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 208-210. Avvallando la ricostruzione di Kingsley Porter, *Lombard Architecture* cit., II. pp. 404-422.

³⁰⁵ Riccobaldo Ferrariensis, *Compilatio Chronologica* cit., p. 243.

³⁰⁶ Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 63-64.

³⁰⁷ G. Castagnoli, *Il Duomo di Ferrara*, Ferrara, Taddei, 1895, p.38.

³⁰⁸ G. G. Reggiani, *I portali di Ferrara nell'Arte: con un'appendice sull'iscrizione in versi volgari della Cattedrale ferrarese*, Ferrara, Taddei-Soati, 1907, p. 9.

³⁰⁹ Giglioli, *Il Duomo di Ferrara* cit., in *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 148.

³¹⁰ Zavin, *Ferrara Cathedral Façade* cit., pp. 3-16.

³¹¹ Per la completa ricostruzione del complicato dibattito si rimanda all'opera dedicata: G. Pistarino, *Le iscrizioni ferraresi del 1135*, «Studi Medievali», s.3, 5, 1964. E all'efficace quadro riassuntivo presentato da Boscolo Marchi: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 73-82.

³¹² «Il mille cento trentacinque nato / Fo questo Tempio a Zorzi consecrato / Fo Nicolao Scolptore, / e Gilelmo fo l'Auctore» G. Baruffaldi, *Rime scelte de poeti ferraresi antichi e moderni. Aggiuntevi nel fine alcune brevi Notizie Istoriche intorno ad essi*, Ferrara, Pometelli, 1713, p.3. Lo stesso autore afferma in seguito che a causa della imminente distruzione del mosaico si sarebbe recato in loco al fine di trascrivere personalmente l'iscrizione la quale appare qui leggermente modificata rispetto alla versione fornita precedentemente. G. Baruffaldi, *Apologia in difesa dell'origine della città di Ferrara* cit., in *Raccolta di opuscoli* cit., VI., Venezia, 1732, cc. 492-495.

endecasillabi, da Giuseppe Antenore Scalabrini³¹³. Secondo quanto riportato dal Baruffaldi, la scritta sarebbe stata leggibile, anche se con evidenti difficoltà data l'estrema altezza alla quale era collocata, su un cartiglio sorretto da una figura barbata identifica come un Profeta³¹⁴. Le questioni attorno alle quali si articolò il vivace dibattito storico, linguistico e paleografico riguardate questa iscrizione, sono principalmente due: la sua effettiva datazione e la scelta della trascrizione più fedele all'origine tra le due disponibili. Tra i sostenitori dell'autenticità della versione tramandata dello Scalabrini troviamo Giulio Bertoni³¹⁵, il quale considera l'iscrizione solo di qualche decennio successiva al 1135. Nella stessa schiera si collocano anche gli storici dell'arte Arturo Giglioli³¹⁶, e David Robb³¹⁷. A favore invece della trascrizione baruffaldiana si dichiarano sia Reggiani³¹⁸, che ne considera valida la datazione al 1135, che il Belloni, secondo il quale però l'iscrizione sarebbe stata composta almeno durante il XIV secolo, se non addirittura da un falsario seicentesco³¹⁹. Anche Giuseppe Pardi³²⁰, dubitando fortemente della buona fede dello Scalabrini, si esprimerà sostanzialmente a favore della versione di Baruffaldi, anche se, secondo lo studioso, l'iscrizione non risalirebbe al 1135, ma ad un periodo compreso tra il 1150 e il 1200. Un importante contributo alla discussione è rappresentato dalle ricerche da Angelo Monteverdi³²¹, volte a sottolineare le molteplici criticità riscontrabili nel racconto del Baruffaldi, anche sulla base del fatto che egli stesso fornì, nel corso del tempo, versioni differenti dello stesso testo. Dalle scrupolose ricerche archivistiche riguardanti la biografia del Baruffaldi, portate avanti dall'autore, ricaviamo che tale personaggio si trovò esiliato dalla città di Ferrara proprio nel periodo in cui lo stesso riferisce di essersi recato presso la cattedrale per lo svolgimento dell'opera di documentazione. Inoltre, appare altamente improbabile, che un'iscrizione

³¹³ «Del mille cento trenta cinque nato / Fo questo templo a S. Giorgio donato / Da Glielmo Ciptadin p(er) so amore / E ne fo l'opra Nicholao scolptore» Ferrara, BCAlFe, ms. cl. I., n. 447, G. A Scalabrini, *Memorie della cattedrale di Ferrara*, 2 voll., XVIII sec, II., c. 13.

³¹⁴ «Poi in alter caselle si vedeano altre mezze figure le quali dal cartelloccio che teneano in mano col loro nome, ben conosceasi come Profeti. Nella mano sinistra d'uno di questi apparia sostenuto, e alquanto fuori pendente del quadrato, un lungo cartocciato» Baruffaldi, *Apologia in difesa dell'origine della città di Ferrara* cit., in *Raccolta di opuscoli* cit., VI., Venezia, 1732, c. 494.

³¹⁵ Bertoni, *La fondazione della cattedrale* cit., in *La Cattedrale di Ferrara* cit., p. 137; Bertoni, *Notizia sull'iscrizione ferrarese del 1135*, «Studi Medievali», s. 2, 1906-1907, pp. 239-241.

³¹⁶ Giglioli, *Il Duomo di Ferrara* cit., in *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 148-149. Secondo lo studioso l'espressione *nato fo*, deriverebbe dal latino *ortus fuit*, traducibile con *nacque*.

³¹⁷ Robb, *Niccolò: a North Italian Sculptor* cit., p. 297.

³¹⁸ Reggiani, *I portali di Ferrara nell'Arte* cit., pp. 143-157.

³¹⁹ Belloni, *Per una iscrizione in volgare antica e per uno storiografo del Seicento*, in «Studi Medievali», s. 2, 1906-1907, pp. 219-234. Sulla base dell'opera seicentesca del Guarini, che datava il mosaico al 1340, senza riportare l'iscrizione in oggetto. Il silenzio del Guarini diventa per Belloni la prova che essa non fosse presente in quella data, e che pertanto venne aggiunta successivamente. Guarini, *Compendio storico* cit. p. 10.

³²⁰ Pardi, *L'antica iscrizione in volgare* cit., p. 25.

³²¹ A. Monteverdi, *Storia dell'iscrizione ferrarese del 1135*, «Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Memorie», s.8, 11, 2, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1963, pp. 102-138.

del genere potesse trovarsi sul rotolo di uno dei Profeti, dove solitamente venivano inseriti i testi tratti dalle loro profezie. Per questi ed altri fattori l'iscrizione sarebbe frutto di un'invenzione del Baruffaldi sulla base dell'accorpamento delle notizie derivate dalle due iscrizioni in facciata a quelle riferite dalla lapide di Guglielmo degli Adelardi, precedentemente analizzata. Il falsario avrebbe agito con il preciso scopo di assicurare alla città un importantissimo primato in campo letterario. Questa ricostruzione, sebbene presenti alcuni aspetti estremamente interessanti, non è esente da critiche. Come sottolineato dal Pistarino se è vero che nel 1712 il Baruffaldi si trovava effettivamente bandito dalla città non si può escludere che vi si recasse clandestinamente né tanto meno che intrattenesse fitti rapporti di corrispondenza con la sua erudita cerchia di conoscenze, il che appare estremamente plausibile. In ogni caso, il sopralluogo potrebbe comunque essere stato condotto da Baruffaldi, appena prima della sentenza che decretò il suo allontanamento dalla città, ovvero intorno al 1711. Le incongruenze presenti nelle due differenti versioni fornite dal Baruffaldi deriverebbero, secondo il Pistarino³²², dal fatto che, durante il periodo di interdizione dalla città, tutto il materiale documentario di cui lo studioso era in possesso si trovava posto sotto sequestro. Procedendo a memoria per la prima stesura, il Baruffaldi sarebbe in seguito tornato a correggere il testo originariamente redatto una volta tornato in possesso delle proprie carte, agendo animato da semplice scrupolosità e non da spirito di mistificazione³²³.

Scalabrini, data la sua giovane età all'epoca della prima pubblicazione del Baruffaldi, ignorava questa versione del testo, della quale venne a conoscenza solo nel successivamente attraverso il facsimile edito nel 1735 da Ferrante Borsetti³²⁴, il quale, pur non dichiarando la sua fonte, riproponeva fedelmente la trascrizione in due endecasillabi e due eptasillabi. Pertanto, nel corso del terzo decennio del XVIII secolo³²⁵, lo studioso ricostruì la sua versione sulla base delle testimonianze manoscritte seicentesche di Giuseppe Masi³²⁶, e dei ricordi dello zio Orazio Scalabrini. Una volta visionata la

³²² Pistarino, *Le iscrizioni ferraresi* cit., pp. 87-90.

³²³ Nel 1732, il Baruffaldi intendeva pubblicare un testo il più fedele possibile all'originale, avendolo analizzato personalmente molti anni prima. Egli intendeva probabilmente segnalare che la versione dell'iscrizione maggiormente diffusa in quegli anni, redatta da suo padre nel 1721, ovvero in seguito alla demolizione del mosaico, era scorretta. La versione di Nicolò Baruffaldi risulta analoga a quella dello Scalabrini. Ferrara, BCAFe, ms. Antonelli, n.594, Baruffaldi, Nicolò, *Annali di Ferrara*, 2 voll., 1721, II., pp. 198-199; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 75

³²⁴ F. Borsetti, *Historia Almi Ferrariae Gymnasii in Duas partes divisa, D. Thomae Rufo S.R.E. Cardinali Praenestino Episcopo, ac Archiepiscopo Ferrariensi*, 2 voll., Ferrara, Pomatelli, 1735 (ed. anast. Bologna, 1970), I., pp. 357-358.

³²⁵ Le notizie riguardanti questa iscrizione sono contenute in tre differenti memorie manoscritte, le prime due risalgono ad un periodo compreso tra il 1725 e il 1739, di queste, la seconda, fu riveduta e corretta dopo il 1735. La terza invece si colloca successivamente al 1720. G. A Scalabrini, *Memorie della cattedrale di Ferrara* cit., II., cc. 18-94. Per un resoconto dettagliato della genealogia della redazione scalabriniana e per il confronto paleografico con quella del Baruffaldi si rimanda a: Pistarino, *Le iscrizioni ferraresi* cit., pp. 87-90; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 77-78.

³²⁶ Per le quali si fa riferimento a Bertoni, *Notizia sull'iscrizione ferrarese del 1135*, «Studi Medievali», s. 2, 1906-1907, pp. 239-241.

versione del Baruffaldi e resosi conto delle evidenti divergenze con quella da lui proposta su base documentaria, concluse che la propria redazione potesse riferirsi ad una versione originale dell'iscrizione, che sarebbe stata modificata nel corso di un restauro del 1570, avvenuto in seguito ad un terremoto³²⁷. Pertanto, appare plausibile che l'iscrizione sia realmente esistita, collocandosi probabilmente intorno alla metà del XIII secolo, e che sia stata ricostruita, modificando significativamente l'antica dicitura, in seguito ad alcuni danni riportati dal mosaico nel corso del Seicento. Prima del suo rifacimento, sarebbe stata trascritta in ambiente erudito e tramandata in ambito locale³²⁸. Dal punto di vista contenutistico, le due trascrizioni appaiono profondamente differenti, soprattutto per quanto riguarda i ruoli assegnati rispettivamente a Guglielmo e a Nicholas.

Le modifiche metriche e grafiche proposte dal facsimile baruffaldiano alterano significativamente il senso di quanto emerso dalle *Memorie* dello Scalabrini, dalla versione del quale, apprendiamo che un cittadino ferrarese, identificabile con Guglielmo degli Adelardi, avrebbe finanziato la costruzione del tempio. A quest'ultimo il Baruffaldi assegnò invece il ruolo di *auctore*, termine che lascia intendere un suo coinvolgimento sia come mecenate che come costruttore, rifacendosi alla tradizione tramandata dalla cronachistica quattrocentesca³²⁹ che, come sottolineato in precedenza, identificava Guglielmo anche come architetto. La duplice connotazione di questo personaggio contribuisce a sfocare i contorni, tanto che alcuni storici dell'arte contemporanei hanno presentato l'ipotesi che in esso non vada ravvisato l'illustre cittadino Adelardi bensì l'artista Wiligelmo³³⁰. Nella redazione del Baruffaldi del 1732, la figura di Nicholas, al quale viene riferito unicamente il termine *sculptore*, appare pertanto fortemente ridimensionata rispetto al testo fornito dallo Scalabrini, nel quale lo stesso personaggio veniva indicato anche come artefice della fabbrica, oltre che come autore dell'apparato scultoreo.

³²⁷ Si rimanda a Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 76. La studiosa segnala inoltre che Nicolò Baruffaldi riporta la notizia del cedimento di alcune tessere del mosaico nel 1680. Ferrara, BCAFe, ms. Antonelli, n.594, Baruffaldi, Nicolò, *Annali di Ferrara* cit., I, p.80.

³²⁸ Pistarino, *Le iscrizioni ferraresi* cit., p. 106.

³²⁹ Ferrara, BCAFe, ms. cl. I, n.534, Iacoba da Marano, *Principio et origine* cit., cc.94v-95v.

³³⁰ Come Adolfo Venturi, il quale sovrapponendo la figura di Wiligelmo a quella del *Guillelmum* citato dall'iscrizione situata alla sinistra del portale maggiore della chiesa di S. Zeno a Verona, vi associa quella derivante dall'iscrizione volgare ferrarese. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, 11 voll., Milano, Hoepli, 1856-1941, III. *L'arte romanica*, 1904, pp. 150-197. Giglioli, *Il Duomo di Ferrara* cit., in *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 170-173; Pardi, *L'antica iscrizione in volgare* cit., pp. 25-27; Agnelli, *Ferrara: porte di chiese, di palazzi, di case*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1909, p. 14. È plausibile che Jacopo da Marano nel Quattrocento abbia attribuito a Guglielmo il ruolo di architetto anche sulla base della conoscenza dell'iscrizione veronese e di quella sulla facciata del duomo di Modena. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 79.

Capitolo 4. La presenza dell'officina nicolina a Ferrara.

Come è emerso dall'analisi delle iscrizioni presenti sulla facciata settentrionale, la partecipazione dell'officina di Nicholaus al cantiere della cattedrale di S. Giorgio avvenne nella prima fase costruttiva dell'edificio, che si sviluppò plausibilmente dal 1135 in avanti³³¹. Questo intervento si collocherebbe successivamente rispetto alla realizzazione delle decorazioni scultoree della cattedrale di Piacenza e del Portale dello Zodiaco, presso l'abbazia di S. Michele in Val di Susa, entrambi cantieri sicuramente precedenti alla presenza di Nicholaus a Ferrara³³². Nel corso delle trattative tra le autorità ferraresi e la Santa Sede per la costruzione del nuovo edificio è attestata, dalle fonti documentarie³³³, la presenza in città del cardinale riformatore Azzo, preposito di S. Antonino a Piacenza. Questo personaggio di raccordo tra Ferrara e il papato ebbe sicuramente la possibilità di valutare l'operato di Nicholaus presso la cattedrale di Piacenza, dove l'organizzazione del programma iconografico presenta, come vedremo, numerosi elementi analoghi a quello ferrarese. L'officina nicoliana infatti, riproponeva spesso le stesse tematiche, variando di volta in volta il proprio linguaggio, approfondendo alcuni schemi iconografici e semplificandone altri, in funzione del ruolo che i diversi membri dell'officina si trovavano ad assumere nei differenti contesti, e alle esigenze dei committenti. La delega di parti anche molto consistenti della decorazione scultorea a collaboratori specializzati³³⁴, rendeva possibile la presenza dell'officina su più cantieri contemporaneamente, come avvenne verosimilmente nel caso di Ferrara e Verona³³⁵.

³³¹ Per la ricostruzione dell'aspetto originario della cattedrale in questa prima fase si rimanda a Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 103-178; F. Gandolfo, *Il Romanico a Ferrara e nel territorio: momenti e aspetti per un essenziale itinerario architettonico e scultoreo*, in *Storia di Ferrara*, 7 voll., a cura di A. Vasina, Ferrara, Corbo, 1987, IV. *Il Basso Medioevo XII-XIV*, pp. 332-342.

³³² In questa prima fase della produzione nicoliana sono state inserite da Quintavalle anche la lunetta sul fianco meridionale della Pieve di S. Maria Assunta di Castellarquato, e quella raffigurante la Vergine in trono presso S. Maria di Cadeo, entrambi siti situati nel piacentino. Allo stesso sculture andrebbe attribuita inoltre una terza lunetta, appartenente alla struttura del portale di facciata della chiesa di San Siro di Cemmo in provincia di Brescia. Quintavalle, *Le origini di Nicholaus e l'immagine della Riforma* cit., in *Medioevo immagine e racconto* cit., pp. 213-238. Boscolo Marchi ritiene, su base stilistica, di poter al contrario espugnare tali opere dal catalogo dell'artista Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 117. Esse andrebbero attribuite più genericamente alla cosiddetta Scuola di Piacenza, espressione coniata da Geza de Francovich G. De Francovich, *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, 2 voll., Milano-Firenze, Electa, 1952, I., pp. 17-42; L. Cochetti Pratesi, *La scuola di Piacenza: problemi di scultura romanica in Emilia*, Roma, Bulzoni, 1973. Quintavalle include inoltre nella produzione nicoliana anche il pulpito di Carpi Quintavalle, *Niccolò e la sagra di Carpi*, in *Romanico padano, civiltà d'Occidente*, Firenze, Marchi&Bertolli, 1969, pp. 99-104, e una partecipazione presso la cattedrale di Parma. Quintavalle, *Nicholaus: la recinzione presbiteriale e il progetto di navata*, in *Basilica Cattedrale di Parma: novecento anni di arte, storia e fede*, 2 voll., a cura di F. M Ricci, Parma, Cariparma e Piacenza, 2005, I., pp. 104-116.

³³³ Per l'analisi dei documenti papali relativi alle trattative per la costruzione della cattedrale di Ferrara si veda la prima parte del capitolo precedente.

³³⁴ Per quanto riguarda le sculture ferraresi Gandolfo ha tentato di distinguere precisamente il contributo di almeno tre diverse personalità. Gandolfo, *Il Romanico a Ferrara* cit., p. 343-345.

³³⁵ Boscolo Marchi spiega infatti come Nicholaus, attivo a Ferrara a partire dal 1136, abbia plausibilmente delegato alla sua officina le prime fasi di realizzazione delle sculture della cattedrale di Verona. Nel 1139 infatti, i lavori legati alla decorazione scultorea della cattedrale ferrarese dovevano essere tutt'altro che conclusi, in questa fase è probabile che lo

4.1 La genesi stilistica delle sculture ferraresi

Le innegabili variazioni stilistiche che intercorrono tra i lavori realizzati a Piacenza e a San Michele, e le opere di Nicholas presso Ferrara e Verona sono state spesso giustificate dalla critica facendo ricorso all'ipotesi di una formazione dell'artista in ambito francese. Tale interpretazione trova le proprie basi teoriche all'interno del corposo filone di studi riguardanti la storia dello stile della scultura romanica italiana, sviluppatosi, in Italia, a partire dall'inizio degli anni Trenta del Novecento. L'esistenza di parentele stilistiche tra la produzione scultorea romanica italiana e quella francese fu uno degli argomenti più strenuamente sostenuti dagli studiosi di questo periodo, chiaramente influenzati dall'enorme successo riscosso dalla seconda opera monumentale di Arthur Kingsley Porter³³⁶ presso la critica d'arte italiana ed europea. La rivoluzionaria ricerca del Porter, condotta attraversando gran parte dell'Europa, si proponeva di tracciare i principali itinerari delle grandi officine scultoree romaniche, stabilendo connessioni e aree di influenza³³⁷. L'ingente quantità di materiale fotografico pubblicato dal Porter, reso in tal modo accessibile ad un numero sempre maggiore di storici dell'arte, consentì di comparare tra loro sculture appartenenti a contesti anche molto distanti. Le analogie stilistiche ravvisate di volta in volta tra un contesto e l'altro venivano spesso interpretate come testimonianze dell'esistenza di legami storici diretti tra svariate aree geografiche. Gli studi risalenti alla prima metà del Novecento di Geza de Francovich³³⁸ rispecchiano perfettamente tale visione³³⁹. Secondo lo studioso, lo sviluppo della scultura italiana del periodo

scultore si trovasse nella condizione di doversi dividere tra le due città. Riguardo alla presenza dell'officina nicoliana presso San Zeno a Verona, la cui costruzione si fa comunemente coincidere con il 1138, la studiosa osserva come la partecipazione ferrarese vada considerata sicuramente antecedente. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 118-119. Per la cronologia relativa alla basilica di S. Zeno a Verona G. Valenzano, *San Zeno a Verona*, in *Veneto Romanico*, a cura di F. Zuliani, Milano, Jaka Book, 2008, pp. 129-145.

³³⁶ A. Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 voll., Boston, Marshall Jones Company, 1923.

³³⁷ «Era letteralmente una rappresentazione motorizzata dell'arte monumentale romanica quella che nel 1923 l'instancabile professore di Harvard propose ai suoi colleghi europei stupefatti dalla quantità di materiale, sbalorditi dalle innumerevoli ipotesi e turbati nel loro campanilismo dall'inarrestata marcia oltre i confini tradizionali» W. Sauerländer *La cultura figurativa emiliana in età romanica*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 54. Il lavoro dello studioso fu in grado di conferire una specifica identità stilistica a monumenti che fino a quel momento venivano considerati unicamente a livello regionale.

³³⁸ G. De Francovich, *La corrente comasca nella scultura romanica europea*, «Rivista del Regio Istituto d'archeologia e storia dell'arte», n. 6, 1937, pp. 36-129; G. De Francovich, *Wiligelmo da Modena e gli inizi della scultura romanica in Francia e in Spagna*, «Rivista del Regio Istituto d'archeologia e storia dell'arte», n. 9, 1942, pp. 103-147. In questa sede lo studioso identifica nel contesto della Linguadoca le fonti principali per la scultura di Wiligelmo. Quintavalle, negli anni Sessanta, sottolineò al contrario l'originalità della produzione scultorea wiligelmica, rinunciando a ricercare nelle opere del maestro una diretta derivazione dalla scultura francese. A. C. Quintavalle, *La cattedrale di Modena: problemi di Romanico Emiliano*, 2 voll., Modena, Bassi, 1964-1965.

³³⁹ Gli studi di Géza de Francovich, appaiono fondati sulla medesima impostazione teorica che caratterizza la famosa pubblicazione di Kingsley Porter. Tale approccio all'arte medievale presupponeva il fatto che i suoi artefici avessero all'epoca ampie possibilità di spostarsi da un contesto all'altro, dando vita a legami tra cantieri a volte anche molto distanti tra loro. Géza de Francovich all'interno della sua monografia su Benedetto Antelami metteva in relazione questo artista e la sua officina con i cantieri provenzali e dell'Île de France, sostenendo l'ipotesi di una partecipazione diretta dello scultore emiliano presso il chiostro del Saint Trophoime di Arles. G. De Francovich, *Benedetto Antelami architetto e*

romanico sarebbe stato infatti fortemente determinato dall'influenza stilistica esercitata dalla produzione scultorea francese³⁴⁰. Tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, numerosi studiosi di area germanica collocarono nell'area meridionale della Francia, e in particolare nei territori appartenenti alle antiche contee di Provenza e Linguadoca, che si trovavano sotto il dominio dei conti di Tolosa, la nascita di uno stile scultoreo destinato a diffondersi sia nel nord della Francia che tutta Europa³⁴¹, con ripercussioni particolarmente evidenti in Italia, nella produzione artistica collocata nell'area della Pianura Padana³⁴². Le sculture del portale e del chiostro della vecchia cattedrale vescovile di Arles, la facciata dell'abbazia di Saint Gilles³⁴³, e alcune sculture superstiti della cattedrale di Nîmes costituiscono alcune tra le più importanti manifestazioni dello stile individuato come caratterizzante dell'area provenzale. La produzione scultorea appartenente a questo stile, localizzato nel mediterraneo francese, presenta caratteri peculiari: in essa infatti è possibile riscontrare l'adozione di tecniche e scelte figurative derivanti dall'antichità romana³⁴⁴. Furono proprio tali vicinanze stilistiche con l'Antico che portarono lo storico dell'arte Adolfo Venturi³⁴⁵ ad escludere una filiazione diretta della produzione scultorea romanica italiana da quella provenzale. Secondo lo studioso infatti, le somiglianze ravvisabili tra l'Italia del nord e la Francia verrebbero spiegate dal fatto che, in entrambi i contesti, venisse fatto largo uso di modelli derivanti dalla scultura di epoca romana. La presunta precedenza delle sculture francesi su quelle italiane venne messa in discussione

scultore e l'arte del suo tempo, 2 voll., Milano-Firenze, Electa, 1952; G. C. Sciolla, *Géza de Francovich: le polemiche sull'arte medievale*, in *La lezione gentile: scritti di storia dell'arte per Anna Maria Segagni Malacart*, a cura di L. C. Schiavi, S. Caldano, F. Gemelli, Milano, Angeli, 2017, pp. 717-726; F. Gandolfo, *Gli allievi medievisti*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena, Panini, 2008, pp. 93-100.

³⁴⁰ Sauerländer evidenzia la tendenza da parte degli studiosi che abbracciavano questo punto di vista, a considerare l'influsso francese sulla scultura romanica italiana come un elemento nobilitante. Sauerländer *La cultura figurativa* cit., in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 55.

³⁴¹ W. Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter: eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik*, Strassburg, Heitz & Mündel, 1894.

³⁴² Per gli influssi provenzali sulla scultura romanica emiliana M. G. Zimmerman, *Oberitalische Plastik im fruhen und hohen Mittelalter*, Leipzig, Liebeskind, 1897, p. 155. Lo stesso tema viene ripreso e ampliato da Vöge, che allo stesso modo considera la scultura provenzale il principale modello per la produzione emiliana. Vöge, *Der provenzalische Einfluß in Italien und Datum des Arler Porticus*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 25, 1902, pp. 409-429.

³⁴³ R. Hamann, *Die Abteikirche von Saint Gilles und ihre Künstlerische Nachfolge*, Berlin, 1955. Lo studioso per descrivere l'impatto di questo complesso scultoreo sulla produzione artistica europea utilizza l'evocativa metafora di un sole destinato ad illuminare con i suoi raggi l'intera Europa.

³⁴⁴ Fattore determinante per l'aumento dell'interesse in ambito critico nei confronti di questa particolare scuola scultorea Sauerländer *La cultura figurativa* cit., in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 59. Fu proprio in base alle affinità stilistiche con l'arte antica che il mito del Protorinascimento provenzale si diffuse in ambito critico. R. Hamann, *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter*, 2 voll., I., *Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz*, Marburg, Kunstgeschichtliches Seminar, 1923.

³⁴⁵ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, 11 voll., Milano, Hoepli, 1856-1941, III. *L'arte romanica*, 1904., pp. 278-279.

dal Porter, il quale, già all'interno di *Lombard Architecture*, pur insistendo fortemente sulle relazioni tra l'arte romanica francese e l'arte lombarda nel corso del XII secolo, riconobbe la possibilità che quest'ultima potesse essersi sviluppata in modo autonomo³⁴⁶. Negli anni che seguirono la pubblicazione dell'opera fondamentale dello studioso statunitense, non mancarono forti reazioni all'interno dell'ambiente accademico francese³⁴⁷, volte a ribadire il ruolo predominante assunto dalla scuola provenzale nel panorama della scultura romanica europea, in un'ottica dichiaratamente nazionalista³⁴⁸. Nel 1918 infatti, Emile Mâle³⁴⁹, nel suo articolo sulla scultura e sull'architettura romanica della Lombardia, espresse il proprio rifiuto nei confronti della tesi sostenuta dal Porter riguardo l'originalità della produzione artistica e architettonica del nord d'Italia e delle sue radici locali³⁵⁰, identificando i centri di Tolosa, Saint' Denis, Arles, Saint Gilles e Chartres come i contesti

³⁴⁶La posizione del Porter sulle modalità con cui l'arte francese avrebbe influenzato l'arte romanica padana, e, nello specifico, la produzione scultorea nicoliana, si modifica tra il 1917 e il 1923. Se in *Lombard Architecture*, l'autore affermava che Nicholaus avesse viaggiato a scopo formativo nel sud della Francia, in *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, sarebbe stato, al contrario, lo scultore stesso ad influenzare la scultura francese soprattutto nella zona dell'Alta Loira, e in particolare presso la chiesa di Chamalières dove Nicholaus avrebbe realizzato un pilastro che funge da acquasantiera. Tale opera, che tra il 1917 e il 1918 veniva considerata dal Porter come derivante dallo stile della scuola scultorea di St. Denis (ritenuto dallo studioso simile a quello delle sculture nicoliane), diventa, nel 1923, la prova tangibile dell'indipendenza di Nicholaus dal contesto tolosano. A. Kingsley Porter, *Lombard Architecture*, 3 voll., New Haven, Yale University Press, 1915-1917, I. pp. 155-156, 271-272, 276, 279; III., pp.492-493; Porter, *The Rise of Romanesque Sculpture*, «American Journal of Archeology», 22, 1918, p. 418; Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, cit. pp. 225-226. Per una dettagliata spiegazione delle motivazioni che condussero il Porter all'elaborazione di tali conclusioni si veda Lyman, *Il mito di Nicholaus* cit., in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 102-103.

³⁴⁷ Per l'approfondimento del dibattito sviluppatosi in seguito alla pubblicazione della prima opera monumentale del Porter si veda. C. Tosco, *Arthur Kingsley Porter e la storia dell'architettura lombarda*, «Arte lombarda», 112, 1995, pp. 74-84.

³⁴⁸ L'intero dibattito che si sviluppò nei primi decenni del Novecento tra gli storici dell'arte europei a proposito della produzione scultorea romanica, appare condotto su basi ideologiche di stampo marcatamente nazionalista. Lo studio della produzione scultorea e architettonica relativa al periodo medievale, diventa, per ogni paese, un'occasione per riconfermare la specificità della propria storia nazionale anche a livello artistico. Lo scopo ultimo delle ricerche di questo periodo, è pertanto quello di decretare il primato di una determinata scuola scultorea europea rispetto alle altre. X. Barral I Altet, *Contro l'arte romanica?: saggio su un passato reinventato*, a cura di R. Cassanelli, Milano, Jaca Book, 2009, pp. 32-34; T. W. Lyman, *Il mito di Nicholaus nella storiografia dell'arte romanica*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 97.

³⁴⁹ E. Mâle, *L'architecture et la sculpture en Lombardie à l'époque romane. A propos d'un livre récent*, «Gazette des Beaux-Arts», 60, 1918, pp. 35-46. Negli anni successivi, le medesime argomentazioni verranno ribadite in più occasioni dallo storico dell'arte francese Paul Deschamps. P. Deschamps, *La sculpture romane en Lombardie*, «Le Moyen Age», 30, 1919, pp. 219-235; P. Deschamps, *La légende arturienne à la cathédrale de Modène et l'école lombarde de sculpture romane*, Paris, Ernst Leroux, 1926. Per questi studiosi, l'unico modo per poter sostenere l'antecedenza delle sculture provenzali rispetto a quelle emiliane, fu quello di post datare la realizzazione degli edifici italiani, che erano stati invece correttamente collocati nel tempo grazie ad eloquenti fonti epigrafiche e documentarie. Sauerländer *La cultura figurativa* cit., in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 61.

³⁵⁰ Lo studioso americano rispose nello stesso anno alle critiche mosse nei suoi confronti dall'ambiente accademico francese tramite un articolo nel quale vengono presentate le sue principali posizioni sull'argomento. In questa sede viene infatti ribadita l'antioriginalità cronologica e l'originalità stilistica delle sculture lombarde rispetto a quelle francesi, senza per questo ignorare i profondi legami tra lo stile scultoreo italiano di epoca romanica e l'ambiente artistico provenzale, rilevati dal Porter in più occasioni. Porter, *The Rise of Romanesque Sculpture* cit., pp. 399-427. «Porter volse contro il Mâle le sue stesse argomentazioni: se per quest'ultimo, l'arte francese era giunta in Italia grazie ai pellegrini in viaggio verso Roma e Gerusalemme, per Porter tale fenomeno poteva essere avvenuto nel senso inverso e precisamente dall'Italia

dai quali la scultura di area lombarda avrebbe derivato i propri modelli. L'articolo dello storico dell'arte francese venne recensito l'anno seguente da Roberto Longhi³⁵¹. Lo studioso, senza alcuna volontà di negare le interazioni intercorse nel XI e nel XII secolo tra la scultura francese e quella lombarda, ritiene in questa sede inaccettabile la totale negazione di uno sviluppo autonomo di quest'ultima, considerata ingiustamente dal Mâle come un semplice riflesso deformato del suo corrispettivo provenzale³⁵². L'enorme portata del dibattito a proposito dell'assegnazione di una posizione egemone ad una specifica scuola nel panorama della scultura romanica europea, del quale sono state presentate sinteticamente le posizioni principali, non consente, in questo frangente, ulteriori approfondimenti. Questa disputa erudita appare oggi generalmente superata, a causa del riconoscimento da parte della storiografia moderna di una genesi policentrica dei differenti stili caratterizzanti la produzione scultorea europea tra l'XI e il XII secolo³⁵³. Tuttavia, appare doveroso ricordare come tale impostazione abbia fortemente influenzato alcuni degli studi che, nel corso del Novecento, si occuparono della genesi dello stile dell'officina nicoliana, nella cui produzione scultorea sono stati frequentemente riscontrati dalla critica forti legami con l'ambiente artistico francese. Kingsley Porter, nel 1917³⁵⁴, individuò infatti strette somiglianze tra la famosa lastra contenente il rilievo di Teodorico a cavallo, situata sul lato destro del portale della basilica di San Zeno a Verona e una seconda lastra, presso l'abbazia di Saint Gilles, raffigurante un centauro nell'atto di cacciare un cervo³⁵⁵. Sulla base di tale raffronto, lo studioso suggerì la presenza di chiare influenze

verso la Spagna passando dalla Francia sulla rotta di Compostella» Lyman, *Il mito di Nicholaus* cit., in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 98.

³⁵¹ R. Longhi, *Bollettino Bibliografico*, «L'Arte. Rivista bimestrale di storia dell'arte medioevale e moderna, diretta da Adolfo Venturi», 22/1-2, 1919, p. 78.

³⁵² «La sculpture lombarde nous renvoie comme un miroir qui déforme un peu les divers aspects de la sculpture française» Mâle, *L'architecture et la sculpture en Lombardie* cit., p. 43.

³⁵³ Come ricorda Lyman, già nel 1918, il Porter, aveva ampiamente scartato l'ipotesi dell'esistenza di un solo centro propulsore nel panorama dell'arte romanica europea. Porter, *The Rise of Romanesque Sculpture* cit., p. 410; Lyman, *Il mito di Nicholaus* cit., in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 106. Numerosi contributi degli anni Ottanta e Novanta del Novecento hanno consentito di definire con più precisione i termini della questione. *Romanico padano, romanico europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena-Parma 1977), a cura di A. C. Quintavalle, Parma, Silva, 1982; *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Atti del Convegno (Modena, 1985), Modena, Panini, 1989; A. C. Quintavalle, et al., *Wiligelmo, Matilde e l'officina romanica*, catalogo della mostra (Mantova, 1991), a cura di A. C. Quintavalle, A. Calzona, Milano, Electa, 1991; Quintavalle, *Vie dei pellegrini nell'Emilia medievale*, Milano, Electa, 1997; M. F. Hearn, *Romanesque sculpture: the revival of monumental stone sculpture in the eleventh and twelfth centuries*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, pp. 85-101, E. Vergnolle, *L'art roman en France: architecture, sculpture, peinture*, Paris, Flammarion, 1994.

³⁵⁴ Porter, *Lombard Architecture* cit., I., pp. 284-285.

³⁵⁵ Studi più recenti hanno dimostrato, come vedremo meglio in seguito, la totale inefficacia di molti raffronti tra le sculture nicoliane e quelle presenti a St. Gilles, individuando nell'arte classica una delle fonti principali di Nicholaus. In particolare, la lastra presente a S. Zeno presenterebbe secondo Giovanna Valenzano numerose analogie con una scultura neoattica raffigurante un cavaliere trace, oggi conservata presso il Museo Maffeiano di Verona. G. Valenzano, *Dall'Ellenismo al Medioevo: alcune considerazioni a margine di Nicholaus*, in *Memor fuit dierum antiquorum: Studi in onore di Luigi De Biasio*, a cura di P.C. Ioly Zorattini, A.M. Caproni, Udine, Campanotto, 1995, pp. 447-461.

stilistiche provenzali all'interno dell'opera di Nicholas. Il Porter sottolineò inoltre la presenza di fitte connessioni tra le sculture nicoliane e le opere prodotte in Linguadoca: alcune caratteristiche delle sculture del protiro ferrarese rivelerebbero, infatti, chiari influssi provenienti dalla scuola scultorea sviluppatasi quest'area geografica. In particolare, la posa a gambe incrociate della statua a colonna raffigurante il profeta Geremia³⁵⁶, viene messa in questa sede in diretta relazione con modelli derivanti dalla Francia meridionale³⁵⁷. I rapporti tra Nicholas e la scultura di area francese verranno ulteriormente indagati dal Porter nell'opera monumentale del 1923, in cui lo studioso identificò la presenza di affinità stilistiche tra alcuni elementi scultorei derivanti dal portale dell'ex sala capitolare della cattedrale di S. Etienne a Tolosa³⁵⁸ e le sculture di Nicholas collocate sugli stipiti del portale ferrarese. Nel famoso articolo degli anni Trenta di David Robb³⁵⁹, le sculture della cattedrale di Piacenza vengono collegate a quelle appartenenti al portale di Miègeville presso la chiesa di St. Sernin a Tolosa. Lo studioso evidenzia inoltre la presenza di numerose similitudini tra le figure presenti su alcuni capitelli originariamente collocati presso la basilica di Notre Dame de la Daurade, e le sculture del portale settentrionale della cattedrale di Piacenza, così come tra le sculture di St. Etienne, precedentemente citate, e quelle del portale ferrarese. La tipologia del portale con statue a colonna

³⁵⁶Lo stesso dettaglio è viene sottolineato da David Robb, il quale, all'interno delle opere nicoliane rileva una commistione tra elementi di derivazione wiligelmica e tolosana. D. Robb, *Niccolò: a North Italian Sculptor of the Twelfth Century*, «The Art Bulletin», 12, 1930, pp. 398-399. Tuttavia, è bene tenere presente che tale elemento, non può essere considerato di per sé una prova tangibile dell'utilizzo di modelli provenzali da parte di Nicholas. Esso, come molti altri che analizzeremo a breve, appare piuttosto ricollegabile alla statuaria classica. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 119; Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholas Artifex (active c.1122– c.1164) in the Context of Later Twelfth-Century North Italian Politics*, PhD Dissertation, Columbia University, 2014, p. 144.

³⁵⁷ Porter, *Lombard Architecture* cit., I., p. 279.

³⁵⁸ Il Porter si riferisce in questa sede alle statue raffiguranti gli apostoli collocate sugli stipiti appartenenti a tale portale, ricostruito nel 1929 all'interno del museo agostiniano di Tolosa, e attribuito al maestro Gilabertus. L'originaria collocazione di queste sculture è in ogni caso oggetto di dibattito. Lo studioso statunitense ripercorre la storia dell'evoluzione della tipologia di portale con statue a colonna, individuandone le prime apparizioni, e analizzando l'interpretazione nicoliana di questo modello a Ferrara e a Verona. Porter, *Romanesque Sculpture* cit., vol. I, *Text*, pp. 218-219. Tuttavia, lo studioso precisa che: «The Ferrara sculptures cannot be derived from the Toulouse cycle, for they are earlier in date. Moreover, the work at Ferrara shows points of contact only with Gilbert's assistant, not with Gilbert himself. This would hardly be conceivable, had Nicolò seen the work at Toulouse.» Porter, *Romanesque Sculpture* cit., vol. I, *Text*, p. 241. Come ricorda Thomas Lyman infatti: «Se Porter inizialmente ammise l'esistenza in Niccolò di influenze tolosane, giunse poi a concedergli un posto più autonomo soprattutto per quanto riguarda l'evoluzione della statua a colonna che, in fin dei conti, avrebbe origini molteplici tanto in Spagna e in Italia quanto in Francia» Lyman, *Il mito di Nicholas* cit., in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 99. Per le analogie stilistiche tra le opere attribuite a Nicholas e a Gilabertus, si consideri l'intervento di Marcel Durliat. M. Durliat, *Nicholaus et Gilabertus*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 153-166. Tra i sostenitori della presenza di chiare influenze tolosane nell'opera di Nicholas vi è anche Roberto Salvini. R. Salvini, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano, Martello, 1956, pp. 41-42, 200. Salvini, *Spagna Tolosa o Modena? Contributo alla preistoria di Nicholas*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 44. A proposito dell'originaria collocazione delle sculture di St. Etienne e per la loro relazione con il contesto ferrarese si rimanda a L. Seidel, *A Romantic Forgery: The Romanesque "Portal" of Saint Etienne in Toulouse*, «The Art Bulletin», 50, 1968, pp. 33-42. Dal saggio della studiosa emerge il fatto che probabilmente tali figure non appartenessero agli stipiti di un portale. Ann Lee Spiro non esclude tuttavia che esse potessero comunque rappresentare un modello per la realizzazione di altre statue appartenenti a questa particolare tipologia: «Nonetheless, it is entirely possible that these figures or others, which are an example of figures carved on angles rather than the face of the block provided inspiration for anyone thinking about these issues.» Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholas Artifex* cit., p. 144.

³⁵⁹ D. Robb, *Niccolò: a North Italian Sculptor* cit., pp. 398-399.

collocate entro nicchie allungate addossate agli stipiti, compare pressoché contemporaneamente sia nei portali nicoliani che presso Tolosa e St. Denis³⁶⁰. L'ipotesi che le sculture di Nicholas siano state direttamente derivate da tali modelli francesi viene suggerita con particolare enfasi anche in studi relativamente recenti come nel contributo di Cochetti Pratesi³⁶¹. Secondo la studiosa, l'applicazione di modelli provenienti dalla zona dell'Île de France sarebbe particolarmente evidente nella realizzazione delle statue a colonna appartenenti ai portali delle cattedrali di Ferrara e Verona, che presenterebbero strette corrispondenze con quelle originariamente situate ai lati dei portali di St. Denis³⁶² e della cattedrale di Chartres. Le similitudini tra la statua raffigurante la Vergine, uno dei pezzi meglio conservati del portale di St. Denis, e quella di Geremia a Ferrara giustificerebbero l'ipotesi di un contatto diretto tra Nicholas e il contesto nel quale si sviluppò il cantiere della basilica francese. Simili analogie verrebbero riconfermate dal confronto tra le mani di un apostolo di St. Denis e quelle dei profeti Isaia e Daniele a Ferrara. In base a tali elementi la studiosa sembra escludere a priori ogni possibilità di uno sviluppo parallelo delle medesime soluzioni formali nei due differenti contesti, ipotizzando al contrario che Nicholas avesse preso diretta visione delle opere in oggetto, o almeno delle fasi iniziali della loro realizzazione. Lo scarto tra le opere giovanili di Nicholas e quelle appartenenti ai cantieri ferraresi e veronesi viene spiegato in questa sede ipotizzando che lo scultore avesse avuto la possibilità di recarsi più volte in Francia nel corso della propria carriera³⁶³. Le modalità di inserimento delle statue a colonna all'interno del portale ferrarese sarebbero quindi, secondo Cochetti Pratesi, direttamente derivate dal portale di St. Denis, dove lo scultore avrebbe soggiornato prima del suo arrivo a Ferrara. I termini del rapporto tra Nicholas e le opere prodotte in Francia verranno indagati anche da Martin Gosebruch³⁶⁴, che tuttavia rileva nell'opera del maestro maggiori ascendenze provenzali piuttosto che tolosane. L'opera di Nicholas viene posta in diretta relazione con alcune sculture appartenenti all'abbazia di St. Gilles, dalle quali lo scultore avrebbe

³⁶⁰ L'aspetto delle statue a colonna un tempo collocate presso il portale centrale della basilica di St. Denis è noto grazie alle dettagliate incisioni settecentesche di Montfaucon. B. de Montfaucon, *Les monuments De La Monarchie Française: qui comprennent l'histoire De France. Avec les figures de chaque regne que l'injure des temps a épargnées*, 5 voll., Paris, 1729-1733, vol. I, 1729, tav. 16-17.

³⁶¹ L. Cochetti Pratesi, *Quesiti sulla discendenza niccoliana*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 377-394.

³⁶² La studiosa riconosce comunque chiari riferimenti tolosani all'interno dell'opera di Nicholas, essi sarebbero evidenti tanto a St. Denis quanto a Ferrara. Le statue a colonna del portale ferrarese deriverebbero quindi dalle sculture di St. Etienne ma presenterebbero un'ulteriore elaborazione formale mutuata da quelle presenti a St. Denis. *Ibid.* p. 384, 393.

³⁶³ Egli sarebbe infatti giunto a St. Denis in seguito alla realizzazione delle opere piacentine e piemontesi. La studiosa considera giustamente Piacenza come prima tappa del percorso artistico di Nicholas collocandola però tra il 1129 e il 1130. In questo modo l'intervento di Nicholas presso la Sacra di S. Michele slitterebbe nel decennio successivo, posticipando di conseguenza tutte le opere seguenti. L. Cochetti Pratesi, *Postille Piacentine e Problemi Cremonesi*, «Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte», n.s., 27, 1979, pp. 194-228. Anche il Robb ipotizzò più soggiorni nel territorio della Linguadoca, uno formativo e uno di aggiornamento durante il quale lo scultore sarebbe venuto in contatto con la scultura di Gilabertus. Robb, *Niccolò: a North Italian Sculptor* cit., pp. 398-399.

³⁶⁴ M. Gosebruch, *L'arte di Nicholas nel quadro del romanico europeo*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 113-149. Lo studioso concorda con Cochetti Pratesi nell'attribuzione a Nicholas di un soggiorno formativo a St. Denis.

derivato numerosi elementi. A Ferrara l'influenza provenzale sarebbe particolarmente evidente, secondo Gosebruch, proprio nel bestiario che decora gli stipiti della Porta dei Principi, la fonte di tali raffigurazioni viene identificata dallo studioso nel contesto della produzione scultorea dell'Aquitania del 1100, che influenzò in modo consistente anche l'opera wiligelmica. Tuttavia, il confronto proposto dallo studioso tra alcune figure appartenenti al bestiario ferrarese e i rilievi di St. Gilles appare, a mio avviso, poco convincente³⁶⁵.

Indagare la portata delle innovazioni stilistiche caratterizzanti l'opera di Nicholas a Ferrara facendo esclusivamente ricorso all'ipotesi di un periodo di formazione dello scultore sul suolo francese appare quantomeno riduttivo³⁶⁶. Tale impostazione non tiene conto del fatto che sia le sculture ferraresi che quelle prodotte dall'officina nicoliana presso la cattedrale di Piacenza, appaiono completamente incomprensibili se scollegate dall'analisi della dimensione artistica propria della Pianura Padana. A tal proposito, Francesco Gandolfo³⁶⁷ sottolinea come il portale ferrarese vada considerato, da un punto di vista strutturale, come un'evoluzione di un modello già presente localmente, ovvero il portale con lunetta istoriata della pieve di San Giorgio ad Argenta, nel ferrarese, datato 1122³⁶⁸. L'inserimento di statue a colonna nella decorazione degli stipiti di un portale si era già verificato nel nord d'Italia in corrispondenza della faccia interna degli stipiti delle cattedrali di Modena e Cremona³⁶⁹. Appare

³⁶⁵ Gosebruch prende in considerazione un rilievo raffigurante un cammello e due scimmie posto alla sinistra del portale maggiore di St. Gilles, ritenendolo un possibile modello per la realizzazione della figura del cammello presente a Ferrara. Anche se l'animale raffigurato è il medesimo, i due rilievi presentano evidenti differenze sia livello stilistico che iconografico, il che porterebbe ad escludere ogni eventuale collegamento diretto tra le due immagini scolpite. *Cfr. supra*. p. 121. Le differenze stilistiche tra le raffigurazioni animali di St. Gilles e di Ferrara vengono sottolineate anche da Boscolo Marchi. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 119.

³⁶⁶ Angiola Maria Romanini, a questo proposito, sottolinea come una parte consistente della critica abbia spesso utilizzato la soluzione del "viaggio d'artista" per spiegare la presenza di elementi analoghi in culture figurative diverse: «recuperare, in fatto d'arte, i reali confini del "romanzo" romanico diventerà possibile solo uscendo dal mulinello a vuoto di problemi sul genere (cito un esempio classico) dei celeberrimi "viaggi dell'artista", immaginati quale soluzione magica per spiegare le difficoltà causate (a una critica in questo senso miope) dalle sempre nuove prove dell'esistenza in età medievale di continui rapporti tra le lingue europee, almeno artistiche» A. M. Romanini *Introduzione*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 11-22, in particolare p. 14.

³⁶⁷ Gandolfo, *Il Romanico a Ferrara e nel territorio* cit., in *Storia di Ferrara* cit., IV., p. 342. Secondo lo studioso la reale innovazione introdotta dal portale ferrarese, più che l'introduzione delle statue a colonna all'interno del portale, consisterebbe nella straordinaria organicità del programma iconografico, la cui progettazione appare strettamente connessa all'ambiente comunale padano.

³⁶⁸ Per una panoramica delle più importanti questioni riguardanti questo edificio si veda: S. Gelichi, *Storia e archeologia di una pieve medievale: S. Giorgio di Argenta*, Firenze, All'insegna del giglio, 1992. Come emerge dallo studio di Coden il portale argentino presenta caratteristiche enormemente innovative nell'ambito del panorama artistico di area padano-lagunare. F. Coden, *Micant hic fulgida: Il portale della Pieve di San Giorgio ad Argenta*, «Felix Ravenna», s. 4, 153-156, 1997-2000, pp. 81-134, in particolare p. 81.

³⁶⁹ Tuttavia, le statue modenesi sono di dimensioni considerevolmente minori rispetto a quelle di Ferrara, mentre quelle presenti a Cremona pur essendo più monumentali appaiono prive del carattere architettonico caratteristico delle sculture ferraresi. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 125. La datazione delle sculture della cattedrale di Cremona è incerta, oscilla infatti tra il 1107 e il 1180 anno di consacrazione dell'edificio. *Ibid.* p. 147. All'officina nicoliana vengono inoltre attribuite dalla critica anche altri due gruppi di statue a colonna. Il primo è costituito da sette statue provenienti dal monastero di San Gabriele di Ancona. A. Andreani, *Sculture romaniche nella Cattedrale di Ancona*, «Rassegna Marchigiana», 1, 1922, pp. 277-279. Di queste, tre sono conservate presso il Museo di San Ciriaco, le restanti si trovano all'interno del Museo Civico anconetano. Il Porter ipotizzava che esse facessero parte del portale della cattedrale di

pertanto fuorviante voler stabilire per forza un collegamento diretto tra le sculture di Ferrara, St. Etienne³⁷⁰, St. Sernin e St. Gilles³⁷¹. Anche la sopraccitata posa a gambe accavallate dal profeta Geremia, enfatizzata sia dal Porter che dal Robb come un chiaro elemento di derivazione tolosana, troverebbe più giusta spiegazione nell'uso di espedienti formali di origine classica³⁷². Allo stesso modo, Evelyn Kain³⁷³, rileva la presenza di modelli classici comuni alla produzione scultorea nicoliana e tolosana, le quali, più che trovarsi in stretto rapporto tra loro, presenterebbero entrambe caratteristiche derivanti dalla scultura di epoca romana. Secondo la studiosa infatti, l'officina nicoliana avrebbe fatto ampio utilizzo di modelli propri della cultura europea derivati dall'antichità, condivisi sia dalla cultura figurativa italiana che da quella francese³⁷⁴. Analizzando la tipologia e lo

Ancona, non essendo evidentemente a conoscenza degli studi locali sull'argomento. A. Kingsley Porter, *Il Portale romanico della Cattedrale di Ancona*, «Dedalo. Rassegna d'arte di Ugo Ojetti», 6, 1925-1926, pp. 66-67. Egli individuò per primo caratteristiche nicoliane in tali opere, collocandole cronologicamente tra il 1170 e il 1180. Anche Trude Krautheimer Hess attribuiva le statue in questione all'officina nicoliana, considerandole sicuramente successive al 1150. T. Krautheimer Hess, *The Original Porta dei Mesi at Ferrara and the Art of Niccolò*, «The Art Bulletin», 26, 3, 1944, pp. 152-174. Secondo Jullian esse risalirebbero invece al 1140 R. Jullian, René, *L'eveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, 2 voll., Paris, Van Oest, 1945-1949, I. pp. 133-134. Le sculture vennero esposte nel 1961 a Barcellona in occasione della grande mostra sull'arte romanica, in questo contesto venne mantenuta la datazione proposta dal Porter ma la loro realizzazione venne attribuita alla scuola piacentina. *El Arte Romanico: Barcelona-Santiago de Compostela*, catalogo della mostra (Barcellona, 1961), a cura di J. Serra, Barcelona, Conservatorio de los artes del libro, 1962. Il secondo gruppo, costituito da quattro elementi, proviene dalla città di Ravenna. Le statue si trovano oggi conservate presso il Museo Nazionale della stessa città. La loro collocazione originaria fu presumibilmente il portale nord-orientale della basilica di S. Vitale. L'attribuzione a Nicholas venne proposta da Toesca, lo studioso attribuiva allo scultore solo quest'ultimo gruppo, mentre le statue anconetane sarebbero state invece realizzate in ambito wiligelmico. P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, 4 voll., Torino, UTET, 1927-1951, II., *Il Medioevo*, 1927, p. 852. Boscolo Marchi ha recentemente convalidato l'ipotesi secondo cui le statue ravennati furono eseguite dallo stesso autore che realizzò la lunetta ferrarese raffigurante San Giorgio, che con ogni probabilità fu lo stesso Nicholas. La studiosa esclude giustamente da questo gruppo la statua a colonna raffigurante San Benedetto ritenendola proveniente dal monastero di Sant'Adalberto in Pereo. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 120. Per l'attribuzione di entrambi i gruppi scultorei all'officina nicoliana si veda Cochetti Pratesi, *Quesiti sulla discendenza niccoliana*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 377-380.

³⁷⁰ Per un'analisi dettagliata delle differenze stilistiche tra le sculture di St. Etienne e quelle ferraresi si rimanda allo studio di Ann Lee Spiro. Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholas Artifex* cit., p. 144. La studiosa individua in base soprattutto all'analisi del panneggio delle vesti dei profeti ferraresi, chiari riferimenti alle sculture greche e romane. Le sculture ferraresi si differenziano da quelle tolosane soprattutto per il loro rapporto al blocco di marmo. Le statue di St. Etienne sembrano infatti staccarsi da esso, mentre quelle presenti a Ferrara sono saldamente addossate al proprio supporto, tale caratteristica, sembra infatti avvicinarle maggiormente ai rilievi piacentini e cremonesi più che alla produzione scultorea francese. Non viene comunque negata in questa sede la teoria secondo cui Nicholas si sarebbe recato in Linguadoca in seguito alla sua partecipazione presso il cantiere della Sacra di San Michele.

³⁷¹ Le parole di Boscolo Marchi risultano in questo senso esplicative: «Un viaggio dello scultore in Provenza non può essere escluso a priori, ma non è in fondo necessario per spiegare le analogie con i rilievi della chiesa di St. Gilles o di St. Etienne a Tolosa. Nel XII secolo viaggiavano le persone e viaggiavano le idee ma, come precisava Sauerländer, molti elementi iconografici utilizzati da Nicholas erano patrimonio di una *koinè* diffusa anche oltre le Alpi, derivata da modelli antichi, in particolare romani.» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 119.

³⁷² Gandolfo ricorda come tale posa si ritrovi di frequente nella statuaria classica come ad esempio nella rappresentazione delle menadi danzanti di epoca romana. Gandolfo, *Il Romanico a Ferrara* cit., in *Storia di Ferrara* cit., IV., p. 342

³⁷³ E. Kain, *The Sculpture of Nicholas and the Development of a north Italian Romanesque Work-shop*, Böhlau Verlag, Wien Köln, 1986, pp. 110-112.

³⁷⁴ In quest'ottica andrebbero riviste anche le osservazioni di Gosebruch riguardanti le somiglianze tra le sculture nicoliane e l'apparato ornamentale del portale mediano di St. Gilles, definito appunto 'classiceggiate'. L'utilizzo del motivo ornamentale del tralcio d'acanto da parte di Nicholas a Ferrara, deriva infatti dai rilievi classici, utilizzati come fonte

stile delle statue a colonna site negli stipiti del portale ferrarese, Enrica Neri Lusanna³⁷⁵ evidenzia come la critica abbia eccessivamente enfatizzato le relazioni di questi elementi con le produzioni tolosane, Una volta messa in dubbio la collocazione delle sculture di St. Etienne ai lati di un portale³⁷⁶, la studiosa fa notare come le statue dei profeti nicoliani costituiscano la prima testimonianza a noi pervenuta della tipologia della statua a colonna inserita entro stipiti³⁷⁷. Per quanto appaia plausibile che Nicholas e la sua officina fossero aggiornati sulle evoluzioni della scultura francese, resta evidente come il peso della cultura autoctona abbia avuto un ruolo determinante nella formazione dello stile dell'officina nicoliana; esso presenta infatti chiare influenze bizantine tipiche della produzione artistica di area adriatica.

Il tema del rapporto tra l'opera di Nicholas e i modelli derivati dalla cultura figurativa bizantina viene ampiamente sviluppato nel saggio riguardante l'aspetto originario della Porta dei Mesi presso la cattedrale di Ferrara di Trude Krautheimer Hess³⁷⁸. In questa sede, il percorso stilistico di Nicholas viene diviso in due fasi. Nel primo periodo, al quale appartengono le sculture piacentine e la realizzazione del Portale dello Zodiaco presso la Sacra di San Michele, le influenze tolosane appaiono, secondo la studiosa, preponderanti³⁷⁹, mentre, nella fase successiva, nella quale rientrano i cantieri veronesi e la cattedrale di Ferrara, risultano evidenti significative mutazioni stilistiche.

anche per le sculture di St. Gilles. Gosebruch, *L'arte di Nicholas* cit., in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 120-121.

³⁷⁵ E. Neri Lusanna, *Nicholaus a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 407-440.

³⁷⁶ Seidel, *A Romantic Forgery* cit., pp. 33-42.

³⁷⁷ Va fatto notare però che la studiosa considerava il duomo ferrarese già concluso nel 1135. *Ibid* p. 410. Il primato assegnato da Neri Lusanna a Nicholas nell'utilizzo di tale tipologia di decorazioni per un portale viene contestato da Gosebruch: «La situazione ferrarese non permette di giungere ad una conclusione perché troppo improntata all'arte gilbertiana, non ancora in possesso della figura-colonna. A Verona bisogna ammettere che Nicholas ha visto statue-colonna a St. Denis, da cui ha tratto figure-stipiti, secondo il suo gusto artistico. Sarebbe stato difficile per lui addossare figure alle colonne. Basta vedere la lunghezza degli stipiti strettissimi e delle mezze colonne in contrasto con la brevità delle figure per scartare una volta per sempre Nicholas come inventore dei portali a strombo con figure addossate» Gosebruch, *L'arte di Nicholas* cit., in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 128.

³⁷⁸ La studiosa, tramite un accurato confronto dei rilievi ferraresi con un corpus insieme di avori, tessuti e miniature appartenenti alla produzione artistica bizantina del X e del XI secolo, e con la scultura monumentale veneto-bizantina dell'XI secolo, rileva la presenza di numerose connessioni. L'ispirazione bizantina delle sculture ferraresi sarebbe inoltre evidente dal confronto con alcuni frammenti di mosaici originariamente appartenenti alla basilica Ursiana di Ravenna. In particolare, nella resa dei volti nella scena del *Battesimo di Cristo*, presente sull'architrave del portale ferrarese sarebbe direttamente comparabile con tali mosaici. T. Krautheimer Hess, *The Original Porta dei Mesi* cit., p. 170.

³⁷⁹ Le figure delle costellazioni presenti presso la Sacra di San Michele sarebbero frutto del contatto dell'artista con la scuola di St. Sernin. Anche Krautheimer Hess sostiene infatti l'ipotesi secondo cui Nicholas si sarebbe recato in Francia in due periodi diversi. Nel corso del secondo viaggio lo scultore sarebbe entrato in contatto con l'arte di Gilabertus. *Cfr. supra*. I primi sostenitori della tesi secondo cui i rilievi degli stipiti del Portale dello Zodiaco sarebbero stati realizzati su modelli tolosani sono Verzar Bornstein e David Robb. C. Verzar Bornstein, *Die romanische Skulpture der Abtei Sagra di San Michele. Studien zu Meister Nicolaus und zur "Scuola di Piacenza"*, Bern, 1968, pp. 96-97; Robb, *Niccolò: a North Italian Sculptor* cit., pp. 378. Secondo questi studiosi le caratteristiche dei viticci perlati entro i quali sono racchiuse le figure delle costellazioni sugli stipiti del portale nicoliano apparirebbero molto simili alle decorazioni di due capitelli tolosani, uno proveniente dal complesso claustrale della cattedrale di St. Etienne a Tolosa e uno dal chiostro de la Daurade presso la stessa città. Sauerländer nega però la validità di tali confronti, considerandoli troppo generici. Lo studioso mette inoltre in discussione la stessa attribuzione a Nicholas dei rilievi appartenenti al portale dello Zodiaco e di conseguenza anche la loro cronologia Sauerländer *La cultura figurativa* cit., in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 80-81.

Tuttavia, secondo la studiosa, la formazione wiligelmica e i contatti con l'universo provenzale non sarebbero sufficienti per spiegare la genesi dello stile nicoliano, che sembra presentare caratteri specifici dell'area adriatica, come appare evidente dall'utilizzo di iconografie di derivazione orientale poco diffuse in Occidente e ampiamente attestate invece nel territorio ravennate³⁸⁰. La presenza di elementi di derivazione bizantina all'interno delle sculture di Nicholas nei contesti di Ferrara e Verona era già stata evidenziata da Toesca³⁸¹, e in seguito anche dal Jullian³⁸² e dall'Arslan³⁸³. Tuttavia, le opere di questi studiosi non consentono di individuare con precisione quali specifiche fonti bizantine sarebbero state effettivamente utilizzate da Nicholas, e le modalità con le quali lo scultore sarebbe venuto in contatto con questi modelli. Il saggio di Krautheimer Hess rappresenta un punto di svolta per l'esatta definizione di queste relazioni. La studiosa distingue infatti le fonti bizantine dai modelli antichi e paleocristiani³⁸⁴, proponendo il contesto dell'arte lagunare come possibile canale di ingresso di questi prototipi all'interno del repertorio nicoliano. Come sottolinea Fulvio Zuliani, nel campo dell'analisi dei rapporti tra l'arte medievale europea e l'arte orientale³⁸⁵ è necessario evitare di attribuire a quest'ultima un carattere unitario, considerandola al contrario come un articolato insieme di esperienze artistiche dalle caratteristiche talvolta anche molto diverse tra

³⁸⁰ Come l'illustrazione del contenuto del Salmo XC, scolpita originariamente sulla lunetta, oggi mutila, della Porta dei Pellegrini, o la posizione dell'orante assunta della statua raffigurante la Vergine sugli stipiti del portale maggiore. C. Verzar Bornstein, *Nicholaus's Sculptures in Context*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 340; Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholas Artifex* cit., p. 146. Tali soggetti sarebbero stati derivati dall'arte della Ravenna paleocristiana. In particolare, l'immagine di Cristo trionfante sugli animali demoniaci è presente in un rilievo a stucco del Battistero degli Ortodossi, e in larga scala nel mosaico della cappella di Pietro II all'interno del Palazzo Arcivescovile. Krautheimer Hess, *The Original Porta dei Mesi* cit., p. 171.

³⁸¹ Toesca, *Storia dell'arte italiana* cit., II., 1927, p. 262.

³⁸² R. Jullian, *L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, 2 voll., Paris, Van Oest, 1945-1949, I. p. 119.

³⁸³ E. Arslan, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII: con un'appendice sull'architettura romanica veronese*, Milano, Bocca, 1943, p. 93.

³⁸⁴ Lo stile nicoliano, come vedremo, appare inoltre fortemente caratterizzato da frequenti citazioni alla scultura classica. L'utilizzo del capitello corinzio, del motivo ornamentale del tralcio d'acanto o di quello a rosette inscritte entro riquadri, dimostrano il fatto che lo scultore avesse avuto un contatto diretto con sculture di epoca romana. L'utilizzo di motivi ornamentali derivati dalle decorazioni dei sarcofagi romani era evidente anche nei rilievi di Wiligelmo a Modena. G. Bertoni, *Altare storico-artistico del Duomo di Modena*, Modena, Orlandini, 1921. Krautheimer Hess chiarisce inoltre il rapporto tra le sculture nicoliane e l'arte paleocristiana ravennate. I sarcofagi paleocristiani prodotti a Ravenna circolavano con facilità nella vicina Ferrara. Nel nartece della cattedrale se ne conserva ancora oggi uno della medesima tipologia. G. Uggeri, *I marmi antichi della cattedrale di Ferrara*, in *La cattedrale di Ferrara*, atti del Convegno nazionale di studi storici organizzato dall'Accademia delle Scienze e di Ferrara sotto l'alto patrocinio della Presidenza del Consiglio dei Ministri (Ferrara 1979), Ferrara, S.A.T.E., 1982, pp. 245-273, in particolare, p. 249; G. Bovini, *Sculture paleocristiane e altomedievali conservate a Ferrara*, «Felix Ravenna», s. 3, 14, 1954, pp. 22-36. La fusione tra elementi propriamente bizantini, paleocristiani e classici è tipica della produzione artistica di Venezia e della zona alto adriatica (in particolare dei centri di Padova, Ravenna e Pomposa) in cui a partire dal X secolo, assistiamo al recupero di prototipi paleocristiani risalenti al V e VI secolo. Krautheimer Hess, *The Original Porta dei Mesi* cit., pp. 172-173.

³⁸⁵ O. Demus, *Byzantine Art and the West*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1970.

loro³⁸⁶. Ogni legame tra i rilievi nicoliani e l'arte comunemente definita 'bizantina' va inoltre storicamente giustificato, selezionando unicamente specifici modelli realisticamente accessibili all'*atelier* dello scultore³⁸⁷. Zuliani e Krautheimer Hess, osservando la fattura della veste delle statue raffiguranti Giovanni Battista, sia a Ferrara che a Verona, evidenziano come il mantello del santo presenti una caratteristica bordatura di pelliccia intrecciata, elemento iconografico poco utilizzato in Occidente ma ampiamente attestato nella decorazione di alcuni avori macedoni realizzati tra il X e l'XI secolo³⁸⁸. La diffusione in Occidente di molti motivi iconografici di origine orientale avvenne probabilmente tramite la circolazione di avori e tessuti. In particolare, i cofanetti eburnei istoriati prodotti nel periodo della cosiddetta rinascenza macedone³⁸⁹, ebbero una discreta diffusione in Europa, influenzando anche l'ambito della scultura monumentale³⁹⁰. Krautheimer Hess, sottolinea infatti come numerosi elementi ornamentali utilizzati dall'officina di Nicholas, tra cui i rilievi raffiguranti animali fantastici e creature mostruose presenti sugli stipiti del portale ferrarese e su quelli della Porta dello Zodiaco, possano essere stati derivati dalle decorazioni dei cofanetti in avorio a

³⁸⁶ L'arte prodotta nel centro di Bisanzio differisce notevolmente dalle esperienze artistiche proprie delle zone periferiche e provinciali, o da quelle maturate in Russia e in Sicilia. Così come l'arte di corte presenta caratteristiche diverse da quella monastica. L'universo dell'arte bizantina appare più che mai variegato, così che ogni riferimento generico ad un'arte definita unicamente come 'bizantina' appare piuttosto insensato. F. Zuliani, *Nicholaus, Venezia e Bisanzio*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 491-550.

³⁸⁷ In base a tale considerazione Fulvio Zuliani esclude dalla propria analisi il confronto tra le opere nicoliane e la miniatura bizantina, proposto precedentemente da Krautheimer Hess: «the introduction of different levels, the subtle transitions, the almost pictorial effects of his reliefs suggest an inspiration from illuminated manuscripts» Krautheimer Hess, *The Original Porta dei Mesi* cit., p. 169. La diffusione di codici miniati bizantini tra l'XI e il XII secolo, era infatti limitata all'Italia del sud, essi avrebbero potuto raggiungere l'ambiente padano unicamente attraverso copie e imitazioni dei manoscritti meridionali, cosa che si verificò solo sporadicamente: «se la stessa miniatura veneziana, almeno fino al Duecento avanzato, sembra dipendere più dalla pittura monumentale bizantineggiante che dalla miniatura bizantina, non si vede come e dove Niccolò possa aver conosciuto direttamente dei codici orientali» Zuliani, *Nicholaus, Venezia e Bisanzio*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 495.

³⁸⁸ Fulvio Zuliani propone un confronto particolarmente calzante con un avorio istoriato raffigurante San Giovanni conservato presso il Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo Cfr. *supra*; A. Banck, *Byzantine Art in the Collections of the URSS*, Leningrad-Moscow, Soviety Khudozhnik, 1966, p. 353. Krautheimer Hess sottolinea inoltre come anche il San Giovanni presente presso il mosaico del Giudizio Universale nella basilica di Santa Maria Assunta a Torcello, presenti lo stesso tipo di tunica con bordatura in pelliccia. Krautheimer Hess, *The Original Porta dei Mesi* cit., p. 169;

³⁸⁹ La lavorazione dell'avorio ritrova particolare slancio a Bisanzio, tra il IX e il X secolo, periodo in cui, a livello artistico, si assiste ad un evidente ritorno alle radici ellenistico-romane dell'arte bizantina. E. Concina, *Le arti di Bisanzio*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editore, 2002, p. 195. Un gruppo di avori particolarmente esemplificativo della produzione artistica del periodo della rinascenza macedone è quello denominato 'di Romanos'. Il gruppo prende il nome dalla famosa placca eburnea, che ornava la rilegatura di un evangelario dell'XI secolo, raffigurante Cristo che impone le proprie mani in segno di benedizione sulle teste di Romano II, figlio di Costantino VII e della moglie Eudoxia. Essa è conservata presso il Cabinet des médailles della Bibliothèque nationale de France. M. Flamini, *Gli avori del "Gruppo di Romano" aspetti e problemi*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», 63, 2, 2010, pp. 121-152.

³⁹⁰ «Di numerosi pezzi (basti ricordare quelli affluiti alla corte ottoniana) siamo certi che comparvero in Europa poco dopo la loro esecuzione: gli avori della 'scuola di corte' (del cosiddetto gruppo di Romano, i *rosette caskets*, ecc.) circolavano certamente con una relativa facilità» Zuliani, *Nicholaus, Venezia e Bisanzio*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 495.

'rosette' realizzati tra il IX e l'XI secolo³⁹¹. Tali manufatti dovevano circolare con ogni probabilità anche nel ferrarese, come dimostra un rilievo oggi conservato presso il Museo della Cattedrale di Ferrara appartenente all'antico pulpito raffigurante un uomo con un sacco sulle spalle affiancato da un guerriero armato con scudo e spada³⁹² che presenta stringenti somiglianze con un dettaglio presente su un cofanetto eburneo con decorazione a rosette conservato presso il Victoria and Albert Museum di Londra³⁹³. I motivi decorativi derivati da tessuti ed avori di origine orientale penetrano il linguaggio nicoliano tramite le sculture ornamentali degli edifici religiosi del X e dell'XI secolo dell'area adriatica, che avevano precedentemente assimilato tali modelli dall'ambiente artistico veneziano³⁹⁴. La produzione artistica veneziana dell'XI secolo aveva infatti determinato lo sviluppo del linguaggio scultoreo veneto ed emiliano, configurandosi come inesauribile fonte di ispirazione, e influenzando in maniera determinante il gusto estetico locale, e, di conseguenza, anche le successive sculture nicoliane realizzate in questi territori³⁹⁵. Tuttavia, come dimostrano le stringenti concordanze stilistiche e iconografiche tra i rilievi nicoliani e gli avori macedoni, appare lecito supporre che

³⁹¹ I cofanetti con fregio a rosette sono una tipologia di avori molto ben documentata, basti ricordare alcuni celebri esempi come il cofanetto di Veroli conservato presso il Victoria and Albert Museum di Londra, con la rappresentazione di scene mitologiche o il cofanetto eburneo di Giovinazzo, in cui spicca il dettaglio della figura del centauro. Concina, *Le arti di Bisanzio* cit., p. 194. Molte raffigurazioni di creature animali e fantastiche presenti su questa particolare tipologia di manufatti vennero assimilate dal repertorio figurativo nicoliano Krautheimer Hess Krautheimer Hess, *The Original Porta dei Mesi* cit., p. 168. Dalle sculture nicoliane traspare un chiaro interesse nei confronti degli avori macedoni e protocommeni in virtù del loro linguaggio figurativo basato sulla riproposizione di modelli classici. Zuliani, *Nicholaus, Venezia e Bisanzio*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 496-498.

³⁹² Secondo Krautheimer Hess tale rilievo sarebbe da attribuire all'officina nicoliana *Cfr. supra*. Zuliani invece ricollega quest'opera all'ambiente artistico veneziano dell'XI secolo, sottolineando le somiglianze stilistiche tra la lastra ferrarese e le due lastre marmoree appartenenti ai plutei della cattedrale di Torcello. E. Cozzi, *Kairos: Un rilievo dell'XI secolo a Torcello*, «Spazio filosofico», 2/17, 2016, pp. 197-200. R. Polacco, *Considerazioni sulle sculture di Torcello nel contesto della problematica delle origini di Venezia. I plutei di Kairos e di Issione*, in *Le origini di Venezia: problemi, esperienze, proposte*, Symposium italo-polacco (Venezia, 1980), Venezia, 1981, pp. 133-142. Tali rilievi secondo Zuliani deriverebbero a loro volta dalle decorazioni presenti sulla medesima tipologia di cofanetti in avorio come ad esempio il cofanetto a rosette con figure di guerrieri armati e creature fantastiche conservato presso il Museo di Cluny a Parigi. Le lastre marmoree di Torcello, presentano lo stile peculiare della Venezia contariniana caratterizzato dal recupero di un linguaggio arcaizzante, tramite l'utilizzo di modelli bizantini, come gli avori macedoni classicheggianti, ma anche paleocristiani e di epoca romana. Questa commistione di elementi caratterizzava lo stile proprio dell'arte veneziana dell'XI secolo, destinato a influenzare la produzione artistica dell'entroterra adriatico. Zuliani, *Nicholaus, Venezia e Bisanzio*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 496-498.

³⁹³ *Cfr supra*.

³⁹⁴ I motivi decorativi derivati dalle arti minori bizantine influenzarono la scultura monumentale di numerosi edifici dell'area veneto-adriatica tra il X e l'XI secolo, tra cui l'abbazia di Pomposa, la cattedrale di Murano, S. Sofia a Padova. Tali esempi erano sicuramente noti all'officina nicoliana. Krautheimer Hess, *The Original Porta dei Mesi* cit., p. 169.

³⁹⁵ Per la realizzazione dell'apparato musivo della cattedrale ferrarese vennero scelte proprio maestranze veneziane. Anche a Verona, l'officina di nicoliana dimostra una profonda conoscenza di alcune soluzioni figurative proprie dell'arte veneziana dell'XI secolo, dalla quale potrebbe aver derivato il repertorio di animali fantastici che popolano i fregi a tralcio abitato presenti in questo contesto. È bene tenere comunque presente che, a Verona, la presenza di numerosissimi reperti di epoca romana aveva consentito lo sviluppo di uno stile classicheggiante anche prima dell'assimilazione degli elementi caratteristici della produzione artistica veneziana di epoca contariniana. Zuliani, *Nicholaus, Venezia e Bisanzio*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 500.

sovente Nicholas abbia attinto direttamente dal repertorio bizantino anche senza l'intermediazione veneziana. Christine Verzar Bornstein ha inoltre individuato alcune similitudini tra le sculture nicoliane e gli avori italo bizantini provenienti dall'Italia meridionale. La studiosa identifica infatti le decorazioni di alcuni cofanetti in avorio salernitani, risalenti all'XI secolo, come fonte principale per la realizzazione delle figure che compongono il bestiario della cattedrale ferrarese³⁹⁶. Influenze orientali sono state rilevate da Sauerländer, anche nella realizzazione delle figure dei profeti appartenenti al portale ferrarese. Le modalità con cui essi vengono rappresentati, tipiche dell'ambiente artistico italo-bizantino, ricordano quelle che caratterizzano gli affreschi dell'XI secolo situati sulla controfacciata dell'abbazia di Pomposa, più che rimandare ai modelli francesi ai quali queste sculture sono state spesso accostate³⁹⁷.

Gli studi presi in esame, proponendo diversi gruppi di fonti plausibilmente fruibili da parte dell'*atelier* dello scultore, hanno contribuito a delineare più precisamente le influenze genericamente definite bizantine all'interno dell'opera di Nicholas. Sarà necessario applicare la stessa logica all'analisi delle modalità con cui l'officina nicoliana si accostò alle fonti classiche, frequentemente utilizzate, come accennavamo, anche per la realizzazione di numerosi elementi scultorei della cattedrale ferrarese. Come sottolinea nuovamente Zuliani, infatti, l'utilizzo del termine 'classico' nella definizione delle influenze esercitate dall'arte antica sulla produzione scultorea dell'XI e del XII secolo appare eccessivamente generico se utilizzato senza ulteriori precisazioni. Lo studioso ricorda inoltre come le modalità con cui le fonti classiche vennero citate, e il messaggio che tali citazioni erano chiamate a diffondere, appaiano di volta in volta differenti a seconda del contesto nel quale esse vengono inserite³⁹⁸.

³⁹⁶C. Verzar Bornstein, *Nicholaus's Sculptures in Context*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 340. In particolare, le figure del cammello e di alcuni volatili presenti sugli stipiti ferraresi vengono messe in relazione con le creature che popolano un pannello appartenente ad un cofanetto in avorio istoriato oggi conservato presso la Fondazione Abegg-Stiftung di Berna e originario dell'Italia meridionale. Inoltre, la studiosa paragona la figura di San Giorgio, appartenente alla lunetta ferrarese, con le immagini di santi equestri spesso presenti sui cofanetti eburnei in stile bizantino prodotti in Italia tra l'XI e il XII secolo come quello conservato presso il Museo Civico di Arezzo.

³⁹⁷ Lo studioso, dopo aver ribadito il suo dissenso nei confronti di una possibile origine tolosana del prototipo della statua a colonna, mette in relazione i profeti nicoliani dei portali delle cattedrali di Ferrara e Verona sia con gli affreschi di Pomposa che con i mosaici della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo. Sauerländer *La cultura figurativa* cit., in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 81; Il ciclo di affreschi altomedievali dell'abbazia di Pomposa è stato analizzato da Salmi nella seconda edizione della sua monografia, in seguito al restauro di queste opere avvenuto nel 1956. M. Salmi, *L'Abbazia di Pomposa*, Milano, Amilcare Pizzi, 1966 (ed. or. Roma, La libreria dello Stato, 1937). La staticità delle figure, la foggia delle tuniche, la presenza di larghi rotoli iscritti e la resa dei volti, risulta, a mio avviso, effettivamente analoga. Tale analogia, confermerebbe la circolazione di modelli bizantini nel panorama della produzione artistica dell'XI secolo in area adriatica.

³⁹⁸ «Basta considerare la diversità dei diversi 'classicismi' di questo periodo, tra la fine dell'XI secolo e la prima metà del XII secolo (quello di Cluny, dell'Impero, di Venezia, di Modena, di Pisa ecc.) per intendere che il 'classicismo' non è evidentemente denominatore stilistico, oggetto di possibile formalizzazione linguistica o anche solo lessicale. Se non viene recepito, o se non viene trasmesso il segnale che lo connetteva ad un circostanziato messaggio ideologico, la vernice classicista si volatilizza» Zuliani, *Nicholaus, Venezia e Bisanzio*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 502. «Sul

Come accennavamo nel capitolo precedente, il recupero di elementi derivanti dall'arte antica e paleocristiana, è stato spesso giustificato dalla critica come un effetto diretto delle influenze esercitate dalla Riforma della Chiesa sui programmi iconografici religiosi realizzati a cavallo tra l'XI e il XII secolo³⁹⁹. Gli ideali riformatori avrebbero plasmato il linguaggio artistico romanico anche oltre i confini della città di Roma, con esiti particolarmente evidenti nelle decorazioni scultoree degli edifici religiosi situati nei territori di tradizione matildica nell'Italia del nord⁴⁰⁰, fedeli alla Santa Sede. I committenti di tali opere, suggerirono probabilmente agli artisti che si ritrovarono ad operare in questi territori l'inserzione di elementi volti a sottolineare la propria adesione alla Riforma della Chiesa dell'XI secolo, con l'intento di veicolare, attraverso le immagini, i valori caratterizzanti il

suolo di un comune italiano la 'Renovatio' di forme romane assume accenti diversi da quelli dell'arte prevalentemente clericale e spirituale e corrispondente alle tendenze della Riforma ecclesiastica in Francia o nella Spagna dopo la riconquista» Sauerländer *La cultura figurativa* cit., in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 62.

³⁹⁹Come abbiamo ricordato precedentemente (si vedano le note n. 272 e 273 di questa trattazione), un'opinione molto radicata in ambito critico a partire dalla fine del secolo scorso è quella secondo cui, a cavallo tra XI e XII secolo, in Europa, si assista allo sviluppo di un'arte definibile come 'riformata', ovvero ideata appositamente per la diffusione di un determinato messaggio ideologico. L'ipotesi relativa al verificarsi di un chiaro fenomeno di recupero in chiave 'riformata' di elementi antichi e paleocristiani è stata sostenuta con particolare enfasi da Hélène Toubert: Toubert, *Un'arte orientata. Riforma Gregoriana e iconografia* cit. Secondo questa visione, la riproposizione di modelli iconografici e stilistici antichi e paleocristiani, corrisponderebbe, in campo artistico, al ritorno ai costumi e alle tradizioni della chiesa delle origini imposto alle istituzioni ecclesiastiche dalla Riforma della Chiesa dell'XI secolo. Il recupero di materiali e stili appartenenti all'antichità sarebbe avvenuto quindi con intenti propagandistici e attraverso modalità che potremmo definire programmatiche. A questo proposito risultano particolarmente esplicative le precisazioni di Stefano Riccioni: «Hélène Toubert propone di cogliere nel programmatico ritorno all'Antico, felicemente definito *renouveau paléochrétien*, gli effetti di una precisa scelta culturale legata alle esigenze ideologiche di ritorno alle origini. Tuttavia, tale orientamento non fu diretto soltanto ai temi paleocristiani e andrebbe meglio valutato il grado di consapevolezza concettuale dei committenti e degli artisti» Riccioni, *Gli altari di S. Galla e di S. Pantaleo* cit., p. 189. Come accennavamo, questa visione, è stata analizzata criticamente da Xavier Barral, che ha sottolineato la necessità di ridefinizione del concetto di 'arte riformata', analizzandone criticamente i presupposti: Barral I Altet, *Arte medievale e riforma gregoriana. Riflessioni su un problema storiografico* cit., pp. 73-82; Id., *Art monumental roman et la réforme grégorienne* cit., pp. 44-56. Non siamo infatti a conoscenza di nessuna prova documentaria in grado di dimostrare la presenza di precise linee guida da parte della Santa Sede per quanto riguarda la realizzazione di opere nell'ambito dell'arte figurativa destinate alla diffusione di concetti propri della Riforma della Chiesa dell'XI secolo. Tuttavia, in alcuni contesti specifici e in particolare in quelli in cui è stato possibile ravvisare un allineamento tra i committenti delle opere e il contesto della Roma papale riformatrice, risulta assai probabile che la scelta di alcuni particolari elementi stilistici e iconografici vada ricondotta alla volontà di esprimere attraverso le immagini l'adesione agli ideali riformatori. Come è emerso dall'analisi del contesto storico della Ferrara del XII secolo, e considerando le posizioni espresse dai committenti delle sculture analizzate in questa sede, è lecito presumere che alcuni aspetti della decorazione scultorea della cattedrale di Ferrara, siano stati influenzati dal clima di rinnovamento delle istituzioni ecclesiastiche in atto in questo periodo. Come afferma del resto anche il principale sostenitore di questa ipotesi: « Non vi sono documenti scritti di questi fatti, ma vi sono centinaia di edifici che in tutto l'Occidente, nel giro di pochi decenni, testimoniano di questa grande rivoluzione» Quintavalle, *Le origini di Nicholaus e l'immagine della Riforma fra secolo XI e XII nella "Lombardia"*, in *Medioevo immagine e racconto*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2000), a cura di C.A Quintavalle, Milano, Electa, 2003, pp. 213-238, in particolare p. 234. A proposito delle affermazioni di Quintavalle è bene comunque precisare che questo fenomeno di trasformazione in senso simbolico delle immagini non può essere giustificato unicamente facendo ricorso all'indubbia influenza del movimento riformatore sulle opere d'arte prodotte in questo periodo.

⁴⁰⁰D. F. Glass, *The sculpture of reform in north Italy, ca. 1095-1130: history and patronage of the romanesque facades*, Farnham, Ashgate, 2010. Gli influssi della Riforma della Chiesa dell'XI secolo sono stati ampiamente riscontrati anche altrove in Europa, con risvolti particolarmente significativi sia in Francia che in Spagna. Per tale tematica si rimanda agli atti del convegno del 2012: *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule Ibérique*, Atti del Convegno (Lausanne, 2012), a cura di Barbara Franzè, Paris, Picard, 2015. Si veda inoltre: H. Kessler, *Gregory the Great and the Image Theory in Northern Europe during the Twelfth and Thirteenth centuries*, in *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, ed. by C. Rudolph, Malden, Blackwell, 2006, pp. 151-171.

rinnovamento delle istituzioni ecclesiastiche in atto, e il proprio rapporto privilegiato con il papato. Gli studi che Arturo Carlo Quintavalle ha condotto a partire dagli anni Ottanta fino ad oggi consentono di delineare con chiarezza tale fenomeno⁴⁰¹. Lo studioso, attraverso l'analisi delle più significative opere scultoree di area lombarda eseguite tra l'XI e il XII secolo, è stato in grado di fornire, nel corso degli anni, interessanti esempi del probabile riutilizzo in chiave riformata di elementi stilistici e iconografici caratteristici dell'arte classica e paleocristiana. Quintavalle evidenzia ad esempio, come la riproposizione di modelli derivati dall'antichità romana da parte dell'officina wiligelmica presso la cattedrale di Modena⁴⁰², nel corso del primo decennio del XII secolo⁴⁰³, risulti in connessione con l'ambiente culturale della Riforma, assumendo di conseguenza una funzione particolare in relazione a tale fenomeno⁴⁰⁴. In area emiliana le mutazioni iconografiche e stilistiche imposte dalla Riforma sarebbero evidenti, secondo Quintavalle⁴⁰⁵, anche in una fase storica successiva al Concordato di Worms; esse vengono infatti riscontrate dallo studioso in un gruppo di opere attribuite a Nicholas che si colloca precedentemente all'intervento dello scultore presso la

⁴⁰¹ Quintavalle, *L'officina della Riforma: Wiligelmo, Lanfranco*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena. Quando le cattedrali erano bianche. Mostra sul Duomo di Modena dopo il restauro*, Catalogo della Mostra (Modena 1984), a cura di E. Castelnuovo, A. Peroni, Modena, Panini, 1985, pp. 765-834; Id., *Le origini di Nicholas* cit., in *Medioevo immagine e racconto* cit., pp. 213-238; Id., *Riuso e significato simbolico: porta come Cristo, architrave come Pietro*, in *Il Potere dell'arte nel medioevo: studi in onore di Maria d'Onofrio*, a cura di M. Gianandrea, F. Gangemi, C. Costantini, Roma, Campisano, 2004, pp. 659-680; Id., *Riforma Gregoriana e origini del "romanico"*, in *Compostela e l'Europa: la storia di Diego Gelmirez*, Catalogo della Mostra (Parigi, Città del Vaticano, Santiago de Compostela 2010), Milano, Skira, 2010, pp. 204-231; Id., *Le réformes grégoriennes: image et politique (XI-XII siècle)*, in *Art et réforme grégorienne* cit., pp. 15-40; Id., *I modelli dell'Antico e la Riforma Gregoriana*, in *L'immagine in questione: pour Jean Wirth*, Gênes, Droz, 2013, pp. 28-33.

⁴⁰² Il mascherone posto al centro dell'architrave del portale principale della cattedrale di Modena, deriva chiaramente dalla scultura romana, come si evince dal confronto tra questo elemento e il mascherone foliato presente sul capitello del IV secolo, riconvertito in acquasantiera dall'officina wiligelmica. Ai lati del mascherone al centro dell'architrave, si snodano due tralci di vite con grappoli e figure umane inserite, caratteristiche che collegano questo elemento alla tipologia del tralcio tardoantico del II e del III secolo d.C associandovi elementi simbolici appartenenti alla tradizione paleocristiana. Il tralcio prosegue sugli stipiti popolandosi di un variegato repertorio di figure animali e ibridi mostruosi. Quintavalle, *Niccolò architetto*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 182; Id., *Romano e romanico*, in *Romanico mediopadano: strada, città, ecclesia*, Parma, Silva, 1983, pp. 71-74. A proposito del rapporto dell'officina wiligelmica con l'arte antica si rimanda inoltre a Salvini, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano, 1956.

⁴⁰³ Prima della pubblicazione degli studi degli anni Sessanta sulla cattedrale di Modena la decorazione scultorea di questo edificio era considerata posteriore. Quintavalle, *La cattedrale di Modena: problemi di Romanico Emiliano*, 2 voll., Modena, Bassi, 1964-1965; Id., *Romanico padano, civiltà d'Occidente*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1969. «In breve, per quello che concerne le cronologie, si riportava alla fine del secolo XI e al primo decennio del secolo XII la datazione della cattedrale modenese e delle sue sculture, fino ad allora scalate al 1150 ed oltre per la Porta della Pescheria e al 1130-35 per le così dette Metope». Id., *Le origini di Nicholas e l'immagine della Riforma* cit., p. 217.

⁴⁰⁴ Quintavalle, *L'officina della Riforma* cit., in *Lanfranco e Wiligelmo* cit. pp. 765-834; Quintavalle, *Niccolò architetto*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 182-184; Lo studioso tuttavia sottolinea come la diffusione di determinate iconografie collegate alla Riforma si estese oltre i contesti direttamente dipendenti dall'ordine di Cluny. Quintavalle, *Le origini di Nicholas e l'immagine della Riforma* cit., p. 228.

⁴⁰⁵ Quintavalle, *Le origini di Nicholas e l'immagine della Riforma* cit., p. 233.

cattedrale di Ferrara⁴⁰⁶. Nell'ambito del cantiere ferrarese, ci troviamo evidentemente di fronte ad una situazione diversa⁴⁰⁷, nella quale, le modalità di rielaborazione e citazione del materiale antico da parte dell'officina nicoliana, e il significato attribuito a tali riferimenti, appaiono sensibilmente mutati rispetto agli esempi modenesi⁴⁰⁸. Nicholas, nella facciata principale del duomo ferrarese, non si limita ad imitare e copiare i modelli romani, al contrario: essi vengono qui direttamente reimpiegati e integrati coerentemente all'interno della composizione⁴⁰⁹. Sulla fronte del protiro della cattedrale, e precisamente sopra le teste dei due San Giovanni collocati ai lati, sono state infatti inseriti due segmenti di una lastra di epoca romana che presenta un ricco decoro a girali foliati e che in questo contesto viene riutilizzata proprio per la sua valenza iconografica. Il motivo dell'originale tralcio romano viene proseguito e completato su entrambi i lati dall'officina nicoliana, che con questa azione

⁴⁰⁶ Come in alcuni elementi della decorazione scultorea della cattedrale di Piacenza e nel significato dell'iscrizione nicoliana in prossimità del portale meridionale dello stesso edificio. Lo studioso, in questa sede, inserisce nel catalogo di Nicholas anche la lunetta della pieve di Castellarquato e quella di Santa Maria di Cadeo. In queste opere secondo lo studioso sarebbe evidente il processo di trasformazione delle immagini in senso simbolico promosso dalla Riforma. Tale processo avrebbe determinato importanti innovazioni nell'ambito della scultura lombarda, soprattutto nell'organizzazione dei programmi iconografici degli edifici religiosi. *Cfr. supra*. pp. 224-227.

⁴⁰⁷ L'officina nicoliana si trova ad operare infatti in una fase storica successiva al Concordato di Worms del 1122, che si protrasse per buona parte del XII secolo e che potremmo definire di elaborazione e ricezione degli ideali riformatori. Come ricorda infatti Quintavalle: «La situazione storica, dunque i rapporti, la committenza, la funzione di questo genere di immagini appare profondamente mutata tra il 1106, quando la cattedrale di Modena è consacrata, a segno della *ecclesia* legata a Cluny ed alla sua Riforma, e il 1135, quando, [...] la cattedrale di Ferrara "struitur", cioè o, come ritengo, è conclusa oppure, secondo altri, è ancora in fase di costruzione» Quintavalle, *Niccolò architetto*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 184. Su questo punto di esprime anche Giuseppa Zanichelli: «Niccolò, grazie alle sue esperienze giovanili nella bottega di Wiligelmo, conosce molto bene i programmi culturali allestiti nei centri monastici della Riforma e Cluny è ancora il suo punto di riferimento nella scelta delle immagini: ora però i suoi committenti sono il gruppo dirigente del Comune ferrarese e il vescovo, canossiano come formazione, ma condizionato nel suo rapporto col Papato da una situazione locale» Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p.565.

⁴⁰⁸ Angiola Maria Romanini chiarisce come le modalità di citazione di modelli classici nelle opere di Nicholas, appaiono significativamente diverse da quelle adottate da Wiligelmo, nonostante in molti casi i modelli utilizzati siano i medesimi. Romanini, *Introduzione* cit., in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 19

⁴⁰⁹ Nel ferrarese un altro famoso esempio di reimpiego di marmi di epoca romana nell'ambito della decorazione scultorea di un edificio religioso romanico è rappresentato dall'inserimento di alcune lastre appartenenti ad un sarcofago romano in corrispondenza del portale della pieve di San Giorgio di Argenta del 1122, G. Galassi, *La pieve di S. Giorgio d'Argenta*, «Palladio», 7, 1943, pp. 129-138. È probabile che tali marmi sepolcrali fossero giunti a Ferrara dalla vicina Ravenna per via fluviale. Lungo le rive del Po di Volano e del Po di Primaro erano inoltre presenti centri antichi in rovina, altra importante riserva di materiale. Uggeri, *I marmi antichi* cit., in *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 247; Uggeri analizza in questa sede gli elementi di reimpiego inseriti su entrambi i lati della cattedrale ferrarese: Una stele del II secolo murata nella fiancata meridionale della cattedrale, sulla quale sono stati scolpiti gli statuti epigrafici del 1173 e il clipeo in marmo bianco raffigurante un volto femminile posto attualmente sopra la porta laterale destra della facciata principale, forse un'immagine della dea Diana. Lo studioso annovera in questo gruppo anche la lastra di marmo sulla quale venne scolpita la lunetta del portale maggiore. Tale lastra, secondo Stella Patitucci Uggeri, avrebbe costituito in origine un'epigrafe funeraria di epoca romana. Stella Patitucci Uggeri, *Una epigrafe romana nel portale di Niccolò a Ferrara*, «Arte Antica e Moderna», 33, 1966, pp.22-24. Tale ipotesi è stata però efficacemente messa in discussione da Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 70-71. Tra i monumenti romani originariamente murati nella facciata della cattedrale va ricordata la splendida Stele di Calvenzio, in pietra d'Istria, che reca una decorazione composta da un *gorgoneion* centrale attorno al quale si sviluppano due fitti tralci foliati generati dal *kantharos* sottostante, a sua volta fiancheggiato dalle figure due grifi alati affrontati. Uggeri, *Il reimpiego di marmi antichi nelle cattedrali padane*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 609-627. Si veda inoltre, F. Rebecchi, *La romanizzazione del basso ferrarese: aspetti artistici*, in *La civiltà Comacchiese e Pomposiana dalle origini al tardo Medioevo*, Atti del Convegno nazionale di studi storici (Comacchio, 1984), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, pp. 113-146.

sembra intenzionata ad instaurare di un rapporto diretto e continuativo tra il modello utilizzato e la rielaborazione proposta⁴¹⁰. La posizione di estremo rilievo in cui la lastra romana venne collocata, ovvero la parte superiore e frontale del protiro, potrebbe suggerire effettivamente l'esistenza di un preciso significato sotteso all'utilizzo diretto e alla creativa prosecuzione di questo antico modello. Come sottolinea Boscolo Marchi, il contatto diretto con opere d'arte di epoca romana appare evidente nelle modalità di realizzazione di molti elementi appartenenti alla decorazione scultorea della cattedrale ferrarese. Il linguaggio classico determina infatti molte caratteristiche delle sculture nicoliane, come ad esempio la resa dei tralci foliati, o la posa e le vesti delle figure umane⁴¹¹. Il fatto che l'utilizzo di modelli classici e paleocristiani, e il reimpiego di marmi di epoca romana, possano essere interpretati in modo inequivocabile come azioni volte ad esprimere la volontà di rendere manifesta l'adesione ideologica dei committenti del programma iconografico ai valori promossi dalla Riforma della Chiesa dell'XI secolo, per quanto altamente plausibile, resta comunque soltanto un'ipotesi. Nel Medioevo infatti, il reimpiego di elementi scultorei di epoca romana all'interno degli apparati decorativi degli edifici religiosi si configura come una prassi ampiamente diffusa e non sempre a tale operazione può essere attribuita con certezza una funzione significativa⁴¹². Anche nel contesto della cattedrale ferrarese resta difficile stabilire se la citazione e il reimpiego di opere antiche possano essere considerate univocamente come operazioni volte ad esprimere un messaggio determinato. Tuttavia, riscontrando molteplici casi di recupero di elementi derivati dall'arte classica e paleocristiana all'interno del nostro caso di studio, sembrerebbe comunque lecito ipotizzare che tali interventi seguissero un programma ideato a monte dalla committenza e che, pertanto, possano essere letti come parte di un progetto ragionato. Resta inoltre impossibile negare il legame diretto tra la nascente cattedrale di San Giorgio e la Santa Sede. Infatti, come è emerso dall'analisi del contesto storico ferrarese del XII secolo, l'edificio, venne costruito per concessione del pontefice Innocenzo II, su di un terreno divenuto da poco di sua proprietà. Appare pertanto altamente probabile che la committenza abbia voluto sottolineare a più riprese questo legame diretto con Roma e con la sua

⁴¹⁰ L'intento dell'officina nicoliana non sembra quello di riprodurre lo stile del materiale reimpiegato ma di moltiplicarne il modello. La resa stilistica del tralcio eseguito nel XII secolo appare visibilmente diversa, molto più grafica ed essenziale rispetto quello carnoso e denso di epoca romana. Non sembra esserci volontà di imitazione. Tale assemblaggio, secondo Quintavalle, ha il significato di stabilire un rapporto di continuità con il mondo paleocristiano e la Chiesa di Roma. A Ferrara, tale presupposto, appare annunciato con chiarezza a partire dalla fronte del protiro. Quintavalle, *Riuso e significato simbolico* cit., in *Il Potere dell'arte nel medioevo* cit., pp. 671-673; Quintavalle, *Niccolò architetto*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 181-184.

⁴¹¹ Inoltre: «Anche l'adozione della lettera capitale classica presente sui cartigli dei Profeti e sulla lunetta del portale, rivela il peso che assume il confronto con l'antico attentamente osservato dall'artista.» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 119

⁴¹² A proposito del recupero di elementi appartenenti all'arte antica nella produzione artistica medievale si rimanda alla seguente pubblicazione: *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo*, Atti della XLVI settimana di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 1998), Spoleto, CISAM, 1999.

tradizione. Inoltre, il vescovo Landolfo, principale committente dell'opera insieme ai membri del comune ferrarese, può essere considerata una delle figure più importanti in questi territori nella promozione e nella diffusione degli ideali riformatori⁴¹³. Abbiamo già ricordato infatti che la costruzione della nuova cattedrale diede occasione al vescovo di modificare, in linea con i valori promossi dalla Riforma, la condotta e i costumi dei canonici ferraresi, ai quali in questo periodo verranno imposte norme più restrittive che in passato in tema di concubinato e vita comune del capitolo⁴¹⁴. In seguito alla morte di Landolfo, nel 1139, il controllo della Santa Sede sul territorio ferrarese si fece ancora più stringente. Il papato intervenne tempestivamente nominando il vescovo Grifone⁴¹⁵, arciprete della basilica vaticana e cardinale del titolo di Santa Pudenziana. Il controllo di Roma sulla città di Ferrara e sulla sua amministrazione religiosa, garantiva al territorio la piena libertà dalle ingerenze ravennati, e la costruzione della cattedrale ebbe il ruolo simbolico di sancire ufficialmente questa nuova condizione. Considerando quindi l'enorme importanza attribuita dal vescovado e dal comune ferrarese al nuovo rapporto privilegiato instaurato strategicamente con la Santa Sede, appare altamente probabile che una delle priorità della committenza, fosse proprio quella di esprimere, attraverso la scelta di precisi modelli iconografici e architettonici, questa stretta connessione ideologica con Roma.

Dall'analisi dei programmi iconografici dei protiri nicoliani emerge inoltre la necessità, da parte della committenza, di rendere manifesta l'adesione e il sostegno attivo della città di Ferrara alla causa crociata⁴¹⁶. Il tema del viaggio in Terra Santa⁴¹⁷ è infatti evocato da numerosi elementi a partire dalla lunetta del portale maggiore, in cui campeggia l'immagine di San Giorgio a cavallo raffigurato appunto come un guerriero crociato dell'epoca⁴¹⁸. Le connessioni tra la città di Ferrara e le vicende

⁴¹³ O. Capitani, *Tensioni riformatrici tra Ferrara, Pomposa e Ravenna dal X al XII secolo*, in *Storia di Ferrara*, IV. cit., p. 300-302.

⁴¹⁴ Benati, *La vita comune del capitolo ferrarese nel trapasso dalla vecchia alla nuova Cattedrale*, in *La Chiesa di Ferrara nella storia della città e del suo territorio. Secoli IV-XIV*, Ferrara, Corbo, 1989, pp. 293-307.

⁴¹⁵ L. Barotti, *Serie de Vescovi ed Arcivescovi di Ferrara*, Ferrara, Pomatelli, 1781, pp. 21-22.

⁴¹⁶ «Negli anni in cui operò l'officina nicoliana, la Chiesa si rivolgeva ai cavalieri perché intraprendessero il pellegrinaggio armato e le immagini dovevano contribuire, come la *chansons de gestes*, composte in quello stesso periodo, a costruire il consenso alla crociata» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., p. 162.

⁴¹⁷ Tra l'XI e il XIII secolo assistiamo infatti al susseguirsi di missioni, viaggi e pellegrinaggi occidentali in direzione di Gerusalemme. A tali spedizioni fu associata la definizione di 'crociata' solo dopo il 1250. Tra l'XI e il XII secolo infatti con espressioni come *iter hierosolymitanum*, *iter in Terram Sanctam* e *peregrinatio*, ci si poteva riferire sia una spedizione militare sia un pellegrinaggio religioso. I pellegrinaggi infatti potevano avere caratteristiche differenti, potevano essere intrapresi con finalità di espiazione, o con scopi devozionali. M. Balard, *Introduzione*, in *Le Crociate: l'Oriente e l'Occidente da Urbano II a San Luigi 1096-1270*, catalogo della mostra (Roma, 1997), a cura di M. Rey-Delqué, Roma, Electa, 1997.

⁴¹⁸ L'adozione di questa iconografia rappresenta una straordinaria innovazione. La rappresentazione di San Giorgio come guerriero della fede, si diffonde infatti a partire dalla fine dell'XI secolo, quando il santo venne assunto come protettore da parte dei paladini crociati. Tale iconografia soppianta quella diffusa precedentemente nella quale era rappresentato il

storiche relative alla seconda e alla prima crociata sono infatti molteplici. Nel corso del XII secolo infatti, giunsero in città numerose reliquie provenienti dai territori mediorientali, tra cui il braccio del Santo titolare della cattedrale, donato alla città da Matilde di Canossa nel 1110⁴¹⁹. Vi sono inoltre ragionevoli motivazioni per ipotizzare un diretto coinvolgimento dei membri della famiglia Adelardi nelle spedizioni in Terrasanta intraprese nel corso del XII secolo⁴²⁰ e, considerando l'apporto degli Adelardi alla costruzione della nuova cattedrale, esplicitatosi tramite consistenti lasciti e donazioni, è possibile immaginare che una delle prerogative della committenza fosse proprio quella di celebrare pubblicamente le imprese dei più importanti membri di questa nobile stirpe storicamente fedele a Matilde di Canossa, che fu una delle principali sostenitrici della seconda crociata, alla quale partecipò direttamente anche Goffredo di Buglione, nipote della contessa, e Goffredo IV, detto il Gobbo, marito di quest'ultima. I riferimenti alla riconquista crociata dei territori del vicino oriente, sono presenti in entrambi i portali nicoliani, nei quali la stessa tematica verrà sviluppata con accezioni differenti. Vedremo infatti come presso il portale principale vengano direttamente evocati alcuni luoghi simbolo della prima e della seconda crociata, come i territori dell'Egitto e della Palestina, in cui si consumarono gli episodi dell'infanzia di Cristo presenti sull'architrave, e la città di Gerusalemme, a

martirio del Santo. Nel ferrarese essa è stata utilizzata nella lunetta del portale della pieve di San Giorgio ad Argenta. G. Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 563- 585, in particolare, p.574; P. Deschamps, *La légende de Saint Georges et les combats des croisés*, «Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Fondation E. Piot», 44, 1950, pp. 109-123. L'immagine di San Giorgio, secondo le cronache della prima crociata, sarebbe apparsa ai soldati prima della battaglia di Antiochia, come auspicio di vittoria. C. Verzaz, Bornstein, *The Artistic Patronage of the Returnig Crusaders: The Arm of St. George and Ferrara Cathedral*, in *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Campari, M. Mussini, Milano, Electa, 2007, pp. 240-247, in particolare p. 240.

⁴¹⁹ Ferrara, BCAFe, ms. cl. I, n. 430, O. Scalabrini, *Vita di San Giorgio soldato e martire protettore principale della Città e Ducato di Ferrara, titolare della Cattedrale, raccolta da diversi classici autori, et espurgata dell'imposture e falsità degli eretici*, XVIII sec, c.17v. Edito da: Boscolo Marchi, *Appendice documentaria in La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., pp. 26-41.

⁴²⁰ Come ricorda il Giglioli: «Nella cronaca manoscritta della Ca' d'Este è detto che nel 1146 un Guglielmo di Marchesella si recò alla seconda Crociata, e nello stesso manoscritto, come nella *Chronica Parva*, se narra che ne fece ritorno l'anno successivo» A. Giglioli, *Il Duomo di Ferrara nella storia dell'arte*, in *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 156; Nella cronaca trecentesca è infatti riportata la seguente notizia: «Postquam idem Guilielmus rediit Ferrariam de passagio Terre Sancte facto tempore dictii pape Eugenii sub anno nativitatis Christi MCXLVII, Adelardus, frater eius, et filii Adelardi omnes, praeter filiam infantem nomine Marchesellam, migraverunt e seculo» Riccobaldo Ferrariensis, *Chronica Parva ferrariensis*, a cura di G. Zanella, deputazione provinciale ferrarese di storia patria, Ferrara 1983, p.152. «Guillelmus cognomento Marchesello, filius Guillelmi, qui pio voto cum exercitu christiano transferavit, princeps in populo ferrariensi per haec tempora fuit. Hic sine liberis decessit; ex fratre cuius, nominee Aldegardo superstes fuit virguncula, nomine Marchesilla» *Chronicon Fratris Francisci Pipini bononiensis ordinis preadicatorum, ab anno MCLXXXVI ad annum circiter MCCCXIV*, in *R.I.S.*, IX., Mediolani, 1726, col. 628; «Per hoc tempora Guilielmus de Marchesella agnoscitur vir princeps in populo ferrariensi, qui pio voto in Terram Sanctam adiit: hic studiosus fuit ad opus maioris ecclesiae in Ferraria. Hic sine liberis obit. Ex fratre eius Thedeldardo superstes fuit filia Marchesella» Riccobaldo, Ferrariensis, *Historia imperatorum romano-germanicorum a Carolo Magno usque ad annum MCCXCVIII producta*, in *R.I.S.*, IX., Mediolani, 1726, col. 124. Per quanto riguarda la partecipazione e l'adesione ideologica dei membri della famiglia Adelardi alla prima e alla seconda crociata si veda il capitolo precedente. A Guglielmo II degli Adelardi si deve inoltre la costruzione della chiesa di Santa Maria di Betlemme, la cui dedicazione si riferisce con chiarezza alla tematica della crociata e del pellegrinaggio in Terra Santa. G. Pistarino, *Le iscrizioni ferraresi del 1135*, «Studi Medievali», s.3, 5, 1964, p. 135.

cui si riferiscono diversi elementi costitutivi del protiro. Le immagini presenti sugli stipiti del portale, potrebbero rappresentare in quest'ottica una panoramica dettagliata delle creature che popolavano i territori esotici e remoti che non erano ancora stati raggiunti dal messaggio cristiano⁴²¹. Sul lato meridionale della cattedrale si trovava invece la Porta dei Pellegrini, il cui nome risulta di per sé eloquente; questo ingresso, affacciato sulla piazza principale della città, luogo di scambio e di incontro nel quale si teneva uno dei mercati più importanti della zona adriatica, era infatti dedicato ai viaggiatori che attraversavano i territori ferraresi andando o tornando da Roma e dalla Terra Santa⁴²². Tramite le descrizioni dell'aspetto originario dell'antica Porta dei Pellegrini⁴²³, apprendiamo che ai lati del portale erano collocate le sculture di due soldati con scudo crociato abbigliati come armigeri normanni del XII secolo, tali figure, potrebbero accennare proprio a Guglielmo II e Guglielmo III, con l'intento di celebrare pubblicamente i due eminenti cittadini in quanto valorosi guerrieri della fede, o essere intese come generiche rappresentazioni di paladini cristiani⁴²⁴.

⁴²¹ Verzaz, Bornstein, *The Artistic Patronage of the Returnig Crusaders* cit., p. 243.

⁴²² A. Samaritani, *Pellegrinaggi, crociate, giubilei ferraresi: secoli XI-XVI*, Ferrara, Corbo, 2000.

⁴²³ Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. cl. I, n. 447, G. A. Scalabrini, *Memorie dalla cattedrale di Ferrara*, 2 voll., XVIII secolo, I, c. 21 r. Pubblicato da Boscolo Marchi, *Appendice documentaria in La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 74-110.

⁴²⁴ Verzaz, Bornstein, *The Artistic Patronage of the Returnig Crusaders* cit., p. 243. Sculture nicoliane dal medesimo soggetto sono tutt'ora presenti ai lati del portale della cattedrale di Verona. L'iscrizione «Durindarda» presente sulla spada del personaggio situato sullo stipite sinistro, consente la sua identificazione come il paladino Orlando.

Capitolo 5. Gli elementi costitutivi del programma iconografico del protiro occidentale.

L'intervento dell'officina nicoliana presso la cattedrale di Ferrara si concentrò prevalentemente in corrispondenza delle porte d'accesso all'edificio: la Porta dei Principi e i due portali laterali, sulla facciata principale, e la Porta dei Pellegrini, posta invece sul lato sud della cattedrale. Le due entrate principali della cattedrale erano sovrastate da due maestosi protiri: quello presente in facciata, tutt'ora conservato, e il secondo, sul lato meridionale, demolito nel corso dei restauri settecenteschi che implicarono la distruzione della struttura e la muratura del portale stesso⁴²⁵. Il protiro presente sulla facciata principale subì consistenti modifiche in seguito ad un intervento del 1829 volto alla risoluzione di alcuni gravi problemi di staticità⁴²⁶, che comportò la sostituzione delle colonne, dei due leoni stilofori originali e dei due telamoni, con delle copie⁴²⁷. In origine sul dorso dei leoni stilofori era collocata una sola colonna per lato, solo dopo il XIII secolo, venne aggiunto un secondo paio di colonne dietro alle prime due, per sorreggere l'incremento del peso della struttura, causato dalla costruzione della loggia superiore del protiro⁴²⁸. L'ipotesi secondo cui l'assemblaggio tra le sculture in marmo rosso di Verona, raffiguranti i leoni, e i telamoni sovrastanti sarebbe stato effettuato successivamente rispetto all'intervento nicoliano, è stata presentata da Enrica Neri Lusanna. La studiosa, in base alla presenza di differenze stilistiche e al diverso materiale utilizzato per la realizzazione delle due tipologie di sculture, suggeriva che l'inserimento dei telamoni sul dorso degli

⁴²⁵ La porta dei Mesi venne murata nel 1717, e demolita definitivamente nel 1736. Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Antonelli, n.594, Baruffaldi, Nicolò, *Annali della città di Ferrara*, 2 voll., I., p. 261, 1721; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medievale* cit., p. 382.

⁴²⁶ Il restauro del protiro avvenne sotto la direzione dell'ingegnere Giovanni Tosi. Gli esiti di tale intervento vennero all'epoca ampiamente criticati: l'accusa principale era quella di aver trasformato i leoni stilofori in due enormi ed informi blocchi. Le copie delle sculture originali vennero eseguite da Francesco e Aurelio Vidoni. G. G. Reggiani, *I portali di Ferrara nell'Arte: con un'appendice sull'iscrizione in versi volgari della Cattedrale ferrarese*, Ferrara, Taddei-Soati, 1907, pp. 7-11. Nell'opera di rifacimento delle sculture infatti, le dimensioni delle statue vennero aumentate. Per il confronto tra le dimensioni degli originali e quelle delle copie ottocentesche si vedano le misure scrupolosamente riportate da Agnelli. G. Agnelli, *Ferrara: porte di chiese, di palazzi, di case*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1909, pp. 23-25.

⁴²⁷ Le sculture originali vennero collocate nell'atrio della cattedrale, dove si trovano attualmente, solo all'inizio del XX secolo. In seguito al restauro del 1829, le sculture originali furono infatti dapprima collocate di fronte all'edificio, poi nel cortile dietro il coro e in seguito, nel 1833, vennero vedute al conte Galeazzo Massari. Agnelli, *Ferrara: porte di chiese* cit., pp. 22; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 143.

⁴²⁸ In seguito all'intervento statico del 1829 questo secondo paio di colonne andò perduto, esse vennero sostituite e delle originali si sono perse le tracce. Secondo Castagnoli l'inizio dei lavori relativi alla parte superiore del protiro, sarebbero iniziati solo verso la metà del XIV secolo. L'inserimento delle due colonne retrostanti andrebbe quindi datato secondo lo studioso al 1415. G. Castagnoli, *Il Duomo di Ferrara*, Ferrara, Taddei, 1895, p. 47. L'ipotesi secondo cui, in origine, il protiro si reggesse su due sole colonne è sostenuta anche da Reggiani. Reggiani, *I portali di Ferrara nell'Arte* cit., p. 7. Agnelli, tuttavia, sulla base di alcune riproduzioni grafiche risalenti al XVII e al XVIII secolo resta convinto che le colonne fossero quattro fin dall'inizio. Agnelli, *Ferrara: porte di chiese* cit., pp. 22.

animali fosse avvenuto probabilmente ad opera delle maestranze campionesi⁴²⁹. Boscolo Marchi ha invece efficacemente sottolineato come la base quadrata del supporto per l'innesto delle colonne, posto sul dorso dei leoni, coincida perfettamente con la base delle sculture raffiguranti i telamoni, il che suggerirebbe l'originaria unione di questi due elementi⁴³⁰. La studiosa ha inoltre dimostrato come la realizzazione di un secondo livello nella struttura del protiro della cattedrale non coincida con l'intervento nicoliano, essendo frutto di modifiche strutturali apportate in fase campionesa⁴³¹. Le colonne originali, ricavate da un unico blocco di marmo, erano state scolpite in modo tale che ognuna di esse sembrasse formata da due colonnette più sottili affiancate e annodate al centro, ogni colonna termina con un capitello foliato. La base quadrata delle colonne, i cui vertici sono decorati da quattro piccoli rilievi raffiguranti teste di animali, si innesta sulle spalle dei due telamoni che ne sorreggono

⁴²⁹ Secondo Neri Lusanna, i due telamoni ferraresi sarebbero stati realizzati in una fase precedente all'intervento nicoliano da maestranze vicine all'officina di Wiligelmo, presentando caratteristiche simili alla produzione scultorea attribuita al "Maestro dei Profeti" della cattedrale di Cremona. Sarebbero infatti da datare non oltre il terzo decennio del XII secolo. La studiosa considera inoltre inconsueto per l'epoca l'innesto delle statue dei telamoni sul dorso delle fiere, l'officina nicoliana infatti non avrebbe più riproposto tale formula. Per quanto riguarda l'originaria collocazione dei due telamoni la studiosa non formula in questa sede un'ipotesi precisa: viene escluso tuttavia un loro ipotetico inserimento nel piano superiore del protiro, dato che in questo modo sarebbero stati invisibili dal basso date le loro dimensioni. E. Neri Lusanna, *Nicholaus a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 409-423. Boscolo Marchi ricorda infatti, come l'inserimento di due telamoni al piano superiore di un protiro non sia riscontrabile in nessun contesto analogo. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 143. Al contrario di Neri Lusanna, Cochetti Pratesi considerava l'unione tra leoni e telamoni originaria della fase nicoliana, sottolineando come lo scultore fosse giunto autonomamente a tale originale composizione i cui elementi tipologici costitutivi erano già stati proposti dall'artista presso la cattedrale di Piacenza. L. Cochetti Pratesi, *La scuola di Piacenza: problemi di scultura romanica in Emilia*, Roma, Bulzoni, 1973, p. 26. Sulla facciata del duomo piacentino infatti, in corrispondenza del protiro relativo al portale minore sinistro, troviamo un telamone seduto su di una creatura leonina, mentre alla base della colonna sinistra che sorregge il protiro del portale minore destro, il telamone sovrasta un minaccioso grifo il quale trattiene questa figura umana con i suoi artigli afferrandone gli stinchi. Le statue piacentine sono comunque di dimensioni molto minori rispetto ai due leoni ferraresi F. Gandolfo, *I programmi decorativi nei protiri di Niccolò*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 517-546, in particolare p. 519.

⁴³⁰ Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 143.

⁴³¹ *Ibid.* pp. 148-149. La studiosa individua diversi elementi che segnalerebbero le modificazioni subite dalla struttura nella fase successiva all'intervento nicoliano: l'inserimento di alcune protomi estranee allo stile di Nicholaus sotto la cornice marcapiano della loggetta superiore, la presenza, sui fianchi del protiro, di una cesura nel rivestimento marmoreo e di alcuni tagli in corrispondenza della cornice dell'arco con decorazione a fiori. Anche altri esempi di protiri a due piani direttamente confrontabili con quello ferrarese (ovvero quelli situati presso: San Silvestro di Nonantola, il lato meridionale della cattedrale di Modena e il duomo piacentino), sarebbero stati completati con l'aggiunta di un secondo livello solo in una fase successiva alla loro creazione. Secondo Quitavalle e Cochetti Pratesi invece, l'aggiunta del secondo livello nel protiro ferrarese andrebbe al contrario considerata come una soluzione formale ideata da Nicholaus. Quintavalle, *Questioni medievali. I*, «Critica d'Arte», n.s., 15/97, 1968, pp. 66-72; Cochetti Pratesi, *La scuola di Piacenza* cit., p. 26. La presenza di un secondo livello nella struttura del protiro ferrarese era stata individuata da Reggiani. Reggiani, *I portali di Ferrara nell'Arte* cit., pp. 10-11. Neri Lusanna, analizzando la scultura raffigurante un bue, probabilmente stiloforo, attualmente situata all'intero dell'atrio della cattedrale, ha ipotizzato che essa originariamente potesse appartenere alla decorazione del secondo piano del protiro ferrarese, come accadeva presso la cattedrale di Piacenza, in cui, al secondo livello della struttura sono collocati due buoi, la cui datazione resta comunque controversa. Neri Lusanna, *Nicholaus a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 415. La collocazione originaria della scultura al secondo piano del protiro viene presa in considerazione anche da Gandolfo, *Il Romanico a Ferrara* cit., p. 343-345; e in tempi più recenti anche da Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholaus Artifex* cit., p. 128. Boscolo Marchi ha chiarito invece come il vitulus erratico non abbia mai fatto parte della decorazione scultorea della cattedrale, esso apparteneva probabilmente ad un diverso edificio. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 176.

il peso, essi si trovano seduti su un blocco marmoreo sagomato e a sua volta poggiano sul dorso dei due leoni, i quali tengono rispettivamente tra le zampe il muso di un bovino a destra, e un ariete a sinistra. La particolare fattura delle colonne portanti del protiro, potrebbe essere interpretata come un riferimento alle colonne della reggia di Re Salomone la cui costruzione viene descritta nel primo Libro dei Re⁴³², in quest'ottica, la loro funzione simbolica risulterebbe quella di esprimere la solidità e la forza della Chiesa⁴³³. Christine Verzar Bornstein⁴³⁴ ha infatti sottolineato in diverse occasioni come la presenza di due colonne poste sul dorso di belve stilofore, in corrispondenza dell'entrata di un edificio di culto romanico, possa costituire una precisa allusione alle colonne del leggendario edificio e ai leoni posti, secondo il testo biblico, ai lati del trono di Re Salomone⁴³⁵. Il peso delle colonne del tempio, simbolicamente portanti, è sostenuto dalle figure di due atlanti, soluzione che trova la propria premessa presso i protiri dei portali laterali della cattedrale di Piacenza⁴³⁶. A Ferrara,

⁴³² «Eresse la colonna di destra che chiamò Jachin ed eresse la colonna di sinistra che chiamò Boas» (1, Re, 7, 15-22). Per questo tema si veda S. Tuzzi, *Le Colonne e il tempio di Salomone: La storia, la leggenda, la fortuna*, Roma, Gangemi, 2002.

⁴³³ Questa interpretazione trova spazio in ambito critico fin dall'Ottocento, come dimostra l'analisi delle colonne del protiro ad opera di Antonio Frizzi: «Ravvisando in esse un ricordo delle due celebri poste alla porta del tempio di Salomone Jachin e Boas, l'una significante la consolidazione, l'altra la forza della chiesa e quindi simbolo entrambe della potenza del Signore» A. Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara raccolte da Antonio Frizzi. Con giunte e note Del Con. Avv. Camillo Laderchi*, 5 voll., Ferrara, Abram Servadio, 1847-1848, II. p. 197; Agnelli, *Ferrara: porte di chiese* cit., p. 25.

⁴³⁴ «Actually, in several other Romanesque examples, these unusual and distinctive knotted columns are even identified by inscription as the specific biblical ones of Solomon's temple, *Jachin and Boas*, from 3 Kings 7:13» Verzar, Bornstein, *The Artistic Patronage of the Returnig Crusaders* cit., pp. 240-247, in particolare p. 242. Verzar Bornstein, in questa sede, ipotizzando l'originaria presenza di due buoi al livello superiore del protiro ferrarese, ipotizzava che essi potessero costituire un riferimento dodici buoi che sorreggevano il 'mare di metallo fuso', ovvero il bacino del tempio di Salomone. «Questo poggiava su dodici buoi, tre guardavano verso settentrione, tre verso occidente, tre verso meridione, tre verso oriente. Il Mare poggiava su di essi e tutte le loro parti posteriori erano rivolte verso l'interno» (1, Re, 7, 25). La studiosa aveva precedentemente approfondito la questione della presenza di riferimenti salomonici nel contesto delle decorazioni scultoree dei portali romanici. C. Verzar, Bornstein, *Matilda of Canossa, Papal Rome and the Earliest Italian Porch Portals*, in *Romanico padano, romanico europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena-Parma 1977), a cura di A. C. Quintavalle, Parma, Silva, 1982, pp. 143-158, in particolare p. 145; Verzar Bornstein, *Portals and politics in the early Italian city-state: the sculpture of Nicholas in context*, Parma, Università di Parma Istituto di storia dell'arte, 1988, pp. 94-95; Per tale tematica si veda inoltre R. Haussherr, *Templum Salomonis und Ecclesia Christi*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 31, 1968, pp. 108-121;

⁴³⁵ «Il Re fece costruire un grande trono d'avorio, che rivestì d'oro puro. Il trono aveva sei gradini e uno sgabello d'oro connessi fra loro. Ai due lati del sedile c'erano due bracci, vicino ai quali si ergevano due leoni. Dodici leoni se ergevano, di qua e di là, su sei gradini; non ne esistevano di simili in nessun regno» (2, *Cronache*, 9, 17-19).

⁴³⁶ Il confronto stilistico tra i telamoni piacentini e quelli presenti a Ferrara, appare stringente. In entrambi i gruppi scultorei è chiaramente ravvisabile la mano dell'officina nicoliana Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 145. Secondo Neri Lusanna, invece i telamoni ferraresi sarebbero stati realizzati precedentemente rispetto all'intervento nicoliano. Neri Lusanna, *Nicholaus a Ferrara, in Nicholas e l'arte del suo tempo* cit., pp. 410-41. L'utilizzo di due telamoni tridimensionali a sostegno delle colonne portanti di un protiro si era già verificato probabilmente presso la cattedrale di Cremona. La ricostruzione dell'aspetto originario del protiro cremonese presenta non poche difficoltà, ciò nonostante diversi studiosi hanno ritenuto di poter sostenere questa ipotesi. Tali sculture, oggi mutile e teoricamente collocate in origine alla base del protiro della cattedrale di Cremona, sono state separate: una è conservata presso il Museo di Arte Antica del Castello Sforzesco a Milano mentre l'altra si trova nel Museo delle pietre romaniche, situato presso il battistero della cattedrale di Cremona. Quintavalle, *La Cattedrale di Cremona, Cluny, la scuola di Lanfranco e Wiligelmo* in «Storia dell'Arte», 18, 1973, pp. 117-172; A. Puerari, *Il Duomo di Cremona*, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1971; Verzar, Bornstein, *The Artistic Patronage of the Returnig Crusaders* cit., p. 145. Una diversa opinione è stata espressa da Gandolfo secondo il quale le sculture non sarebbero associate tra loro Gandolfo, *La cattedrale nel*

il telamone sul lato sinistro, raffigurato come un giovane imberbe, tiene entrambe le braccia sollevate ai lati del viso, le mani sostengono la base quadrata della colonna sovrastante appoggiata sulla nuca e sulle spalle del personaggio. Il bordo del mantello ricade elegantemente sulla parte retrostante del blocco su cui si trova seduto, il quale, in corrispondenza della base, presenta una decorazione vegetale che si staglia tra e gambe parallele della figura umana. Il telamone originariamente situato sul lato destro, regge la colonna con la sola mano sinistra, mentre la destra resta appoggiata al ginocchio, le gambe si trovano in posizione chiastica e la veste, sollevata sul grembo, lascia gli stinchi scoperti. Il personaggio appare visibilmente più anziano del primo, la barba è divisa in ciocche dalle punte arricciate che ricadono sul petto mentre i lunghi capelli ondulati scendono dietro le orecchie. Come sottolinea Gandolfo, le caratteristiche e le pose di queste figure appaiono direttamente derivate da quelle dei quattro telamoni che si trovano alla base dei protiri laterali della cattedrale di Piacenza, dove ritroviamo la rappresentazione del tema delle due età dell'uomo⁴³⁷. I telamoni sono chiamati infatti a rappresentare, in questo contesto, una dimensione umana e terrestre, caratterizzata dall'inesorabile scorrere del tempo, concetto esplicitato appunto dall'accostamento di una figura giovane e di una anziana, volto a restituire l'immagine del genere umano nella sua totalità. Boscolo Marchi ricorda inoltre come la collocazione di telamoni alla base delle colonne del tempio, possa essere posta in relazione con la cristianizzazione del mito di Eracle, che venne in aiuto ad Atlante nel gravoso compito di sostegno della volta celeste⁴³⁸, alla quale fanno riferimento gli elementi simbolici posti nella parte superiore del protiro⁴³⁹. Tale parallelismo, risulta particolarmente calzante se si

Medioevo: i cicli scultorei, in *La cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture*, a cura di A. Tomei, Milano, Silvana, 2001, pp. 17-65.

⁴³⁷ A Piacenza tuttavia è presente una diretta interazione tra le due età e i telamoni assenti a Ferrara. Sul protiro laterale destro piacentino la fiera afferra con le zampe le gambe del giovane telamone, mentre nel protiro laterale sinistro il telamone anziano viene morso ai polpacci da una delle due teste leonine della figura sottostante. Gandolfo, *I programmi decorativi nei protiri di Niccolò*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 519. Per la funzione simbolica dei quattro telamoni piacentini, diversa di volta in volta a seconda delle caratteristiche proprie di ogni figura si veda C. Demetrescu, *Proverbi di Pietra: il simbolo dell'arte romanica*, 2 voll., Rimini, Il Cerchio, 1997-1999. II. *Duomo di Piacenza, S. Eufemia, duomo di Ferrara*, Rimini 1999, pp. 67-72.

⁴³⁸ Secondo la lettura cristianizzata del mito, come Eracle sarebbe giunto in soccorso ad Atlante così, Cristo, si sarebbe manifestato con l'intento di liberare l'umanità schiacciata dal peso della sofferenza. Secondo tale lettura i due telamoni rappresenterebbero proprio il genere umano in attesa dell'intervento salvifico del messaggio cristiano. Si rimanda a Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 144.

⁴³⁹ La collocazione dell'*Agnus Dei* in chiave d'arco richiama la posizione del sole al culmine del suo percorso, esso si trova infatti fiancheggiato da San Giovanni Battista (la cui festa coincide con il solstizio d'estate) e da San Giovanni Evangelista (celebrato il giorno del solstizio d'inverno). C. Tubi, *La cattedrale pitagorica. Geometria e simbolismo nel duomo di Ferrara*, Ferrara, Corbo, 1989; Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 582-583, nota n. 55. Allo stesso modo la decorazione formata dalla ghiera di elementi a forma di fiore inscritti entro quadrati posta in corrispondenza del bordo dell'arcata farebbe riferimento agli astri celesti. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 148. Per la relazione tra le figure dei due San Giovanni con le fasi del ciclo solare, e l'interpretazione simbolica dei fioroni che ornano l'archivolto si veda inoltre Demetrescu, *Proverbi di Pietra* cit., II., p. 177. Gandolfo ricorda come il parallelismo tra la volta del protiro e la volta celeste sia riscontrabile anche presso il protiro di San Zeno a Verona, con l'inserimento della mano benedicente al culmine della composizione, e nella decorazione del protiro centrale della cattedrale di Piacenza dove la mano divina, al centro della ghiera della volta dell'arco è affiancata dalle rappresentazioni del sole, della luna e delle costellazioni dello zodiaco. Gandolfo, *I programmi decorativi nei protiri*

considerano i due telamoni nicoliani posti agli estremi delle arcate dei protiri della basilica di San Zeno e della cattedrale di Verona. I telamoni, in entrambi in casi, data la loro posizione sopraelevata, si fanno carico del peso della volta celeste rappresentata dall'arcata stessa in un modo più esplicito rispetto ai loro corrispettivi ferraresi, segnando il limite definitivo tra una dimensione terrena e una ultraterrena. Come emerge chiaramente degli studi di Gandolfo, i telamoni dei programmi decorativi nicoliani, assumono il ruolo di rappresentanti del mondo terrestre, sul quale si esplicita il potere temporale, incarnato dalla figura dell'imperatore⁴⁴⁰. I telamoni in quest'ottica assumono la funzione di rappresentanti del potere imperiale subordinato all'imperituro potere della Chiesa⁴⁴¹, la loro collocazione alla base del protiro identifica questo spazio come luogo di passaggio tra una dimensione umana e divina, zona di incontro tra Chiesa e Impero⁴⁴². I due leoni sottostanti, andranno considerati come i primi rappresentanti del variegato campionario di animali utilizzato in chiave simbolica dall'officina nicoliana nel programma decorativo della cattedrale ferrarese. La collocazione di due leoni stilofori in corrispondenza dell'entrata di un tempio, nel panorama dell'arte romanica emiliana ed europea, e nella produzione stessa di Nicholas è ampiamente attestata⁴⁴³. Tuttavia,

di Niccolò, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 544; La composizione rappresenta simbolicamente il Giudizio Universale, per la sua interpretazione si veda Demetrescu, *Cfr. supra.*, pp. 34-44.

⁴⁴⁰ Gandolfo mette in relazione le figure dei due telamoni della cattedrale di Verona con i due rilievi posti lateralmente sull'architrave del protiro dello stesso edificio, che rappresentano i simboli degli evangelisti. Tale composizione viene confrontata dallo studioso con un'illustrazione presente nell'Evangelario di Aachen di epoca ottoniana. Qui, il trono di Cristo è retto da un telamone, che rappresenta la terra, mentre i simboli degli evangelisti reggono un drappo, emblema del limite tra il terreno e l'umano. *Cfr. supra.* p. 543.

⁴⁴¹ «In quest'intelligenza quelle figure raggruppate, che sedendo sul dorso a' leoni portano la colonna, e ne paiono schiacciate dal peso, accennerebbero al poter temporale schiacciato dalla chiesa ogni volta che vuol ribellarsene. E sarebbe il motivo per cui dicesi che, in alcuni luoghi, quelle figure rappresentino due re cinti di corona» Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara* cit., II. p. 197.

⁴⁴² «Il protiro resta l'elemento di passaggio tra mondo terreno e mondo spirituale, ma diviene anche il punto di contatto tra Chiesa ed Impero, contatto particolarmente complesso, ma anche rigorosamente programmato in area matildica, come hanno evidenziato le analisi di Quintavalle» Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 563- 585, in particolare, p.565. Inoltre, secondo la studiosa, i telamoni e i leoni abbinati indicherebbero proprio la collaborazione tra potere spirituale e potere temporale.

⁴⁴³ Per l'interpretazione del significato simbolico del leone negli edifici di culto romanici francesi e italiani tra XI e XII secolo si veda J. Corblet, *Le lion et le beuf sculptés aux portails des Eglises*, «Revue de l'art chrétien. Recueil mensuel d'Archeologie religieuse, dirigé par M. L'Abbè, J. Corblet de la Société Imperiale des Antiquaires de France», 6, 1862, pp. 82-99. Per il ruolo delle belve stilofore nei protiri romanici del nord d'Italia e per il loro utilizzo nel contesto dell'officina nicoliana Gandolfo, «*Protiro Lombardo*»: un'ipotesi di formazione, «Storia dell'Arte», 34, 1978, pp. 211-220; Gandolfo, *I programmi decorativi nei protiri di Niccolò*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 538-540. Sull'interpretazione simbolica dei leoni stilofori della cattedrale di Modena si rimanda a E. Frigieri, *Il Domo di Modena tra filosofia e storia*, Negarine di San Pietro in Cariano, Il segno dei Gabrielli, 2004, pp. 214-215. La studiosa sottolinea come il leone in questo contesto sia chiamato a rappresentare contemporaneamente la forza della Chiesa e i peccati dell'umanità. Sul ruolo del leone stiloforo nell'arte romanica si vedano inoltre W. Deonna, *Le lions attaché a le colonne*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à Charles Picard*, 2 voll., I., Paris, Presses universitaires de France, 1949, pp. 289-308; Sui leoni divoratori di uomini nel tempio romanico W. Deonna, «*Salve me de ore leonis*»: A propos de quelques chapiteaux de la Cathédrale St. Pierre à Genève, «Revue Belge de philologie et d'histoire», 28, 1950, pp. 479-511; M. Gady, *Le symbolisme des lions dan l'art chrétien*, «Bulletin de la société scientifique, historique et archeologique de la Corrèze», 71, 1949, pp. 41-68; H. Baltl, *Zur romanische Löwensymbolik*, «Zeitschrift des historischen Vereines für

l'interpretazione del significato simbolico di tali creature, in questo genere di contesti, non è univoca, esse sono infatti portatrici di un messaggio fortemente ambivalente⁴⁴⁴. Come è noto, nella tradizione biblica, la figura del leone viene utilizzata con accezioni diverse, ora positive, ora negative, essa viene impiegata infatti, sia come metafora della forza e della potenza di Cristo, sia, al contrario, come emblema dell'Anticristo⁴⁴⁵. Per decodificare correttamente la funzione simbolica del leone stiloforo nel contesto del tempio romanico sarà necessario analizzare di volta in volta le modalità con le quali esso viene rappresentato, infatti, a seconda dell'atteggiamento, della posa, e degli elementi che lo contraddistinguono il significato veicolato è in grado di variare sensibilmente. Nel protiro ferrarese le belve stringono due prede tra le zampe anteriori: un ariete a sinistra e un bovino a destra⁴⁴⁶, la testa è inclinata in modo allusivo verso l'entrata dell'edificio, la bocca è semi aperta. Tale atteggiamento minaccioso e la posizione di totale subalternità ricoperta all'interno della composizione, conferisce agli animali una valenza fortemente negativa⁴⁴⁷. Boscolo Marchi sottolinea infatti come le creature, in virtù della loro collocazione risultino chiaramente sottomesse e schiacciate dalla potenza della Chiesa, creando un parallelismo con il drago sconfitto da San Giorgio situato nella lunetta del portale⁴⁴⁸. Tuttavia, anche l'atto predatorio perpetrato dalle belve stilofore, che sembrerebbe

Steiermark», 59, 1963, pp. 195-220; Tali studi mettono in luce il fatto che la funzione del leone nell'arte religiosa romana possa variare sensibilmente in base al contesto e in funzione delle modalità con cui esso viene rappresentato.

⁴⁴⁴ Il leone, nella tradizione cristiana, è infatti interpretabile sia come simbolo cristologico sia come emblema demoniaco. L. Charbonneau-Lassay, *Il Bestiario di Cristo. La misteriosa emblematica di Gesù Cristo*, 2 voll., Roma, Arkeios, 1994, (ed. or., Bruges, Desclèe de Brouwer, 1940), I., pp. 87-111; M. P. Ciccarese, "Formam Christi gerere". *Osservazioni sul simbolismo cristologico degli animali*, «Annali di Storia dell'esegesi», 8/2, 1991, pp. 565-587.

⁴⁴⁵ L'immagine del leone come simbolo di Cristo è utilizzata nei libri dell'Apocalisse e della Genesi «Uno degli anziani mi disse: "non piangere; ha vinto il leone della tribù di Giuda, il Germoglio di Davide, e aprirà il libro e i suoi sette sigilli» (Apocalisse di Giovanni, 5,5). «Un giovane leone è Giuda: dalla preda figlio mio sei tornato; si è sdraiato, si è accovacciato, come un leone, e come una leonessa; chi lo farà alzare?» (Genesi, 49, 9). Nella prima lettera di Pietro al leone viene associata l'immagine del demone: «Siate sobri, vegliate. Il vostro nemico, il diavolo, come leone ruggente va in giro cercando chi divorare» (1, Pietro, 5,8). E ancora nel libro dei Salmi: «Salvami dalle fauci del leone e dalle corna dei bufali» (Salmi, 21, 22). Per l'analisi di tutte le citazioni bibliche che utilizzano l'immagine del leone e per la loro interpretazione si veda. M.P. Ciccarese, *Bibbia, bestie e Bestiari: l'interpretazione Cristiana degli animali dalle origini al Medioevo*, in *Il Battistero di Parma: iconografia, iconologia, fonti letterarie*, a cura di G. Schianchi, Milano, Vita e Pensiero, 1999, pp. 375-410, in particolare pp. 390-391.

⁴⁴⁶ A proposito dell'interpretazione di questi due animali Zanichelli ricorda come essi, secondo il Libro di Ezechiele dovessero essere offerti a Dio nell'altre del tempio di Gerusalemme. Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 573-574. (Ezechiele 43, 23; 45, 15.)

⁴⁴⁷ Come è stato dimostrato da Gandolfo secondo cui i leoni andrebbero interpretati in questo caso come simboli demoniaci. Gandolfo, "Protiro Lombardo" cit., pp. 211-220. Demetrescu al contrario, identifica i leoni stilofori ferraresi come simboli cristologici. Essi sorreggono infatti le figure dei telamoni, interpretati dallo studioso come rappresentanti l'umanità alla quale viene affidato il compito di sostenere i pilastri della Chiesa con la forza della propria fede. I leoni sarebbero di appoggio ai due atlanti, così come Cristo creatore supporta i suoi fedeli, impedendo che vengano schiacciati dal peso del mondo. Demetrescu, *Proverbi di Pietra* cit., II., pp. 186-187.

⁴⁴⁸ Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 145. Inoltre, il tema della vittoria di Cristo sul leone e sul drago viene riproposto dall'officina nicoliana anche sulla lunetta dell'antica Porta dei Pellegrini, essa presentava infatti un'illustrazione del Salmo 90, 13. Verzar Bornstein, *Victory on Evil. Variation of the Image of Psalm 90,13 in the Art of Nicholaus*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 45-51.

determinate al fine della loro interpretazione come simboli demoniaci, presenta non poche ambiguità. Antonio Frizzi, e Giuseppe Agnelli dopo di lui, considerando l'antica funzione apotropaica attribuita alla figura leone, propongono infatti, tra le altre ipotesi, una sua interpretazione in senso positivo, come animale guardiano dello spazio sacro⁴⁴⁹. In quest'ottica, le prede strette tra le zampe dei felini potrebbero simboleggiare i nemici della Chiesa vinti dalla potenza di Cristo⁴⁵⁰. Ann Zavin⁴⁵¹ interpreta invece come protettivo l'atteggiamento delle fiere nei confronti di questi due animali, l'ariete sulla sinistra infatti, secondo la studiosa, appare tranquillo e mansueto e sembra quasi adagiare docilmente il capo sul petto del leone. La studiosa inoltre sottolinea come le belve non presentino nessuna caratteristica, nell'espressione o nella posa, in grado di segnalare chiaramente il fatto che si tratti di due animali sconfitti, ovvero sopraffatti dal peso dell'intera struttura. La divergenza di tali letture evidenzia l'intrinseca ambivalenza dell'utilizzo simbolico delle figure dei leoni ai lati dell'entrata del tempio, essi erano infatti il primo elemento visualizzato dall'osservatore nel momento del passaggio attraverso il portale, luogo di accesso alla dimensione ultraterrena. Il loro ruolo appare pertanto duplice, essi sono infatti chiamati ad esprimere la forza e la potenza della Chiesa e, contemporaneamente, sembrano avere anche la funzione di intimorire chi, varcandone la soglia, si trovasse costretto ad incrociare il loro sguardo prima di guadagnarsi l'accesso allo spazio sacro⁴⁵². Inoltre, non è escluso che la presenza di queste figure potesse essere legata anche alla funzione civile espletata dal protiro, che, oltre a rappresentare la solenne soglia del tempio, era anche il luogo in cui avveniva la promulgazione degli atti ufficiali nonché il conferimento di importanti nomine pubbliche⁴⁵³; i leoni, in quest'ottica, avrebbero la funzione di rappresentare l'autorevolezza del potere

⁴⁴⁹ Nelle antiche civiltà del bacino del Mediterraneo, così come nell'arte egizia, indiana ed iranica i leoni guardiani del tempio svolgono sovente una funzione apotropaica, assumendo il ruolo di custodi dello spazio sacro. I. Vezzani, *I guardiani del tempio: leoni e sfingi custodi del sacro*, «Aegyptus. Rivista italiana di egittologia e papirologia», 85, 1 / 2, 2005, pp. 199-218; E. Douglas Van Buren, *The guardian of the gate in the Akkadian Period*, «Orientalia», n.s 16, 3, 1947, pp. 312-332; Nell'arte funeraria etrusca, micenea greca e romana i leoni affrontati vengono interpretati come figure custodi e psicopompe. G. A. Mansuelli, *Leoni funerari emiliani*, «Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, Romische Abteilung», 63, 1956, pp.66-89; W. L. Brown, *The Etruscan Lion*, Oxford, Clarendon Press, 1960. Per una bibliografia più ampia dalla quale questa è stata parzialmente derivata si veda Verzaz, Bornstein, *Matilda of Canossa, Papal Rome* cit., p. 155.

⁴⁵⁰ Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara* cit., II. pp. 197-198; Agnelli, *Ferrara: porte di chiese* cit., pp. 22. Tale interpretazione è stata proposta anche in tempi più recenti F. D. Klingender, *Animals in art and thought: to the end of the Middle Ages*, London, Routledge & K. Paul, 1971, p. 293. Gli animali tra le zampe dei leoni rappresenterebbero invece secondo Demetrescu due diverse virtù cristiane. L'Agnello viene infatti interpretato come emblema della purezza della vittima sacrificale innocente, mentre il bue, mansueto animale utilizzato nei lavori agricoli, farebbe riferimento alla sottomissione al potere di Dio. Demetrescu, *Proverbi di Pietra* cit., II., p. 187.

⁴⁵¹ A. S. Zavin, *Ferrara Cathedral Façade*, PhD Dissertation, Columbia University, 1972 (Ann Arbor, University Microfilms International, 1989), pp. 149-155.

⁴⁵² «The turning of their heads and directing of attention toward the entranceway is so forcefully and dramatically rendered, that the entrant caught between their gazes might well have felt compelled to utter: *salve me de ore leonis*» *Ibid.* p. 150.

⁴⁵³ Si vedano: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 143; Zavin, *Ferrara Cathedral Façade* cit., p. 153.

giudiziario⁴⁵⁴. A questo proposito, Verzar Bornstein⁴⁵⁵ sottolinea come, nell'arte romana di epoca imperiale, figure leonine, emblema di giustizia e regalità, venissero frequentemente utilizzate in corrispondenza di monumenti simbolo del potere civile, nonché come elementi decorativi ai lati dei troni degli imperatori. Come accennavamo, a cavallo tra l'XI e il XII secolo, l'immaginario imperiale penetra il linguaggio artistico della Roma papale nel quale è stata rilevata la frequente riproposizione di elementi iconografici e architettonici di epoca classica, è in questo contesto che molte sculture romane raffiguranti leoni vennero reimpiegate ai lati dei troni pontifici⁴⁵⁶. La studiosa ricorda inoltre come l'utilizzo del leone stiloforo, nel contesto delle cattedrali romaniche di area emiliana, possa essere letto come un riferimento ai leoni posti all'apice delle colonne spesso situate nelle zone antistanti le grandi basiliche romane, come quella originariamente presente nella piazza di fronte al transetto di San Giovanni in Laterano, che svolse la funzione di tribunale a cielo aperto fino al XVI secolo⁴⁵⁷. Alla luce di queste osservazioni, non sembra possibile poter attribuire ai leoni ferraresi un solo significato simbolico o un unico ruolo all'interno della composizione, essi sembrano al contrario destinati a ricoprire molteplici funzioni in virtù della loro antichissima tradizione iconografica e del loro storico utilizzo come simbolo di forza e potere all'interno di un insieme di contesti altamente diversificato.

Nel programma scultoreo del protiro, il secondo gruppo di figure animali è costituito da otto piccoli rilievi collocati, quattro per lato, in corrispondenza dei vertici della base quadrata delle colonne portanti. Essi rappresentano teste di animali affioranti dalla pietra: alla base della colonna di sinistra possiamo distinguere infatti le teste di due canidi e forse il muso di un cammello, mentre a destra si collocano un grifo dal becco arcuato e la testa di un altro animale dal becco appiattito sullo spigolo della base, difficilmente identificabile. La resa dettagliata dei soggetti si presta con tutta probabilità all'individuazione di una loro funzione simbolica, tali creature vengono infatti interpretate da Zanichelli come entità maligne che tentano di contaminare la purezza del tempio dalle fondamenta⁴⁵⁸.

⁴⁵⁴ La posizione dei leoni ai lati del portale potrebbe quindi fare riferimento ai concetti di autorità e giustizia. Corblet spiega come l'utilizzo della formula *inter leones* nella legalizzazione degli atti ufficiali promulgati nell'area antistante l'ingresso delle cattedrali romaniche europee nel XII secolo sia ampiamente attestata. Corblet, *Le lion et le beouf sculptés* cit., pp. 89-91. I documenti che presentano l'utilizzo della formula *inter leones* potrebbero essere quindi messi in relazione con lo sviluppo della forma architettonica del protiro con leoni stilofori. Tuttavia, tale dicitura sembra non comparire in documenti di area italiana. Verzar, Bornstein, *Matilda of Canossa, Papal Rome* cit., p. 146.

⁴⁵⁵ Cfr. *supra*.

⁴⁵⁶ Come il trono papale degli inizi del XII secolo di Santa Maria Cosmedin. Gandolfo, *Reimpiego di sculture antiche nei troni papali del XII secolo*, «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», s. 3, 47, 1974-1975, pp. 203-218. Lo studioso affronta questa tematica anche in un secondo contributo: Id., *Simbolismo antiquario e potere papale*, «Studi romani», 29, 1981, pp. 9-28.

⁴⁵⁷ Verzar, Bornstein, *Matilda of Canossa, Papal Rome* cit., p. 145.

⁴⁵⁸ Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 574.

Nella parte superiore del protiro, in corrispondenza dei pennacchi dell'arcata, si trovano le sculture raffiguranti San Giovanni Evangelista e San Giovanni Battista entrambe sorrette da una base decorata con carnose foglie d'acanto dal gusto classicheggiante. L'Evangelista, a destra, stringe con la mano sinistra il bordo della veste che ricade ai suoi piedi con un morbido panneggio, mentre con la mano destra tiene saldamente il libro chiuso dell'Apocalisse schiacciandolo sul petto. Il volto, giovane e levigato, è caratterizzato da un'espressione seria e severa. A sinistra, il Battista, indossa un caratteristico mantello dalla bordatura intrecciata⁴⁵⁹, il volto è solcato da rughe profonde e la mano sinistra regge un rotolo sul quale si snoda verticalmente l'iscrizione: *Ecce Agnus Dei*. Il braccio destro è sollevato e l'indice della mano punta in direzione dell'apice della composizione, dove si colloca il rilievo raffigurante l'Agnello crucifero. La ghiera dell'arco è decorata da rosette iscritte entro cornici quadrate. Come abbiamo avuto modo di ricordare in precedenza, oltre le teste dei santi, sono stati inseriti due frammenti appartenenti ad una lastra di epoca romana, decorata da un ricco tralcio foliato; il fregio, viene completato su entrambi i lati dall'officina nicoliana, che in questo modo esplicita forse la volontà di confrontarsi direttamente con il modello classico, il quale non viene infatti semplicemente copiato bensì dichiaratamente rielaborato senza nessuna volontà di celare la cesura con la lastra antica. La fronte del protiro rappresenta, nel suo complesso, il completamento del messaggio di Rivelazione, che trova la propria premessa nel portale sottostante dove sono state inserite infatti le figure dei Profeti dell'Antico Testamento e la scena dell'*Annunciazione*⁴⁶⁰. San Giovanni Battista rappresenta infatti il precursore di Cristo, testimone della sua prima venuta sulla Terra, mentre San Giovanni Evangelista, nella profezia apocalittica evocata dalla presenza del libro chiuso, farà riferimento al trionfo finale dell'Agnello, ovvero al secondo e definitivo avvento di Cristo. Gandolfo, considerando la presenza della croce tra le zampe anteriori dell'Agnello, ha escluso la possibilità di potervi individuare una rappresentazione dell'animale apocalittico, esso farebbe invece riferimento alla prima discesa sulla terra del Salvatore, alludendo quindi al suo sacrificio⁴⁶¹. L'utilizzo delle figure dei due San Giovanni ai lati opposti della fronte del protiro e l'inserimento dell'*Agnus Dei* in chiave d'arco, sono riscontrabili anche presso altri gruppi scultorei appartenenti alla produzione all'officina nicoliana, come il protiro laterale sinistro della cattedrale di Piacenza e i protiri dei portali maggiori della basilica di San Zeno e della cattedrale di Verona. Nella parte superiore dei protiri laterali del duomo piacentino troviamo infatti lo sviluppo dello stesso tema

⁴⁵⁹ Questo dettaglio è tipico dell'iconografia orientale di San Giovanni Battista. Come è stato precedentemente sottolineato in relazione all'analisi delle influenze bizantine nel linguaggio artistico nicoliano. Tale elemento è assente invece a Piacenza, dove il Battista indossa invece una toga classica. Zuliani, *Nicholaus, Venezia e Bisanzio*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 495; Krautheimer Hess, *The Original Porta dei Mesi* cit., p. 169.

⁴⁶⁰ Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 573.

⁴⁶¹ Gandolfo, *I programmi decorativi nei protiri di Niccolò*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 529.

iconografico; nei due pennacchi del protiro laterale destro sono infatti collocate le figure veterotestamentarie del Profeta Enoch ed Elia, testimoni dell'Apocalisse, mentre, a sinistra, troviamo come a Ferrara, i due San Giovanni togati e l'Agnello posto all'apice della struttura. La consuetudine di inserire le rappresentazioni di due santi o profeti all'interno dei pennacchi di un'arcata e il posizionamento al centro di essa di un simbolo cristologico appartiene ad una tradizione iconografica che trova le proprie radici nelle decorazioni musive degli archi trionfali delle grandi basiliche romane del IV e del V secolo⁴⁶²; tale modello, venne poi riproposto e rielaborato nell'ambito della produzione artistica romana di epoca carolingia, caratterizzata dal recupero di iconografie paleocristiane. Nel mosaico absidale della Chiesa di Santa Maria Dominica costruita nei primi decenni del IX secolo, si riscontra infatti l'impiego del medesimo schema compositivo; qui, nei pennacchi dell'arcata troviamo inserite le figure di San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista⁴⁶³. L'utilizzo di queste figure in corrispondenza della base dell'arcata absidale verrà riproposto successivamente anche nelle decorazioni musive delle basiliche romane della prima metà del XII secolo⁴⁶⁴, periodo in cui, come ricordavamo, si assiste alla riproposizione di modelli classici, paleocristiani e tardoantichi, in linea con i valori promossi dalla Riforma della Chiesa, che, in ambito artistico, vennero probabilmente espressi tramite il recupero di un immaginario in grado di veicolare visivamente il concetto di ritorno alla purezza della Chiesa delle origini⁴⁶⁵. Potrebbe essere quindi proprio l'adesione al partito riformatore, ad aver determinato la scelta di alcuni elementi iconografici e architettonici caratterizzanti i primi protiri comparsi presso i portali delle cattedrali soggette al controllo matildico tra l'XI e il XII secolo⁴⁶⁶. A questo proposito, Verzar Bornstein, sostenitrice di questo assunto,

⁴⁶² Uno dei primi esempi dell'utilizzo di questa iconografia è rappresentato dal mosaico dell'arco trionfale della basilica di San Paolo fuori le mura, della metà del V secolo, dove la figura di Cristo in chiave d'arco è fiancheggiata dai Santi Pietro e Paolo. *Ibid.* p. 522.

⁴⁶³ Gandolfo sottolinea inoltre come l'inserimento dei due San Giovanni ai lati dell'arcata si verificò, nello stesso percorso, anche presso l'affresco della Sala Romana presso la chiesa di San Martino ai Monti. In questo contesto i due santi indicano l'agnello apocalittico, qualificato dalla presenza sotto alle sue zampe del rolo con i sette sigilli. *Ibid.* p. 523.

⁴⁶⁴ Come San Clemente, Santa Maria in Trastevere e Santa Maria Nuova. Le figure dei due San Giovanni comparivano originariamente anche ai lati nell'arcata absidale della Basilica di San Giovanni in Laterano. La collocazione dell'Agnello in chiave d'arco è riscontrabile invece nel mosaico absidale della Basilica di Santa Prassede. Il motivo dell'*Agnus Dei*, di derivazione paleocristiana, viene impiegato frequentemente in questo periodo per la decorazione degli architravi dei portali degli edifici religiosi. Agnelli nimbati e cruciferi compaiono infatti al centro degli architravi di portali di Santa Maria Cosmedin, di Santo Stefano degli Abissini e di Santa Pudenziana. *Ibid.* pp. 524-528.

⁴⁶⁵ H. Toubert, *Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII siècle*, «Cahiers Archéologiques», 20, 1970, pp. 99-154; Ead., *Un'arte orientata. Riforma Gregoriana e iconografia*, a cura di L. Speciale, Milano, Jaca Book, 2001; E. Kitzinger, *The Gregorian Reform and Visual Arts: a problem of method*, in *Studies in late antique, Byzantine and medieval Western art*, 2 voll., London, 2003, I., pp. 889-909.

⁴⁶⁶ Per il tema dell'influenza della Riforma sulla decorazione scultorea degli edifici religiosi nel nord di Italia si rimanda a: D. F. Glass, *The sculpture of reform in north Italy, ca. 1095-1130: history and patronage of the romanesque facades*, Farnham, Ashgate, 2010.

sottolinea come i protiri emiliani risalenti ai primi decenni del XII secolo⁴⁶⁷ riprendano strutturalmente la forma dell'arco di trionfo imperiale⁴⁶⁸, riutilizzata all'interno della produzione artistica e architettonica della Roma papale tra la fine del XI secolo e l'inizio del XII. Nelle cattedrali costruite nelle città controllate dal potere matildico, l'operazione di recupero di questa particolare forma architettonica avrebbe avuto quindi lo scopo, secondo la studiosa, di esprimere simbolicamente l'allineamento politico delle diocesi e dei vescovi locali con il partito papale⁴⁶⁹.

Tuttavia, è bene ricordare che la realizzazione dei protiri nicoliani delle cattedrali di Ferrara e Piacenza, va collocata in un periodo storico leggermente successivo al concordato di Worms, pertanto, non è possibile dare totalmente per scontato che, in questi contesti, la frequente riproposizione di modelli derivati dalle principali opere plastiche e musive romane realizzate tra l'XI e il XII, fosse necessariamente finalizzata ad esprimere l'adesione di queste città al partito papale in relazione alla questione della lotta per le investiture. Considerando le posizioni politiche dei committenti delle opere in oggetto, è comunque difficile negare che l'adozione di schemi iconografici frequentemente impiegati nel contesto romano, come ad esempio la collocazione delle figure dei due San Giovanni ai lati dell'Agnello crucifero, possa riflettere l'esigenza dei committenti delle cattedrali di Ferrara e Piacenza di celebrare attraverso le immagini la propria alleanza con il papato, determinante per l'ottenimento dell'indipendenza nei confronti dell'arcivescovado ravennate⁴⁷⁰.

⁴⁶⁷ Verzaz, Bornstein, *Matilda of Canossa, Papal Rome* cit., pp. 144-150. L'analisi della studiosa prende in considerazione i protiri emiliani dell'inizio del XII secolo come quello della Porta dei Principi della cattedrale di Modena, la versione originale del protiro della cattedrale di Cremona, nonché i protiri della cattedrale di Piacenza. La studiosa, abbracciando l'ipotesi di Quintavalle, considera la cattedrale di Piacenza precedente al 1122. A. C. Quintavalle, *Piacenza Cathedral, Lanfranco and the School of Wiligermo*, «The Art Bulletin», 55, 1973, pp. 9-23.

⁴⁶⁸ Come spiega anche Boscolo Marchi infatti: «Si è pensato che le sue origini affondino nella trasformazione della tradizione romana degli archi di trionfo. L'ipotesi è credibile: l'analogia tra il corteo imperiale sotto gli archi di trionfo e il corteo religioso processionale potrebbe aver giocato un ruolo chiave in questa trasposizione, considerando anche l'importanza delle processioni nella Roma altomedievale» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 143.

⁴⁶⁹ Verzaz, Bornstein, *Matilda of Canossa, Papal Rome* cit., pp. 144-150

⁴⁷⁰ Le contingenze storiche che determinarono la costruzione della cattedrale di Piacenza non sono affatto dissimili da quelle che si è cercato di illustrare nel capitolo relativo alla descrizione del contesto storico e politico in cui si inserì l'edificazione del duomo ferrarese. Gandolfo, *I programmi decorativi nei protiri di Niccolò*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 532-533.

5.1 Il portale maggiore

Dopo aver affrontato l'analisi delle sculture del protiro della facciata occidentale, passiamo quindi alla descrizione del portale maggiore (Fig. B), con l'obiettivo di ricostruirne il programma iconografico e di individuare le principali tematiche sviluppate in questa specifica porzione dell'apparato scultoreo. Il portale presenta una strombatura profonda, composta su ogni lato da quattro pilastri a sezione quadrata. Il secondo e il quarto sono stati realizzati in marmo rosa e hanno la superficie liscia, mentre sul corpo del primo e del terzo pilastro sono state scolpite verticalmente, in corrispondenza degli spigoli, tre statue a figura intera, per un totale di sei sculture. Le statue a colonna, raffiguranti quattro Profeti dell'Antico Testamento e i due protagonisti della scena dell'*Annunciazione* sono inframezzate da un centinaio di rilievi di dimensioni minori, i quali, come vedremo, presentano un ricco campionario di soggetti: vi sono infatti elementi geometrici e vegetali, animali chiaramente identificabili, esseri mitologici, figure umane, e creature ibride e chimeriche. Su entrambe le facce dei due pilastri istoriati più vicini all'entrata, tali elementi, sono scolpiti entro cornici quadrate, mentre, su quelli più esterni, si trovano racchiusi all'interno di nicchie centinate. Sia a destra che a sinistra gli stipiti squadri si alternano a tre colonnine decorate con diverse tipologie di motivi. Il primo paio di colonnine più esterne è ricoperto da un reticolato in rilievo, nelle cui maglie romboidali sono stati scolpiti piccoli elementi foliati e floreali, e, occasionalmente, anche le figure di quadrupedi e volatili. Le due colonnine centrali presentano invece una decorazione a torciglione, mentre, su quelle più interne troviamo un fregio a punte ascendenti intervallate da piccoli elementi foliati. Tali motivi decorativi proseguono in forma semplificata seguendo la curvatura dell'archivolto. Ognuno dei sette elementi verticali che compongono la modanatura dello strombo è provvisto di un capitello decorato da una doppia fila di foglie d'acanto; sul lato sinistro, in corrispondenza dei vertici angolari dei sette capitelli, è stata applicata una piccola foglia curvata verso l'alto, mentre, sul lato destro, la stessa posizione è occupata da sette piccoli rilievi raffiguranti teste umane ed animali. La strombatura è delimitata esternamente da una coppia di paraste scanalate, al vertice delle quali troviamo due sculture raffiguranti due atlanti inginocchiati. Le figure hanno le stesse caratteristiche dei due telamoni innestati sul dorso dei leoni stilofori, ma lo schema risulta invertito: a sinistra vi è infatti un uomo anziano e barbuto, mentre, il personaggio sulla destra, appare come un giovane dal viso levigato, entrambi i soggetti sostengono con la mano destra la parte retrostante della struttura a volta che ricopre il protiro. I due pilastri montanti su cui poggia l'architrave del portale terminano con un elemento straordinariamente creativo: frontalmente esso si presenta come un capitello corinzio con un'elaborata decorazione composta da foglie d'acanto disposte su un triplo registro, mentre, sul lato più interno, sono stati scolpiti due rilievi raffiguranti una terza coppia di atlanti. La figura di sinistra sostiene la base dell'architrave con entrambe le mani, il motivo foliato del capitello prosegue

sotto i suoi piedi trasformandosi in una base d'appoggio. Il personaggio a destra invece, tiene la mano destra appoggiata sul fianco, sorreggendo il peso della struttura sulle spalle con l'ausilio della mano sinistra, gli occhi sono spalancati e la lingua è a penzolini, forse proprio per segnalare l'entità dello sforzo compiuto. Queste due figure, a differenza di quelle precedentemente descritte, non si differenziano l'una dall'altra in base all'età, bensì probabilmente in base al sesso, come sembrerebbe suggerire la diversa fattura delle vesti e delle acconciature. La figura a sinistra infatti, in base alla veste lunga e aderente, ai capelli divisi in due ciocche attorcigliate che ricadono sulla fronte e alla forma pronunciata del petto, potrebbe essere identificata come una figura femminile. Alla luce del fatto che le figure degli atlanti sono state interpretate come simboli di una dimensione umana e terrestre. L'inserimento di una figura maschile e di una femminile risulterebbe infatti coerente con la volontà di rappresentare un ampio spettro di categorie del genere umano: i giovani, gli anziani, gli uomini e le donne⁴⁷¹.

L'architrave sovrastante è suddiviso in otto arcatelle, sorrette da nove colonnine decorate con motivi simili a quelli presenti sulle colonne della strombatura, vi sono infatti colonne tortili, scanalate, e con fregi a punta; ogni colonna è diversa, così come lo sono anche i rispettivi capitelli. Tra un'arcata e l'altra spuntano torri merlate ed edifici a cupola⁴⁷². Le scene bibliche che si susseguono al di sotto delle arcate sono quelle dell'infanzia di Cristo⁴⁷³. A partire da sinistra troviamo infatti i seguenti episodi: *Visitazione*, *Natività*, *Annuncio ai Pastori*, *Adorazione dei Magi*, *Presentazione al Tempio*,

⁴⁷¹ Come spiega Spiro infatti: «The inclusion of young and old, and possibly, Zavin suggests, female as well as male seems to express the idea that no one is exempt from the travails of life.» Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholas Artifex* cit., p. 160; Zavin, *Ferrara Cathedral Façade* cit., p. 154. Per l'interpretazione delle figure degli atlanti come rappresentanti del mondo terreno si veda Gandolfo, *I programmi decorativi nei protiri di Niccolò*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 544.

⁴⁷² Zanichelli ricorda come la consuetudine di disporre orizzontalmente una serie di rilievi separati da arcatelle sormontate da questo tipo di architetture fosse una caratteristica ricorrente nelle decorazioni di molti sarcofagi del IV e del V secolo, citando il celebre esempio del Sarcofago di Stilicone. Lo stesso motivo decorativo veniva impiegato anche nel campo della decorazione di manufatti eburnei. G. Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 567.

⁴⁷³ Un confronto interessante a livello tipologico e iconografico è, a mio avviso, quello tra gli architravi nicoliani dei portali delle cattedrali di Ferrara e Piacenza, e due lastre provenienti dalla chiesa di Santa Domenica di Zara in Dalmazia, risalenti, secondo Gvozdanovic al 1070. Anche nelle lastre in questione sono infatti presenti le scene dell'infanzia di Cristo separate da arcatelle, ed è possibile notare schemi compositivi molto simili a quelli utilizzati dall'officina nicoliana a Ferrara. Anche in questo caso la sequenza inizia con la scena della *Visitazione*, e l'episodio dell'*Adorazione dei Magi* occupa due arcate, anche la posizione occupata di volta in volta dai personaggi è la stessa. Le lastre di Santa Domenica presentano inoltre un fregio a fascia nella parte superiore: i motivi impiegati sono presenti, come vedremo, anche presso il portale ferrarese, mi riferisco alle figure di volatili e creature fantastiche inserite entro piccole nicchie centinate, e al tralcio composto da girali con soggetti animali e vegetali inseriti all'interno. Nel corso del XII secolo, erano frequenti gli scambi commerciali tra le città italiane e croate che si affacciavano sull'adriatico, e tale fenomeno avrebbe potuto forse favorire contaminazioni anche a livello artistico. Per i rilievi croati si veda: V. Gvozdanovic, *The Romanesque Sculpture in the Eastern Adriatic: Between the West and Byzantium*, in *Romanico padano, romanico europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena-Parma 1977), a cura di A. C. Quintavalle, Parma, Silva, 1982, pp. 176-191.

*Fuga in Egitto e Battesimo*⁴⁷⁴. Nei pennacchi nelle arcate, in corrispondenza dell'*Annuncio ai Pastori* e della *Fuga in Egitto*, sono state inserite le teste di due angeli, il cui ruolo appare strettamente funzionale alla comprensione delle scene sottostanti. I sette episodi raffigurati nell'architrave si legano semanticamente agli altri elementi costitutivi del portale. A questo proposito Zanichelli⁴⁷⁵ fa notare come la scelta di iniziare la sequenza con la scena della *Visitazione* e di concluderla con quella del *Battesimo* appaia sottesa ad enfatizzare il ruolo chiave di San Giovanni Battista all'interno del programma, rimarcato ulteriormente anche dall'inserimento di questa figura sul lato destro della fronte del protiro⁴⁷⁶. L'evocazione dei luoghi sacri dell'infanzia di Cristo potrebbe inoltre ricollegarsi al tema della liberazione della Palestina da parte dei crociati, al quale si riferiscono numerosi elementi del portale, a partire dalla lunetta raffigurante il santo guerriero⁴⁷⁷. Quintavalle sottolinea come l'episodio della *Fuga in Egitto*, il cui utilizzo risulta ampiamente diffuso anche nella decorazione

⁴⁷⁴ I medesimi soggetti si ripetono negli architravi dei portali laterali della cattedrale di Piacenza. Nell'architrave wiligelmico, a sinistra, troviamo gli stessi episodi presenti a Ferrara ovvero: *Visitazione, Natività, Annuncio ai Pastori, Adorazione dei Magi*. La scena dell'*Annunciazione*, che in questa sede dà inizio alla serie dei racconti biblici, a Ferrara è stata spostata sugli stipiti. Nell'architrave del portale laterale destro, le prime tre scene partendo da sinistra raffigurano *La Presentazione al Tempio, La Fuga in Egitto e Il Battesimo*. A Ferrara, per la realizzazione delle scene della *Presentazione al Tempio* e del *Battesimo* l'officina nicoliana utilizza lo stesso schema compositivo dei rilievi piacentini capovolgendone gli elementi. L'*Adorazione dei Magi* occupa lo spazio di due arcate, i tre Re sono muniti di corona, cosa che invece non accadeva a Piacenza dove gli stessi personaggi indossavano tre berretti frigi. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 123. Per la descrizione dettagliata dei rilievi dell'architrave ferrarese si rimanda a Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholas Artifex* cit., pp. 147-151.

⁴⁷⁵ Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 566.

⁴⁷⁶ Il battesimo segna infatti l'inizio della vita pubblica di Cristo e rappresenta quindi la prima tappa del processo di rivelazione della parola divina sulla Terra, ovvero la tematica principale sviluppata dalla decorazione scultorea del protiro. L'idea di purificazione sulla quale si basa il sacramento del battesimo è inoltre evocata anche da altri elementi del programma scultoreo di entrambi i portali nicoliani. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 128. Attraverso la rappresentazione visuale del battesimo veniva enfatizzato il ruolo sociale del clero che conferiva tale sacramento fondamentale, che rappresentava il prerequisito per l'inclusione dell'individuo nella comunità dei fedeli. L'episodio della *Visitazione*, che dà il via alla sequenza, si ricollega logicamente alla scena dell'*Annunciazione* evocata dalle figure della Vergine e dell'Arcangelo Gabriele collocate sugli stipiti ai lati del portale. F. Gandolfo, *L'arte romanica nell'area estense in L'arte sacra nei ducati estensi*, Atti della II Settimana dei Beni storico-artistici della Chiesa nazionale negli antichi ducati estensi (Ferrara 1982), a cura di G. Fallani, Ferrara, SATE, 1984, pp. 97-132, in particolare, p. 126; Iconograficamente, la scena del *Battesimo* dell'architrave ferrarese, con la figura di Cristo con le gambe accavallate e visto quasi di profilo, sembra essere stata costruita su prototipi provenienti dalla Cappadocia e dalla Grecia: . «In the *Baptism of Christ* as pictured both in Niccolò's Ferrara lintel and in the relief by his pupil Guglielmus at S. Zeno, Christ crosses His legs and is seen almost in profile, while the waters of the Jordan mount like a hill about Him; this is a Cappadocian type which is found in Greece from the eleventh century on.» T. Krautheimer Hess, *The Original Porta dei Mesi at Ferrara and the Art of Niccolò*, «The Art Bulletin», 26, 3, 1944, pp. 152-174, in particolare pp. 155- 156

⁴⁷⁷ C. Verzaz, Bornstein, *The Artistic Patronage of the Returning Crusaders: The Arm of St. George and Ferrara Cathedral*, in *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Campari, M. Mussini, Milano, Electa, 2007, pp. 240-247, in particolare p. 241. Zanichelli sottolinea inoltre come le scene del *Battesimo* e della *Natività* venissero frequentemente utilizzate nella decorazione delle ampole palestinesi che i crociati e i pellegrini portavano con sé di ritorno dalla Terra Santa. La studiosa ricorda come l'abbinamento delle scene dell'infanzia di Cristo alla figura di San Giorgio, fosse una soluzione frequentemente utilizzata nei programmi scultorei dei *martyria* orientali, dove i cicli cristologici venivano associati alla rappresentazione di un santo martire. Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 566; A. Garabar, *Les ampoules de Terre Sainte, Monza Bobbio*, Paris, C. Klincksieck, 1957.

scultorea di molti altri edifici coevi, possa essere letto come un chiaro riferimento al concetto di pellegrinaggio devozionale in Terra Santa⁴⁷⁸.

La lunetta che sormonta l'architrave, può essere considerata uno dei più antichi e importanti esempi di lunetta istoriata comparso nella zona geografica della Pianura Padana⁴⁷⁹. Tuttavia, tale tipologia di portale, con lunetta istoriata ed incorniciata da un archivoltato formato da elementi concentrici che proseguono verticalmente lungo stipiti modanati, aveva fatto la sua precoce comparsa nel territorio ferrarese già nel 1122⁴⁸⁰, presso la pieve di San Giorgio ad Argenta⁴⁸¹. Il programma decorativo del portale argentano, la cui realizzazione viene attribuita su base epigrafica a Giovanni di Mutigliano⁴⁸²,

⁴⁷⁸ San Giuseppe appare realizzato seguendo la classica iconografia del pellegrino diffusa tra XI e XII secolo. La volontà della committenza era probabilmente quella di evocare entrambe le tipologie di viaggio in Terrasanta: il pellegrinaggio devozionale, umile e pacifico e la missione armata ai danni degli infedeli intrapresa dai cavalieri. Il programma decorativo della cattedrale doveva rivolgersi infatti, oltre che ai nobili, anche ai pellegrini diseredati. Quintavalle, *Nicholaus chevalerie e l'idea di crociata*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2004), a cura di C.A Quintavalle, Milano, Electa, 2007, pp. 546-568, in particolare p. 560.

⁴⁷⁹ Boscolo Marchi ricorda come la cronologia della lunetta della pieve di San Giorgio a Vigoleno, possibile esempio di lunetta istoriata precedente a quella nicoliana di Ferrara, non sia definibile con sicurezza. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 121; Per la pieve di San Giorgio a Vigoleno si veda A. M Segagni Malacart, *La chiesa di S. Giorgio del castello di Vigoleno*, in *Storia di Piacenza*, 3 voll., Piacenza, Cassa di Risparmio di Piacenza, 1984, II., *Dal vescovo conte alla signoria (996-1313)*, pp. 541-550. Secondo Quintavalle la lunetta di Vigoleno potrebbe essere datata al 1130. Quintavalle, *Vie dei pellegrini nell'Emilia medievale*, Milano, Electa, 1997, pp. 73-89; Lo studioso data inoltre le lunette delle pievi di Castellarquato e di Santa Maria di Cadeo intorno al primo ventennio del XII secolo, attribuendole all'officina nicoliana. Quintavalle, *Le origini di Nicholaus* cit., in *Medioevo immagine e racconto* cit., pp. 224-225. L'ornato della lunetta dell'abbazia di San Silvestro a Nonantola, la cui datazione è oggetto di dibattito, è composto da elementi di reimpiego applicati successivamente in loco. Pertanto, la lunetta non sarebbe stata originariamente destinata ad ospitare una decorazione plastica. Secondo Gandolfo, il portale dell'abbazia fu probabilmente ricostruito nel 1122, in seguito ai danni subiti dal terremoto del 1117, le sculture di reimpiego applicate nella zona della lunetta sarebbero state realizzate in un momento precedente a questo avvenimento. F. Gandolfo, *L'arte romanica nell'area estense in L'arte sacra nei ducati estensi* cit., pp. 120-122. Tale tesi viene proposta anche da Quintavalle. Quintavalle, *Romanico padano, civiltà d'Occidente*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1969, pp. 33-47. I clipei contenenti i simboli dei quattro evangelisti sarebbero appartenuti originariamente ad un pulpito. R. Salvini, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano, Martello, 1956, pp.139-140.

⁴⁸⁰ L'ampia strombatura del portale della cattedrale di San Giorgio potrebbe quindi essere considerata un'evoluzione di un modello già attestato a livello locale. F. Gandolfo, *Il Romanico a Ferrara e nel territorio: momenti e aspetti per un essenziale itinerario architettonico e scultoreo*, in *Storia di Ferrara* cit., IV., p. 342. La lunetta del portale argentano rappresenta un'innovazione nel panorama della scultura romanica emiliana. Nel primo ventennio del XII secolo infatti, sia a Modena che a Piacenza, troviamo ancora la tipologia di portale a lunetta aperta. La datazione del portale al 1122 è confermata da un'iscrizione presente sul portale stesso. *Ibid.* p. 330. Sulle innovazioni presenti all'interno dell'organizzazione del programma iconografico realizzato da Giovanni da Modigliana ad Argenta si rimanda allo studio di Coden: Coden, *Micant hic fulgida: Il portale della Pieve di San Giorgio ad Argenta* cit., pp. 108-109.

⁴⁸¹ G. Galassi, *La pieve di S. Giorgio d'Argenta*, «Palladio», 7, 1943, pp. 129-138; *Storia e archeologia di una pieve medievale: S. Giorgio di Argenta*, a cura di S. Gelichi, Firenze, All'insegna del giglio, 1992.

⁴⁸² Il nome dell'artista, scolpito nella parte inferiore dell'architrave, rende nota la sua appartenenza all'ambiente locale, egli sarebbe infatti originario di Modigliana, frazione del comune di Faenza. Lo scultore si formò probabilmente in ambito wiligelmico. G. Guidoni, *Il programma del portale scolpito da Giovanni da Modigliana*, in *Storia e archeologia di una pieve medievale* cit., pp. 213-224; Gandolfo, *Il Romanico a Ferrara e nel territorio* cit., pp. 330-333. Dall'analisi dell'iscrizione presente in questo contesto emerge la consapevolezza dell'artista di aver realizzato un'opera di grande prestigio, una caratteristica questa che permette di mettere in relazione questa 'firma' con le iscrizioni autocelebrative di Nicholaus. Coden, *Micant hic fulgida: Il portale della Pieve di San Giorgio ad Argenta* cit., pp. 103-104.

attesta l'enorme importanza attribuita a livello locale al culto di San Giorgio⁴⁸³, raffigurato al centro della lunetta mentre viene immobilizzato dai suoi aguzzini su una ruota dentata. In questo contesto, è evidente come il culto del santo risulti ancora profondamente legato alla sua originaria dimensione contadina; all'immagine della lunetta si collegano infatti i piccoli rilievi disposti verticalmente lungo gli stipiti del portale che raffigurano le attività agricole associate ai dodici mesi⁴⁸⁴, in questo modo, la miracolosa resurrezione del santo, avvenuta in seguito all'atroce martirio, diventa la metafora del ciclo perpetuo di morte e rinascita della natura nel corso dell'anno solare⁴⁸⁵. In questo specifico

⁴⁸³ Il culto di San Giorgio ha origini mediorientali, le sue radici affondano infatti nella tradizione religiosa siriano-palestinese. Ebbe in seguito una capillare diffusione nell'Egitto copto, in Etiopia, nel Caucaso e in area balcanica. Il culto del *megalomartire* si radicò profondamente nel centro culturale di Bisanzio, diffondendosi tra il V e il VI secolo anche nei territori dell'Impero Latino. In questo periodo infatti la figura del santo guerriero diverrà particolarmente popolare nei territori dell'Esarcato di Ravenna, e nella città di Venezia. San Giorgio venne assunto a patrono di Ferrara a partire dal VII secolo, al santo verrà infatti dedicata la prima cattedrale cittadina sita sulla sponda opposta del Po rispetto a quella in cui sorgeva l'antico *carstrum*. Le frequenti incursioni dei Longobardi nei territori ferraresi potrebbero aver contribuito a rafforzare il culto di San Giorgio in queste zone, il santo era considerato infatti protettore della monarchia cattolica longobarda. A.Samaritani, *Il culto di San Giorgio a Ferrara*, in *Un santo guerriero. San Giorgio tra Ferrara e Praga: Dalle collezioni estensi a Kanopišće*, catalogo della mostra (Ferrara, 1991), Ferrara, Corbo, 1991, pp. 84-101. Nel *Liber Pontificalis* redatto da Andrea Agnello tra il IX e il X secolo, nella sezione dedicata alla vita di Agnello, vescovo di Ravenna dal 556 al 569, compare la notizia della costruzione dell'edificio argentario: «Adquisivit rura in ecclesia Ravene, Argenta qui dicitur, et infra ipsius ruris monasterium beati Georgii a fundamentis edificavit» Agnelli, qui et Andreas, abbas S. Mariae Blachernas, et S. Bartholomei Ravennatis, *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis. Pars Secunda*, a cura L. A. Muratori, in *Rerum Italicarum Scriptores*, II., Mediolani, 1723, pp. 113-115, in particolare p. 114. a. L'arrivo delle reliquie del santo nel territorio ferrarese nel 1110, rappresenta un punto di svolta nella storia del culto locale di San Giorgio, divenuto di recente protettore dei paladini crociati. Il braccio del martire sarebbe stato donato alla città da Matilde di Canossa, che lo aveva a sua volta ricevuto dal conte Roberto di Fiandra. La reliquia era stata trafugata dai crociati fiamminghi presso la tomba di San Giorgio a Lydda, durante la prima crociata. M. C. Guarini, *Compendio storico dell'origine, accrescimento, e Prerogative delle Chiese, e Luoghi Pij della Città, e Diocesi di Ferrara, E delle memorie di que' Personaggi di pregio che in esse sono seppelliti, in cui incidentalmente si fa menzione di Reliquie, Pitture, Sculture ed altri ornamenti al decoro così di esse Chiese, come della Città appartenenti*, Ferrara 1998 (ed. or. Ferrara, Heredi di Vittorio Baldini, 1621), p. 14; BCAFe, ms. cl. I, n. 430, O. Scalabrini, *Vita di San Giorgio soldato e martire protettore principale della Città e Ducato di Ferrara, titolare della Cattedrale, raccolta da diversi classici autori, et espurgata dell'imposture e falsità degli eretici*, XVIII secolo. Roberto di Fiandra avrebbe rinvenuto il braccio di San Giorgio, nei territori normanni dell'Italia del Sud. M. M. Knappen, *Robert of Flanders in the First Crusade*, in *The Crusade and other Historical Essays presented to Dana C. Murno*, a cura di L. J. Paetow, New York, F. S. Crofts, 1928, pp. 79-100. Il braccio del santo è conservato in un reliquiario del 1338 attualmente conservato presso il Museo della Cattedrale di Ferrara. Tuttavia, la notizia della donazione della reliquia da parte di Matilde di Canossa alla cittadinanza compare nelle fonti scritte unicamente in ambito ferrarese e solo a partire dal XVII secolo. Nelle cronache composte nel periodo delle crociate tale donazione non venne mai menzionata. Non è quindi possibile accettare acriticamente la notizia dell'arrivo della reliquia in città nell'anno 1110. Verzaz, Bornstein, *The Artistic Patronage of the Returning Crusaders* cit., p. 245.

⁴⁸⁴ La rappresentazione dei dodici mesi attraverso le attività agricole, costituisce un'innovazione rispetto alle iconografie diffuse precedentemente. Quintavalle ha messo in luce come questa iconografia venne probabilmente elaborata nel contesto culturale e geografico dei territori matildici emiliani. Questo tema infatti fece la sua comparsa nel ciclo presente presso la Porta della Pescheria della cattedrale di Modena (che lo studioso considera conclusa entro il 1106), le stesse rappresentazioni dei mesi verranno utilizzate nel famoso mosaico di San Savino a Piacenza, datato 1107. Quintavalle, Carlo Arturo, *et. al.*, *Il tempo*, in *Romanico mediopadano: strada, città, ecclesia*, Parma, Silva, 1983, pp. 75-82, in particolare p. 76.

⁴⁸⁵ A mio avviso, la forma della ruota, strumento del martirio del santo, ricorda chiaramente quella del sole. Per molte culture la ruota è un simbolo solare, emblema del concetto di rinnovamento, della ciclicità delle stagioni e dello scorrere del tempo. La sua forma e il suo movimento circolare ricordano infatti quelli degli astri e in particolare del sole. Per l'immagine della ruota come simbolo solare nell'arte romanica del XII secolo si rimanda a: M. M. Davy, *Il simbolismo medievale*, a cura di G. De Turreis, B. Pavarotti, Roma, Edizioni Mediterranee (ed. or. Paris, Flammarion, 1964), p. 221; J. Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, Roma, Arkeios, 1996, pp.98-99 (ed. or. 1978). Sulla simbologia della ruota

contesto geografico, quella del portale della pieve di San Giorgio ad Argenta era sicuramente la rappresentazione del martire cristiano più famosa e conosciuta. Appare quindi plausibile che per la realizzazione della lunetta ferrarese l'officina nicoliana abbia dovuto necessariamente confrontarsi con questo celebre modello, con la precisa finalità di sostituirlo definitivamente⁴⁸⁶. Tale operazione avvenne probabilmente in seguito a precise indicazioni fornite dai committenti della cattedrale di San Giorgio Cispadano, il cui obiettivo era quello di imporre alla comunità locale una nuova immagine del santo patrono, la cui iconografia, in Occidente, era stata di recente modificata in seguito al ruolo assunto da questa sacra figura in relazione alla prima crociata⁴⁸⁷. L'episodio della lotta contro il drago rappresentato a Ferrara, appare nelle fonti scritte solo a partire dal XII secolo⁴⁸⁸, ed è invece assente

solare si veda inoltre: M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Torino, Borla, 1975, p. 151. Il culto cristiano di San Giorgio si innestò probabilmente sulle celebrazioni pagane legate all'agricoltura come i riti solari di fertilità praticati da tempi immemori nelle comunità rurali nel periodo primaverile. Id., *Trattato di Storia delle Religioni*, a cura di P. Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 283-300 (ed. or. Paris 1948). Il martirio geronimiano, del V secolo, menziona Giorgio nelle seguenti date: 15, 23, 24 e 25 aprile e 7 maggio. La figura del santo, in virtù dell'episodio agiografico della sua miracolosa resurrezione, venne quindi associato al periodo dell'anno caratterizzato dal risveglio e dalla rinascita della natura. R. Roda, *S. Giorgio tra natura e cultura. Note di folklore europeo e padano*, in *Un santo guerriero* cit., pp. 124-135. La connessione tra la figura di San Giorgio e il tema del lavoro nei campi è attestato, nel ferrarese, anche dalle frequenti rappresentazioni del santo sulle fronti dei carri agricoli G. Zanichelli, *Culto astrale e tradizione folklorica nell'iconografia del carro agricolo padano*, in *Codici miniati e artigianato rurale: immagini devozionali e apotropiche dalla cultura egemone alla cultura subalterna*, catalogo della mostra (San Benedetto al Polirone 1978), Museo civico polironiano, San Benedetto Po, 1978, pp. 69-82; A. Ghisellini, *Giovanni da Modigliana e la Pieve di San Giorgio di Argenta: santi, martiri e contadini: il mondo immaginato mille anni fa da un maestro romagnolo*, «La pié: rassegna di illustrazione romagnola», 3, 2014, pp. 109-112. Secondo la *Legenda Aurea* la stessa etimologia del nome Giorgio, farebbe riferimento alla coltivazione della terra: «Georgius dicitur a geos, quod est terra, et orge, quod est colere, quasi terram, id est carnem suam», Jacobus da Voragine, *Legenda Aurea. Vulgo Historia Lombardica dicta*, a cura di T. Graesse, Lipsiae, Impensis Librariae Arnoldianae, 1850, p. 259.

⁴⁸⁶ Tuttavia, nel programma nicoliano, sono stati mantenuti alcuni riferimenti al carattere agricolo del culto di San Giorgio, stabilendo in questo modo un rapporto di continuità con questa antica tradizione e con il contesto argentano. Nella parte superiore del protiro ferrarese, come abbiamo sottolineato in precedenza, la posizione dell'agnello in chiave d'arco evoca quella del sole al culmine del suo percorso. Le date alle quali si sovrapposero le celebrazioni cristiane delle figure di San Giovanni Battista e di San Giovanni Evangelista sono quelle delle feste pagane in onore del solstizio d'estate e del solstizio di inverno. Alcune delle figure umane presenti sugli stipiti del portale ferrarese potrebbero riferirsi, come vedremo a breve, ai mesi primaverili dell'anno legati al culto del santo, celebrato il 23 aprile. Il giorno celebrativo liturgico di Ferrara era però il 24 e rimase tale fino al 1974 Samaritani, *Il culto di San Giorgio a Ferrara*, in *Un santo guerriero* cit., p.85; Roda, *S. Giorgio tra natura e cultura* cit., in *Un santo guerriero* cit., p.132.

⁴⁸⁷ P. Deschamps, *La légende de Saint Georges et les combats des croisés*, «Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Fondation E. Piot», 44, 1950, pp. 109-123; Verzaz, Bornstein, *The Artistic Patronage of the Returning Crusaders* cit., pp. 240-247.

⁴⁸⁸ La vicenda di San Giorgio e il drago viene definitivamente fissata nella memoria collettiva a partire dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Voragine dell'inizio del XIII secolo Jacobus da Voragine, *Legenda Aurea. Vulgo Historia Lombardica dicta*, a cura di T. Graesse, Lipsiae, Impensis Librariae Arnoldianae, 1850, pp. 259-264, in particolare p. 260; M. C. Marinoni, *Il drago e la principessa. Considerazioni su una "Vita di San Giorgio" occitana*, «Acme: annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano», 57, 2004, pp.161-182, in particolare pp. 162-163. Già dal VI secolo però è attestata in Occidente la diffusione del culto locale dei santi vescovi sauroctoni come San Marcello, San Martino, San Mercuriale e San Silvestro, ai quali era affidato il compito di sconfiggere il drago, abitante delle acque stagnanti e insalubri, veicolo di morte e malattie. Nel paludoso territorio ferrarese il drago potrebbe aver assunto quindi un particolare significato simbolico. J. Le Goff, *Culture ecclésiastique et culture folklorique au Moyen Age: Sain Marcel de Paris et le Dragon*, in *Ricerche storiche ed economiche in memoria di Corrado Barbagallo*, 3 voll., Napoli, 1970, II., pp. 51-90.

nelle versioni originali della biografia di San Giorgio⁴⁸⁹, che insistono al contrario sulla descrizione del suo martirio e che costituirono la base per lo sviluppo dell'iconografia utilizzata nella lunetta argentana. Come sottolinea Zanichelli, l'episodio della vittoria di San Giorgio sul drago, ignorato dalle fonti scritte fino al XII secolo, risulta invece presente a livello iconografico fin dal VI secolo, nella produzione artistica dell'Oriente cristiano⁴⁹⁰. La figura del santo sauroctono a cavallo risulta inoltre ampiamente diffusa nella scultura bizantina dell'XI secolo; Neri Lusanna⁴⁹¹ ricorda infatti i rilievi raffiguranti San Giorgio e San Teodoro, presenti sulla famosa lastra conservata presso il museo di Kiev risalenti appunto all'XI secolo⁴⁹², secondo la studiosa, l'officina nicoliana potrebbe essersi ispirata ad un modello di questo tipo per il soggetto della lunetta ferrarese, integrando l'immagine proveniente dalla cultura artistica bizantina con elementi figurativi marcatamente occidentali⁴⁹³. Nell'ambito della decorazione scultorea degli edifici religiosi, l'utilizzo della figura equestre di San Giorgio, rappresentato nell'atto di colpire con una lancia una creatura demoniaca, è testimoniato con certezza in almeno due casi, entrambi cronologicamente precedenti rispetto all'esempio ferrarese. In Armenia, presso la chiesa della Santa Croce sull'isola di Aght'amar⁴⁹⁴, risalente alla prima metà del X secolo, è presente infatti un bassorilievo in cui è possibile identificare le figure di San Sergio, San Giorgio e San Teodoro. I santi guerrieri sono raffigurati sul dorso di destrieri militarmente bardati e ognuno di loro è impegnato nella lotta con un diverso essere mostruoso, che viene trafitto dalla lancia

⁴⁸⁹ La più importante raccolta delle leggendarie vicende biografiche del martire cristiano è costituita dalla *Passio Sancti Georgii*, testo greco del V secolo, tradotto successivamente in copto, armeno, etiopico e arabo. I primi adattamenti latini del testo risalgono al IX secolo, e sono conservati all'interno del *Codex Sangallensis* edito da F. Zarncke, *Georgslegende aus dem 9. Jahrhundert*, «Berichte über die Verhondlung der königlich sächsischen. Gesellschaft der wissenschaften zu Leipzig. Philologisch Historische Klasse», 27, 1875, pp. 256-277, e del *Codex Gallicanus* W. Arndt, *Passio Sancti Georgii*, «Berichte über die Verhondlung der königlich sächsischen. Gesellschaft der wissenschaften zu Leipzig. Philologisch Historische Klasse», 26, 1874, pp. 43-70. Originario della Cappadocia, San Giorgio, avrebbe subito il feroce martirio, della durata di ben sette anni, sul finire del II secolo, presso la città di Lydda, in Palestina, dove venne costruita una basilica cimiteriale a lui dedicata, le cui rovine sono ancora oggi visibili. Il Santo sarebbe entrato a far parte dell'esercito del sovrano persiano Daciano (o dell'imperatore romano Diocleziano, secondo le versioni successive), venendo in seguito imprigionato e perseguitato a causa della propria fede. L. Olivato, *Il guerriero e il drago. Per l'iconografia di S. Giorgio*, in *Un santo guerriero* cit., pp. 70- 83 È in virtù del suo ruolo di soldato che San Giorgio iniziò ad essere venerato come santo militare. H. Delehayé, *Les légendes grecques des Saints militaires*, Paris, Picard, 1909, p. 115.

⁴⁹⁰ G. Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 568. La figura del santo sauroctono è presente infatti nelle decorazioni di diverse tipologie di manufatti bizantini come icone portatili e cofanetti in avorio. O. Pancaroğlu, *The Itinerant Dragon Slayer: forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia*, «Gesta», 43, 2004, pp.151-164; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 121.

⁴⁹¹ E. Neri Lusanna, *Nicholaus a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 407-440.

⁴⁹² Per la datazione della lastra di veda A. Grabar, *Sculptures Byzantines du moyen Age*, II. XI- XIV siècle, Paris, A. Picard, 1976, pp. 88-90

⁴⁹³ Neri Lusanna, *Nicholaus a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 417.

⁴⁹⁴ S. Der Nersessian, *Aght'amar, Church of Holy Cross*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1965; L. Jones, *Between Islam and Byzantium: Aght'amar and the Visual Construction of Medieval Armenian Rulership*, Burlington, Ashgate, 2007.

e schiacciato dagli zoccoli dei cavalli. San Sergio colpisce la nuca di una creatura leonina, San Teodoro conficca la sua lancia tra le fauci di un feroce drago, mentre, San Giorgio trafigge il petto una figura antropomorfa dai caratteri demoniaci. Presso la cattedrale georgiana di Nikortsminda⁴⁹⁵, databile su base epigrafica tra il 1010 e il 1014, i santi Giorgio e Teodoro, trionfanti sui rispettivi nemici, sono collocati ai lati della figura di Cristo presente nella lunetta posta al di sopra del portale occidentale, e di nuovo ai lati della scena della *Trasfigurazione* sulla facciata orientale⁴⁹⁶. Il processo di assimilazione da parte della figura di San Giorgio degli attributi tradizionalmente associati a San Teodoro è probabilmente all'origine dello sviluppo dell'iconografia utilizzata a Ferrara dall'officina nicoliana⁴⁹⁷, che, evidentemente, doveva aver tenuto ampiamente in considerazione modelli bizantini

⁴⁹⁵ J. Baltrušaitis, *Etudes sur l'art medieval en Géorgie et en Armenie*, Paris, Leroux, 1929, pp. 46-48.

⁴⁹⁶ Le figure equestri affrontate dei santi Giorgio e Teodoro rappresentano un motivo estremamente popolare in Georgia, come testimoniano i numerosi rilievi e affreschi del X e dell'XI secolo in cui compare questo tipo di iconografia che si diffuse rapidamente in tutto l'Oriente cristiano. Sul piano iconografico la figura del drago inizia ad essere associata stabilmente a San Giorgio solo a partire dall'inizio dell'XI secolo, nella maggior parte degli esempi georgiani infatti il drago veniva sconfitto da San Teodoro mentre San Giorgio veniva rappresentato trionfante su una creatura umanoide. T. De Giorgio, *San Teodoro. L'invincibile guerriero: Storia, culto, iconografia*, Roma, Gangemi, 2016, p. 59. Tuttavia, alcuni esempi iconografici che rimandano alla lotta di Giorgio con il drago appaiono già tra il IX e il X secolo come testimoniano gli affreschi di alcune chiese rupestri della Cappadocia. Olivato, *Il guerriero e il drago* cit. in *Un santo guerriero* cit., pp. 70- 83, in particolare p.71. Nella cittadella monastica della valle di Göreme, si trova infatti la famosa *Yilanli Kilise*, ovvero la 'chiesa del serpente', in cui è presente un affresco raffigurante i santi Giorgio e Teodoro affrontati, entrambi impegnati nella lotta contro un drago dalla lunga coda serpentiforme. Tale immagine si trova in questo contesto significativamente affiancata alle figure dell'imperatore Costantino e della madre Elena posti ai lati della reliquia della Vera Croce. Si rimanda allo studio di Walter: C. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Adershot, Ashgate, 2003. Per la storia dell'iconografia di San Giorgio e il drago si veda inoltre S. Giordano, *San Giorgio e il drago: riflessioni lungo un percorso d'arte*, «Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Memorie», s.9, 20, 1, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2005. Per una panoramica sul tema della pittura murale transcaucasica si rimanda all'opera di Thierry: N. Thierry, *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux Xe et XIe siècles*, London, Variorum reprints, 1977.

⁴⁹⁷ L'iconografia della vittoria di San Giorgio sul drago, potrebbe inoltre derivare dall'interpretazione occidentale della leggendaria immagine dell'imperatore Costantino il Grande raffigurato nell'atto di calpestare un serpente trafitto da una lancia, simbolo delle forze nemiche del genere umano. Secondo quanto riportato da Eusebio di Cesarea, questa immagine sarebbe stata collocata per volontà dell'imperatore nel vestibolo del Palazzo imperiale di Costantinopoli. Eusebio di Cesarea, *Vita di Costantino*, a cura di L. Franco, Rizzoli, 2009, p. 243. L'origine dell'iconografia di san Giorgio sauroctono viene spiegata in questo modo da Coppola e Molinari: «La rappresentazione è già stata interpretata come l'episodio della lotta tra san Giorgio e il drago, leggenda patrimonio della cultura religiosa popolare e fiorita a partire dall'epoca crociata, quando ai racconti riportati dalla più antica *Passio* di San Giorgio si aggiunge la tradizione derivata verosimilmente dalla falsa interpretazione di un'immagine, che all'epoca si trovava a Costantinopoli, dell'imperatore Costantino nell'atto di schiacciare con il piede un *draconem*; da qui, il legame con l'iconografia di Costantino, e, più in generale, con il tema del Male, rappresentato dal Drago, combattuto e vinto da un campione della fede» V. Coppola; M. Molinari, *Un laterizio dal territorio medesano con raffigurazione della lotta tra San Giorgio e il drago*, «Pagani e Cristiani. Forme e attestazioni di religiosità nel mondo antico in Emilia», 11, 2012, pp. 139-158, in particolare p. 153. Per la figura del drago, simbolo del paganesimo, riferita all'imperatore Costantino si veda A. Quacquarelli, *Il leone e il drago nella simbolica dell'età patristica*, Bari, Università di Bari Istituto di letteratura cristiana antica, 1975, pp. 98-99. La stessa tematica viene ampiamente approfondita da Martinelli: «Anche il primo imperatore cristiano, Costantino, come apprendiamo dal suo biografo Eusebio, fece esporre nel vestibolo del suo palazzo a Costantinopoli, in memoria della sua vittoria su Massenzio presso Ponte Milvio, un dipinto che lo raffigurava come vincitore del drago» C. Martinelli, *La lotta con il drago. Viaggio alla scoperta di uno dei simboli più antichi al mondo*, Gaeta, Passerino Editore, 2016, p. 10 ; Alla presunta fusione tra la figura del martire cristiano e quella dell'imperatore bizantino fa accenno anche Olivato: «Forse il combattimento col drago può essere fatto risalire ad una falsa interpretazione di un'immagine dell'imperatore Costantino che, stando ad Eusebio, si sarebbe fatto raffigurare mentre, con una lancia, trafiggeva un drago, *inimicus generis humani*, schiacciandolo sotto i piedi, palese metafora del Cristo vincitore sul demonio» L. Olivato, *Il guerriero e il drago. Per*

e transcaucasici, simili a quelli sopracitati⁴⁹⁸. Il fatto che queste immagini orientali fossero note nell'ambiente artistico padano dei primi decenni del XII secolo è attestato anche dalla lunetta della pieve di Vigoleno, pressoché coeva a quella ferrarese⁴⁹⁹, in cui la figura equestre di San Giorgio, abbigliato con una tunica orientale, è rappresentata nell'atto di sconfiggere un drago assai simile a quello scolpito da Nicholaus a Ferrara⁵⁰⁰. Il rilievo della lunetta ferrarese, circondato dall'iscrizione

l'iconografia di S. Giorgio, in *Un santo guerriero* cit., p. 71. Per questo tema si vedano inoltre: T. De Giorgio, *San Teodoro. L'invincibile guerriero: Storia, culto, iconografia*, Roma, Gangemi, 2016, pp. 62-63; L'immagine dell'imperatore trionfante sul serpente è riscontrabile sulle monete romane del IV secolo Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholaus Artifex* cit., p. 168; A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'orient*, Strasbourg, 1936, p. 238; *Costantino il Grande: la civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, catalogo della mostra (Rimini 2005), a cura di A. Donati, G. Gentili, Cinesello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005. Come vedremo a breve, l'iconografia dell'imperatore Costantino, ispirò probabilmente anche l'immagine del trionfo di Cristo sugli animali demoniaci, utilizzata dall'officina nicoliana nella lunetta della Porta dei Pellegrini, che illustra infatti il contenuto del Salmo 90. : «Anche qui, come nell'altra del protiro occidentale, assistiamo ad un trionfo, anche qui uno dei nemici è il drago, anche qui la lancia, ora desinente in croce trafigge la bestia atterrata [...] a livello iconografico tali affinità derivano dal fatto che queste due rappresentazioni, come ben vide Salin, costituiscono gli esiti diversi di una stessa politica di immagini, quella relativa al trionfo di Costantino, elaborata dagli artisti del IV secolo per celebrare la pace tra Impero e Cristianesimo e la vittoria sul paganesimo» Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 577; E. Salin, *La civilisation mérovingienne d'après les sculptures, les textes et le laboratoire*, 4 voll., Paris, Picard, 1952-1959. IV, *Les croyances*, 1959, pp. 396-403.

⁴⁹⁸Alla luce di quanto emerso fino ad ora l'utilizzo di modelli di origine orientale da parte dell'officina nicoliana per la realizzazione della lunetta ferrarese appare assai probabile. Tuttavia, Zanichelli ricorda giustamente come: «La libertà e la capacità di innovazione dimostrata da Niccolò nei confronti del modello al quale si è ispirato per questa lunetta ne rende difficile l'individuazione: il problema va inserito inoltre nel più ampio dibattito relativo alla comparsa dei cavalieri scolpiti nelle chiese romaniche [...]. Gli studiosi comunque concordano nell'individuare nella statuaria equestre imperiale la fonte dei cavalieri medievali» Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 577-578. Verzar Bornstein, a questo proposito, sottolinea come anche le immagini di cavalieri presenti dal XII secolo sui rilievi delle cattedrali europee, potrebbero essere state ispirate da statue e rilievi con figure equestri di epoca romana. Tali modelli erano disponibili in Occidente grazie alla mediazione di manufatti bizantini come avori, metalli, icone e rilievi. L'importazione di questo genere di materiale si intensificò in seguito alle spedizioni dei crociati in Terra Santa. Un esempio dell'utilizzo di modelli imperiali romani e bizantini per la realizzazione di figure di santi equestri occidentali è rappresentato dal rilievo che si trova sul timpano del transetto meridionale della cattedrale di Santiago de Compostela raffigurante San Giacomo nelle vesti di un cavaliere togato con spada e stendardo cruciforme. Verzar, Bornstein, *The Artistic Patronage of the Returning Crusaders* cit., p. 240. Sull'apparizione dei cavalieri sulle facciate delle chiese aquitane si veda: L. Seidel, *Holy Warriors: the romanesque rider and the fight against Islam*, in *The Holy War Conference on Medieval and Renaissance Studies* (Ohio State University 1974), edited by T. P. Murphy, Columbus, Ohio State University Press, 1976, pp. 33-77. La presenza dei cavalieri della leggenda arturiana nell'archivolto della Porta della Pescheria a Modena, che secondo Quintavalle fu realizzata attorno al 1106, si lega al tema della partenza dei crociati per la Palestina. In molte delle opere ascrivibili all'officina nicoliana, le figure equestri ricoprono un ruolo di estremo rilievo. Quintavalle, *Nicholaus chevalerie* cit., in *Medioevo mediterraneo* cit., p.558.

⁴⁹⁹Abbiamo già ricordato come la datazione del rilievo di Vigoleno risulti alquanto incerta. La data proposta da Quintavalle è il 1130. Quintavalle, *Vie dei pellegrini nell'Emilia medievale*, Milano, Electa, 1997, pp. 73-8. Lo studioso reputando la prima fase costruttiva della cattedrale ferrarese già ampiamente conclusa all'anno 1135 (anno in cui secondo Quintavalle la cattedrale sarebbe già stata consacrata), considera la lunetta ferrarese come una possibile fonte di ispirazione per lo scultore di Vigoleno. A.C. Quintavalle, *Le immagini contro le eresie: i tempi delle figure nel Medioevo d'Occidente*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2002), a cura di C.A. Quintavalle, Milano, Electa, 2005, pp. 17-41, in particolare p. 23. La lunetta della cattedrale di Ferrara, particolarmente innovativa a livello stilistico e iconografico, fu sicuramente presa a modello da chiunque nel XII secolo abbia dovuto cimentarsi nella realizzazione di un soggetto analogo.

⁵⁰⁰ Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 577; La critica ha rilevato inoltre stringenti somiglianze tra il drago presente a Ferrara e quello che si trova schiacciato dai piedi dell'Arcangelo Michele sulla lastra murata al di sopra del portale della basilica di San Michele a Pavia. Spiro proponeva questo rilievo come possibile fonte per la realizzazione del drago Ferrarese. Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholaus Artifex* cit.,

celebrativa⁵⁰¹, può essere probabilmente considerato come un'opera autografa del maestro⁵⁰², e costituisce un capolavoro senza precedenti nel panorama della scultura romanica di area lombarda. La resa delle figure è infatti estremamente curata e dettagliata, il rilievo emerge con prepotenza dallo sfondo e l'intera composizione risulta caratterizzata da un forte dinamismo. San Giorgio è rappresentato a cavallo al centro della scena, lo zoccolo dell'animale preme sul collo del drago, che sta per essere neutralizzato definitivamente dal paladino, il quale, preparandosi a sferrare il colpo fatale, brandisce l'elsa della spada con la mano destra aprendo il braccio verso l'esterno. La mano sinistra del santo stringe contemporaneamente le briglie del destriero, elegantemente bardato, e uno scudo circolare, la testa è cinta da un elmo appuntito dal bordo perlinato. Per accentuare l'effetto di forte tridimensionalità alcuni elementi travalicano i confini della cornice foliata che delimita la composizione, la punta della spada e l'estremità spezzata della lancia, intersecano infatti l'iscrizione che si snoda attorno alla lunetta. Il drago giace a terra morente, le sue fauci sono state precedentemente trafitte dalla lancia del cavaliere, la cui impugnatura spunta infatti dalla nuca del mostro. Il muso allungato della bestia ricorda quello di un lupo con barba caprina e orecchie a punta, le zampe anteriori, pelose e artigliate, sembrano stringersi sul bordo inferiore della lunetta mentre la lunga coda serpentina si attorciglia due volte su sé stessa, insinuandosi infine tra le zampe posteriori del cavallo e restando con l'estremità leggermente sollevata dal suolo. La creatura tiene la sua unica ala visibile aderente al corpo e la resa del piumaggio di quest'ultima è estremamente minuziosa. L'aspetto del dragone è molto simile a quello di alcune delle numerose figure situate sui pilastri del portale, molte di esse si presentano infatti come creature dal corpo serpentiforme, muso canino e grandi ali piumate. Presso la lunetta ferrarese, San Giorgio è rappresentato nelle tipiche vesti del cavaliere crociato normanno⁵⁰³: l'elmo appuntito, l'usbergo in metallo, e alcuni dettagli della

p. 131, 170. Tale ipotesi risulta tuttavia difficilmente sostenibile anche alla luce dell'incerta datazione dell'edificio pavese, e dei numerosi rifacimenti subiti dal suo apparato scultoreo. Il dibattito su questo punto è aperto e risulta strettamente collegato al problema della presunta partecipazione dell'officina nicoliana al cantiere pavese. Secondo Arslan una parte delle sculture del San Michele di Pavia potrebbe risalire al terzo decennio del XII secolo, nello specifico, le sculture dei portali vengono collocate in un periodo compreso tra il 1120 e il 1130. Il possibile contributo dell'officina nicoliana, secondo lo studioso, potrebbe essersi esplicitato proprio del rilievo raffigurante il santo sauroctono. E. Arslan, *Note sulla scultura romanica pavese*, «Bollettino d'Arte», 2, 1955, pp. 103-118. Di tutt'altro avviso è invece Adriano Peroni, secondo il quale le sculture sarebbero invece posteriori, e per il quale non sussistono sufficienti elementi per ipotizzare una partecipazione della maestranza nicoliana a tale cantiere. A. Peroni, *In margine alla scultura del San Michele di Pavia: il problema dei rapporti con Nicolò*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 43-62.

⁵⁰¹ Si rimanda alla sintetica analisi delle iscrizioni della cattedrale ferrarese affrontata nel primo capitolo.

⁵⁰² Gandolfo, *Il Romanico a Ferrara e nel territorio* cit., p. 341; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 121.

⁵⁰³ L'abbigliamento è infatti assai simile a quello degli armigeri del famoso arazzo di Bayeux. Verzaz, Bornstein, *The Artistic Patronage of the Returning Crusaders* cit., p. 245.

bardatura⁵⁰⁴ lo identificano chiaramente come un paladino dell'epoca⁵⁰⁵. Come anticipavamo, la scelta di attualizzare il modello imperiale bizantino del cavaliere trionfante, si lega probabilmente ad alcune precise scelte politiche intraprese dalla committenza. La decorazione scultorea della cattedrale ferrarese sembra infatti essere stata progettata per veicolare messaggi politici e ideologici ben determinati, come, in questo caso, l'adesione delle autorità religiose cittadine alla prima e alla seconda crociata⁵⁰⁶. La città poteva vantare la partecipazione attiva alle spedizioni militari in Terra Santa di almeno due membri di una delle famiglie ferraresi più influenti dell'epoca: Guglielmo II e Guglielmo III degli Adelardi⁵⁰⁷, che sostennero attivamente il vescovado nelle operazioni necessarie alla fondazione del nuovo edificio⁵⁰⁸. I committenti dell'opera avevano infatti assunto il ruolo di promotori degli ideali sottesi al concetto di pellegrinaggio armato, e la loro volontà era probabilmente quella di celebrare gli eroi locali, esortando in questo modo la popolazione all'emulazione delle loro

⁵⁰⁴ Come alcuni particolari della sella e della staffa Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 570

⁵⁰⁵ Per una descrizione dettagliata della bardatura del destriero e dell'abbigliamento di San Giorgio si veda Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholaus Artifex* cit., pp. 155-157; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 121.

⁵⁰⁶ Tale operazione risulta particolarmente evidente nell'originario programma decorativo del portale della facciata meridionale, con l'inserimento ai lati dell'ingresso delle figure dei due guerrieri crociati. L'aspetto delle sculture del portale meridionale è noto grazie alle descrizioni settecentesche: «A lati della porta v'erano due statue quasi al naturale, uno di vecchio armato di giacco, l'altro di giovine col usbergo ed elmo in testa tenendo ambi lo scudo segnato di croce, questo con la spada imbrandita, l'altro coll'asta» Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. cl. I, n. 447, G. A. Scalabrini, *Memorie dalla cattedrale di Ferrara*, 2 voll., XVIII secolo, c. 12v. Queste due sculture potrebbero alludere proprio alle figure di Guglielmo II e Guglielmo III, i due personaggi rappresentati infatti si differenziavano tra loro in base all'età. Verzaz, Bornstein, *The Artistic Patronage of the Returning Crusaders* cit., p. 243; Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholaus Artifex* cit., p. 176. Due paladini crociati, probabilmente simili a quelli ferraresi, sono rappresentanti ai lati del portale della cattedrale di Verona: «Al duomo di Verona, con la massima evidenza vediamo i paladini Orlando e Ulivieri, Orlando armato e con la Durlindana spianata, Ulivieri armato lui pure, ambedue collocati nel frontespizio del protiro e di dimensioni molto più grandi delle altre figure dei profeti negli strombi» Quintavalle, *Nicholaus chevalerie* cit., in *Medioevo mediterraneo* cit., p. 558. Nel periodo storico al quale risale la realizzazione delle figure dei cavalieri nelle opere nicoliane la *chanson de geste* si diffuse rapidamente in tutto l'Occidente, essa, come le immagini presenti sulle cattedrali, svolgeva la funzione di supporto ideologico alla causa crociata. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 162. In particolare, agli inizi del XII secolo le opere più note erano probabilmente *La Canzone di Antiochia*, *Chètifs* e *La Canzone di Gerusalemme*. Si veda a questo proposito Quintavalle *Cfr. supra*.

⁵⁰⁷ La partecipazione dei membri della famiglia Adelardi alle crociate è attestata da numerose cronache trecentesche. Si veda a questo proposito la nota n. 452. Il ruolo degli Adelardi nelle spedizioni in Terra Santa viene dettagliatamente analizzato da Giglioli. A. Giglioli, *Il Duomo di Ferrara nella storia dell'arte*, in *La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza delle manifestazioni celebrative dell'VIII Centenario della Cattedrale poste sotto il patrocinio della Reale Accademia d'Italia: 1135-1935*, a cura del Comitato per la celebrazione dell'ottavo centenario, Verona, officine grafiche Mondadori, 1937, pp. 139-269, in particolare, pp. 153-159.

⁵⁰⁸ Per la definizione del ruolo ricoperto da questi due personaggi in questa fase di veda il primo capitolo relativo al contesto storico.

imprese⁵⁰⁹. La figura del santo patrono, recentemente assunto dai crociati come loro protettore⁵¹⁰, andava pertanto innovata profondamente, in modo che fosse in grado di comunicare con chiarezza l'importanza della nobile missione del milite cristiano difensore della fede. In questo senso, la leggenda dell'uccisione del drago demoniaco e del salvataggio della fanciulla può essere letta come una chiara allusione alla liberazione della città santa di Gerusalemme dalla presenza degli infedeli⁵¹¹. La battaglia di San Giorgio contro il drago, oltre a rappresentare evidentemente la metafora della vittoria della fede sul maligno⁵¹², potrebbe prestarsi anche ad un'altra lettura simbolica, relativa alla morfologia del territorio ferrarese. Come ha evidenziato il famoso contributo di Le Goff, a proposito dell'interpretazione della figura del drago associata a San Marcello di Parigi⁵¹³, il culto dei santi vescovi sauroctoni, apparso in Occidente tra il V e il VI secolo, si sarebbe diffuso in relazione al fatto che la tradizione popolare identificava il drago come essere mostruoso in grado di contaminare la purezza delle acque, minacciando le comunità locali. L'interpretazione cristianizzata del tema della lotta contro il drago potrebbe essersi quindi innestata su una tradizione folklorica precedente che identificava la bestia come il più temibile nemico del territorio e dell'umanità, abitante di stagni mefitici, ed insalubri paludi, veicolo di morte, malattie e pestilenze. Nel contesto del paludoso territorio ferrarese, dove anche il terreno per l'edificazione della nuova cattedrale, sorta nella zona della valle di San Romano, era stato faticosamente guadagnato con complicate operazioni di bonifica, l'immagine della vittoria del santo sul dragone doveva venire interpretata, con ogni probabilità, anche

⁵⁰⁹ Il fatto che nel corso del XII secolo una delle priorità delle autorità religiose ferraresi fosse quella di incoraggiare, attraverso l'utilizzo di immagini evocative, la partecipazione delle masse alle spedizioni militari in Terra Santa è testimoniato anche dal rilievo della lunetta della Chiesa di San Romano, distante pochi metri dalla cattedrale. Il pregevole rilievo raffigura un guerriero crociato sul dorso di un destriero rampante con scudo a mandorla, elmo appuntito, lancia e vessillo al vento. Fu realizzato probabilmente in un periodo immediatamente successivo rispetto a quello della lunetta della cattedrale e non è possibile stabilire con certezza se venne ideato appositamente per la lunetta o se provenisse invece da un altro contesto. Samaritani, *Il culto di San Giorgio a Ferrara*, in *Un santo guerriero* cit., p. 90.

⁵¹⁰ Deschamps, *La légende de Saint Georges et les combats des croisés* cit., pp. 109-123.

⁵¹¹ «La fanciulla, figlia del re di Silena in Libia (ma forse si tratta di Trebisonda, ovvero di Gerusalemme), è destinata ad essere immolata al mostro che minaccia la sua città: vien salvata da così terribile sorte, cui tuttavia si è volontariamente sottoposta, dall'intervento del santo guerriero» Olivato, *Il guerriero e il drago. Per l'iconografia di S. Giorgio*, in *Un santo guerriero* cit., p. 72. L'immagine del drago utilizzata come simbolo dell'infedele viene utilizzata dall'officina nicoliana anche presso il portale della cattedrale di Verona, dove, la figura situata sul lato destro del portale, che rappresenta il paladino Orlando, schiaccia con il piede sinistro un piccolo drago molto simile a quello della lunetta ferrarese.

⁵¹² «Ma è perlopiù nella lotta contro il drago che viene sceneggiato lo scontro primordiale tra bene e male, tra la potenza diabolica e l'uomo armato solo della sua fede. Le antiche radici del mito pagano s'intrecciano alle suggestioni bibliche [...] e danno vita a uno degli episodi più noti dell'agiografia cristiana: l'uccisione del mostruoso custode del territorio che il missionario cristiano si reca a evangelizzare. Dall'arcangelo Michele che combatte contro il drago apocalittico a San Giorgio sul cavallo bianco che trafigge con la lancia il cuore del drago, il tema iconografico ha tradotto in immagine ciò che l'agiografia racconta con infinite variazioni» M. P. Ciccarese, *Bibbia, bestie e Bestiari: l'interpretazione Cristiana degli animali dalle origini al Medioevo*, in *Il Battistero di Parma: iconografia, iconologia, fonti letterarie*, a cura di G. Schianchi, Milano, Vita e Pensiero, 1999, pp. 375-410, in particolare p. 384.

⁵¹³ J. Le Goff, *Culture ecclésiastique et culture folklorique au Moyen Age: Sain Marcel de Paris et le Dragon*, in *Ricerche storiche ed economiche in memoria di Corrado Barbagallo*, 3 voll., Napoli, 1970, II., pp. 51-90.

come simbolo del controllo dell'uomo sulla natura ostile⁵¹⁴. Pertanto, San Giorgio venne probabilmente identificato dagli abitanti della Ferrara medievale, sia come valoroso guerriero della fede, che come protettore del territorio minacciato dall'effetto disastroso delle frequenti e pericolose esondazioni del Po⁵¹⁵. Il messaggio trasmesso dall'immagine presente sulla lunetta del portale maggiore della facciata occidentale si collega chiaramente a quello veicolato dal rilievo originariamente collocato sulla lunetta della Porta dei Pellegrini. Di quest'opera, in seguito alla distruzione settecentesca del portale, è sopravvissuto solo un unico lacerto, attualmente conservato all'interno dell'atrio della cattedrale⁵¹⁶. Sulla lastra superstite, in alto a destra, sono visibili le gambe di una figura sospesa a mezz'aria, probabilmente un angelo, appena sotto ai suoi piedi troviamo invece la parte posteriore della figura di un leone, riconoscibile dalle fattezze delle zampe e della coda. Accanto, vi è l'unica figura della composizione che si è conservata integralmente, ovvero un basilisco con corpo di gallo e coda serpentiforme, molto simile ad alcune delle figure che popolano gli stipiti del portale occidentale⁵¹⁷. Sul lato sinistro della lastra, è possibile distinguere la presenza di tre figure togate, delle quali restano visibili solo alcuni dettagli della parte inferiore del corpo⁵¹⁸. In base a questi elementi, tutt'ora visibili, e grazie alle descrizioni del portale fornite dagli studiosi del

⁵¹⁴ Sul ruolo della figura del drago in relazione a San Giorgio nella cultura folklorica padana si veda. Roda, *S. Giorgio tra natura e cultura* cit., in *Un santo guerriero* cit., pp. 130-131.

⁵¹⁵ A questo proposito Verzar Bornstein ricorda come anche nella lunetta della basilica di San Zeno a Verona, il patrono della città venisse rappresentato trionfante su una creatura mostruosa, con un evidente riferimento all'episodio miracoloso in cui San Zeno avrebbe arrestato le acque che, a causa dell'improvviso straripamento dell'Adige, minacciavano la cattedrale. Verzar, Bornstein, *The Artistic Patronage of the Returning Crusaders* cit., p. 243; Il doppio significato associato alla figura del dragone sconfitto dal santo vescovo, interpretabile sia come simbolo del paganesimo, sia come emblema della minaccia rappresentata dalle esondazioni del fiume, è presente nella leggenda agiografica di San Silvestro, primo pontefice cristiano che ammansì il drago, e che convertì l'imperatore Costantino, che rappresenta la fonte sulla quale si sviluppò il culto dei santi vescovi sauroctoni in Europa, come dimostrato da Le Goff. Le Goff, *Culture ecclésiastique et culture folklorique* cit. pp. 51-90; C. Verzar Bornstein, *Victory on Evil. Variation of the Image of Psalm 90,13 in the Art of Nicholas*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 45-51, in particolare p. 48

⁵¹⁶ Il frammento rettangolare della lunetta misura 54 centimetri di altezza e 93 di larghezza. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 160. Calura ci informa che in seguito alla distruzione del portale il rilievo fu utilizzato capovolto come lastra di copertura di un pozzo. Il rilievo presenta infatti un ampio foro circolare al centro. Lo studioso tuttavia considera ignota l'originaria collocazione della lastra. M. Calura, *La simbolistica nella cattedrale di Ferrara*, in *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 98-127, in particolare p. 124.

⁵¹⁷ «L'iconografia del basilisco è costante: nella Cattedrale di Ferrara è riprodotto nella formella, che abbiamo già vista, del maggior portale e in questa scultura: crestato, alato, squamoso, munito di due artigli, con un vago espetto di gallo, ma con spaventevole coda» *Cfr. supra*. Questo essere è identificabile chiaramente come un basilisco anche grazie alla presenza di un'iscrizione esplicativa. Confrontando questa figura con i basilischi presenti sugli stipiti del portale occidentale risultano chiare corrispondenze anche a livello stilistico. Anche il panneggio delle vesti, la gestualità dei personaggi e la resa dettagliata dei tendini e delle ossa dei piedi, ricordano decisamente l'aspetto delle sculture della Porta dei Principi. Tali analogie confermano che le decorazioni scultoree di entrambi i portali vennero realizzate dalla medesima officina. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 160; Krautheimer Hess, *The Original Porta dei Mesi* cit., pp. 155- 156.

⁵¹⁸ I tre personaggi sembrano avanzare verso destra, mentre le figure degli animali sono rivolte verso sinistra. In base alla disposizione di queste figure e al loro orientamento, Krautheimer Hess ipotizzò che questa lastra potesse corrispondere alla sezione inferiore destra della lunetta. Il fatto che le figure umane tengano in mano dei libri potrebbe identificarli come discepoli, a questo gruppo di figure doveva corrispondere un analogo trio sul lato sinistro. *Cfr. supra*.

XVIII secolo⁵¹⁹, Krautheimer Hess è stata in grado di presentare una verosimile ricostruzione dell'aspetto originario del rilievo e di identificare il soggetto rappresentato⁵²⁰. Si trattava con ogni probabilità del trionfo di Cristo sugli animali demoniaci, che costituiva una traduzione visiva del contenuto del Salmo 90, 13⁵²¹. Nella lunetta del portale meridionale⁵²² veniva quindi proposta una differente declinazione del tema della vittoria della fede sul demonio sviluppato dal soggetto della lunetta occidentale, istituendo così un chiaro parallelismo tra la figura di San Giorgio e quella di

⁵¹⁹ «Nel semicircolo sopra la porta vi erano un Salvatore con la croce nell'atto di benedire, avendo i piedi sopra il collo di due draghi o serpenti» Ferrara, BCAFe, ms. cl. I, n. 447, G. A. Scalabrini, *Memorie dalla cattedrale di Ferrara*, 2 voll., XVIII secolo, I, c. 12r; C. Brisighella, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara (sec. XVIII)*, a cura di M.A. Novelli, Ferrara, Spazio libri, 1991, pp. 13-14; F. Borsetti, *Historia Almi Ferrariæ Gymnasii in Duas partes divisa, D. Thomæ Rufo S.R.E. Cardinali Praenestino Episcopo, ac Archiepiscopo Ferrariensi*, 2 voll., Ferrara, Pomatelli, 1735 (ed. anast. Bologna, 1970), I, p. 360; La descrizione del soggetto della lunetta viene fornita anche nell'opera più tarda dell'antiquario Cittadella L. N. Cittadella, *Notizie amministrative, storiche, artistiche relative a Ferrara ricavate da documenti*, 2 voll., Bologna, Forni, 1969 (ed. or. Ferrara 1868), I, p. 93.

⁵²⁰Le figure di un aspidem e di un drago dovevano trovarsi sul lato sinistro della composizione. In alto, vi era probabilmente una mandorla sorretta da figure angeliche contenente l'immagine di Cristo stauroforo. Krautheimer Hess, *The Original Porta dei Mesi* cit., p. 155.

⁵²¹«Super aspidem et basiliscum ambulabis: et conculcabis leonem et draconem» (*Salmi*, 90,13). La presenza del leone e del basilisco costituisce un indizio sufficiente per identificare questo salmo come la fonte principale utilizzata per la realizzazione di questo rilievo. L'ipotesi che tale immagine potesse essere collegata al contenuto del Salmo XC, era già stata proposta da Calura nel 1937. Calura, *La simbolistica* cit. in *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 124. Al Salmo era stata associata una rappresentazione visuale in epoca paleocristiana e carolingia, lo stesso motivo godette di nuova fortuna tra la fine dell'XI secolo e l'inizio del XII, periodo in cui venne utilizzato in chiave simbolica nel contesto della Roma Papale, come metafora della vittoria della Chiesa di Roma sul partito imperiale. Verzar Bornstein, *Victory on Evil* cit., pp. 45-51. Questa iconografia, poco diffusa nell'ambiente artistico padano del XII secolo, era invece ampiamente utilizzata nella Ravenna paleocristiana, come ad esempio nella decorazione musiva del vestibolo della Cappella Arcivescovile, nel mosaico di Sant'Apollinare Nuovo (si tratta di una piccola immagine inserita nel timpano della Porta della città di Ravenna rappresentata accanto al Palazzo di Teodorico sul registro della parete destra) e in un rilievo a stucco presso il Battistero degli Ortodossi. La stessa immagine si trovava probabilmente anche sopra la porta di ingresso della Basilica Ursiana. C. Rizzardi, *Il Mosaico a Ravenna: ideologia e arte*, Bologna, Ante Quem, 2011, pp. 110-111; A. Stamatiou, *The Mosaic of Christ in the Episcopium of Ravenna*, «Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», 39,1991, pp. 743-771. Si veda inoltre A. Quacquarelli, *Il Salmo 90 (91) nei riflessi dell'arte ravennate del V secolo*, «Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», 21,1974, pp. 237-243. Iconograficamente, la figura del *Christus miles* trionfante sul serpente venne derivata in ambito ravennate dalla leggendaria immagine dell'imperatore Costantino, a cui si fa riferimento nella nota n.528. Tale soggetto, venne utilizzato per la decorazione del timpano del portale nord della cattedrale di Troia, in Puglia, che risale ai primi decenni del XII secolo. In questo contesto, l'immagine del trionfo di Cristo sugli esseri demoniaci allude con ogni probabilità alla vittoria della città e del suo vescovado sulle forze normanne, ottenute grazie all'alleanza con la Chiesa di Roma, sancita nel 1119. Krautheimer Hess, *The Original Porta dei Mesi* cit., p. 155. Allo stesso modo, a Ferrara, tale iconografia potrebbe essere stata utilizzata con intento politico: la volontà della committenza era probabilmente quella di appropriarsi di un'immagine particolarmente diffusa a Ravenna, sottolineando così la nuova posizione autonoma di Ferrara rispetto all'arcivescovado ravennate, ottenuta grazie al supporto e all'appoggio del Papato. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 159.

⁵²² Anche questa lunetta era circondata da un'iscrizione nota grazie alle descrizioni del portale del XVIII: «NEC DEUS EST NEC HOMO PRAESENS QUAM CERNIS IMAGO / SED DEUS EST HOMO QUAM SIGNAT IMAGO.» Si veda in particolare: Borsetti, *Historia Almi Ferrariæ Gymnasii* cit., I, p. 360. Krautheimer Hess, *The Original Porta dei Mesi* cit., p. 155; L'iscrizione è nota anche in questa versione: «NEC DEUS EST NEC HOMO PRAESENS QUAM CERNIS IMAGO / SED DEUS EST ET HOMO PRAESENS QUAM SIGNAT IMAGO» Ferrara, BCAFe, ms. cl. I, n. 447, Scalabrini, *Memorie dalla cattedrale di Ferrara*, 2 voll., XVIII secolo, I, c. 21r. Quintavalle, *et. al.*, *Romanico mediopadano: strada, città, ecclesia*, Parma, Silva, 1983, p. 134-135. Per la sua interpretazione si veda Quintavalle, *Nicolò architetto*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 176; Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 571, p. 580 (nota 43).

Cristo⁵²³. L'associazione della figura di San Giorgio con i Profeti dell'Antico Testamento, presenti sugli stipiti del portale occidentale, è giustificata dal diverso ruolo ricoperto dai martiri e dai Profeti del processo di rivelazione della parola divina. La venuta di Cristo, precedentemente annunciata dai Profeti, viene testimoniata dai martiri, dopo la sua morte⁵²⁴. Il legame tra San Giorgio e i Profeti potrebbe inoltre essere ricercato nella tradizione religiosa islamica, in cui il santo viene venerato appunto come Profeta; nella devozione popolare mussulmana infatti, alcuni elementi appartenenti alle figure di San Giorgio e del profeta Elia vengono attribuiti al personaggio di Al-Khidr⁵²⁵. Tramite la pratica dei pellegrinaggi devozionali in Terra Santa alcune notizie relative alle caratteristiche del culto di questa figura, praticato nei territori della Siria e della Palestina, avrebbero potuto plausibilmente diffondersi in Occidente, dando vita a fenomeni di contaminazione.

⁵²³ Così come San Giorgio guerriero aveva sconfitto il drago così il *Christus miles* trionferà sul demonio. L'immagine della lunetta del portale meridionale si lega anche alla scena del *Battesimo* nell'architrave della Porta dei Principi; nella letteratura patristica infatti, quando Cristo venne battezzato nel Giordano, fu in grado di sconfiggere con la sua presenza purificante il drago che si annidava nelle acque. L'Uomo, in seguito al sacramento del battesimo, avrebbe acquisito la forza di calpestare i rettili, simboli del peccato e del demonio. Quacquarelli, *Il leone e il drago nella simbolica dell'età patristica*, Bari, Università di Bari Istituto di letteratura cristiana antica, 1975, pp. 51-89; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 159. Inoltre, San Giorgio, resuscitò in seguito al martirio subito. Questo episodio della passione del Santo lo rende particolarmente simili a Cristo: «The saint is evoked as an *exemplum*, or an *imitatio christi*» Verzar Bornstein, *Nicholaus's Sculptures in Context*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p.340.

⁵²⁴ Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 570

⁵²⁵ H. Fürst, Heinrich, G. Geiger, *Terra Santa: guida francescana per viaggiatori e pellegrini*, a cura di D. Rivarossa, Milano, Edizioni Terra Santa, 2018 (ed. or. Milano, 2017), pp. 63-64; Le gesta di San Giorgio vennero riportate nell'VIII secolo dallo storico arabo Wahb ibn Munabbih Olivato, *Il guerriero e il drago. Per l'iconografia di S. Giorgio*, in *Un santo guerriero* cit., p. 71; Il culto della figura di Al Khidr, particolarmente diffuso in area siriana, presenta molti punti di contatto con la figura di San Giorgio, anche l'enigmatica figura sacra della tradizione islamica è infatti protagonista di un episodio che la vede contrapposta ad un drago che viene reso innocuo. Anche la figura di Al Khird, il cui nome significa appunto 'Il profeta verde' viene associata nella tradizione popolare islamica al concetto di risveglio primaverile della vegetazione, e, in quest'ottica, l'atto di ammansire il dragone diviene una metafora del controllo umano sulle forze della natura, e in particolare sulla potenza dell'acqua al quale il drago, è strettamente connesso in svariati contesti geografici. Eliade, *Trattato di Storia delle Religioni* cit., pp. 169-191, in particolare p.188. L'episodio viene tramandato da un'antica leggenda antiochena. La figura di Khidr-Giorgio, sia nella tradizione islamica che in quella cristiana, svolse la funzione di assimilare e regolarizzare un vasto *corpus* di culti pagani legati alla natura e alla fertilità, ampiamente diffusi sia in Oriente che in Occidente. Per tale tematica si veda S. Cristoforetti, *Su Khidr, patrono di contaminazioni*, in *Ex libris Franco Coslovi*, a cura di D. Bredi, G. Scarcia, Venezia, Poligrafo, 1996, pp. 213-228; Per la figura del 'verde Giorgio' nella tradizione folklorica occidentale si veda Roda, *S. Giorgio tra natura e cultura* cit., in *Un santo guerriero* cit., p.126. Al tema della figura di San Giorgio nel mondo islamico fa riferimento anche Zanichelli: «tra l'altro esisteva nel mondo islamico un'antica quanto oscura leggenda in base alla quale San Giorgio sarebbe stato l'ultimo dei profeti, sulla base di una frase attribuita a Maometto, secondo la quale Cristo avrebbe ucciso l'Anticristo, cioè il drago, sulla porta di Lydda, la città del santo, inseguendo la fiera cinto di una spada e con una lancia in mano» Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 570; Si veda a questo proposito C. Clermont-Ganneau, *Horus et Saint Georges*, «Revue Archéologique», n.s, 33, 1877, pp. 23-21.

La prima ghiera dell'archivolto, che incornicia la lastra della lunetta, è stata scolpita con uno splendido fregio a tralcio abitato⁵²⁶. I due racemi sono generati dalle fauci di un mascherone posto in chiave d'arco, la creatura ha orecchie appuntite, occhi profondi sovrastati da due marcate sopracciglia e una corona di riccioli simile a una criniera leonina. All'interno dei girali del tralcio, si alternano figure di animali ed elementi foliati e floreali. Partendo da sinistra vediamo: un cane ringhiante, un fiore, un volatile dal becco adunco, un elemento vegetale, una lepre. Proseguendo verso destra, oltre il mascherone, gli stessi soggetti vengono riproposti specularmente con alcune variazioni, troviamo infatti: un uccello con il capo proteso in avanti che appoggia il becco sull'orecchio del mascherone, un elemento floreale, una lepre, un decoro vegetale, un volatile che con il becco afferra un gambo sottile che spunta dal girale del tralcio, segue un elemento vegetale e la sequenza si chiude con un canide che fa spuntare la propria lingua dalla bocca. Un celebre precedente dell'utilizzo del motivo classico e tardoantico del tralcio abitato⁵²⁷ nella scultura romanica di area emiliana, è rappresentato dalla decorazione wiligelmica dei portali della cattedrale di Modena. In particolare, il tralcio che si snoda attorno all'archivolto e lungo gli stipiti del portale maggiore della cattedrale modenese⁵²⁸, è

⁵²⁶ Per la cui descrizione si vedano inoltre Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholas Artifex* cit., p. 157; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 122.

⁵²⁷ Il motivo decorativo del tralcio abitato ha origini antichissime, presente nell'arte ellenistica inizia a diffondersi anche nell'arte imperiale romana, diventando particolarmente popolare in età augustea. Tale elemento venne ripreso nell'arte paleocristiana e in seguito in quella carolingia. Per la storia di questo motivo ornamentale, al quale venne affidata la trasmissione di precisi significati simbolici di volta in volta diversi a seconda delle epoche storiche nelle quali venne rielaborato (dando origine ad un infinito numero di varianti), si rimanda all'opera in cui la definizione di 'tralcio abitato' fu coniata: J. M. C. Toynbee, J.B Ward Perkins, *Peopled Scrolls. A Hellenistic Motif in Imperial Art*, London, British School at Rome, 1950; Su questo tema si veda inoltre: A. Ovadia, *The "Peopled" Scroll Motif in the Land of Israel in Late Antiquity*, in *The Metamorphosis of Marginal Images: From Antiquity to Present Time*, a cura di N. Kanaan Kedar, A. Ovadia, Tel Aviv, Faculty of the Arts Tel Aviv University, 2001, cit., pp. 1-10. Come è noto, questo motivo classico viene riproposto e rielaborato anche nell'ambito della scultura romanica a cavallo tra l'XI e il XII secolo. Il recupero ragionato di antichi modelli, tra cui il motivo del tralcio abitato, nel contesto delle cattedrali emiliane di questo periodo, potrebbe essere giustificato, come emerso precedentemente nel corso di questa trattazione, da motivazioni di carattere ideologico, legate al movimento della Riforma della Chiesa. Nel contesto della Roma Papale dell'XI secolo, la cosciente riappropriazione di alcuni modelli architettonici ed iconografici, aveva presumibilmente la funzione di preservare l'immaginario e l'ideologia della Chiesa delle origini. Il tralcio abitato appare con particolare frequenza nella decorazione dei alcuni tra i più importanti edifici religiosi situati nelle zone della Pianura Padana soggette al potere matildico, a volte con evidenti richiami a decori dello stesso tipo presenti su alcuni famosi monumenti romani, come il pilastro con tralcio abitato delle Grotte Vaticane, o il tralcio presente sulle sottili lastre eburnee che adornano la famosa Cattedra di San Pietro, di epoca carolingia. L'intenzione dei committenti delle grandi cattedrali del nord di Italia dell'inizio del XII secolo era probabilmente quello di manifestare, attraverso la citazione di modelli tipicamente romani, la loro strategica alleanza con la Santa Sede. Quintavalle, *Riuso e significato simbolico: porta come Cristo, architrave come Pietro*, in *Il Potere dell'arte nel medioevo: studi in onore di Maria d'Onofrio*, a cura di M. Gianandrea, F. Gangemi, C. Costantini, Roma, Campisano, 2004, pp. 659-680; C. Verzar Bornstein, *The Inhabited Scroll in Romanesque Sculpture: The Morphology from Decoration to Meaning*, in *The Metamorphosis of Marginal Images* cit. pp. 21-30.

⁵²⁸ Nella cattedrale di Modena il motivo del tralcio abitato si torva inoltre lungo gli stipiti della Porta della Pescheria, ma in questo caso i tralci sono realizzati con una grafia diversa rispetto a quelli che adornano il portale maggiore, i riferimenti all'arte paleocristiana e tardo antica presenti nel tralcio del portale maggiore sembrano qui assenti. Nel tralcio sono inserite sia singole figure di animali, ibridi, esseri umani e putti, che coppie di figure rappresentate in scene di lotta o di caccia. Un tralcio più geometrico e stilizzato si snoda inoltre attorno all'archivolto della Porta dei Principi, nei girali di quest'ultimo sono state inserite figure che svolgono attività e mestieri chiaramente riconoscibili come lo scultore e il fabbro. Simili tralci abitati erano inseriti inoltre nelle decorazioni scultoree delle cattedrali di Cremona e Piacenza.

generato, come a Ferrara, da un mascherone che si trova al centro dell'architrave. Il tralcio di vite wiligelmico, utilizza elementi simbolici caratteristici dell'arte paleocristiana: le piccole figure umane e animali inserite nei girali si nutrono dei corposi grappoli generati dai racemi, con evidente allusione al sangue generato dal salvifico sacrificio di Cristo⁵²⁹. Nella produzione nicoliana il motivo del tralcio con foglie d'acanto popolato da figure umane ed animali, era stato precedentemente impiegato nella decorazione del Portale dello Zodiaco presso la Sacra di San Michele, contesto nel quale questo elemento si trasforma in una complessa allegoria dell'universo celeste, confermando la chiara funzione simbolica affidata a questa tipologia di fregi⁵³⁰. Le figure dei volatili evocano infatti l'idea di asceti dello spirito, ottenuta tramite la rivelazione del *logos*, alla quale allude probabilmente la figura dell'uccello che si accosta con il becco all'orecchio sinistro del mascherone centrale⁵³¹. L'accostamento tra le figure dei volatili e il concetto di elevazione spirituale, viene inoltre proposto nella nota epistola di Pier Damiani, che, sulla base di Sant'Ambrogio, associa l'immagine simbolica degli uccelli agli uomini spirituali che elevano la propria anima verso Dio⁵³².

Quintavalle, *Niccolò architetto*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 182; E. Frigieri, *Il tralcio abitato e la filosofia della natura nel Medioevo*, in *Il Duomo di Modena tra filosofia e storia*, Negarine di San Pietro in Cariano, Il segno dei Gabrielli, 2004, pp. 84-110; E. Castelnuovo, *Flores cum beluis comixtos: i portali della cattedrale di Modena*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena. Quando le cattedrali erano bianche. Mostra sul Duomo di Modena dopo il restauro*, catalogo della mostra (Modena 1984), a cura di E. Castelnuovo, A. Peroni, Modena, Panini, 1985, pp. 452-459.

⁵²⁹ Le figure che popolano il tralcio abitato modenese alludono l'umanità, rappresentata appunto dalle figure umane, e al regno dei cieli, rappresentato dalle figure dei volatili, entrambe le dimensioni si nutrono del sangue di Cristo generato dal suo sacrificio salvifico. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 122-123. I tralci abitati paleocristiani possiedono un'iconografia particolarmente specifica. Il tralcio di vite con figure inserite riprende iconograficamente l'immaginario dei cortei funerari dionisiaci, coniugandolo alle allegorie associate all'elemento simbolico della pianta di vite, presenti nelle parabole bibliche. Verzar Bornstein, *The Inabited Scroll in Romanesque Sculpture* cit., in *The Metamorphosis of Marginal Images* cit., p. 24; Si veda inoltre T. Michaeli, *The Vine Scrolls Motif in Antique and Early Christian Funerary Art. Content and Meaning*, in *The Metamorphosis of Marginal Images* cit., pp. 11-20.

⁵³⁰ La lettura del fregio è coadiuvata da iscrizioni di carattere didattico e allegorico, che integrano e completano il significato simbolico delle immagini. Verzar Bornstein, *The Inabited Scroll in Romanesque Sculpture* cit., in *The Metamorphosis of Marginal Images* cit., pp. 25-26; Per il rapporto tra testo e immagine nelle opere di Nicholas si veda S. Lomartire, *Testo e immagine nella porta dello Zodiaco* in *Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale*, Relazioni e comunicazioni presentate al XXXIV Congresso storico subalpino nel millenario di San Michele della Chiusa (Torino 1985), Torino, 1988, pp. 431-474.

⁵³¹ Come ha sottolineato Boscolo Marchi, alcuni elementi che compongono il tralcio che circonda la lunetta del portale ferrarese, farebbero riferimento al concetto di elevazione spirituale espresso dalle dottrine gnostiche. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 122-123.

⁵³² Petrus, Damianus, *Opusculum LII, De bono religiosi status et variarum animantium tropologia*, in *P. L., CXLV., S. Petri Damiani. Opera omnia, Tomus secundus*, 1857, col. 767.

I modelli iconografici per la realizzazione delle figure animali, presenti sia all'interno dei girali del tralcio, che sugli stipiti del portale, potrebbero essere stati derivati da prototipi di origine orientale, utilizzati nelle decorazioni scultoree degli edifici religiosi di area adriatica cronologicamente collocabili tra IX e all'inizio dell'XI secolo⁵³³. Nel territorio ferrarese, la facciata dell'atrio dell'abbazia di Pomposa, che risale all'inizio dell'XI secolo⁵³⁴, è decorata da un insieme di fasce orizzontali in terracotta color oca con fregi a tralcio abitato, nei quali viene proposto un ricchissimo campionario di soggetti animali, umani, ibridi e vegetali⁵³⁵. Alcune delle forme e delle pose che caratterizzano queste creature, sembrano essere state riutilizzate, un secolo dopo, presso la cattedrale di Ferrara, dimostrando, ancora una volta, quanto il linguaggio dell'officina nicoliana in questo contesto, risulti profondamente permeato da elementi derivanti dalla cultura artistica dell'area altoadriatica⁵³⁶.

⁵³³ Per l'analisi delle influenze bizantine presenti nell'opera di Nicholas, argomento a cui si è fatto riferimento nel terzo capitolo si veda Krautheimer Hess, *The Original Porta dei Mesi* cit., pp. 167-174; F. Zuliani, *Nicholaus, Venezia e Bisanzio*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 491-550.

⁵³⁴ La decorazione scultorea della facciata dell'atrio pomposiano risale al primo ventennio dell'XI secolo. L'atrio fu realizzato dal *magister* Mazulone come si evince dall'iscrizione celebrativa, responsabile sia dell'edificazione che della decorazione. Per l'analisi dei rilievi della facciata si veda M. Salmi, *L'Abbazia di Pomposa*, Milano, Amilcare Pizzi, 1966 (ed. or. Roma, La libreria dello Stato, 1937), pp. 50-56, 104-109; E. Russo, *Profilo storico-artistico della chiesa abbaziale di Pomposa*, in *L'arte sacra nei Ducati Estensi*, Atti della II Settimana dei Beni storico-artistici della Chiesa nazionale negli Antichi Ducati Estensi (Ferrara 1982), a cura di G. Fallani, Ferrara, Stabilimento Artistico Tipografico Editoriale, 1984, pp. 201-262, in particolare pp. 246-262.

⁵³⁵ L'analisi del repertorio figurativo utilizzato sulla facciata dell'atrio di Pomposa, ha rivelato la presenza di iconografie di origine orientale, che comparivano su tessuti e metalli persiani e islamici. Questo ad esempio accade nelle decorazioni delle transenne delle finestre oculari, con l'utilizzo del motivo dei due grifi affrontati ai lati dell'albero della vita. La circolazione di oggetti di importazione è documentata, a Pomposa, dal reimpiego di bacini in terracotta smaltata fatimidi e islamici, sia sulla facciata dell'atrio che nella decorazione del campanile (si trattava solo originariamente di prodotti importati, perché in seguito le ceramiche islamiche furono sostituite da copie di fattura locale o ravennate). Il reimpiego di ceramiche islamiche sulle facciate degli edifici è una tendenza che si afferma in Occidente dalla metà dell'XI secolo, le decorazioni pomposiane potrebbero quindi rappresentare in questo senso un'anticipazione. A Pomposa ritroviamo fregi vegetali con figure inserite molto simili a quelli presenti nella decorazione dei bordi di numerosi piatti in argento bizantini, ma soprattutto sasanidi del V e del VI secolo. La presenza di fasce orizzontali continue contenenti fregi di questo tipo è riscontrabile nelle decorazioni delle murature esterne di molti edifici di culto armeni e georgiani, come la chiesa della Santa Croce di Aght'amar, precedentemente citata a proposito dell'iconografia di San Giorgio. Per quanto riguarda il repertorio figurativo, le fasce orizzontali dell'atrio di Pomposa riprendono elementi di origine mediorientale, ma la loro realizzazione (il rilievo è incorniciato da una bordatura ed è incassato nella parete) coincide più con modelli greco-costantinopolitani piuttosto che georgiani o siriani. E. Russo, *L'atrio di Pomposa*, in *La Civiltà Comacchiese e Pomposiana dalle origini preistoriche al tardo Medioevo*, Atti del Convegno nazionale di studi storici (Comacchio, 1984), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986, pp. 477-536. È da segnalare che nel saggio di Russo, viene fatto ampio utilizzo dell'aggettivo 'orientale' per definire alcuni aspetti della decorazione plastica dell'atrio, spesso senza nessuna precisazione aggiuntiva, questo rende difficoltoso comprendere le specifiche modalità con cui tali motivi sarebbero penetrati nel contesto pomposiano. La comprovata circolazione di manufatti importati non basta a spiegare lo sviluppo di uno stile così peculiare come quello elaborato da Mazulone, pertanto lo studioso considera erroneamente il *magister* come originario dell'area geografica greco-costantinopolitana, contesto nel quale sarebbe venuto direttamente in contatto con influssi provenienti dal Medio Oriente e dal Caucaso, e dove si formò prima di approdare a Ravenna e a Pomposa. *Ibid.* p. 534. Tale ipotesi risulta tuttavia alquanto singolare e decisamente poco convincente.

⁵³⁶ La tesi sostenuta da Zuliani secondo cui la produzione artistica veneziana di epoca contariniana avrebbe influenzato lo sviluppo artistico dell'entroterra adriatico (e quindi anche le sculture nicoliane ferraresi, di oltre un secolo successive) muoveva dal presupposto dell'esistenza, nell'XI secolo, di una civiltà artistica lagunare culturalmente egemone sulle

Inserite negli stipiti del portale ferrarese troviamo sei sculture, raffiguranti rispettivamente: la Vergine Orante, l'Arcangelo Gabriele e i quattro Profeti dell'Antico Testamento. La loro collocazione sugli stipiti allude probabilmente al ruolo 'portante' ricoperto da queste figure all'interno della struttura narrativa del portale: i Profeti rappresentano infatti i pilastri fondanti del processo di rivelazione della parola divina, essi hanno infatti predetto la discesa di Cristo sulla terra, avvenuta tramite il corpo della Vergine, resa edotta della propria missione grazie all'apparizione dall'Arcangelo Gabriele⁵³⁷. Le figure, alte circa un metro, rivolgono i propri gesti e il proprio sguardo in direzione dell'osservatore, e rappresentano uno dei primi elementi visualizzati durante il passaggio attraverso la soglia che conduce allo spazio sacro; la loro posizione di primo piano ha l'effetto di evidenziarne l'importanza all'interno del programma. Nel loro insieme, le figure degli stipiti rappresentano una dimensione temporale idealmente precedente a quella in cui si svolgono gli eventi narrati nell'architrave, esse costituiscono infatti la premessa necessaria per la comprensione del messaggio enunciato dagli elementi sovrastanti. Le statue a colonna del portale ferrarese sono direttamente raffrontabili con le analoghe sculture presenti ai lati del portale della cattedrale di Verona, qui, i Profeti rappresentati,

realtà limitrofe. F. Zuliani, *Nicholaus, Venezia e Bisanzio*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 491-550. Russo dimostra di non condividere affatto tale impostazione. Secondo lo studioso, infatti, la comparsa di modelli orientali nel contesto pomposiano non sarebbe da addebitare alla mediazione dell'arte lagunare veneziana di epoca contariniana, ma andrebbe invece considerata frutto della capacità inventiva di Mazulone che fu in grado di rielaborare autonomamente tradizioni e influssi di matrice diversa dando vita a soluzioni originali. Il programma decorativo sviluppato a Pomposa costituirebbe un *unicum* nel panorama della produzione scultorea dei primi decenni dell'XI secolo, e la ricerca dell'impiego di soluzioni 'veneziane' in questo contesto risulta fuorviante. Definire i rapporti che intercorsero tra l'abbazia di Pomposa, San Marco a Venezia e altre opere di area lagunare e adriatica è un problema di non facile soluzione. I restauri, effettuati nel corso della seconda metà dell'Ottocento, delle facciate laterali della basilica marciara, hanno portato alla luce un numero consistente di fregi e formelle in cotto, direttamente raffrontabili a livello stilistico, tecnico ed iconografico con quelli pomposiani, tanto da lasciar spazio all'ipotesi secondo cui entrambi i gruppi di fregi sarebbero stati realizzati dalle stesse maestranze riunite attorno al nome del *magister* Mazulone. Secondo Russo, sarebbe stato lo stile diffuso dalle maestranze attive a Pomposa ad aver influenzato la produzione artistica del bacino lagunare, e non viceversa. I fregi di Pomposa, di qualità tutt'altro che scadente, non sembrano affatto essere il frutto di un'esperienza artistica provinciale, basata sull'imitazione di modelli più prestigiosi. Russo, *L'atrio di Pomposa*, in *La Civiltà Comacchiese e Pomposiana* cit., pp. 502-503, 515-518. Salmi, ipotizzava al contrario che Mazulone, fosse un artista romagnolo formatosi in area ravennate e che le terracotte marciara fossero state prodotte a Ravenna in un periodo anteriore alla realizzazione dell'atrio pomposiano e successivamente esportate a Venezia. Secondo lo studioso quindi, sia il complesso architettonico-decorativo dell'atrio di Pomposa, che le ornamentazioni di San Marco, appartenevano alla cultura artistica dominante definita: «ravennate-lagunare» Salmi, *L'Abbazia di Pomposa* cit., p.56, 58-59, 106-109. Lo studioso proponeva questa definizione: «Stile sorto nel bacino superiore dell'Adriatico avanti il Mille, che dovette essere con lievi varianti anche lo stile di Venezia tra la fine del X e la prima metà dell'XI secolo» Ibid. p. 55. La decorazione plastica dell'atrio di Pomposa si avvicina notevolmente ad un altro gruppo di sculture, la cui datazione incerta oscilla tra l'VIII e il XIII secolo, provenienti dalla Dalmazia, e in particolare dalla città di Zara. Molte di queste, prodotte nel corso nell'XI secolo rappresentano alcune delle prime applicazioni delle innovazioni proposte a Pomposa. La lastra di un pluteo proveniente dalla chiesa di Santa Domenica a Zara, appartenente a questo gruppo, (che abbiamo già citato nella nota n. 504 di questo capitolo) presenta, nella parte superiore, un fregio a fascia con figure inserite entro i girali di un tralcio, molto simili a quelle presenti a Pomposa che vennero, con tutta probabilità, prese in considerazione per la realizzazione del repertorio faunistico della cattedrale di Ferrara. Per l'analisi del gruppo di rilievi si veda Russo. *Cfr supra*. p. 520.

⁵³⁷ I profeti rappresentano infatti i primi testimoni dell'incarnazione di Cristo, i testi iscritti sui cartigli sostenuti da queste figure fanno riferimento al concepimento miracoloso del Messia da parte della Vergine. Gandolfo, *L'arte romanica nell'area estense* cit., p. 126.

sono dieci⁵³⁸, e, come a Ferrara, al di sopra e al di sotto delle loro teste si sviluppa verticalmente una lunga sequenza di formelle raffiguranti animali, vegetali e creature ibride. Gli stessi quattro Profeti presenti a Ferrara, compaiono inoltre sugli stipiti del portale della cattedrale di Cremona e le iscrizioni presenti sui loro cartigli sono molto simili a quelle proposte a Ferrara e a Verona⁵³⁹. L'identità dei personaggi collocati sugli stipiti del portale ferrarese viene chiarita dalla presenza di eloquenti iscrizioni e di specifici elementi identificativi, inoltre, la forma delle figure, il cui profilo coincide con lo spigolo del pilastrino, appare tutt'altro che standardizzata, ognuna si differenzia dalle altre in base alla posa, alle espressioni del viso, ai gesti delle mani e alla posizione dei piedi. I Profeti indossano una lunga tunica che ricade ai loro piedi con un elegante panneggio, modellato in modo tale da rendere chiaramente percepibile il volume dei corpi sottostanti. Le aureole sono formate da due volute arricciate, quelle dei due personaggi collocati più esternamente presentano una bordatura semplice, mentre, quelle delle figure che si trovano sui due pilastrini più interni appaiono più riccamente decorate. Sui due pilastrini più esterni, si trovano le sculture raffiguranti rispettivamente il profeta Daniele, a sinistra, ed Ezechiele, a destra. Daniele, regge il cartiglio⁵⁴⁰ con la mano destra e, con la sinistra, sollevata all'altezza del petto, stringe un lembo della veste, le dita del piede destro si appoggiano sul vertice del pilastro, mentre il piede sinistro è leggermente ruotato in direzione del portale. I capelli ondulati sono separati al centro della fronte e scendono simmetricamente dietro le orecchie, la corta barba è formata da una serie di piccoli riccioli finemente scolpiti. Ezechiele, a destra, è forse la figura resa in modo meno naturalistico se confrontata con le altre, i tratti del viso, appaiono più geometrici e squadrati e anche le pieghe che compongono il panneggio risultano incise in maniera più approssimativa. La barba, formata da un unico blocco sagomato, è percorsa da sottili scanalature verticali alle quali si sovrappongono diagonalmente le linee che formano i lunghi baffi simmetrici, la mano destra è appoggiata sul petto mentre quella sinistra tiene il rotolo iscritto⁵⁴¹. I due profeti situati

⁵³⁸ A Verona vengono mantenute le figure di Daniele, Isaia e Geremia, presenti anche a Ferrara, ma a queste vengono aggiunte quelle di Malachia, Davide, Abacuc, Aggeo, Zaccaria, Michea e Gioele. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 125.

⁵³⁹ «Un precedente monumentale di figure di profeti incorporati nell'architettura di portali rispetto a Ferrara e Verona è nella faccia interna degli stipiti delle cattedrali di Modena e Cremona. A Modena i profeti non sono di grandi dimensioni e sono privi di rotoli iscritti, mentre a Cremona, pur essendo più imponenti rispetto a Modena, e tenendo tra le mani dei rotoli svolti, non hanno quel carattere architettonico che assumono invece a Ferrara» *Cfr. supra*. A Cremona inoltre l'asse mediano delle figure non coincide come a Ferrara con lo spigolo del pilastro, i rilievi dei profeti sono infatti appiattiti sulla faccia interna.

⁵⁴⁰ L'iscrizione recita «Dic(it) / s(anctus) Da / niel de / Christo / quid no / stri cum ve / nerit in / quit Sanctus Sancto / rum cessab (itur) / hunc cio / vestra» *Ibid* p. 127 «DIC / S(ANCTUS) DA/NIEL. DE / CRISTO / QD NO/STRI CU VE/NERIT IN / QD S SCO / RU CESAB(IT) / HUNC CIO / VESSTRA». Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholas Artifex* cit., p. 139.

⁵⁴¹ «Vi / di por / tam in / domo / Domi / ni cl / au / sa(m)» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 127. «VI/DI POR/TAM IN / DOMO / DOMI/NI CL/AU/SA» Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholas Artifex* cit., p. 139. Il testo è estrapolato dal testo biblico del Libro di Ezechiele (*Ezechiele* 44, 1-2).

sui pilastrini più interni sono Geremia, a sinistra, ed Isaia, a destra. Geremia regge il proprio cartiglio⁵⁴² con la mano sinistra, mentre la mano destra viene mantenuta all'altezza del petto con il palmo aperto frontalmente verso l'esterno, i lunghi capelli ricadono sulle spalle e la barba è divisa in ciocche ondulate. Il personaggio incrocia le gambe, portando la gamba destra sopra all'altra e appoggiando la pianta del piede a terra; il piede della gamba sinistra, leggermente flessa, tocca il suolo con le dita mentre il tallone resta sollevato. Sul lato opposto del portale, troviamo il profeta Isaia: i capelli ondulati incorniciano simmetricamente il viso, i baffi e la barba sono lunghi e scendono sul petto divisi in ciocche arricciate all'estremità, la mano sinistra tiene il proprio rotolo svolto⁵⁴³; il braccio destro è piegato e le due dita della mano, sollevate, sembrano indicare il bordo esterno del pilastrino, ovvero nella direzione opposta al portale. Al di sopra dei profeti Geremia e Isaia, si trovano le figure dei due protagonisti della scena dell'Annunciazione: l'Arcangelo Gabriele, a sinistra, e, sul lato opposto, la Vergine. Il viso dell'Arcangelo si differenzia fortemente dai visi barbuti e segnati dei Profeti, le guance sono infatti piene e levigate e i tratti più dolci. I capelli ondulati ricadono in modo simmetrico dietro alle orecchie, l'aureola presenta un'elegante bordatura perlinata e la parte inferiore di essa è parzialmente celata dalla sommità delle ali, che scendono lungo i fianchi della figura interrompendosi all'altezza del polpaccio. Il piede destro è girato verso l'esterno mentre la

⁵⁴² «((SC)) Ecce / inqu(i)t / Deus» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 127. «ECCE / INQ'D/ DEUS» Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholas Artifex* cit., p. 139. La breve iscrizione occupa solo la sommità del cartiglio. Il pilastrino, nel punto in cui l'iscrizione si interrompe presenta i segni di una frattura, questo segmento potrebbe essere stato pertanto sostituito successivamente. Sul cartiglio del Profeta Geremia presso la cattedrale di Cremona, troviamo la versione integrale del testo, probabilmente molto simile a quello originariamente leggibile a Ferrara: «HIC / EST / IN / Q(UI)T / D(EU)S N(OSTE)R ET N(ON) / ESTIMABI(T)UR ALIUS / ABSQ(UE) IMO / Q(U)I I(N)VENIT / OMNE(M) VIAM / SCIENTIE / ET DEDIT E/AM IACOB / PUERO SUO / ET ISRAEL / DILECTO / SUO» A. Ricci, *Il dibattito sull'apparato scultoreo romanico della Cattedrale di Cremona*, in *La Cattedrale di Cremona. Genesi, simbologia, ed evoluzione di un edificio romanico*, a cura di C. Zanetti, numero monografico, «Annali della Biblioteca statale di Cremona», 59, 2008, pp. 199-213, in particolare p. 203. Il testo va considerato, secondo Ricci, come una citazione letterale dal libro attribuito al profeta Baruch: «Hic Deus noster non aestimabitur alius adversus eum hic adinvenit omnem viam disciplinae et tradidit illam Iacob puero suo et Israhel dilecto suo post haec in terris visus est et cum hominibus conversatus est» (*Baruch* 3, 36-37). Tuttavia, l'iscrizione in oggetto, come approfondiremo meglio a breve, sembrerebbe coincidere con un passo tratto dal *Sermo contra Iudaeos, Paganos et Arrianos*, attribuito a Quodvultdeus vescovo di Cartagine, composto intorno al V secolo: «Hic est [...] Deus noster, et non aestimabitur alius absque illo, qui invenit omnem viam scientiae, et dedit eam Iacob puero suo et Israhel dilecto sibi. Post haec in terris visus est, et cum hominibus conversatus est» Quodvultdeus Carthaginiensis, *Opera tributa. Contra Iudaeos, Paganos et Arrianos*, ed. R. Braun, in *Corpus Christianorum Series Latina*, LX, Turnhout, Brepols, 1976, pp. 241-242. Il brano, così come anche le altre iscrizioni presenti sui cartigli dei profeti raffigurati a Ferrara, ha come oggetto il concetto di incarnazione divina, una tematica fondamentale all'interno della polemica antiggiudaica. Su questo tema si rimanda a: D. F. Glass, *Romanesque Sculpture in Campania. Patrons, Programs, and Style*, University Park: Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1991. L'associazione di questo passo alla figura del profeta Geremia, è riscontrabile anche in altre opere d'arte coeve, come ad esempio nel mosaico absidale della chiesa di San Clemente a Roma, risalente all'incirca al 1118, dove la stessa iscrizione compare nel cartiglio sorretto dal medesimo profeta. Si rimanda a: S. Riccioni, *Il mosaico absidale di San Clemente a Roma, exemplum della Chiesa riformata*, Spoleto, Fondazione centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2006, p. 34.

⁵⁴³ «Ec / ce / Vir / go co / (n)cipi / et et / pari / et Fi / lium / et vo / cabitur (nomen eius Emmanuel)» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 127. «EC/CE VIR/GO CO(N) / CIPI/ET ET PARI / ET FI/LIUM / ET VO/CABITUR» Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholas Artifex* cit., p. 139.

punta del sinistro aderisce allo spigolo del pilastrino. L'indice e il medio della mano destra si allungano verso l'interno del portale, in direzione della Vergine, la mano sinistra, invece, regge l'estremità superiore di un cartiglio recante il saluto rituale⁵⁴⁴. La Vergine tiene entrambe le mani all'altezza del petto con i palmi rivolti verso l'esterno⁵⁴⁵, l'aureola è riccamente decorata e la testa, la fronte e il collo sono coperti da un velo. La bordatura del mantello, indossato sopra la lunga tunica, è impreziosita dall'inserzione di una decorazione composta da cerchi e riquadri alternati; la Vergine è inoltre l'unica figura del gruppo, insieme all'Arcangelo, ad indossare un paio di calzature, i suoi piedi sono rivolti in direzione dell'entrata del tempio⁵⁴⁶. La formella quadrata che si trova appena sopra il capo della Vergine, sulla faccia esterna del pilastrino, rappresenta un volatile di piccole dimensioni. Questa figura, a differenza di tutte le altre presenti sugli stipiti, risulta orientata verso il basso, in direzione della Vergine; potrebbe pertanto rappresentare la colomba dello Spirito Santo ed essere quindi considerata come parte integrante dell'avvenimento narrato⁵⁴⁷. La monumentalizzazione della scena dell'*Annunciazione*, e la collocazione dei due protagonisti ai lati opposti dell'arcata è una soluzione compositiva inusuale nell'Occidente europeo, ma largamente diffusa nell'arte bizantina⁵⁴⁸; le figure della Vergine e Gabriele, nell'ambito delle decorazioni musive delle basiliche orientali e romane, vengono spesso inserite nei pennacchi degli archi trionfali⁵⁴⁹, cosa che si verifica anche presso la basilica di Santa Maria Assunta a Torcello, geograficamente vicina alla città di Ferrara⁵⁵⁰.

⁵⁴⁴ «A / ve Ma / ria gra / cia ple / ne Do / minus / tecum / bene / dicta / tu in / mulie / ribus» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 127. «A/VE MA/RIA GRA/CIA PLE/NA DO/MINUS / TECUM / BENEDICTA / TU IN / MULIE/RIBUS» Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholas Artifex* cit., p. 139.

⁵⁴⁵ L'utilizzo dell'iconografia della Vergine Orante, è piuttosto raro nelle decorazioni scultoree romaniche occidentali. Questa tipologia risulta al contrario dominante nel panorama dei rilievi in pietra bizantini prodotti tra l'XI e il XII secolo. Verzar Bornstein, *Nicholaus's Sculptures in Context*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp.339-340.

⁵⁴⁶ Sotto ai piedi della Vergine appare l'iscrizione, che si collega al contenuto del cartiglio di Gabriele: «Ecce ancilla D(omi)ni» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 127.

⁵⁴⁷ L'immagine della colomba si collega alla figura del volatile che si accosta all'orecchio del mascherone nel tralcio abitato che incornicia la lunetta. Legando così il tema dell'incarnazione di Cristo e quello della discesa del *logos* nella materia. Cfr. *supra*. p. 107; C. Tubi, *La cattedrale pitagorica. Geometria e simbolismo nel duomo di Ferrara*, Ferrara, Corbo, 1989, p. 87. L'identificazione del volatile con la colomba dello Spirito Santo viene proposta anche da Ann Lee Spiro: Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholas Artifex* cit., p. 139.

⁵⁴⁸ Verzar Bornstein, *Nicholaus's Sculptures in Context*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 339-340.

⁵⁴⁹ Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 129; La stessa cosa si verifica presso alcune basiliche della Sicilia normanna: Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholas Artifex* cit., p. 166; Per questa modalità di rappresentazione della scena si veda inoltre: E. Kitzinger, *Mosaics of Cappella Palatina in Palermo*, «The Art Bulletin», 31, 1949, pp. 269-292.

⁵⁵⁰ Verzar Bornstein, *Nicholaus's Sculptures in Context*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp.339-340.

In base all'analisi del testo dei cartigli sorretti dalle figure dei Profeti e dell'Arcangelo Gabriele, Julien Durand⁵⁵¹, già alla fine dell'Ottocento, aveva identificato il sermone natalizio *Contra Iudaeus, Paganos et Arrianos. Sermo de symbolo*⁵⁵², come possibile riferimento testuale per l'interpretazione delle figure presenti sugli stipiti del portale. Nel sermone, i personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento, sono chiamati a testimoniare l'avvento del Salvatore sulla Terra⁵⁵³. Anche le scene dell'infanzia di Cristo, disposte sull'architrave, sono direttamente ricollegabili al contenuto del sermone: Elisabetta vi viene infatti menzionata insieme a Giovanni Battista, anch'esso presente sia nell'architrave che sulla fronte del protiro. Anne Shirley Zavin⁵⁵⁴ ha fatto notare come, il profeta Ezechiele, pur non essendo mai nominato all'interno del sermone⁵⁵⁵, venga comunque rappresentato, così come accade anche presso le cattedrali di Verona e a Cremona⁵⁵⁶, la studiosa suggerisce pertanto la possibile esistenza di varianti regionali dello stesso testo⁵⁵⁷. I brani del sermone venivano infatti assimilati nelle omelie del periodo natalizio seguendo modalità diverse a seconda delle tradizioni

⁵⁵¹ J. Durand, *Monumet figurés du Moyen Age exécuté d'après les textes liturgiques*, «Bulletin Monumental», 54, 1888, pp. 521-550.

⁵⁵² Il sermone veniva in passato attribuito a Sant'Agostino. In seguito, il testo è stato attribuito a Quodvultdeus vescovo di Cartagine (437-439): Quodvultdeus Carthaginiensis, *Opera tributa. Contra Iudaeos, Paganos et Arrianos*, ed. R. Braun, in *Corpus Christianorum Series Latina*, LX, Turnhout, Brepols, 1976, pp. 225-258. Si rimanda a: D. F. Glass, *Liturgy and Drama in Romanesque Italy*, in *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Campari, M. Mussini, Milano, Electa, 2007, pp. 267-271; Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholaus Artifex* cit., p. 164; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 130. La parte del sermone indirizzata agli ebrei (ovvero dal capitolo undicesimo al diciottesimo) veniva utilizzata come *lectio* liturgica nelle funzioni mattutine nelle giornate precedenti al giorno di Natale. L'uso liturgico di questo estratto è testimoniato ad un'omelia natalizia presente in un lezionario del XII secolo, ovvero il *Sermo Beati Augustini Episcopi de Natale Domini*, in particolare la sesta *lectio*. Dello stesso sermone esisteva inoltre una versione drammatizzata che veniva recitata nel corso dei giorni dell'Avvento. Per la tradizione manoscritta del sermone e quella relativa alla sua drammatizzazione in ambito liturgico, di cui esistono numerose versioni si vedano: K. Young, *Ordo Prophetarum*, «Transactions of Wisconsin academy of sciences, art and letters», 20, 1922, 20, pp. 1-82; Id., *The Drama of the Medieval Church*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1933, II., pp. 126-131; W. Tydeman, *The Theatre in the Middle Ages: Western European Stage Conditions, C. 800-1576*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984 (ed. or. Cambridge, 1978), pp. 31-32. Si rimanda inoltre a: M. Sepet, *Les Prophetes du Christ. Etudes sur les origines du théâtre au moyen âge*, in *Bibliothèque de l'École de Chartres*, XXVIII, 1867, pp. 1-27, 211-264. Si veda inoltre: Riccioni, *Il mosaico absidale di San Clemente a Roma* cit., p. 34.

⁵⁵³ Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 566.

⁵⁵⁴ Zavin, *Ferrara Cathedral Façade* cit. p. 114.

⁵⁵⁵ Le figure sacre menzionate nel testo sono: Isaia, Geremia, Daniele, Mosè, Davide, Abacuc, Simeone, Zaccaria, Elisabetta e Giovanni Battista. Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholaus Artifex* cit., p. 164.

⁵⁵⁶ Anche in questi due casi le figure dei profeti e il contenuto dei loro cartigli potrebbero essere collegati allo stesso dramma liturgico, si veda: K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1933, II., pp. 126-131; Glass, *Liturgy and Drama* cit., p. 267. Le varie tradizioni del testo determinarono probabilmente la scelta delle figure da utilizzare di volta in volta. A questo proposito si veda: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 129-130.

⁵⁵⁷ Secondo Zavin sarebbero state comunque le opere plastiche ad aver influenzato la tradizione letteraria e non viceversa. A. S. Zavin, *Ferrara Cathedral Façade*, PhD Dissertation, Columbia University, 1972 (Ann Arbor, University Microfilms International, 1989), pp. 110-118. Per le influenze del dramma liturgico sull'iconografia si veda: I. H. Forsyth, *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, Princeton University Press, 1972, pp. 49-60.

locali, subendo pertanto modifiche e variazioni⁵⁵⁸. A questo proposito, Zavin sottolinea come il programma iconografico del portale ferrarese risulti direttamente collegabile ad una versione del dramma liturgico ispirato al sermone frutto della contaminazione tra la tradizione orientale e quella occidentale del testo, nella quale la figura del Profeta Ezechiele si trova invece inclusa⁵⁵⁹. Il sermone in oggetto, in virtù della sua originaria attribuzione a Sant'Agostino, godeva di particolare popolarità presso l'ambiente monastico della Montecassino desideriana (1058-1086), considerabile a pieno titolo come uno dei più importanti centri culturali propulsori degli ideali sottesi al processo di rinnovamento delle istituzioni ecclesiastiche e della liturgia⁵⁶⁰ promosso dalla Riforma della Chiesa a partire dall'XI secolo⁵⁶¹. Nella biblioteca dell'abbazia infatti, sono stati rinvenuti ben sei manoscritti, risalenti all'XI secolo, intitolati: *Sermones et homiliae diversorum Patrum*, nei quali sono contenuti capitoli tratti dal *Contra Iudaeos, Paganos et Arrianos*. Le annotazioni presenti su tali codici indicano che i passi tratti dal sermone venivano letti nel corso delle funzioni religiose relative alla vigilia e al giorno di Natale⁵⁶². L'associazione di questi brani alle immagini dei profeti, e in generale la loro citazione nel contesto dell'arte figurativa, si verifica frequentemente nei programmi iconografici ideati e realizzati tra l'XI e il XII secolo, in diverse aree della penisola italiana⁵⁶³;

⁵⁵⁸ Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 130.

⁵⁵⁹ Nel *Sermo Beati Augustini Episcopi de Natale Domini*, testo che avrebbe ispirato il gruppo scultoreo ferrarese secondo Zanichelli, il Profeta Ezechiele è assente. Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 566. Come sottolinea Barillari infatti: «Si noterà intanto come la scelta operata da chi concepì i progetti iconografici di Cremona e Ferrara non solo non rispecchi appieno quello dell'autore del *Jeu*, adottando nel caso di Geremia versetti profetici derivati da un'altra fonte [ovvero quella del *Sermo*], ma si discosti anche dal *Sermo*, dal momento che prevedeva la figura di Ezechiele in esso assente e non contemplata neppure dalla rappresentazione teatrale» S. M. Barillari, *La scena di pietra: tradizione materiale e pratiche performative a confronto sulla scorta del «Jeu d'Adame»*, in *La scena materiale: oggetti e pratiche di rappresentazione nel teatro medievale*, a cura di T. Pacchianotti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. 13-60, in particolare p. 26. Tuttavia, il profeta Ezechiele compare nella tradizione omiletica bizantina, e specificatamente all'interno di un'omelia attribuita ad Esichio vescovo di Gerusalemme (V secolo d.C) il cui testo è strutturato come quello del sermone. G. La Piana, *Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina dalle origini al IX secolo, con rapporti al teatro sacro d'Occidente*, Grottaferrata, Tipografia italo-orientale S. Nilo, 1912, pp. 298-299, 302-306. Boscolo Marchi ha sottolineato come questo testo risulti particolarmente attinente alla decorazione scultorea del portale ferrarese: l'oggetto dell'omelia attribuita a Esichio infatti è proprio l'*Annunciazione*, episodio che non viene nominato né nell'*Ordo Prophetarum* né nel sermone *In Natale Domini*. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 130

⁵⁶⁰ In questo momento storico assistiamo ad un processo di spettacolarizzazione degli eventi liturgici: la Chiesa 'riformata' esprime infatti la volontà di rendere più coinvolgenti i propri rituali. Riccioni, *La décoration monumentale à Rome aux XI et XII siècles* cit., p. 327.

⁵⁶¹ H. E. J. Cowdrey, *L'abate Desiderio e lo splendore di Montecassino. Riforma della Chiesa e politica nell'XI secolo*, Milano, Jaca Book, 1986 (ed. or. Oxford, 1983). Sul ruolo dell'abbazia di Montecassino nel processo di programmazione ideologica della produzione artistica promosso dalla Riforma si rimanda al famoso contributo di Kitzinger: E. Kitzinger, *The Gregorian Reform and the Visual Arts: a problem of method*, «*Transactions of Royal Historical Society*», 5, 22, 1972, pp. 83-107. Si veda inoltre: *Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana*, a cura di F. Avagliano, Montecassino, Pubblicazioni cassinesi, 1997.

⁵⁶² Per la citazione dei manoscritti in oggetto, e per informazioni relative all'utilizzo liturgico di tali testi presso l'abbazia di Montecassino, si veda: Riccioni, *Il mosaico absidale di San Clemente a Roma* cit., p. 34.

⁵⁶³ Come ad esempio in Campania, dove, citazioni del sermone attribuito a Quodvultdeus sono state inserite presso gli archi trionfali delle cattedrali di Capua e Salerno. Si veda: Glass, *Romanesque Sculpture in Campania* cit., pp. 203-221. Nonché nei contesti precedentemente citati delle cattedrali di Cremona e Verona, dove le figure dei profeti reggono cartigli

l'utilizzo reiterato di questo particolare testo liturgico in ambito iconografico nel periodo storico sopracitato, potrebbe pertanto rispondere ad esigenze che potremmo definire programmatiche, e probabilmente ricollegabili al contesto culturale della Riforma. Il tema centrale sviluppato dal dramma liturgico in questione, così come quello sul quale è incentrata la maggior parte dei programmi iconografici in cui esso viene citato, incluso il caso ferrarese, risulta essere, in definitiva, l'avvento di Cristo, unico e vero Re, sulla terra e il suo trionfo finale. La celebrazione e l'esaltazione dell'incarnazione del Salvatore, risultava fondamentale al fine di contrastare le pericolose convinzioni teologiche proprie degli eretici e degli ebrei, e, presso la cattedrale di Ferrara, come in altri contesti, le iscrizioni presenti sui rotoli dei profeti, tratte dal dramma liturgico ispirato al sermone *Contra Iudaeos, Paganos et Arrianos*, avevano probabilmente la funzione di dichiarare pubblicamente e in maniera inequivocabile, la fede nell'unico Dio, ovvero quello della religione cristiana. Come è noto, tra la fine dell'XI secolo e l'inizio di quello successivo, la Chiesa occidentale si trovava impegnata nella lotta contro la crescente diffusione dei movimenti ereticali⁵⁶⁴, ed è lecito presumere che questa feroce battaglia venisse combattuta anche attraverso la diffusione programmatica di immagini che, tramite l'esposizione dei dogmi propri del cristianesimo, erano chiamate ad assumere il ruolo di sottolineare concetti quali il trionfo dell'ortodossia e l'indiscutibile autorità delle istituzioni ecclesiastiche⁵⁶⁵.

con iscrizioni simili a quelle presenti a Ferrera. Si rimanda a: Young, *The Drama of the Medieval Church* cit., pp. 126-131; F. Gandolfo, *La facciata scolpita in L'arte medievale nel contesto (300-1300): funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano, Jaka Book, 2006, pp. 79-103, in particolare p. 86; Ricci, *Il dibattito sull'apparato scultoreo romanico della Cattedrale di Cremona* cit., p. 5, nota n. 26. Come accennavamo, anche nel mosaico absidale della chiesa di San Clemente a Roma, realizzato presumibilmente attorno al 1118, il profeta Geremia viene raffigurato mentre sorregge un cartiglio recante un'iscrizione tratta dal sermone in questione: Riccioni, *Il mosaico absidale di San Clemente a Roma* cit., p. 34. L'influenza del sermone e della sue versioni drammatizzate sui cicli scultorei coevi è stata riscontrata anche altrove in Europa, e in particolare presso le cattedrali francesi. Per l'approfondimento di questo argomento si rimanda all'importante quanto datato studio di Emile Mâle che analizza il caso di Notre Dame la Grande a Poitiers: E. Mâle, *L'art religieux du XII siècle en France: étude sur les origines de l'iconographie au Moyen Âge*, Paris, Librairie Armand Colin, 1953, pp. 141-145.

⁵⁶⁴ M. Lambert, *Medieval Heresy: Popular Movements from the Gregorian Reform to the Reformation*, Oxford, Blackwell Publishers, 1999 (ed. or. Cambridge, 1992).

⁵⁶⁵ A. C. Quintavalle, *Le immagini contro le eresie: i tempi delle figure nel Medioevo d'Occidente*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2002), a cura di C.A. Quintavalle, Milano, Electa, 2005, pp. 17-41. In particolare, nel contesto ferrarese, il tema del ritorno in seno all'ortodossia doveva risultare particolarmente importante, considerato il temporaneo appoggio precedentemente accordato all'Antipapa Anacleto II. Sul vescovo Landolfo e su tutta la popolazione della città di Ferrara pesava infatti l'onta dell'interdetto emanato da Callisto II. Innocenzo II aveva infatti da poco perdonato le offese subite dal suo predecessore tramite l'accettazione in dono del terreno sul quale sarebbe sorta la nuova cattedrale, simbolo del ricongiungimento tra la Santa Sede e le autorità religiose ferraresi. Vale inoltre la pena ricordare come la Chiesa in questo momento storico abbia la necessità di esprimere simbolicamente attraverso le immagini esposte sugli edifici religiosi un messaggio volto all'esaltazione delle fede cristiana nel tentativo di contrastare la pericolosa diffusione delle teorie ereticali. Come ricorda Riccioni infatti: «Le pressioni delle "eresie" della Simonia e del Nicolaismo, così come la necessità di ancorare a forti suggestioni simboliche il messaggio della Chiesa, portarono all'elaborazione del principio teorico che l'architettura sacra e l'apparato ornamentale devono riflettere il mistero che si celebra nell'edificio» Riccioni, *Gli altari di S. Galla e di S. Pantaleo* cit., p. 189.

Il programma iconografico del portale ferrarese, in cui le figure dei profeti svolgono l'importante funzione di preannunciare la venuta di Cristo e la sua definitiva vittoria sulle forze demoniache, sortiva probabilmente l'effetto di evocare il rituale liturgico durante il quale i testi iscritti sui cartigli delle sacre figure venivano recitati. In questo contesto quindi, i profeti diventano 'figure parlanti'⁵⁶⁶: essi rivolgono il proprio messaggio in modo diretto al fedele che si apprestava a varcare la soglia del tempio, ricalcando così il ruolo affidatogli all'interno del dramma liturgico, in cui vari personaggi prendevano parola per testimoniare la discesa in Terra del Messia. Lo sguardo dei profeti sembra infatti direttamente rivolto nei confronti dell'osservatore, e anche l'atteggiamento e i gesti compiuti appaiono finalizzati a stabilire un contatto con il fedele, chiaramente invitato a prestare attenzione al contenuto dei rotoli iscritti sorretti con fare esplicativo. In base a queste osservazioni siamo quindi in grado di confermare l'importanza del ruolo assunto dalle iscrizioni all'interno del programma iconografico nicoliano, la cui presenza appare infatti determinante ai fini di una corretta comprensione dei messaggi da esso veicolati⁵⁶⁷. Le iscrizioni svolgevano infatti una funzione didattica, in grado di enfatizzare e chiarire il messaggio espresso dalle immagini⁵⁶⁸. È bene ricordare, a tal proposito, come la perfetta compenetrazione tra testo e immagine possa essere considerata una caratteristica comune alla maggior parte dei programmi iconografici prodotti a cavallo tra l'XI e il XII secolo. L'affiancamento sistematico di iscrizioni e figure potrebbe essere identificato infatti come uno degli elementi costitutivi di una nuova strategia comunicativa attuata dalla Chiesa, al fine di diffondere con maggior chiarezza gli ideali sottesi al processo di rinnovamento delle istituzioni

⁵⁶⁶ Attraverso le iscrizioni le figure dei profeti vengono quindi animate e teatralizzate. L'iconografia del profeta che regge un rotolo svolto compare spesso nei programmi iconografici coevi prodotti negli ambienti influenzati dal movimento riformatore. Occorre tuttavia precisare che il rotolo iscritto simboleggia la voce in maniera più chiara nel caso in cui esso venga rappresentato svolto orizzontalmente in maniera sinuosa. I rotoli sorretti dai profeti del mosaico absidale della Chiesa di San Clemente a Roma, (opera considerabile come una sorta di manifesto dell'arte 'riformata'), appartengono a questa tipologia. Immagini dei profeti con rotoli srotolati verso il basso si trovano inoltre frequentemente impiegate negli *incipit* delle Bibbie Atlantiche riformate. Riccioni, *Il mosaico absidale di San Clemente a Roma* cit., pp. 19, 78.

⁵⁶⁷ Per l'indagine del rapporto che intercorre tra testo e immagine nelle opere attribuite all'officina nicoliana si rimanda al contributo di Lomartire, che prende in considerazione principalmente il caso del Portale dello Zodiaco presso la Sacra di San Michele. Anche in questo contesto infatti, le iscrizioni presenti completano il messaggio espresso dai rilievi, sovrapponendo ad esso ulteriori significati, ed assumendo pertanto un ruolo più profondo rispetto a quello svolto da una semplice didascalia. Lomartire, *Testo e immagine nella porta dello Zodiaco* cit., pp. 431-474.

⁵⁶⁸ Tale caratteristica risulta essere una prerogativa comune ai programmi iconografici ideati in questo periodo con l'intento di diffondere gli ideali dei riformatori. L'analisi del mosaico absidale di San Clemente condotta da Stefano Riccioni, ha dimostrato, tra le altre cose, come la stretta interazione tra testo e immagine risulti determinante per la corretta comprensione del messaggio veicolato dal programma iconografico. Come spiega l'autore infatti: «La presenza di iscrizioni in un contesto di arte figurativa si rivela un elemento pienamente significativo. Esse, per le loro qualità iconiche (attinenti alla forma) e testuali (che riguardano il contenuto) e per le modalità della loro "esposizione" si configurano quali parti integranti e irrinunciabili di un'interpretazione in chiave iconografica e iconologica dell'opera di cui fanno parte. Le epigrafi presenti nei contesti monumentali rivelano, infatti, la complessità del messaggio figurato al quale sovrappongono importanti informazioni e aprono la porta a numerose possibilità di ricerca» Riccioni, *Il mosaico absidale di San Clemente a Roma* cit., p. XVI.

ecclesiastiche in atto⁵⁶⁹. La scelta di inserire all'interno del programma iconografico del portale ferrarese citazioni tratte da un testo apprezzato negli ambienti culturali dei riformatori e strettamente funzionale all'affermazione e all'esaltazione del Credo cristiano (indirizzando l'attenzione del fedele sul suo contenuto attraverso la potenza espressiva delle immagini), potrebbe quindi forse essere considerata come un ulteriore spia della volontà della committenza di esprimere visivamente la propria adesione alla Riforma, e di ribadire la propria fedeltà nei confronti della Santa Sede.

⁵⁶⁹ «nous avons pu identifier dans les œuvres des XI et XII siècles une stratégie de communication précise qui met en évidence la parole écrite, et sa “mis en page” dans les représentations, en tant que guide à la lecture, avertissement adressé au public et contrôle des images effectué de manière programmatique par le concepteur des décorations monumentales, pour surveiller la transmission correcte des idéaux de la *renovatio Ecclesiae*» Riccioni, *La décoration monumentale à Rome aux XI et XII siècles* cit., p. 327. Secondo Kessler l'associazione tra parole e immagini nell'arte prodotta in questo momento storico svolge una funzione analoga alla predicazione, rendendo i messaggi veicolati dalle opere comprensibili sia agli illetterati sia a coloro che, invece, erano in grado di leggere. La parola rafforzava il significato delle immagini e, come nel caso ferrarese, essa si rivela in grado di agevolare l'identificazione delle figure rappresentate, fissando per iscritto quanto già noto ai fruitori dell'epoca tramite la tradizione orale. Lo studioso sviluppa questi argomenti principalmente nei seguenti contributi: H. Kessler, *Picture as Scripture in Fifth Century Churches*, «Studia Artium Orientalis et Occidentalis», 2, 1985, pp. 17-31; Id., *Diction in the “Bibles of illiterate” in World Art. Themes of Unity in Diversity*, Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art (Washington DC, 1986), 3 voll., ed. I. Lavin, University Park (Pa.), Pennsylvania State University Press, 1989, II., pp. 297-308; Id., *Spiritual seeing: picturing God's invisibility in Medieval Art*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 2000, p. 127. Il rapporto tra immagine e scrittura nell'arte medievale è stato affrontato in un variegato e corposo insieme di contributi: A. Campana, *Paleografia oggi: rapporti problemi e prospettive di una ‘coraggiosa disciplina’*, «Studi Urbinati», n.s. 41, 1/2, 1967, pp. 1013-1030; Id., *Le iscrizioni medievali di San Gemini*, in *San Gemini e Carsulae*, a cura di U. Ciotti, Milano, Bestetti, 1976, pp. 81-132; Id., *Le testimonianze delle iscrizioni in Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena. Quando le cattedrali erano bianche. Mostra sul Duomo di Modena dopo il restauro*, catalogo della mostra (Modena 1984), a cura di E. Castelnuovo, A. Peroni, Modena, Panini, 1985, pp. 363-373; A. Petrucci, *La scrittura: ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986; R. Favreau, *Fonctions des inscriptions au Moyen Âge*, «Chaiers de Civilisation médiévale», 32, 1989, pp. 203-232. A questa tematica è stato dedicato un importante convegno nel 1995, per un esaustivo approfondimento si rimanda ai contributi presentati in quella sede: *Epigraphie et iconographie*, Actes du Colloque tenu a Poitiers, (Poitiers, 1995), a cura di R. Favreau, Poitiers, Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1996. Si rimanda inoltre agli atti di un più recente convegno di studi riguardante la stessa tematica: *Reading images and texts: medieval images and text as forms of communication*, Papers from the Third Utrecht Symposium on medieval literacy (Utrecht, 2000), a cura di M. Hagemon, M. Moster, Turnhout, Brepols, 2005. La bibliografia sul tema del rapporto tra figure e iscrizioni nell'arte del Medioevo è vastissima, si rimanda pertanto nuovamente al contributo di Stefano Riccioni dove vengono citate alcuni dei più importanti studi riguardanti questo argomento: Riccioni, *Il mosaico absidale di San Clemente a Roma* cit., p. XVII, nota n. 19.

Le immagini più prossime alle figure dei Profeti sono i rilievi a soggetto prevalentemente faunistico scolpiti verticalmente sui pilastri che compongono la strombatura del portale. Nel capitolo seguente, tenteremo di verificare se, e in quale modo, tali immagini possano essere inserite all'interno di questo complesso sistema significante. Come è emerso dall'analisi degli elementi che compongono la decorazione scultorea del protiro e del portale, la presenza di figure animali dalla forte valenza simbolica assume un ruolo strategico all'interno del processo narrativo. A partire dai leoni stilofori posti alla base della struttura, passando per il drago infernale sconfitto nella lunetta e terminando con l'Agnello crucifero posto all'apice della composizione, tutte le creature rappresentate sembrano comunicare chiaramente un messaggio. Anche l'insieme di rilievi collocati sugli stipiti potrebbe pertanto inserirsi all'interno di questa teoria di simboli, facendosi probabilmente veicolo, allo stesso modo, di significati precisamente decodificabili da parte dei destinatari del programma iconografico. Non va dimenticato infatti che un'altra importante caratteristica dell'ornamentazione degli edifici religiosi realizzati tra l'XI e il XII secolo, risulta essere proprio la presenza di una forte valenza simbolica accordata alla totalità delle sue componenti. Tale assunto viene esplicitamente teorizzato all'interno dei testi prodotti entro l'ambiente culturale riformatore: gli scritti di Bruno di Segni, in particolare, contribuiscono a definire con chiarezza questo concetto⁵⁷⁰. Secondo questa visione, nel tempio del Signore, ogni elemento doveva possedere un valore significante, strettamente funzionale alla diffusione dei dogmi propri del cristianesimo⁵⁷¹. La critica ha infatti evidenziato a più riprese lo stretto rapporto che intercorre tra le immagini esposte presso i luoghi di culto e le opere dei maggiori teorici della Riforma, nelle quali si insiste appunto sulla necessità di associare forti significati

⁵⁷⁰ Per il tema dell'adesione di Bruno d'Asti (1048-1123), vescovo di Segni (in seguito alla nomina conferitagli dallo stesso Gregorio VII) e abate di Montecassino (1107), al movimento riformatore, si rimanda ai seguenti studi, che indagano la biografia e le opere di questo personaggio cruciale nel processo di teorizzazione degli ideali sottesi alla Riforma della Chiesa dell'XI secolo: R. Grégoire, *Bruno de Segni. Exégète médiéval et théologien monastique*, Spoleto, Fondazione CISAM, 1965; B. Navarra, *S. Bruno Astense, vescovo di Segni e abate di Montecassino*, Roma, Centro studi del Lazio, 1980; *Bruno di Segni (1048-1123) e la chiesa del suo tempo*, Atti delle Giornate di studio (Segni, 1999), a cura di F. Cipollini, Venafrò, Edizioni Eva, 2001. Le opere in cui questo autore elabora e sviluppa il principio teorico secondo cui a tutte le componenti architettoniche e ornamentali dell'edificio ecclesiastico va attribuito uno specifico significato simbolico derivato dalle Sacre Scritture sono le seguenti: Bruno, Signensis, *Tractatus. III. De sacramentis ecclesiae, mysteriis atque ecclesiasticis ritibus*, in *P.L.*, CLXV, coll. 1089B-1110; Id., *Sententiae. I. De figuris ecclesiae*, in *P.L.*, CLXV, coll. 875A-902B; Id., *Sententiae. II. De ornamentis ecclesiae*, in *P.L.*, CLXV, coll. 901B-942D. A questo eminente teorico della Riforma si deve quindi individuazione di una precisa corrispondenza tra le parti costitutive del tempio e la simbologia biblica attraverso l'utilizzo di figure derivate dall'arte Retorica: «l'edificio ecclesiastico diventa una *metonimia*, cioè la figura che i grammatici usano per indicare il contenuto attraverso il contenitore. La chiesa corrisponde simbolicamente a tutti gli oggetti che contiene, e, al contempo, ogni sua parte o struttura la rappresenta» Riccioni, *Il mosaico absidale di San Clemente a Roma* cit., p. 38. Per l'indagine dell'impatto delle opere di Bruno di Segni sull'ambiente ecclesiastico del suo tempo si rimanda agli studi di Hamilton: L. Hamilton, *To consecrate the Church: Ecclesiastical Reform and the Dedication of churches*, in *Reforming the Church before Modernity. Patterns, Problems and Approaches*, ed. C. M. Bellitto, L. Hamilton, Aldershot, Ashgate, 2005, pp. 105-137; Id., *A Sacred City: Consecrating Churches and Reforming Society in Eleventh Century Italy*, Manchester, Manchester University Press, 2010.

⁵⁷¹ Le parole di Bruno di Segni ci comunicano infatti che nulla all'interno della casa del Signore deve apparire come turpe, immondo o fine a sé stesso: «Ingredere in templum Salomonis et circumspicere diligenter, nihil ibi nisi aurum, et ipsum purissimum videre poteris. Quare hoc? quia nihil fatuum et stultum, nihil turpe et immundum in domo Dei apparere debet» Bruno, Signensis, *Sententiae. II. De ornamentis ecclesiae*, in *P.L.*, CLXV, col. 940C.

simbolici ad ogni elemento costitutivo dell'edificio sacro⁵⁷². Alla luce di queste considerazioni risulta pertanto difficile credere che l'inserimento all'interno del programma iconografico di determinati elementi scultorei possa essere considerato frutto di scelte casuali o dettate da esigenze di natura puramente estetica.

Prima di affrontare la descrizione delle immagini disposte lungo gli stipiti del portale ferrarese sarà forse utile, per prima cosa, provare a definire il *corpus* di fonti letterarie, teologiche e di carattere naturalistico, nel quale trova origine il variegato repertorio impiegato in questa sede, nel tentativo di delineare con maggiore chiarezza le fasi che portarono alla costruzione dei significati simbolici associati tradizionalmente nella cultura occidentale alle immagini animali, e le modalità con cui tali teorizzazioni influenzarono alcuni aspetti della produzione artistica.

⁵⁷² Il rapporto tra le opere d'arte figurativa inserite all'intero di edifici religiosi realizzati a cavallo tra l'XI e il XII secolo e gli scritti dei teorici della Riforma come Pier Damiani e Bruno di Segni, è stato analizzato in particolare dagli studi di Herbert Kessler: Kessler, *Image Theory in an Ecclesiastical Space in Cinquante années d'études médiévales: à la confluence de nos disciplines*, Actes du Colloque à la occasion du cinquantenaire du CESC (Poitiers, 2003), a cura di C. Arrignon et. al., Turnhout, Brepols, 2006, pp. 295-308; Id., *Gregory the Great and the Image Theory in Northern Europe during the Twelfth and Thirteenth centuries*, in *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, ed. by C. Rudolph, Malden, Blackwell, 2006, pp. 151-171; Id., *A Gregorian Reform Theory of Art?*, in *Roma e la Riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII sec.)*, a cura di S. Romano, J. Enckell Julliard, Roma, Viella, 2007, pp. 25-48. Si rimanda inoltre a: Riccioni, *La décoration monumentale à Rome aux XI et XII siècles* cit., p. 328; Id., *Il mosaico absidale di San Clemente a Roma* cit., pp. 6-7; Id., *Gli altari di S. Galla e di S. Pantaleo* cit., p. 189.

Capitolo 6. I rilievi disposti verticalmente sui pilastrini della strombatura.

6. 1 Ibridi, animali, e creature fantastiche nelle fonti scritte dall'antichità al Medioevo tra scienze naturali, letteratura e teologia. Una modesta panoramica.

L'aspetto di molti degli animali e delle creature chimeriche che popolano gli stipiti del portale ferrarese coincide, il più delle volte, con le descrizioni degli esseri viventi, reali e favolosi, presenti all'interno del variegato *corpus* di opere enciclopediche, naturalistiche e geografiche, composte dall'età classica alla tarda antichità, e confluite in seguito nelle compilazioni di testi di carattere didattico e teologico riguardanti il mondo animale, redatte nell'Occidente medievale europeo a partire dal XI secolo⁵⁷³. Il vasto repertorio presentato da questa tipologia di fonti assimilò gran parte degli esseri ibridi e animali facenti parte dell'antichissima tradizione mitologica greca⁵⁷⁴, tramandata in forma scritta dai poemi maggiori del ciclo epico⁵⁷⁵. Tali creature, oltre ad essere menzionate dalle fonti scritte, compaiono in numerose e diversificate rappresentazioni figurative a soggetto mitologico prodotte nel bacino del mediterraneo fin dall'VIII secolo a. C.⁵⁷⁶. Nel lungo elenco di categorie di esseri dalle caratteristiche mostruose, approdato nella cultura medievale tramite il recupero delle fonti

⁵⁷³ J. E., Grube, *Bestiario*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 11 voll., a cura di A.M Romanini, Roma, Treccani, 1992.

⁵⁷⁴ Nella mitologia greca gli animali assumono la funzione di tramite tra la dimensione umana e divina. La metamorfosi in una forma animale è infatti una delle modalità con cui le divinità scelgono di manifestarsi agli uomini. Nella poesia epica le immagini simboliche degli animali vengono utilizzate per descrivere le caratteristiche positive e negative dell'animo umano. Nei poemi omerici, ad esempio, la forza degli eroi, viene spesso accostata a quella del leone. M. P. Ciccarese, *Bibbia, bestie e Bestiari: l'interpretazione Cristiana degli animali dalle origini al Medioevo*, in *Il Battistero di Parma: iconografia, iconologia, fonti letterarie*, a cura di G. Schianchi, Milano, Vita e Pensiero, 1999, pp. 375-410, in particolare pp. 376-377; F. Maspero, *Il Bestiario antico: gli animali simbolo e il loro significato nell'immaginario dei popoli antichi*, Casale Monferrato, Piemme, 1997, pp. 7-22; Si rimanda inoltre a J.C., Cooper, *Dizionario degli animali mitologici e simbolici*, Vicenza, Neri Pozza, 1997. I miti riguardanti la mutazione delle divinità o degli esseri umani in animali verranno trasmessi al mondo latino attraverso la famosa opera in quindici libri di Ovidio (43 a.C- 17 d.C): *Metamorphoseon libri*. Si rimanda alla seguente edizione del testo: Ovidio, *Le Metamorfosi*, a cura di G. Paduano, A. Perutelli, Torino, Einaudi, 2000.

⁵⁷⁵ Come è noto, l'aspetto di alcune delle più conosciute figure ibride umane e animali della mitologia classica viene sommariamente descritto nei poemi omerici. Homerus, *Odissea*, a cura di R. Calzecchi Onesti, F. Codino, Torino, Einaudi, 1963. Tra le numerose creature che popolano il poema ricordiamo le più celebri: Sirene (XII., 39, 42, 44, 52, 158, 167, 182, 198), Centauri (XXI, 303), il ciclope Polifemo (IX) ; Homerus, *Iliade*, a cura di R. Calzecchi Onesti, F. Codino, Torino, Einaudi, 1963, dove vengono citati: Gorgone (V, 741; VIII, 349; XI, 36), Chimera (VI, 179; XVI, 328), il centauro Chirone (IV, 219; XI, 832; XVI, 143; XIX, 390), Anche nel famoso poema di Esiodo (VII sec a.C), incentrato sul tema genealogia degli Dei, troviamo elencate celebri figure mitologiche dalle caratteristiche mostruose Hesiodus, *Teogonia*, a cura di G. Arrighetti, Milano, Rizzoli, 1984. Chimera (vv. 319-325), Arpie (vv. 365-269), Echidna (vv. 295-305), Ciclopi (vv. 140-150). Per il ruolo delle creature mostruose nella mitologia greca si veda C. Oriol, Boyer, *Les Monstres dans la Mythologie greque: Réflexion sur la Dynamique de l'Ambigu*, «Circé: chapiers du centre de recherche sur l'imaginaire», 4, 1975, pp. 25-49.

⁵⁷⁶ *Il Bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana*, a cura di M. C Biella, E. Giovannelli, L.G Perego, Trento, Tangram, 2012; G. Bejor, M. Castoldi, C. Lamburgo, *Arte Greca. Dal decimo al primo secolo a.C*, Milano, Mondadori Universitaria, 2008, pp. 33- 73; A. Grilli, *Mito, tragedia e racconto per immagini (V-IV sec. a.C): appunti per una semiotica comparata*, in *Scene dal Mito: iconologia del dramma antico*, a cura di G. Bordignon, Rimini, Guaraldi, 2015, pp. 103-144; A. Tempesta, *Le raffigurazioni mitologiche sulla ceramica greco-orientale arcaica*, Roma, G. Bretschneider, 1998.

appartenenti alla cultura classica⁵⁷⁷, troviamo inclusi anche i rappresentanti delle popolazioni esotiche e favolose⁵⁷⁸ citati nelle narrazioni di carattere storico e geografico attribuite a Ctesia di Cnido, medico alla corte del re persiano Artaserse II (415-399 a.C.)⁵⁷⁹. I racconti di Ctesia rappresentano la premessa per lo sviluppo della produzione di opere di natura etnografica redatte in seguito alla conquista dei territori dell'impero persiano da parte di Alessandro Magno (327-324 a.C.)⁵⁸⁰, che contribuirono a sedimentare nel pensiero occidentale la concezione dell'Oriente come spazio geografico popolato da esseri insoliti e sconosciuti, dominato da una dimensione fantastica capace di suscitare al tempo stesso timore e fascinazione⁵⁸¹. Il tono fantasioso dei resoconti naturalistici

⁵⁷⁷ Per l'indagine delle modalità con cui molte delle creature mostruose appartenenti all'immaginario classico vennero assimilate dalla cultura medievale si rimanda al famoso studio di Wittkower. R. Wittkower, *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 5, 1942, pp. 159-197; Per il ruolo della teratologia dell'antichità si veda J. Berger de Xivrey, *Traditions tératologiques, ou récits de l'Antiquité et du Moyen Age en occident sur quelques points de la fable du merveilleux et de l'histoire naturelle*, Paris, Impr. Royale, 1836, pp. 11-20; C. Lecoteux, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne: essai de présentation*, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1993,

⁵⁷⁸ E. Carrara, *Popolazioni Favolose*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 11 voll., a cura di A.M. Romanini, Roma, Treccani, 1998, IX., pp. 649-653.

⁵⁷⁹ Delle opere note come *Indika e Persika* resta solo il frammentario compendio di Fozio, patriarca di Costantinopoli (IX secolo) Ctesias, Cnidius, *Storia della Persia. L'India: (Fozio, Bibliotheca 72)*, a cura di S. Micunco, Padova, Antenore, 2010.

⁵⁸⁰ Tra le più conosciute vi è l'opera in quattro libri di Megastene, ambasciatore di Seleuco I Nicatore (IV secolo a.C.), presso la corte del re indiano Chandragupta sulla geografia, le religioni e i costumi dell'India. I frammenti superstiti della composizione furono raccolti e ordinati da Schwanbek nel XIX secolo. E. A. Schwanbeck, *Megasthenis Indica. Fragmenta collegit, commentationem et indices addidit*, Bonnae, Pleimes, 1846. La produzione di resoconti etnografici, in cui compaiono descrizioni degli usi e costumi delle specie umane e animali che popolavano le terre d'Oriente, continua e si espande nel corso dei secoli successivi, riprendendo e ampliando il repertorio presentato da Ctesia e Megastene. Per una dettagliata panoramica relativa a questa tipologia di opere si rimanda a Lecoteux, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne* cit., pp. 19-21;

⁵⁸¹ La tradizione mitostorica delle gloriose imprese di Alessandro Magno nei territori d'Oriente, ebbe una grande fortuna nel corso del Medioevo occidentale, grazie all'enorme diffusione dell'opera nota con il titolo di *Romanzo di Alessandro*, costituita da un insieme eterogeneo di frammenti, al cui autore, ignoto, viene convenzionalmente associato il nome di 'Pseudo-Callistene'. Gli originali testi in lingua greca furono redatti presumibilmente tra il III secolo a.C. e il I secolo d.C. La traduzione latina ad opera di Giulio Valerio si colloca invece tra il III e il IV secolo d.C., questo autore attribuisce il testo ad Esopo. Iulius Valerius Polemius, *Res gestae Alexandri Macedonis translatae ex Aesopo Graeco*, ed. by B. Kübler, Leipzig, Teubner, 1888. L'opera godette di un grande successo nel corso dei secoli posteriori come dimostrano le infinite traduzioni e redazioni latine di epoca medievale, di cui ci limitiamo a citare le più famose: l'*Historia de proeliis* dell'arciprete Leone, risalente al X secolo F. Pfister, *Der Alexanderroman des Archipresbiter Leo*, Heidelberg. Winter, 1913; e il *Roman d'Alexandre* del francese Abéric de Pisonçon del XII secolo. Il testo è noto tramite una lunga serie di versioni e redazioni, per le quali si rimanda alla monumentale edizione curata da Armstrong *The Medieval French «Roman d'Alexandre»*, a cura di E. C. Armstrong et. al., 41 voll., Princeton, Princeton University Press, Paris, Le Presses Universitaires de France, 1937 ss. Per una sintesi della tradizione manoscritta del testo attribuito all'arciprete Leone si veda inoltre *Liber monstrorum (secolo IX)*, a cura di F. Porsia, Napoli, Liguori, 2012 (ed. or. Bari, Dedalo libri, 1976), p. 66, nota n.39) Per lo sviluppo del mito di Alessandro Magno dall'antichità al medioevo si rimanda ai seguenti studi: C. Cracco Ruggini, *Sulla cristianizzazione della cultura pagana: il mito greco e latino di Alessandro dell'età antonina al medioevo*, «Athenaeum», 63, 1965, pp. 3-80; C. Frugoni, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema*, Roma, Istituto di Studi Storici Italiani per il Medio Evo, 1973; C. Dionisotti, *Il mito di Alessandro dall'ellenismo al Rinascimento (e oltre)*, in *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, a cura di M. Centanni, Milano, Mondadori, 2005, pp. 165-198. Per la storia relativa alla complessa genesi dell'opera dello Pseudo Callistene e per la ricostruzione della sua tradizione manoscritta si veda *Il romanzo di Alessandro*, a cura di M. Centanni, Torino, Einaudi, 1991, pp. 7-60. All'interno della raccolta sono individuabili tre sezioni: una biografica, una epistolare e un'ultima parte dedicata alla descrizione delle mitiche imprese di Alessandro nei territori

riguardanti fauna, flora e popolazioni straordinarie delle terre d'Oriente, composte in età ellenistica, si discosta notevolmente dall'approccio adottato da Aristotele per la redazione di quella che può essere ufficialmente considerata come la più importante, vasta, e sistematica opera di zoologia dell'antichità, ovvero la celebre *Historia animalium* (384-323 a.C.)⁵⁸². Nei nove libri che compongono l'opera, vengono descritte caratteristiche anatomiche, comportamentali e modalità di riproduzione di circa cinquecento specie animali, incluso l'Uomo, considerato l'unico animale dotato di pensiero⁵⁸³.

dell'estremo Oriente. Dalle ultime due vennero estrapolati tesi che ebbero fortuna anche singolarmente tramite diverse rielaborazioni e traduzioni latine come nel caso dell'*Epistola Alexandri ad Aristotelem, magistrum suum, de itinire suo et de situ Indiae*, in appendice all'opera latina di Giulio Valerio. Si veda in oltre la più recente edizione critica a cura di Boer: *Epistola Alexandri ad Aristotelem ad codicum fidem edita et commentario cristico instructa*, ed. by W. W. Boer, The Hague, Ecelxior, 1953. Per una *summa* del dibattito sviluppatosi dal XVIII secolo in poi sull'autenticità dell'epistolario si veda G. Monti, *Le lettere di Alessandro: storia degli studi*, «Histos. The Online Journal of Ancient Historiography», 10, 2016, pp. 17-33. Alla creazione dell'immaginario medievale intorno alle esotiche terre d'Oriente e ai suoi abitanti umani e animali, contribuì inoltre la diffusione di opere latine collaterali al *Romanzo di Alessandro*, dall'incerta datazione, composte forse a cavallo tra VI e VII secolo: l'*Epistola Fermetis Divo Adriano*, l'*Epistola Premonis regis ad Traianum imperatore* e il celebre *De rebus in Oriente mirabilibus*. Secondo Faral questi tre scritti rappresentano tre distinte redazioni della stessa opera. Tali opere rientravano all'interno del genere letterario delle false lettere agli imperatori, esercizi retorici particolarmente popolari nel corso dell'età tardo imperiale romana. E. Faral, *Une source latine de l'histoire d'Alexandre. La lettre sur les Merveilles de l'Indie*, «Romania», 43, 1914, p. 199-215; *De rebus in Oriente mirabilibus: (lettre de Pharasmanes)*, a cura di C. Lecouteux, Meisenheim am Glan, Hain, 1979; *Le meraviglie dell'Oriente. De rebus in Oriente mirabilibus*, a cura di M. Ciccutto, Pisa, ETS, 1994. Per un'efficace sintesi dei contenuti presentati da questo genere di resoconti etnografici si veda inoltre la tesi di laurea di Sara Sebenico. S. Sebenico, *I mostri dell'Occidente medievale. Fonti e diffusione di razze umane e mostruose: ibridi e animali fantastici*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2005, pp. 84-90.

⁵⁸² I trattati che Aristotele dedicò alla zoologia comprendono inoltre il *De partibus animalium*, in quattro libri, e il *De generatione animalium*, in cinque libri. Aristotele, *The works of Aristotele*, a cura di W. D. Ross, J. A., Smith, XII voll., Oxford, Clarendon Press, 1908-1952, IV., *Historia Animalium*, translated by D. Wentworth Thompson, 1910; Aristotele, *The works of Aristoteles* cit., V., *De partibus animalium, De motu animalium, de incessu animalium, De generatione animalium*, translated by W. Ogle, A. S. L. Farquharson, A. Platt, 1912. Nel IV libro del *De generatione animalium* Aristotele analizza dal punto di vista genetico il fenomeno dalla presenza in natura di esseri umani fuori dal comune, formulando teorie embriologiche sulla generazione di tali esseri, che si verifica quando sussistono errori nel processo di concepimento. Secondo Aristotele quindi, tale fenomeno. si presenta a causa di fattori totalmente naturali, e non divini: «Ecco dunque che il mostruoso, radicalmente differenziato dal prodigioso, è presentato secondo la lezione aristotelica come un evento del tutto interno al comune corso naturale, che per ragioni accidentali [...] devia dal processo teleologico e da una *recta operatio*, che costituisce l'operare comune della natura» S. Guidi, *Erratae Naturae. Cause prime e seconde del mostro biologico tra medioevo e età moderna*, «Lo Sguardo: rivista filosofica», 9, *Spazi del mostruoso. Luoghi filosofici della mostruosità*, a cura di S. Guidi, A. Lucci, 2012, pp. 65-105, in particolare p. 76. Come è noto, nel mondo antico, eccezionali fenomeni meteorologici e nascite di esseri umani e animali dalle caratteristiche prodigiose venivano letti come presagi della volontà degli Dei. Tali prodigi venivano interpretati tramite pratiche divinatorie. Per tale tematica si veda R. Bloch, *Les prodiges dans l'antiquité classique (Grèce, Etrurie et Rome)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963. Per una bibliografia sul tema dell'interpretazione di portenti e prodigi, a per una panoramica degli autori latini che dal I secolo d.C in poi si occuparono di divinazione si rimanda a Porsia, *Introduzione*, in *Liber monstrorum* cit., p. 5-15. Aristotele inoltre, considerando la differente durata dei periodi di gestazione negli umani e negli animali, nega di fatto l'esistenza di esseri ibridi. J.B. Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, p. 115. I trattati di Aristotele si basavano su dati raccolti tramite l'osservazione diretta e lo studio della realtà materiale. Egli sentirà la necessità di coniare un nuovo lessico per la descrizione degli animali, riscontrando l'assenza, nelle opere precedenti (nelle quali venivano trattati prevalentemente esseri esotici e fantastici), di una terminologia adeguata allo studio sistematico della natura e del mondo animale. G. Fasoli, *Noi e Loro*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, 2 voll., Atti della XXXI Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 1983), Spoleto 1985, I., pp. 15-47, in particolare p. 24

⁵⁸³ In virtù di ciò egli risulta l'unico essere vivente in grado di accostarsi alla dimensione divina. Anche per quanto riguarda l'Uomo, il trattato presenta nozioni di anatomia e fisiologia tramandate dalla letteratura medica dell'epoca. *Cfr. supra*. Molte delle notizie scientifiche riguardanti gli animali vennero derivate probabilmente da opere di carattere medico

Le notizie sulle meraviglie dell'India e della Persia tramandate da Ctesia di Cnido e Megastene ricoprono invece un ruolo importante all'interno della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio (23-79 d.C.)⁵⁸⁴, che, come è noto, costituisce il più famoso trattato di scienze naturali di epoca romana. L'opera di Plinio esprime una visione fortemente antropocentrica della natura, in cui gli animali vengono considerati unicamente in funzione dell'essere umano, in linea con i concetti filosofici espressi dallo stoicismo⁵⁸⁵. Il criterio sistematico utilizzato da Aristotele nello studio delle specie animali, viene abbandonato, in favore di quello che Maspero definisce un «utilitarismo classificatorio»⁵⁸⁶. Nel VII libro della *Naturalis Historia*⁵⁸⁷, dedicato all'indagine di usi e costumi degli abitanti degli angoli più remoti del mondo conosciuto, l'autore presenta un lungo elenco di popoli dalle caratteristiche stupefacenti⁵⁸⁸. Attraverso l'opera di Plinio, il catalogo di esseri bizzarri descritti dalle fonti ellenistiche penetra ufficialmente nell'immaginario occidentale, che si nutrirà per molti secoli delle informazioni riportate in questa sede⁵⁸⁹. Tra le trattazioni dedicate allo studio degli

e filosofico come il *Timeo* di Platone e il *Corpus Hippocraticum*. Esse vennero integrate con le informazioni acquisite grazie alla conoscenza delle tecniche agricole e zootecniche del tempo. Per la citazione e l'analisi delle fonti utilizzate da Aristotele e per una panoramica delle opere greche successive redatte sul modello dell'*Historia animalium* si veda Maspero, *Il Bestiario antico* cit., pp. 8-9.

⁵⁸⁴ Dei trentasette libri che compongono l'opera, quattro, sono dedicati alla zoologia. Plinius Maior, *Storie Naturali (Libri VIII-XI)*, a cura di F. Maspero, Milano, Rizzoli, 2011.

⁵⁸⁵ *Ibid.* pp. 16. 17; Maspero, *Il Bestiario antico* cit., p. 10.

⁵⁸⁶ *Cfr supra.*

⁵⁸⁷ Plinius Maior, *Storia Naturale II: Antropologia e Zoologia (libri VII-XI)*, a cura di A. Borghini et al., Torino, Einaudi, 1983; Si veda inoltre la più recente edizione commentata a cura di Mary Beagon: M. Beagon, *The Elder Pliny on the Human Animal. Natural History Book 7*, Oxford, Clarendon Press, 2005.

⁵⁸⁸ I nomi che Plinio assegna a questi popoli, derivano da adattamenti dei termini originali in lingua greca, derivati dalle fonti utilizzate dall'autore. I vocaboli scelti da Plinio per la definizione delle specie mostruose, vennero mantenuti dagli enciclopedisti altomedievali. Tuttavia, sono frequenti casi in cui ci si trova di fronte a fraintendimenti di natura etimologica che causarono l'errata interpretazione delle caratteristiche fisiche di alcune creature che subirono di conseguenza considerevoli trasformazioni: «Races also multiplied through what we might call a creative misunderstanding of their names, Pliny speaks of Sciopods as Monocoli, transliterating the Greek word 'one legged', but this name was misread as Monoculus or 'one eyed' by Latin readers and was soon adapted to the descriptions of one eyed being like the classica Cyclops» Friedman, *The Monstrous Races* cit., pp. 5- 25, in particolare p. 23. Le «Plinian Races» vengono inoltre elencate e brevemente descritte dallo stesso autore. Alcune delle popolazioni favolose citate da Plinio compaiono inoltre nell'opera in tre libri di Pomponio Mela: *De Chorographia* (43d.C- 44 d.C), la più antica opera di carattere geografico dell'Occidente latino. *Pomponii Melae De Chorographia libri tres*, a cura di P. Parroni, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.

⁵⁸⁹ Uno dei primi autori ad utilizzare l'opera di Plinio fu Solino, che, nei suoi *Collectanea rerum memorabilium* (III secolo d.C) ripropone gran parte delle notizie riportate nelle *Naturalis Historiae*, presentando ampi estratti dei testi contenuti dal III al XIII libro, senza però citarne la fonte. Gaius Iulius, Solinus, *Collectanea rerum memorabilium, iterum recensuit Th. Mommsen*, Berlin, Berolini: apud Weimmanos, 1895; La raccolta di Solino si diffuse nel medioevo con il titolo di *Polyhistor*, l'opera costituiva un sintetico catalogo di *curiositas* e animali fantastici ordinato su base geografica, ogni mostro veniva collocato nella scheda relativa alla zona di provenienza. Le *Naturalis Historiae* e le compilazioni degli altri enciclopedisti di epoca romana, verranno frequentemente utilizzate nelle principali opere di esegesi biblica redatte tra il IV e il V secolo. F. Stella, «*Ludibria sibi, nobis miracula*» *La fortuna medievale della scienza pliniana e*

animali di epoca imperiale, la più vasta e completa è sicuramente il *De natura animalium* di Claudio Eliano di Preneste (170-235 d.C.)⁵⁹⁰, opera in lingua greca divisa in ben diciassette libri. Il *De natura animalium*, pur presentando notizie derivate dalle *Naturalis Historiae*, non si configura come un'opera di carattere naturalistico⁵⁹¹, l'autore appare infatti maggiormente interessato a presentare un'interpretazione di carattere morale del mondo animale, attraverso una serie di confronti e analogie tra il comportamento umano e quello delle bestie⁵⁹². L'utilizzo di figure animali come termine di paragone per la definizione di alcune caratteristiche riferite agli esseri umani, è riscontrabile inoltre nella favolistica greca e latina⁵⁹³. Racconti portatori di significati morali con protagonisti animali antropomorfizzati, compaiono nella letteratura già a partire dell'VIII secolo a.C, come dimostra il caso della favola dell'usignolo e dello sparviero inclusa da Esiodo nel famoso poema *Le Opere e i giorni*⁵⁹⁴, nella quale viene affrontato il tema della giustizia. Ma è a partire dal VI secolo a.C, con le narrazioni in prosa di Esopo⁵⁹⁵, che vengono gettate le basi per il futuro sviluppo del genere letterario della favolistica. L'enorme successo dell'opera di Esopo, attestato dai numerosi rifacimenti e traduzioni nel corso dei secoli successivi⁵⁹⁶, contribuì a sedimentare nell'immaginario collettivo una serie di archetipi animali associati ai vizi e alle virtù dell'uomo, come testimoniano infatti alcune espressioni proverbiali entrate a far parte del linguaggio comune⁵⁹⁷. La grande diffusione delle favole

l'antropologia della diversitas in La Naturalis historia di Plinio nella tradizione medievale e umanistica, a cura di V. Maraglino, Bari, Cacucci, 2012, pp. 39-75, in particolare p. 56.

⁵⁹⁰ Aelianus, Claudius, *On the characteristics of animals*, translated by A. F. Scholfield, 3 voll., Cambridge, Harvard University Press, 1958 (ed. or. 1957).

⁵⁹¹ Eliano non nomina però nessuna fonte latina, facendo riferimento principalmente ad autori greci precedenti e suoi contemporanei. L'interesse dell'autore è rivolto soprattutto nei confronti del catalogo di esseri sovranaturali presente in queste fonti: «We are of course prepared to encounter much that modern science rejects, but the general tone with its search after the picturesque, the startling, even the miraculous, would justify us ranking Aelian with the Paradoxographers rather than with the sober exponents of Natural History» A. F. Scholfield, *Introduction*, in *On the characteristics of animals* cit., I., pp. 12- 13.

⁵⁹² Maspero, *Il Bestiario antico* cit., p. 10.

⁵⁹³ «Qui gli animali parlano pensano e agiscono come esseri umani, incarnandone i tratti più vari e caratteristici della personalità; sono diventati per l'uomo lo specchio che ne riflette impietosamente il volto oscuro e più autentico, su cui non è calata la maschera convenzionale dietro la quale si celano istinti e pulsioni che preferiamo credere solo 'animaleschi'» M.P. Ciccarese, *Il bestiario dei padri cristiani*, in *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano*, 2 voll., Bologna, Edizioni Dehoniane, 2002-2007, I., p. 17.

⁵⁹⁴ Hesiodus, *Opere e giorni*, a cura di G. Arrighetti, Milano, Garzanti, 1985. (vv. 202-212)

⁵⁹⁵ Le redazioni più antiche di favole esopiche giunte fino a noi risalgono alla tarda età ellenistica. La raccolta comprendeva centinaia di favole. L'edizione critica di Chambry, presenta per ogni breve componimento tutte le diverse versioni ripercorrendone la tradizione manoscritta: Aesopus, *Aesopi Fabulae recensuit Aemilius Chambry*, 2 voll., a cura di E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1925-1927.

⁵⁹⁶ Si veda C. Filosa, *La favola e la letteratura esopiana in Italia dal Medio Evo ai giorni nostri*, Milano, Villardi, 1952.

⁵⁹⁷ «Chi sa trarsi d'impaccio con qualche abile stratagemma sarà sempre una volpe, il coraggioso un leone e il vigliacco un coniglio, una bella ragazza fa la civetta, il maestro chiama asini i suoi studenti: a nessuno è mancata l'occasione di ricorrere a un epiteto del genere per definire questo e quello di sua conoscenza.» Ciccarese, *Il bestiario* cit., in *Animali simbolici*. cit., I., p. 18.

esopiche si deve in primo luogo alla loro trasposizione in versi latini ad opera di Fedro⁵⁹⁸ (15 a.C- 50 d.C), raccolta di favole composta da cinque libri a cui viene attribuito universalmente il merito di aver fissato i canoni di questo genere letterario nell'ambito della storia della letteratura occidentale. Nonostante la sterminata fortuna della raccolta, il nome di Fedro compare raramente nelle opere successive dello stesso tipo⁵⁹⁹, l'autore viene citato esplicitamente per la prima volta da Flavio Aviano (IV secolo d.C), autore di quarantadue favole esopiche scritte in distici elegiaci⁶⁰⁰. Tra il V e il VI secolo si registra la produzione di raccolte di favole in prosa derivate direttamente dal testo di Fedro e dalla sua parafrasi, venne così a crearsi un *corpus* di opere che insieme ad un secondo gruppo di codici, conosciuto con il titolo di *Romulus*, costituisce il cosiddetto *Aesopus Latinus*, ovvero il nucleo di opere attorno al quale si svilupperà in seguito la favolistica medievale⁶⁰¹.

Come è noto, anche il testo biblico fornisce un ampio repertorio di metafore e analogie che utilizzano immagini provenienti dal mondo animale, esse si trovano regolarmente impiegate sia nell'Antico che nel Nuovo Testamento. Nella Bibbia, infatti, troviamo citate circa un centinaio di specie animali, alle quali vengono attribuite di volta in volta diverse valenze simboliche⁶⁰². Come si evince a partire

⁵⁹⁸ Oltre alla traduzione delle favole esopiane Fedro aggiungerà alla raccolta anche alcuni componimenti originali. Phaedrus, *Favole*, a cura di A. Richelmy, Torino, Einaudi, 1959; G. Pisi, *Fedro traduttore di Esopo*, Firenze, La nuova Italia, 1977.

⁵⁹⁹ Per la diffusione della materia esopiana nella letteratura di epoca romana, e per un commento alle favole contenute nell'opera di Fedro si rimanda a: C. Marchesi, *Fedro e la favolistica latina*, Firenze, Vellechi Editore, 1923. Lo studioso propone inoltre un'analisi dettagliata dei protagonisti animali. *Ibid.* pp. 59.79. Per un ampio *excursus* sul tema della favolistica dall'età augustea al medioevo si rimanda all'opera ottocentesca di Hervieux: a L. Hervieux, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, 5 voll., Paris, Firmin-Didot, 1884-1899.

⁶⁰⁰ Si rimanda all'ottima edizione critica a cura di Robinson Ellis: Avianus, *The fables of Avianus*, a cura di R. Ellis, Oxford, Clarendon Press, 1887.

⁶⁰¹ *Favolisti latini medievali*, 3 voll., a cura del Dipartimento di archeologia e filologia classica dell'Università di Genova, Genova, 1988. Si veda inoltre lo studio di Bertini che affronta in modo puntuale il tema dello sviluppo della produzione favolistica dalla tarda antichità al XII secolo. F. Bertini, *Gli animali nella favolistica medievale in L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, 2 voll., Atti della XXXI Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 1983), Spoleto 1985, II., pp. 1031-1056.

⁶⁰² Immagini di animali compaiono ovunque nel testo biblico a partire ovviamente dall'episodio della creazione del Paradiso Terrestre, fino al libro dell'*Apocalisse*. Come ricorda Ciccarese, infatti: «Di similitudini ispirate al mondo animale è disseminato tutto il tessuto narrativo del testo sacro; a esse si fa ricorso per esprimere una realtà invisibile, che non può essere descritta, ma soltanto suggerita per immagini» Ciccarese, *Bibbia, bestie e Bestiari* cit., p. 387. Nell'elenco di esseri puri ed impuri presente nel *Levitico*, compaiono circa trentasei specie diverse (*Levitico*, 11, 1-47). Anche gli animali che, come in questo caso, vengono semplicemente menzionati, senza essere inseriti all'interno di un'esplicita metafora vengono interpretati dagli eruditi giudei alessandrini come figure simboliche: «A partire dalla cosiddetta *Epistola di Aristeo a Filocrate*, essi si affannano a spiegare che il divieto del legislatore non concerne gli animali in sé, ma ciò che sono posti a rappresentare, cioè quei comportamenti viziosi e immorali che l'uomo deve imparare a evitare.» Ciccarese, *Il bestiario* cit., *Animali simbolici* cit., I., p. 20. Anche i Libri dei Profeti presentano un ampio repertorio di animali e creature mostruose che popolano le rovine delle città dimenticate da Dio. In particolare, per quanto riguarda quelli menzionati nel *Libro di Isaia*, si veda L. Mancini, *Sirene del deserto. Animali mitici al crocevia delle culture*, «I Quaderni del Ramo d'Oro. Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi Antropologici sulla Cultura Antica dell'Università di Siena», numero speciale, *Per un atlante antropologico della mitologia greca e romana*, 2012, pp. 151-176. Figure animali sono presenti inoltre nelle parabole dei Vangeli, come ad esempio nella famosa parabola della pecorella smarrita del *Vangelo secondo Matteo* (*Matteo*. 18, 12-14). Nel testo biblico vengono utilizzate le più varie figure

dall'analisi del racconto della creazione, tra l'uomo e gli animali sussiste un rapporto profondo e complesso⁶⁰³, essi infatti, esattamente come l'uomo, sono stati creati da Dio, capace di assicurare la sopravvivenza sulla terra a tutte le sue creature⁶⁰⁴. Adamo però, è l'unico fra gli esseri viventi ad essere stato creato ad immagine e somiglianza del Signore⁶⁰⁵, questa sua posizione privilegiata sul resto degli abitanti del giardino dell'Eden, si esplicita tramite l'imposizione dei nomi agli animali, azione con cui l'essere umano diviene direttamente partecipe del processo divino di creazione dell'esistente⁶⁰⁶; la denominazione degli animali da parte di Adamo postulava pertanto il dominio dell'uomo sul resto del creato⁶⁰⁷. Nella lunga e complessa opera di traduzione in lingua greca dell'Antico Testamento ebraico⁶⁰⁸, così come nel passaggio dalla versione dei Settanta alla *Vulgata*,

zoomorfe anche per riferirsi a Cristo, come l'agnello (*Giovanni*. 1, 29-42); (*Apocalisse*. 6, 1-17), o il verme (*Salmi*. 21, 7). Sulla multiforme varietà degli animali associati a Cristo nella Bibbia si veda Ciccarese, Formam Christi gerere. *Osservazioni sul simbolismo cristologico degli animali*, «Annali di Storia dell'esegesi», 8/2, 1991, pp. 565-587; L. Charbonneau-Lassay, *Il Bestiario di Cristo. La misteriosa emblematica di Gesù Cristo*, 2 voll., Roma, Arkeios, 1994. Gli animali sono inoltre ampiamente presenti nei racconti agiografici, si veda a questo proposito il contributo di Boglioni: P. Boglioni, *Il Santo e gli animali nell'alto medioevo*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, 2 voll., Atti della XXXI Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 1983), Spoleto 1985, II., pp. 936-993.

⁶⁰³ (*Genesi*. 1, 19-25); Dalle opere redatte dai primi esegeti alessandrini, cristiani e giudaici, che presero in esame il testo della *Genesi*, emerge chiaramente il fatto che tra l'uomo e gli animali vi sia un rapporto di connaturalità. P. Dronke, *La creazione degli animali*, in *L'uomo di fronte al mondo animale* cit., II., pp. 809-842, in particolare p. 810.

⁶⁰⁴ (*Genesi*. 1, 29-31). Per l'interpretazione del racconto della creazione si veda Fasoli, *Noi e loro*, in *L'uomo di fronte al mondo animale* cit., I., pp. 18-19.

⁶⁰⁵ (*Genesi*. 1, 27).

⁶⁰⁶ «L'imposizione dei nomi da parte di Adamo era quindi il suo contributo alla creazione, era l'attività per la quale imitò e partecipò nell'attività divina» Dronke, *La creazione degli animali*, in *L'uomo di fronte al mondo animale* cit., II., p. 811.

⁶⁰⁷ Il cristianesimo fornisce in questo modo una giustificazione teologica alla concezione antropocentrica della natura espressa dai naturalisti e dai filosofi dell'antichità. Il potere dell'uomo sulla natura verrà riconfermato a Noè in seguito al Diluvio Universale. (*Genesi* 9, 1-5). Nel giardino dell'Eden, tuttavia, le bestie sottostavano pacificamente al dominio di Adamo. Fu in seguito al peccato originale che questo equilibrio venne infranto per sempre, generando violenza e sopraffazione nell'ambiente naturale. Da questo momento in poi, tutti gli animali, come l'uomo, andranno incontro ad un destino segnato dalla sofferenza. L'armonia dell'universo verrà ripristinata solo nel regno messianico annunciato dai Profeti. (*Isaia*. 11, 6-8). Ciccarese, *Bibbia, bestie e Bestiari* cit., pp. 378-379. «La creazione stessa attende con impazienza la rivelazione di Dio; essa infatti è stata sottomessa alla caducità, non per suo volere ma per volere di colui che l'ha sottomessa, e nutre la speranza di essere lei pure liberata dalla schiavitù della corruzione, per entrare nella libertà della gloria dei figli di Dio. Sappiamo bene infatti che tutta la creazione geme e soffre fino ad oggi nelle doglie del parto» (*Lettera ai Romani*. 8, 19-22). Sul tema del «mistero del gemente universo» si veda F. Zambon, *L'alfabeto simbolico degli animali: i bestiari del Medioevo*, Milano-Trento, Luni Editrice, 2001, pp. 11-22.

⁶⁰⁸ La traduzione in greco della Legge ebraica venne intrapresa intorno al III secolo a.C nell'ambiente culturale dell'Alessandria d'Egitto dei Tolomei, ad opera di un gruppo di eruditi bilingui, dal numero dei quali deriva il titolo comunemente assegnato a questa versione del testo sacro. L'operazione si estese per oltre due secoli, passando sotto la supervisione di diversi gruppi di traduttori. Le difficoltà furono presumibilmente notevoli, considerando che tra il lessico ebraico e quello delle lingue classiche non sussistevano corrispondenze precise. Il problema non era solo di natura linguistica ma soprattutto culturale, si trattava infatti di traslare da una cultura ad un'altra un vasto insieme di nozioni, concetti spirituali e forme di pensiero. Tramite questo complesso processo di traduzione, adattamento ed interpretazione filosofica dell'Antico Testamento ebraico, il testo veniva reso fruibile e comprensibile agli eruditi grecofoni. La versione dei Settanta si configura quindi come una nuova redazione del testo ebraico, non solo come una traduzione. Mancini, *Sirene del deserto* cit., p. 152. Il resoconto romanizzato dell'impresa dei Settanta è contenuto nella cosiddetta *Epistola di*

i nomi degli animali presenti nel testo biblico, subiscono modifiche e variazioni considerevoli⁶⁰⁹. Alcuni animali vengono completamente epurati, mentre altri mutano forma e caratteristiche, ciò si verifica sia per quanto riguarda creature dalla natura ibrida⁶¹⁰, sia in riferimento ad animali che potremmo definire oggi come ‘realmente esistenti’; queste numerose variazioni⁶¹¹ influirono pesantemente sull’interpretazione simbolica di tali elementi da parte degli esegeti giudaico alessandrini. La nozione di simbolismo animale in ambito cristiano prende forma nell’ambiente culturale di Alessandria d’Egitto nei primi secoli della nostra era, con la produzione delle prime opere di esegesi dell’Antico Testamento ebraico, nelle quali, i termini presenti nel testo sacro, come ad esempio quelli riferiti a piante o a animali⁶¹², venivano analizzati aldilà del loro significato letterale, nel tentativo di coglierne e spiegarne la più profonda funzione simbolica⁶¹³. Tra i primi filosofi giudaico ellenistici a proporre un’interpretazione dei testi Mosaici del Pentateuco, vi fu Filone Alessandrino (30 a.C-45 d.C), al quale si deve la rilettura allegorica del racconto della creazione⁶¹⁴ e

Aristea a Filocrate, testo in lingua greca redatto probabilmente intorno al II secolo a.C. *Lettera di Aristea a Filocrate*, a cura di F. Calabi, Milano, Rizzoli, 1995.

⁶⁰⁹ Ciccarese, *Al lettore in Animali simbolici* cit., I., p. 12.

⁶¹⁰ «Non meno complicato dovette risultare tradurre in una lingua diversa da quelle del gruppo semitico quei vocaboli riferibili a racconti mitici e pratiche folcloriche che si rintracciano con una certa frequenza nella Bibbia ebraica: per questi casi i traduttori nell’impossibilità di una resa letterale, potevano traslitterare il termine di partenza, ricorrere ad un calco omofono oppure tentare una traduzione per analogia, attingendo al lessico della mitologia classica» Mancini, *Sirene del deserto* cit., p. 152.

⁶¹¹ «Un caso analogo è quello del formicaleone dei LXX, che traduce una sorta di leone ebraico ed è diventato una tigre della *Vulgata*. Ancora, i draghi che popolano l’Antico Testamento greco a volte sono animali fantastici, a volte mostri marini come il coccodrillo o un grande cetaceo, a volte nient’altro che serpentoni. Ci sono animali che si scambiano spesso di posto, come l’aquila e l’avvoltoio o la volpe e lo sciacallo; animali che sono femminili o maschili a seconda della lingua, e così via» Ciccarese, *Al lettore*, in *Animali simbolici* cit., pp. 12-13.

⁶¹² Molti simboli nelle Scritture sono celati da figure appartenenti al mondo naturale, per la loro corretta interpretazione risultava necessario essere a conoscenza delle nozioni di zoologia tramandate dai trattati di Storia naturale dell’antichità. Per gli eruditi alessandrini l’opera enciclopedica di Aristotele rappresentava probabilmente un supporto fondamentale. Ciccarese, *Bibbia bestie e bestiari* cit., p. 393.

⁶¹³ Del resto, la base filosofica sulla quale si sviluppò il simbolismo cristiano, cioè il concetto platonico secondo cui gli elementi del mondo mondano costituirebbero un riflesso di realtà ultra terrene, viene enunciato dalle parole di San Paolo: «Infatti, dalla creazione del mondo in poi, le sue perfezioni invisibili possono essere contemplate con l’intelletto nelle opere da lui compiute» (*Lettera ai Romani*, 1, 20). «Il bestiario cristiano presuppone quindi l’esistenza di un ‘bestiario celeste’ al quale occorre volgere costantemente lo sguardo: l’interpretazione simbolica non è altro che questa elevazione verso il regno inconcepibile delle gazzelle, dei cervi, dei leoni o degli unicorni spirituali» F. Zambon, *L’alfabeto simbolico degli animali: i bestiari del Medioevo*, Milano-Trento, Luni Editrice, 2001, pp.11-54, in particolare p.29. Dalle parole di San Paolo è possibile inoltre intuire che quando nelle Scritture troviamo menzione di un animale, risulti sempre necessario oltrepassare il significato letterale per comprendere il significato enunciato dalla frase: «Non metterai la museruola al bue che trebbia. Forse Dio si dà pensiero dei buoi? Oppure lo dice proprio per noi? Certamente fu scritto per noi. Poiché colui che ara deve arare nella speranza di avere la sua parte, come il trebbiatore trebbiare nella stessa speranza.» (*Prima Lettera ai Corinzi*. 9, 9-10).

⁶¹⁴ Philo Alexandrinus, *Philonis Alexandrini Libellus de Opificio Mundi*, ed. by. L. Cohn, Vratislavie, Apud Guilelmum Koebner, 1889. Si rimanda inoltre alla validissima edizione critica inglese dell’opera *omnia* di Filone pubblicata nel 1929, all’interno della quale, l’analisi sistematica in chiave allegorica della *Genesi* conosciuta con il titolo di *Legum Allegoriae*, è contenuta nel primo volume: *Philo*, XII voll., translated by F. H. Colson, G. H Whitaker, Cambridge, Harvard University Press, London, W. Heinemann, 1929, I., pp. 140-300. Su teme dell’esegesi del testo della *Genesi* si veda inoltre: Dronke, *La creazione degli animali*, in *L’uomo di fronte al mondo animale* cit., II., p. 811.

del Decalogo della Legge ebraica⁶¹⁵. Sarà però Origene (185-254), allievo di Clemente Alessandrino⁶¹⁶ (150-217), a sistematizzare, più di un secolo dopo, il concetto di simbolismo animale nell'ambito dell'esegesi cristiana⁶¹⁷. Il tema della funzione simbolica degli animali biblici viene sviscerato in più occasioni dal teologo, come ad esempio nel famoso commento al *Cantico dei Cantici*⁶¹⁸, o nelle numerose *Omellerie* riguardanti il *Libro di Ezechiele*⁶¹⁹, il *Levitico*⁶²⁰, e il libro della *Genesi*⁶²¹, tutti testi che offrono all'esegeta un ricco campionario di simboli animali con cui cimentarsi. L'opera di carattere didattico-teologico più dettagliata per quanto riguarda l'interpretazione della simbologia espressa degli animali biblici, è conosciuta con il titolo di *Physiologus*⁶²², testo composto in lingua greca ad Alessandria d'Egitto, presumibilmente fra il II e il

⁶¹⁵ (*Esodo*. 20, 2-17) (*Deuteronomio*. 5, 6-21).

⁶¹⁶ Clemens, Alexandrinus, *Protrettico ai greci*, a cura di F. Migliore, Roma, Città Nuova, 2004. In apertura al *Protrettico* Clemente Alessandrino, utilizza un ampio elenco di figure animali attribuendo a ciascuno precise caratteristiche dell'animo umano. F. Zambon, *Il Fisiologo*, Milano, Adelphi, 1975, p. 14.

⁶¹⁷ «A Origene dobbiamo forse la più ampia e articolata esposizione dei principi metafisici sui quali poggia il bestiario cristiano. Numerosi sono nella sua opera i luoghi in cui egli parla, in conformità con l'insegnamento paolino, delle realtà visibili come mezzi per conoscere quelle invisibili e per innalzarsi fino ad esse» Zambon, *L'alfabeto simbolico degli animali* cit. p. 26.

⁶¹⁸ Origenes, *Commento al Cantico dei Cantici*, a cura di M. Simonetti, Roma, Città Nuova, 1976. Origene, nel terzo libro dedicato al commento del *Cantico dei Cantici*, si concentra sull'interpretazione delle figure del cervo e del capriolo presenti nel testo, facendo precedere la propria analisi da una riflessione riguardo al metodo da seguire per la corretta comprensione della funzione simbolica di alcuni dei vocaboli utilizzati nelle Scritture. Essi sono riferiti apparentemente ad elementi appartenenti alla realtà sensibile, ma ad una più approfondita lettura si configurano invece come simboli forieri di profondi significati spirituali. Per il tema della teorizzazione del simbolismo animale in ambito cristiano a partire dall'Opera di Origene fino ad arrivare a Sant'Agostino si rimanda all'approfondito studio di Zambon. *Cfr supra*.

⁶¹⁹ Si veda la recente e completa nuova edizione critica del testo che comprende le quattordici omelie tradotte in latino da San Girolamo e oltre duecento frammenti in lingua greca. Origenes, *Omelie su Ezechiele*, a cura di A. Grappone, traduzione di F. Bucchi, Roma, Città Nuova Editrice, 2016. Si rimanda inoltre anche alla precedente. Origenes, *Omelie su Ezechiele*, a cura di N. Antoniono, Roma, Città Nuova Editrice, 1978. È in questa serie di omelie che Origene spiega la natura polisemantica della maggior parte dei simboli animali presenti nelle Scritture. Le numerose figure simboliche di animali presenti nel testo sacro, come nel caso delle due aquile protagoniste di una metafora utilizzata nel libro del Profeta (*Ezechiele* 17. 3-17), possono essere interpretate a seconda del contesto sia in maniera positiva che negativa. Il fatto di attribuire più significati simbolici ad un solo animale si configura come tratto distintivo dell'esegesi cristiana antica. Cicciarese, *Bibbia bestie e bestiari* cit., p. 392; Ead, *Il bestiario* cit., in *Animali simbolici* cit., p. 23.

⁶²⁰ Origenes, *Omelie sul Levitico*, a cura di M. I. Danieli, Roma, Città Nuova, 1985.

⁶²¹ Molte delle opere di Origene sono state tramandate al mondo latino grazie alle traduzioni di Tiranno Rufino (345-411). Tra queste sono comprese anche le omelie sul libro della *Genesi*, tradotte da Rufino tra il 400 e il 404. Si rimanda all'edizione critica: Origenes, *Omelie sulla Genesi*, a cura di M. Simonetti, traduzione di M. I. Danieli, Roma, Città Nuova, 2002, (ed. or. 1978).

⁶²² Il titolo deriva dal fatto che ogni capitolo della composizione è preceduto dalla formula: "Il Fisiologo ha detto". Cicciarese, *Bibbie Bestie e Bestiari* cit., pp. 395- 400, in particolare pp. 395-396. Con questo nome si è soliti indicare sia il titolo dell'opera che la qualifica dell'ignoto autore. Il vocabolo greco potrebbe essere tradotto con 'il naturalista', tuttavia, la moderna accezione del termine non corrisponde al suo significato originale. Già Clemente Alessandrino nel IV libro degli *Stromati* aveva definito il concetto di Fisiologia non come semplice studio della natura, bensì come strumento di contemplazione delle realtà superiori e divine. La figura del Fisiologo pertanto potrebbe riferirsi più ad un interprete dei significati simbolici degli elementi naturali in chiave cristiana, in grado di svelare i misteri più profondi celati dalla natura. F. Sbordone, *Ricerche sulle fonti e sulla composizione del Physiologia greco*, Napoli, Torella, 1936, p.174; Zambon, *Il Fisiologo* cit., pp. 22-23. Per la consultazione dell'opera miscelanea di Clemente Alessandrino si rimanda alla seguente edizione critica: Clemens, Alexandrinus, *Gli Stromati. Note di vera Filosofia*, a cura di G. Pini, Milano, Paoline, 1985.

III secolo⁶²³, ovvero all'interno dello stesso ambiente culturale al quale appartenevano i primi esegeti cristiani. Ogni capitolo dell'opuscolo si apre con la citazione del versetto biblico in cui l'animale è citato, esso viene poi brevemente descritto illustrandone le caratteristiche zoologiche e aggiungendo informazioni riguardanti il suo comportamento nell'ambiente naturale, ogni sezione si conclude quindi con l'interpretazione del suo significato simbolico nelle Scritture, spesso di natura mistico-teologica⁶²⁴. Nella versione greca del testo⁶²⁵, che comprendeva originariamente quarantotto capitoli, non viene seguito alcun criterio catalogatore, gli animali citati appartengono infatti a diverse categorie che vengono accostate l'una all'altra senza distinzioni⁶²⁶. Le caratteristiche zoologiche di un animale ne determinano sovente la funzione simbolica, ma in alcuni casi è la stessa natura dell'animale ad essere modificata in funzione dell'interpretazione teologica e morale ad esso associata⁶²⁷. Il testo del *Physiologus* presenta una tradizione lunga e complessa, oggetto di svariate traduzioni e rifacimenti⁶²⁸,

⁶²³ Autore, datazione e luogo di provenienza di quest'opera sono oggetto di dibattito. Il *Physiologus* ebbe però un grande influsso sulla produzione di testi riguardanti il simbolismo animale nei secoli successivi, fu infatti tradotto in numerose lingue: etiopico, armeno, siriano e latino, iniziando ad essere esplicitamente citato a partire dal V secolo. Zambon, *Il Fisiologo* cit., pp. 17- 23, in particolare p. 17.

⁶²⁴ «È ben noto che vari codici del *Physiologus* greco trasmettono un testo limitato al solo repertorio zoologico, privo delle interpretazioni religiose o morali, e che altri le riuniscono in calce alla sezione naturalistica: anzi, sulla base di questa caratteristica della trazione manoscritta, alcuni studiosi crederono di riconoscere il testo originario proprio in quello privo di allegorie» L. Morini, *Introduzione*, in *Bestiari Medievali*, a cura di L. Morini, Torino, Einaudi, 1996, pp. VII-IX, in particolare, p. IX; Per la citazione dei primi manoscritti nei quali compare il testo del *Physiologus*, si veda Sbordone, *Ricerche sulle fonti* cit., p. 29.

⁶²⁵ Il testo in lingua greca è noto tramite tre principali versioni denominate convenzionalmente: *Antica o Primitiva* (II secolo) composta da quarantotto capitoli, *Bizantina* (V-VI secolo) più sintetica formata da soli ventisette capitoli, e *Pseudo Basiliana* (X-XI) che comprendeva una trentina di capitoli, otto dei quali completamente assenti nella versione primigenia. Per ogni versione esistono una grande varietà di codici suddivisi in gruppi e famiglie. Per la tradizione greca del *Physiologus* di rimanda all'opera di Sbordone *Cfr. supra*. Si veda inoltre Ciccicarese, *Bibbia bestie e bestiari* cit., p. 396; Nelle versioni *Bizantina* e *Pseudo Basiliana*, è stata riscontrata la tendenza ad un'interpretazione dei simboli in chiave etico-morale, distante dall'approccio mistico-religioso che caratterizzava la prima stesura. Morini *Cfr. supra*.

⁶²⁶ La maggior parte dei capitoli riguarda gli animali, ma alcuni sono dedicati anche a specie vegetali, come ad esempio *L'albero peridexion* e *Il sicomoro*. Zambon, *Il Fisiologo* cit., pp. 34, 84. Altri capitoli sono invece riservati alla trattazione di pietre e minerali come: *Le pietre focaie*, *Il diamante* e *La pietra indiana* *Ibid.* pp. 68, 78, 82.

⁶²⁷ Come spiega Ciccicarese infatti: «accade talvolta che sia il simbolo a condizionare la natura e non viceversa. Si parte cioè dall'interpretazione allegorica di un versetto biblico e ad esso si adatta ciò che si racconta dell'animale» Ciccicarese, *Bibbia Bestie e Bestiari* cit., p. 398; Le caratteristiche zoologiche dell'animale vengono infatti talvolta modificate al fine di creare una più precisa corrispondenza tra il significante e il messaggio veicolato. Zambon, *Il Fisiologo* cit. p. 24.

⁶²⁸ L'inizio del lungo processo di traduzione in latino del testo greco del *Physiologus*, è difficilmente definibile a livello cronologico. Il testo greco circolava nell'Occidente latino fin dal VI secolo, appare lecito immaginare quindi che le prime traduzioni fossero iniziate già in questo periodo, se non ancor prima. Il codice più antico che riporta una delle versioni latine più simili al testo greco, conosciuta con il nome di *versio Y*, risale all'VIII secolo; tale versione comprendeva quarantanove capitoli. Alcuni manoscritti redatti tra IX e il X secolo presentano una seconda versione, composta da soli ventiquattro capitoli, detta *versio C*. Resta comunque difficile stabilire quale delle due versioni sia stata redatta per prima. La traduzione latina ad aver avuto maggiore diffusione nei secoli successivi fu quella meno fedele al testo greco, ovvero la cosiddetta *versio B*, composta da trentasette capitoli. Tale versione, presente su alcuni codici di epoca carolingia, conoscerà una fortuna particolare a partire dall'anno 1000, come attestano i numerosi adattamenti e traduzioni. La versione del *Physiologus* adottata per la stesura dei bestiari anglo-normanni del XII e XIII secolo, sarà invece la cosiddetta *B-Is*, costituita dalla giustapposizione, in ogni capitolo, del testo della *versio B* a quello delle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia; tale versione in base alle testimonianze manoscritte è databile intorno al X secolo) Una delle modifiche più consistenti apportate dalla *versio B* alla struttura del testo, fu il raggruppamento dei capitoli relativi a minerali e vegetali nella parte finale della trattazione. Nel passaggio da una versione all'altra l'originale successione dei capitoli subisce

che ne modificarono irreversibilmente la struttura originaria, quest'opera godette di una straordinaria fortuna per più di dieci secoli⁶²⁹. Questo testo fornirà agli esegeti dell'età patristica un vasto repertorio di interpretazioni simboliche delle figure animali, al quale attingere nel processo di lettura allegorica delle Scritture⁶³⁰.

Tra il IV e il V secolo, la produzione di opere di carattere esegetico riguardanti l'interpretazione simbolica degli animali citati nei testi sacri conobbe un periodo particolarmente florido nell'Occidente latino, sarà quindi necessario citare esclusivamente solo alcune delle numerose e significative fonti a disposizione. Una di queste è senza dubbio l'*Hexameron* di Sant'Ambrogio composto presumibilmente tra il 386 e il 390⁶³¹. L'opera, divisa in sei libri, costituisce un commento al racconto biblico dei sei giorni della creazione. Nel libro dedicato alle omelie sul sesto giorno, l'autore dedica un ampio spazio alla descrizione di una serie di animali dei quali vengono presentate caratteristiche positive e negative, il lettore è invitato ad imitare il comportamento degli animali virtuosi e ad evitare quello delle specie caratterizzate da abitudini viziose e crudeli⁶³². Secondo la lettura di Sant'Ambrogio, in seguito al peccato originale, gli animali, a differenza dell'uomo, avrebbero mantenuto alcune delle loro caratteristiche comportamentali primordiali, lo studio delle loro abitudini rappresentava pertanto un valido supporto nell'interpretazione delle figure di animali simbolici utilizzate nelle Scritture⁶³³. Con il *De doctrina christiana*⁶³⁴ di Sant'Agostino di Ippona (354-430) la pratica filologica dell'esegesi scritturale viene ufficialmente sistematizzata. I canoni fondamentali della disciplina vengono in questa sede definiti ufficialmente, illustrando inoltre le tappe

consistenti variazioni, anche il contenuto stesso viene alterato: o tramite aggiunte e ampliamenti, o, al contrario, attraverso l'eliminazione di alcune parti. Per la ricostruzione delle complesse vicende relative alla traduzione latina del *Physiologus*, la citazione di tutti i manoscritti nei quali compaiono le diverse versioni del testo e la spiegazione delle relazioni che intercorrono tra una redazione e l'altra, si rimanda a G. Orlandi, *La tradizione del Physiologus e i prodromi del bestiario medievale*, in *L'uomo di fronte al mondo animale* cit., II., pp. 1057- 1106, in particolare pp.1067-1097.

⁶²⁹ «Sulle stesse premesse, pur non sempre dichiarate, si fonda la totalità dei testi, latini e volgari, che fanno capo al 'genere' medievale del bestiario: testi che, benché spesso difforni fra loro per struttura, stile, toni, contenuti, risalgono tutti al *Physiologus greco*» Morini, *Introduzione*, in *Bestiari Medievali* cit., p. VII.

⁶³⁰ *Cfr. supra*.

⁶³¹ Ambrosius, Mediolanensis, *Exameron*, ed. C. Schenkl, in *Corpus Ecclesiasticorum Latinorum* (d'ora in poi *C.S.E.L.*), XXXII, *Ambrosii Opera Pars Prima*, Pragae, Vindobonae, Lipsiae, Tempsky-Freytag, 1896, pp. 1-262. Si veda inoltre l'edizione critica della traduzione del testo a cura di Banterle. Ambrogio [S.], *Esamerone*, a cura di G. Banterle, Roma, 2002.

⁶³² (Ambrosius, *Exameron*, VI, 3-4) Si veda Bertini, *Gli animali nella favolistica* cit., in *L'uomo di fronte al mondo animale* cit., II., p. 1043.

⁶³³ Orlandi, *La tradizione del Physiologus* cit., in *L'uomo di fronte al mondo animale* cit., II., pp. 1117-1118.

⁶³⁴ Augustinus, Aurelius, Hipponensis, *De doctrina christiana*, ed. G.M. Green, in *C.S.E.L.*, LXXX, Vindobonae, Hoelder, Pichler, Tempsky, 1963. La stesura del testo venne presumibilmente completata nel 426.

principali del percorso formativo dell'esegeta⁶³⁵. L'opera di Agostino contiene l'esposizione di una delle teorie semiologiche più importanti e complesse nella storia dell'esegesi cristiana⁶³⁶, al suo interno troviamo anche una parte dedicata ad una delle più approfondite teorizzazioni del concetto di simbolismo animale mai presentata prima⁶³⁷. Alcuni dei simboli animali presenti nelle Scritture rientrano, secondo Agostino, nella categoria dei *signa translata*, alla quale appartengono quei termini che nel testo biblico sono portatori di un significato che si sovrappone a quello ricavato dalla loro interpretazione letterale⁶³⁸. La padronanza, da parte dell'esegeta, di alcune particolari nozioni di storia naturale e zoologia, doveva essere strettamente finalizzata all'interpretazione delle Scritture, ricche di metafore che utilizzano immagini provenienti dal mondo animale. L'attendibilità naturalistica delle informazioni ricavate dallo studio delle discipline profane, da prendere in considerazione unicamente in funzione della comprensione dei simboli disseminati nei testi sacri, veniva considerata da Agostino totalmente irrilevante; la conoscenza della natura degli animali poteva essere utile all'esegeta unicamente nella misura in cui potesse contribuire ad una più corretta interpretazione della Parola di

⁶³⁵ Come spiega Zambon, il *De doctrina christiana* costituisce un vero e proprio manuale per l'esegeta cristiano. Sant'Agostino spiega quali conoscenze fosse necessario possedere per accostarsi allo studio dei testi sacri. Zambon, *L'alfabeto simbolico degli animali* cit. pp. 31.

⁶³⁶ Come sottolinea Stella, l'opera di Agostino, potrebbe essere considerata come: «il primo manuale di semiotica della storia», Stella, «*Ludibria sibi, nobis miracula*» cit., in *La Naturalis historia* cit., p. 58. Per l'analisi della semiotica agostiniana si rimanda a: B. Darrel Jackson, *The Theory of Signs in St. Augustine's "De doctrina christiana"*, «Revue d'Etudes Augustiniennes et Patristique», 15, 1969, pp. 9-49; T. Todorov, *Symbolism and interpretation*, a cura di C. Porter, London, Routledge, Kegan Paul, 1983 (ed. or. 1977).

⁶³⁷ Come è noto, esplicite teorizzazioni del concetto di simbolismo animale, si trovano inoltre all'interno del *corpus* di scritti attribuiti al filosofo neoplatonico Dionigi l'Areopagita (I secolo d.C) composto probabilmente intorno al V secolo. Si tratta di un insieme di testi composti molti secoli dopo il periodo nel quale si pensa possa essere vissuto il giurista ateniese, il presunto autore viene nominato pertanto utilizzando la denominazione convenzionale di Pseudo-Areopagita, si veda a questo proposito E. S. Mainoldi, *Dietro «Dionigi l'Areopagita». La genesi e gli scopi del corpus Dionysiacum*, Roma, Città Nuova, 2018. Nell'opera nota con il titolo di *De coelesti hierarchia*, lo Pseudo-Areopagita affrontando, nel secondo capitolo, il tema della rappresentazione tradizionale degli angeli, espone una dettagliata teoria dei simboli animali presenti nelle Scritture; essi possono appartenere a due categorie: quella dei simboli «somiglianti» che rappresentano le entità angeliche tramite immagini direttamente collegabili alla natura eterea degli angeli, e quella dei simboli «dissomiglianti» che al contrario si riferiscono agli angeli utilizzando immagini di creature di animali immondi e mostruosi. Per l'analisi della teoria dei simboli ideata dall'Areopagita e per la sua diffusione e rielaborazione da parte degli autori altomedievali, in particolare Giovanni Scoto Eriugena (810-877?) si veda Zambon, *L'alfabeto simbolico degli animali* cit., pp. 39-42; Per la traduzione italiana dell'opera *omnia* dell'Areopagita e in particolare del trattato *De coelesti hierarchia* si veda: Dionigi, Areopagita, *Tutte le opere*, a cura di P. Scazzoso, E. Bellini, Rusconi, Milano, 1981, pp. 96-135.

⁶³⁸ «I 'segni traslati', quindi, non presuppongono come nella retorica classica, uno spostamento, o una traslazione di senso, ma comportano invece una stratificazione di piani semantici: il primo significato, ossia (per Agostino) l'oggetto designato, diventa infatti a sua volta significante, come avviene nel caso del riferimento paolino al bue, simbolo dell'Evangelista» Zambon, *L'alfabeto simbolico degli animali* cit. pp. 32-33. Nella teoria semiotica agostiniana ritorna più volte anche il tema della polisemia dei segni, affrontato in particolare nel III libro. Nelle Scritture, allo stesso animale possono essere associati significati simbolici fortemente ambivalenti, tale concetto si trovava già espresso peraltro nel testo del *Physiologus*. *Ibid.* p. 36

Dio⁶³⁹. Ai fini della nostra trattazione sarà utile inoltre spendere qualche parola riguardo all'opera in cui Sant'Agostino affronta il tema della presenza di presunte difformità all'interno del creato ovvero il *De civitate Dei*⁶⁴⁰. Nell'ottavo capitolo del sedicesimo libro, Agostino si chiede infatti se anche i rappresentanti delle popolazioni mostruose presenti in natura, descritte nelle opere di Plinio e Solino⁶⁴¹, debbano essere considerati discendenti di Adamo e Noè al pari di tutti gli altri esseri umani⁶⁴². Con la risposta positiva a questo quesito, Agostino intende fornire una giustificazione teologica all'esistenza di tali creature, che, nonostante l'aspetto insolito, dovranno essere considerate dai cristiani come parte integrante del creato, la loro apparente difformità rispetto a ciò che viene comunemente considerato normale, non deve in alcun modo mettere in dubbio la perfezione dell'operato del Signore, nel quale è illecito, per definizione, tentare di individuare errori e deviazioni⁶⁴³. Tra le opere riguardanti il simbolismo animale in ambito esegetico merita inoltre menzione anche la compilazione dal titolo *Formulae spiritualis intelligentiae*, di Eucherio di Lione (vescovo della città dal 432 al 450)⁶⁴⁴. Nei dieci libri che compongono l'opera, l'autore presenta una

⁶³⁹ Zambon, *L'alfabeto simbolico degli animali* cit. pp. 32- 33.

⁶⁴⁰ Augustinus, Aurelius, Hipponensis, *De civitate Dei. Libri XXII*, ed. E. Hoffmann, in *C.S.E.L.*, XXXX, *Pars prima libri I-XIII*, 1899; Augustinus, Aurelius, Hipponensis, *De civitate Dei. Libri XXII*, ed. E. Hoffmann, in *C.S.E.L.*, XXXX, *Pars secunda libri XIV-XXII*, 1900.

⁶⁴¹ Plinius Maior, *Antropologia e Zoologia: libri VII-XI*, a cura di A. Borghini et al., Torino, Einaudi, 1983; Gaius Iulius, Solinus, *Collectanea rerum memorabilium, iterum recensuit Th. Mommsen*, Berlin, Berolini: apud Weimmanos, 1895. Agostino si riferisce infatti allo stesso repertorio di popoli mostruosi precedentemente presentato nelle opere di questi due autori, come ad esempio: i monocoli, le amazzoni e i cinocefali. Augustinus, Aurelius, Hipponensis, *De civitate Dei* cit., in *C.S.E.L.*, XXXX, *Pars secunda libri XIV-XXII*, p. 139. L'utilizzo delle fonti di carattere naturalistico e zoologico prodotte nell'antichità furono frequentemente utilizzate dagli esegeti cristiani tra V e VII secolo, si veda a questo proposito il contributo di Tinelli che spiega i rapporti tra l'opera di Plinio e la produzione di Beda il Venerabile (673-735): E. Tinelli, *La Naturalis Historia di Plinio nel De natura rerum di Beda il Venerabile*, in *La Naturalis historia*. cit., pp. 77-104.

⁶⁴² «Quaeritur etiam, utrum ex filiis Noe uel potius ex illo uno homine, unde etiam ipsi extiterut, propagata esse credendum sit quaedam monstrosa hominum genera, quae gentium narrat historia» Augustinus, Aurelius, Hipponensis, *De civitate Dei* cit., in *C.S.E.L.*, XXXX, *Pars secunda* cit., p. 138.

⁶⁴³ «Qualis autem ratio redditur de monstrosis aput nos hominum partibus, talis de monstrosis quibusdam gentibus reddid potest. Deum enim creator est omnium, qui ubi et quando creari quid oporteat uel oportuerit, ipse nouit, sciens uniuersitatis pulchritudinem quarum partium uel similitudine uel diuersitate contexat. Sed qui totum inspicere non potest, tamquam deformitate partis offenditur, quoniam cui congruat et quo referatur ignorat» *Ibid.* pp. 139-140. Agostino non si limita ad utilizzare Plinio unicamente per il repertorio di esseri umani mostruosi, condividendo con il naturalista del I secolo l'impostazione logica su cui si basa il ragionamento. Come sottolinea Francesco Stella infatti: «si registra una concordanza imprevista fra Plinio e Agostino nel ricorso all'argomento che potremmo definire 'contestuale': la comprensione ha luogo solo se si conosce il contesto globale in cui l'oggetto della comprensione si inserisce. Plinio fa appello alla totalità della natura, le cui parti non si comprendono se osservate singolarmente, così come Agostino richiama il concetto di [...] *uniuersitatis pulchritudo*». Lo studioso precisa tuttavia che il presupposto filosofico dal quale muovono i due autori, risulta profondamente diverso, per Plinio la natura e le sue multiformi manifestazioni rappresentano un dato di fatto, mentre per Agostino esse sono frutto della volontà personale di Dio. Stella, «*Ludibria sibi, nobis miracula*» cit., in *La Naturalis historia* cit., p. 58; Si veda inoltre Porsia, *Introduzione*, in *Liber monstrorum* cit., p. 20-25.

⁶⁴⁴ Eucherius, Lugdunensis, *Formulae spiritualis intelligentiae*, ed. C. Wotke, in *C.S.E.L.*, XXXI, *Eucherii Lugdunensis Opera Omnia Pars Prima*, Pragae, Vindobonae, Lipsiae, Tempsky-Freytag, 1894, pp. 1-62.

sorta di prontuario minimale per l'esegeta cristiano, fornendo un elenco dei principali elementi simbolici celati sotto forma animata e inanimata presenti nelle Scritture; sotto a ogni voce, Eucherio riassume sinteticamente le principali interpretazioni derivandole dalle fonti precedenti⁶⁴⁵.

La prima opera altomedievale ad occuparsi in modo sistematico della definizione della natura degli animali, da un punto di vista che potremmo definire, anche se anacronisticamente, 'scientifico', va identificata con le *Etymologiae* di Isidoro vescovo di Siviglia (560-636)⁶⁴⁶. L'opera monumentale in venti libri, composta con ogni probabilità nell'ultimo ventennio della vita del teologo⁶⁴⁷, rappresenta una *summa* organica della totalità delle conoscenze del tempo, non solo in ambito naturalistico, configurandosi pertanto come la prima compilazione di carattere enciclopedico nella storia della cultura occidentale⁶⁴⁸. Ogni ambito dello scibile umano viene infatti scandagliato attraverso la ricerca etimologica riguardante i vocaboli utilizzati per la sua definizione. Le fonti impiegate da Isidoro per la realizzazione dell'ambizioso progetto comprendono un vasto insieme di autori cristiani e pagani, delle cui opere l'autore si serve molto spesso senza citarne il nome⁶⁴⁹. Nel XII libro⁶⁵⁰, è contenuta l'analisi etimologica dei termini con i quali vengono designati gli animali, questa sezione si apre con la spiegazione dell'origine dei vocaboli che definiscono la natura delle diverse specie esistenti: essi furono conati da Adamo, il primo nomenclatore, il quale associò ad ogni bestia del creato un nome

⁶⁴⁵ Alla trattazione degli animali è riservato il IV libro (*De Animantibus*). Come spiega Ciccarese: «Non è ancora un lavoro sistematico e l'elenco dei nomi non segue alcun ordine né alfabetico né logico; tuttavia è prezioso per noi, perché costituisce una sorta di repertorio di simboli testimone di una mentalità incline alla compilazione e alla sintesi. Abbiamo di fronte una sorta di schedatura, una serie di rapidi appunti che segnalano accanto al nome dell'animale il suo significato simbolico, se possibile più d'uno, in senso positivo e in senso negativo, sempre accompagnato da relativa citazione di riferimento» Ciccarese, *Bibbia bestie e bestiari* cit., p. 401; si veda inoltre P. Testini, *Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana*, in *L'uomo di fronte al mondo animale* cit., pp. 1108-1168, in particolare p. 1118; si veda inoltre la traduzione presentata da Ciccarese: Ciccarese, *Il bestiario* cit., in *Animali Simbolici* cit., I., pp. 43-55.

⁶⁴⁶ Si rimanda all'edizione critica di Lindsay: Isidorus, Hispalensis, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, ed. by W.M Lindsay, Oxonii, E. Typographeo Clarendoniano, 1911; E alla traduzione italiana di Valastro Canale: Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini*, 2 voll., a cura di A. Valastro Canale, Torino, UTET, 2004.

⁶⁴⁷ Dalla ricostruzione del contenuto della corrispondenza epistolare tra Isidoro di Siviglia e Braulione vescovo di Saragozza, apprendiamo che l'opera doveva ancora essere conclusa nell'anno 632. Valastro Canale, *Introduzione*, in *Etimologie o origini* cit., I., p. 20.

⁶⁴⁸ L'opera di Isidoro svolse un ruolo fondamentale nel processo di trasmissione del sapere antico al mondo medievale. A questo proposito si veda Quintavalle, *Natura e Figura nei testi e nelle immagini nel segno di Sant'Agostino in Medioevo: Natura e Figura* cit., pp. 11-63, in particolare pp. 14-16.

⁶⁴⁹ «Gli autori da cui Isidoro deriva le proprie informazioni compongono un *corpus* di dimensioni notevoli: da Agostino a Virgilio, da Gregorio a Solino, da Servio a Plinio il Vecchio, da Lattanzio a Lucano, da Girolamo e Varrone, innumerevoli paragrafi di autori cristiani e pagani fanno delle *Etymologiae* un mosaico immenso nel quale la mano isidoriana, pur onnipresente, rimane costantemente nascosta. Salvo rare eccezioni, anche la menzione esplicita delle fonti manca: lungi dall'essere sinonimo di plagio, tale consuetudine è per gli antichi prova di grande erudizione e segno di rispetto nei confronti di scrittori la cui opera si considera universalmente nota» *Ibid.* p. 22-23.

⁶⁵⁰ *De animalibus* in *Etimologie o origini* cit., II., pp. 9-107; Si rimanda inoltre all'edizione critica a cura di Jaques André: Isidorus, Hispalensis, *Etymologiae. Livre XII. Des Animaux*, ed. J. André, Paris, 1986. Si veda inoltre: Quintavalle. *Natura e Figura* cit., p. 15.

in lingua ebraica⁶⁵¹. Il vasto repertorio di animali presentato da Isidoro è diviso sistematicamente per categorie zoologiche⁶⁵² ma al suo interno vengono incluse anche creature fantastiche, menzionate nelle più famose opere di carattere naturalistico e geografico dell'antichità⁶⁵³. Il XII libro delle *Etymologiae* isidoriane rappresenta una delle fonti principali per lo sviluppo delle opere appartenenti al genere letterario dei Bestiari medievali⁶⁵⁴. L'usanza di accostare informazioni derivate dall'opera isidoriana alle interpretazioni allegoriche delle figure degli animali biblici presenti nel *Physiologus* e nelle opere esegetiche prodotte dei Padri della Chiesa ebbe origine nel clima culturale della cosiddetta rinascenza carolingia. È in questo periodo infatti che si colloca la redazione dell'opera dell'abate benedettino Rabano Mauro (784-856), che nei ventidue libri del *De Universo* (o *De rerum naturis*)⁶⁵⁵,

⁶⁵¹ «Omnibus animantibus Adam primum vocabula indidit, appellans unicuique nomen ex praesenti institutione iuxta condicionem naturae cui serviret. Gentes autem unicuique animalium ex propria lingua dederunt vocabula. Non autem secundum Latinam lingua atque Graecam aut quarumlibet gentium barbararum nomina illa inposuit Adam, sed illa lingua ante diluvium omnium una fuit, quae Hebraea nuncupatur» (Isidorus, Hispalensis, *Etymologiarum sive Originum*, XII., I, 1) ed. cons. *Etimologie o origini* cit., II., p. 9

⁶⁵² Ciccarese, *Bibbie bestie e bestiari* cit., pp. 401-402.

⁶⁵³ Il III capitolo dell'XI libro delle *Etymologiae*, intitolato: *De homine et portentis*, è dedicato specificatamente a creature mostruose dall'aspetto ibrido o deforme, come ad esempio: Cinocefali, Blemmi, Fauni, Satiri, Centauri e Antipodi. *De homine et portentis* in *Etimologie o origini* cit., I., pp. 923-933. Oltre a derivare alcune notizie dal VII libro delle *Naturalis Historiae* di Plinio, Isidoro, integra il proprio repertorio anche con altre informazioni provenienti da opere composte sul modello dei resoconti etnografici dei paradossografi dell'età ellenistica, come ad esempio la cosiddetta *Lettera di Farasmane. De rebus in Oriente mirabilibus: (lettere di Pharasmanes)*, a cura di C. Lecouteux, Meisenheim am Glan, Hain, 1979; si veda a questo proposito Orlandi, *La tradizione del Physiologus* cit., in *L'uomo di fronte al mondo animale* cit., II., pp. 1060. Il catalogo dei *portentis* isidoriani non coincide esattamente con il repertorio presentato da Plinio: alcuni esseri del VII libro vengono inclusi, come ad esempio i Panotii, mentre altri, provengono, o, da altri libri delle *Naturalis Historiae*, o da fonti diverse come i *Collectanea rerum memorabilium* di Solino. Plinius Maior, *Antropologia e Zoologia: libri VII-XI*, a cura di A. Borghini et. al., Torino, Einaudi, 1983; Gaius Iulius, Solinus, *Collectanea rerum memorabilium, iterum recensuit Th. Mommsen*, Berlin, Berolini: apud Weimmanos, 1895. Per le differenze e le analogie tra il catalogo pliniano e quello di Isidoro si rimanda a Stella, «*Ludibria sibi, nobis miracula*» cit., in *La Naturalis historia* cit., p. 58-59.

⁶⁵⁴ Il materiale presentato da questa tipologia di opere deriva dalla giustapposizione del testo della *versio B* del *Physiologus* latino, a brani tratti dalle *Etymologiae* (ovvero la cosiddetta *versio B-Is*). Probabilmente lo stesso Isidoro incluse tra le proprie fonti anche il testo del *Physiologus*, di cui utilizzò solo le parti recanti informazioni di carattere zoologico, tralasciando invece quelle dedicate alla loro interpretazione allegorica. Morini, *Introduzione in Bestiari Medievali* cit., p. XII; Ciccarese, *Bibbie bestie e bestiari* cit., p. 402.

⁶⁵⁵ L'opera fu composta probabilmente intorno all'844. Hrabanus Maurus, *De universo, Libri Viginti Duo*, in *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, a cura di J. P Migne, 221 voll., Parisiis 1844-1864 (d'ora in poi *P. L.*), CXI., *B. Rabani Mauri, fuldensis abbatis et moguntini archiepiscopi. Opera omnia. Tomus quintus*, 1852, col. 9-614. Il manoscritto del *De rerum naturis* conservato presso l'abbazia di Montecassino, datato 1032, è corredato da un cospicuo numero di magnifiche illustrazioni. *De rerum naturis: cod. Casin. 132/Archivio dell'abbazia di Montecassino, Rabano Mauro*, a cura di G. Cavallo, Pavone Canavese, Priuli & Verlucca, 1994. Non è possibile stabilire con certezza se l'opera di Rabano Mauro fosse stata concepita fin dall'inizio come un'enciclopedia illustrata. L'argomento è oggetto di dibattito, tuttavia sembra più probabile che le illustrazioni fossero state aggiunte in un momento successivo alla stesura del testo. Si veda a questo proposito. E. Panofsky, *Hercules Agricola: a Further Complication in the Problem of the illustrated Hrabanus Manuscripts*, in *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, a cura di D. Fraser, H. Hibbard, M. J. Lewine, London, Phaidon Press, 1967, pp. 20-28. Per l'analisi stilistica delle illustrazioni del manoscritto cassinese si rimanda a X. Muratova, *I manoscritti miniati del bestiario medievale: origine formazione e sviluppo e cicli di illustrazioni. I Bestiari miniati in Inghilterra nei secoli XII-XIV*, in *L'uomo di fronte al mondo animale* cit., pp. 1319-1372, in particolare pp. 1326-1328

propone una sistematizzazione completa ed esaustiva delle conoscenze naturalistiche del suo tempo, affiancandovi puntualmente considerazioni morali, citazioni bibliche ed interpretazioni allegoriche del dato materiale, seguendo la lezione impartita dai grandi esegeti cristiani⁶⁵⁶. È proprio l'unione di questi due aspetti, ovvero l'analisi del mondo naturale e la sua interpretazione in chiave mistico-religiosa, a caratterizzare l'opera di Rabano Mauro, in cui le informazioni ricavate da Isidoro e dai naturalisti dell'antichità vengono commentate attraverso quanto precedentemente enunciato in materia di interpretazione allegorica delle Scritture e simbolismo del mondo naturale, dagli autorevoli Padri della Chiesa. Alla trattazione degli animali viene riservato l'VIII libro⁶⁵⁷, redatto seguendo i medesimi criteri classificatori adottati dall'enciclopedia isidoriana, di cui vengono riproposti integralmente alcuni passaggi. Le descrizioni zoologiche sono costruite in modo da far emergere con chiarezza le analogie tra il comportamento delle bestie e quello degli esseri umani, dando vita ad una vasta esemplificazione di vizi e virtù, giudicati severamente secondo la morale cristiana. Nonostante l'intento didattico, l'opera di Rabano Mauro non riscosse lo stesso successo delle *Etymologiae* isidoriane, venendo riprodotta integralmente solo in un esiguo gruppo di codici⁶⁵⁸. Inoltre, il tema dell'interpretazione allegorica degli animali in chiave cristiana, veniva affrontato anche in compilazioni più sintetiche, facilmente consultabili e decisamente più accessibili⁶⁵⁹, come il testo del *Physiologus* latino, che, attraverso le sue varie redazioni, in particolare la *versio B*, conobbe una diffusione capillare nell'Occidente latino dal IX secolo in poi⁶⁶⁰. Come accennavamo, tra il X e l'XI secolo, il testo della *versio B* venne ampliato tramite l'integrazione per giustapposizione di brani tratti dal XII libro delle *Etymologiae*⁶⁶¹, dando origine a quella che comunemente viene definita *versio B-*

⁶⁵⁶ Il *De rerum naturis* viene brillantemente definito da Orlandi come: «un concentrato della sua sterminata sapienza, nel quale il fondamentale Isidoro era affiancato e 'spiegato' sistematicamente attraverso Girolamo, Agostino, Cassiodoro, Gregorio Magno e lo stesso Eucherio, sì che ogni aspetto della realtà visibile, accuratamente classificato, diveniva simbolo di quella invisibile» Orlandi, *La tradizione del Physiologus* cit., in *L'uomo di fronte al mondo animale* cit., II., pp. 1063; L'opera di Rabano Mauro non si rivolgeva esclusivamente agli eruditi, ma aveva anche l'intento di istruire i predicatori. Ciccarese, *Bibbie bestie e bestiari* cit., p. 402.

⁶⁵⁷ Hrabanus Maurus, *De universo* cit., col. 217-235.

⁶⁵⁸ Si veda a questo proposito Orlandi, *La tradizione del Physiologus* cit., in *L'uomo di fronte al mondo animale* cit., II., pp. 1064-1065.

⁶⁵⁹ Spesso corredati da eloquenti illustrazioni. Per questo argomento si rimanda all'intervento di Muratova. Muratova, *I manoscritti miniati del bestiario medievale* cit., in *L'uomo di fronte al mondo animale* cit., pp. 1319-1372. In particolare, per i primi manoscritti illustrati del *Physiologus*, pp. 1319-1328.

⁶⁶⁰ La cosiddetta *versio B*, è presente in un gruppo di codici carolingi di area francese risalenti all'inizio del IX secolo. Per la citazione dei manoscritti che recano questa versione del testo si rimanda a: Orlandi, *La tradizione del Physiologus* cit., in *L'uomo di fronte al mondo animale* cit., II., pp. 1064-1065. Essi vennero utilizzati da Francis Carmody per la sua edizione di questa redazione del *Physiologus* latino: *Physiologus latinus: editions preliminaires, versio B*, a cura di F.J. Carmody, Paris, Librairie E. Droz, 1939.

⁶⁶¹ I due testi apparivano in un certo senso complementari, si prestavano quindi ad essere accostati fra loro. Come spiega Morini infatti: «Attrazione reciproca dunque: non casuale e anzi quasi inevitabile, qualora si pensi non solo all'ampia diffusione di entrambi i testi o al comune interesse naturalistico, quanto soprattutto alla condivisa volontà di risalire

Is⁶⁶²; è a partire da questa redazione, che fu oggetto successivamente di ulteriori integrazioni e rimaneggiamenti, che si sviluppò, nel corso del Medioevo, il genere letterario dei Bestiari, compilazioni in cui le informazioni ricavate da Isidoro e dai principali enciclopedisti altomedievali, furono utilizzate con intenti teologici e moralizzanti⁶⁶³.

Una delle opere più importanti di carattere didattico sul tema del simbolismo animale prodotte nel corso dell'XI secolo⁶⁶⁴, è sicuramente l'epistola di San Pier Damiani indirizzata all'abate Desiderio⁶⁶⁵. Qui, Pier Damiani, rivolgendosi alla comunità dei monaci di Montecassino, parla del monastero come di un «vivaio per le anime»⁶⁶⁶, un luogo in cui trovare rifugio dalle tentazioni dal mondo mondano tramite la meditazione, il silenzio e il raccoglimento⁶⁶⁷. Nei trenta capitoli che compongono la missiva⁶⁶⁸, alle immagini simboliche degli animali viene affidata la funzione di esemplificare i comportamenti viziosi e virtuosi che il buon religioso aveva il compito di imitare o evitare, al fine di raggiungere la pace spirituale attraverso l'esercizio dell'ascesi. Il *De bono religiosi*

all'essenza delle cose, al loro significato riposto: attraverso l'interpretazione allegorica in un caso, attraverso la spiegazione etimologica dall'altro.» Morini, *Introduzione in Bestiari Medievali* cit., p. XII.

⁶⁶² Tale denominazione fu coniata da McCulloch. F. McCulloch, *Medieval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1962, pp. 28-30.

⁶⁶³ Il Bestiario si configurava come un valido strumento per la diffusione e la rapida memorizzazione di precetti morali, presentando una cospicua serie di *exempla* utilizzabili dal religioso per la stesura di sermoni e prediche. Lo sviluppo del genere letterario del Bestiario medievale, si ebbe a partire dall'XII secolo, le compilazioni precedenti di carattere didattico sul tema degli animali venivano definite con il titolo di *Liber bestiarum*. Grube, *Bestiario*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale* cit. Si rimanda inoltre agli studi fondamentali: D. Hassig, *Medieval Bestiaries. Text, image, ideology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*, Torino, Einaudi, 2012; J. M. Ziolkowski, *Literary Genre and Animal Symbolism*, in *Animals and the symbolic in medieval art and literature*, ed. by L. A. J. R Howen, Groningen, E. Foster, 1997, pp. 1-23; *Beasts and Birds of the Middle Ages. The Bestiary and Its Legacy*, ed. by W. B. Clark, M. T. McMunn, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989; A. Granata, F. Maspero, *Bestiario medievale*, Casale Monferrato, Piemme, 1999.

⁶⁶⁴ Nel contesto culturale della Riforma della Chiesa dell'XI secolo, all'osservazione della natura venne attribuita una funzione didattica. Dall'interpretazione simbolica dell'esistente, il religioso, poteva infatti derivare preziosi insegnamenti di carattere morale. Si veda a questo proposito: S. Riccioni, *La rappresentazione della natura tra ornamento e narrazione. Il bestiario di Roma tra i secoli XI e XII*, in *Medioevo: Natura e Figura. La raffigurazione dell'uomo e della natura nell'arte medievale*, Atti del XIV Convegno Internazionale di Studi AISAME (Parma 20-25 settembre 2011), a cura di C.A. Quintavalle, Milano, Skira, 2015, pp. 335-346, in particolare p. 335.

⁶⁶⁵ Testo composto presumibilmente nell'ultimo periodo della vita di Pier Damiani (1007-1072). Petrus, Damianus, *Opusculum LII, De bono religiosi status et variarum animantium tropologia*, in P. L, CXLV., *S. Petri Damiani. Opera omnia, Tomus secundus*, 1857, col. 763-792. Si rimanda alla traduzione italiana a cura di Aldo Granata: Pier, Damiani, *Lettere ai monaci di Montecassino*, a cura di A. Granata, Milano, Jaca Book, 1987, pp. 103-142.

⁶⁶⁶ Cfr supra., coll. 766-767.

⁶⁶⁷ Si rimanda a: C. Frugoni, *Letteratura didattica ed esegesi scritturale nel «De bono religiosi status» di S. Pier Damiani*, «Rivista di storia della chiesa in Italia», 34, 1980, pp. 7-59.

⁶⁶⁸ Per la cui redazione Pier Damiani si servì probabilmente sia della *versio B* del *Physiologus*, sia di alcuni 'classici' della letteratura esegetica dell'età patristica, come ad esempio l'*Hexameron* di Sant'Ambrogio. L'autore interpreta liberamente le proprie fonti, modificandone il contenuto in base alle proprie finalità. Ciccarese, *Bibbie bestie e bestiari* cit., p 407.

status, rappresenta quindi una sorta di guida pratica alla meditazione ascetica in ambito monastico, le figure degli animali svolgono qui una funzione didattica, configurandosi come validi strumenti finalizzati a favorire la memorizzazione di precetti morali e religiosi.

Tra l'VIII e il IX secolo⁶⁶⁹ venne prodotta inoltre un'opera che risulta difficilmente collocabile nel panorama della letteratura enciclopedico-religiosa dell'Alto Medioevo: si tratta della compilazione nota con il titolo di *Liber monstrorum*⁶⁷⁰, composta presumibilmente dall'inglese Aldelmo di Malmesbury (640-709)⁶⁷¹ che si configura come uno dei più ricchi trattati di teratologia del Medioevo. Le informazioni riportate per ogni creatura sono estremamente sintetiche, ma la quantità di esseri presentati è davvero cospicua. Il trattato è diviso in tre libri, ognuno recante un titolo diverso. Nel primo, con il cui titolo viene solitamente denominata l'opera nella sua interezza, vengono passate in rassegna le creature mostruose con caratteristiche umane, nel secondo: *De beluis* troviamo principalmente animali esotici e fiere dall'aspetto fantastico, mentre nel terzo: *De serpentibus* sono stati riuniti tutti gli esemplari appartenenti alla categoria dei rettili. L'autore dimostra di essere a conoscenza del materiale offerto dalle *Etymologiae* di Isidoro e dal testo del *Physiologus*, ma le opere utilizzate con maggiore frequenza sembrano essere quelle appartenenti letteratura delle meraviglie d'Oriente inaugurata dai paradossografi greci, e ripresa dalle opere posteriori prodotte sotto forma di false epistole che avevano come oggetto le imprese del Macedone nelle terre di conquista⁶⁷². Zambon ha messo efficacemente a confronto le due divergenti prospettive adottate rispettivamente da Franco Porsia e Corrado Bologna per le due edizioni del testo⁶⁷³, i due autori hanno infatti inteso in maniera opposta gli intenti dell'autore dell'opera. Secondo Bologna il trattato avrebbe avuto lo scopo di ammonire il fedele dal proliferare di esseri mostruosi nelle immagini e nei testi, rendendo queste

⁶⁶⁹ La datazione dell'opera è oggetto di dibattito, tuttavia sembra possibile escludere con certezza che sia stata composta prima della seconda metà del VII secolo. Il *Liber monstrorum* ci è stato tramandato attraverso cinque esemplari manoscritti, redatti presumibilmente tra l'inizio del IX secolo e l'inizio dell'XI. Ogni copia presenta caratteristiche peculiari che la differenziano dalle altre, per la loro analisi si rimanda a Porsia per il quale la datazione dell'opera fu sicuramente posteriore al IX secolo, Porsia, *I manoscritti*, in *Liber monstrorum* cit., pp. 37-48

⁶⁷⁰ Il trattato venne pubblicato originariamente da Berger de Xivrey nel XIX secolo. J. Berger de Xivrey, *Traditions tératologiques, ou récits de l'Antiquité et du Moyen Age en occident sur quelques points de la fable du merveilleux et de l'histoire naturelle*, Paris, Impr. Royale, 1836, pp. 200-300. Oltre all'edizione precedentemente citata a cura di Franco Porsia Cfr. *supra*. si rimanda inoltre a quella di Corrado Bologna: *Liber monstrorum de diversis generibus*, a cura di C. Bologna, Milano, Bompiani, 1977.

⁶⁷¹ L'identificazione dell'autore del *Liber* con questa figura è stata più volte messa in discussione. Anche su questo punto infatti, gli studiosi hanno presentato diverse ipotesi, perlopiù basate sull'indagine della provenienza e dello stile dei manoscritti superstiti. L'opinione maggioritaria è quella che vede la nascita del *Liber monstrorum* in area anglosassone. Per i dettagli del dibattito e il confronto tra le diverse posizioni assunte in merito all'origine della composizione, e all'identità del suo autore si rimanda a Porsia: Porsia, *Data, luogo di composizione e autore*, in *Liber monstrorum* cit., pp. 81-97.

⁶⁷² Si veda la nota n. 598 di questo capitolo. Tra le fonti principale dell'autore vi è sicuramente la cosiddetta *Lettera di Farasme: Lettera di Farasmane sulle meraviglie dell'Oriente: De rebus in Oriente mirabilibus: (lettres de Pharasmanes)*, a cura di C. Lecouteux, Meisenheim am Glan, Hain, 1979.

⁶⁷³ Zambon, *Ercole e la sirena*, in *L'alfabeto simbolico degli animali* cit., pp. 81-93.

creature inoffensive tramite la loro sistematica catalogazione⁶⁷⁴, per Porsia, al contrario, esso avrebbe invece contribuito, seppure indirettamente, ad alimentare lo sviluppo di questo genere di immaginario⁶⁷⁵. L'autore del *Liber monstrorum* sembra essere animato da uno spirito enciclopedico; alla descrizione dei mostri infatti, non viene associata nessuna interpretazione di carattere teologico o morale, egli inoltre, in alcuni punti, non manca di esprimere la propria incredulità sull'effettiva esistenza delle creature presentate nella rassegna⁶⁷⁶.

Nell'ambito della produzione delle enciclopedie cristiane medievali, va ricordata infine l'opera del monaco tedesco Onorio d'Autun, composta presumibilmente intorno al 1123⁶⁷⁷. L'enciclopedia, composta di tre libri, è suddivisa per argomenti. Il primo libro riguarda aspetti morfologici, geografici, metereologici ed astronomici dell'universo terrestre, il secondo è dedicato al concetto di tempo e alla sua misurazione, mentre il terzo propone una storia universale dell'umanità a partire dall'episodio Creazione. Agli animali e ai mostri sono dedicati rispettivamente il XII e il XIII capitolo del primo libro⁶⁷⁸. Tra le fonti di Onorio d'Autun vi furono molte delle opere naturalistiche ed etnografiche di epoca classica, composte da autori come Plinio e Solino⁶⁷⁹, ma anche ovviamente quelle degli enciclopedisti che lo avevano preceduto, come Isidoro di Siviglia e Rabano Mauro. L'opera riscosse un enorme successo nei secoli successivi diventando oggetto di numerose traduzioni e rifacimenti⁶⁸⁰.

Attraverso questo incompleto e lacunoso *excursus* si è cercato di presentare alcune delle fonti principali in cui fanno la loro comparsa molte delle creature che popolano gli stipiti ferraresi. La serie di rilievi comprende figure citate in testi appartenenti a tradizioni diverse; il tentativo di interpretare

⁶⁷⁴ Queste creature, così presentate, vengono viste dal Bologna come completamente svuotate di qualsiasi tipo di significato simbolico o sacrale. Pur riconoscendo il ruolo simbolico attribuito agli animali nella letteratura dei bestiari, l'autore esclude categoricamente che anche le creature mostruose potessero essere allo stesso modo portatrici di significati profondi. Bologna, *L'ordine delle stupefazioni*, in *Liber monstrorum* cit. pp. 10-20.

⁶⁷⁵ Si rimanda nuovamente a Zambon che ha fortemente criticato l'impostazione ideologica sulla quale si basa l'introduzione di carattere sociologico relativa al concetto di 'mostro' presentata da Porsia nella sua edizione del *Liber*. Zambon, *Ercole e la sirena*, in *L'alfabeto simbolico degli animali* cit., pp. 81-93.

⁶⁷⁶ «ma ciò che qui interessa è che uno scrittore del IX secolo, e per giunta di area anglosassone, contrapponga in modo esplicito a una considerazione 'realistica' o 'fantastica' dei mostri (della *commixtio naturarum*) un'interpretazione simbolica che li proietta sullo sfondo incandescente della teologia mistica. Le sue parole possono anche chiarire il senso della celebre invettiva che, qualche secolo più tardi [...] San Bernardo lancerà contro la proliferazione delle immagini di animali e altri esseri mostruosi nei chiostrì [...] egli non intese affatto prendere di mira, come vorrebbe Porsia, i bestiari e le loro simbologie, ma sicuramente censurare una tendenza al compiacimento fantastico e alla curiosità fine a sé stessa che doveva apparirgli sempre più allarmante» *Ibid.* p. 91.

⁶⁷⁷ Honorius, Augustodunensis, *De imagine mundi. Libri tres*, in P. L., CLXXII., 1854, col. 121-186.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, coll. 124-125.

⁶⁷⁹ Si veda C. Lecoteux, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne: essai de présentation*, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1993, pp. 26-27.

⁶⁸⁰ Per la fortuna dell'opera di Onorio d'Autun *Cfr. supra*. Per la sua contestualizzazione nell'ambito della letteratura enciclopedica medievale si veda G. Zaganelli, *L'Oriente e l'incognito medievale. Enciclopedia, Romanzo di Alessandro, teratologie*, Soveria Mannelli, Rubettino, 1997, pp. 30-35.

il loro significato basandosi su una sola tipologia di fonti, appare pertanto fallimentare fin dal principio. L'operazione stessa di spiegare il significato di questi elementi unicamente secondo quanto riportato dalle fonti scritte riguardanti il simbolismo animale in ambito cristiano, risulta di per sé discutibile, in quanto è tramite una serie più ampia di fattori che si può sperare di determinare la funzione simbolica delle figure in questione. Da considerare è soprattutto la loro posizione all'interno della composizione, il loro orientamento e la loro eventuale relazione con gli altri elementi che compongono il programma scultoreo. L'analisi delle fonti scritte può fornire tutt'al più un quadro generale in cui orientarsi, consapevoli che ad un determinato elemento vengono sovente associate una molteplicità di interpretazioni simboliche, il più delle volte contrastanti fra loro. Quello che viene presentato a Ferrara sembra essere qualcosa di più complesso rispetto ad un semplice elenco enciclopedico di creature volto a simboleggiare i vari aspetti assunti dal peccato. Al di là dei differenti significati attribuiti a queste figure nelle opere che abbiamo passato in rassegna, che verranno prese comunque ampiamente in considerazione se non altro perché ci consentono di contestualizzare le immagini che ci ritroviamo di fronte, è chiaro che la serie, nel suo complesso, fu probabilmente concepita con la finalità di comunicare una serie di messaggi ben determinati, che, per quanto a noi possano apparire totalmente oscuri, dovevano risultare al contrario altamente comprensibili agli occhi dei cittadini ferraresi del XII secolo, ai quali quest'opera era rivolta. Gli studiosi che si sono occupati dell'analisi del 'bestiario' ferrarese⁶⁸¹ hanno menzionato alcune delle opere di cui ci siamo occupati nelle pagine precedenti con lo scopo di chiarire a quale immaginario appartenessero molte delle figure scolpite in questa sede dall'officina nicoliana, che utilizzò un repertorio simile anche in altri contesti come, la cattedrale di Piacenza, il duomo e la basilica di San Zeno a Verona e la Sacra di San Michele in Val di Susa⁶⁸². Il rapporto tra le fonti scritte e le figure che compaiono negli stipiti

⁶⁸¹ G. Agnelli, *Arte retrospettiva: la porta maggiore della Cattedrale di Ferrara*, «Emporium», 24, 1906, pp. 341-353; Giglioli, *Il Duomo di Ferrara nella storia dell'arte* cit. in *La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza* cit., pp. 175-176; Zavin, *Ferrara Cathedral Façade* cit., pp. 132-148; Verzar Bornstein, *Nicholaus sculpture in context*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 340-341; Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 571- 573; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 130-138; F. Gandolfo, *Da Sens a Montevergine: la natura in figura*, in *Medioevo: Natura e Figura* cit., pp. 481-504; Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholas* cit., pp. 138-140. La maggior parte degli studi citati si sono occupati brevemente dell'argomento in oggetto, solo Boscolo Marchi (2011), prende in esame tutti i rilievi presenti descrivendoli nel dettaglio.

⁶⁸² La diffusione di questo genere di rappresentazioni potrebbe rispondere ad un progetto preciso elaborato dai teologi dell'epoca, finalizzato alla creazione di consenso riguardo al tema della lotta alle eresie. L'impiego delle figure di animali simbolici, ed esseri mostruosi, citate nelle grandi opere enciclopediche dell'alto medioevo, presso le decorazioni scultoree dei più importanti edifici religiosi del nord di Italia risalenti al XII secolo, potrebbe pertanto essere stato stabilito a monte in modo programmatico. Quintavalle sottolinea come nella zona della Pianura Padana, all'inizio del XII secolo, tale repertorio non apparisse così frequentemente come accadeva invece in area francese. Il «bestiario programmato contro le eresie» fa la sua comparsa, secondo lo studioso, presso la cattedrale di Modena, sviluppando caratteristiche differenti rispetto alle raffigurazioni appartenenti alla stessa tipologia presenti presso i grandi edifici di culto comaschi, milanesi e pavesi, della fine dell'XI e dell'inizio del XII secolo. Quintavalle, *Bestiario*, in *Romanico mediopadano. Strada, città, ecclesia*, Parma, Silva, 1983, pp. 84-89, in particolare p. 85. Si veda inoltre Quintavalle, Carlo Arturo, *Le immagini contro le eresie: i tempi delle figure nel Medioevo d'Occidente*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2002), a cura di C.A Quintavalle, Milano, Electa, 2005, pp. 17-41. Quintavalle è tornato

della cattedrale di Ferrara, viene ampiamente affrontato nello studio di Calura dedicato alla simbolistica della cattedrale⁶⁸³. L'autore procede nell'analisi dei rilievi accostando sistematicamente testo e immagine, con risultati che troppo spesso lasciano perplessi, anche a causa del fatto che alcune delle opere citate vennero composte in un periodo successivo alla realizzazione del ciclo scultoreo⁶⁸⁴.

Il fatto che questa serie di rilievi sia stata progettata con l'intento di esprimere un significato coerente con i messaggi veicolati degli altri elementi costitutivi del portale e del protiro, e che pertanto essa vada letta, nella sua totalità, non come semplice composizione ornamentale, ma come parte integrante del programma iconografico, è, a mio avviso, un dato oggettivo. La particolareggiata fattura e l'estrema varietà dei soggetti rappresentati, sembrano suggerire chiaramente proprio questa ipotesi. Dal resto, nell'arte medievale, sono molti i casi in cui è stato possibile dimostrare che elementi considerabili ad una prima analisi marginali rispetto al centro di una composizione, fossero in realtà portatori di precisi significati simbolici, spesso sistematicamente connessi ai soggetti principali⁶⁸⁵. Lo studio di Xenia Muratova sulle immagini che si snodano lungo i bordi dell'Arazzo di Bayeux rappresenta un ottimo esempio in questo senso, fornendo inoltre molte indicazioni utili sulla metodologia da applicare nel corso dell'analisi di questa tipologia di elementi⁶⁸⁶. La studiosa ha infatti

recentemente su questa tematica nel corso del suo intervento *Il Bestiario della Riforma e quello contro l'eresia nel XII secolo al settentrione italiano*, in occasione del convegno *Bestiarium: immagine, testi e contesti. La rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all'Età moderna*, a cura di M. Boscolo Marchi, D. Ferrara, L. Perissinotto, S. Riccioni, Venezia 14-15 dicembre 2017. Riguardo alla presenza di figure animali e mostruose nella produzione nicoliana lo studioso afferma che: «Nella iconografia di Nicholaus naturalmente esiste sempre il bestiario con le sue complesse simbologie del demoniaco e del salvifico; Nicholaus o i teologi che propongono i temi che egli realizza propongono un bestiario legato alle enciclopedie medioevali da Isidoro da Siviglia a Beda il Venerabile a Rabano Mauro e infine ad Onorio di Autun e le figure animali si collegano in modo spesso sottile alle immagini dei santi e agli episodi della Genesi o a quelli della Vita del Cristo» Quintavalle, *Officine medievali e Riforma Gregoriana in Lombardia*, in *Il Medioevo delle cattedrali: Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, Milano, Skira, 2006, pp. 79-126, in particolare, p. 110.

⁶⁸³ Calura, *La simbolistica in La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza cit.*, pp. 93-127.

⁶⁸⁴ E di questo Calura è pienamente consapevole dato che lui stesso ci informa che: «Il maestro tagliapietre, per esprimere peccati, vizi e sozzure, ha a disposizione i trattati naturalistici e i testi sacri fornitigli, probabilmente, da qualche biblioteca monastica o da suggerimenti di qualche dotto Monaco della sua Lombardia. I *Bestiari* veri e propri abbiamo visto che sono posteriori, sebbene di poco; ma servono a noi come enciclopedie». Cfr. supra. p. 111. Salvo poi, successivamente (pp. 113, 115, 116, 118) finire per commentare le immagini presenti con citazioni tratte da opere composte a cavallo tra il XIII e il XIV secolo, come ad esempio il *Bestiario moralizzato*, conservato in un solo manoscritto del XIV secolo. Si veda Morini, *Introduzione*, in *Bestiari Medievali cit.*, p. XX. Oppure l'*Acerba* di Cecco d'Ascoli (XIV secolo) Si rimanda nuovamente a Morini *Ibid.* pp. 575-633. O ancora il *Tresor* di Brunetto Latini (XIII secolo). Brunetto Latini, *Li Livres dou Tresor*, a cura di F. J. Carmody, Berkeley, University of California Press, 1948. Nello studio di Calura non mancano in ogni caso anche riferimenti alle opere di cui si è occupati più sopra come le enciclopedie di Isidoro di Siviglia e Rabano Mauro e le grandi opere etnografiche e naturalistiche dell'antichità.

⁶⁸⁵ Sul ruolo dei 'marginari' nell'arte medievale si rimanda a M. Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London, Reaktion Books, 1995. Per lo stesso tema si vedano inoltre i saggi contenuti in *The Metamorphosis of Marginal Images: From Antiquity to Present Time*, a cura di N. Kanaan Kedar, A. Ovadia, Tel Aviv, Faculty of the Arts Tel Aviv University, 2001.

⁶⁸⁶ Nella parte introduttiva dello studio Muratova pone una serie di quesiti in grado di guidarci attraverso l'interpretazione di questo genere di elementi: «Bisogna dunque porre la questione sul significato del complesso insieme di immagini sui margini dell'Arazzo. Fino a che punto queste immagini possono essere considerate come una parte integrante della

messo in luce come i ricami a soggetto faunistico distribuiti sui due registri che incorniciano orizzontalmente le immagini centrali dell'Arazzo, vadano letti al di là della loro funzione decorativa, e considerati in base ai significati simbolici da essi veicolati, che risultano spesso riferibili agli elementi appartenenti al racconto principale. Allo stesso modo, Helsinger, nell'analisi dei manoscritti del Beato di Liebana ha dimostrato, in alcuni casi specifici, la presenza di relazioni tra le scene simboliche di caccia al cervo presenti sui margini delle pagine miniate e le immagini centrali⁶⁸⁷. Il ruolo delle figure situate sugli stipiti del portale maggiore della cattedrale ferrarese è stato più volte paragonato a quello ricoperto dalle immagini dipinte sui margini dei manoscritti⁶⁸⁸, sottolineando come probabilmente, anche questi elementi, possano talvolta istituire un dialogo con i soggetti principali della composizione.

6.2 I centodue rilievi situati sui pilastrini della strombatura.

I rilievi, inseriti in formelle quadrangolari e in piccole nicchie centinate, ed intervallati dalle figure dei Profeti, dell'Arcangelo e della Vergine, sono di dimensioni abbastanza grandi da consentire una loro analisi dettagliata. La corrosione del materiale lapideo ha causato la perdita di numerosi particolari, probabilmente determinanti per la corretta interpretazione delle figure, ciononostante è ancora possibile cogliere i tratti distintivi di ogni soggetto. Per tentare di comprendere la logica che determinò la scelta e la distribuzione spaziale delle figure, è necessario, prima di tutto, procedere con la descrizione di tutti i rilievi presenti sulle facce interne ed esterne dei quattro pilastrini, individuando i soggetti rappresentati e le loro principali caratteristiche. Solo successivamente, sarà possibile costruire delle ipotesi riguardo al significato di queste figure, ragionando sulla posizione da esse

struttura narrativa? Qual è il loro ruolo e quali sono le loro funzioni? Quelli dell'allusione, della metafora, del procedimento per associazione, del commento o del parallelo racconto? Quali sono le fonti pittoriche e testuali di questo immenso repertorio?» X. Muratova *Ideologia dei margini e margini dell'ideologia. Riflessioni sui margini dell'Arazzo di Bayeux e sui programmi delle zone secondarie nelle decorazioni dei monumenti medievali* in, *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2002), a cura di C.A. Quintavalle, Milano, Electa, 2005, pp. 657-670, in particolare p. 657.

⁶⁸⁷ L'analisi di Helsinger riguarda manoscritti prodotti tra XIII e XIV secolo. H. Helsinger, *Images on the Beatus Page of some Medieval Psalter*, «The Art Bulletin», 53, 2, 1971, pp. 161-176. Si vedano inoltre: H. Wolter, *Meaning in the 'Inhabited' Scrolls of some Beatus Pages: a Case of Study in The Metamorphosis of Marginal Images* cit., pp. 127-138; C. Fouquet, *Le problème de l'illustration marginale a l'époque romane*, in *The Metamorphosis of Marginal Images* cit., pp. 79-102;

⁶⁸⁸ Zavini, *Ferrara Cathedral Façade* cit., p. 136. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 137; Lo stesso paragone è stato proposto, in senso contrario, anche da studiosi che assegnavano alla composizione una funzione principalmente ornamentale: «Arduo per noi penetrare il misterioso significato di tali immagini, perché non di rado gli scultori dovettero, per esercizio di fantasia, trarre dalla pietra figure arcane, senza altro intendimento che la ornamentazione, quasi miniatori sul margine dei manoscritti» Agnelli, *Arte retrospettiva* cit., p. 346.

occupata e sulla possibile presenza di sequenze narrative. Nel descrivere i soggetti presenti sugli stipiti, l'ordine seguito sarà quello in cui tali elementi entrano progressivamente nel campo visivo di chi varca la soglia del tempio. Considerando la posizione in cui sono collocati gli altri rilievi che compongono il programma scultoreo del portale, risulta evidente che la maggior parte delle immagini vada letta dal basso verso l'alto e da sinistra verso destra. L'*incipit* del racconto è rappresentato infatti dalle figure veterotestamentarie presenti sugli stipiti esterni e sulla parte inferiore di quelli più interni. La narrazione dell'evento predetto dai quattro Profeti, ovvero l'avvento di Cristo sulla Terra, ha ufficialmente inizio nella parte superiore dei due pilastrini più vicini al portale con l'inserimento delle statue a colonna raffiguranti i due protagonisti della scena dell'*Annunciazione*, leggibile da sinistra verso destra. Quest'ultima, si collega alla sequenza di rilievi che ripercorrono gli episodi principali dell'*Infanzia di Cristo* situati sull'architrave, anch'essi disposti in logica successione da sinistra verso destra, e che si interrompono con la rappresentazione del *Battesimo*, episodio dal quale prende ufficialmente il via il processo di rivelazione della Parola di Dio, che condurrà alla definitiva vittoria della fede sull'universo demoniaco, concetto al quale si riferiscono le figure di San Giorgio, *imitatio Christi*, e del drago infernale, situate in alto, sulla lunetta. Avvicinandosi al portale, dopo essere passati attraverso le fauci dei leoni stilofori, gli stipiti sono quindi il primo elemento ad essere visualizzato. I primi pilastrini istoriati che si incontrano sono quelli più esterni, su cui troviamo le figure di Daniele ed Ezechiele inframezzate da una serie di quarantotto rilievi inseriti entro nicchie a forma di archetti con base di 15 cm e altezza di circa 24 cm. I rilievi sono distribuiti verticalmente su entrambe le facce dei pilastrini in questione; ogni pilastro ospita un totale di ventiquattro rilievi, suddivisi in due sequenze composte da dodici elementi su ogni faccia. I rilievi racchiusi nelle arcatelle sono di dimensioni maggiori rispetto a quelli situati sulla superficie dei due pilastrini più vicini all'entrata, il che potrebbe suggerire non tanto una loro maggiore importanza all'interno della composizione, ma piuttosto il fatto che probabilmente vadano osservati per primi, essendo leggibili anche trovandosi ad una discreta distanza dal portale.

6.3 I ventiquattro rilievi del pilastrino esterno sinistro

Iniziamo quindi la descrizione dei rilievi situati sulla faccia esterna del pilastrino esterno sinistro, nella parte alta del quale, è stata scolpita la statua a colonna raffigurante il Profeta Daniele. Il primo rilievo a partire dal basso (Fig. a.1), rappresenta una figura umana vista di tre quarti, il materiale lapideo è sensibilmente corrosivo, e i lineamenti del volto risultano di conseguenza illeggibili; il personaggio indossa una corta tunica stretta in vita da una cintura, le gambe sono leggermente flesse e la schiena inarcata, il braccio destro è piegato all'altezza del petto, mentre quello sinistro è sollevato verso l'alto. La mano sinistra regge un oggetto incurvato che potrebbe essere identificato, nonostante i segni del tempo, come un corno da caccia di piccole dimensioni; l'uomo non accosta lo strumento direttamente alle labbra, probabilmente perché la sua azione si è appena conclusa. Nella formella successiva (Fig. a. 2) appare invece un cane: la figura è ruotata verticalmente verso l'alto, il petto è rivolto verso lo spigolo del pilastrino e i muscoli del corpo sono ben evidenziati; le zampe anteriori sono protese in avanti e le orecchie appaiono schiacciate sulla nuca, come se l'animale stesse correndo a gran velocità. Il terzo rilievo della serie (Fig. a. 3) raffigura un cervo, riconoscibile dalle lunghe corna ramificate; anche questa figura è orientata verso l'alto, e la posizione delle zampe indica, anche in questo caso, che il soggetto è rappresentato in movimento. L'elemento vegetale che si trova subito dopo (Fig. a. 4) è costituito da uno stelo centrale con una foglia all'estremità dal quale spuntano altre due foglie per lato. La formella successiva (Fig. a. 5), la quinta partendo dal basso, è stata sostituita con una copia più recente, non sappiamo in che misura tale immagine abbia tenuto fede al soggetto originale, ma, in ogni caso, resta l'unica che abbiamo a disposizione; quella che vediamo rappresentata è una seconda figura umana, i lineamenti del volto sono deformati da una smorfia, il personaggio ha infatti le sopracciglia corrugate e un ghigno beffardo sulle labbra; la mano sinistra è sollevata all'altezza del volto e il dito indice sembra rivolto verso la propria fronte. Il rilievo successivo (Fig. a. 6) rappresenta un essere ibrido, il corpo serpentiforme sembra quello di un drago o di un rettile, mentre il muso e le zampe anteriori, sono quelli di un capro, dalla schiena della creatura spuntano un paio di grandi ali piumate. La formella seguente (Fig. a. 7) ospita un rilievo che raffigura una creatura simile ad un centauro, rappresentata di profilo e rivolta in direzione dello spigolo del pilastrino; la parte superiore della figura ha fattezze umane, mentre quella inferiore potrebbe ricordare il corpo di un cavallo, oppure, a causa delle forme piuttosto tozze delle membra, quello di un asino; il soggetto tiene la propria coda sollevata con entrambe le mani ruotando il busto verso l'esterno. Lo stesso gesto viene compiuto dalla figura che appare subito dopo (Fig. a. 8), ovvero una sirena, che con la mano sinistra sostiene la lunga coda di pesce mentre con la destra alliscia vezzosamente una ciocca dei lunghi capelli che le ricadono sulle spalle. I quattro rilievi successivi, che chiudono la sequenza, rappresentano elementi vegetali e motivi ad intreccio: subito dopo la figura della sirena e

appena sotto i piedi del Profeta Daniele, troviamo un intreccio vegetale che si sviluppa simmetricamente attorno ad una foglia centrale (Fig. a. 9), appena sopra alla testa del Profeta vi è invece un intreccio nastriforme, seguono un tralcio a forma di 'S' con fronde carnose e un ultimo racemo foliato che termina con due volute arricciate.

I rilievi collocati sul pilastrino esterno sinistro proseguono sulla faccia interna. La prima formella a partire dal basso rappresenta un elemento vegetale (Fig. a. 10), composto da uno stelo centrale con quattro foglie laterali. Segue l'immagine di una creatura ibrida con testa d'aquila, becco arcuato, corpo leonino, zampe possenti con artigli affilati, e grandi ali piumate (Fig. a. 11); la figura è orientata verso l'alto e rivolta in direzione dello spigolo. Il terzo rilievo rappresenta invece una figura umana seduta su uno sgabello (Fig. a. 12); il personaggio indossa un berretto frigio e una lunga tunica che scende fino ai piedi, sulle ginocchia tiene uno strumento musicale triangolare a corde pizzicate, probabilmente un'arpa. Nella formella successiva troviamo una seconda figura umana (Fig. a. 13); il personaggio, in posizione eretta e con il corpo ruotato leggermente verso lo spigolo del pilastrino, è abbigliato con una tunica a maniche lunghe che arriva all'altezza delle ginocchia, stretta in vita da una cinta; con la mano sinistra avvicina alle labbra un oggetto simile ad un bicchiere, mentre, con la destra, regge il gambo di un fiore. Il quinto elemento della serie (Fig. a. 14), come il rilievo corrispondente sulla faccia esterna precedentemente descritto, è stato sostituito da una copia; l'immagine rappresenta un'aquila in posizione araldica, la testa dell'animale è rivolta in direzione dello spigolo. La formella seguente ospita un elemento vegetale composto da due volute foliate sovrapposte che si sviluppano a partire da uno stelo centrale (Fig. a. 15). Seguono due rilievi che rappresentano due animali visti di profilo: il primo (Fig. a. 16) potrebbe essere identificato come un cammello, o un dromedario, riconoscibile dagli zoccoli e dal muso, ma privo di gobbe; il secondo (Fig. a. 17), raffigura invece un volatile di grandi dimensioni con zampe robuste e artigliate, che regge con il becco un oggetto dalla forma allungata e a punta, probabilmente un coltello o un pugnale, del quale è possibile distinguere l'impugnatura e la lama. La formella situata sotto ai piedi del Profeta Daniele (Fig. a. 18) reca un rilievo raffigurante un elemento vegetale che culmina con una carnosa foglia d'acanto, mentre, oltre la sua testa, troviamo un intreccio vimineo. La serie si conclude con altri due elementi vegetali, il primo di dimensioni maggiori rispetto al secondo.

La sequenza inizia, sulla faccia esterna del pilastrino con una scena di caccia al cervo composta dai tre rilievi raffiguranti rispettivamente: il suonatore di corno, al quale a questo punto può essere attribuito il ruolo di cacciatore, il cane e, ovviamente, la preda⁶⁸⁹ (Figg. a.1, a.2, a.3). Il suono del corno da caccia segna l'inizio dell'azione, esso sembra infatti innescare una reazione a catena, che porta il cane a lanciarsi all'inseguimento del cervo⁶⁹⁰. Il fatto che le due figure animali si trovino protese verticalmente verso l'alto contribuisce a conferire dinamicità alla scena rappresentata, indicando allo stesso tempo la direzione da seguire nella lettura delle immagini. Scene raffiguranti catture di animali, e in particolare scene di caccia al cervo, appaiono frequentemente nella decorazione scultorea degli edifici romanici, ma i significati simbolici veicolati possono cambiare, di volta in volta, a seconda del contesto in cui queste immagini si trovano inserite⁶⁹¹. Anche nell'ambito specifico della produzione attribuita all'officina nicoliana, il motivo viene impiegato più volte e non sempre con lo stesso scopo. Presso la cattedrale di Verona, tra i rilievi inseriti entro arcature che corrono orizzontalmente lungo la cornice marcapiano della loggia del protiro, troviamo, sulla destra, la figura di un cacciatore che corre soffiando nel corno, seguito da un cane che atterra un coniglio. Il fregio continua con le figure di tre cani e due cervi. Lo stesso motivo compare nuovamente nel fregio che si estende orizzontalmente sulla facciata, situato all'altezza della metà delle colonne del protiro, qui, sulla destra, all'interno dei girali di un tralcio abitato è distinguibile una figura umana che suona il corno e tiene al laccio un cane, seguono poi altri due cani che spingono la preda verso altri cacciatori armati. Sui pilastrini che compongono la strombatura del portale maggiore della cattedrale veronese, e in particolare nella parte inferiore del pilastrino più esterno destro, troviamo una figura umana, che, anche se molto deteriorata, sembrerebbe coincidere con il suonatore di corno ferrarese, anche in questo caso il rilievo è il primo della serie, ma, sebbene poco più sopra vi sia la figura di un cane, l'assenza di una preda non rende possibile l'identificazione della sequenza con una scena di caccia⁶⁹².

⁶⁸⁹ La lettura consequenziale dei tre rilievi è stata suggerita dalla maggior parte degli studiosi che si sono occupati della loro interpretazione Calura, *La simbolistica in La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza* cit., p. 112; Zavin, *Ferrara Cathedral Façade* cit., p.135; Gandolfo, *Da Sens a Montevergine* cit., in *Medioevo: Natura e Figura* cit., p. 487; Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p 571.

⁶⁹⁰ «partendo dal secondo semipilastro a sinistra, un suonatore di corno segna l'inizio di un convulso fuggire di animali» Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p 571.

⁶⁹¹ L'argomento è talmente vasto che meriterebbe una trattazione a parte. Le rappresentazioni della caccia al cervo sono infatti estremamente diffuse nella cultura artistica occidentale, come testimoniano le numerose attestazioni, sui più vari supporti, a partire dall'arte di epoca romana. Per una panoramica sul tema della rappresentazione di scene di caccia nella storia dell'arte si veda L. Ghidini, *La caccia nell'arte: con riferimenti alla storia della caccia*, Milano, Hoepli, 1929. Nell'arte romanica, il fatto che il motivo fosse molto diffuso è dimostrato, oltre che dalle numerose attestazioni, anche dal famoso passaggio dell'*Apologia* di San Bernardo di Chiaravalle, che, nella propria invettiva, include anche le immagini che rappresentavano: «venatores tubicinantes». C. Rudolph, *The "things of greater importance": Bernard of Clairvaux's Apologia and the medieval attitude toward art*, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 1990, p. 282.

⁶⁹² Quest'ultimo rilievo veronese è stato messo in relazione con il suonatore di corno della cattedrale di Ferrara da Gandolfo. Gandolfo, *Da Sens a Montevergine* cit., in *Medioevo: Natura e Figura* cit., p. 491-492. Ann Zavin confronta

La famosa e discussa scena di caccia al cervo presente in basso a destra sulle lastre collocate ai lati del protiro della basilica di San Zeno, costituisce un caso del tutto particolare. Come è stato dimostrato da Anna dalle Mule⁶⁹³, la sequenza rappresenta la più antica attestazione iconografica della *cavalcata infernale di Teodorico*, che, per essere identificata come tale, necessita della presenza contemporanea di alcuni precisi elementi distintivi come: il corno, i cani, il cavallo, il falco e la rappresentazione del demonio⁶⁹⁴. Tali elementi, tutti presenti a San Zeno, sono invece assenti in molte altre scene di caccia al cervo nelle quali si è voluto vedere un riferimento alla tradizione della *cavalcata infernale*, le attestazioni prese in esame dalla studiosa, quindi, dimostrerebbero semplicemente l'ampia diffusione dell'iconografia della caccia al cervo nell'arte romanica⁶⁹⁵; in base a tali considerazioni siamo portati ad escludere l'eventualità che i rilievi ferraresi possano in un qualche modo essere riferiti al tema della *cavalcata infernale*⁶⁹⁶. Sempre presso la basilica di San Zeno, e in particolare tra quei rilievi che raffigurano i mesi dell'anno, situati sulla parte esterna destra dell'architrave del protiro, si trovano tre immagini che rappresentano rispettivamente i mesi di marzo, aprile e maggio⁶⁹⁷. Per realizzare il rilievo relativo al mese di marzo, l'officina nicoliana si è servita del modello iconografico del *marcius cornator*: una figura umana con i capelli scompigliati dal vento, impegnata a soffiare all'interno di

la scena di caccia al cervo sugli stipiti ferraresi con i rilievi sopracitati situati su protiro, portale, e facciata della cattedrale di Verona. La studiosa sottolinea come sia a Ferrara che a Verona la posizione assunta dalla figura all'interno della serie di rilievi che compongono la decorazione della strombatura sia evidentemente comparabile. Zavin, *Ferrara Cathedral Façade* cit., p.135.

⁶⁹³ A. Dalle Mule, *La cavalcata infernale di Teodorico: uno studio iconografico*, tesi di dottorato, Ludwig Maximilians Universität von München, a.a 2015-2016, relatore U. Pfisterer.

⁶⁹⁴ Cfr. *supra*. p. 36

⁶⁹⁵ «Nel caso specifico dei due rilievi scolpiti sulla facciata della basilica di San Zeno, il fatto che per rappresentare la cavalcata infernale di Teodorico Nicolò si sia ispirato alle consuete rappresentazioni d'arte venatoria, per altro molto diffuse nelle cattedrali romaniche, ha probabilmente tratto in inganno più di un osservatore e più di uno studioso» Cfr. *supra*. p. 37. Le quattordici attestazioni che la studiosa prende in considerazione risalgono ad un periodo compreso tra il XII e il XIII secolo e si trovano distribuite in un'ampia area geografica che va dall'Alto Adige alla penisola scandinava, dalla Cornovaglia all'Austria. Si tratta principalmente di rilievi marmorei o bronzei, ma anche di affreschi e di arazzi. *Ibid.* pp. 42-99.

⁶⁹⁶ Secondo Quintavalle la lastra con Teodorico che insegue il cervo, simbolo cristologico, potrebbero essere interpretata in relazione al tema delle 'eresie'. La Chiesa tra l'XI e il XII secolo, si trovava impegnata nella lotta contro la diffusione dei movimenti ereticali, ed è probabile che in questo periodo si assista alla programmata diffusione di immagini in grado di esprimere simbolicamente questa forte presa di posizione. In quest'ottica il cervo inseguito dal cane potrebbe rappresentare l'eresia che minaccia la purezza della Chiesa. Non è escluso che anche l'immagine presente a Ferrara possa essere messa in relazione con questa tematica: Quintavalle, *Le immagini contro le eresie: i tempi delle figure nel Medioevo d'Occidente*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2002), a cura di C.A Quintavalle, Milano, Electa, 2005, pp. 17-41, in particolare p. 28.

⁶⁹⁷ Per l'analisi delle iconografie associate ai mesi dell'anno si rimanda a J. Carson Webster, *The Labors of the Months in Antique and Medieval Art to the End of Twelfth Century*, Evaston Chicago, 1938. Boscolo Marchi, nel corso dell'analisi del famoso ciclo dei mesi ferrarese, che risale al terzo decennio del XIII secolo, analizza l'origine delle iconografie dei mesi dell'anno nell'arte romanica, allegando un'ampia bibliografia in merito. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 243-260. In particolare, per i mesi di Marzo, Aprile e Maggio. pp. 248-250.

due corni tenuti simmetricamente ai lati del viso⁶⁹⁸. Il suonatore di corno situato sugli stipiti ferraresi non corrisponde a questa descrizione, tuttavia, non è escluso che l'immagine in oggetto possa essere letta anche come una rappresentazione del mese di marzo⁶⁹⁹; la posa del *venator* ferrarese coincide infatti con quella assunta dal personaggio che rappresenta questo mese nel mosaico che si trova nella cripta della chiesa di San Savino a Piacenza⁷⁰⁰, contesto in cui viene impiegata una seconda variante dell'iconografia del *marcius cornator*, che prevede la presenza di un solo corno e che non presenta il dettaglio dei capelli mossi dai venti⁷⁰¹. Inoltre, a Ferrara, sullo stesso piastrino in cui si colloca il suonatore di corno, compare anche un'altra figura umana (Fig. a. 13), il cui aspetto, come vedremo più avanti, potrebbe essere messo in relazione con l'iconografia del mese di aprile⁷⁰². Che tali rilievi possano essere letti come rappresentazioni dei mesi dell'anno resta, in ogni caso, soltanto un'ipotesi, apparentemente contraddetta dal fatto che, tra i rilievi della serie, solo questi due sembrerebbero presentare caratteristiche simili alle figure associate ai mesi nell'arte romanica. Nel caso in cui invece si trattasse effettivamente di rappresentazioni dei mesi di marzo e aprile, una delle ipotesi potrebbe essere che, in questa sede, siano state selezionate unicamente figure riferite ai mesi primaverili, periodo dell'anno tradizionalmente associato al culto di San Giorgio⁷⁰³. Come abbiamo visto nel

⁶⁹⁸ Per l'iconografia del *marcius cornator*, che deriva dalle rappresentazioni dei venti di epoca greco-romana, si rimanda a L. Pressouyre, «*Marcus cornator*». *Note sur un groupe de représentations médiévales du mois de mars*, «*Mélanges d'Archeologie et Histoire de l'Ecole Française de Rome*», 77,1965, pp. 395-473; si veda inoltre Webster, *The Labors of the Months* cit, p. 51, 62, 100.

⁶⁹⁹ La caccia è infatti una delle attività umane tradizionalmente associate al mese di marzo, si veda Pressouyre, *Cfr supra*, in particolare p. 399.

⁷⁰⁰ Il confronto è stato proposto da Zanichelli. Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 571. Per i mosaici di San Savino si veda E. C. Nicklies, *Cosmology and the Labors of the Months at Piacenza: the Crypt Mosaic at San Savino*, «*Gesta*», 34, 1995, 2, pp. 108-125. La datazione del mosaico piacentino è oggetto di dibattito, oscilla infatti tra la data di consacrazione della chiesa monastica (1107) e la fine del XII secolo. A. Calzona, «*Pavimentum curiosum, quod est in ecclesia [...] penitus evertatur*» *Cattedrali e mosaici pavimentali a Reggio Emilia, Cremona, Pavia*, in *Il Medioevo delle cattedrali: Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI. e XII.)*, Milano, Skira, 2006, pp. 291-333, in particolare p. 296; F. L., Valla, *Per la cronologia dei mosaici di San Savino a Piacenza*, «*Bollettino storico piacentino*», 87, 1992, pp. 77-98.

⁷⁰¹ La figura del *marcius cornator* appare infatti in due principali varianti iconografiche, la prima è quella impiegata nel contesto del mosaico piacentino, mentre la seconda, utilizzata dall'officina nicoliana a San Zeno, è la stessa scelta per la rappresentazione del mese di marzo nel mosaico pavimentale della chiesa di San Michele a Pavia della metà nel XII secolo, Pressouyre, «*Marcus cornator*» pp. 400-402. A. Peroni, *Il mosaico pavimentale di San Michele a Pavia. Materiali per un'edizione*, «*Studi medievali*», s. 3, 18, 1977, pp. 705-743.

⁷⁰² Solitamente rappresentato come un giovane con un fiore o un ramoscello in mano. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 248.

⁷⁰³ Il culto agricolo di San Giorgio si innestò sugli antichi riti pagani di fertilità che celebravano il risveglio della natura dopo la stagione invernale. La rinascita nel mondo naturale, viene messa in relazione, in ambito cristiano, con l'episodio della resurrezione del Santo. Si vedano a questo proposito le note n. 15 e n. 16 del quarto capitolo. Le rappresentazioni dei mesi primaverili alludono solitamente al concetto di rinnovamento e alla fecondità della terra. J. Le Goff, *Il tempo del lavoro. Agricoltura e segni dello zodiaco nei calendari medievali*, «*Storia e Dossier*», 22, 1988, pp. 1-50, in particolare pp. 34-35; C. Frugoni, *Le cycle des Mois à la porte de la 'Poissonnerie' de la cathédrale de Modène*, «*Cahiers de civilisation Médiévale*», 34,1991, pp. 281-295, in particolare pp. 292-293.

capitolo precedente, nel portale della pieve di San Giorgio ad Argenta, l'immagine del martire nella lunetta era associata ad un ciclo dei mesi scolpito sugli stipiti⁷⁰⁴; forse, l'officina nicoliana, inserendo tra i rilievi della strombatura alcune figure umane leggibili anche come personificazioni dei mesi ha voluto esprimere la volontà di ricollegarsi ai temi sviluppati dal programma iconografico del portale argentano, stabilendo così una relazione con quello che, prima della costruzione della nuova cattedrale, veniva probabilmente considerato, a livello locale, come il più celebre ciclo scultoreo incentrato sulla figura della Santo patrono. Come è noto, in ambito cristiano, al tema della caccia al cervo viene associato un ampio e complesso spettro di significati simbolici⁷⁰⁵. A partire dalle più celebri opere di carattere naturalistico dell'antichità, il cervo, viene descritto come animale mite, una preda innocente costantemente minacciata dalle fiere. Per questo motivo, l'animale è spesso protagonista, suo malgrado, di estenuanti inseguimenti, ed è costantemente obbligato a fuggire nel tentativo di sottrarsi alle grinfie dei suoi predatori⁷⁰⁶. In questa tipologia di fonti il cervo viene descritto inoltre come principale antagonista del serpente, esso è infatti in grado di neutralizzare i rettili stanandoli dalle cavità del terreno⁷⁰⁷. L'episodio della lotta del cervo con il serpente ben si

⁷⁰⁴ G. Guidoni, *Il programma del portale scolpito da Giovanni da Modigliana*, in *Storia e archeologia di una pieve medievale: S. Giorgio di Argenta*, a cura di S. Gelichi, Firenze, All'insegna del giglio, 1992, pp. 213-224. Nel ciclo dei mesi del portale argentano, la figura del *marcius cornator* viene utilizzata per la rappresentazione del mese di aprile, mentre al mese di marzo viene associata una figura intenta a reggere con la mano sinistra un oggetto difficilmente identificabile, forse una coppa, un cesto di frutti, o uno strumento musicale a fiato, che, come il corno, aveva la funzione di annunciare l'arrivo della primavera *Ibid.* p. 220. Fabio Coden, che analizza nel dettaglio le figure del ciclo dei mesi argentano, ipotizza pertanto che in questo caso possa esserci stato uno scambio tra le due iconografie: Coden, Micant hic fulgida: *Il portale della Pieve di San Giorgio ad Argenta* cit., p.92

Nei cicli dei mesi di epoca romanica accade frequentemente che la stessa figura venga associata a mesi diversi a seconda del contesto. Ad Argenta, il mese di maggio viene rappresentato come un guerriero armato di lancia e scudo, le radici di questa iconografia sono da ricercare in epoca carolingia quando il mese destinato alla ripresa delle attività belliche venne spostato da marzo a maggio. Si veda C. Frugoni, *Chiesa e lavoro agricolo nei testi e nelle immagini dall'età tardo antica all'età romanica*, in *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*, a cura di V. Fumagalli, G. Rossetti, Bologna, 1980, pp. 321-341. Al mese di maggio viene associata in epoca romanica la figura del cavaliere, come accade ad esempio nell'arco del protiro della cattedrale di Parma, o nei rilievi di San Zeno. L'utilizzo di questa figura nelle opere della prima metà del XII secolo aveva probabilmente la funzione di evocare le imprese dei crociati in Terra Santa. Per questo tema e per la figura di Maggio cavaliere nei cicli dei mesi all'inizio del XII secolo si veda A. C. Quintavalle, *Nicholaus la chevalerie e l'idea di crociata*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2004), a cura di C.A Quintavalle, Milano, Electa, 2007, pp. 546-568, in particolare p. 558; Quintavalle, *Chevalerie*, in *Romanico mediopadano* cit., pp. 90-91.

⁷⁰⁵ Si veda a questo proposito Helsinger, *Images on the Beatus Page of some Medieval Psalter* cit., pp.164-165.

⁷⁰⁶ Queste caratteristiche del cervo emergono, ad esempio, dalla descrizione del comportamento di tale animale contenuta nell'VIII libro delle *Naturalis Historiae*, in cui Plinio illustra le strategie messe in campo dal cervo per salvarsi dai suoi assalitori. (Plinius Maior, *Naturalis Historia* VIII, 50). È stata consultata l'edizione a cura di Maspero: Plinius Maior, *Storie Naturali (Libri VIII-XI)* cit., pp. 97-103.

⁷⁰⁷ «Et his cum serpente pugna: uestigant cauernas nariumque spiritu extrahunt reitentes» *Ibid* p. 100; Il modo in cui il cervo scova e divora i rettili viene descritto anche da Elinao (Aelianus, Claudius, *De natura animalium*, II, 9). Si veda la traduzione dal greco di Scholfield: Aelianus, Claudius, *On the characteristics of animals* cit., I., pp. 98-99. Per la trattazione del tema dell'antagonismo tra il cervo e il serpente nelle opere dei naturalisti e dei poeti dell'antichità si rimanda alle fonti menzionate da Charbonneau-Lessay: L. Charbonneau-Lessay, *Il Bestiario di Cristo. La misteriosa emblematica di Gesù Cristo*, 2 voll., Roma, Arkeios, 1994, I., pp. 357- 358

prestava ad un'interpretazione in chiave cristiana, il *Physiologus* infatti ripropone questa notizia a commento del Salmo 41, 2⁷⁰⁸, paragonando la vittoria del cervo sul rettile al trionfo di Cristo sul drago, simbolo del demonio⁷⁰⁹. Tale parallelismo, verrà costantemente riproposto nelle opere esegetiche composte tra IV e V secolo, nelle quali il cervo assume più chiaramente le caratteristiche di emblema cristologico⁷¹⁰. Nei rilievi ferraresi, la figura del serpente non compare in alcun modo, tuttavia, è possibile che la sola immagine del cervo fosse sufficiente ad evocare anche il tema della vittoria di questo animale sui rettili, stabilendo quindi una connessione con il messaggio veicolato dal rilievo collocato nella lunetta, in cui San Giorgio, *imitatio christi*, veniva rappresentato trionfante sul dragone demoniaco. Nei commenti degli esegeti, la «sete ardente del cervo»⁷¹¹ alla quale si riferisce il Salmo 41, 2, viene descritta come una reazione causata dal contatto con il veleno del serpente, i cui effetti letali potranno essere estinti solo dal potere purificante dell'acqua; in questo modo, viene posto l'accento sul ruolo salvifico del rito battesimale, tramite il quale l'anima del fedele viene liberata dal peccato⁷¹². La figura del cervo protesa verso l'alto, così come è rappresentata nel rilievo nicoliano, potrebbe pertanto avere anche la funzione di evocare il concetto di purificazione e, di conseguenza, l'immaginario legato al sacramento del battesimo, la cui importanza viene più volte ribadita all'interno del programma iconografico del portale. Il percorso ascensionale del cervo verso l'acqua viene inoltre collegato da Sant'Agostino al pellegrinaggio religioso⁷¹³, in quest'ottica, la figura del

⁷⁰⁸ «Come la cerva anela ai corsi d'acqua, così l'anima mia anela a te, o Dio» (*Salmi*. 42, 2)

⁷⁰⁹ «Il Fisiologo ha detto del cervo che è acerrimo nemico del drago. Se il drago fugge al cervo e si nasconde nelle crepe del terreno, il cervo va ad empire le cavità del suo ventre d'acqua di fonte e la vomita nelle crepe del terreno, e ne trae fuori il drago, e lo schiaccia e lo uccide. Così, anche il Signore nostro ha ucciso il grande drago per mezzo delle acque celesti» Zambon, *Il Fisiologo*, pp. 66-67. In questa sede quindi, la lotta contro il serpente viene collegata al riferimento all'acqua contenuto nel Salmo 42, 2; *Il «Fisiologo» latino: «versio BIs»* in *Bestiari Medievali* pp. 72-73.

⁷¹⁰ Per l'interpretazione del cervo come simbolo cristologico nelle opere degli esegeti cristiani a partire da Origene si rimanda allo studio di Ciccarese, nel quale vengono citati molto dei versetti biblici in cui compaiono le figure del cervo e del cerbiatto. *Animali simbolici* cit., I, pp. 313-334; Per l'interpretazione simbolica della vittoria del cervo sul serpente da parte dei Padri della Chiesa si veda Charbonneau-Lassay, *Il Bestiario di Cristo* cit., I, p. 359.

⁷¹¹ *Ibid.* pp. 373-375.

⁷¹² Come sottolinea Ciccarese infatti: «Gli esegeti coniugano insieme le suggestioni derivate da questo versetto, l'acqua come simbolo del battesimo che estingue i peccato e ridona salute all'anima, e la simbologia imperniata sulla lotta fra cervo e serpente: il cervo uccide e divora il serpente, ma il veleno che assimila lo brucia internamente di un'arsura tale da non poter essere placata se non dalla vera acqua che è Cristo Signore» *Animali simbolici* cit., I, p. 316. «According to the bestiaries the stag, after either trampling on or eating the serpent, flees either to the mountains or to water with which to dilute the effects of the poison: allegorically this is a flight to the heights of contemplation or to the waters of baptism» Helsinger, *Images on the Beatus Page of some Medieval Psalter* cit., p. 164. Si veda il paragone tra il cervo assetato e il catecumeno ad opera di Pietro Lombardo, (che scrive tra il 1135 e il 1137): Petrus, Lombardus, *Commentarium in Psalmos.*, XLI, in *P.L.*, CXCI., col. 415-416. Il Salmo 41 veniva intonato dai catecumeni durante il rito, si veda: H. C. Puech, Henri, *Le cerf et le serpent: note sur le symbolisme de la Mosaïque découverte au baptistère de l'henchir Messaouda*, «Cahiers Archéologiques», 4, 1949, pp. 17-60.

⁷¹³ Augustinus, Aurelius, Hipponensis, *Enarrationes in Psalmos XLI*, ed. E. Dekkers, J. Fraipont, in *Corpus Christianorum Series Latina*, XXXVIII., *Enarrationes in Psalmos I-L*, Turnhout, Brepols, 1956, p. 463.

cervo in lotta con il serpente, si presta ad essere interpretata come metafora dell'uomo che intraprende il proprio cammino di elevazione spirituale trovandosi costretto a combattere contro le insidie del peccato⁷¹⁴. I significati che vengono attribuiti alla figura del cervo dal Salmo 41, 2 e dalle relative letture esegetiche, influenzarono anche l'interpretazione simbolica del tema della caccia a questo animale⁷¹⁵. Il cervo viene paragonato a Cristo non solo in quanto uccisore di serpenti, ma anche in virtù del fatto che esso, a causa della sua indole mite ed innocente, rischia di essere catturato facilmente dai propri persecutori⁷¹⁶. Nella leggenda agiografica che ha come protagonista Sant'Eustachio⁷¹⁷, che prima della conversione ricopriva il ruolo di generale dell'esercito romano ed era conosciuto con il nome di Placido, Cristo assume le sembianze di un cervo, manifestandosi all'eletto durante una battuta di caccia. Si narra infatti che Placido, lanciatosi in solitaria all'inseguimento dell'esemplare più maestoso del branco, venne folgorato dall'apparizione della croce tra le corna del cervo meraviglioso, che, rivolgendosi al suo aguzzino con voce umana, lo invitava a desistere dal continuare a perseguire i cristiani, esortandolo ad abbracciare la vera fede⁷¹⁸. Le enciclopedie altomedievali riportano la notizia che il suono del corno dei cacciatori era in grado di destabilizzare il cervo, il cui udito sensibilissimo veniva così compromesso con il risultato di

⁷¹⁴ Come il cervo fugge verso le alture alla ricerca della fonte, così il religioso deve elevare il proprio spirito tramite la contemplazione. Hrabanus Maurus, *Allegoriae in universam sacram scripturam*, in P. L, CXII., col. 849A-1088C, in particolare col. 893; Hrabanus Maurus, *De universo, Libri Viginti Duo*, in P. L, CXI., col. 204-205.

⁷¹⁵ «Meanings for the stag determined by Psalm 41 influencend in turn interpretation of stag-hunts so that despite the widespread popularity of hunting, the hunter was frequently seen as evil. [...] No commentary on the psalm suggests that that deer is actually being hunted, but all of them mention his struggle with the serpent that precedes his flight» Helsinger, *Images on the Beatus Page of some Medieval Psalter* cit., pp. 164-165.

⁷¹⁶ Ambrosius, Mediolanensis, *De interpellatione Iob et David*, ed. C. Schenkl, in C.S.E.L, XXXII, *Ambrosii Opera Pars Secunda*, Praegae, Vindobonae, Lipsiae, Tempsky-Freytag, 1896, pp. 268-271, in particolare p. 268; Secondo San Paolino di Nola, come il cervo si difende con le sue corna dai cacciatori, così il fedele potrà salvarsi da peccato tramite le opere pie. Paolinus Nolanus, *Epistulae*, IX, 5, ed. W. Hartel, in C.S.E.L, XXIX, Praegae, Vindobonae, Lipsiae, Tempsky-Freytag, 1894, p. 56. Per l'interpretazione allegorica della fuga del cervo inseguito dai nemici si veda Charbonneau-Lassay, *Il Bestiario di Cristo* cit., I., p. 376.

⁷¹⁷ Questo racconto agiografico riscosse particolare successo a partire dal XII secolo, ma la sua comparsa nelle fonti scritte si colloca intorno al VI secolo, esso viene incluso infatti da Giovanni Damasceno, all'interno del terzo dei suoi discorsi apologetici in difesa delle immagini sacre. Damascenus, Ioannes, *Difesa delle immagini sacre: discorsi apologetici contro coloro che calunniano le sante immagini*, a cura di V. Fazzo, Roma, Città Nuova, 1997, pp. 119-194. Si vedano F. Maspero, *Cervo*, in *Bestiario medievale*, Casale Monferrato, Piemme, 1999, pp. 124-131, in particolare pp. 127-128; P. Galloni, *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp.91-92.

⁷¹⁸ Charbonneau-Lassay, *I Cervi meravigliosi delle cacce leggendarie*, in *Il Bestiario di Cristo* cit., I., pp. 366-369. Il medesimo racconto viene riproposto anche nella leggenda agiografica di Sant'Uberto. Nelle fonti agiografiche sono frequenti anche i casi in cui è il Santo a salvare il cervo dai cacciatori, come accade ad esempio nel caso di San Bassano difensore di una cerva e dei suoi cerbiatti. Si veda Maspero *Cfr. supra*; Si rimanda inoltre a E. Anti, *Santi e animali nell'Italia padana: secoli IV-XII*, Bologna, CLUEB, 1998, p. 173. Nei rilievi ferraresi non sembra comunque esservi traccia di riferimenti al tema delle cacce leggendarie narrate nell'agiografia, alle quali corrispondo rappresentazioni figurative caratterizzate da elementi iconografici ben precisi. Si veda a questo proposito Dalle Mule, *La cavalcata infernale di Teodorico* cit., pp. 36, (nota n.10), 54, 56.

rendere più agevole la cattura dell'animale⁷¹⁹. L'interpretazione della scena di caccia scolpita sugli stipiti ferraresi, come del resto quella della maggior parte delle immagini presenti in questa sede, è tutt'altro che univoca. Ogni elemento della serie è infatti in grado di evocare una complessa stratificazione di significati simbolici, non di rado apparentemente contrastanti fra loro⁷²⁰. Così, se alla luce di quanto riportato dalle fonti sopracitate, saremmo portati logicamente ad attribuire una valenza negativa alla scena di cattura del cervo, non dobbiamo sentirci giustificati ad escludere che, al contrario, essa possa riferirsi alla vittoria della fede sugli istinti carnali. Il cervo infatti, a partire dalla letteratura classica, viene presentato anche come animale lussurioso, caratterizzato da un inestinguibile appetito sessuale⁷²¹. Inoltre, nelle fonti cristiane troviamo spesso citata una creatura ibrida considerabile come una sorta di versione degenerata del cervo, ovvero il *Tragelaphos*, che, come spiega Sant'Agostino⁷²², presenta la commistione tra le caratteristiche fisiche del cervo e del capro⁷²³. La natura del quadrupede, solo apparentemente simile al cervo, è dominata dai bassi istinti del caprone, ed è leggibile, in chiave cristiana, come simbolo del peccato e dei piaceri del corpo, che distolgono l'animo umano dalla ricerca della verità⁷²⁴. Il manto dell'animale scolpito sugli stipiti ferraresi è percorso da marcate scanalature, potrebbe quindi potenzialmente ricordare il vello di un caprone, tuttavia, tale elemento, non è sicuramente sufficiente per identificare la creatura come un esemplare di *Tragelaphos*. Indipendentemente da ciò, non è escluso che la scena di caccia possa riferirsi alla vittoria della fede sulla lussuria, in quanto, come vedremo a breve, anche le figure del centauro e della sirena situate poco più sopra (Figg. a.7, a.8), potrebbero alludere ai peccati di carattere sessuale. Nell'ambito della produzione scultorea attribuita all'officina nicoliana, e in

⁷¹⁹Pastoureaux, *Bestiari del Medioevo* cit., p. 70. Il cervo viene incantato dal suono di flauti e strumenti a fiato in genere, che hanno l'effetto di renderlo vulnerabile. Nella versio *BIs* del *Physiologus*, viene descritto come un animale amante del suono dei flauti *Il «Fisiologo» latino: «versio BIs»* in *Bestiari Medievali* pp. 72-73. L'animale è però in grado di percepire il suono solo quanto tiene le orecchie sollevate. (Isidorus, Hispalensis, *Etymologiarum sive Originum*, XII., I, 19) È stata consultata l'edizione a cura di Valastro Canale: Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini* cit., II., p. 13. Tale notizia venne probabilmente derivata da Plinio (Plinius, Maior, *Naturalis Historiae*, VIII, 50) Plinio il Vecchio, *Storie Naturali (Libri VIII-XI)* cit., p. 99. Si veda: *Animali simbolici* cit., I., p. 314.

⁷²⁰ Come è emerso dall'analisi delle fonti riguardanti il simbolismo animale in ambito cristiano, il significato simbolico veicolato dalle figure zoomorfe è molto spesso ambivalente. A proposito della natura polisemantica della maggior parte dei simboli animali utilizzati nelle Scritture si veda Cicciarese, *Bibbia bestie e bestiari* cit., p. 392.

⁷²¹All'«inusitata libido» del cervo fa riferimento, ad esempio, Oppiano nel suo trattato sull'arte della caccia: (Oppianus Apamensis, *De venatione*, II, 187) *Oppiani poetae cilicis. De Venatione Libri IV, et de Piscatione Libri V, cum paraphrasi graeca*, a cura di J. Gottlob Schneider, Strasburgh, Argentorati: sumptibus Amandi König, bibliopolae, 1776, pp. 221-222. Tale simbologia associata al cervo, se pur ignorata dalla maggior parte degli esegeti, venne tramanda al mondo Medievale. Pastoureaux, *Medioevo simbolico*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 66, 329 nota n. 46. Si rimanda a Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 133.

⁷²² Augustinus, Aurelius, Hipponensis, *Annotationum in Job*, in *P. L.*, XXXIV., col 827- 887, in particolare col. 880.

⁷²³ La creatura deriva dalla cultura greca. Secondo le descrizioni fornite dalle enciclopedie altomedievali l'animale presenta le seguenti caratteristiche: manto villosa, barba caprina e corna cervine ramificate. Hrabanus Maurus, *De universo, Libri Viginti Duo*, in *P. L.*, CXI., col. 205; (Isidorus, Hispalensis, *Etymologiarum sive Originum*, XII., I, 20) ed. cons. Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini* cit., II., p. 15.

⁷²⁴ Charbonneau-Lassay, *L'Aptalos-Tragelaphos, antitesi del cervo mistico*, in *Il Bestiario di Cristo* cit., I., pp. 378-379; si veda inoltre Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 133.

particolare presso l'abbazia di Könisglutter in bassa Sassonia⁷²⁵, è stata identificata dalla critica la presenza di una scena di caccia dal significato potenzialmente analogo⁷²⁶. Si tratta di una sequenza di rilievi che rappresenta una scena di caccia alla lepre, animale particolarmente prolifico e considerato pertanto simbolo di lussuria⁷²⁷; la vittoria dell'uomo sull'animale si riferirebbe quindi, in questo caso, alla sconfitta degli istinti carnali. Nell'analisi presentata da Calura della scena di caccia al cervo presente a Ferrara⁷²⁸, lo studioso include nella sequenza anche il quarto rilievo dal basso (Fig. a. 4), raffigurante un elemento vegetale. Secondo quanto afferma l'autore esso potrebbe essere interpretato come una rappresentazione del dittamo, la pianta miracolosa di cui il cervo si ciba al fine di rimarginare le ferite provocate dalle frecce dei cacciatori⁷²⁹. Tale ipotesi, per quanto suggestiva, potrebbe eventualmente essere presa in considerazione solo nel caso in cui ci trovassimo di fronte ad una scena di caccia con arco e frecce⁷³⁰. Il fatto che gli elementi vegetali presenti all'interno della serie possano essere portatori di significati simbolici, non è un'opzione da escludere a priori, tuttavia, risalta tutt'altro che fattibile, ai nostri occhi, identificare i racemi scolpiti in questa sede con specifiche specie botaniche, e, di conseguenza, tentare di associare un significato simbolico a queste immagini potrebbe configurarsi come un'operazione fallimentare. Tali elementi potrebbero avere più semplicemente la funzione di segnalare la conclusione di una sequenza narrativa, svolgendo un ruolo analogo a quello ricoperto dalle pause all'interno di uno spartito musicale⁷³¹. È da segnalare infine

⁷²⁵ L'attribuzione della decorazione scultorea dell'abbazia di Könisglutter, all'officina nicoliana è oggetto di dibattito si veda Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholas* cit. p. 4.

⁷²⁶ L'ipotesi è stata avanzata da Weigel che vede in questa sequenza di rilievi una sorta di *rebus* figurato che nasconderebbe la firma di Nicholas. T. Weigel, "Una epigrafe romana...?": *Überlegungen zu einer rätselhaften Inschrift am Hauptportal der Kathedrale von Ferrara*, in *Docta manus* cit., pp. 59-67; Si veda inoltre M. Gosebruch, *L'arte di Nicholas nel quadro del romanico europeo*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 115-117. Si rimanda alla nota n. 285 di questa trattazione.

⁷²⁷ *Animali simbolici* cit., II., pp. 49-63.

⁷²⁸ Calura, *La simbolistica in La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza* cit., p. 112.

⁷²⁹ I poteri curativi del dittamo vengono descritti nelle principali opere di carattere naturalistico dell'antichità come ad esempio: Gaius, Iulius; Solinus, *Collectanea rerum memorabilium, iterum recensuit Th. Mommsen*, Berlin, Berolini: apud Weimmanos, 1895, p. 95. Delle proprietà del dittamo parlano anche i trattati di medicina di Dioscoride e Tertulliano, per l'analisi delle informazioni sul dittamo riportate in tali fonti si rimanda a Charbonneau-Lassay, *Il Bestiario di Cristo* cit., p. 363. La medesima notizia viene riproposta anche dagli enciclopedisti cristiani Hrabanus Maurus, *De universo, Libri Viginti Duo*, in *P. L.*, CXI., col. 204; (Isidorus, Hispalensis, *Etymologiarum sive Originum*, XII., II, 18), ed. cons. Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini* cit., II., p. 13. Per la menzione delle fonti classiche in cui compare il dittamo si veda: *Animali simbolici* cit., I., p. 330 nota n. 6.

⁷³⁰ È improbabile pertanto che in questa sede vi sia un reale riferimento alla leggenda del dittamo. L'ipotesi di Calura è stata messa in discussione da Boscolo Marchi: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 133.

⁷³¹ L'alternanza tra immagini animali e vegetali negli stipiti ferraresi non risulta regolare, come spiega Zavin infatti: «There is no systematic alternation of figurative fill vertically and corresponding frames on either side of a section often do not match figurative or nonfigurative subjects» Zavin, *Ferrara Cathedral Façade* cit., p. 133. Tuttavia, ci sembra di intuire una sorta di ritmicità nella successione delle figure. Questa suggestione proviene dalla lettura degli studi di Marius Schneider, nei quali lo studioso propone l'interessantissima ipotesi secondo cui le figure simboliche di animali e creature ibride presenti sui capitelli di tre chiostrali catalani del XII secolo, corrispondano a note musicali e segni di interpunzione, e siano pertanto leggibili in sequenza come elementi costitutivi di una melodia. M. Schneider, *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antica*, a cura di G. Chiappini, Milano, Rusconi, 1986 (ed. or. Barcelona, 1946), pp. 63-100; M. Schneider, *Pietre che cantano, studi sul ritmo di tre chiostrali catalani di stile romanico*, Milano, SE, 2005 (ed. or. Milano, Archè, 1976). L'approccio metodologico di Schneider è stato tuttavia ampiamente

che nel XII secolo, in Europa, la caccia al cervo, era una delle attività predilette dalle classi sociali più agiate⁷³², pertanto, il suo inserimento in corrispondenza dell'ingresso della cattedrale riservato alle autorità cittadine, potrebbe forse aver avuto anche la funzione di sottolineare il ruolo di potere ricoperto da queste eminenti personalità; tale lettura tuttavia non appare per nulla soddisfacente, anche alla luce di quanto emerge dallo studio di Gandolfo, secondo cui l'inserimento della scena di caccia sugli stipiti ferraresi rivestirebbe la funzione opposta. Trattasi infatti di una scena di caccia a piedi, pratica considerata riprovevole dall'aristocrazia, dedita alla più compassata e nobile caccia con il falcone.⁷³³ Il rilievo che occupa la quinta posizione partendo dal basso (Fig. a. 5), che, come abbiamo visto, rappresenta un uomo stante che compie il gesto di indicarsi il capo con il dito indice, risulta particolarmente enigmatico. Inoltre, tale elemento, è palesemente frutto di un rifacimento posteriore⁷³⁴, anche per questo motivo risulta particolarmente difficile proporre un'interpretazione convincente. Il gesto del personaggio è stato interpretato da Calura come una manifestazione di superbia: toccandosi la fronte l'uomo potrebbe forse far riferimento in modo saccente e presuntuoso alla propria sapienza⁷³⁵. Lo studioso, in base alla calotta emisferica indossata dal personaggio, identificava questo soggetto come un *clericus vagans*, attribuendogli appunto il ruolo di studente girovago⁷³⁶. Il ghigno malefico sul viso dell'uomo, sempre ammettendo che tale caratteristica fosse presente anche nel rilievo originale, ci porta ad interpretare questa figura come portatrice di valori

criticato: «Ipotesi suggestiva, che sembra dare risposte inattese, inedite e sorprendenti al monito del fondatore di Clairvaux. Smentita però nelle sue premesse scientifiche da un fragile quanto improbabile comparativismo, capace di trasformare un gallo ed un leone in una tigre e l'aquila in un elefante, al fine di rispettare le ferine corrispondenze sonore di due remoti, per distanza e cultura, trattati musicali: il *Sangita-ratnakara* di Sarngadeva e il *Naradasika*, capostipiti della più raffinata teoria musicale indiana, ove effettivamente si illustrano i precetti semantici che sovrintendono l'antropomorfismo sonoro. Ma i processi analogici, per quanto profondi, non possono estendersi *ad infinitum* verso un universalismo privo di conferme, empiriche o documentali che siano» V. Zara, *Architettura e musica: il linguaggio simbolico*, in *Atlante storico della musica nel Medioevo*, a cura di V. Minazzi, F. A. Gallo, Milano, Jaca Book, 2011, p. 96.

⁷³² Nell'Alto Medioevo, l'abilità nell'arte venatoria era considerata una qualità nobilitante dai rappresentanti delle classi sociali dominanti. In questo periodo però la carne di cervo, veniva frequentemente consumata anche nelle mense rustiche e non solo in contesti nobiliari. Nei secoli successivi, però, quando la pratica della caccia divenne un privilegio delle classi agiate, alla caccia al cervo venne attribuita la funzione di esprimere valori legati al concetto di regalità. Nel XII secolo l'aristocrazia si appropriò simbolicamente della caccia al cervo, in virtù della circolazione (sia in ambito religioso che folklorico), di numerose leggende che narravano episodi di cacce leggendarie a questo animale simbolico, spesso tramandate in forma orale, che avevano come protagonisti santi ed eroi. La caccia al cervo assumeva così un carattere rituale, configurandosi anche come pratica iniziatica. Si rimanda a Galloni, *Il cervo e il lupo* cit., pp. 87-95. Tra l'Alto Medioevo e il XII secolo, il cervo finì per sostituire il cinghiale in quanto selvaggina regale per eccellenza. La Chiesa condannava moralmente l'esercizio della caccia, considerandola una pratica cruenta e rumorosa, la caccia al cervo però, non prevenendo sanguinosi combattimenti corpo a corpo, veniva giudicata più civile secondo la morale cristiana. Si veda Pastoureau, *Medioevo simbolico* cit., pp. 66-68. Per il tema della caccia nel medioevo si rimanda a: *La chasse au Moyen Âge: société, traités, symboles*, a cura di A. Paravicini Bagliani, B. Van den Abeele, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000.

⁷³³ Gandolfo, *Da Sens a Montevergine* cit., in *Medioevo: Natura e Figura* cit., p. 487

⁷³⁴ Si rimanda a: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 133.

⁷³⁵ Calura, *La simbolistica in La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza* cit., p. 113.

⁷³⁶ *Ibid.*

negativi⁷³⁷. In particolare, nell'interpretazione di Calura, il personaggio viene visto come dominato dagli istinti carnali, in base al fatto che l'ibrido alato con zampe e muso di caprone situato nel rilievo sovrastante (Fig. a. 6), avrebbe la funzione di simboleggiare appunto il peccato di lussuria. Non siamo comunque in grado, in questo caso, di confermare o smentire le affermazioni di Calura, e, in mancanza di altri elementi, riteniamo di non poter fornire ulteriori delucidazioni in merito. L'ibrido descritto poc'anzi, è identificabile piuttosto chiaramente come un Capricorno⁷³⁸, caratterizzato da muso, zampe e corna caprine, grandi ali e coda serpentiforme. L'aspetto della creatura corrisponde del resto alla figura del Capricorno presente sugli stipiti del Portale dello Zodiaco presso la sacra di San Michele. Come è noto, anche le figure associate ai segni zodiacali assumono, in ambito cristiano, specifici significati simbolici. Una delle più famose interpretazioni in chiave cristiana dello Zodiaco risale al IV secolo: si tratta del celebre discorso ai neofiti sul tema delle dodici costellazioni incluso all'interno del *Tractatus* del Vescovo San Zeno di Verona⁷³⁹. Il Capricorno, creatura deforme dalla doppia natura acquatica e terrestre⁷⁴⁰, incarna in quest'ottica i conflitti interiori dell'animo umano, la sua componente caprina lo rende emblema di dissolutezza morale, e dei vizi legati ai piaceri carnali⁷⁴¹. L'abbinamento di questa figura con quella del centauro, situata nel rilievo immediatamente successivo (Fig. a. 7), richiama la tradizionale associazione, nei cicli zodiacali, del Capricorno e del Sagittario⁷⁴², centauro armato di arco e frecce, raffigurato il più delle volte nell'atto di attaccare il retrostante Capricorno⁷⁴³.

⁷³⁷ Secondo Zanichelli il gesto e il malefico ghigno dell'uomo potrebbero alludere alla difficoltà di decifrare correttamente i simboli presenti in questa sede. Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 573.

⁷³⁸ (Isidorus, Hispalensis, *Etymologiarum sive Originum*, III., LXXI, 31), ed. cons. Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini* cit., I., p. 351; (Honorius, Augustodunensis, *De imagine mundi. Libri tres*, II, CI) Honorius, Augustodunensis, *De imagine mundi. Libri tres*, in P. L., CLXXII., 1854, col. 143.

⁷³⁹ Zeno, *Tractatus*, in *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, a cura di J. P Migne, 221 voll., Paris 1844-1864, XI., *Sanctorum Zenonis et Optati, prioris Veronae alterius milevi episcoporum. Opera Omnia*, 1845, col. 253-528A, in particolare, per il Capricorno, col. 496.

⁷⁴⁰ «Is enim infelicibus non numquam immittit Capricornum vultu deformem, et per cornu exilioris labra liventia spumantibus venis ebulliens, palpitante ruina captivi tota miserabiliter per membra desaevit. Alios amentes, alios furiosos, alios homicidas, alios adulteros, alios sacrilegos, alios avaritia efficit caecos» *Ibid.*

⁷⁴¹ «Emblema di sfrenata sessualità che spinge alla depravazione, il caprone indica il vizio della carne, mentre il delfino, assimilato per le sue qualità, nei Bestiari medievali, perfino a Cristo, richiama una certa componente virtuosa del segno. Sotto le ceneri delle virtù fredde brucia, in questo segno invernale, l'ardore del demone della carne» C. Demetrescu, *Proverbi di Pietra: il simbolo dell'arte romanica*, 2 voll., Rimini, Il Cerchio, 1997-1999. II. *Duomo di Piacenza, S. Eufemia, duomo di Ferrara*, Rimini 1999, p.28. Anche Boscolo Marchi interpreta la figura del Capricorno come un possibile riferimento al tema dei piaceri carnali. Boscolo Marchi: *Boscolo Marchi, La cattedrale di Ferrara* cit., p. 133.

⁷⁴² Charbonneau-Lassay, *Il Sagittario nell'astrologia*, in *Il Bestiario di Cristo* cit., I., pp. 518-519.

⁷⁴³ Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 572.

Le figure successive: il centauro⁷⁴⁴ e la sirena⁷⁴⁵ (Figg. a. 7, a. 8), vanno probabilmente considerate in stretta relazione reciproca; i due ibridi assumono infatti la stessa posizione, essendo rappresentati

⁷⁴⁴ Celebre creatura proveniente dalla mitologia greca (vedi nota n. 592), il centauro nella cultura medievale assume caratteristiche simboliche prevalentemente negative. Nella simbolistica cristiana, a partire dall'XI secolo, la doppia natura del centauro venne interpretata anche come un'allegoria della doppia natura di Cristo. Charbonneau-Lassay, *Il centauro nella simbolistica cristiana. Il centauro Chirone*, in *Il Bestiario di Cristo* cit., I., pp. 505-508. Questa la descrizione che ne dà Isidoro di Siviglia: «Centauris autem species vocabulum indidit, id est hominem equo mixtum, quos quidam fuisse equites Thessalorum dicunt, sed pro eo quod discurrentes in bello velunt unum corpus equorum et hominum viderentur, inde Centauros fictos adseruerunt» (Isidorus, Hispalensis, *Etymologiarum sive Originum*, XI., III, 37) ed. cons. Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini* cit., I., p. 933; (*Liber monstrorum*, I, 7) ed. cons. *Liber monstrorum (secolo IX)* cit., p. 143.

⁷⁴⁵ Le sirene sono probabilmente le creature ad aver subito maggiori variazioni nel passaggio dalla cultura classica al mondo medievale cristiano, sia nelle fonti scritte che nelle attestazioni figurative. Come è noto, nella mitologia greca, esse venivano descritte come volatili dal viso di donna (nota n. 592), in grado in incantare i marinai con la loro splendida voce. Sebbene simili ad uccelli, le sirene intrattengono un forte legame con l'elemento acquatico anche nel mondo classico, in quanto generate da divinità fluviali e marine come Acheloo e Forco, e in virtù del loro manifestarsi agli uomini in prossimità del mare. Nelle necropoli dell'Attica del IV secolo a.C, statue raffiguranti figure alate dal corpo di donna e zampe di rapace, venivano collocate in prossimità delle tombe rivestendo una chiara funzione psicopompa. Figure di sirene appaiono inoltre dipinte sulle urne cinerarie di area alessandrina tra il III e il II secolo a.C. Si rimanda a Mancini, *Sirene del deserto* cit., p. 151, 160. Nella Bibbia ebraica, e in particolare nei libri profetici, vengono frequentemente nominate creature mostruose, presentate come abitanti dei luoghi maledetti da Dio e resi pertanto desertici e inospitali, come il regno di Edom e le rovine di Babilonia. Nel lungo processo di traduzione in lingua greca del testo (vedi nota n. 625) la loro denominazione andrà incontro a consistenti mutamenti. Nella traduzione greca del *Libro di Isaia* (la cui versione ebraica risale al V secolo a.C), viene utilizzato in due casi il termine *séirenes* per indicare le creature simili agli sciacalli che nel testo ebraico venivano chiamate *tannim*: (*Isaia*, 34, 13); (*Isaia*, 43, 20). Nella traduzione dei Settanta del *Libro di Isaia*, il termine *séirenes* venne utilizzato anche al posto di *benot ya'annah* (parola che in ebraico significa «struzzi») (*Isaia*, 13, 21-22). Lo studio di Mancini affronta alcune delle questioni fondamentali per la comprensione della logica sottesa all'utilizzo di questo termine da parte dei traduttori alessandrini del II secolo a.C: «Quando dunque il traduttore di Isaia sceglie il vocabolo greco *seirén* per caratterizzare lo scenario delle città trasformate in deserto e infestate dalle bestie selvatiche, lo spettro del contenuto che ha a disposizione abbraccia un sistema di significati connessi al lutto, dalla mestizia al pianto diretto e alle manifestazioni parossistiche del dolore. Il termine 'sirena', inoltre, si riferisce in maniera più concreta anche ad un tipo di immagine teriomorfa, ben consolidata in età ellenistica a seguito di circa cinque secoli di sperimentazioni iconografiche: sin dall'alto arcaismo le sirene occupano, nella tassonomia dell'immaginario, un posto tra gli ibridi uomo-animale, e più in particolare tra quelli nati per sommatoria di ali, zampe e piume di uccello con un volto umano che, dopo alcuni tentennamenti iniziali, diventa stabilmente quello di una donna» *Ibid.* p. 160. Nelle letture esegetiche del libro di Isaia, e in particolare negli scritti di Sant'Ambrogio, l'interpretazione allegorica dei passi citati viene effettuata servendosi della rielaborazione in chiave cristiana del mito di Ulisse: «Ed Isaia parlò delle 'sirene figlie dei passerii' [...] disse, a proposito di Babilonia, che in essa abiteranno le figlie delle sirene, per mostrare che le attrattive di Babilonia, vale a dire della confusione mondiale, debbono essere eguagliate agli antichi e lascivi miti [...] e anche il poeta greco ci presenta il suo astuto eroe che, stretto dalle catene, se così possiamo dire, della sua prudenza, oltrepassa quel canto senza ascoltarlo». Ambrosius, Mediolanensis, *Opere dogmatiche, I: La fede*, a cura di C. Moreschini, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Roma, Città Nuova, 1984, p. 195. Si rimanda a A. Granata, *Sirena*, in *Bestiario medievale*, Casale Monferrato, Piemme, 1999, pp. 404-419, in particolare p. 407. La sirena continua ad essere descritta come creatura alata simile ad un rapace anche nelle *Etymologiae* di Isidoro: «Sirenas tres fingunt fuisse ex parte virgines, ex parte volucres, habentes alas et unguulas: quarum una voce, altera tibiis, tertia lyra caneant. Quae inlectos navigantes sub cantu in naufragium trahebant. Secundum veritatem autem meretrices fuerunt, quae transeuntes quoniam deducebant ad egestatem, his fictae sunt inferre naufragia. Alas autem habuisse et unguulas, quia amor et volat et vulnerat. Quae inde in fluctibus conmorasse dicuntur, quia fluctus Venerem creaverunt» (Isidorus, Hispalensis, *Etymologiarum sive Originum*, XI., III, 30, 31) ed. cons. Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini* cit., I., p. 931. Nella *versio Bis* del *Physiologus* le sirene vengono descritte come umane fino all'ombelico e volatili dalla vita in giù, capaci con il loro canto di ammaliare i naviganti, per poi aggredirli dilaniando le loro carni. Il monito è rivolto verso coloro che, assopiti nella perdizione data dai piaceri mondani, diventano facili prede del demonio. *Il «Fisiologo» latino: «versio Bis»* in *Bestiari Medievali* pp. 32-33. Sarà per primo il *Liber monstrorum* ad attribuire a creature femminee con coda di pesce il nome di Sirene: «Sirenae sunt marinae puellae quae navigantes pulcherrima forma et cantu mulcendo decipiunt et a capite usque ad umbilicum sunt corpore virginali ei humano generi simillimae; squamosas tamen piscium caudes habent, quibus semper in gurgite latent» (*Liber monstrorum*, I, 6) ed. cons. *Liber monstrorum (secolo IX)* cit., p. 141. Ma quali ragioni attribuire ad un tanto radicale mutamento? Gli studiosi hanno fornito nel corso del tempo diverse spiegazioni. Creature ibride in parte umane e in parte pisciformi erano presenti sia nell'iconografia assiro-babilonese, sia in quella greco-romana,

entrambi nell'atto di tenersi sollevata la coda⁷⁴⁶. Anche questi due rilievi, che concludono la serie, fanno riferimento in maniera piuttosto esplicita al peccato di lussuria, che, come emerso dall'analisi delle figure precedenti, può essere forse identificato come filo conduttore di questo primo gruppo di immagini. Riflessioni sul carattere negativo attribuito alla doppia natura di queste creature sono frequenti nelle fonti cristiane. Il *Physiologus* dedica loro un unico capitolo, in cui vengono paragonate a quegli uomini che nel momento in cui frequentano la chiesa si comportano come buoni cristiani ma che appena se ne allontanano non perdono occasione di dare sfogo ai propri istinti bestiali⁷⁴⁷. Nel più antico bestiario illustrato di area anglosassone a noi pervenuto⁷⁴⁸, che riporta il testo della *versio B* del *Physiologus* latino con alcune aggiunte tratte dal XII libro delle *Etymologiae*⁷⁴⁹, troviamo, al *folio* n. 147r, un'illustrazione che raffigura una sirena e un esemplare di onocentauro⁷⁵⁰, interessante

contesto in cui fu loro attribuito il nome di Tritoni, si rimanda a G. C. Druce, *Some abnormal and composite human forms in English Church architecture*, «Archeological Journal» 72, 1915, pp. 135-186, in particolare p. 174. Secondo Faral, l'autore del *Liber monstrorum* avrebbe di fatto attribuito le caratteristiche fisiche del mostro marino in cui si tramutò la seducente Scylla, alle sirene omeriche, secondo un processo assimilativo. E. Faral, *La queue de poisson des sirènes*, «Romania», 74, 1953, pp. 433-506. Le due figure vengono accostate anche da Rabano Mauro che subito dopo aver esaurito l'argomento delle Sirene passa alla descrizione di Scylla. Hrabanus Maurus, *De universo, Libri Viginti Duo*, in *P. L.*, CXL., col. 197. La figura della sirena con coda di pesce, descritta dal *Liber* e in seguito diffusasi nell'arte romanica, potrebbe derivare dall'errata interpretazione di alcuni dipinti paleocristiani ispirati alla vicenda di Giona, spesso rappresentato con la parte superiore del corpo fuoriuscente dalle fauci del mostro marino, e per questo confondibile con una creatura ibrida per metà umana e per metà pisciforme. V. H. Debidour, *Le bestiaire sculpté du Moyen Âge en France*, Paris, Arthaud, 1961, pp. 225-234. Secondo una terza ipotesi, l'autore del *Liber* potrebbe aver confuso le figure di donne seduttrici abitanti delle acque indiane descritte dall'*Epistola Alexandri* (vedi nota n. 598) con le sirene che Plinio colloca in India. J. Leclercq Marx, *Du monstre androcéphale au monstre humanisé. A propos des sirènes et de centaures et de leur famille dans le haut Moyen Âge et à l'époque romane*, «Cahiers de civilisation médiévale», 45, 2002, pp. 55-67. La bibliografia in merito è sterminata, ci limiteremo in questa sede a citare solo alcuni contributi fondamentali: O. Touchefeu Meynier, *De quand date la Sirène-poisson?*, «Bulletin de l'Association G. Budé», 21, 1962, pp. 452-459; J. Leclercq Marx, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge: du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Academie Royal de Belgique, 1997; W. Deonna, *La Sirène, femme poisson*, «Revue archeologique», s. 5, 27, 1928, pp. 18-25. Si vedano inoltre: M. Bettini, L. Spina, *Il mito delle sirene: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 1996; Pastoureau, *Bestiari del Medioevo* cit., p. 237; Sebenico, *I mostri dell'Occidente medievale* cit. pp. 191-197.

⁷⁴⁶ Gesto che suggerisce l'interpretazione di queste due figure come simboli di lussuria. Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 572.

⁷⁴⁷ Zambon, *Il Fisiologo* cit. pp. 52-53. La sirena descritta dal *Physiologus* greco è il risultato dell'ibridazione della donna e dell'oca. Il capitolo del *Physiologus* dedicato alle due creature ibride si apre con la citazione al *Libro di Isaia*, a cui si è fatto riferimento nella nota precedente. (*Isaia*, 13, 21). Come spiega Mancini: «Il Fisiologo accosta dunque, in un unico capitolo, due esseri ibridi del mito classico che lo stesso traduttore di Isaia aveva associato nella profezia della rovina di Babilonia (13. 21-22): le sirene egli ippo- (o ono-) centauri. Le sirene, il cui canto seducente diventa, nell'interpretazione allegorica, parola ingannevole, sono qui lontane discendenti di quelle che un tempo tentarono di incantare Odisseo ma, con un mutamento di habitat che apre un nuovo capitolo della loro storia, esse sono diventate animali marini» Mancini, *Sirene del deserto* cit., p. 168.

⁷⁴⁸ Oxford, Bodleian Library, ms. Laud. Misc. 247, fol. 147r.

⁷⁴⁹ Il testo del manoscritto non contiene ancora «capitoli interi tratti da Isidoro» Muratova, *I manoscritti miniati del bestiario medievale* cit., in *L'uomo di fronte al mondo animale* cit., pp. 1130-1131.

⁷⁵⁰ Descritto dal *Liber monstrorum* come un ibrido dal busto umano e corpo di ongaro: «Onocentauri corpora hominum rationabilia habere videntur usque ad umbilicum et inferior pars corporis in onagrorum setosa turpitudine describitur: quos sic diversorum generum varia naturaliter coniungit natura» (*Liber monstrorum*, I, 10). Ed. cons. *Liber monstrorum (secolo IX)* cit., p. 149. Sulle differenze tra onocentauro e ippocentauro si esprime Isidoro: «Onocentaurum autem vocari eo quod media hominis specie, media asini esse dicatur; sicut et Hippocentauri, quod equorum hominumque in eis natura coniuncta fuisse putatur.» (Isidorus, Hispalensis, *Etymologiarum sive Originum*, XI., III, 39) ed. cons. Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini* cit., I., p. 933. Anche gli onocentauri, come le sirene, compaiono tra le creature mostruose citate nel

ai nostri occhi, in quanto esempio coevo⁷⁵¹ di rappresentazione figurativa delle due creature in questione in rapporto tra loro. Nell'immagine infatti, la Sirena indirizza il proprio ammaliante richiamo nei confronti dell'Onocentauro, che volge il capo nella sua direzione con fare ammiccante. Entrambe le figure, risultano onnipresenti nell'ambito della scultura europea di epoca romanica, dove frequentemente hanno la funzione di rappresentare l'uomo e la donna sfigurati dai vizi carnali. La doppia natura umana e bestiale sottolinea il conflitto tra anima e corpo, imponendo una riflessione di carattere morale sul tema della lotta dell'uomo contro i bassi istinti animali che lo caratterizzano. Nel capitello del pilastro ad angolo della navata sud, all'interno della cattedrale di Piacenza, la figura del centauro appare nella stessa posa assunta dall'ibrido presente sugli stipiti ferraresi, con la sola differenza che qui la creatura tiene la propria coda sollevata con una sola mano mentre l'altra resta appoggiata sul ventre. Anche in questo caso il riferimento va al tema della carne trasfigurata dal peccato e il gesto compiuto dal centauro svolge probabilmente la funzione di sottolinearne gli attributi virili e l'eccessivo ardore sessuale⁷⁵². La figura della Sirena, diffusissima nell'arte romanica, viene frequentemente rappresentata sui capitelli degli edifici religiosi, e nelle pavimentazioni musive⁷⁵³ nella sua variante bicaudata⁷⁵⁴, assumendo, in tali contesti, il ruolo di demoniaca seduttrice, emblema per eccellenza della tentazione carnale⁷⁵⁵. L'Onocentauro e la Sirena, in questa sede, rappresentano quindi con ogni probabilità l'uomo e la donna «degenerati nella bestialità»⁷⁵⁶, configurandosi come emblematici elementi conclusivi di una serie di immagini forse collegate tra loro dal tema della

Libro di Isaia a partire dalla traduzione greca dei Settanta: « Per rendere comprensibile ai propri lettori la natura dei demoni teriomorfi semitici, in questo e in altri libri della Bibbia i Settanta hanno tirato in ballo i mostri della mitologia greca, come i satiri e le sirene, conandone anche di nuovi ma perfettamente coerenti con la tassonomia dei mostri greci: gli *onokéntauroi*, ad esempio, centauri dalla componente animale asinina anziché equina» Mancini, *Sirene del deserto* cit., p. 161. Difficile stabilire a quale specie appartenga l'ibrido ferrarese, il cui corpo potrebbe apparire simile anche a quello di un asino, o più probabilmente di un ongaro animale selvaggio dagli attributi demoniaci. F. Maspero, *Asino e Ongaro*, in *Bestiario Medievale* cit., pp.79-83; Charbonneau-Lassay, *L'Ongaro nel simbolismo letterario del cristianesimo*, in *Il Bestiario di Cristo* cit., I., pp. 353-354. Associato al tema della fertilità nel *Physiologus*: Zambon, *Il Fisiologo* cit. pp. 47-48. L'identificazione della creatura degli stipiti ferraresi con l'onocentauro (ibrido uomo-ongaro) potrebbe essere suggerita, oltre che dall'aspetto anche e soprattutto dalla sua associazione alla figura della sirena nel Libro profetico di Isaia. Nella *versio Bis* del *Physiologus* l'onocentauro a causa della sua doppia natura, diviene emblema di falsità e doppiezza. *Il «Fisiologo» latino: «versio Bis»* in *Bestiari Medievali* pp. 32-33.

⁷⁵¹ La datazione del manoscritto oscilla tra il 1120 e il 1130. Muratova, *I manoscritti miniati del bestiario medievale* cit., in *L'uomo di fronte al mondo animale* cit., pp. 130-131.

⁷⁵² «Il soggetto centrale raffigura Adamo ridotto a bestia, variante biblica dell'antico centauro mitologico. Metà uomo metà animale, afferra con la mano sinistra la propria coda che spunta come un fallo da sotto il ventre, segno di possesso e fierezza della propria virilità» Demetrescu, *Proverbi di Pietra* cit., II., p. 113.

⁷⁵³ L. Pasquini Vecchi, *Arpie, Sirene e Melusine nei pavimenti musivi dell'Italia medievale*, in Atti dell'VIII colloquio dell'Associazione italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Firenze 2001), a cura di F. Guidobaldi, A. Paribeni, Ravenna, Edizioni del Girasole, 2002, pp. 469-480.

⁷⁵⁴ I. Domenici, *Osservazioni sopra un caso di permanenza iconografica: antecedenti e variazioni della sirena bicaudata romanica*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», n.s., 48, 1996, pp. 149-154.

⁷⁵⁵ Charbonneau-Lassay, *La Sirena omicida, antitesi del Cristo pescatore*, in *Il Bestiario di Cristo* cit., II., pp. 366-369.

⁷⁵⁶ Tale è l'interpretazione proposta sia da Boscolo Marchi che da Calura. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 113; Calura, *La simbolistica in La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza* cit., p. 133.

condanna dei piaceri mondani; questo almeno è ciò che ci è parso di intuire dall'analisi di questo primo gruppo di rilievi. Le analogie tra alcune di queste figure con le creature menzionate nelle profezie sulla rovina di Babilonia potrebbero forse confermare l'esistenza, in certi casi, di un legame tra i rilievi in oggetto e le statue a colonna raffiguranti i Profeti. Nel caso appena analizzato sarebbero la sirena e il centauro, i più vicini alla figura del Profeta Daniele, a poter essere letti come riferimenti agli esseri mostruosi descritti nei libri profetici, tuttavia, va sottolineato che essi appaiono abbinati a Daniele e non ad Isaia.

È necessario, a questo punto, spostarsi sulla faccia interna del pilastrino, proseguendo nell'analisi dei rilievi. La serie di rilievi collocata sulla faccia interna del pilastrino si apre con l'immagine di un Grifone (Fig. a. 11), la figura è orientata verso l'alto e corrisponde al rilievo raffigurante il cane protagonista della scena di caccia al cervo scolpita sulla faccia esterna, occupando pertanto il secondo posto partendo dal basso⁷⁵⁷. Difficile stabilire se sussista una qualche relazione con il cane e il cervo posti sul lato opposto, quel che è certo è che queste tre figure, insieme a quella del Capricorno sono le uniche della serie ad essere rappresentate in verticale, protese verso l'alto. Come è noto il Grifone si presenta come un quadrupede alato con corpo di leone e testa aquilina⁷⁵⁸, caratterizzata dal tipico becco arcuato⁷⁵⁹. L'antichissima iconografia del grifone ebbe origine probabilmente presso la Grecia arcaica, conoscendo poi un'ampia diffusione nel continente asiatico⁷⁶⁰. L'immagine è attestata da oltre seimila anni in tutto il bacino del mediterraneo e nei territori mediorientali⁷⁶¹. In questi contesti l'ibrido alato riveste spesso il ruolo di guardiano dello spazio sacro qualificandosi come animale custode di tesori e del riposo dei defunti⁷⁶². Al Grifone va attribuita inoltre la funzione di animale

⁷⁵⁷ Il primo rilievo della serie raffigura un elemento vegetale.

⁷⁵⁸ (Aelianus, Claudius *De natura animalium*, IV, 27) ed. cons. Aelianus, Claudius, *On the characteristics of animals* cit., I., pp. 240-241. Eliano, sulla base dei resoconti etnografici di Ctesia di Cnido associa questa figura ai territori dell'India. La descrizione fornita è quella di un ibrido alato dalle piume rosse e nere dallo sguardo fiammeggiante. (Isidorus, Hispalensis, *Etymologiarum sive Originum*, XII., II, 17) ed. cons. Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini* cit., II., p. 31. In questa sede il grifone viene descritto come acerrimo nemico del cavallo e divoratore di uomini. (Honorius, Augustodunensis, *De imagine mundi*, I, XI) Honorius, Augustodunensis, *De imagine mundi. Libri tres*, in P. L., CLXXII., 1854, col. 124.

⁷⁵⁹ Calura sostiene invece che l'ibrido abbia il muso di un coniglio: «vilissimo animale da cortile» Calura, *La simbolistica in La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza* cit., p. 114.

⁷⁶⁰ Si rimanda a: A. M. Bisi, *Il Grifone. Storia di un motivo iconografico nell'Antico Oriente Mediterraneo*, Roma, Istituto di Studi del Vicino Oriente Università, 1965.

⁷⁶¹ Le prime attestazioni risalgono addirittura al XVI a.C. Charbonneau-Lassay, *Il mito del Grifone*, in *Il Bestiario di Cristo* cit., I., p. 522. Il Grifone viene frequentemente rappresentato anche nell'arte egizia e indiana e presso le civiltà mesopotamiche. La cultura orientale potrebbe aver assimilato l'immagine del grifone della Grecia arcaica grazie all'intermediazione dell'arte cipriota che a sua volta avrebbe mutuato il motivo dal contesto miceneo. Si rimanda a R. Dussaud, *Le sarcophage peint de Hagia Triada*, in «Revue historique des Religions» 58, 1908, pp. 364-370.

⁷⁶² La figura del Grifone si trova infatti frequentemente impiegata in ambito funerario: in particolare nella decorazione dei sarcofagi. Esso è inoltre un simbolo solare associato al culto di Apollo, emblema di potere e regalità. Charbonneau-Lassay, *Il Guardiano delle tombe e l'emblema di Apollo*, in *Il Bestiario di Cristo* cit., I., pp. 523-526.

psicopompo, simbolo dell'ascensione dell'anima verso il cielo⁷⁶³. In ambito cristiano, il Grifone⁷⁶⁴, in virtù della sua antichissima funzione apotropaica e in quanto figura di raccordo tra la dimensione terrestre e quella celeste, verrà associato alla figura di Cristo, esso infatti, in virtù delle due nature che lo compongono: quella dell'aquila e quella del leone, simboli di regalità, poteva essere interpretato come emblema della doppia natura celeste e terrestre del Salvatore⁷⁶⁵. Tuttavia, a causa dell'intrinseca ambivalenza della maggior parte dei simboli nella mistica cristiana, al Grifone, dalla natura rapace e ferina, possono anche essere associate caratteristiche demoniache⁷⁶⁶. La figura del Grifone rappresentata sugli stipiti ferrarese appare orientata verso l'alto, pertanto, saremmo portati in questo caso ad attribuire all'immagine una valenza positiva⁷⁶⁷. Nella cattedrale di Ferrara, l'iconografia del grifo si ripresenta su larga scala in prossimità di una delle due entrate del tempio. Due grifoni stilofori sorreggevano infatti il protiro che sovrastava la porta dei Pellegrini; a queste figure, Gandolfo attribuisce un ruolo di ammonimento nei confronti delle categorie sociali dei *milites* e dei *rustici*, a causa della diversa caratterizzazione delle prede umane strette fra le zampe delle fiere⁷⁶⁸. Una delle due belve tiene tra zampe la figura di un paladino crociato; tale immagine è stata interpretata da Verzar Bornstein come un possibile riferimento alla leggenda dell'Apotheosis di Alessandro, che, nelle prime versioni italiane della *Chanson de Roland*, viene riproposta sostituendo al protagonista la figura del paladino Rolando⁷⁶⁹. La possibilità che la figura del Grifone fosse in grado di evocare tale vicenda,

⁷⁶³ Charbonneau-Lassay, *Il Grifone conduttore di anime verso il cielo*, in *Il Bestiario di Cristo* cit., I., pp. 528-530; Nel *Romanzo di Alessandro* sono proprio due grifoni a condurre il superbo sovrano verso il cielo. *Il romanzo di Alessandro*, a cura di M. Centanni, Torino, Einaudi, 1991, p. 121. Per la vicenda leggendaria dell'ascensione di Alessandro Magno, e per le sue attestazioni iconografiche nell'arte bizantina e nell'Occidente latino si rimanda a: Frugoni, *Historia Alexandri elevati per grifos ad aerem* cit., pp. 218-220.

⁷⁶⁴ Per la simbologia del Grifone in ambito cristiano si rimanda inoltre a Granata, *Il Grifone*, in *Bestiario Medievale* cit., pp. 208-220.

⁷⁶⁵ Charbonneau-Lassay, *Il Grifone simbolo delle due nature e della doppia regalità di Cristo*, in *Il Bestiario di Cristo* cit., I., pp. 531-532. *Ibid.* pp. 537-538.

⁷⁶⁶ Charbonneau-Lassay, *Il Grifone emblema di Satana*, in *Il Bestiario di Cristo* cit., I., pp. 537-538. Si veda inoltre l'interpretazione di Boscolo Marchi: «L'immagine del grifone è qui probabilmente utilizzata in senso negativo, dal momento che la sua natura ibrida poteva togliere a questo animale fantastico la franchezza e la nobiltà degli animali che lo componevano, il leone e l'aquila, fino ad arrivare a diventare l'immagine di Satana» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 133. Inoltre, il fatto che l'immagine del Grifone si trovi effigiata sul pilastro che ospita la statua a colonna del Profeta Daniele, potrebbe forse essere interpretato come un riferimento alla *Visione delle quattro bestie*. La prima creatura mostruosa visualizzata dal Profeta aveva infatti l'aspetto di un leone con ali aquiline (*Daniele* 7, 4). Per l'interpretazione simbolica di questa creatura in ambito esegetico si veda: *Animali simbolici* cit., I., p. 111.

⁷⁶⁷ La figura del Grifone (emblema del Salvatore nella cristianità) orientata verso il cielo potrebbe alludere alla sua antica funzione psicopompa. I grifoni infatti nell'antichità venivano considerati come esseri in grado di guidare acensionalmente il defunto verso la salvezza, consentendo all'anima di raggiungere l'immortalità. Inoltre, la sua rappresentazione in corrispondenza della porta del tempio, potrebbe richiamare il suo storico ruolo di guardiano dello spazio sacro. Si rimanda a M. di Fronzo, *Grifo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 11 voll., a cura di A.M. Romanini, Roma, Treccani, 1996, VII., pp. 91-97. Per il ruolo del grifone come guida dell'anima verso la dimensione celeste si veda inoltre: Eliade, *Trattato di Storia delle Religioni* cit., pp. 302, 444.

⁷⁶⁸ F. Gandolfo, *I programmi decorativi dei protiri di Nicolò*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, p. 538.

⁷⁶⁹ «This can be associated with the legend of the Apotheosis of Alexander, a popular legend in which Alexander is carried to heaven by griffins. This Arthurian myth is transformed into Roland's Apotheosis by griffins in the earliest Italian version of *Song of Roland*, made famous later by the 15th-century *Orlando Furioso* by Ariosto, who, after all, was

o l'immaginario ad essa collegato, potrebbe forse giustificare all'accostamento di questa figura con quella successiva ovvero l'arpista (Fig. a. 12), identificabile secondo questa logica come cantore⁷⁷⁰; tuttavia, tale collegamento, appare anche agli occhi di chi scrive forzato e improbabile. L'attribuzione del ruolo di cantore a questo personaggio è comunque possibile anche prescindendo dal Grifone sottostante. La figura dell'arpista⁷⁷¹ scolpita sugli stipiti ferraresi presenta strette somiglianze con l'immagine analoga collocata in basso nella cornice mediana delle lastre con storie dell'Antico Testamento, a destra del portale maggiore della basilica di San Zeno e Verona. Qui, come a Ferrara, il rilievo⁷⁷², è inserito entro una piccola cornice ad arco. L'unico dettaglio che differenzia le due immagini è l'abbigliamento del personaggio che a Ferrara indossa una tunica lunga fino ai piedi e un copricapo, mentre a Verona il copricapo è assente e la tunica lascia scoperte le ginocchia. Nella facciata della basilica veronese l'immagine dell'arpista, inserita tra le due lastre che rappresentano la *cavalcata infernale di Teodorico*, svolge con tutta probabilità una precisa funzione all'interno della narrazione che si sviluppa nei rilievi vicini⁷⁷³. L'ipotesi di Echelli, secondo cui il suonatore d'arpa andrebbe interpretato come una rappresentazione di Re David⁷⁷⁴, è stata messa in discussione da Anna Dalle Mule che ha fatto notare come il Re salmista venga solitamente rappresentato assiso in trono,

Ferrarese, and may have based his story on earlier versions of the myth» C. Verzar Bornstein, *The Artistic Patronage of the Returning Crusaders: The Arm of St. George and Ferrara Cathedral*, in *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Campari, M. Mussini, Milano, Electa, 2007, pp. 240-247, in particolare p. 243.

⁷⁷⁰ «Conviene riflettere adesso sui testi che costruiscono il consenso alla crociata, i testi diffusi a livello popolare, le *chansons de geste* in *langue d'oïl*, certo, ma a volte anche trascritte o riassunte in altre lingue volgari e, comunque, cantate, accompagnate da strumenti musicali, nelle case della borghesia come in quelle dei nobili e proposte egualmente alla gente del popolo. Gli aggregati narrativi sono diversi, ma due fondamentalmente, quello storico, precedente alla conquista di Gerusalemme e legato alla figura di Carlomagno, il ciclo carolingio appunto, con al centro la *Chanson de Roland* ma anche la *Chanson* del pellegrinaggio di Carlo in Palestina ed altri testi. La *Chanson de Roland*, che si datava un tempo agli anni novanta e che adesso diversi studiosi collocano attorno al 1070, è il testo fondamentale di una narrazione che vede i cavalieri, e i paladini di Carlo, al centro della scena. Ma ormai, ai tempi di Niccolò, è diffuso un altro insieme di *chansons de geste* che si datarono agli inizi del secolo XII pur con rimaneggiamenti e aggiunte ulteriori che la critica ha saputo ben distinguere» Quintavalle, *Nicholaus la chevalerie e l'idea di crociata*, in *Medioevo mediterraneo* cit., p.562

⁷⁷¹ Lo strumento dell'uomo può essere identificato come un salterio a corde pizzicate. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 133. Si veda T. Seebas, *Immagine e realtà* in *Atlante storico della musica nel Medioevo* cit. pp. 34-37.

⁷⁷² Che è leggermente più grande rispetto a quello ferrarese: 25cm di altezza e 15cm di larghezza a Ferrara, 36cm di altezza e 24cm di larghezza a Verona.

⁷⁷³ Ipotesi suggerita dal fatto che il volatile sovrastante, identificabile come un falco, va probabilmente interpretato come uno dei doni infernali ricevuti dal Re Goto. Tali rilievi, direttamente collegabili al soggetto principale, non rivestirebbero quindi una funzione puramente ornamentale, e andrebbero pertanto considerati parte integrante della narrazione. Per l'analisi di questi elementi in relazione alla scena della *cavalcata infernale* si rimanda allo studio di Anna Dalle Mule: Dalle Mule, *La cavalcata infernale di Teodorico* cit., pp. 108-111. La funzione metaforica dell'arpista in questo contesto era già stata segnalata da Valenzano, che attribuiva a questa figura il ruolo di fornire al fedele un duplice ammonimento: «[L'arpista] vuole ammonire il fedele a non seguire l'esempio di Teodorico, condannato all'inferno, e a non essere soggiogato dal canto che distoglie dalla contemplazione verso Dio» G. Valenzano, *La basilica di San Zeno a Verona: problemi architettonici*, Vicenza, Neri Pozza, 1993, p. 131.

⁷⁷⁴ L. Echelli, *La Canzone di Ildebrando nelle Sculture della Basilica di San Zeno*, «Vita Veronese», 9, 1958, pp. 95-112, in particolare p. 108.

con una corona sulla testa e una tunica lunga fino ai piedi⁷⁷⁵. La possibilità che il rilievo ferrarese possa in un qualche modo riferirsi alla figura di Re David, non è da escludere a priori⁷⁷⁶, l'abbigliamento dell'arpista è costituito infatti da una lunga tunica, dettaglio che sembra differenziare questo personaggio dalle altre tre figure umane presenti sullo stesso pilastrino, e da un berretto frigio⁷⁷⁷, che, in alcuni casi, viene utilizzato al posto della corona nelle rappresentazioni paleocristiane del Re giudeo musicante⁷⁷⁸. L'immagine in questione, secondo la maggior parte delle interpretazioni proposte, potrebbe rappresentare più genericamente una condanna alla pratica della musica profana che irretisce l'anima del fedele⁷⁷⁹. La stessa funzione simbolica veniva attribuita da Verzar Bornstein al personaggio scolpito sul capitello minore esterno del portico della chiesa di Sant'Eufemia a Piacenza⁷⁸⁰. Dementrescu, in base all'aspetto scimmiesco dell'uomo, vede in questa immagine la rappresentazione del peccatore «ridotto a bestia» che tramite l'azione di suonare la lira, intende riscattarsi, indirizzando le proprie lodi a Dio; il suonatore di lira, in questo caso, evocherebbe quindi,

⁷⁷⁵ La studiosa ricorda tuttavia come, a partire dall'XI secolo, l'iconografia di Re David musicante, accompagnato da altri suonatori si ritrovi frequentemente nelle decorazioni scultoree degli edifici religiosi, citando l'esempio della cornice della lunetta occidentale del battistero di Parma. Anna Dalle Mule: Dalle Mule, *La cavalcata infernale di Teodorico* cit., p. 108, nota n. 32. Per l'iconografia di Re David arpista si veda inoltre L. Martincic, *Iconografia di Davide musicista nella miniatura medievale dall'VIII al XIII secolo*, «Rivista storica Italiana», 112, 2000, pp. 475-509.

⁷⁷⁶ La possibilità dell'esistenza, a Ferrara, di un riferimento alla figura di re David è suggerita inoltre dalla vicinanza di questa figura con la scena di caccia al cervo scolpita sulla faccia esterna dello stesso pilastrino. L'associazione della figura di David a scene di caccia al cervo, inteso come animale cristologico, ha la funzione di evocare il leggendario combattimento del salmista contro Golia; si tratta infatti in entrambi i casi di combattimenti di natura spirituale, che simboleggiano il trionfo di Cristo sul demonio. Helsing, *Images on the Beatus Page of some Medieval Psalter* cit., p. 165.

⁷⁷⁷ Interpretato solitamente come attributo ebraico o islamico. C. Verzar Bornstein, *Portals and politics in the early Italian city-state: the sculpture of Nicholaus in context*, Parma, Università di Parma Istituto di storia dell'arte, 1988, p. 102.

⁷⁷⁸ Come ad esempio presso la sinagoga di *Dura Europos*, si veda: F. Bisconti, *Linguaggi figurativi, il reimpiego delle immagini. Le iconografie*, in *Aurea Romana: dalla città pagana alla città cristiana*, a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Roma, L'Erma di Bretschneider, pp. 361-367, in particolare p. 363.

⁷⁷⁹ Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 572. La medesima interpretazione veniva proposta anche da Valenzano per la figura dell'arpista a Verona. La studiosa attribuiva la stessa funzione anche nella figura del lupo suonatore di apicordo situato nella lunetta che sovrasta le scene dell'Antico Testamento. Valenzano, *La basilica di San Zeno a Verona* cit., p. 136. Le inverosimili rappresentazioni di animali musicanti, ampiamente attestate presso le cattedrali romaniche, avevano spesso la funzione simbolica di evocare le caratteristiche demoniache della musica profana, considerata negativamente in quanto parodia della liturgia sacra. Dalle Mule, *La cavalcata infernale di Teodorico* cit., p. 109. Come ricorda Demetrescu infatti: «Nei bestiari medievali sono frequenti gli animali musicisti. *L'asino che suona la lira*, soggetto di origine babilonese raffigurato nel portale meridionale di Aulnay (Poitou) come l'asino-prete col vangelo, intitolato '*La messa ridicola*', incarnano la presunzione umana, la pigrizia mentale. *La capra musicista* del rilievo di Fleury-la-Montagne (Saone et Loire) ha lo stesso significato» Demetrescu, *Proverbi di Pietra* cit., II., p. 143. Molto spesso è infatti l'asino ad essere rappresentato come suonatore di apicordo, configurandosi come simbolo di tracotanza e presunzione. Debidour, *Le bestiaire sculpté du Moyen Âge* cit., p. 258. O come emblema dell'eresia, come emerso dall'analisi del famoso capitello del matroneo del duomo di Parma, ad opera di Quintavalle: A. C. Quintavalle, *La cattedrale di Parma e il romanico europeo*, Parma, Università di Parma: Istituto di storia dell'arte, 1974, pp. 150, 183 b, nota n. 113.

⁷⁸⁰ C. Verzar, Bornstein, *The Capitals of the Porch of Sant'Eufemia in Piacenza: Interacting Schools of Romanesque Sculpture in Northern Italy*, «Gesta», 13/1, 1974, pp. 15-26, in particolare p. 19.

secondo lo studioso, il concetto di musica celeste⁷⁸¹. L'aspetto del suonatore di arpa scolpito sugli stipiti del portale ferrarese, esattamente come quello di San Zeno, non presenta in nessun modo caratteristiche mostruose o bestiali, potrebbe pertanto essere identificato, come suggerisce Dalle Mule, con un cantastorie errante; l'arpa era infatti uno degli strumenti principali con i quali i cantori accompagnavano la narrazione delle gesta dei paladini o delle leggendarie vicende esemplari tramandate dalla tradizione orale⁷⁸². L'arpista ferrarese viene interpretato in questo modo anche da Calura, che attribuisce a questa immagine una valenza negativa; la sua rappresentazione in questo contesto costituisce secondo lo studioso una condanna nei confronti della futilità dei contenuti narrati nelle canzoni di questi vagabondi, al personaggio sarebbe infatti riferita la figura del grifone sottostante, che in quest'ottica avrebbe la funzione di evidenziare l'indole vile e demoniaca del cantore⁷⁸³. Ma se l'abbigliamento dell'arpista veronese sembrerebbe confermare il suo ruolo di cantore⁷⁸⁴, la lunga tunica del suo corrispettivo presente a Ferrara, potrebbe tuttavia, invalidare parzialmente tale ipotesi. Al contrario, secondo Dalle Mule, il berretto conico con punta ripiegata indossato dell'uomo potrebbe essere identificato proprio come un attributo giullaresco⁷⁸⁵, determinante nell'identificazione di questo personaggio come uno dei tanti cantastorie erranti, che, insieme ad acrobati e danzatori, venivano rappresentati molto frequentemente anche in contesti di

⁷⁸¹ «L'uomo con la lira, il cui prototipo fu re Davide, si chiamava nella tradizione biblica *Il suonatore di Dio*. La musica era considerata nel medioevo strumento per eccellenza del sapere umano. I 24 vegliardi dell'Apocalisse sono raffigurati sui portali romanici con la corona della saggezza sul capo e con un liuto o una lira in mano (come sul portale di Moissac a Aulnay). Il volto dell'uomo che vediamo sul nostro capitello è 'quasi ridotto a bestia', secondo l'espressione usata da San Bernardo per i peccatori. Ma egli suona la lira. La musica intonata dal peccatore è una lode a Dio, la preghiera del pentimento, il riscatto della salvezza. Le corde che egli fa vibrare con le dita sono le corde dell'anima sua che vuole ritrovare, attraverso l'armonia dei suoni, la perdita umanità, ricomporre il volto divino sfigurato dal peccato originale» Demetrescu, *Proverbi di Pietra* cit., II., p. 143. Per la definizione dei complessi concetti di 'musica mondana' e 'musica celeste' si rimanda alla serie di contributi contenuti in: Harmonia mundi. *Musica mondana e musica celeste fra Antichità e Medioevo*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma 2005) a cura di M. Cristiani, C. Panti, G. Perillo, Firenze, SISMELE edizioni del Galluzzo, 2007; si veda inoltre: C. Gallico, *Com'era la musica (nell'età romanica)* in *Romanico padano, romanico europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena-Parma 1977), a cura di A. C. Quintavalle, Parma, Silva, 1982, pp. 89-92.

⁷⁸² Dalle Mule, *La cavalcata infernale di Teodorico* cit., p. 109.

⁷⁸³ Tale interpretazione però è difficilmente accettabile, anche perché, secondo Calura, la belva sottostante avrebbe il muso di un coniglio. È in base a questo dettaglio che al cantore viene definito «vile». Calura, *La simbolistica in La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza* cit., p. 114.

⁷⁸⁴ Ovvero una semplice veste arricciata sul fianco che permetteva maggiore libertà di movimento ai suonatori di strumenti a corde. Dalle Mule, *La cavalcata infernale di Teodorico* cit., p. 109; S. Piertini, *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 235.

⁷⁸⁵ A chi scrive però il copricapo del personaggio appare piuttosto chiaramente come un berretto frigio. Tra l'altro, come spiega la stessa Dalle Mule: «Non va però dimenticato che, benché il costume dei giullari sia un elemento di importante caratterizzazione, esso appaia nell'iconografia relativamente tardi, dato che prima dell'inizio del XIV secolo non erano in molti, tra gli intrattenitori del pubblico, a presentare un abbigliamento diverso da quello quotidiano» Dalle Mule, *La cavalcata infernale di Teodorico* cit., p. 109. M. Clouzot, *Il Giullare: un oggetto culturale del Medioevo*, in *Atlante storico della musica nel Medioevo* cit. pp. 160-163.

tipo religioso⁷⁸⁶. La formella successiva ospita la quarta ed ultima figura umana della serie (Fig. a. 13); questo personaggio è stato identificato da Gandolfo come un danzatore, a causa della possibile relazione con il musicista sottostante⁷⁸⁷. Tuttavia, l'uomo, pur non essendo raffigurato in una posa statica⁷⁸⁸, non sembra propriamente accennare alcun passo di danza. Gli attributi che caratterizzano questa figura sono due: un fiore, nella mano destra, e un oggetto che il personaggio accosta alle labbra e che potrebbe essere identificato pertanto come un bicchiere. Questa immagine potrebbe riferirsi alla futilità dei piaceri mondani, e svolgerebbe quindi una funzione di ammonimento nei confronti del fedele, invitato a non lasciarsi andare a questo genere di peccaminose distrazioni. Come accennavamo più sopra, nel corso dell'analisi della figura del *marcius cornator*⁷⁸⁹, l'immagine del giovane con un fiore in mano coincide con l'iconografia solitamente associata al mese di aprile, rappresentato spesso in questo modo⁷⁹⁰. La figura potrebbe quindi essere letta anche come un riferimento a questo mese primaverile. Secondo Calura l'immagine rappresenterebbe invece un usuraio, simbolo del peccato di avarizia⁷⁹¹; lo studioso identifica l'oggetto che il personaggio stringe al petto come «il suo tesoro»⁷⁹², mentre il fiore nella mano destra viene interpretato come un giglio, simbolo impresso sul fiorino di Firenze⁷⁹³. Calura ritiene inoltre che l'immagine successiva, ovvero l'aquila araldica, potrebbe far riferimento proprio alla rapacità del personaggio. Il rilievo seguente (Fig. a. 14), che corrisponde all'immagine del personaggio che si indica la fronte effigiata sulla faccia esterna del pilastrino, rappresenta infatti un'aquila; entrambi i rilievi, come anticipavamo, sono frutto di un rifacimento successivo, non sappiamo pertanto in che misura possano essere considerati fedeli agli originali. Il volatile è rappresentato frontalmente con la testa rivolta verso lo spigolo del pilastrino; le zampe artigliate, il becco arcuato e il piumaggio non sembrano lasciare dubbi in merito alla sua

⁷⁸⁶ Tali personaggi facevano parte a pieno titolo del tessuto sociale delle città medievali, pertanto non deve stupire il fatto di ritrovarli effigiati presso chiese, basiliche e cattedrali. C. Frugoni, *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII secolo*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Atti del II convegno di studio (Viterbo, 1977), Roma, Bulzoni, 1987, pp. 113-134. Si veda inoltre: M. M. Gauthier, *Danseuses et musiciens dans les arts précieux au moyen âge*, in *Romanico padano, romanico europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena-Parma 1977), a cura di A. C. Quintavalle, Parma, Silva, 1982, pp. 77-88.

⁷⁸⁷ «un danzatore, con in mano un giglio e un boccale, si muove al ritmo suggerito dal sottostante suonatore di cetra» Gandolfo, *Da Sens a Montevergine* cit., in *Medioevo: Natura e Figura* cit., p. 487.

⁷⁸⁸ Egli ha infatti le gambe flesse, la testa inclinata lateralmente e il busto leggermente in torsione.

⁷⁸⁹ vedi nota n.714.

⁷⁹⁰ Si veda ad esempio il rilievo raffigurante il mese di aprile sul protiro della basilica di San Zeno. O le raffigurazioni associate a questo mese nei mosaici pavimentali di San Savino a Piacenza e della Chiesa di San Michele a Pavia. Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 582, nota n.50. Sugli stipiti del portale argentano il mese di aprile è invece rappresentato dalla figura del suonatore di corno, si veda: Guidoni, *Il programma del portale scolpito da Giovanni da Modigliana*, in *Storia e archeologia di una pieve medievale* cit., p. 220.

⁷⁹¹ Calura, *La simbolistica in La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza* cit., p. 114.

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ Tale interpretazione, ritenuta eccessivamente fantasiosa, viene respinta da Zanichelli: Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 582, nota n. 50.

identificazione come rapace. Come il grifone, l'aquila, regina dei cieli⁷⁹⁴, è considerata da tempi immemori emblema di potere e sovranità⁷⁹⁵. In ambito cristiano, essa mantiene i propri attributi regali, venendo assunta ad emblema cristologico⁷⁹⁶. Come è noto, nelle versioni greche e latine del *Physiologus*⁷⁹⁷, l'aquila viene presentata come simbolo del rinnovamento spirituale. Il capitolo dedicato all'aquila si apre infatti con la consueta citazione biblica: in questo caso, il brano proposto è quello tradizionalmente attribuito al salmista Davide⁷⁹⁸, al quale viene associata una riflessione sulla natura dell'aquila, che, quando invecchia, vola fino all'altezza del sole, in grado con il suo calore di incendiare le ali del rapace, il quale, subito dopo, si getta a capofitto nelle incontaminate acque della sorgente divina, al fine di rinnovare il proprio piumaggio e di riacquistare l'antico vigore⁷⁹⁹. Si tratta di un chiaro riferimento all'importanza del rito battesimale, che rappresenta la rinascita dell'anima nel segno di Cristo⁸⁰⁰. I non battezzati: i Giudei e i Gentili, non potranno infatti godere del potere rigeneratore e purificante del Salvatore, ad essi infatti il regno dei cieli sarà per sempre precluso. Non pretendiamo certo di poter spiegare il significato simbolico della figura rappresentata sugli stipiti del portale ferrarese facendo ricorso unicamente alle parole del *Physiologus*, tuttavia, che in questo caso l'aquila possa riferirsi all'importanza del sacramento del battesimo, potrebbe essere contemplata come un'opzione possibile considerando le frequenti allusioni al concetto di purificazione presenti nel programma iconografico del portale. In particolare, sul pilastrino che stiamo analizzando, anche la figura del cervo (Fig. a. 3), come abbiamo visto, potrebbe essere riferita alla stessa tematica. Tuttavia, non bisogna dimenticare che, nella letteratura esegetica, la figura simbolica dell'aquila possiede un'intrinseca ambivalenza, essa infatti, in quanto uccello rapace, viene interpretata anche

⁷⁹⁴ (Aelianus, Claudius, *De natura animalium*, IX, 2) ed. cons. Aelianus, Claudius, *On the characteristics of animals* cit., II., pp. 222-223. L'aquila viene tradizionalmente descritta dagli antichi naturalisti come volatile dalla vista eccezionale. (Plinius, Maior, *Naturalis Historiae*, X, 3) ed. cons. Plinio il Vecchio, *Storie Naturali (Libri VIII-XI)* cit., pp. 309-311. L'acutezza del suo sguardo, è la caratteristica in base alla quale Isidoro costruirà l'etimologia del nome che designa questo regale rapace: «Aquila ab acumine oculorum vocat» (Isidorus, Hispalensis, *Etymologiarum sive Originum*, XII., VII, 10) ed. cons. Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini* cit., II., p. 81.

⁷⁹⁵ Antichissimo simbolo solare e animale psicopompo, l'aquila, nella mitologia classica, intrattiene uno stretto rapporto con la sfera divina. Tale rapace viene infatti spesso associato a Zeus. Si rimanda a: *Animali simbolici* cit., I., p. 109. Charbonneau-Lassay, *L'aquila negli antichi paganesimi*, in *Il Bestiario di Cristo* cit., I., pp. 136-138.

⁷⁹⁶ Come spiega Ciccarese infatti «La regalità dell'aquila, non meno di quella del leone, rende il simbolismo idoneo a rappresentare il Signore dell'universo» Cfr. *supra*. p. 110. Si rimanda a: Charbonneau-Lassay, *L'Aquila emblema del trionfo di Gesù Cristo*, in *Il Bestiario di Cristo* cit., I., pp. 135-136.

⁷⁹⁷ Zambon, *Il Fisiologo* cit. pp. 44-45.

⁷⁹⁸ «Egli sazia di beni i tuoi giorni e tu rinnovi come aquila la tua giovinezza» (*Salmi*, 102, 5)

⁷⁹⁹ «Fisiologus dicit de aquila talem habere naturam: cum senitur, gravantur ale eius et obducuntur oculi eius caligine. Tunc querit fontem aque et contra eum fontem evolat in altum usque ad etheram solis, et ibi incendit alas suas, et caliginem oculorum comburit de radiis solis; tunc demum descendens ad fontem trina vice se mergit et statim renovatur tota, ita ut alarum vigore et oculorum splendore multo melius renovetur» *Il «Fisiologo» latino: «versio BIS»* in *Bestiari Medievali* pp. 32-33.

⁸⁰⁰ Il simbolismo dell'aquila nella lettura esegetica si lega inoltre al concetto di resurrezione della carne, si rimanda a: Charbonneau-Lassay, *L'Aquila, emblema della resurrezione del Cristo e del Cristiano*, in *Il Bestiario di Cristo* cit., I., pp. 145-146.

come emblema demoniaco, metafora di violenza e sopraffazione⁸⁰¹. Le figure che abbiamo appena passato in rassegna, ovvero: il grifone, l'arpista, l'uomo con il fiore e il boccale, e, infine, l'aquila, sono rappresentate una di seguito all'altra, senza interruzioni. Ciò potrebbe suggerire che esse, nel loro insieme, costituiscano una sequenza, probabilmente portatrice di un significato simbolico ben preciso; tuttavia, non è chiaro in che modo tali immagini si relazionino tra loro. Le figure del grifone e del rapace, aprono e chiudono la serie: il grifone, rappresentato in senso verticale, appare protratto verso l'immagine dell'arpista, mentre l'aquila trionfante sembra quasi dominare fieramente la seconda figura umana, soggiogandola. Dobbiamo però limitarci a queste generiche considerazioni in quanto, purtroppo, non siamo in grado di proporre un'ipotesi interpretativa degna di questo nome. Un elemento vegetale (Fig. a. 15) separa le quattro immagini sopracitate dai due rilievi che concludono la serie. Il primo raffigura una creatura simile ad un cammello (Fig. a. 16), mentre il secondo rappresenta un uccello che tiene nel becco un oggetto, probabilmente un'arma da taglio (Fig. a. 17). In base a questo particolare, il volatile è stato identificato sia da Calura che da Gandolfo⁸⁰² come uno struzzo, ed effettivamente, le zampe possenti e le grandi dimensioni del volatile sembrerebbero confermare questa ipotesi. Il fatto che il volatile rappresentato possa essere identificato come uno struzzo, è suggerito a mio avviso, più che dal dettaglio del coltello, dalla possibile relazione di questa immagine con i rilievi vicini. Infatti, l'abbinamento dello struzzo e del cammello e l'ulteriore associazione di queste due figure con quelle del onocentauro e della sirena, effigiate nella faccia esterna dello stesso pilastrino, è probabilmente tutt'altro che casuale, in quanto queste creature vengono più volte menzionate nelle descrizioni delle desertiche rovine delle città abbandonate da Dio contenute nei Libri profetici. Come accennavamo a proposito della figura della sirena, nella traduzione in greco del *Libro di Isaia* ad opera dei Settanta l'espressione ebraica *benot ya'anah*, che indica in questa lingua gli struzzi⁸⁰³, viene tradotta utilizzando due diversi termini greci: *seirénes* e

⁸⁰¹ Rabano Mauro, esaminando la figura dell'Aquila nel testo biblico individua sia le caratteristiche positive che quelle negative del volatile: emblema di Cristo e dell'intelligenza dei Santi, ma anche della voracità e della malignità dell'animo umano (Hrabanus Maurus, *De universo, Libri Viginti Duo*, VIII, VI. *De avibus*) Hrabanus Maurus, *De universo, Libri Viginti Duo*, in *P. L.*, CXI., col. 243-244. Per l'immagine dell'aquila come emblema demoniaco si veda: Charbonneau-Lassay, *L'Aquila, emblema di Satana, l'Anticristo*, in *Il Bestiario di Cristo* cit., I., pp. 153-156. Per la disamina delle fonti riguardanti l'esegesi della figura simbolica dell'aquila nella Sacre Scritture si rimanda a: Ciccarese, *Animali simbolici* cit., I., pp. 109-138; Maspero, *Aquila*, in *Bestiario Medievale* cit., pp. 63-75.

⁸⁰² Gandolfo, *Da Sens a Montevergine* cit., in *Medioevo: Natura e Figura* cit., p. 487; Calura, *La simbolistica in La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza* cit., p. 115.

⁸⁰³ «l'estensione semantica di *seirén* nel greco della Settanta è più vasta di quanto potrebbe apparire [...] Il termine compare nello stesso *Libro di Isaia* per tradurre *benot ya'anah*, cioè l'espressione ebraica per 'struzzi'. Quest'ultima è composta in realtà da due termini uniti da un nesso genitivale, di cui il primo, *benot* (plur. di *bath*), 'significa figlie di'» Mancini, *Sirene del deserto* cit., p. 154. Si veda la nota n. 761 di questo capitolo.

*strouthòn*⁸⁰⁴, vocabolo che compare inoltre nella variante *strouthokàmelos*⁸⁰⁵. La ricezione di quest'ultimo termine nel mondo latino determinò con ogni probabilità l'occasionale attribuzione allo struzzo di caratteristiche fisiche proprie del cammello. Nel *Physiologus* latino, ad esempio, lo struzzo viene infatti descritto come volatile dalle zampe di cammello, spiegando così l'origine del vocabolo greco⁸⁰⁶. Tra lo struzzo e il cammello sembra sussistere quindi una sorta di parentela, anche in base al fatto che entrambi gli animali appartengono alla caratteristica fauna dei territori mediorientali. L'inserimento entro la serie di animali che potremmo definire, da un punto di vista occidentale, esotici, corrisponde, secondo Verzar Bornstein alla volontà di evocare i territori del Vicino Oriente, teatro del conflitto crociato, sottolineando ulteriormente una tematica ampiamente sviluppata dal programma iconografico del portale⁸⁰⁷. Il cammello compare nel primo dei due rilievi, ed è identificabile in questo modo unicamente in base alla forma del muso e delle zampe, in quanto l'animale è in questo caso privo di gobbe, il rilievo potrebbe quindi rappresentare anche un dromedario, ma la questione non è di fondamentale importanza, in quanto, come ricorda Zanichelli⁸⁰⁸, generalmente, nel Medioevo, i due animali non venivano distinti l'uno dall'altro⁸⁰⁹. La studiosa interpreta l'immagine come un possibile riferimento polemico alla corruzione e alla ricchezza⁸¹⁰,

⁸⁰⁴ Il termine *seirén* in luogo di *benot ya'anah* si trova in (*Isaia*, 13, 21-22), mentre la parola *strouthòn* è presente in due casi (*Isaia* 43, 20) e (*Isaia* 34, 13). *Ibid.* p. 155.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁸⁰⁶ «Physiologus dicit hoc quasi volurium esse. Habet quidem pennas, set non volat sicut ceterae aves; pedes autem habet similes camelo, et ideo grece structocamelon dicitur.» *Il «Fisiologo» latino: «versio Bls» in Bestiari Medievali* pp. 66-67. Come ricorda Granata infatti: «Fino al IV secolo, i Latini ricorrevano infatti, per denominarlo, al termine composto *struthocamelus*, poi sostituito da *struthio*, un prestito dal greco: nella loro lingua i Greci indicavano il 'passero' con *strouthò*, mentre con *mégas strouthòs* ('grosso passero'), o anche con *strouthòs katàgaios* (cioè l'uccello che corre sulla terra, che non vola) volevano significare per l'appunto il grosso volatile di molti nostri detti proverbiali» Granata, *Struzzo*, in *Bestiario Medievale* cit., pp. 420-428. Nel XLVII capitolo del *Bestiario Moralizzato* (composto tra il XIII e il XIV secolo) lo struzzo viene definito: «De camelon» *Il «Bestiario Moralizzato» in Bestiari Medievali* p. 516.

⁸⁰⁷ La studiosa individua come modelli iconografici per la rappresentazione di questo genere di figure le decorazioni caratteristiche dei manufatti eburnei e dei tessuti islamici e bizantini Verzar Bornstein, *The Artistic Patronage of the Returning Crusaders: The Arm of St. George and Ferrara Cathedral*, in *Immagine e Ideologia* cit., pp. 240-247, in particolare p. 241. Per l'iconografia del cammello a Bisanzio si veda lo studio di Maria Raffaella Menna che spiega le motivazioni per cui tale animale dal IV secolo in poi non venne più rappresentato in associazione ai Re Magi, in quanto cavalcatura scelta per l'esposizione alla pubblica gogna dei vinti nel corso dei 'cortei dell'infamia': M. R. Menna, *Magi e cammelli a Bisanzio*, in *Immagine e Ideologia* cit., pp. 47-52.

⁸⁰⁸ Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 581-582 nota n. 46.

⁸⁰⁹ Nelle *Etymologiae* di Isidoro, le due specie vengono invece distinte, anche se non in base al numero di gobbe bensì alle dimensioni e alla velocità nella corsa. I cammelli vegono però divisi in due sottospecie: i cammelli originari dell'Arabia avrebbero infatti una doppia gobba, mentre in altre regioni ne avrebbero una sola. (Isidorus, *Hispalensis, Etymologiarum sive Originum*, XII., I, 35, 36) ed. cons. Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini* cit., II., pp. 16-19. Tale notizia è stata derivata probabilmente da Plinio: (Plinius, Maior, *Naturalis Historiae*, VIII, 26) ed. cons. Plinio il Vecchio, *Storie Naturali (Libri VIII-XI)* cit., pp. 68-69.

⁸¹⁰ Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 581-582, nota n. 46.

un'allusione quindi al celebre versetto del *Vangelo secondo Luca*⁸¹¹, sottolineando tra l'altro come tale tematica venga sviluppata anche da altri rilievi appartenenti alla decorazione degli stipiti. La lettura di questa immagine come simbolo di ricchezza e cupidigia, veniva proposta anche da Calura che però metteva in relazione questa figura, come quella dell'aquila, alla rapacità e all'avidità del presunto strozzino di cui sopra⁸¹². La figura dello struzzo, che corrisponde a quella della sirena sul lato opposto, è caratterizzata come accennavamo dall'attributo del coltello, stretto dal becco del volatile; la stessa iconografia viene riproposta pochi anni dopo dall'officina nicoliana nelle serie di rilievi che adornano gli stipiti del portale della cattedrale di Verona. Il dettaglio del coltello, o pugnale, è stato interpretato come un riferimento alle eccezionali capacità digestive dello struzzo, in grado, secondo i naturalisti dell'antichità, di digerire anche le pietre⁸¹³. Tuttavia, il riferimento specifico alla capacità dello struzzo di convertire il metallo in nutrimento grazie al proprio straordinario calore corporeo, sembra apparire nelle fonti solo a partire dal XIII secolo, come per esempio nell'*Acerba* di Cecco D'Ascoli⁸¹⁴, opera citata sia da Gandolfo che da Calura in riferimento al rilievo in oggetto⁸¹⁵. Il simbolismo cristiano attribuisce allo struzzo caratteristiche prevalentemente negative⁸¹⁶ anche a causa del fatto che, seppur provvisto di ali, tale uccello non è in grado di volare, esattamente come quegli uomini incapaci di elevarsi spiritualmente verso Dio⁸¹⁷. L'identificazione de volatile, in ogni

⁸¹¹ «È più facile per un cammello passare per la cruna di un ago che per un ricco entrare nel regno di Dio» (*Luca*, 18, 25). Nel sintetico manuale esegetico di Eucherio di Lione il cammello rappresenta infatti negativamente gli uomini ricchi di beni mondani: «Camelus divites rebus saeculi onusti vel moribus distorti» (Eucherius, Lugdunensis, *Formulae spiritualis intelligentiae*, III., *De animantibus*) ed cons. Eucherius, Lugdunensis, *Formulae spiritualis intelligentiae*, ed. C. Wotke, in *C.S.E.L.*, XXXI, *Eucherii Lugdunensis Opera Omnia Pars Prima*, Pragae, Vindobonae, Lipsiae, Tempsky-Freytag, 1894, p. 27.

⁸¹² Calura, *La simbolistica in La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza* cit., p. 114.

⁸¹³ (Aelianus, Claudius *De natura animalium*, XIV, 7) ed. cons. Aelianus, Claudius, *On the characteristics of animals* cit., III., pp. 142-145.

⁸¹⁴ «Astruzzo per la sua caliditate en nutrimento lo ferro converte» (Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, IX, 1-2) ed cons. Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, in *Bestiari Medievali* cit., p. 587.

⁸¹⁵ «Molti tipi si identificano con quelli con quelli che saranno presenti a Sens. È il caso del cammello e dello struzzo, anche se la soluzione che viene utilizzata è diversa. Il cammello è visto come semplice animale esotico e non come un possibile mezzo di trasporto, mentre a proposito dello struzzo, rappresentato con un coltello stretto nel becco, prevale la resa visiva della credenza sostenuta da alcuni che, per l'elevato calore interno al suo corpo, l'animale fosse in grado di digerire i metalli» Gandolfo, *Da Sens a Montevergine* cit., in *Medioevo: Natura e Figura* cit., p. 487; Calura, *La simbolistica in La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza* cit., p. 115.

⁸¹⁶ Tuttavia, nel *Physiologus* il volatile diviene emblema del fedele che distoglie la propria mente dalle cose mondane in favore delle cantemplazione della realtà celeste. Lo struzzo infatti, animale smemorato, dopo aver deposto le uova sotto la sabbia dimentica di covarle; esse però arriveranno comunque a schiudersi grazie al calore del sole, in virtù del fatto che l'uccello sceglie appositamente la stagione estiva, particolarmente calda, come momento ideale per la deposizione delle stesse. L'animale viene avvertito dell'avvicinarsi della stagione propizia dall'apparizione in cielo della stella *Virgilia*, verso la quale volge lo sguardo: *Il «Fisiologo» latino: «versio BIs»* in *Bestiari Medievali* pp. 32-33. Secondo altre versioni la comparsa in cielo della stella avrebbe invece la funzione di ricordare al volatile l'esistenza delle proprie uova, grazie a questo segnale l'animale torna nel luogo stabilito portando a termine il suo dovere, divenendo in questo modo il simbolo dell'uomo traviato che torna sui suoi passi al fine di redimersi. Per la citazione e la spiegazione delle fonti in questione si rimanda a: Charbonneau-Lassay, *Lo struzzo nelle idee cristiane di un tempo*, in *Il Bestiario di Cristo* cit., II., pp. 10-11.

⁸¹⁷ Tale è la descrizione dello struzzo presentata da Isidoro di Siviglia: «Struthio Graeco nomine dicatur, quod animal in similitudine avis pinnas habere videtur; tamen de terra altius non elevatur» (Isidorus, Hispalensis, *Etymologiarum sive*

caso non è univoca: Zanichelli infatti vi vede un'aquila, interpretando l'arma stretta nel becco come un'allusione al concetto di violenza⁸¹⁸, mentre Agnelli, interpreta questa immagine come un ironico stravolgimento della figura della colomba, che al posto del consueto ramoscello d'ulivo, simbolo di pace, porta invece un coltello, emblema di odio e vendetta⁸¹⁹. Concludendo la rassegna di immagini analizzate in questa sede, sarà bene inserire alcune considerazioni di carattere generale. Il primo gruppo di immagini, che si trovano effigiate sulla faccia interna del pilastrino che ospita la statua a colonna del Profeta Daniele, potrebbero riferirsi, come abbiamo visto, al tema della condanna al peccato di lussuria, questo vale sicuramente per quanto riguarda le figure dell'onocentauro e della sirena, ma probabilmente anche per la sequenza di caccia. Tuttavia, la scena di caccia al cervo sembrerebbe contenere anche alcune significative allusioni al concetto di purificazione sottolineando indirettamente l'importanza del sacramento del battesimo. Questo pilastrino è l'unico dei quattro a contenere rilievi che rappresentano figure umane: il suonatore di corno e l'uomo con il fiore potrebbero avere forse la funzione di evocare i mesi primaverili, sacri a San Giorgio, mentre le immagini dell'uomo che si indica il capo, dell'arpista e probabilmente dello stesso personaggio che oltre a tenere in mano il fiore regge anche un boccale, sembrerebbero rappresentare una condanna nei confronti di atteggiamenti ed attività umane considerati futili e riprovevoli quali: presunzione, saccenteria, esercizio della musica mondana che distoglie dalla contemplazione e perdizione nell'oblio dato piaceri del mondo terreno. Infine, l'ultimo gruppo di figure potrebbe costituire, nel suo insieme, un riferimento alla sinistra e mostruosa fauna abitante delle rovine di Babilonia, ampiamente descritta nei Libri profetici. Quasi tutte le figure sono rappresentate frontalmente o con il profilo rivolto verso lo spigolo del pilastrino, solo il cane, il cervo, il Grifone e il Capricorno appaiono protese verso l'alto. Sia sulla faccia interna che su quella esterna, il bizzarro corteo si interrompe sotto ai piedi di Daniele, oltre il quale vi sono unicamente rilievi che rappresentano intrecci geometrici e vegetali. La statua a colonna del Profeta sembra pertanto segnare una sorta di spartiacque tra due dimensioni, arrestando con la sua presenza l'avanzata di esseri umani ambigui, mostri, e animali.

Originum, XII., VII, 20) ed. cons. Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini* cit., II., pp. 84-85; Per questo motivo lo struzzo viene paragonato da Eucherio di Lione agli eretici e ai filosofi, che pur avendone potenzialmente le capacità non sono in grado di abbracciare la verità della fede: «Struthio haereticus vel philosophus, quod quasi cum pinnis sapientiae tamen non volat» (Eucherius, Lugdunensis, *Formulae spiritualis intelligentiae*, III., *De animantibus*) ed cons. Eucherius, Lugdunensis, *Formulae spiritualis intelligentiae*, ed. C. Wotke, in *C.S.E.L*, XXXI, *Eucherii Lugdunensis Opera Omnia Pars Prima*, Praegae, Vindobonae, Lipsiae, Tempsky-Freytag, 1894, pp. 22-23. Per i significati simbolici attribuiti allo struzzo dagli esegeti cristiani si rimanda a Granata, *Struzzo*, in *Bestiario Medievale* cit., pp. 420-428

⁸¹⁸ Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., pp. 572. Secondo la studiosa la figura potrebbe essere interpretata inoltre come un riferimento al Cristo apocalittico *Ibid.* p. 582 nota n. 48.

⁸¹⁹ Agnelli, *Ferrara: porte di chiese, di palazzi, di case*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1909, p. 20.

6.4 I ventiquattro rilievi del pilastrino esterno destro.

Passiamo ora alla descrizione dei rilievi situati sul pilastrino esterno destro, dominante dalla figura del Profeta Ezechiele. Nella faccia esterna, il primo rilievo partendo dal basso raffigura un elemento vegetale costituito da uno stelo centrale dal quale si diramano tre foglie per lato (Fig. b. 1), segue la figura di un uccello (Fig. b. 2), rappresentato di profilo e rivolto nella direzione dello spigolo del pilastrino; si tratta di un volatile di grandi dimensioni, dalle zampe possenti, tuttavia, in corrispondenza della testa, il materiale lapideo appare sensibilmente corrosivo, pertanto, l'identificazione di questo animale risulta abbastanza difficoltosa. La formella successiva (Fig. b. 3) ospita un secondo elemento vegetale costituito da uno stelo terminante con una foglia d'acanto dalla forma arricciata e altre sei foglie disposte lateralmente in modo simmetrico, segue la figura di una creatura ibrida dalla triplice natura (Fig. b. 4), costituita da muso canino, zampe leonine, grandi ali piumate e lunga coda serpentina, che si arriccia verso l'alto sovrapponendosi all'ala e passando dietro al collo della bestia, che spalanca le fauci mordendone l'estremità; anche questa creatura è rappresentata di profilo ed è rivolta verso lo spigolo del pilastrino. Un elemento vegetale con stelo tortile e foglie arricciate (Fig. b. 5) la separa dalla figura successiva (Fig. b. 6), che rappresenta una creatura semiumana seduta sul dorso di un piccolo cane che occupa l'angolo esterno destro della formella; le orecchie del misterioso essere sono evidentemente sproporzionate rispetto al volto, caratterizzato da lineamenti marcati, sopracciglia corrugate e bocca semiaperta. Il personaggio, che non indossa vestiti ed ha i piedi scalzi, è rappresentato nell'atto di suonare con foga una viella, che tiene appoggiata sulla spalla sinistra. Successivamente, vediamo un elemento vegetale che termina con tre foglie (Fig. b. 7), seguito da una creatura che ha l'aspetto di un uccello rapace con becco arquato e zampe artigliate ma con una bizzarra coda che termina con una testa umana delle stesse dimensioni di quella del volatile, questo volto umano ha lo sguardo rivolto verso l'alto (Fig. b. 8). Sotto i piedi del Profeta Ezechiele vi è un elemento vegetale di piccole dimensioni (Fig. b. 9), costituito da quattro foglie arricciate che spuntano da uno stelo terminante in una foglia d'acanto. Gli ultimi tre rilievi che si trovano oltre la testa del Profeta (Figg. b. 10, b. 11, b. 12) rappresentano rispettivamente: un elemento vegetale sormontato da due volute foliate, un quadrupede fantastico che ha l'aspetto di una pantera: all'estremità della coda dell'animale vi è una testa di un canide, o di un rettile con le orecchie a punta, che compie l'atto di mordere violentemente il posteriore della fiera, mentre, la figura che chiude la serie rappresenta invece una seconda creatura ibrida, con corpo e zoccoli equini, coda ferina, muso di canide e grandi ali. Gli ultimi due rilievi appena descritti sono gli unici, su questo lato del pilastrino, ad essere rappresentati verticalmente, orientati verso l'alto.

Spostandoci sulla faccia interna vediamo, partendo dal basso, una creatura con volto umano, corpo di rapace e lunga coda serpentiforme (Fig. b. 13), seguita da una seconda figura ibrida con busto umano che tiene sollevata con entrambe le mani l'estremità della propria coda serpentiforme e squamata (Fig. b. 14). Il terzo rilievo della serie (Fig. b. 15) rappresenta un ibrido alato con corpo e zampe ferine e testa simil leonina che tiene la coda tra le zampe posteriori; sull'estremità dell'unica ala visibile è innestata una seconda testa. Le tre creature appena descritte sono rappresentate di profilo con la testa rivolta verso lo spigolo del pilastrino. Segue un'elemento vegetale dalla struttura complessa che si sviluppa simmetricamente ai lati di uno stelo centrale (Fig. b. 16). Il rilievo successivo (Fig. b. 17), raffigura un ibrido alato con volto umano; questo essere ha orecchie appuntite, due piccole corna e zampe ferine; la lunga coda serpentiforme termina con una testa canina. La figura che segue (Fig. b. 18) rappresenta un ibrido semiumano con zampe pelose e munito di coda che brandisce una clava con il braccio destro, mentre la mano sinistra è appoggiata nell'interno coscia. Segue senza interruzioni l'immagine di un essere acefalo rappresentato frontalmente (Fig. b. 19): la creatura ha il volto inserito in corrispondenza del torace e tiene in braccio un cane di piccole dimensioni. La figura successiva è quella di un lupo che indossa curiosamente un lungo mantello con cappuccio (Fig. b. 20); l'animale umanizzato regge tra le zampe un codice aperto, sulle cui pagine è leggibile l'iscrizione ABC / POR / CEL. Un elemento vegetale costituito da un'unica foglia di grandi dimensioni precede la statua a colonna raffigurante il Profeta Ezechiele, oltre la quale si trova un secondo racemo con uno stelo centrale e foglie arricciate. I due rilievi conclusivi (Figg. b. 21, b. 22) rappresentano due animali realmente esistenti, ovvero un cane e un coniglio, entrambi rivolti verso l'alto.

La serie di figure collocate sul pilastrino esterno sinistro, precedentemente analizzato, offriva un campionario di animali e creature fantastiche riconoscibili piuttosto chiaramente, si è rivelato quindi abbastanza semplice trovarne menzione all'interno delle fonti letterarie a nostra disposizione. Le immagini situate sul pilastrino che ci apprestiamo ad analizzare, invece, a parte alcune rare eccezioni, non presentano le stesse caratteristiche, e il più delle volte risulta complicato anche solo riferirvisi con un nome adeguato. Nella maggior parte dei casi quindi non si è in grado nemmeno di identificare chiaramente queste creature e sarà pertanto impossibile tentare di attribuire loro specifiche connotazioni simboliche. Dovremo quindi limitarci unicamente ad alcune considerazioni di carattere generale e a riportare quanto riferito dagli studiosi che si sono occupati dell'analisi dei rilievi in oggetto⁸²⁰. Come è emerso dalla descrizione appena effettuata, sulla faccia esterna del pilastrino i rilievi con soggetti faunistici dalle caratteristiche fantastiche, si alternano con regolarità ad elementi di tipo floreale e vegetale. Gli elementi figurativi sono infatti separati nettamente l'uno dall'altro, e

⁸²⁰ Tale premessa andrà considerata valida anche e soprattutto per quanto riguarda l'analisi dei rilievi disposti sui due pilastrini più interni.

non sembra possibile individuare nessuna sequenza narrativa. L'unico animale che non presenta caratteristiche ibride o mostruose è il volatile effigiato nel secondo rilievo a partire dal basso (Fig. b. 2); nonostante la corrosione del materiale lapideo è probabilmente possibile identificare l'uccello come un rapace⁸²¹ a causa delle zampe artigliate. Non siamo comunque in grado di definirne con esattezza la specie, anche se non è escluso che si possa trattare di un'aquila o di un falco, entambi volatili che, nel simbolismo cristiano, possono assumere sia caratteristiche negative che positive⁸²². Tutte le creature che si trovano al di sotto della figura del profeta Ezechiele presentano alcuni attributi chiaramente demoniaci, potrebbe essere pertanto che, anche il rapace che apre la serie, debba essere interpretato come simbolo negativo. La figura ibrida dalla triplice natura che occupa la quarta posizione partendo dal basso (Fig. b. 4) rappresenta probabilmente un drago, essere malefico esistente in numerosissime varianti ma quasi sempre caratterizzato dalla compresenza di caratteristiche fisiche proprie di animali celesti, terrestri e acquatici⁸²³. Esso è rappresentato nell'atto di mordere la propria coda, azione che potrebbe alludere al concetto di circolo vizioso, e agli atteggiamenti reiterati del

⁸²¹ Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 186, nota n. 196. La studiosa non esclude possa trattarsi di un'aquila.

⁸²² Nel caso in cui il rilievo rappresentasse un'aquila il suo significato potrebbe differire sensibilmente da quello assunto dall'aquila effigiata sulla faccia interna del pilastrino esterno sinistro (frutto di un rifacimento successivo), che, come abbiamo visto, veniva rappresentata in posizione araldica, trionfante sulla figura umana sottostante. Il rapace viene qui rappresentato di profilo, ed è collocato nella parte bassa del pilastrino. Potrebbe trattarsi inoltre di un nibbio o di uno sparviero. Per le simbologie associate a questi uccelli si rimanda a Charbonneau-Lassay, *Il falco e lo sparviero*, in *Il Bestiario di Cristo* cit., I., pp. 623-640; A. Cattabiani, *Volario: simboli miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti, creature fantastiche*, Milano, Mondadori, 2000, p. 454-464.

⁸²³ S. Manacorda, *Drago*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 11 voll., a cura di A.M Romanini, Roma, Treccani, 1994, V., pp. 724-729. Il drago trova menzione nell'enciclopedia isidoriana, dove si afferma che la parte più pericolosa del suo corpo è la coda (Isidorus, Hispalensis, *Etymologiarum sive Originum*, XII., IV, 4) ed. cons. Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini* cit., II., pp. 43-44. Il drago, come emerso dall'analisi dell'immagine di San Giorgio contenuta nella lunetta è notoriamente, in ambito cristiano, uno dei più celebri simboli del demonio. In questo modo viene interpretato anche nell'enciclopedia di Rabano Mauro (Hrabanus Maurus, *De universo, Libri Viginti Duo*, VIII, III. *De serpentibus*). Hrabanus Maurus, *De universo, Libri Viginti Duo*, in P. L, CXI., col. 229-230. Lo stesso autore commentando il versetto (*Geremia*, 14, 6) associa i draghi agli ebrei. Sulla base di (*Isaia*, 43, 20) i draghi vengono paragonati ai Gentili. Hrabanus Maurus, *Allegoriae in universam sacram scripturam*, in P. L, CXII., col. 906. Per l'interpretazione simbolica della figura del drago in ambito esegetico si rimanda a: *Animali simbolici* cit., II., pp. 379-381. Sull'evoluzione dell'iconografia del drago nel Medioevo si esprime Francesca Pomarici: «[L'iconografia del drago] nei secoli centrali del Medioevo si era andata trasformando dall'originario serpente, che appare per esempio nelle immagini di tradizione antica della costellazione *draco*, verso un essere più complesso, con lungo corpo squamoso, zampe artigliate, ed ali. È comunque difficile e probabilmente inutile, con la consapevolezza odierna, costruire teorie su percorsi e modelli, visto il continuo intrecciarsi di variazioni iconografiche dovute a motivi culturali e religiosi con quelle dettate dal gusto degli artisti, e dunque la possibilità, auspicabile, di attribuire a una variante iconografica una valenza semantica va comunque affidata all'analisi globale del contesto di una singola opera» F. Pomarici, *Mostri marini con e senza ali: considerazioni sul 'grande pesce' che ingoiò Giona*, in *L'officina dello sguardo: scritti in onore di Maria Andaloro*, 2 voll., a cura di G. Bordi et. al., Roma, Gangemini, 2014, II., *I luoghi dell'arte: immagine, memoria, materia*, pp. 63-68, in particolare p. 66. Si rimanda inoltre al completissimo anche se datato studio di Köhn in cui viene analizzato un ampio corpus di fonti letterarie utili alla ricostruzione del significato simbolico del drago come emblema del demonio e dell'Anticristo. H. Köhn, *Romanisches Drachenornament in Bronze und Architekturplastik*, Strassburg, Heitz, 1930. Sulle figure draghiformi presenti sugli stipiti ferraresi si rimanda a: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 138; Zavin, *Ferrara Cathedral Façade* cit., p. 140.

peccatore⁸²⁴. L'immagine successiva (Fig. b. 6), ovvero l'essere semiumano che suona la viella, potrebbe costituire un riferimento al tema della musica infernale. Il personaggio ha un volto paffuto e deforme e le sue orecchie sono decisamente sproporzionate rispetto al corpo, tali attributi potrebbero segnalare il fatto che non si tratti di un essere umano bensì di una creatura demoniaca. Il Porter interpretava infatti questa immagine come una rappresentazione del diavolo⁸²⁵, mentre, secondo Calura, la figura costituirebbe la polemica caricatura di un giullare, che, secondo lo studioso, viene in questa sede raffigurato nell'atto di far danzare un cane⁸²⁶. In realtà, come emerso dalla descrizione di questo rilievo, il cane viene più che altro utilizzato dalla creatura mostruosa come supporto, esso infatti sembra essere schiacciato dal peso del suonatore che siede sulla sua schiena. In base al dettaglio delle grandi e sporgenti orecchie, Gandolfo vede in questa immagine una rappresentazione di un Panozio⁸²⁷. Ci sentiamo però di escludere questa ipotesi, in quanto questi esseri leggendari, venivano solitamente rappresentati con orecchie molto più lunghe e ampie⁸²⁸. L'immagine scolpita sull'ottava formella partendo dal basso (Fig. b. 8) appare ai nostri occhi particolarmente criptica, essa rappresenta un volatile, che in base alle zampe artigliate e al becco arquato potrebbe essere identificato come un rapace, la cui coda termina con un volto umano, delle stesse dimensioni della testa dell'uccello. Oltre a constatare che si tratta evidentemente di un essere dalla doppia natura, umana e animale, non siamo in grado di fornire ulteriori chiarimenti in merito. La regolare alternanza tra creature mostruose e elementi vegetali si interrompe in corrispondenza della statua a colonna raffigurante il Profeta Ezechiele, che è preceduta da un elemento foliato (Fig. b. 9) ed è seguita da un secondo rilievo che rappresenta un soggetto analogo (Fig. b. 10). Oltre la testa del Profeta, a differenza di quanto accadeva sul pilastrino precedentemente descritto, in cui i rilievi a soggetto figurativo erano concentrati nella parte inferiore, si trovano altri due esseri fantastici: una fiera simile a una pantera con coda

⁸²⁴ Come vedremo a breve nelle figure che popolano gli stipiti sono frequenti gli animali che mordono parti del proprio corpo, essi sono in prevalenza cani o draghi. In questo modo Demestrescu spiegava il senso di alcune immagini simili scolpite sui capitelli del portico di Sant'Eufemia: «I draghi a due teste, una sul collo, l'altra sulla grossa coda di serpente si mordono l'ala, gesto che nel simbolismo degli uccelli significa debolezza, pigrizia; nel caso dei mostri invece, assume il significato di dannazione. È una variante del *Peccato che si morde la coda* (capitello del coro) simbolo del male che si autodistrugge; tema vecchio quanto il mondo, trattato da Terenzio Afro nella commedia intitolata 'Heautontimorumenos', il 'Punitore di se stesso'» Demestrescu, *Proverbi di Pietra* cit., II., pp. 142- 143. Come spiega Boscolo Marchi infatti: «Gli animali che si feriscono rappresentano i peccati che si puniscono da sé, provocando reazioni a catena. È probabilmente con questa finalità che vengono impiegati anche a Ferrara» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 136.

⁸²⁵ «Other reliefs represent a devil sitting on a dog, a devil fiddling» Porter Kingsley, Arthur, *Lombard Architecture* cit., vol II., p. 420.

⁸²⁶ Calura, *La simbolistica in La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza* cit., p. 117.

⁸²⁷ Gandolfo, *Da Sens a Montevergine* cit., in *Medioevo: Natura e Figura* cit., p. 487

⁸²⁸ (Hrabanus Maurus, *De universo, Libri Viginti Duo*, VII, VII. *De portentis*). Hrabanus Maurus, *De universo, Libri Viginti Duo*, in *P. L.*, CXI., col. 197. Per il popolo del Panozi nelle fonti letterarie e per le più conosciute rappresentazioni figurative di queste creature, specialmente negli ambiti della scultura romanica e della miniatura si rimanda a Friedman, *The Monstrous Races* cit., pp. 18, 79-154. L'autore cita ovviamente anche il celebre esempio della famiglia di Panozi rappresentata sul timpano del portale della chiesa di Vézelay in Borgogna (1124). *Ibid.* p. 80.

serpentiforme (Fig. b. 11), e un canide alato con zoccoli equini (Fig. b. 12). Le due figure sono le uniche della serie ad essere rappresentate in verticale, il che potrebbe forse suggerire una loro interpretazione in senso positivo. Secondo Gandolfo infatti, le figure dei Profeti e dei due protagonisti della scena dell'Annunciazione, sgnerebbero una sorta di «confine visivo»⁸²⁹, che avrebbe la funzione di relegare le creature demoniache nella parte bassa della composizione. Le due fiere rappresentate oltre la testa di Ezechiele sembrerebbero apparentemente contraddire questa ipotesi, se non fosse per il fatto che esse appaiono protese verso il cielo, atteggiamento che potrebbe essere forse interpretato come un anelito alla redenzione⁸³⁰. Anche le due figure corrispondenti, sulla faccia interna dello stesso pilastrino (Figg. b. 21; b. 22), vengono rappresentate nella stessa posizione, ma si tratta in questo caso di animali che potremmo definire reali⁸³¹ ovvero: un cane⁸³² e un coniglio⁸³³. Non è escluso che, in entrambi i casi, possa trattarsi della rappresentazione di un inseguimento, l'atteggiamento aggressivo della pantera, caratterizzata dal fatto di avere la coda che termina in una testa feroce che le morde il posteriore, potrebbe confermare questa ipotesi; il canide alato con zoccoli equini sovrastante, secondo questa logica, potrebbe essere forse identificato come preda, assumendo lo stesso ruolo del coniglio rappresentato nella formella corrispondente sul lato interno. Il cane che insegue il coniglio, potrebbe inoltre fare eco alla sequenza di caccia al cervo effigiata sulla parte bassa della faccia esterna del pilastrino sinistro, di cui ci siamo precedente occupati⁸³⁴. Va fatto notare

⁸²⁹ Gandolfo, *Da Sens a Montevergine* cit., in *Medioevo: Natura e Figura* cit., p. 486.

⁸³⁰ «Del resto che questa sia stata la intenzione compositiva che ha guidato chi ha concepito il programma decorativo lo dimostra il fatto che, al di sopra delle figure dei profeti e dei due protagonisti della scena dell'Annunciazione, il tono esoticamente mostruoso si placa, lasciando spazio a stilizzati motivi decorativi di origine vegetale, tanto è vero che se compaiono degli animali anche mostruosi, come è il caso delle ultime quattro formelle al di sopra della figura del profeta Ezechiele, appaiono protesi verso l'alto, quasi volessero anch'essi affrettarsi a fare proprio il messaggio cristiano» Ibid. p. 488. Sull'argomento della presunta divisione tra figure positive e negative, segnata dalle figure dei profeti si esprime anche Boscolo Marchi: «[Gandolfo] ampliava la prospettiva prendendo in considerazione il ruolo dei Profeti sugli stipiti in relazione a queste figure, che segnavano una cesura tra animali negativi (sotto) e positivi (sopra). A onor del vero questa ipotesi sembra contraddetta dal fatto che nello stipite destro esterno, sopra la testa dei Profeti vi è un bue alato e una pantera con la coda a forma di testa canina che le morde il fianco, sempre che questi animali non vadano interpretati in senso positivo, nonostante l'atto aggressivo del felino» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 136-137.

⁸³¹ Vale la pena ricordare, che l'applicazione delle categorie di 'reale' e 'irreale' in relazione a queste creature, costituisce un anacronismo. Nelle fonti a disposizione dell'uomo medievale, venivano infatti accostati esseri effettivamente esistenti ad altri favolosi, senza nessuna distinzione, ciò poteva tranquillamente far desumere che essi esistessero veramente. L'interesse per queste creature, era funzionale alla loro valenza simbolica, non vi era ragione di valutare l'attendibilità delle informazioni riportate dai naturalisti dell'antichità, che venivano utilizzate dagli esegeti unicamente per facilitare la comprensione delle metafore presenti nell'Scritture. Per questo tema si rimanda al contributo di Ortalli G. Ortalli, Gherardo, *Gli animali nella vita quotidiana dell'alto Medioevo: termini di un rapporto*, in *L'uomo di fronte al mondo animale* cit., pp.1389-1443.

⁸³² Potrebbe forse trattarsi di un esemplare di sesso femminile, visto che l'animale sembra essere provvisto di mammelle. Il cane in questione inoltre indossa una sorta di collare.

⁸³³ O forse una lepre, animale considerato impuro (*Levitico* 11,6) e interpretato simbolicamente dagli esegeti come simbolo di lussuria, si veda a questo proposito: *Animali simbolici* cit., II., pp. 49-53.

⁸³⁴ Secondo l'interpretazione di Weigel la scena di caccia alla lepre rappresentata a Königsglutter, potrebbe essere letta come la 'firma' di Nicholas: Weigel, "Una epigrafe romana...?": *Überlegungen zu einer rätselhaften Inschrift am Hauptportal der Kathedrale von Ferrara*, in *Docta manus* cit., pp. 59-67. (vedi nota n.153). Sulla possibilità che anche i

che il pilastrino che stiamo analizzando non è l'unico ad ospitare rilievi a soggetto animale nella parte terminale: sul pilastrino interno sinistro infatti, oltre la figura del profeta Geremia, è stata scolpita la figura di un uccello (Fig. c. 18), mentre sul pilastrino interno destro, sopra la statua a colonna raffigurante la Vergine, si trova l'immagine della colomba dello Spirito Santo (Fig. d. 9). In questi due ultimi casi si tratta però di volatili dalla chiara accezione positiva.

Veniamo ora all'analisi delle immagini situate sulla parte bassa della faccia interna del pilastrino. L'alternanza tra elementi figurativi e vegetali che caratterizzava la successione delle figure sulla faccia esterna, non viene mantenuta sul lato interno. Qui le figure appaiono divise in due gruppi separati da un elemento vegetale e formati rispettivamente da tre e da quattro immagini. Il primo rilievo a partire dal basso è occupato, come abbiamo visto, da una creatura alata semiumana, forse un'Arpia⁸³⁵ (Fig. b. 13), che viene qui rappresentata probabilmente attraverso la rielaborazione di un'iconografia di origine islamica⁸³⁶. Tuttavia, tale confronto iconografico, non sembra particolarmente calzante poichè la figura qui effigiata presenta anche una lunga coda serpentina, di cui l'Arpia è notoriamente sprovvista. L'identificazione di questa creatura, sempre che si tratti di un essere definibile, resta pertanto incerta, una delle opzioni possibili è stata proposta da Calura⁸³⁷ che vi vede la rappresentazione di una *lamia*⁸³⁸. Subito dopo vediamo un secondo essere mostruoso che

due rilievi ferraresi in oggetto possano avere la stessa funzione si veda: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 135.

⁸³⁵ Celebri creature derivate dalla mitologia classica menzionate nei poemi omerici: (*Odissea*, I, 24) ed. cons. Homerus, *Odissea*, a cura di R. Calzecchi Onesti, F. Codino, Torino, Einaudi, 1963, p. 15. In cui però con questo nome ci si riferisce agli spiriti maligni impersonati dai venti agitati dalle tempeste, che conducono gli uomini nella dimensione dell'oltretomba. Le famose creature con volto di donna e corpo di uccello sono invece le Sirene, il cui aspetto non viene descritto nel poema omerico, in cui si fa riferimento unicamente al loro canto che conduce i marinai al naufragio (*Odissea*, XII, 39, 42, 44) ed. con. Ibid. p. 331. L'aspetto delle Sirene è comunque noto grazie alle molte pitture vascolari che illustravano il mito. Sull'evoluzione della sirena nelle fonti scritte e nelle rappresentazioni figurative si veda la nota n. 761 di questo capitolo. La descrizione delle Arpie come volatili con il viso di vergini, appare nell'*Eneide* (*Eneide*, III, 362) ed. cons. Publius Virgilius Maro, *Eneide*, trad. di A. Caro, a cura di O. Castellino, V. Peloso, Torino, Società Editrice Internazionale, 1966, p. 95. Tramite la letteratura classica anche le Arpie entrano a far parte dell'elenco di mostri catalogati dal *Liber Monstrorum* che ne ripropone la descrizione virgiliana: «Legitur quod Harpyiae quaedam monstra in Strophadibus insulis Ioniimaris fuissent, in forma volucrum, facie tantum virginali, quae hominum linguas loqui poterunt et rabida fame semper insaturabiles errant et cibum uncis pedibus de manu manducantium traxerunt» (*Liber Monstrorum*, I, 44) ed. cons. *Liber monstrorum (secolo IX)* cit., p. 223.

⁸³⁶ Si rimanda a: E. Baer, *Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art. An Iconographical study*, Jerusalem, Israel Oriental Society, 1965.

⁸³⁷ Calura, *La simbolistica in La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza* cit., p. 118.

⁸³⁸ Essere della mitologia greca dalla genealogia incerta, alcune fonti si riferiscono con il nome proprio di Lamia alla regina divoratrice della Libia figlia di Belo e Libia. In autori come Plutarco, Pausania ed Euripide, Lamia sarebbe invece una figlia di Poseidone. In altre fonti con il termine *lamias* viene indicata più genericamente una popolazione mostruosa dagli attribui femminili, come spiega Lorenzo Fabbri infatti (a commento di un passo tratto dalla *Vita di Apollonio di Tiana* di Filostrato): «Nel testo il sostantivo *lamias* è usato al plurale, il che indica il riferimento non più a una Lamia specifica, ma a una ben più ampia categoria di esseri mostruosi, originariamente legati alla tradizione popolare». Secondo un racconto analogo di Dione Crisostomo tali esseri hanno seno e volto di donna, e il corpo ricoperto di scaglie con una coda serpentiforme, con una malefica testa all'estremità. Per tutti i riferimenti letterari si rimanda al completissimo studio di Fabbri: L. Fabbri, *La metamorfosi di un mostro. La figura di Lamia dall'Antichità all'Ottocento*, in *Monstra: costruzione e percezione delle entità ibride e mostruose nel Mediterraneo antico*, 2 voll., Atti del I Incontro sulle Religioni del Mediterraneo Antico, a cura di I. Baglioni (Velletri 2011), Roma, Edizioni Quasar, II., *L'Antichità Classica*, pp. 273-

possiede anch'esso caratteristiche ibride, e potrebbe essere identificato come un tritone⁸³⁹ in base al busto umano e alla lunga coda pisciforme (Fig. b. 14). La creatura è raffigurata nell'atto di tenersi sollevata la coda, dettaglio la mette potenzialmente in relazione con le figure dell'Onocentauro e della Sirena effigiate sul pilastrino esterno sinistro, ma in questo caso non sembra sussistere alcun riferimento al peccato di lussuria⁸⁴⁰. Questo primo gruppo di immagini si conclude con una seconda creatura alata dal corpo ferino⁸⁴¹, priva di attributi semiumani (Fig. b. 15); l'unica ala visibile dell'essere mostruoso termina con una testa che sembra simile a quella di un serpente, tale dettaglio si ripete frequentemente nelle raffigurazioni coeve di creature ibride alate prodotte nel Vicino Oriente⁸⁴². Questa sequenza non sembra lasciare spazio a grandi possibilità interpretative⁸⁴³, in quanto non è chiaro se, o in che misura, tali immagini interagiscano tra loro, o se ad esse vada attribuito uno specifico significato simbolico. Un elemento vegetale separa questo primo gruppo di immagini da quello successivo, costituito da quattro rilievi. Questa seconda sequenza si apre con l'immagine di un essere ibrido alato dal volto umano (Fig. b. 17), e corpo ferino, descritto da Boscolo Marchi come un'arpa alata con coda di serpente⁸⁴⁴; Calura⁸⁴⁵ identifica invece la creatura come una maticora, descritta da Plino come un essere leggendario divoratore di uomini dalla caratteristica coda

295, in particolare pp. 276-277. Il dettaglio della coda che termina con una testa, è presente in molti dei rilievi che stiamo analizzando, ma non appare nel rilievo in questione.

⁸³⁹ (*Liber Monstrorum*, I, 52) ed. cons. *Liber monstrorum (secolo IX)* cit., p. 239. La descrizione corrisponde a quella di Tritone, divinità marina, figlio di Poseidone, descritto nell'*Eneide*, si rimanda alla stessa edizione del *Liber*. *Ibid.* p. 239 nota n. 65. La creatura è stata identificata come un tritone da Boscolo Marchi, che mette in luce la probabile interpretazione in senso negativo di questa figura in base all'attributo dei capelli fiammeggianti: «Un tritone con capelli di fiamma che si tiene la coda, agitatore di tempeste» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 133.

⁸⁴⁰ Calura interpreta questa immagine come una rappresentazione di Minosse: «Il gruppo satirico è dato da tre creature bestiali; la centrale è il soggetto, col giudice infernale Minosse dal corpo umano terminante in una coda serpentine che il demone tiene stretta fra le mani, come per mostrar la sua misura di giudizio» Calura, *La simbolistica in La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza* cit., p. 117.

⁸⁴¹ «forse una versione terrestre dell' idra, o più facilmente un ricordo di Cerbero, cane dalle molte teste» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 133.

⁸⁴² Questa iconografia compare ad esempio in un gruppo di ceramiche siriane del XII secolo, oggi conservate presso la sezione di arte islamica della David Collection di Copenhagen. Si veda K. von Folsach, *Art from the World of Islam in The David Collection*, Copenhagen, Hendriksens, 2001, p. 158.

⁸⁴³ L'unica ipotesi esistente viene presentata ancora una volta da Calura, che interpretava la figura del presunto tritone come Minosse e quella del primo ibrido della serie come una lamia: «Al giudice iniquo si riferiscono le due bestie di sotto e di sopra del medesimo; cioè la *lamia*, sorta di vampire dalla testa femminile e corpo di dragone, acquisto dei Bestiari dal repertorio dei mostri biblici, specie di grossa sanguisuga ghiotta del sangue umano; l'allusione all'iniquo giudice è evidente; come lo è del mostro sovrastante, uno dei soliti *grifoni* che abbiamo già studiato» Calura, *La simbolistica in La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza* cit., p. 118. Il termine lamia appare infatti anche nel testo biblico: «Non sono pochi i passi che tratteggiano il Lamia come essere bestiale e mostruoso, [...] se infatti la sua caratteristica di essere divoratore [...] permane anche durante il Medioevo, cambia radicalmente la sua fisionomia: già nella *Vulgata* (più precisamente nelle *Lamentazioni* di Geremia) il termine *lamia* viene interpretato generalmente come 'sciacallo' o 'civetta', mentre secondo Gregorio Magno essa aveva volto umano e corpo animalesco» Fabbri, *La metamorfosi di un mostro* cit., in *Monstra* cit., II., p. 283.

⁸⁴⁴ Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 135.

⁸⁴⁵ Calura, *La simbolistica in La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza* cit., p. 118.

velenosa⁸⁴⁶. Potrebbe trattarsi inoltre di una sfinge, felino alato con volto umano⁸⁴⁷, tuttavia, il dettaglio della coda serpentiforme non permette di confermare questa ipotesi. Come è emerso dall'analisi dei rilievi precedenti, molte delle creature rappresentate sugli stipiti ferraresi presentano infatti una caratteristica coda, la cui parte terminale è costituita da un muso ferino con vita propria. Questa seconda testa mostruosa viene spesso rappresentata nell'atto di mordere varie parti del corpo dell'animale che ne è dotato⁸⁴⁸. Tale iconografia ha origini orientali; Baltrušaitis spiega infatti che in Oriente questo genere di organismi compositi avevano la funzione di incarnare il leggendario antagonismo tra cielo e terra: la terra era rappresentata dalla coda serpentiforme, mentre la dimensione celeste era associata al corpo della creatura, spesso emblema di una costellazione, il tema si diffuse in seguito in Occidente perdendo il suo significato simbolico originario⁸⁴⁹. Il rilievo seguente, che raffigura una creatura ibrida semiumana è stato identificato all'unanimità dalla critica come un fauno⁸⁵⁰ (Fig. b. 18). L'atteggiamento dell'essere mostruoso, che ha busto umano e lunghe zampe caprine⁸⁵¹, è decisamente minaccioso: esso infatti brandisce con forza una clava con la mano destra, portando la sinistra tra le gambe. Zanichelli interpreta questa figura come un possibile simbolo di

⁸⁴⁶ La descrizione della manticora viene derivata da Ctesia di Cnido. Si tratterebbe di un essere originario dell'Etiopia: «Apud eosdem nasci Ctesias scribit quam mantichoram appellat, triplici dentium ordine pectinatim coeuntium, facie et auriculis hominis, oculis glaucis, colore sanguineo, corpore leonis, cauda scorpionis modo spicula infigentem, vocis ut si misceatur fistulae et tubae concentus, velocitatis magnae, humanis corporis vel praecipue adpetentem» (Plinius Maior, *Naturalis Historia* VIII, 75) ed. cons. Plinius Maior, *Storia Naturale I: Cosmologia e Geografia (libri I-VI)* cit., p. 191. La descrizione pliniana, include il dettaglio della coda velenosa, come quella di uno scorpione. A partire dalle opere di carattere naturalistico e geografico dell'antichità la manticora entra poi a far parte delle creature menzionate nei Bestiari medievali prodotti in Europa a partire dall'XI secolo.

⁸⁴⁷ J. Poeschke, *Sphinx*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 8 voll., a cura di E. Kirschbaum et al., Rom, Freiburg, Basel, Wien, Harder, 1968-1979, IV., S-Z, 1972, coll. 178-188. Il motivo iconografico della sfinge è originario dell'Asia occidentale, conosciuto in Occidente grazie alla mediazione dell'arte greca e romana. Le rappresentazioni monumentali della sfinge, risalenti all'incirca al VI sec. a. C., venivano prevalentemente impiegate in contesti funerari e religiosi. Alla figura alata veniva attribuita una funzione psicopompa. Per l'origine e l'utilizzo dei secoli dell'iconografia della sfinge si rimanda a: M. G. Picozzi, *Sfinge*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, XVII voll., Roma, Treccani, 1958-1994, VII., 1973, pp. 230-235. Si rimanda inoltre a: S. Riccioni, *Sul 'bestiario' del reliquiario di san Matteo: Montecassino, Roma e la 'Riforma' tra Occidente cristiano e Oriente islamico*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte...» Per Enrico Castelnuovo. *Scritti di allievi e amici pisani*, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 35-41, in particolare p. 37.

⁸⁴⁸ Anche se non è il caso della creatura che stiamo analizzando, che tiene la coda tra le zampe.

⁸⁴⁹ «La leggenda di questo antagonismo fra la luce del cielo e il drago terrestre crea in Oriente un organismo composito che farà, anch'esso, la sua comparsa in Europa. I due rivali si congiungono in uno stesso essere: il mostro della terra diventa la coda di una creatura che simboleggia una stella o una costellazione. A volte conserva intatto il tronco e le zampe, a volte invece è un serpente dalla testa enorme. È col Saggittario che lotta più spesso: la coda attacca l'arciere che gli scocca una freccia [...] L'Occidente riprende questo tema della lotta contro se stessi, ma ne fa una forma più bizzarra, una *drôlerie*» J. Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico: antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, Mondadori, 1972 (ed. or. Paris, Flammarion, 1955), pp. 161-162. Si veda a questo proposito Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 136.

⁸⁵⁰ Calura, *La simbolistica in La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza* cit., p. 118; Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 582; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 135; Un satiro, secondo Gandolfo: Gandolfo, *Da Sens a Montevergine* cit., in *Medioevo: Natura e Figura* cit., p. 487.

⁸⁵¹ Le zampe sono più probabilmente quelle di una fiera, visto che non sembrano essere munite di zoccoli.

violenza e lussuria, confermando sostanzialmente quanto precedentemente affermato da Calura⁸⁵². La settima posizione a partire dal basso è occupata dalla figura di un essere esotico ben noto alle enciclopedie naturalistiche dell'antichità, si tratta infatti di un rappresentate della popolazione favolosa dei Blemmi, esseri acefali con il volto posizionato in corrispondenza del petto, leggendari abitanti del continente africano⁸⁵³ (Fig. b. 19). Come l'inquietante suonatore di viella, anche questo personaggio è accompagnato dalla figura di un piccolo cane, che in questo caso si trova tra le braccia dell'essere semiumano, e che potrebbe assumere pertanto il ruolo di preda⁸⁵⁴, sempre che questa azione non vada interpretata come un gesto protettivo. È possibile che tale immagine dovesse risultare particolarmente evocativa agli spettatori dell'epoca, essendo probabilmente in grado di richiamare alla mente l'immaginario esotico dei territori mediorientali. Gli esseri favolosi abitanti di paesi esotici⁸⁵⁵, come i Blemmi, apparivano nelle illustrazioni delle *Mappae Mundi*⁸⁵⁶, e nei racconti scritti e orali che narravano le gesta dei paladini nei territori degli infedeli, che circolavano in Occidente nei primi decenni del XII secolo⁸⁵⁷. Come il cammello e lo struzzo, rappresentati sul pilastro esterno sinistro, anche questa immagine ci parla di territori esotici, e potrebbe essere messa indirettamente in relazione al tema delle crociate e del pellegrinaggio in Terra Santa⁸⁵⁸, sviluppato da numerosi

⁸⁵² Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 582; Calura, *La simbolistica in La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza* cit., p. 118. Si rimanda inoltre a Debidour, *Le bestiaire sculpté du Moyen Âge* cit., pp. 235-242.

⁸⁵³ Plinio ci informa che i Blemmi appartengono alle creature che popolano la Libia: «Blemmyis traduntur capita abesse, ore et oculis pectori adfixis» (Plinius Maior, *Naturalis Historia* V, 46) ed. cons. Plinius Maior, *Storia Naturale I: Cosmologia e Geografia (libri I-VI)*, a cura di A. Barchesi et. al., Torino, Einaudi, 1982, pp. 582-583; Come la maggior parte delle popolazioni favolose descritte dai naturalisti dell'antichità, che a loro avevano attinto dagli elenchi di esseri bizzarri riportati nelle opere dei paradossografi greci, anche i Blemmi sono trasmigrati nella cultura medievale. Essi vengono infatti menzionati nell'enciclopedia isidoriana: «Blemmyas in Libya credunt truncus sine capite nasci, et os et oculos habere in pectore» (Isidorus, Hispalensis, *Etymologiarum sive Originum*, XI, III, 17) ed. cons. Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini* cit., I, p. 929; e in quella di Rabano Mauro: (Hrabanus Maurus, *De universo*, *Libri Viginti Duo*, VII, VII, *De portentis*). Hrabanus Maurus, *De universo*, *Libri Viginti Duo*, in P. L, CXI., col. 197.

⁸⁵⁴ Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 582.

⁸⁵⁵ Si rimanda a: Wittkover, Rudolf, *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 5, 1942, pp. 159-197; Lecoteux, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne* cit., pp. 59-74.

⁸⁵⁶ Si veda: J. Fox Friedman, *Sacred and secular: Modena cathedral and Monumental World Maps*, «Arte Medievale», s. 2, 10, 1996, pp. 39-55. Si rimanda inoltre ai contributi contenuti in: *Carthography in Antiquity and the Middle Ages: fresh perspective, new method*, ed. by R. J. A. Talbert, R. W., Unger, Brill, Leiden Boston, 2008. Per l'iconografia del Blemma, nei manoscritti miniati europei dall'XI al XIII secolo, si rimanda al vasto insieme di illustrazioni di riprodotte da Friedman: Friedman, *The Monstrous Races* cit., pp. 10, 7, 34, 133, 139, 148, 153, 155.

⁸⁵⁷ «a partire dal 1130 circa, presso la corte di Antiochia iniziò a delinearsi un'altra forma di composizione che, ancora sotto la specie delle *chanson* epica, *Les Chétifs*, mette in scena cavalieri catturati dai musulmani durante la crociata e il dopo crociata [...] Le loro storie romanzesche e cavalleresche nel paese degli infedeli [...] disseminate dall'intervento di incantatori e di mostri, segnano il passaggio assai precoce dall'epopea al romanzo di avventura ambientato in un Oriente terra di meraviglie» J. Richard, *Le crociate e le fonti occidentali*, in *Le Crociate: l'Oriente e l'Occidente da Urbano II a San Luigi 1096-1270*, catalogo della mostra (Roma, 1997), a cura di M. Rey-Delqué, Roma, Electa, 1997, pp. 39-47, in particolare p. 40.

⁸⁵⁸ Alcuni elementi della decorazione scultorea del portale, come le figure mostruose e animali appartenenti ad un repertorio esotico, o le scene dell'infanzia di Cristo ambientate in Egitto e Palestina, danno vita a una sorta di itinerario

elementi della decorazione scultorea dei due portali della cattedrale, a partire dalla lunetta, dove viene celebrata la definitiva sconfitta del drago ad opera di San Giorgio paladino della fede. L'immagine del Blemma, come quelle che rappresentavano la vastità delle razze umane abitanti degli angoli più remoti del mondo conosciuto nel famoso timpano di Vézelay⁸⁵⁹, potrebbe inoltre veicolare un messaggio universalistico, costituendo forse un riferimento all'auspicabile e necessaria conversione di tutti gli esseri del globo ancora in attesa della rivelazione della Parola di Dio⁸⁶⁰. Il rilievo immediatamente successivo (Fig. b. 20), ovvero l'immagine del lupo travestito da monaco⁸⁶¹ che regge tra le zampe un abbecedario, potrebbe essere interpretato come una parentesi satirica a sé stante, vista l'apparente impossibilità di collegare tale figura al resto dei rilievi effigiati su questo lato del pilastrino. Si tratta di un'iconografia tipicamente occidentale dal chiaro intento polemico⁸⁶²; la critica è evidentemente indirizzata alla corruzione e all'ipocrisia dei rappresentanti degli ordini monastici: sotto la veste monacale infatti, si celano spesso uomini stolti e feroci come lupi. In questo caso, l'immagine del lupo scolaro, si riferisce in modo specifico all'ignoranza di questi personaggi, e alla loro falsità⁸⁶³. L'iscrizione scolpita sulle pagine del codice, ha consentito agli studiosi di

geografico dei luoghi sacri, che i paladini cristiani avevano la missione di riconquistare in nome della fede. Verzar Bornstein, *The Artistic Patronage of the Returning Crusaders* cit., in *Immagine e Ideologia* cit., pp. 240-247.

⁸⁵⁹ Si rimanda a: A. Katzenellenbogen, *The Central Tympanum at Vézelay: Its Encyclopedic Meaning and its relation to the First Crusade*, «The Art Bulletin», 5, 26, 1944, pp. 141-151.

⁸⁶⁰ Riportiamo a questo proposito le parole di Friedman, che si esprime sul significato della raffigurazione delle popolazioni mostruose del timpano di Vézelay: «With its wavy ring of ocean separating the unusual races from the Apostles, the tympanum is as much a geographical as a theological statement. Instead of being brought metaphorically to Jerusalem, the races exist in their own habitats at the edges of the world, even shown with their children, swords, and horses, awaiting the Word which is about to come to them across the water» Friedman, *The Monstrous Races* cit., pp. 77-86, in particolare p. 79.

⁸⁶¹ L'abito indossato dal lupo ricorda infatti la tipica cocolla monastica. Sull'abbigliamento del lupo raffigurato a Ferrara si esprime Calura: «L'abito, che da taluni si definisce dottorale, è alquanto discutibile: potrebbe essere anche una cocolla monastica. È ben vero che la cocolla che, come ora, ed anche da antico tempo, si usa, è diversa da quest'abito, ma è anche vero che ne vediamo, in certi codici antichi, riprodotte in fogge le più diverse. Cocolla sostanzialmente, vuol dire *mantello con cappuccio*» Calura, *La simbolistica in La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza* cit., p. 119.

⁸⁶² Come è noto, l'immagine del lupo nelle vesti del monaco scolaro, è impigata anche nel celebre capitello del matroneo settentrionale del Duomo di Parma, in cui però si sviluppa una narrazione più complessa che ha come protagonista anche la figura di un asino, anch'esso in abito monacale, che riveste il ruolo di maestro. In questo caso l'iscrizione sul codice del lupo va interpretata come una codanna di tipo morale delle correnti eretiche nell'ambiente degli ordini monastici, come spiega Peroni infatti: «Il monaco, diventato lupo divoratore, è ora indotto ad abbracciare una perversa eresia da un turpe e oltremodo pericoloso maestro, l'asinello, sotto il quale si cela probabilmente un altro monaco» A. Peroni, *L'asinello porta alla perdizione il lupo. Il capitello degli eretici del duomo di Parma*, «Studi Medievali», s.3, 50, 2, 2009, pp. 583-604, in particolare p. 590. Si rimanda inoltre agli studi di Quintavalle: Quintavalle, *Le immagini contro le eresie: i tempi delle figure nel Medioevo d'Occidente* cit., pp. 17-18; Id., *La cattedrale di Parma e il romanico europeo*, Parma, Università di Parma, Istituto di storia dell'arte, 1974, pp. 147-148. L'iconografia del lupo travestito da monaco con abbecedario viene utilizzata dall'officina nicoliana anche nella decorazione degli stipiti del portale maggiore della cattedrale di Verona, si veda a questo proposito: Gandolfo, *Da Sens a Montevergine* cit., in *Medioevo: Natura e Figura* cit., p. 491.

⁸⁶³ Come spiega Zanichelli infatti: «Qui a Ferrara l'iconografia, decisamente semplificata, non permette di cogliere nella figura null'altro che un riferimento generico all'ignoranza e alla corruzione del clero» Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 582, nota n. 51. Si veda inoltre Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 135.

individuare una possibile fonte testuale per questa rappresentazione, che con ogni probabilità costituisce la traduzione visuale del noto apologo del lupo che, apparentemente concentrato nella memorizzazione delle lettere dell'alfabeto, si tradisce, esplicitando i propri desideri più profondi di natura puramente materiale, e il suo evidente disinteresse nei confronti dell'apprendimento, dimostrando in questo modo di pensare unicamente a riempirsi la pancia⁸⁶⁴. L'immagine del lupo in vesti monacali, collocato in corrispondenza del Profeta Ezechiele, richiama inoltre alla mente le significative parole di Rabano Mauro, che invita il fedele a diffidare dai falsi profeti che si palesano sotto le vesti di teneri agnelli celando la propria intrinseca natura malvagia e rapace⁸⁶⁵.

Anche per quanto riguarda quest'ultima sequenza di immagini risulta complicato individuare un filo conduttore. Le quattro figure che abbiamo appena passato in rassegna infatti, non sembrano essere semanticamente collegabili tra loro. Se la sfinge, il fauno e il blemma, potrebbero essere stati collocati in successione in quanto rappresentanti delle razze mostruose della terra, la figura del lupo vestito da monaco esula chiaramente da questo tema. Tali immagini sembrano avere in comune unicamente il fatto di trovarsi in una posizione subordinata rispetto alla statua a colonna del Profeta Ezechiele⁸⁶⁶,

⁸⁶⁴ Sulle pagine del codice possiamo leggere infatti le prime tre lettere dell'alfabeto seguite dalle sillabe POR / CEL ; tale dicitura costituisce l'abbreviazione della parola *Porcellus*, e permette di mettere in relazione l'immagine scolpita alla celebre favola allegorica, di antica tradizione, del lupo che impara a leggere, ampiamente diffusa in epoca medievale ed utilizzata da Urbano II come *exemplum* nel celebre passo tratto dalla bolla papale del 14 aprile 1096, con la quale il pontefice interviene nella contesa sorta a quell'epoca tra monaci e chierici di Poitiers: «Vero animadvertentes non eos pro spiritualibus curari, sed pro carnalibus, serio diximus quoddam proverbium quod debuerat eis verecundiam inferre si advertere voluissent, de lupo ad discendas litteras posito, cui cum magister diceret A, ipse Agnellum, et cum magister B, ipse dicebat Porcellum, sic et ipsi faciebant, quia cum nos promitteremus psalmos et orationes, ipsi è contra querebant ea que non sunt ad profectum animarum proficua» *Mémoire Historique sur l'Abbaye de Montierneuf de Poitiers*, a cura di M. De Chergé, Poitiers, F.A Saurin, 1845, p. 621. La bolla pontificia e l'immagine effigiata sugli stipiti ferraresi sono state messe in relazione da Giglioli, che commenta in questo modo il testo del documento in oggetto: «Il maestro invitava il lupo a ripetere A, ma questi risponde *Agnello*; il maestro lo invita a dire B, e il lupo risponde, scambiando la labiale, *Porcello*. E ciò per dimostrare che la bocca tradisce i segreti del cuore» Giglioli, Arturo, *Il Duomo di Ferrara nella storia dell'arte*, in *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 139-269, in particolare, p. 176. Calura ricorda come il medesimo *exemplum* tratto dalla favolistica venga utilizzato anche da Urbano IV (1261-1265) in una bolla in cui il pontefice si scaglia contro l'ignoranza dei religiosi. Calura, *La simbolistica in La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza* cit., p. 119. Si rimanda inoltre a: Antonucci, Giovanni, *Proverbi figurati*, «Emporium», 74, 1931, pp. 305-306. Secondo Agnelli l'immagine si riferirebbe al peccato di gola: Agnelli, *Ferrara: porte di chiese, di palazzi, di case*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1909, p. 20.

⁸⁶⁵ «Attendite falsis prophetis, qui veniunt ad vos in vestimentis ovium, intrinsecus autem sunt lupi rapaces» (Hrabanus Maurus, *De universo, Libri Viginti Duo*, VIII, I.). Hrabanus Maurus, *De universo, Libri Viginti Duo*, in P. L., CXI., col. 223C. Per l'accostamento dell'immagine del lupo travestito da monaco al brano tratto dal *De Universo* si rimanda a: Quintavalle, *Le immagini contro le eresie: i tempi delle figure nel Medioevo d'Occidente* cit., p. 17.

⁸⁶⁶ Il testo del cartiglio del Profeta, che recita: «VI/DI POR/TAM IN / DOMO / DOMI/NI CL/AU/SA» (*Ezechiele* 44, 1-2). Potrebbe essere riferito secondo Zanichelli e Boscolo Marchi alla figura del lupo sottostante. Come spiega Zanichelli infatti: «Per questi peccatori soprattutto non esiste speranza di salvezza» Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 572; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 135. Forse lo stesso messaggio è rivolto anche alle altre figure che compongono la sequenza.

oltre al quale, come anticipavamo, si trovano le uniche due figure della serie orientate verso l'alto, ovvero il cane e il coniglio.

6.5 I ventisei rilievi del pilastrino interno sinistro

I rilievi disposti verticalmente su entrambe le facce del pilastrino esterno sinistro, sono contenuti all'interno di formelle dalla cornice quadrata, i cui lati misurano all'incirca 15cm. Sulla faccia esterna, il primo rilievo a partire dal basso (Fig. c. 1), rappresenta una creatura mostruosa alata con volto umano, corpo ferino e lunghe orecchie a punta, munita di una sorta di collare perlinato. Nel rilievo successivo vediamo una seconda creatura mostruosa (Fig. c. 2): il corpo è ricoperto di squame, simile pertanto a quello di un drago, mentre la testa, le zampe e le ali, sono quelle di un gallo. Il terzo rilievo della serie è costituito da un elemento floreale (Fig. c. 3), con un pistillo centrale attorno al quale si sviluppano quattro grandi petali, seguito dall'immagine di una creatura mostruosa con corpo di cane e grandi ali piumate (Fig. c. 4). La formella successiva ospita una quarta creatura ibrida con zampe e zoccoli equini, corpo e testa di rettile, la cui coda termina con la testa di un serpente dalle orecchie appuntite (Fig. c. 5). Il rilievo che segue, il sesto a partire dal basso, è frutto di un rifacimento successivo e rappresenta una sorta di cavallo marino privo di zampe ma munito di pinne, la coda della creatura presenta all'estremità un elemento foliato (Fig. c. 6); segue un elemento floreale costituito da quattro petali. I tre rilievi successivi (Fig. c. 7, a,b,c) rappresentano rispettivamente: un volatile di piccole dimensioni, un'inquietante mascherone con orecchie appuntite, sopracciglia marcate e ampie fauci, e infine, un gallo, che si trova esattamente sotto i piedi della statua a colonna raffigurante il Profeta Geremia. Oltre la figura del Profeta vi è un elemento vegetale costituito da quattro petali, seguito dalla statua che rappresenta l'Arcangelo Gabriele. Le ultime due formelle che concludono la serie ospitano due elementi vegetali, il primo costituito da quattro foglie simmetriche arricciate e il secondo simile ad un fiore con quattro petali. Tutte le figure situate su questo lato del pilastrino sono orientate verso lo spigolo, a parte il mascherone che è rappresentato frontalmente.

Sulla faccia interna dello stesso pilastrino, il primo rilievo dal basso (Fig. c. 8) rappresenta una lepre o un coniglio, seguito dall'immagine di un cane (Fig. c. 9), l'animale ruota la testa all'indietro mordendosi la schiena. Il terzo posto della serie è occupato da un intreccio vegetale costituito da quattro volute foliate (Fig. c. 10), che precede l'immagine di un secondo cane (Fig. c. 11); il quadrupede, in questo caso, morde la propria zampa posteriore destra. L'immagine successiva rappresenta un essere dalla triplice natura (Fig. c. 12), con orecchie a punta, zampe ferine e grandi ali piumate; il corpo è simile a quello di un rettile con coda serpentiforme, alla cui estremità si trova una seconda testa che morde l'ala destra della creatura. Il sesto rilievo, come quello corrispondente

situato sulla faccia esterna del pilastrino, è frutto di un intervento di restauro, e rappresenta un elemento floreale costituito da una corona di petali e da quattro foglie simmetriche (Fig. c. 13). La formella successiva ospita l'immagine di una creatura con corpo ferino e volto umano (Fig. c. 14), a cui fa seguito un elemento vegetale (Fig. c. 15). Appena sopra troviamo una creatura dalla triplice natura con zampe e muso simili a quelli di un cane, corpo di rettile ricoperto di squame, grandi ali e coda serpentiforme, l'essere mostruoso volge la testa all'indietro mordendosi l'estremità della coda (Fig. c. 16). Sotto i piedi del Profeta Geremia vi è un fiore con quattro foglie e quattro petali (Fig. c. 17), mentre oltre la stessa statua a colonna vediamo la figura di un volatile dalla lunga coda che con la zampa destra tocca la cornice del riquadro in cui si trova inscritto (Fig. c. 18). Oltre la figura dell'Arcangelo Gabriele vi sono due elementi vegetali (Fig. c. 19): il primo è costituito da quattro petali e altrettante foglie, mentre il secondo è formato da un pistillo centrale attorno al quale si sviluppa una corona formata da otto petali. La maggior parte delle creature sono orientate verso lo spigolo del pilastrino, con un'unica eccezione costituita dal cane inserito nel secondo rilievo dal basso, che ha il corpo rivolto verso il portale, ma che ruota la testa all'indietro nell'atto di mordersi la schiena.

Per quanto riguarda l'identificazione delle prime due creature rappresentate sulla faccia esterna del pilastrino in oggetto (Figg. c. 1; c. 2), non vi sono dubbi: la prima fiera alata con volto umano è sicuramente una sfinge⁸⁶⁷, mentre l'essere ibrido in parte drago e in parte gallo è ovviamente un basilisco. Quest'ultima figura è per altro identica al basilisco che si trova effigiato sull'unico frammento superstite della lunetta della Porta dei Pellegrini, che con ogni probabilità illustrava il contenuto del *Salmo* 90, 13⁸⁶⁸. Come è noto, il re dei serpenti⁸⁶⁹, nel simbolismo cristiano, è l'emblema di Satana per eccellenza⁸⁷⁰; il riferimento all'universo demoniaco è pertanto, in questo caso, piuttosto chiaro. Non si può dire altrettanto per il successivo gruppo di immagini, costituito da tre rilievi che si susseguono senza interruzione, e che rappresentano rispettivamente un canide alato, un drago con zoccoli equini e coda serpentiforme, e un cavallo marino⁸⁷¹ (Figg. c.4; c.5; c.6). Difficile

⁸⁶⁷ Si veda la nota n. 846 di questo capitolo.

⁸⁶⁸ «Super aspidem et basiliscum ambulabis: et conculcabis leonem et draconem» (*Salmi*, 90,13). C. Verzar Bornstein, *Victory on Evil. Variation of the Image of Psalm 90,13 in the Art of Nicholas*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 45-51; T. Krautheimer Hess, *The Original Porta dei Mesi at Ferrara and the Art of Niccolò*, «The Art Bulletin», 26, 3, 1944, pp. 152-174. Si rimanda al quarto capitolo della nostra trattazione.

⁸⁶⁹ «Basiliscus Graece, Latine interpretatur regulus, eo quod rex serpentium sit, adeo ut eum videntes fugiant, quia olfactu suo eos necat; nam et hominem vel si aspiciat interimit. Siquidem et eius aspectu nulla avis volans inlaesa transit, sed quam procul sit, eius ore combusta devoratur » (Isidorus, Hispalensis, *Etymologiarum sive Originum*, XII., IV, 6) ed. cons. Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini* cit., II., p. 45.

⁸⁷⁰ Charbonneau-Lassay, *Il Basilisco nella simbolistica cristiana*, in *Il Bestiario di Cristo* cit., II., pp. 242-246.

⁸⁷¹ La creatura è stata identificata da Boscolo Marchi come una pistrice: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 132. Si veda Charbonneau-Lassay, *La Pistrice antitesi dell'Ippocampo Giona e la Pistrice*, in *Il Bestiario di Cristo* cit., II., pp. 365-366. Il rilievo in questione è frutto di un rifacimento posteriore. Questo essere ricorda le creature appartenenti al *Thiasos* marino spesso effigiate su sargofagi etruschi e romani. Si veda S. Riccioni, *Dal ketos al senmurv? Mutazioni*

stabilire se sussista una qualche relazione tra queste figure, l'unico dato che emerge con chiarezza è che si tratta di esseri dalla natura commista: celestre e terrestre, per quanto riguarda il canide, e terrestre e marina per quanto concerne le ultime due creature. La sequenza successiva, altrettanto criptica, ha inizio con l'immagine di un volatile con le ali spiegate (Fig. c. 7. a); sebbene sia difficile determinarne la specie esatta, siamo portati comunque ad escludere che si tratti di un uccello rapace. Come è noto, le creature alate, e in particolare gli uccelli, assumono, in ambito esegetico, una connotazione prevalentemente positiva⁸⁷², in quanto animali in grado di innalzarsi verso il cielo⁸⁷³, e quindi, metaforicamente, verso Dio; essi, in virtù delle loro capacità di elevazione, venivano associati all'immagine del Paradiso, dimora eterna nel regno dei cieli⁸⁷⁴. Questo volatile precede il mascherone effigiato nel rilievo immediatamente successivo (Fig. c. 7. b), identico a quello che si trova al centro del tralcio abitato che incornicia la lunetta del portale. Nel fregio che corre attorno alla lunetta un volatile si avvicina con il becco all'orecchio del mascherone, qui, l'interazione tra le due figure è esplicita, ed è stata interpretata da Boscolo Marchi come una rappresentazione simbolica della discesa del *logos* nella materia⁸⁷⁵. L'abbinamento tra l'uccello e il mascherone si ripete sugli stipiti, ma non è possibile stabilire se tra le due figure sussista un qualche tipo di relazione semantica.

iconografiche e transizioni simboliche del ketos dall'Antichità al Medioevo (secolo XIII), «Hortus Artium Medievalium», 22, 2016, pp. 130-144.

⁸⁷² Si veda la sezione dedicata agli uccelli nell'enciclopedia di Rabano Mauro: (Hrabanus Maurus, *De universo, Libri Viginti Duo*, VIII, VI. *De avibus*). Hrabanus Maurus, *De universo, Libri Viginti Duo*, in P. L, CXI., col. 240-255. Gregorio Magno paragona gli uccelli agli uomini spirituali: (Gregorius Magnus, *Moralia in Job*, I, VI, 11-16) ed. cons. Gregorius Magnus, *Moralia in Job (Libri I-X)*, ed. M. Adriaen, in *Corpus Christianorum Series Latina*, CXLIII, Turnhout, Brepols, 1979, p. 293-295. Nella famosa missiva inviata da Pier Damiani alla comunità monastica di Montecassino, gli uccelli diventano la metafora dei religiosi che attraverso la contemplazione possono raggiungere il completo distacco dalle cose mondane: «Ibi quoque coeli sunt volucres; ii nimirum qui virtutum plumis sese in ardua sublevat, ac terrena quaelibet, et sub se transire de suae mentis arce prospectant. Dumque per terrena repere sub carnali concupiscentiae jugo despiciunt, libertatem aeris petunt, seseque ad coelestia, librata mentis contemplation, suspendunt» Petrus, Damianus, *Opusculum LII, De bono religiosi status et variarum animantium tropologia*, in P. L, CXLV., S. Petri Damiani. *Opera omnia, Tomus secundus*, 1857, col. 767. Si rimanda inoltre a: S. Riccioni, *La rappresentazione della natura tra ornamento e narrazione. Il bestiario di Roma tra i secoli XI e XII*, in *Medioevo: Natura e Figura. La raffigurazione dell'uomo e della natura nell'arte medievale*, Atti del XIV Convegno Internazionale di Studi AISAME (Parma 20-25 settembre 2011), a cura di C.A Quintavalle, Milano, Skira, 2015, pp. 335-346.

⁸⁷³ «Aves dictae, eo quod vias certas non habeant, sed per avia quaque discurrunt. Alites, quod alis alta intendant, et ad sublimia remigio alarum conscendant» (Isidorus, Hispalensis, *Etymologiarum sive Originum*, XII., VII, 3) ed. cons. Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini* cit., II., pp. 79-81.

⁸⁷⁴ Dalle parole di San Paolo: «Sappiamo infatti che quando verrà disfatto il nostro corpo, nostra abitazione sulla terra, riceveremo un'abitazione da Dio, una dimora eterna, non costruita da mani di uomo, nei cieli» (*Seconda Lettera ai Corinzi*, 5, 1). Come spiega Marie Madleine Davy: «Il mondo degli angeli immortali, è rappresentato dagli uccelli, loro fratelli immortali. Gli angeli cantano la gloria di Dio, gli uccelli celebrano la bellezza del mondo sensibile, riaccendono la presenza dell'immagine divina nell'uomo che ritrova così la somiglianza momentaneamente perduta. L'Eterno si manifesta nell'alito di vento che l'uccello incontra in volo» M.M Davy, *Simbologia degli uccelli*, Genova, ECIG, 1993, pp. 40-41. (ed. or. Paris, Albin Michel, 1992). Si vedano inoltre: Cattabiani, *Volario: simboli miti e misteri degli esseri alati* cit., pp. 42-43; Charbonneau-Lassay, *Le ali degli uccelli*, in *Il Bestiario di Cristo* cit., II., pp. 259-265.

⁸⁷⁵ «A Ferrara sembra esservi un ammonimento assente a Modena, che ha la sua origine nelle dottrine gnostiche, secondo le quali non si può raggiungere la sorgente della vita se non attraverso un processo spirituale visivamente suggerito dalla posizione più elevata degli uccelli uno dei quali si avvicina all'orecchio del mascherone, come il *logos* che trasmette alla natura il suo spirito» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 123.

Il corteo di creature termina poi con la figura di un gallo (Fig. c. 7. c), celebre simbolo solare e cristologico e antitesi del basilisco rappresentato più in basso⁸⁷⁶. Su questa faccia del pilastrino, oltre le statue a colonna del Profeta Geremia e dell'Arcangelo Gabriele, non vi sono né volatili, né creature mostruose, gli ultimi tre rilievi della serie rappresentano infatti unicamente elementi vegetali e floreali. Diversamente, sulla faccia interna, la figura del Profeta è sovrastata da un rilievo che rappresenta un volatile dalla lunga coda (Fig. c. 18). Si tratta dell'unico uccello presente su questo lato del pilastrino; la posizione elevata ricorperta da questo rilievo, e il fatto stesso che si tratti di un volatile, potrebbero forse suggerire un'interpretazione in senso positivo di questo elemento. Ad eccezione del coniglio, che si trova sul primo rilievo partendo dal basso (Fig. c. 8), e della fiera dal volto umano⁸⁷⁷, che occupa la settima posizione (Fig. c. 14), il resto delle creature che si trovano sulla faccia interna vengono rappresentate nell'atto di mordere parti del proprio corpo. Questa azione è infatti ripetuta sia dai due cani (Figg. c. 9; c. 11) che si trovano rispettivamente nel secondo e nel quarto rilievo dal basso (il primo morde la propria schiena, mentre il secondo una delle due zampe posteriori), che dai due dragoni, situati rispettivamente nel quinto e nel nono rilievo (Figg. c. 12; c. 16): il primo presenta una coda serpentiforme che morde una delle due ali, mentre il secondo volge il capo all'indietro nell'atto di mordere la propria coda.

6.6 I ventotto rilievi del pilastrino interno destro.

Anche i rilievi situati su questo pilastrino si trovano iscritti entro cornici quadrate. La prima figura della serie (Fig. d. 1), sulla faccia esterna, rappresenta un cane che volge il capo all'indietro mordendosi la coda, seguito da un elemento floreale con una doppia corona di petali (Fig. d. 2). Nella formella successiva vediamo un volatile dalla lunga coda, che appoggia la zampa destra sulla cornice del riquadro (Fig. d. 3), seguito da un elemento vegetale costituito da quattro foglie (Fig. d. 4). I due rilievi seguenti appartengono ad un unico blocco di pietra inserito in fase di restauro, si tratta pertanto di due copie degli elementi originali (Fig. d. 5); vi vediamo rappresentati due cani con la testa ruotata in direzione della schiena, il primo dei due morde la propria coda. Il rilievo che segue rappresenta un volatile, seguito da un elemento vegetale (Figg. d. 6; d. 7). L'ibrido che appare nel nono rilievo partendo dal basso ha il corpo simile a quello di una fiera, sul cui dorso è innestata una seconda testa caprina con un unico corno al centro della fronte, mentre la coda termina con la testa di un serpente (Fig. d. 8). Il rilievo successivo, collocato appena sotto i piedi della statua a colonna raffigurante il Profeta Isaia rappresenta un cane colto nell'atto di mordersi la schiena. Oltre l'immagine del Profeta,

⁸⁷⁶ Per l'interpretazione simbolica del gallo in ambito cristiano si veda: *Animali simbolici* cit., I., pp. 423-442; Charbonneau-Lassay, *Il Gallo, emblema diretto di Cristo, Il Padre, Il Capo, la Guida* in *Il Bestiario di Cristo* cit., II., pp. 228-229; F. Maspero, *Gallo e Gallina*, in *Bestiario Medievale* cit., pp. 190-194.

⁸⁷⁷ Che potremmo identificare forse come una Manticora. Si rimanda alla nota n. 845 di questo capitolo.

e sotto i piedi della Vergine, vi sono un intreccio vimineo e un tralcio foliato. Il rilievo che compare appena sopra la testa dell'Annunziata rappresenta una piccola colomba (Fig. d. 9), l'unica figura della serie ad essere orientata verso il basso, quest'ultima immagine è seguita da un elemento vegetale che chiude la serie.

Sulla faccia interna del medesimo pilastrino, la prima formella partendo dal basso ospita un decoro vegetale di forma circolare (Fig. d. 10), la seconda posizione è occupata invece da una creatura alata con muso canino dalle lunghe orecchie, corpo squamato e coda serpentiforme (Fig. d. 11). Un elemento vegetale composto da quattro foglie connesse al centro (Fig. d. 12), separa il rilievo precedente dalla figura di un volatile con una lunga piuma sulla fronte (Fig. d. 13), seguita dall'immagine di un altro uccello con una grande coda sollevata verso l'alto (Fig. d. 14); nel rilievo sovrastante vi è invece un elemento floreale (Fig. d. 15). Troviamo poi la figura di un cane rappresentato nell'atto di mordersi il petto (Fig. d. 16), seguito da un altro elemento vegetale (Fig. d. 17). La serie prosegue con la figura di un gallo con corpo e coda di rettile, ricoperti di squame (Fig. d. 18). Al di sotto della statua a colonna del Profeta Isaia, vediamo un elemento vegetale con due volute floreali, mentre sopra la sua stesta vi sono, come sul lato opposto, un intreccio vimineo e un tralcio foliato. Infine, oltre la figura della Vergine vi sono due ultimi elementi floreali (Fig. d. 19)

I rilievi presenti su questo pilastrino ripropongono sostanzialmente molte delle figure che abbiamo già incontrato su quelli precedentemente descritti. Sulla faccia interna troviamo infatti nuovamente l'immagine del drago (Fig. d. 11), che apre la serie, e del basilisco, che in questo caso conclude la sequenza (Fig. d. 18). I due volatili presenti su questo lato, diversamente da quanto accadeva sul pilastrino interno sinistro, sono relegati nella parte bassa della composizione, essi appartengono chiaramente a due specie diverse, il primo, a causa del lungo pennacchio e della folta coda potrebbe essere un pavone⁸⁷⁸ (Fig. d. 13), mentre il secondo non è caratterizzato da nessun attributo specifico in grado di agevolare l'identificazione. Sulla faccia esterna la creatura raffigurata nel nono rilievo partendo dal basso, è probabilmente identificabile come una chimera⁸⁷⁹ (Fig. d. 8). Anche su questo lato del pilastrino, le figure alate si trovano, senza distinzioni, sia in alto che in basso, e, come nel pilastrino corrispondente, due dei tre canidi qui rappresentati sono impegnati nell'azione di mordersi

⁸⁷⁸ Generalmente interpretabile come simbolo cristologico, emblema del concetto di resurrezione si rimanda a: Charbonneau-Lassay, *Il Pavone, emblema cristologico* in *Il Bestiario di Cristo* cit., II., pp. 208-212; A. Granata, *Pavone*, in *Bestiario Medievale* cit., pp. 306-312. Boscolo Marchi non esclude possa trattarsi di un'upupa, o di una caladra: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 132.

⁸⁷⁹ «Fingunt et Chimaeram triforem bestiam: ore leo, postremis partibus draco, media caprea» (Isidorus, Hispalensis, *Etymologiarum sive Originum*, XI., III, 36) ed. cons. Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini* cit., I., p. 933. L'autore del *Liber monstrorum*, riprende la descrizione dell'elemo di Turno dell'*Eneide*: «Chimaeram Graeci scribunt quondam fuisse bestiam triplicis monstruosa corporis foeditate terribilem quam flammis dicunt armatam, eo quod tria capita ignem habuisset vomentia» (*Liber Monstrorum*, II, 11) ed. cons. *Liber monstrorum (secolo IX)* cit., p. 277.

la coda⁸⁸⁰ (Figg d 1; d. 2). La figura del cane appare frequentemente tra i rilievi degli stipiti: in corrispondenza degli stipiti esterni, questi animali sono rappresentati nell'atto di inseguire una preda⁸⁸¹, mentre, quando si trovano sugli stipiti interni essi vengono il più delle volte raffigurati nell'atto di mordere parti del proprio corpo; inoltre, sulla faccia esterna del pilastrino interno sinistro, lo stesso animale compare anche nella sua variante alata (Fig. c. 4). Come la maggior parte degli animali scolpiti sugli stipiti del portale ferrarese, anche i cani, nel simbolismo cristiano, possono essere interpretati sia positivamente che negativamente⁸⁸². Oltre le figure della Vergine e del Profeta Isaia, non vi sono che intrecci viminei e racemi vegetali, con un'unica eccezione, rappresentata dalla figura di una colomba (Fig. d. 9), effigiata sulla faccia esterna del pilastrino e collocata esattamente sopra la testa dell'Annunziata; il volatile, è l'unica figura della serie ad essere orientata verso il basso in direzione del soggetto sottostante, dettaglio che ha reso possibile la sua identificazione con la Colomba dello Spirito Santo⁸⁸³.

⁸⁸⁰ Ricordiamo che il quinto e il sesto rilievo partendo dal basso sono frutto di un rifacimento successivo.

⁸⁸¹ Un cervo, sullo stipite esterno sinistro, e un coniglio, sullo stipite esterno destro.

⁸⁸² Nelle culture antiche al cane veniva affidato il ruolo di animale psicopompo, ma veniva percepito anche come emblema di pigrizia, lussuria e voracità. Per le notizie sul cane in epoca classica si rimanda a Maspero, *Il Bestiario antico* cit., p.59. Nelle Scritture la figura del cane ha caratteristiche ambivalenti: animale guida e fedele aiutante del pastore, ma anche animale immondo, utilizzato metaforicamente come simbolo negativo. Per le citazioni bibliche e per l'interpretazione della figura del cane nel contesto esegetico si veda: *Animali simbolici* cit., I., pp. 239-261; F. Maspero, *Cane in Bestiario Medievale* cit., pp. 90-94. L'immagine del cane che morde se stesso, potrebbe alludere forse al concetto di reiterazione del peccato, o più in generale, di atteggiamenti dannosi per se stessi: «Come il cane torna al suo vomito, così lo stolto ripete le sue stoltezze» (*Proverbi*, 26, 11). Si veda inoltre: Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 137.

⁸⁸³ Zavin, *Ferrara Cathedral Façade* cit., p. 137; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 132; Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholaus Artifex* cit., p. 139.

Conclusioni

Dall'analisi dei rilievi scolpiti sulle facce esterne ed interne dei quattro pilastrini che compongono la strombatura del portale, risulta evidente, in primo luogo, l'impossibilità di attribuire un significato esclusivamente positivo o negativo a ciascuno dei soggetti rappresentati. La maggior parte delle creature che abbiamo passato in rassegna sembra possedere infatti un'intrinseca ambivalenza e il tentativo stesso di interpretare univocamente in modo positivo o negativo questo genere di immagini, in base a quanto riportato dalle fonti scritte, si configura come un'operazione a dir poco fallimentare. Accostando sistematicamente ad ogni animale la sua interpretazione simbolica in ambito esegetico, è possibile infatti, potenzialmente, arrivare a sostenere tutto e il contrario di tutto. Specialmente per quanto riguarda gli animali menzionati all'interno delle Sacre Scritture, risulta chiaro come il significato simbolico associabile ad ognuno di essi sia in grado di mutare radicalmente in base al contesto. Lo stesso animale infatti può esprimere, a seconda del passo in cui viene citato, un ampio spettro di significati, non di rado contrastanti tra loro. Quella di esprimere contemporaneamente significati opposti sembra essere comunque una delle caratteristiche principali dei simboli animali in ambito cristiano. Gli stessi esegeti infatti, nel processo di rilettura in chiave simbolica della Bibbia, evidenziano la natura polisemica della maggior parte dei simboli animali presenti nel testo⁸⁸⁴: come ad uno stesso animale vengono attribuite diverse simbologie, così, animali diversi, possono essere in grado di esprimere lo stesso concetto. Ogni animale possiede una doppia natura, e in base a questa sua intrinseca caratteristica potrà essere interpretato sia *in bonam* che *in malam partem*⁸⁸⁵. A questo fenomeno viene data però una spiegazione di carattere teologico: il fatto che, ad esempio, un animale interpretabile come simbolo cristologico possa essere letto, al contrario, anche come eblema

⁸⁸⁴ «Non può sfuggire che la polisemia dei simboli è carattere distintivo dell'esegesi cristiana antica. Si tratta di un principio ermeneutico che si estende all'intero lessico biblico [...] e che nel caso degli animali ha incontrato speciale favore, tanto da diventare per tempo prassi consolidata» Ciccarese, *Il bestiario dei padri cristiani*, in *Animali simbolici* cit., I., pp. 23-25.

⁸⁸⁵ Ad esempio, Sant' Ambrogio, che propone una doppia interpretazione simbolica della vipera, giustifica in questo modo le sue affermazioni: «Nec quisquam uelut contraria posuisse nos credat, ut et ad bonum et ad malum uiperæ huius exemplo uteremur, cum ad institutionem utrumque proficiat, si erubescamus aut fidem non exhibere dilecto, cui exhibit serpens, aut relinquentes sancta coniugia lubrica et nocitura salutaribus praeferamus, quod facit qui cum serpenti miscetur» (Ambrosius Mediolanensis, *Exameron*, V, 7, 20) Ambrosius, Mediolanensis, *Exameron*, ed. C. Schenkl, in *C.S.E.L.*, XXXII, *Ambrosii Opera Pars Prima*, Pragae, Vindobonae, Lipsiae, Tempsky-Freytag, 1896, pp. 155-156. Nel *Physiologus* greco, nel capitolo dedicato al caradrio, troviamo un'eplicita teorizzazione dell'intrinseca ambivalenza di ogni simbolo animale: «Ma tu mi dirai: 'il caradrio è impuro secondo la Legge, come si può allora paragonarlo al Salvatore?'. Ma anche il serpente è impuro, eppure Giovanni ha reso testimonianza dicendo: 'Come Mosè ha innalzato il serpente nel deserto, così dev'essere innalzato il Figlio dell'uomo' [Giov., 3.14]. Perché sono di duplice natura, e lodevole e biasimevole, tutte le creature » Zambon, *Il Fisiologo* cit. p. 42.

demoniaco, non deve stupire, in quanto una delle caratteristiche distintive dell'Anticristo è proprio quella di essere in grado di assumere, in modo ingannevole, le esatte sembianze di Cristo stesso⁸⁸⁶. Emergono a questo punto alcune questioni fondamentali: in quale misura le immagini rappresentate a Ferrara possono essere considerate portatrici di specifici significati simbolici? Quale rapporto sussiste tra la raffigurazione di queste creature e i testi in cui se ne trova menzione? Dal punto di vista iconografico, a quale tradizione figurativa appartengono i rilievi ferraresi, e in che modo la scelta di determinate iconografie può essere relazionabile al ruolo svolto da queste figure all'interno del programma decorativo del portale? Premettendo che questo lavoro, non riuscirà di certo a dare una risposta definitiva a nessuno di questi quesiti, tenteremo comunque, in base a quanto emerso dalle poche analisi disponibili relative a questo ciclo scultoreo⁸⁸⁷, di chiarire alcuni aspetti del problema. Per quanto riguarda il rapporto tra testi e immagini, appare evidente l'impossibilità di collegare questo vasto insieme di figure ad un'unica tradizione letteraria; come è ovvio, alcune creature presenti nella serie come il cervo, il cane, il gallo, l'aquila, il cammello e il basilisco appaiono a vario titolo nel testo biblico, e, di conseguenza, anche nelle opere di carattere esegetico. Allo stesso modo, struzzi, sirene e onocentauri, trovano menzione all'interno dei Libri profetici, in particolare, nelle descrizioni delle rovine di Babilonia. Anche i draghi, più volte rappresentati tra le figure degli stipiti, sono oggetto di numerose menzioni bibliche, come ad esempio all'interno dei Libri di Isaia e Geremia, contesti in cui sono stati interpretati da Rabano Mauro come eblema del giudaismo e del paganesimo⁸⁸⁸. Questa particolare interpretazione della figura del drago potrebbe forse collegare questa serie di rilievi con il precedentemente citato *Contra Iudaeos Paganos at Arrianos sermo de symbolo*⁸⁸⁹, sermone natalizio che, secondo Julien Durand, costituirebbe un possibile riferimento testuale per l'interpretazione delle figure dei Profeti⁸⁹⁰. L'analisi delle iscrizioni presenti sui cartigli delle sacre

⁸⁸⁶ «bestiario celeste e bestiario infernale misteriosamente coincidono, dietro gli stessi simboli, le stesse vuote maschere bestiali che rappresentano Cristo può anche nascondersi il maligno e astuto Contraffattore» Zambon, *L'alfabeto simbolico degli animali* cit., p. 37. Come spiega Boscolo Marchi inoltre: «L'ambiguità che può sorgere dalla valenza ora positiva ora negativa di uno stesso animale era ben nota agli stessi teologi che ne davano una spiegazione teorica: l'Anticristo è la copia perfetta del Cristo, che imita per ingannare i cristiani» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 138.

⁸⁸⁷ In particolare: Zavin, *Ferrara Cathedral Façade* cit., pp. 132-148; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., pp. 131-138; Gandolfo, *Da Sens a Montevergine* cit., in *Medioevo: Natura e Figura* cit., pp. 486-492.

⁸⁸⁸ (*Geremia* 14, 6); (*Isaia* 43, 20) Hrabanus Maurus, *Allegoriae in universam sacram scripturam*, in *P. L.*, CXII., col. 906. Si veda la nota n. 837 di questo capitolo.

⁸⁸⁹ Quodvultdeus Carthaginensis, *Opera tributa. Contra Iudaeos, Paganos et Arrianos*, ed. R. Braun, in *Corpus Christianorum Series Latina*, LX, Turnhout, Brepols, 1976, pp. 241-242.

⁸⁹⁰ J. Durand, *Monument figurés du Moyen Age exécuté d'après les textes liturgiques*, «Bulletin Monumental», 54, 1888, pp. 521-550. La possibile interpretazione in chiave anti-giudaica dei draghi presenti sugli stipiti, viene suggerita da Ann Zavin, che tuttavia precisa: «Since the most immediate neighbors of jamb dragons are the prophet figures, the possibility of their being significant within the *Contra Iudaeos* comes to mind. Although Rabanus Maurus, citing Jeremiah 14, 6, makes the connection specifically, on the whole, the literary tradition is not sufficient to support such an interpretation» Zavin, *Ferrara Cathedral Façade* cit., pp. 140-141.

figure, ha dimostrato il ruolo cruciale delle parole scritte nel processo di comprensione del messaggio espresso dal programma iconografico del portale, e, il fatto che all'interno di esso sia stata operata la scelta di inserire brani tratti da un'omelia ispirata al sermone sopracitato, potrebbe essere letto come indice della volontà della committenza di esprimere attraverso le immagini la propria adesione ideologica al movimento riformatore. Abbiamo avuto modo di ricordare infatti come il sermone in oggetto godesse di particolare popolarità presso l'abbazia di Montecassino, ambiente culturale che ricoprì un ruolo strategico nella diffusione degli ideali sottesi al processo di rinnovamento delle istituzioni ecclesiastiche in atto. Il contenuto delle iscrizioni presenti sui rotoli sviluppa in modo particolare il tema dell'Incarnazione divina, che si configura come uno degli argomenti centrali all'interno della polemica anti-giudaica portata avanti dalla Chiesa occidentale, che, come è noto, si trova in questo periodo impegnata a combattere la diffusione dei movimenti ereticali. Potrebbe essere quindi che anche i rilievi analizzati nelle pagine precedenti, possano essere letti alla luce dei brani del sermone iscritti sui cartigli, essi potrebbero quindi riferirsi al concetto di 'eresia', come nel caso dei draghi che abbiamo appena menzionato.

Come il drago e lo struzzo, anche il centauro e la sirena, vengono nominati all'interno delle profezie sulla decadenza di Babilonia. Queste due figure, come è noto, appartengono alla tradizione mitologica greca, e insieme a creature come la chimera e l'arpi sono tra i protagonisti delle avventure degli eroi narrate nell'*Odissea*, nell'*Iliade* e nell'*Eneide*. Figure come il lupo vestito da monaco, derivano invece dalla tradizione favolistica dell'Occidente latino, a sua volta debitrice al modello esopiano. Altre creature, come ad esempio il blemma, trovano origine nelle opere di carattere geografico e naturalistico dell'antichità, i cui contenuti confluirono poi nelle enciclopedie altomedievali. I medesimi rappresentanti delle razze mostruose menzionati in questa tipologia di fonti, compaiono inoltre nelle guide alla Terra Santa per crociati e pellegrini⁸⁹¹. Molte delle figure rappresentate appaiono comunque slegate da qualsiasi riferimento letterario.

L'appartenenza di queste immagini a diverse tradizioni risulta ancor più evidente a livello iconografico. Alcune figure, una su tutte, quella del lupo travestito da monaco, appartengono a pieno titolo alla cultura figurativa occidentale, mentre, gran parte delle creature ibride, in particolare il grifone, le sfingi, gli esseri con coda terminante in una testa ferina, e i molti volatili, sembrerebbero invece essere frutto della rielaborazione di iconografie di origine orientale. Gli studi di Zuliani⁸⁹² e di Krautheimer Hess⁸⁹³ hanno dimostrato come il linguaggio figurativo dell'officina niccoliana, nei

⁸⁹¹ Si rimanda a Verzar Bornstein, *The Artistic Patronage of the Returning Crusaders* cit., in *Immagine e Ideologia* cit., p. 241; Friedman, *The Monstrous Races* cit., pp. 77-86; Sebenico, *I mostri dell'Occidente medievale* cit. pp. 132-133.

⁸⁹² Zuliani, *Nicholaus, Venezia e Bisanzio*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 493-513.

⁸⁹³ Krautheimer Hess, *The Original Porta dei Mesi at Ferrara and the Art of Niccolò*, «The Art Bulletin», 26, 3, 1944, pp. 152-174.

contesti di Ferrara e Verona, risulti profondamente permeato da influenze bizantine, particolarmente presenti nella tradizione figurativa di area altoadriatica. L'assimilazione di motivi iconografici di origine orientale tramite manufatti tessili ed eburnei, derivò infatti con ogni probabilità alcune caratteristiche proprie della produzione artistica di area ravennate-lagunare a cavallo tra il X e l'XI secolo, nonché della produzione scultorea veneziana di epoca contariniana⁸⁹⁴, che, a quanto pare, influirono notevolmente sullo sviluppo del linguaggio artistico dell'officina nicoliniana nel contesto ferrarese. Il repertorio zoomorfo impiegato a Ferrara presenta stringenti somiglianze a livello iconografico con alcuni elementi appartenenti alla decorazione scultorea dell'atrio della vicina abbazia di Pomposa (1026-1063), dove, all'interno dei girali dei fregi a tralcio abitato che si estendono orizzontalmente lungo la superficie della facciata, troviamo un vasto assortimento di volatili, ibridi e animali fantastici. Le iconografie adottate a Pomposa possono essere considerate probabilmente frutto dell'assimilazione di modelli di origine orientale, in particolare armeni, georgiani e islamici⁸⁹⁵, questi ultimi probabilmente noti grazie all'importazione di manufatti come avori, metalli e tessuti. La circolazione in area adriatica di oggetti artistici provenienti dal Medio e Vicino Oriente è testimoniata infatti anche dal reimpiego di bacini in ceramica smaltata fatimidi e islamici, inseriti a Pomposa sia sulla facciata dell'atrio, che sul corpo del campanile⁸⁹⁶. Tuttavia, la comprovata presenza di manufatti importati in questa zona geografica non è sicuramente sufficiente per spiegare lo sviluppo del repertorio figurativo impiegato a Pomposa, e in generale del linguaggio artistico tipico dell'area lagunare e adriatica; l'utilizzo di iconografie derivate dall'arte Orientale islamica, risulta per altro già ampiamente attestato in epoca altomedievale nella penisola italiana: sia nelle regioni meridionali⁸⁹⁷, che nel settentrione, come dimostrano i molti esempi appartenenti alla

⁸⁹⁴ Lo stile proprio dell'area di dominio veneziana dell'XI secolo è caratterizzato dalla commistione di modelli bizantini, paleocristiani e di epoca romana Zuliani, *Nicholaus, Venezia e Bisanzio*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 496-498. Si rimanda al terzo capitolo di questa trattazione

⁸⁹⁵ Questa ipotesi è sostenuta con particolare enfasi da Russo, che individua l'area greco costantinopolitana come zona di origine delle maestranze che relizzarono l'atrio. E. Russo, *Profilo storico-artistico della chiesa abbaziale di Pomposa*. in *L'arte sacra nei Ducati Estensi*, Atti della II Settimana dei Beni storico-artistici della Chiesa nazionale negli Antichi Ducati Estensi (Ferrara 1982), a cura di G. Fallani, Ferrara, Stabilimento Artistico Tipografico Editoriale, 1984, pp. 201-262. L'ipotesi presentata da Russo sull'origine delle maestranze riunite sotto il nome di Mazulone, rimane in ogni caso abbastanza isolata. Influenze orientali nella decorazione scultorea dell'atrio pomposiano sono state comunque riscontrate anche da Salmi, secondo il quale però i lapicidi che operarono a Pomposa, erano di origine romagnola, formati probabilmente in area ravennate. M. Salmi, *L'Abbazia di Pomposa*, Milano, Amilcare Pizzi, 1966 (ed. or. Roma, La libreria dello Stato, 1937), pp. 50-56, 104-109. Si rimanda alle note n. 565 e n. 566 del quarto capitolo di questa trattazione.

⁸⁹⁶ Si trattava solo originariamente di prodotti importati, perché le ceramiche islamiche furono successivamente sostituite da copie di fattura locale o ravennate. Per le ceramiche pomposiane si veda S. Gelichi, S. Nepoti, *Ceramiche architettoniche di Pomposa*, in *Pomposa: storia, arte, architettura*, a cura di A. Samaritani, C. di Francesco, Ferrara, Corbo, 1999, pp. 199-223. Si rimanda nuovamente alla nota n. 565. Per il tema del fenomeno di reimpiego di ceramiche islamiche e bizantine sulle facciate delle chiese italiane nel XI secolo si veda inoltre Verzar Bornstein, *The Artistic Patronage of the Returning Crusaders* cit., in *Immagine e Ideologia* cit., p. 240.

⁸⁹⁷ Si rimanda a: W. F. Volbach, *Oriental influences in the Animal Sculpture of Campania*, «The Art Bulletin», 24, 2, 1942, pp. 172-180.

produzione scultorea friulana realizzati tra l'VIII e il IX secolo⁸⁹⁸; alcuni elementi iconografici presenti a Pomposa potrebbero pertanto essere frutto della rielaborazione di prototipi già presenti in territori non molto distanti⁸⁹⁹. Nello studio di Krautheimer Hess, vengono individuate come possibile modello iconografico per il bestiario fantastico scolpito a Ferrara, le decorazioni di alcuni cofanetti eburnei bizantini con fregio a rosette prodotti tra il IX e l'XI, e circolanti con tutta probabilità anche nel ferrarese, tramite l'intermediazione veneziana⁹⁰⁰. Come fonte per la realizzazione di alcune delle figure che popolano gli stipiti, Verzar Bornstein ha proposto invece un secondo gruppo di avori⁹⁰¹; si tratta in particolare di alcuni cofanetti istoriati realizzati intorno alla metà dell'XI secolo, la cui zona di produzione è stata individuata nel sud di Italia⁹⁰². In particolare, i rilievi ferraresi raffiguranti il cammello e le figure dei volatili, presenterebbero, secondo la studiosa, analogie stilistiche con la decorazione zoomorfa di un pannello eburneo, proveniente dall'Italia meridionale (originariamente appartenente ad un cofanetto), oggi conservato presso la fondazione Abegg-Stiftung di Berna⁹⁰³. Figure di animali che si mordono il corpo, scene di caccia composte da animali predatori e predati, e creature fantastiche con la coda terminante in una testa mostruosa, appartengono infatti ad un repertorio iconografico frequentemente utilizzato per la decorazione di oggetti in avorio destinati all'uso secolare, prodotti su suolo italiano tra l'XI e il XII secolo. Come si è detto, le officine specializzate nella produzione di questo genere di manufatti, che presentano forti analogie a livello stilistico ed iconografico con l'arte dell'Egitto fatimide, sono state localizzate dalla critica prevalentemente nella zona meridionale della penisola⁹⁰⁴, tuttavia, lo studio di David Ebitz, che prende in considerazione in particolare un corno istoriato conservato presso il Metropolitan Museum di New York, e un

⁸⁹⁸ Si veda: C. Gaberscek, *L'eredità sassanide nella scultura altomedievale in Friuli*, «Memorie storiche forogiuliesi», 51, 1917, pp. 18-37.

⁸⁹⁹ La decorazione scultorea dell'atrio di Pomposa, presenta inoltre caratteristiche comuni con la produzione artistica coeva di area veneziana e ravennate. Come accennavamo nella nota n.566 del quarto capitolo di questa trattazione, la definizione dei rapporti che intercorsero tra l'abbazia di Pomposa, San Marco a Venezia e altre opere di area lagunare e adriatica è un problema di non facile soluzione. Secondo Russo sarebbe stato lo stile diffuso dalle maestranze attive a Pomposa ad aver influenzato la produzione artistica del bacino lagunare, e non viceversa. Russo, *Profilo storico-artistico della chiesa abbaziale di Pomposa*. in *L'arte sacra nei Ducati Estensi* cit., pp. 502-503, 515-518. Salmi al contrario sosteneva che le maestranze attive a Pomposa fossero debitrice di una formazione in ambiente ravennate e che i laterizi marciari (emersi in seguito ai restauri della basilica di San Marco del 1860) fossero stati realizzati a Ravenna in un periodo precedente alla realizzazione dell'atrio pomposiano. Salmi, *L'Abbazia di Pomposa* cit., pp. 56, 58-59, 106-109.

⁹⁰⁰ Krautheimer Hess, *The Original Porta dei Mesi* cit., p. 168. Si veda il terzo capitolo di questa trattazione.

⁹⁰¹ Verzar Bornstein, *Nicholaus's Sculptures in Context*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 340.

⁹⁰² Questi avori vengono comunemente definiti 'saraceni'. L'esatta provenienza dei manufatti è oggetto di dibattito, essi potrebbero essere stati prodotti sia in Campania che in Puglia, rispettivamente nelle zone di Amalfi e Salerno, o di Bari. Si rimanda ai principali studi che hanno affrontato l'argomento: A. Braca, *Gli avori medievali del museo diocesano di Salerno*, Salerno, Pietro Laveglia, 1994; H. Fillitz, *Zwei Elfenbeinplatten aus Süditalien*, 2 voll., Bern, Abegg-Stiftung, 1967. E al catalogo della mostra dedicata: *L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno*, catalogo della mostra (Salerno 2007-2008), a cura di F. Bologna, Salerno, Paparo, 2008.

⁹⁰³ Verzar Bornstein, *Nicholaus's Sculptures in Context*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 362, fig. 40.

⁹⁰⁴ In particolare, presso la città di Amalfi. Cfr. nota n. 914. Si veda: E. Kühnel, *Die sarazenischen Olifanthörner*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 1, 1959, pp. 33-50; E. Kühnel, *Die islamischen Elfenbeinskulpturen, VIII-XIII Jahrhundert*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1971, pp. 14-19.

cofanetto con figure di animali fantastici del Museo di Arte Islamica di Berlino⁹⁰⁵, ha fatto emergere la possibilità che questi due manufatti, molto simili tra loro e quindi probabilmente realizzati entrambi dalla stessa officina, possano essere stati prodotti da un laboratorio veneziano attivo a cavallo tra l'XI e il XII secolo, in un contesto quindi geograficamente e cronologicamente abbastanza vicino a quello in cui furono realizzati i rilievi di cui ci stiamo occupando. Le somiglianze riscontrate tra il repertorio zoomorfo impiegato dall'officina nicoliana a Ferrara e le decorazioni dei manufatti in avorio comunemente definiti 'saraceni' non dimostrano ovviamente alcuna relazione diretta tra le opere in oggetto; esse possono tuttavia, al limite, testimoniare il frequente manifestarsi di fenomeni di ibridazione in campo artistico, tra elementi di origine orientale e occidentale, dovuti probabilmente al clima di comunicazione e di scambio venutosi a creare tra Oriente e Occidente durante e in seguito alla Prima Crociata⁹⁰⁶. L'utilizzo a Ferrara di un repertorio faunistico, frutto della commistione di motivi iconografici di origine orientale e occidentale, sortisce l'effetto di amplificare, attraverso il richiamo ad un immaginario esotico, una delle tematiche maggiormente sviluppate dai programmi decorativi dei due portali nicoliani, ovvero la partecipazione dei paladini crociati alle spedizioni militari nei paesi del Mediterraneo orientale, fortemente auspicata dai committenti dell'opera, che assumeva in quest'ottica le caratteristiche di valido mezzo di propaganda dei valori sottesi al pellegrinaggio armato in Terra Santa⁹⁰⁷. A questo proposito va ricordato che l'inserimento di un 'bestiario' fantastico in un'opera con funzione propagandistica e celebrativa delle imprese dei soldati di Cristo durante Prima Crociata, si verificò anche altrove nell'Emilia del XII secolo. Nel mosaico di San Colombano a Bobbio, che, attraverso la narrazione degli eventi caratterizzanti la campagna di

⁹⁰⁵ D. MacKinnon Ebitz, *Fatimid Style and Byzantine Model in a Venetian Ivory Carving Workshop*, in *The Meeting of two Worlds: Cultural Exchanges between East and West during the Period of the Crusades*, a cura di V. P. Goss, C. Verzar Bornstein, Kalamazoo, Medieval Institute Publications Western Michigan University, 1986, pp. 309-329, in particolare p. 309, fig. 48 e 49.

⁹⁰⁶ Come spiega Ebitz infatti: «Italy was situated between East and West at the time of the First Crusade. Open to the coming and going of pilgrims, merchants, artisan, German and Norman conquerors, and the Crusaders from the Latin North and West, Italy was also part of a Mediterranean society with ties to Byzantium and to the Islamic and new Crusader states in the East. With pilgrimages, with political and commercial exchanges fostered by such Italian maritime cities as Venice and Amalfi, and with the Crusades came cultural exchanges that produced some curious hybrids in the art of Italy, crossing what was indigenous to Italian soil with species imported from abroad» *Ibid.* p. 309. Si rimanda inoltre a B. Kühnel, *L'arte crociata tra Oriente e Occidente*, in *Le Crociate l'Oriente e l'Occidente da Urbano II a San Luigi 1096-1270*, catalogo della mostra (Roma, 1997), a cura di M. Rey-Delqu , Roma, Electa, 1997, pp. 341-354.

⁹⁰⁷ Come spiega Boscolo Marchi: «La fusione di motivi orientali e occidentali potrebbe essere messa in relazione proprio con la cultura crociata. La lunetta del portale ne è un ulteriore esempio: per quanto legata a un'iconografia orientale, fornisce una declinazione tipicamente occidentale di quella, dal momento che l'armatura del cavaliere è occidentale e contemporanea e che la lancia, attributo del Santo nell'iconografia orientale, è sostituita dalla spada. Così, anche le creature presenti sugli stipiti si riferiscono a un mondo che era visto come lontano e minaccioso, popolato da creature polimorfe e meravigliose» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 137.

Antiochia⁹⁰⁸, aveva la funzione di promuovere nuovi interventi militari in Terra Santa⁹⁰⁹, troviamo infatti un vasto repertorio faunistico che comprende molte delle creature mostruose presenti sugli stipiti ferraresi, tra cui il Blemma, la Chimera e il drago. È quindi forse lecito presumere che l'inserzione di questo genere di immagini, a latere di una narrazione principale finalizzata all'esaltazione della causa crociata, fosse una prassi consolidata, e rispondesse all'esigenza di localizzare geograficamente l'azione, dando vita ad un'ambientazione esotica popolata da creature bizzarre. Sebbene sia molto probabile che le figure presenti sugli stipiti ferraresi svolgano anche una funzione analoga all'interno del programma decorativo del portale, e che quindi possano essere messe in relazione principalmente con l'immagine di San Giorgio rappresentato nelle vesti di un cavaliere crociato effigiata sulla lunetta⁹¹⁰, è fondamentale tenere presente che questa interpretazione costituisce solo uno dei molteplici livelli di lettura possibili. Come il combattimento di San Giorgio contro il drago comunicava metaforicamente un insieme stratificato di messaggi⁹¹¹, così probabilmente, anche le immagini degli stipiti, avevano la funzione di veicolare una serie di significati sovrapposti, coerentemente inseribili all'interno della narrazione sviluppata dagli altri elementi costitutivi del programma iconografico del protiro e del portale.

Data l'apparente divergenza tra le tradizioni figurative e letterarie a cui appartengono le figure in oggetto, viene spontaneo chiedersi in che misura questo insieme di rilievi possa costituire un nucleo

⁹⁰⁸ M. Balard, *Introduzione*, in *Le Crociate l'Oriente e l'Occidente* cit., pp. 3-38, in particolare pp. 3-8.

⁹⁰⁹ G. Ligato, *La prima crociata nel mosaico di San Colombano a Bobbio: ideologia e iconografia di una celebrazione*, in *Il mosaico di San Colombano in Bobbio e altri studi dal II al XX secolo*, a cura di F. G. Nuvolone, «Archivum Bobiense», 23, 2003, pp. 243-366.

⁹¹⁰ Una delle funzioni affidate alla schiera di esseri favolosi che popolano gli stipi potrebbe essere infatti proprio quella di evocare i territori del Vicino Oriente, meta di pellegrinaggi religiosi e di spedizioni militari. In quest'ottica le figure potrebbero collegarsi anche alle scene dell'infanzia di Cristo collocate sull'architrave, che si svolgono appunto tra la Palestina e l'Egitto. Questa ipotesi è sostenuta principalmente da Verzar Bornstein: «In addition, this visual ensemble is given a foreign character by the small fantastic decorative figures on the jambs displaying an array of Near East animals, such as camels and hybrids as well as examples of exotic human races, such as the *Blemmyae* that were depicted in contemporary crusader guides of the 'Marvels of the East', and illustrated on the few extant world maps. Visual sources of each of the images may have been inspired by representations on imported Islamic and Byzantine luxury object in textile, ivory, or metal. The same mentality can be witness in many other Romanesque portals, which clearly evoke crusading sentiment, such as the famous case of Vézelay [...]. In each case, the sculptural program of the portal marks a liminal space, a threshold with imagery combining religious scenes with those of temporal and physical character. It marks a timeless space, that is a transitional one, where the physical transition occurs from the external world of a North Italian city to the sacred geography of Palestine and finally toward the spiritual world of the church interior which stands for the Holy Jerusalem» Verzar Bornstein, *The Artistic Patronage of the Returning Crusaders* cit., in *Immagine e Ideologia* cit., pp. 241. Il programma iconografico del portale Ferrerese era rivolto sia ai nobili cavalieri crociati che agli umili pellegrini. Come spiega Quintavalle infatti: «Nicocolò e la sua officina devono avere avuto dalla committenza ancora una volta precise richieste di rappresentare il tema che significava appunto il pellegrinaggio religioso a *Jerusalem*, un pellegrinaggio disarmato, che viene proposto in parallelo a quello armato dei cavalieri combattenti» Quintavalle, *Nicholaus la chevalerie e l'idea di crociata*, in *Medioevo mediterraneo* cit., p.560.

⁹¹¹ Nello specifico il trionfo di Cristo sul demonio, la vittoria dei paladini della fede sugli infedeli, la protezione della città dal pericolo delle acque insalubri da parte del Santo Patrono. Si rimanda al precedente capitolo.

tematico coerente. Stabilire se ad ogni immagine, o sequenza, possa essere attribuita una specifica valenza simbolica, o se, al contrario, queste figure abbiano un significato solo se lette nel loro insieme, è infatti un problema di non facile soluzione. Una possibilità da tenere sicuramente in considerazione è che, complessivamente, questa serie di rilievi possa essere interpretata come una sorta di raccolta enciclopedica di carattere geografico e naturalistico, rappresentativa dei diversi elementi del mondo fisico, ovvero: piante, animali, volatili, fiere leggendarie, esseri ibridi, e una breve rassegna di attività umane come la musica e la caccia⁹¹². Tuttavia, in questo variegato insieme di immagini non è possibile riscontrare nessun tipo di sistematizzazione, vi potrebbe essere al limite solo un accenno di divisione tematica, in quanto: le figure umane si trovano disposte unicamente sul pilastrino che ospita la statua a colonna del Profeta Daniele, la maggior parte degli ibridi semi umani si trova distribuita dal pilastrino opposto, mentre, sui due pilastrini più interni troviamo otto degli undici uccelli complessivamente presenti. A queste tipologie di figure vengono però comunque affiancati soggetti appartenenti alle più svariate categorie. È evidente quindi che per la collocazione dei rilievi sia stato scelto un criterio diverso, anche se la sua individuazione resta più che mai problematica. Alla luce di queste considerazioni, non è chiaro quindi se l'effetto enciclopedico, indubbiamente restituito dai rilievi nella loro totalità, corrisponda ad una reale intenzione degli artefici e dei committenti⁹¹³; inoltre, il fatto che queste immagini possano essere lette come una specie di enciclopedia illustrata, non esclude affatto che ad esse possano essere attribuite anche altre funzioni, sia a livello simbolico che narrativo.

Un'opzione che pare invece escludibile con un buon margine di sicurezza è che questa sequenza di rilievi possa costituire un ciclo dei mesi o la rappresentazione di una serie di costellazioni; sebbene vi siano alcune figure apparentemente collegabili a questo tema, come ad esempio: il Capricorno, che ritroviamo identico sugli stipiti del Portale dello Zodiaco di San Michele, l'uomo con il fiore in mano

⁹¹² Secondo Boscolo Marchi infatti: «La rassegna di creature del portale va considerata un vero e proprio *corpus* di geografia naturalistica al quale appartengono a pieno titolo non solo personaggi reali (come il musicista, il giullare e il cacciatore), o animali domestici e selvatici, ma anche gli strani abitanti di terre lontane come il fauno e gli esseri mitici come la sirena, l'arpia, ecc. e gli altri mostri ibridi prodotti dalla fantasia. Questo interesse enciclopedico va oltre l'aspetto puramente formale, perché testimonia il clima di rinato interesse per lo studio della natura avviato dal processo di rilettura critica della Genesi, tema favorito della scuola di Chartres, dove il testo sacro veniva sottoposto a un confronto con il modello del *Timeo* platonico. Il recupero del platonismo aveva quindi finito per condurre gli studiosi sulla strada di un approccio agli scritti sulla creazione *secundum physicam*, avviandoli al superamento delle comuni interpretazioni in chiave allegorica e morale» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 136.

⁹¹³ Come spiega Zavin: «In its great diversity the subject matter in a sense is encyclopedic. Although not arranged in any particular order on the jambs, the various categories of existence itemized form some sort of hierarchy which ranges from the simple verities of plants to the completely imaginary world of monsters and hybrids. Whether this quasi-encyclopedic quality is intentional or accidental is not immediately obvious» Zavin, *Ferrara Cathedral Façade* cit., p. 137.

e il suonatore di corno⁹¹⁴, non è stato possibile individuare altre immagini in grado di incoraggiare questo tipo di interpretazione⁹¹⁵.

Per cercare di individuare il ruolo ricoperto dai rilievi scolpiti sugli stipiti sarà utile a questo punto, prendere in esame le eventuali relazioni che intercorrono tra queste immagini e le altre componenti della decorazione scultorea del portale. Una prima connessione potrebbe essere stabilita con il rilievo della lunetta in cui San Giorgio sconfigge il drago, chiara allusione al tema della vittoria di Cristo sul demonio, al quale invece si riferiva esplicitamente l'immagine collocata sulla lunetta del portale meridionale⁹¹⁶. Le creature degli stipiti potrebbero infatti rappresentare, nel loro insieme, la multiforme varietà di aspetti che il male può assumere, una sorta di campionario di vizi e peccati, relegato nella parte bassa della composizione, e metaforicamente sovrastato dalle figure sacre dei Profeti, della Vergine e dell'Arcangelo, che annunciano la discesa di Cristo sulla terra, e la definitiva vittoria della fede sulle forze demoniache, concetto al quale si riferiscono le immagini del cavaliere cristiano trionfante e dell'ormai inerme dragone. L'uccisione del drago, potrebbe essere quindi considerata una sorta di sintesi simbolica della vittoria di Cristo su tutti gli esseri mostruosi presenti sugli stipiti, considerati genericamente nella loro totalità come emblema dei peccati dell'uomo, estinti dal sacrificio del Salvatore⁹¹⁷. Nella lunetta del portale meridionale veniva espresso sostanzialmente lo stesso concetto, anche in questo caso infatti, il soggetto della rappresentazione era il trionfo di Cristo sugli animali demoniaci, in particolare l'aspide, il basilisco e il leone. A questo proposito va ricordato come, nei due casi appena citati, alle figure del drago e del basilisco vanga chiaramente attribuito un significato ben preciso, non va escluso quindi che anche quando le stesse creature

⁹¹⁴ Come abbiamo visto, queste immagini ripropongono le iconografie solitamente associate nell'arte romanica alla rappresentazione dei mesi di marzo e aprile. Si rimanda a: Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 571.

⁹¹⁵ «Mentre a San Michele le creature raffigurate indicavano le costellazioni dell'emisfero boreale e di quello australe, sulla base del *De Astronomia* di Iginio, a Ferrara non sussiste un'analogia corrispondenza. Alcune delle creature impiegate a San Michele sembrano divenute solo parte di un più vasto campionario da rispolverare all'occorrenza. Questa mancanza di un piano definito si evince anche dalle frequenti ripetizioni: troppi sono infatti i draghi e i carnivori che si autolesionano, mentre mancano del tutto costellazioni fondamentali come il Cancro, lo Scorpione o i Pesci, compresi in tutte le mappe celesti» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 138.

⁹¹⁶ Si rimanda a: Verzar Bornstein, *Victory on Evil. Variation of the Image of Psalm 90,13 in the Art of Nicholaus*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini* cit., pp. 45-51.

⁹¹⁷ Come spiega Boscolo Marchi: «San Giorgio [...] con l'uccisione del drago, sconfigge in realtà tutte le creature infarnali e i peccati del mondo» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 131. Va ricordato inoltre che l'abbinamento tra la figura trionfante di un Santo sauroctono e un bestiario demoniaco, si ritrova anche presso la basilica di San Michele a Pavia. Dove l'immagine di San Michele che calpesta un drago, molto simile per altro a quello ferrarese, sovrasta il portale, sui cui stipiti, come a Ferrara, si trovano scolpiti rilievi raffiguranti animali, ibridi e creature mostruose. I numerosi restauri a cui è stata sottoposta la decorazione scultorea di San Michele, e la sua incerta datazione, non permettono di stabilire con certezza se vi possa essere stato un rapporto tra l'officina nicoliana e questo cantiere. Si rimanda a: E. Arslan, *Note sulla scultura romanica pavese*, «Bollettino d'Arte», 2, 1955, pp. 103-118; A. Peroni, *In margine alla scultura del San Michele di Pavia: il problema dei rapporti con Niccolò*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 43-62. Per il tema della somiglianza tra il drago sconfitto da San Giorgio e quello calpestato da San Michele si rimanda a: Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholaus Artifex* cit., p. 131, 170.

vengono rappresentate sugli stipiti, possano mantenere inalterata la propria valenza simbolica⁹¹⁸. Il fatto che le figure che popolano la strombatura del portale possano essere in un qualche modo relazionabili agli altri elementi costitutivi della composizione, è suggerito inoltre, come si è detto, dal rapporto tra la figura della Vergine e il volatile sovrastante, identificabile appunto come la colomba dello Spirito Santo⁹¹⁹. A meno che non si tratti di un caso isolato, il chiaro collegamento tra le due figure potrebbe essere la dimostrazione che i rilievi scolpiti sugli stipiti abbiano un ruolo chiave all'interno della narrazione, e che, pertanto, non possano essere considerati come elementi puramente decorativi, ipotesi, quest'ultima, che, secondo chi scrive, risulta alquanto improbabile, vista la resa estremamente curata e dettagliata di questi soggetti. La possibilità che i rilievi in oggetto vadano considerati in rapporto al resto delle sculture del portale, viene suggerita inoltre dalla relazione che sembra esservi tra la figura del lupo travestito da monaco e l'elemento che la sovrasta, ovvero l'immagine del Profeta Ezechiele, il cui cartiglio reca infatti un'iscrizione probabilmente riferita al rilievo sottostante, lasciando intendere che per questo genere di peccatori non esista possibilità di redenzione⁹²⁰.

Le figure più vicine ai rilievi in oggetto sono infatti le sei statue a colonna raffiguranti rispettivamente i due protagonisti della scena dell'*Annunciazione* e i quattro Profeti dell'Antico Testamento: Daniele, Ezechiele, Geremia ed Isaia. Le possibili connessioni tra questi due gruppi di immagini, sono state analizzate in modo particolarmente dettagliato nel recente contributo di Gandolfo⁹²¹, in cui lo studioso individua come tema centrale della decorazione scultorea del portale, quello della rivelazione della Parola di Dio alle creature della terra, evento che ha inizio con la scena del *Battesimo* rappresentata sull'architrave e che inaugura appunto una nuova fase, segnata dalla diffusione del messaggio cristiano tra gli uomini. Secondo Gandolfo, facendo ricorso all'immaginario convenzionale offerto dalle enciclopedie altomedievali e dai bestiari, i committenti e i realizzatori dell'opera in questione, hanno voluto rappresentare il mondo naturale in una fase precedente alla rivelazione della Parola, una sorta di dimensione primordiale, un universo dominato dalla difformità e dal caos, non ancora

⁹¹⁸ Sugli stipiti del portale, come abbiamo visto, è possibile notare la presenza di almeno cinque creature draghiformi, alcune del tutto simili al drago sconfitto da San Giorgio, e di due basilischi, uno dei quali assolutamente identico a quello raffigurato sull'unico frammento superstite della lunetta della Porta dei Pellegrini. Sulla possibilità che i draghi e i basilischi rappresentati sugli stipiti dovessero in un qualche modo condividere il significato simbolico attribuito loro nelle due lunette si rimanda a Zavin, *Ferrara Cathedral Façade* cit., p. 143.

⁹¹⁹ Zavin, *Ferrara Cathedral Façade* cit., p. 137; Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 132; Spiro, *Reconsidering the Career of Nicholas Artifex* cit., p. 139.

⁹²⁰ «VI/DI POR/TAM IN / DOMO / DOMI/NI CL/AV/SA» (*Ezechiele* 44, 1-2). Per questa interpretazione si rimanda a: Zanichelli, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo* cit., p. 572

⁹²¹ Gandolfo, *Da Sens a Montevergine* cit., in *Medioevo: Natura e Figura* cit., pp. 486-492.

regolarizzato e ordinato dall'avvento del Salvatore⁹²². In quest'ottica, i Profeti, insieme alle creature mostruose, svolgerebbero quindi la funzione di incarnare una dimensione fisica e temporale passata, irrimediabilmente mutata in seguito alla nascita del figlio di Dio, alla diffusione del messaggio da Lui veicolato agli abitanti del mondo terrestre⁹²³. Lo studioso prende inoltre in considerazione il rapporto tra la decorazione degli stipiti del portale ferrarese e l'analoga serie di rilievi distribuita sulla lunghezza degli otto pilastri che compongono la strombatura del portale maggiore del Duomo di Verona, dove, come abbiamo sottolineato nel corso della nostra trattazione, vengono riproposte alcune delle immagini precedentemente impiegate a Ferrara, come ad esempio: il lupo con abbecedario e cocolla, il volatile con il pugnale nel becco, e la figura del suonatore di corno. I rilievi veronesi, inscritti in formelle rettangolari e ad arco, assumono una forma decisamente più allungata rispetto a quelli realizzati a Ferrara, e anche la scelta dei soggetti sembra essere leggermente diversa, essi rappresentano prevalentemente animali che potremmo definire 'realmente esistenti', con solo alcune rare eccezioni, tra cui spiccano una fiera con volto umano, identificabile forse come una manticora, e una coppia di draghi con i corpi intrecciati. In base al famoso passo tratto dall'*Apologia* di San Bernardo di Chiaravalle⁹²⁴, Gandolfo suggerisce la possibilità che il repertorio faunistico utilizzato dall'officina nicoliana a Ferrara venisse percepito, nella cultura dell'epoca, come inadatto ad esprimere visivamente, per contrasto, la potenza salvifica del messaggio cristiano, e che quindi il suo impiego presso un edificio religioso con un ruolo significativo, potesse risultare in un qualche modo inopportuno⁹²⁵. Il fatto che per la realizzazione dei rilievi scolpiti sui pilastri del portale veronese, siano state fatte delle scelte, sia a livello stilistico che iconografico, volte a mitigarne la

⁹²² «una rappresentazione del mondo del tutto convenzionale e favolistica, in cui a farla da padrone sono la irregolarità e il mostruoso, categorie chiamate a interpretare lo stato del mondo nel momento immediatamente successivo alla creazione e alla cacciata dell'uomo dal paradiso terrestre» Ibid. p. 487.

⁹²³ *Cfr supra*. Anche secondo Boscolo Marchi: «gli stipiti rappresentano nella loro globalità, che comprende anche i Profeti, la storia dell'uomo prima della venuta di Cristo, mentre tutto ciò che lo sovrasta (l'architrave con le storie di Cristo, san Giorgio, simbolo di Cristo stesso e il *Logos* rappresentato dell'uccello che si avvicina al mascherone) rappresenta la storia dell'umanità dopo la venuta di Cristo» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 137.

⁹²⁴ S. Bernhardi *Apologia ad Guillelmum abbatem s. Theoderici*, in J. Von Schlosser, *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la Storia dell'Arte del Medioevo occidentale (secolo IV-XV). Con un'aggiunta di nuovi testi e aggiornamenti critico-bibliografici a cura di Janos Vegh*, Firenze, Le lettere, 1992, pp. 266-268 (ed. or. Wien, Greaser, 1896).

⁹²⁵ «le parole del santo tornano utili come sintomo più generale della possibile presenza, nella cultura del tempo, di una presa di posizione nei confronti di quel tipo di contenuti visivi, per ragioni che è necessario definire schiettamente culturali, prima ancora che morali. L'idea che si possa enfatizzare visivamente il ruolo salvifico svolto dal messaggio cristiano, immaginando l'esistenza di una natura primordiale della quale non si può più avere conoscenza perché è stata irrimediabilmente mutata [...] porta a fare ricorso a un bagaglio di credenze risalenti al mondo classico e rifluite nella letteratura enciclopedica medievale, che consentono di rifugiarsi all'interno di un immaginario dal violento e stimolante sapore fantastico. Una idea inaccettabile dal punto di vista del santo, perché minata da una ingannevole anche se piacevole falsità.[...] Che questa possibilità non sia da escludere e cioè che, più che il repertorio di forme in sé, di cui in situazioni diverse si poteva benissimo ammirare l'alto potenziale fantastico e la vigorosa capacità decorativa, a poterne essere messo in discussione fosse l'uso con un valore significativo e non semplicemente ornamentale, all'interno del programma decorativo di un portale, sembra indicarlo il confronto tra la soluzione ferrarese e quella posta in atto nel portale della cattedrale di Verona» Gandolfo, *Da Sens a Montevergine* cit., in *Medioevo: Natura e Figura* cit., pp. 488-489.

potenza espressiva, è da imputare, secondo Gandolfo, ad un possibile intervento di censura ad opera della committenza, che avrebbe sortito l'effetto di obbligare l'officina nicoliana a desistere dal riproporre anche a Verona il medesimo repertorio di figure utilizzato a Ferrara⁹²⁶. Sebbene le differenze tra i rilievi ferraresi e veronesi, riscontrate da Gandolfo, siano innegabili⁹²⁷, non è possibile stabilire con certezza se le motivazioni coincidano con quelle proposte dallo studioso. Il confronto tra i due gruppi di immagini, viene proposto infatti anche da Ann Zavin che giunge però a conclusioni diverse: secondo la studiosa, in entrambi i contesti, la scelta e la disposizione dei soggetti sono da considerarsi tutt'altro che casuali, in particolar modo, a Verona, potrebbe esservi stato una sorta di perfezionamento del sistema, e un ragionamento ulteriore circa il significato di queste figure, e il loro ruolo all'interno del programma decorativo del portale⁹²⁸. In merito all'indagine dei rapporti che intercorrono tra le figure dei profeti e quelle degli esseri che popolano gli stipiti, va nuovamente ricordato che una possibile connessione potrebbe essere indicata dalle iscrizioni contenute nei cartigli sorretti dai personaggi, tratte dal sermone *Contra Iudaeos Paganos at Arrianos*. Le creature mostruose poste al di sopra e al di sotto delle statue a colonna potrebbero quindi essere collegate al concetto di 'eresia'; abbiamo già fatto presente come in particolare le immagini dei draghi possano essere interpretate come simboli del giudaismo e del paganesimo in base alle parole di Rabano Mauro⁹²⁹, o come l'immagine del lupo vestito da monaco possa svolgere la funzione di mettere in guardia il fedele contro i falsi profeti, all'apparenza miti, ma intrinsecamente malvagi⁹³⁰.

⁹²⁶ L'eventualità che vi possa essere stato un ripensamento in fase di realizzazione, a causa di un intervento esterno, sarebbe dimostrata da molteplici elementi quali: due cesure nella pietra sopra le statue a colonna di Isaia e Aggeo: «segno che vi dovette essere un'operazione di adattamento di materiale inizialmente pensato per una diversa sistemazione» *Ibid.* p. 491, la presenza di numerosi spazi vuoti tra un rilievo e l'altro, e il fatto che: «il tratto di modanatura sulla sinistra, scolpito in un unico blocco, in cui compaiono lo struzzo e il lupo monaco, che per ragioni tematiche sembra appartenere alla fase iniziale del lavoro, quando ancora si pensava di poter realizzare un portale differente, presenta una scansione interna e un reciproco proporzionamento dei partiti decorativi diverso dagli altri, anche da quelli presenti nella corrispondente mambatura sulla destra la quale, per ragioni di simmetria, ha cercato di riprenderne l'andamento» *Ibid.* p. 492. Secondo lo studioso quindi: «appare abbastanza ragionevole l'ipotesi che il programma decorativo inizialmente proposto da Niccolò, importando a Verona quello realizzato a Ferrara, abbia incontrato una pronta e improvvisa censura, proprio sul punto fissato da quell'improbabile idea di natura primordiale in cui il mostruoso, il fantastico e l'irrazionale l'avrebbero fatta da padroni» *Ibid.* p. 492.

⁹²⁷ Il fatto che i rilievi veronesi abbiano una funzione essenzialmente ornamentale è opinione condivisa anche da Boscolo Marchi, che sottolinea allo stesso modo elementi quali: la minore varietà del repertorio proposto e l'epurazione delle creature più bizzarre. Secondo la studiosa infatti: «[i rilievi] a Verona sembrano aver perduto quella violenza e quell'icasticità che caratterizza la fauna della cattedrale di San Giorgio» Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 131.

⁹²⁸ «One further reason to believe that the Ferrara jamb motifs have a programmatic significance comes from a comparison with the jamb motifs at Verona Cathedral. [...] The repetition at Verona of the Ferrara subjects and the reduction of variety indicates not only that the choice of subject was neither accidental nor for decorative purposes alone, but that the concept of their meaning and significance to the remainder of the portal at Verona is further refined and better reasoned» Zavin, *Ferrara Cathedral Façade* cit., p. 148.

⁹²⁹ Si rimanda alla nota n. 883.

⁹³⁰ Si rimanda allo studio che Quintavalle ha dedicato al tema della lotta contro le eresie portata avanti dalla Chiesa anche attraverso l'utilizzo delle immagini: Quintavalle, *Le immagini contro le eresie: i tempi delle figure nel Medioevo*

Alla luce delle principali interpretazioni esistenti dei rilievi nel loro insieme, e considerate le loro relazioni con gli altri elementi costitutivi della decorazione scultorea del portale, appare ancor più evidente che queste figure, molto probabilmente, abbiano una funzione significativa. Il fatto che complessivamente i rilievi degli stipiti ricoprano un ruolo importante all'interno del programma decorativo del protiro e del portale sembra quindi indubitabile; essi potrebbero infatti essere interpretati contemporaneamente, sia come una sorta di declinazione dei vari aspetti dell'universo demoniaco, schiacciati e vinti dalla forza della fede, sia come una corposa raccolta enciclopedica delle diverse categorie dell'esistente, nella quale, uno spazio considerevole viene riservato alle creature esotiche, in grado con la loro presenza di evocare una dimensione primordiale o geograficamente lontana, non ancora raggiunta dalla potenza salvifica della rivelazione del messaggio cristiano.

Tuttavia, la questione più spinosa, ovvero se queste immagini possano essere considerate portatrici di precisi significati simbolici, singolarmente, o attraverso la costituzione di sequenze, resta ancora insoluta. La presenza entro la serie di numerosi elementi di restauro, complica ulteriormente la questione, rendendo ancor più difficile la possibilità di giungere ad una corretta interpretazione dell'insieme. Inoltre, in base all'appartenenza di queste figure a tradizioni iconografiche e letterarie così diverse tra loro, e al fatto che ogni elemento si presti potenzialmente ad interpretazioni contrastanti, saremmo portati logicamente ad escludere la possibilità che ad ogni immagine, o sequenza, possa essere associato un significato peculiare. Dal resto, anche Gandolfo, nel suo studio della fine degli anni Ottanta riguardante i principali edifici di culto romanici del territorio ferrarese, sconsigliava l'attribuzione di un significato troppo specifico alle immagini in oggetto, considerate in questa sede come un muto campionario di creature esotiche, presentato con tono neutro⁹³¹. Allo stesso modo, Boscolo Marchi suggeriva di non intestardirsi nel voler attribuire per forza una precisa valenza simbolica ad ogni elemento, poiché probabilmente questa serie di rilievi assume un valore significativo solo attraverso una sua lettura globale⁹³².

d'Occidente cit., p. 17. Ricordiamo nuovamente che lo studioso è tornato sulla stessa tematica nel corso del suo intervento: *Il Bestiario della Riforma e quello contro l'eresia nel XII secolo al settentrione italiano*, in occasione del convegno *Bestiarium: immagine, testi e contesti. La rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all'Età moderna*, a cura di M. Boscolo Marchi, D. Ferrara, L. Perissinotto, S. Riccioni, Venezia 14-15 dicembre 2017.

⁹³¹«non bisogna esagerare nel cogliere, al di là delle direttrici generali, una troppo complessa dilatazione di significati all'interno del ricco campionario di figurazioni esotiche che accompagnano le modanature del portale. Un gusto stupito per il fantastico, per il grottesco e per il mostruoso, come lo stesso Niccolò ammonisce in una iscrizione della porta dello Zodiaco alla Sagra di San Michele, vi prevale, in chiave decisamente laica, al di sopra di qualsiasi considerazione moralistica a commento di quelle deviazioni dall'ordine naturale» Gandolfo, *Il Romanico a Ferrara e nel territorio: momenti e aspetti per un essenziale itinerario architettonico e scultoreo*, in *Storia di Ferrara*, 7 voll., a cura di A. Vasina, Ferrara, Corbo, 1987, IV. *Il Basso Medioevo XII-XIV*, pp. 323-373, in particolare, p. 343.

⁹³² Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara* cit., p. 137.

Le evidenti contraddizioni e le difficoltà che indubbiamente emergono nel corso del processo di lettura consequenziale delle figure sugli stipiti, non eliminano automaticamente la possibilità che esse possano essere considerate portatrici di precisi significati simbolici. Che questi ultimi risultino obiettivamente indecifrabili ai nostri occhi è da imputare probabilmente all'enorme distanza che ci separa dal contesto storico e culturale nel quale questa composizione fu progettata e realizzata. È verosimile infatti che per un osservatore dell'epoca molte allusioni e riferimenti dovessero risultare immediatamente comprensibili, ma per quanto ci si possa sforzare di cogliere il punto di vista degli abitanti della Ferrara del XII secolo, difficilmente si potrà arrivare a comprendere appieno la logica che guidò lapicidi e committenti nella scelta dei soggetti e nel loro posizionamento entro la serie. Come accennavamo, queste immagini potrebbero anche prestarsi a molteplici livelli di lettura, essendo forse potenzialmente considerabili sia nel loro insieme che nel dettaglio. Resta quindi il dubbio che, oltre a rappresentare un campionario di vizi e peccati attraverso una rassegna enciclopedica di creature mostruose, i rilievi degli stipiti possano nascondere anche un più profondo spettro di significati. Inoltre, l'eventualità che esistano, non solo legami tra queste figure nella loro totalità e altri elementi della decorazione scultorea del portale, ma anche relazioni interne alla serie, probabilmente leggibili simbolicamente, sembrerebbe essere confermata dal fatto che i tre rilievi scolpiti alla base della faccia esterna del pilastrino che ospita la statua a colonna del Profeta Daniele costituiscono, come abbiamo precedentemente sottolineato, una sequenza narrativa dalla possibile valenza simbolica, dando vita ad una rappresentazione di una scena di caccia al cervo. A meno che non si tratti di una eccezione, la chiara interazione tra questi tre elementi, potrebbe forse indicare la presenza anche di altre sequenze all'interno del gruppo, che probabilmente non siamo in grado di cogliere. Anche la concentrazione di tutte le figure umane sullo stesso pilastrino e la loro caratterizzazione tramite particolari attributi e atteggiamenti appare ai nostri occhi come una scelta tutt'altro che casuale, essa non corrisponde forse solo ad un semplice accenno di divisione tematica delle immagini, ma potrebbe al contrario essere stata determinata dall'esigenza di esprimere un significato specifico.

La possibilità che queste immagini possano intrattenere relazioni reciproche determinate dalla loro valenza simbolica, per quanto, lo ripetiamo, essa appaia difficilmente identificabile, potrebbe infine essere confermata dal frequente utilizzo, in chiave questa volta indiscutibilmente simbolica, di figure di animali all'interno della decorazione scultorea dei due portali. Il ruolo del simbolismo animale appare infatti decisamente rilevante all'interno del programma iconografico dei due protiri

nicoliani⁹³³; per quanto riguarda il protiro e il portale della Porta dei Pellegrini si sottolinea l'eloquente presenza dei due grandi grifoni stilofori e dei due leoni posti al livello superiore, oltre che del basilico e del leone, effigiati sulla lunetta. Mentre, nel programma scultoreo della Porta dei Principi, vi sono una seconda coppia di leoni, che tengono tra le zampe rispettivamente, il muso di un vitello, e un ariete, e, alla base delle colonne innestate sul dorso delle fiere, è possibile notare la presenza di una serie di otto piccole teste di animali, identificabili prevalentemente come canidi e rapaci. Spostando il nostro sguardo verso l'alto si incontrano poi i centodieci rilievi della strombatura, tra i quali spicca la fondamentale immagine della colomba dello Spirito Santo; la serie è sovrastata dalla figura del drago scolpito sulla lunetta, che è incorniciata dal fregio a tralcio abitato in cui vi sono su ogni lato: un canide, una lepore e un volatile; sul lato destro si trova poi il terzo uccello del fregio che si avvicina con il becco all'orecchio del mascherone centrale. La composizione termina infine con l'immagine dell'Agnello Mistico posto al culmine dell'arcata del protiro, che trionfa su tutte le creature sottostanti, indicando chiaramente la definitiva vittoria di Cristo⁹³⁴. Il fatto che, nella maggior parte dei casi citati, le creature siano chiaramente portatrici di significati simbolici fondamentali per la comprensione del messaggio veicolato dal programma iconografico nel suo complesso è obiettivamente indiscutibile. Non vi sono quindi a nostro avviso valide ragioni per escludere che anche i rilievi degli stipiti possano essere inseriti a pieno titolo in questa teoria di immagini animali dal valore significante, sebbene non sia possibile, per il momento, intuire la reale portata del messaggio veicolato da queste figure, singolarmente, o attraverso la costituzione di sequenze.

Che tali immagini, al pari delle altre sculture che compongono il programma iconografico del portale, abbiano un valore significante è un'eventualità che potrebbe essere suggerita anche dal fatto che nel tempio romanico ogni elemento, sia decorativo che architettonico, è chiamato a ricoprire una funzione simbolica, comunicando visivamente i dogmi propri della religione cristiana. Nelle opere di carattere teologico composte tra l'XI e il XII secolo è possibile trovare esplicite teorizzazioni di questo assunto, come ad esempio negli scritti di Bruno di Segni⁹³⁵, uno dei massimi esponenti del movimento di rinnovamento della liturgia e delle istituzioni religiose sviluppatosi in questo momento storico. A questo eminente teorico della Riforma si deve infatti la formulazione del principio secondo cui ogni parte costitutiva della casa del Signore possiede un'intrinseca valenza significante; nulla infatti, nell'edificio ecclesiastico, risulta essere fine a sé stesso, al contrario: ogni elemento deve essere letto

⁹³³ Come sottolinea Zavin infatti: «The predilection of the Romanesque artist for animal motifs is well known and the animal is not in every case endowed with symbolic meaning. At Ferrara, however, the animal image is the fulcrum around which much of the iconographic program is spun» Zavin, *Ferrara Cathedral Façade* cit., p. 139

⁹³⁴ «A hierarchy of fauna is thus established: the Mystic Lamb, the most sacred animals, appears triumphantly above all the other beasts represented elsewhere on the portal and porch, including the beasts of the jambs» *Ibid.* p. 146.

⁹³⁵ Bruno, Signensis, *Tractatus*. III. *De sacramentis ecclesiae, mysteriis atque ecclesiasticis ritibus*, in *P.L.*, CLXV, coll. 1089B-1110; Id., *Sententiae*. II. *De ornamentis ecclesiae*, in *P.L.*, CLXV, coll. 901B-942D.

come foriero di significati simbolici ben identificabili; le strutture architettoniche, le iscrizioni e le immagini scolpite ‘parlano’ al fedele, comunicando un messaggio⁹³⁶. Come accennavamo nella parte della trattazione dedicata all’analisi delle sculture che compongono il portale nicoliano, i programmi iconografici ideati e realizzati a cavallo tra l’XI e il XII secolo, nei contesti culturali in cui è stato possibile rilevare un’adesione ideologica da parte dei committenti ai valori promossi dal movimento riformatore, sembrano essere stati influenzati fortemente dalle opere dei maggiori teorici del processo di rinnovamento della liturgia e delle istituzioni ecclesiastiche in atto; la critica ha ampiamente dimostrato infatti come, proprio in questo periodo, la Chiesa abbia adottato una nuova strategia di comunicazione con finalità propagandistiche, veicolando precisi messaggi ai fedeli attraverso l’inserimento di particolari immagini e iscrizioni all’interno dell’ornamentazione degli edifici di culto⁹³⁷. Data la manifesta adesione da parte delle autorità religiose ferraresi agli ideali promossi dalla Riforma⁹³⁸, e considerando inoltre i numerosi interventi del vescovo Landolfo finalizzati alla trasformazione dei costumi dei membri del capitolo⁹³⁹ (che si esplicitarono principalmente attraverso l’applicazione di norme più restrittive che in passato in materia di concubinato e vita comunitaria)⁹⁴⁰, è possibile ipotizzare che, anche il programma iconografico scelto per la decorazione scultorea della nuova cattedrale, simbolo della nuova alleanza tra il Papato e la città di Ferrara, possa essere stato condizionato dalle direttive imposte in campo artistico dalla Chiesa⁹⁴¹, che, in questo periodo, aveva infatti scelto di affidare alla potenza espressiva delle immagini l’esaltazione dei dogmi del cristianesimo, contro la diffusione dei movimenti ereticali, e la propaganda di concetti come il ritorno alla purezza della Chiesa delle origini⁹⁴². Questa ipotesi

⁹³⁶ «Nihil in templo otiosum est; quaecunque scripta, vel sculpta sunt, ad nostram doctrinam scripta sunt. Ipsi parietes nos docent, et quodammodo loquuntur nobis» Bruno, Signensis., *Sententiae. I. De figuris ecclesiae*, in *P.L.*, CLXV, col. 886 C-D.

⁹³⁷ Kessler, *Image Theory in an Ecclesiastical Space* cit., pp. 295-308; Riccioni, *La décoration monumentale à Rome aux XI et XII siècles* cit., p. 327.

⁹³⁸ Si veda la sezione di questa trattazione dedicata all’analisi del contesto storico e politico ferrarese del XII secolo, in particolare si rimanda alle pagine 36 e 37.

⁹³⁹ La Riforma determinò infatti una severa revisione dei costumi degli ecclesiastici e della vita religiosa dei canonici. In questo periodo vennero presi molti provvedimenti volti a favorire la diffusione di forme di vita comunitaria all’interno del capitolo. Per questo tema si rimanda ai contributi contenuti nella seguente pubblicazione: *La vita in comune del clero nei secoli XI e XII*, Atti della Settimana di Studio (Mendola, 1959), 2 voll., Milano, Vita e Pensiero, 1962. Questa tematica è stata sviluppata ampiamente all’interno degli scritti di Pier Damiani, uno dei maggiori teorici della Riforma, che dedicò un opuscolo proprio al tema della vita in comune che i religiosi avevano il compito di praticare seguendo il modello degli Apostoli: Petrus, Damianus, *Opusculum XXVII. De communi vita clericorum ad clericos fanensis ecclesiae*, in *P.L.*, CXLV., *S. Petri Damiani. Opera omnia*, 1857, coll. 503D-512C.

⁹⁴⁰ Capitani, *Tensioni riformatrici tra Ferrara, Pomposa e Ravenna dal X al XII secolo* cit., p. 302; Benati, *La vita comune del capitolo ferrarese nel trapasso dalla vecchia alla nuova Cattedrale* cit., pp. 293-307.

⁹⁴¹ Si rimanda alle pagine 51, 52, 53 di questa trattazione.

⁹⁴² Per quanto riguarda il tema del programmatico recupero ideologizzato di forme e stili derivati dall’arte Antica e paleocristiana, effettuato con la volontà di evocare la dimensione più pura e originaria del cristianesimo, nell’ambito della produzione artistica romana del XII si rimanda nuovamente ai seguenti contributi: Toubert, *Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII siècle* cit., pp. 99-154; Riccioni, *Gli altari di S. Galla e di S. Pantaleo* cit., pp.

potrebbe trovare conferma nel comprovato utilizzo da parte dell'officina nicoliana di modelli derivati dall'arte classica e paleocristiana, e nei numerosi esempi di reimpiego di marmi di epoca romana all'interno dell'ornamentazione della facciata principale⁹⁴³. Infine, anche l'inserimento in corrispondenza dei cartigli dei profeti di brani tratti dal sermone *Contra Iudaeos Paganos at Arrianos*, particolarmente popolare presso l'abbazia di Montecassino⁹⁴⁴ (centro culturale che ricoprì un ruolo strategico nella diffusione degli ideali sottesi al progetto riformatore)⁹⁴⁵, e citato frequentemente all'interno dei programmi iconografici coevi seguendo modalità che potremmo definire programmatiche, potrebbe essere indice, allo stesso modo, della volontà della committenza di esprimere attraverso immagini e iscrizioni la propria adesione ai valori promossi dalla Riforma della Chiesa. In base a questi elementi è forse lecito presumere che anche le figure scolpite sugli stipiti del portale dovessero rispondere alle medesime esigenze. Oltre alle opere di Bruno di Segni, anche gli scritti di Pier Damiani furono cruciali in questo periodo per la diffusione dei principi e dei valori sui quali si basò il processo di rinnovamento delle istituzioni ecclesiastiche promosso dalla Riforma⁹⁴⁶. Come abbiamo precedentemente ricordato all'interno della panoramica delle fonti relative alla teorizzazione del simbolismo animale in ambito cristiano⁹⁴⁷, Pier Damiani fu l'autore di un opuscolo redatto in forma epistolare indirizzato alla comunità monastica di Montecassino⁹⁴⁸. Nell'epistola in questione, il monastero, luogo in cui i monaci potevano trovare rifugio dalla vita mondana (esattamente come gli animali avevano trovato riparo durante il Diluvio all'interno dell'Arca di Noè), viene paragonato ad un «vivaio per le anime»; qui, attraverso la meditazione, il silenzio, il raccoglimento e l'abnegazione, il «buon religioso» poteva trovare la pace spirituale, raggiungendo quindi il completo distacco dalla dimensione materiale tramite il costante esercizio dell'ascesi. L'opuscolo di Pier Damiani rappresenta una vera e propria guida alla meditazione in

189-200. Come abbiamo visto il fenomeno è stato riscontrato anche oltre i confini della città di Roma. Quintavalle, *Riuso e significato simbolico: porta come Cristo, architrave come Pietro* cit., pp. 659-680.

⁹⁴³ Tuttavia, come abbiamo già ricordato nella parte della trattazione dedicata all'indagine delle modalità con cui l'Antico penetra all'interno del linguaggio artistico dell'officina nicoliana a Ferrara, la pratica del reimpiego di materiale di epoca romana all'interno della decorazione scultorea degli edifici religiosi va considerata come una caratteristica comune in questo periodo, alla quale non è sempre possibile attribuire un valore significante. Si rimanda alle pagine precedenti di questa trattazione, in particolare pp. 77-81.

⁹⁴⁴ Riccioni, *Il mosaico absidale di San Clemente a Roma* cit., p. 34.

⁹⁴⁵ L'abbazia di Montecassino fu inoltre uno dei poli principali dai quali si sarebbe diffuso il progetto di programmazione ideologica delle immagini ideato in questo periodo. Si rimanda ai contributi contenuti nella seguente pubblicazione: *Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana*, a cura di F. Avagliano, Montecassino, Pubblicazioni cassinesi, 1997.

⁹⁴⁶ All'importantissima figura di Pier Damiani si deve infatti la teorizzazione di molti dei principi fondamentali propri del movimento riformatore. Sul ruolo di Pier Damiani si veda: G. Fornasari, *Medioevo riformato del secolo XI: Pier Damiani e Gregorio VII*, Napoli, Liguori, 1996.

⁹⁴⁷ Si vedano le pagine n. 139 e 140 di questa trattazione.

⁹⁴⁸ Petrus, Damianus, *Opusculum LII, De bono religiosi status et variarum animantium tropologia*, in P. L, CXLV., S. *Petri Damiani. Opera omnia, Tomus secundus*, 1857, coll. 763-792. Si rimanda alla traduzione italiana a cura di Aldo Granata: Pier, Damiani, *Lettere ai monaci di Montecassino*, a cura di A. Granata, Milano, Jaca Book, 1987, pp. 103-142.

ambito monastico caratterizzata dall'utilizzo di immagini simboliche appartenenti al mondo animale, alle quali viene assegnato l'importante ruolo didattico e pedagogico di fissare nella memoria dei monaci un insieme complesso di precetti morali e religiosi. Il *De bono religiosi status*, così come le opere di esegesi del testo biblico redatte dai Padri della Chiesa⁹⁴⁹, che ebbero il ruolo di sciogliere le metafore costituite dalle figure simboliche degli animali presenti nelle Sacre Scritture e che vennero utilizzate da Pier Damiani come fonte principale per la redazione dell'epistola⁹⁵⁰, possono probabilmente essere considerate valide chiavi di lettura per l'interpretazione delle immagini a soggetto faunistico frequentemente impiegate all'interno dei programmi iconografici realizzati tra l'XI e il XII secolo. Nella maggior parte dei casi, e specialmente nei contesti in cui vi è un'alta concentrazione di questo genere di soggetti, risulta particolarmente difficile attribuire loro un preciso valore significativo, tuttavia, in seguito ad una più attenta analisi, essi si rivelano spesso portatori di messaggi simbolici ben determinati; il loro inserimento all'interno dell'ornamentazione dell'edificio religioso riflette sovente la necessità della Chiesa di educare i fedeli attraverso l'utilizzo di immagini simboliche in grado di favorire la memorizzazione degli insegnamenti religiosi, come del resto accadeva anche in ambito letterario. Il caso del mosaico absidale della chiesa di San Clemente a Roma, realizzato in un contesto cronologicamente vicino a quello in cui fu scolpito il bestiario ferrarese, ovvero intorno al 1118, risulta particolarmente esemplificativo in questo senso. L'analisi di quest'opera (considerabile come un vero e proprio manifesto dell'arte 'riformata'), condotta da Stefano Riccioni⁹⁵¹ ha dimostrato infatti, come l'ampio repertorio di figure di animali impiegato in questa sede svolga l'importante funzione di fissare in maniera indelebile nella memoria dell'osservatore, numerosi e importanti precetti e ammonimenti di natura religiosa, in questo caso particolarmente significativi per i canonici regolari. Attraverso l'osservazione delle figure degli animali, i canonici erano infatti guidati a 'visualizzare' alcune delle tematiche fondamentali per la loro formazione; per questo motivo l'opera in questione potrebbe essere considerata come un efficace strumento didattico finalizzato ad incoraggiare la riflessione tramite l'esposizione ragionata di un complesso sistema di *exempla*.

⁹⁴⁹ Si rimanda alla parte iniziale di quest'ultimo capitolo che offre una panoramica della letteratura esegetica riguardante il tema del simbolismo animale in ambito cristiano.

⁹⁵⁰ Tra le fonti di Pier Damiani vi fu sicuramente la *versio B* del *Physiologus*, nonché alcuni 'classici' della letteratura esegetica dell'età patristica, come ad esempio l'*Hexameron* di Sant'Ambrogio. Ciccarese, *Bibbie bestie e bestiari* cit., p 407.

⁹⁵¹ Riccioni, *Il mosaico absidale di San Clemente a Roma* cit.

Alla luce di queste considerazioni risulta verosimile che anche le figure simboliche di animali ed esseri mostruosi scolpite sugli stipiti del portale ferrarese, potessero svolgere una funzione analoga. Queste immagini, racchiuse entro cornici, e visualizzabili quindi una ad una con chiarezza, potevano essere probabilmente lette come singoli ammonimenti direttamente rivolti a coloro che si trovavano a varcare la soglia del tempio, luogo di passaggio da una dimensione ‘terrena’ ad una ‘spirituale’. Il fedele, veniva chiaramente indirizzato dalle severe figure dei profeti a percorrere con lo sguardo l’intera lunghezza dei pilastri della strombatura, soffermandosi di volta in volta su ognuno degli elementi costitutivi di questa lunga serie di vivaci ed espressivi rilievi. I soggetti rappresentati, frequentemente menzionati nelle fonti esegetiche riguardanti il simbolismo animale, erano probabilmente in grado di esprimere simbolicamente una vasta gamma significati spirituali. Sebbene in alcuni casi sia stato possibile rilevare la presenza di sequenze narrative, il criterio seguito dai lapicidi per la disposizione di queste immagini, resta purtroppo oscuro. È lecito comunque ipotizzare che anche il posizionamento dei rilievi dovesse essere frutto di scelte ben precise, probabilmente elaborate a monte della committenza. Vogliamo ricordare inoltre come la probabile funzione simbolica ricoperta dai rilievi della strombatura, non ostacoli una loro contemporanea lettura di insieme come rassegna enciclopedica di creature del mondo che attendono la rivelazione della parola di Dio o come rappresentazione di un vasto insieme di incarnazioni di vizi e peccati umani, vinti e sconfitti definitivamente da San Giorgio guerriero della fede.

Sarà bene tenere presente infine che la costruzione della cattedrale ferrarese fu un evento di gigantesche dimensioni; si trattava di un progetto cruciale per la città, ed è lecito presumere che ogni aspetto venisse curato nei minimi dettagli. Anche la decisione di affidare la decorazione dell’edificio ad un’officina così prestigiosa dimostra la strategica importanza attribuita dalla committenza al ruolo dell’apparato ornamentale. Le autorità religiose ferraresi, rappresentate dal vescovo riformatore Landolfo, sentivano probabilmente la necessità di veicolare, attraverso l’utilizzo didattico di immagini potenti ed evocative, uno stratificato insieme di concetti spirituali e avvertimenti, e, sebbene al moderno osservatore risulti difficile comprendere con esattezza la natura di questi messaggi, sembra chiaro a chi scrive che quello che abbiamo di fronte possa essere considerato a pieno titolo come un complesso e ragionato sistema di figure simbolicamente significanti.

Immagini⁹⁵²:



Fig. A



Fig. B.

⁹⁵² Tutte le fotografie dei rilievi della strombatura riportate in questa sede sono di proprietà di Marta Boscolo Marchi.

Strombatura, pilastro esterno sinistro, faccia esterna:



Fig. a. 1



Fig. a. 2



Fig. a. 3



Fig. a. 4



Fig. a. 5



Fig. a. 6



Fig. a. 7



Fig. a. 8



Fig. a. 9

Pilastrino esterno sinistro, faccia interna:



Fig. a. 10



Fig. a. 11



Fig. a. 12



Fig. a. 13



Fig. a. 14



Fig. a. 15



Fig. a. 16



Fig. a. 17



Fig. a. 18

Pilastrino esterno destro, faccia esterna:



Fig. b. 1



Fig. b. 2



Fig. b. 3



Fig. b. 4



Fig. b. 5



Fig. b. 6.



Fig. b. 7



Fig. b. 8



Fig. b. 9



Fig. b. 10.



Fig. b. 11.



Fig. b. 12

Pilastrino estremo destro, faccia interna:



Fig. b. 13



Fig. b. 14



Fig. b. 15



Fig. b. 16.



Fig. b. 17.



Fig. b. 18



Fig. b. 19.



Fig. b. 20.



Fig. b. 21.



Fig. b. 22.

Pilastrino interno sinistro, faccia esterna:



Fig c. 1.



Fig. c. 2.



Fig. c. 3.



Fig. c. 4.



Fig. c. 5.



Fig. c. 6.



Fig. c. 7. (a, b, c).

Pilastrino interno sinistro, faccia interna:



Fig. c. 8.



Fig. c. 9.



Fig. c. 10.



Fig. c. 11.



Fig. c. 12.



Fig. c. 13.



Fig. c. 14.



Fig. c. 15.



Fig. c. 16.



Fig. c. 17.



Fig. c. 18.



Fig. c. 19.

Pilastrino interno destro, faccia esterna:



Fig. d. 1.



Fig. d. 2.



Fig. d. 3.



Fig. d. 4.



Fig. d. 5 (a, b).



Fig. d. 6.



Fig. d. 7.



Fig. d. 8.



Fig. d. 9.

Pilastrino interno destro, faccia interna:



Fig. d. 10.



Fig. d. 11.



Fig. d. 12.



Fig. d. 13.



Fig. d. 14.



Fig. d. 15.



Fig. d. 16.



Fig. d. 17.



Fig. d. 18.



Fig. d. 19.

Abbreviazioni

P.L. *Patrologiae cursus completus: sive bibliotheca universalis, integra uniformis, commoda, oeconomica, omnium SS. Patrum, doctorum, scriptorumque ecclesiasticorum qui ad aevo apostolico ad Innocentii III tempora floruerunt. Series Latina, in qua prodeunt Patres, doctores scriptoresque Ecclesiae Latinae, a Tertulliano ad Innocentium III*, a cura di J.P Migne, 221 voll., Paris, Excudebat Migne, 1844-1855.

MGH SS. RR. *L Monumenta Germaniae historica inde ab anno Christi quingentesimo usque ad annum millesimum et quingentesimum*, 31 voll., a cura di G.H Pertz, Hannoverae, I., *Scriptores Impensis Bibliopolii aulici Hahniani*, 1829-1896.

R.I.S. *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento, ordinata da L. M. Muratori*, 38 voll., a cura di G. Carducci, V. Fedele, P. Fiorini, Città di Castello, Lapi, 1900- 1917, Bologna, Zanichelli, 1917-1975.

C.S.E.L *Corpus Ecclesiasticorum Latinorum*.

Bibliografia

Fonti

Aelianus, Claudius, *On the characteristics of animals*, translated by A. F. Scholfield, 3 voll., Cambridge, Harvard University Press, 1958.

Aesopus, *Aesopi Fabulae recensuit Aemilius Chambry*, 2 voll., a cura di E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1925-1927.

Agnelli, qui et Andreas, abbas S. Mariae Blachernas, et S. Bartholomei Ravennatis, *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, a cura L. A. Muratori, in *Rerum Italicarum Scriptores*, II., Roma, Mediolani, 1723, pp. 23-187.

Ambrosius, Mediolanensis, *Exameron*, ed. by. C. Schenkl, in *Corpus Ecclesiasticorum Latinorum*, XXXII, *Ambrosii Opera Pars Prima*, Pragae, Vindobonae, Lipsiae, Tempsky-Freytag, 1896, pp. 1-262.

Ambrosius, Mediolanensis, *De interpellatione Iob et David*, ed. C. Schenkl, in *C.S.E.L*, XXXII, *Ambrosii Opera Pars Secunda*, Pragae, Vindobonae, Lipsiae, Tempsky-Freytag, 1896, pp. 268-271

Ambrosius, Mediolanensis, *Opere dogmatiche, I: La fede*, a cura di C. Moreschini, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Roma, Città Nuova, 1984.

Ambrosius, Mediolanensis, *Esamerone*, a cura di G. Banterle, Roma, 2002.

Annales Ferrarienses, in *Annales et notae parmenses et ferrarienses*, a cura di F. Jaffè, Hannoverae, 1863, in *Monumenta Germaniae Historica*, I. *Scriptores in Folio SS*, XVIII. *Annales aevi Suevici*, p. 663.

Aritoteles, *The works of Aristotele*, a cura di W. D. Ross, J. A., Smith, XII voll., Oxford, Clarendon Press, 1908-1952, IV., *Historia Animalium*, translated by D. Wentworth Thompson, 1949 (ed. or. 1910).

Augustinus, Aurelius, Hipponensis, *Enarrationes in Psalmos XLI*, ed. E. Dekkers, J. Fraipont, in *Corpus Christianorum Series Latina*, XXXVIII., *Enarrationes in Psalmos I-L*, Turnhout, Brepols, 1956

Augustinus, Aurelius, Hipponensis, *Annotationum in Job*, in *P. L.*, XXXIV., coll. 827- 887.

Augustinus, Aurelius, Hipponensis, *De civitate Dei. Libri XXII*, ed. E. Hoffmann, in *Corpus Ecclesiasticorum Latinorum*, XXXX, *Pars prima libri I-XIII*, 1899.

Augustinus, Aurelius, Hipponensis, *De civitate Dei. Libri XXII*, ed. E. Hoffmann, in *Corpus Ecclesiasticorum Latinorum*, XXXX, *Pars secunda libri XIV-XXII*, 1900.

Augustinus, Aurelius, Hipponensis, *De doctrina christiana*, ed. G.M. Green, in *Corpus Ecclesiasticorum Latinorum*, LXXX, Vindobonae, Hoelder, Pichler, Tempsky, 1963.

Augustinus, Aurelius, Hipponensis, *De civitate Dei*, a cura di C. Carena, Torino, Einaudi, 1992.

Avianus, *The fables of Avianus*, a cura di R. Ellis, Oxfor, Clarendon Press, 1887.

Blondus, Flavius, *De Roma triumphante libri decem, priscorum scriptorium lectoribus utilissimi, ad totius Romanae antiquitatis cognitionem pernecessrij*, I. *Italia illustrata*, Basileae, Officina Frobeniana, 1531.

Borsetti, Andrea, *Supplemento al Compendio Historico del Signor D. Marc'Antonio Guarini Ferrarese*, Ferrara, Giulio Bolzoni Giglio, 1670.

Borsetti, Ferrante, *Historia Almi Ferrariae Gymnasii in Duas partes divisa, D. Thomae Rufo S.R.E. Cardinali Praenestino Episcopo, ac Archiepiscopo Ferrariensi*, 2 voll., Ferrara, Pomatelli, 1735 (ed. anast. Bologna, 1970).

Bruno, Signensis, *Tractatus. III. De sacramentis ecclesiae, mysteriis atque ecclesiasticis ritibus*, in *P.L.*, CLXV, coll. 1089B-1110A.

Bruno, Signensis, *Sententiae. I. De figuris ecclesiae*, in *P.L.*, CLXV, coll. 875A-902B.

Bruno, Signensis, *Sententiae. II. De ornamentis ecclesiae*, in *P.L.*, CLXV, coll. 901B-942D.

Chronicon Estense cum additamentis usque ad annum 1478, a cura di G. Bertoni, E.P Vicini, in *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento, ordinata da L. M. Muratori*, 38 voll., a cura di G. Carducci, V. Fedele, P. Fiorini, Città di Castello, Lapi, 1900- 1917, Bologna, Zanichelli, 1917-1975, XV., III, Città di Castello, Bologna, 1908-1937, pp. 1-96.

Chronicon Fratris Francisci Pipini bononiensis ordinis preadicatorum, ab anno MCLXXVI ad annum circiter MCCCXIV, in *Rerum Italicarum Scriptores*, IX., Mediolani, 1726, coll. 581-752.

Chronicon Parmense, a cura di G. Bonazzi, in *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento, ordinata da L. M. Muratori*, 38 voll., a cura di G. Carducci, V. Fedele, P. Fiorini, Città di Castello, Lapi, 1900- 1917, Bologna, Zanichelli, 1917-1975, IX., IX, Città di Castello, 1908, p. 5.

- Clemens, Alexandrinus, *Gli Stromati. Note di vera Filosofia*, a cura di G. Pini, Milano, Paoline, 1985.
- Clemens, Alexandrinus, *Protreptico ai greci*, a cura di F. Migliore, Roma, Città Nuova, 2004.
- Ctesias, Cnidius, *Storia della Persia. L'India: (Fozio, Bibliotheca 72)*, a cura di S. Micunco, Padova, Antenore, 2010.
- Damascenus, Ioannes, *Difesa delle immagini sacre: discorsi apologetici contro coloro che calunniano le sante immagini*, a cura di V. Fazzo, Roma, Città Nuova, 1983.
- De rebus in Oriente mirabilibus: (lettere de Pharasmanes)*, a cura di C. Lecouteux, Meisenheim am Glan, Hain, 1979.
- De rerum naturis: cod. Casin. 132/Archivio dell'abbazia di Montecassino, Rabano Mauro*, a cura di G. Cavallo, Pavone Canavese, Priuli & Verlucca, 1994.
- Diario ferrarese dell'anno 1409 sino al 1502 di autori incerti*, a cura di G. Pardi, in *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento, ordinata da L.A Muratori*, 38 voll., a cura di G. Carducci, V. Fedele, P. Fiorini, Città di Castello, Lapi, 1900- 1917, Bologna, Zanichelli, 1917-1975, XXIV., VII b, Bologna 1928-1933, pp. 155-408.
- Dionigi, Areopagita, *Tutte le opere*, a cura di P. Scazzoso, E. Bellini, Milano, Rusconi, 1981.
- Epistola Alexandri ad Aristotelem ad codicum fidem edita et commentario critico instructa*, ed. by. W. W. Boer, The Hague, Excelsior, 1953.
- Eucherius, *Formulae spiritualis intelligentiae*, ed. by. C. Wotke, in *Corpus Ecclesiasticorum Latinorum, XXXI, Eucherii Lugdunensis Opera Omnia Pars Prima*, Pragae, Vindobonae, Lipsiae, Tempsky-Freytag, 1894, pp. 1-62.
- Eusebio di Cesarea, *Vita di Costantino*, a cura di L. Franco, Milano, Rizzoli, 2009.
- Gregorius Magnus, *Moralia in Job (Libri I-X)*, ed. M. Adriaen, in *Corpus Christianorum Series Latina, CXLIII*, Turnhout, Brepols, 1979.
- Guarini, Marc'Antonio, *Compendio storico dell'origine, accrescimento, e Prerogative delle Chiese, e Luoghi Pij della Città, e Diocesi di Ferrara, E delle memorie di que' Personaggi di pregio che in esse sono seppelliti, in cui incidentalmente si fa menzione di Reliquie, Pitture, Sculture ed altri ornamenti al decoro così di esse Chiese, come della Città appartenenti*, Ferrara 1998 (ed. or. Ferrara, Heredi di Vittorio Baldini, 1621).
- Hesiodus, *Teogonia*, a cura di G. Arrighetti, Milano, Rizzoli, 1984.
- Hesiodus, *Opere e giorni*, a cura di G. Arrighetti, Milano, Garzanti, 1985.
- Homerus, *Odissea*, a cura di R. Calzecchi Onesti, F. Codino, Torino, Einaudi, 1963.
- Homerus, *Iliade*, a cura di R. Calzecchi Onesti, F. Codino, Torino, Einaudi, 1963.
- Honorius, Augustodunensis, *De imagine mundi. Libri tres*, in *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, 221 voll., a cura di J.P Migne, Parisiis 1844-1855, CLXXII., 1854, cc. 122-146.
- Igino, *Mitologia astrale*, a cura di G. Chiarini, G. Guidorizzi, Milano, Adelphi, 2009.

Il romanzo di Alessandro, a cura di M. Centanni, Torino, Einaudi, 1991.

Il Fisiologo, a cura di F. Zambon, Milano, Adelphi, 1975.

Latini, Brunetto, *Li Livres dou Tresor*, a cura di F. J. Carmody, Berkeley, University of California Press, 1948.

Le meraviglie dell'Oriente. De rebus in Oriente mirabilibus, a cura di M. Ciccuto, Pisa, ETS, 1994.

Lettera di Aristea a Filocrate, a cura di F. Calabi, Milano, Rizzoli, 1995.

Iohannes, Ferrariensis, *Ex annalium marchionum Estensium excerpta*, a cura di L. Simeoni, in *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento, ordinata da L.A Muratori*, 38 voll., a cura di G. Carducci, V. Fedele, P. Fiorini, Città di Castello, Lapi, 1900-1917, Bologna, Zanichelli, 1917-1975, XX. II, Bologna 1936.

Isidorus, Hispalensis, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, ed. by W.M Lindsay, Oxonii, E. Typographeo Clarendoniano, 1911.

Isidorus, Hispalensis, *Etymologie. Livre XII. Des Animaux*, ed. J. Andrè, Paris, 1986.

Isidorus, Hispalensis, *Etimologie o origini*, 2 voll., a cura di A. Valastro Canale, Torino, UTET, 2004.

Iulius Valerius Polemius, *Res gestae Alexandri Macedonis translatae ex Aesopo Graeco*, ed. by B. Kübler, Leipzig, Teubner, 1888.

Jacobus da Voragine, *Legenda Aurea. Vulgo Historia Lombardica dicta*, a cura di T. J. G. Graesse, Lipsiae, Impensis Librariae Arnoldianae, 1850.

Jacobus da Voragine, *Legenda Aurea*, a cura di J. P Maggioni, Bottai-Impruneta, SISMELE Edizioni del Galluzzo, 1998.

Kehr, Paul Fridolin, *Italia pontificia, sive, repertorium privilegiorum et litterarum a romanis pontificibus ante annum MCLXXXVIII Italiae ecclesiis, monasteriis, civitatibus singulisque personis concessorum*, 10 voll., Berlin, Berolini: apud Weidmannos, 1906-1975, V. *Aemilia sive provincia Ravennas*, Berlin 1911.

Liber monstrorum (secolo IX), a cura di F. Porsia, Napoli, Liguori, 2012 (ed. or. Bari, Dedalo libri, 1976).

Liber monstrorum de diversis generibus, a cura di C. Bologna, Milano, Bompiani, 1977.

Megasthenis Indica. Fragmenta collegit, commentationem et indices addidit, a cura di E.A Schwanbeck, Bonnae, Pleimes, 1846.

Oppianus Apamensis, *Oppiani poetae cilicis. De Venatione Libri IV, et de Piscatione Libri V, cum paraphrasi graeca*, a cura di J. Gottlob Schneider, Strasburgh, Argentorati: sumptibus Amandi König, bibliopolae, 1776.

Origenes, *Commento al Cantico dei Cantici*, a cura di M. Simonetti, Roma, Città Nuova, 1976.

Origenes, *Omellie sulla Genesi*, a cura di M. Simonetti, traduzione di M. I. Danieli, Roma, Città Nuova, 2002, (ed. or. 1978)

Origenes, *Omellie sul Levitico*, a cura di M. I. Danieli, Roma, Città Nuova, 1985.

Origenes, *Omellie su Ezechiele*, a cura di A. Grappone, traduzione di F. Bucchi, Roma, Città Nuova Editrice, 2016.

Ovidio, *Le Metamorfosi*, a cura di G. Paduano, A. Perutelli, Torino, Einaudi, 2000.

Paolinus Nolanus, *Epistulae*, ed. W. Hartel, in *C.S.E.L.*, XXIX, Pragae, Vindobonae, Lipsiae, Tempsky-Freytag, 1894.

Petrus, Damianus, *Opusculum LII, De bono religiosi status et variarum animantium tropologia*, in *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, a cura di J. P Migne, 221 voll., Paris 1844-1864, CXLV., *S. Petri Damiani. Opera omnia*, 1857, coll. 763-792.

Petrus, Damianus, *Opusculum XXVII. De communi vita clericorum ad clericos fanensis ecclesiae*, in *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, a cura di J. P Migne, 221 voll., Paris 1844-1864, CXLV., *S. Petri Damiani. Opera omnia*, 1857, coll. 503D-512C.

Petrus, Damianus, *Lettere ai monaci di Montecassino*, a cura di A. Granata, Milano, Jaca Book, 1987, pp. 103-142.

Phaedrus, *Favole*, a cura di A. Richelmy, Torino, Einaudi, 1959.

Philo Alexandrinus, *Philonis Alexandrini Libellus de Opificio Mundi*, ed. by. L. Cohn, Vratislavie, Apud Guilelmum Koebner, 1889.

Philo, XII voll., translated by F. H. Colson, G. H Whitaker, Cambridge, Harvard University Press, London, W. Heinemann, 1929.

Physiologus latinus: editions preliminaires, versio B, a cura di F.J Carmody, Paris, Librairie E. Droz, 1939.

Plinius Maior *Naturalis Historia*, ed. H. Rackham, *Pliny Natural History, III, Libri VIII-XI*, Cambridge: Harvard University Press, London, Heinemann, 1967, (ed. or. 1940).

Plinius Maior, *Storia Naturale I: Cosmologia e Geografia (libri I-VI)*, a cura di A. Barchesi *et. al.*, Torino, Einaudi, 1982.

Plinius Maior, *Storia Naturale II: Antropologia e Zoologia (libri VII-XI)*, a cura di A. Borghini *et. al.*, Torino, Einaudi, 1983.

Plinius, Maior, *Storie Naturali (Libri VIII-XI)*, a cura di F. Maspero, Milano, Rizzoli, 2011.

Pomponii Melae De chorographia libri tres, a cura di P. Parroni, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1984.

Quodvultdeus Carthaginiensis, *Opera tributa. Contra Iudaeos, Paganos et Arrianos*, ed. R. Braun, in *Corpus Christianorum Series Latina*, LX, Turnhout, Brepols, 1976, pp. 225-258.

Rabanus Maurus, *De universo, Libri Viginti Duo*, in *Patrologiae cursus completus: sive bibliotheca universalis, integra uniformis, commoda, oeconomica, omnium SS. Patrum, doctorum, scriptorumque ecclesiasticorum qui ad aevo apostolico ad usque Innocetii III tempora floruerunt. Series Latina, in qua prodeunt Patres, doctores scriptoresque Ecclesiae Latinae, a Tertulliano ad Innocentium III*, a cura di J.P Migne, 221 voll., Parisiis, Excudebat Migne, 1844-1855, CXI., 1852, col. 9-614.

Rabanus Maurus, *Allegoriae in universam sacram scripturam*, in *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, a cura di J. P Migne, 221 voll., Parisiis 1844-1864, CXII. col. 849A-1088C.

Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento, ordinata da L.A Muratori, 38 voll., a cura di G. Carducci, V. Fedele, P. Fiorini, Città di Castello, Lapi, 1900- 1917; [poi] Bologna, Zanichelli, 1917-1975 (ed. or. Roma, Mediolani, 1723-1751).

Riccobaldo, Ferrariensis, *Historia imperatorum romano-germanicorum a Carolo Magno usque ad annum MCCXCVIII producta*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, IX., Mediolani, 1726, coll. 107-144.

Riccobaldo, Ferrariensis, *Chronica Parva ferrariensis*, a cura di G. Zanella, Ferrara, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, 1983.

Sardi, Gasparo, *Libro delle historie Ferraresi*, Ferrara, Gironi, 1646.

S. Bernhardi Apologia ad Guillelmum abbatem s. Theoderici, in J. Von Schlosser, *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la Storia dell'Arte del Medioevo occidentale (secolo IV-XV). Con un'aggiunta di nuovi testi e aggiornamenti critico-bibliografici a cura di Janos Vegh*, Firenze, Le lettere, 1992, pp. 266-268 (ed. or. Wien, Greaser, 1896).

Sigonio, Carlo, *Historiarum de regno Italiae libri quindecim*, Bononiae, 1580.

Solinus Gaius Iulius, *Collectanea rerum memorabilium, iterum recensuit Th. Mommsen*, Berlin, Berolini: apud Weimmanos, 1895.

Wilmo, Episcopo ferrariensis, *De scismate Hildebrandi*, in *Libelli de lite imperatorum et pontificum saeculis XI. et XII, conscripti*, 3 voll., a cura di E.L Dummler, Hannoverae, 1891, I. pp. 529-567. Fa parte di *Monumenta Germaniae historica inde ab anno Christi quingentesimo usque ad annum millesimum et quingentesimum*, 31 voll., a cura di G.H Pertz, Hannoverae, I., *Scriptores Impensis Bibliopolii aulici Hahniani*, 1829-1896.

Wilmo, Episcopo ferrariensis, *De scismate Hildebrandi*, in *Libelli de lite imperatorum et pontificum saeculis XI. et XII, conscripti*, 3 voll., a cura di E.L Dummler, I., pp. 529-567, Hannoverae, 1891, in *Monumenta Germaniae Historica*, I., *Scriptores*, pp. 529-567. Impensis Bibliopolii aulici Hahniani, 1829-1896.

Zeno, Sanctus, *Tractatus*, in *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, a cura di J. P Migne, 221 voll., Parisiis 1844-1864, XI., *Sanctorum Zenonis et Optati, prioris Veronae alterius milevi episcoporum. Opera Omnia*, 1845, col. 253-528A.

Studi

Aceto, Francesco, *et al.*, *Cantieri Medievali*, a cura di R. Cassanelli, Milano, Jaca Book, 1997.

Agazzi, Michela, *Fregi a tralcio abitato nell'edilizia civile veneziana*, in *Medioevo: i modelli*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 1999), a cura di C.A Quintavalle, Milano, Electa, 2002, pp. 405-412.

Agnelli, Giuseppe, *Arte retrospettiva: la porta maggiore della Cattedrale di Ferrara*, «Emporium», 24, 1906, pp. 341-353.

Agnelli, Giuseppe, *Ferrara: porte di chiese, di palazzi, di case*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1909.

Agnelli, Giuseppe, *Davanti alla cattedrale di Ferrara*, in *La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza delle manifestazioni celebrative dell'VIII Centenario della Cattedrale poste sotto il patrocinio della Reale Accademia d'Italia: 1135-1935*, a cura del Comitato per la celebrazione dell'ottavo centenario, Verona, officine grafiche Mondadori, 1937, pp. 35-45.

Andreani, Alma, *Sculture romaniche nella Cattedrale di Ancona*, «Rassegna Marchigiana», 1, 1922, pp. 277-279.

Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano, 2 voll., a cura di M.P Ciccarese, Bologna, Bologna Edizioni Dehoniane, 2002-2007.

Animals and the symbolic in medieval art and literature, ed. by L. A. J. R Howen, Groningen, E. Foster, 1997.

Andreotti, Angelo, *Il maestro dei mesi*, Padova, Interbooks, 1987.

Anti, Elisa, *Santi e animali nell'Italia padana: secoli IV-XII*, Bologna, CLUEB, 1998.

Antolini, Carlo, *Una questione cronologica: la morte di Guglielmo Marchesella*, «Atti e Memorie della Deputazione ferrarese di Storia Patria», s. 1, n. 9, 1897.

Antonucci, Giovanni, *Proverbi figurati*, «Emporium», 74, 1931, pp. 305-306.

Arndt, Wilhelm, *Passio Sancti Georgii*, «Berichte über die Verhondlung der königlich sächsischen. Gesellschaft der wissenschaften zu Leipzig. Philologisch Historische Klasse», 26, 1874, pp. 43-70.

Arslan, Edoardo, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII: con un'appendice sull'architettura romanica veronese*, Milano, Bocca, 1943.

Arslan, Edoardo, *Note sulla scultura romanica pavese*, «Bollettino d'Arte», 2, 1955, pp. 103-118.

Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule Ibérique, Atti del Convegno (Lausanne, 2012), a cura di Barbara Franzè, Paris, Piacard, 2015.

Atlante storico della musica nel Medioevo, a cura di V. Minazzi, F. A. Gallo, Milano, Jaca Book, 2011.

Bacchi, Teresa, *Terra e società in età carolingia e postcarolingia*, in *Storia di Ferrara*, 7 voll., a cura di A. Vasina, Ferrara, Corbo, 1987, IV. *L'alto Medioevo VII-XII*, pp. 14-36.

Balboni, Dante, *L'anno della fondazione (1135) e della consacrazione (1177) della Cattedrale di Ferrara (1135-1177)*, in *L'arte sacra nei Ducati Estensi*, Atti della II Settimana dei Beni storico-

artistici della Chiesa nazionale negli Antichi Ducati Estensi (Ferrara 1982), a cura di G. Fallani, Ferrara, Stabilimento Artistico Tipografico Editoriale, 1984, pp.59-84.

Balt, Hermann, *Zur romanische Löwensymbolik*, «Zeitschrift des historischen Vereines für Steiermark», 54, 1963, pp. 195-220.

Baltrušaitis, Jurgis, *Etudes sur l'art medieval en Géorgie et en Arménie*, Paris, Leroux, 1929.

Baltrušaitis, Jurgis, *Il Medioevo fantastico: antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, Mondadori, 1972 (ed. or. Paris, Flammarion, 1955).

Baltrušaitis, Jurgis, *Formazioni, deformazioni. La stilistica ornamentale nella scultura romanica*, Milano, Adelphi, 2005 (ed. or. Paris, Flammarion, 1986).

Banck, Alisa, *Byzantine Art in the Collections of the URSS*, Leningrad-Moscow, Sovietykh Khudozhnik, 1966.

Barillari, Sonia, Maura, *La scena di pietra: tradizione materiale e pratiche performative a confronto sulla scorta del «Jeu d'Adame»*, in *La scena materiale: oggetti e pratiche di rappresentazione nel teatro medievale*, a cura di T. Pacchianotti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.

Barotti, Cesare, *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici, e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara, Giuseppe Rinaldi, 1770 (ed. anast. Sala Bolognese 1977).

Barotti, Lorenzo, *Serie de Vescovi ed Arcivescovi di Ferrara dedicata all'eminetissimo, e reverendissimo signore il signor Card. Bernardino Giraud prouidore del regnante sommo pontefice*, Ferrara, Pomatelli, 1781.

Barral I Altet, Xavier, *Incorniciare la porta della Chiesa come con un avorio marmoreo: la formulazione del portale romanico a Roma (XI-XII secolo)*, in *Il Potere dell'arte nel medioevo: studi in onore di Maria d'Onofrio*, a cura di M. Gianandrea, F. Gangemi, C. Costantini, Roma, Campisano, 2004, pp. 23-38.

Barral I Altet, Xavier, *Contro l'arte romanica?: saggio su un passato reinventato*, a cura di R. Cassanelli, Milano, Jaca Book, 2009.

Barral I Altet, Xavier, *Arte medievale e riforma gregoriana. Riflessioni su un problema storiografico*, «Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research Centre for Late Antiquity and Middle Ages», 16, 2010, pp. 73-82.

Barral I Altet, *Art monumental roman et la réforme grégorienne: plaidoyer contre une fiction historiographique très enracinée*, in *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule Ibérique*, Atti del Convegno (Lausanne, 2012), a cura di Barbara Franzè, Paris, Picard, 2015, pp. 44-56.

Baruffaldi, Girolamo, *Rime scelte de poeti ferraresi antichi e moderni. Aggiuntevi nel fine alcune brevi Notizie Istoriche intorno ad essi*, Ferrara, Pometelli, 1713.

Baruffaldi, Girolamo, *Apologia in difesa dell'origine della città di Ferrara nata cristiana di Religione, e non Idolatra come pretende il Dottor Bernardo Tanucci da Stia*, in *Raccolta di opuscoli scientifici e filologici*, a cura di A. Calogerà, 42 voll., Venezia, 1728-1757, VI., Venezia, 1732, cc. 489-517.

Beagon, Mary, *The Elder Pliny on the Human Animal. Natural History Book 7*, Oxford, Claredon Press, 2005.

Beasts and Birds of the Middle Ages. The Bestiary and Its Legacy, ed. by W. B. Clark, M. T. McMunn, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.

Baer, Eva, *Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art. An Iconographical study*, Jerusalem, Israel Oriental Society, 1965.

Belloni, Antonio, *Per una iscrizione in volgare antica e per uno storiografo del Seicento*, in «Studi Medievali», s. 2, 1906-1907, pp. 219-234.

Belloni, Luigi, *Il mito degli Acefali*, «Rivista Ciba», 23, 1950, pp.761-764.

Benati, Amedeo, *Città e territorio fra Bizantini e Longobardi*, in *Storia di Ferrara*, 7 voll., a cura di A. Vasina, Ferrara, Corbo, 1987, IV. *L'Alto Medioevo VII-XII*, pp. 108-137.

Benati Amedeo, Samaritani Antonio, *La Chiesa di Ferrara nella storia della città e del suo territorio. Secoli IV-XIV*, Ferrara, Corbo, 1989.

Benati, Amedeo, *Alle origini della diocesi di Ferrara: tra Voghenza e Comacchio (secc. IV-VIII)*, in *La Chiesa di Ferrara nella storia della città e del suo territorio*, Ferrara, Corbo, 1989, in A. Benati, A. Samaritani, *La Chiesa di Ferrara nella storia della città e del suo territorio. Secoli IV-XIV*, 1989, pp. 3-27.

Berger de Xivrey, Jules, *Traditions téatologiques, ou récits de l'Antiquité et du Moyen Âge en occident sur quelques points de la fable du merveilleux et de l'histoire naturelle*, Paris, Impr. Royale, 1836.

Bertini, Ferruccio, *Gli animali nella favolistica medievale* in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, 2 voll., Atti della XXXI Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 1983), Spoleto 1985, II., pp. 1031-1056.

Bertoni, Giulio, *La Biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, Loescher, 1903, pp. 28-29.

Bertoni, Giulio, *Notizia sull'iscrizione ferrarese del 1135*, «Studi Medievali», s. 2, 1906-1907, pp. 239-241.

Bertoni, Giulio, *Altante storico-artistico del Duomo di Modena*, Modena, Orlandini, 1921.

Bertoni, Giulio, *La fondazione della cattedrale di Ferrara e l'iscrizione del 1135*, in *La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza delle manifestazioni celebrative dell'VIII Centenario della Cattedrale poste sotto il patrocinio della Reale Accademia d'Italia: 1135-1935*, a cura del Comitato per la celebrazione dell'ottavo centenario, Verona, officine grafiche Mondadori, 1937, pp. 129-137.

Bestiari Medievali, a cura di L. Morini, Torino, Einaudi, 1996.

Bettini, Maurizio, Spina, Luigi, *Il mito delle sirene: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 1996.

Bejor, Giorgio, Castoldi, Marina, Lamburgo, Claudia, *Arte Greca: dal decimo al primo secolo a.C.*, Mondadori Universitaria, Milano, 2008.

Bisconti, Fabrizio, *Linguaggi figurativi, il reimpiego delle immagini. Le iconografie*, in *Aurea Romana: dalla città pagana alla città cristiana*, a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Roma, L'Erma di Bretschneider, pp. 361-367.

Bisi, Anna Maria, *Il Grifone. Storia di un motivo iconografico nell'Antico Oriente Mediterraneo*, Roma, Istituto di Studi del Vicino Oriente Università, 1965.

Bloch, Raymond, *Les prodiges dans l'antiquité classique (Grèce, Etrurie et Rome)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

Bocchi, Francesca, *Note di storia urbanistica ferrarese nell'alto medioevo*, «Atti e Memorie della Deputazione ferrarese di Storia Patria», s. 3, 18, 1974.

Bocchi, Francesca, *Società e politica a Ferrara tra Ravennati e Canossani*, in *Storia di Ferrara*, 7 voll., a cura di A. Vasina, Ferrara, Corbo, 1987, IV. *L'Alto Medioevo VII-XII*, pp. 196-225.

Boglioni, Pierre, *Il Santo e gli animali nell'alto medioevo*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, 2 voll., Atti della XXXI Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 1983), Spoleto 1985, II., pp. 936-993.

Boscolo Marchi, Marta, *La cattedrale di Ferrara in età medievale: fasi costruttive e questioni iconografiche*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2016.

Bovini, Giuseppe, *Sculture paleocristiane e altomedievali conservate a Ferrara*, «Felix Ravenna», s. 3, 14, 1954, pp. 22-36.

Braca, Antonio, *Gli avori medievali del museo diocesano di Salerno*, Salerno, Pietro Laveglia, 1994.

Brisighella, Carlo, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara (sec. XVIII)*, a cura di M.A. Novelli, Ferrara, Spazio libri, 1991.

Brown, William Llewellyn, *The Etruscan Lion*, Oxford, Clarendon Press, 1960.

Bruno di Segni (1048-1123) e la chiesa del suo tempo, Atti delle Giornate di studio (Segni, 1999), a cura di F. Cipollini, Venafro, Edizioni Eva, 2001.

Calura, Mario, *La simbolistica nella cattedrale di Ferrara*, in *La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza delle manifestazioni celebrative dell'VIII Centenario della Cattedrale poste sotto il patrocinio della Reale Accademia d'Italia: 1135-1935*, a cura del Comitato per la celebrazione dell'ottavo centenario, Verona, officine grafiche Mondadori, 1937, pp. 98-127.

Calzecchi Onesti, Carlo, *L'architettura romanica e il Duomo di Ferrara*, in *La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza delle manifestazioni celebrative dell'VIII Centenario della Cattedrale poste sotto il*

patrocinio della Reale Accademia d'Italia: 1135-1935, a cura del Comitato per la celebrazione dell'ottavo centenario, Verona, officine grafiche Mondadori, 1937, pp.21-32.

Calzona, Arturo, *Niccolò a Verona: La facciata e il protiro di San Zeno*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, 3 voll., Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A. M., Romanini, Ferrara, Corbo, 1985, I, pp. 441-489.

Calzona, Arturo, "Pavimentum curiosum, quod est in ecclesia [...] penitus evertatur" *Cattedrali e mosaici pavimentali a Reggio Emilia, Cremona, Pavia*, in *Il Medioevo delle cattedrali: Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI. e XII.)*, Milano, Skira, 2006, pp. 291-333.

Camille, Michael, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London, Reaktion Books, 1995.

Campana, Augusto, *Paleografia oggi: rapporti problemi e prospettive di una 'coraggiosa disciplina'*, «Studi Urbinati», n.s, 41, 1/2, 1967, pp. 1013-1030.

Campana, Augusto, *Le iscrizioni medievali di San Gemini*, in *San Gemini e Carsulae*, a cura di U. Ciotti, Milano, Bestetti, 1976, pp. 81-132.

Campana, Augusto, *Le testimonianze delle iscrizioni in Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena. Quando le cattedrali erano bianche. Mostra sul Duomo di Modena dopo il restauro*, catalogo della mostra (Modena 1984), a cura di E. Castelnuovo, A. Peroni, Modena, Panini, 1985, pp. 363-373

Canonici, Ferdinando, *Sulla cattedrale di Ferrara. Cenno storico e studii d'arte*, Venezia, Gaspari, 1845.

Carrara, Eliana, *Popolazioni Favolose*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 11 voll., a cura di A.M Romanini, Roma, Treccani, 1998, IX., pp. 649-653.

Carruthers, Mary, *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006.

Carson Webster, James, *The Labors of the Months in Antique and Medieval Art to the End of Twelfth Century*, Evaston Chicago, 1938.

Castagnetti, Andrea, *La società ferrarese nella prima età comunale. Secolo XII*, in *Storia di Ferrara*, 7 voll., a cura di A. Vasina, Ferrara, Corbo, 1987, IV. *Il Basso Medioevo XII-XIV*, pp. 129- 157.

Castagnetti, Andrea, *La società ferrarese (secoli XI-XIII)*, Verona, Libreria Universitaria Editrice, 1991.

Castagnoli, Guido, *Il Duomo di Ferrara*, Ferrara, Taddei, 1895.

Castelnuovo, Enrico, *Flores cum beluis comixtos: i portali della cattedrale di Modena*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena. Quando le cattedrali erano bianche. Mostra sul Duomo di Modena*

dopo il restauro, catalogo della mostra (Modena 1984), a cura di E. Castelnuovo, A. Peroni, Modena, Panini, 1985, pp. 452-459.

Castelnuovo, Enrico, *Introduzione*, in *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Roma, Laterza, 2004, pp. V-XXIII.

Cattabiani, Alfredo, *Volario: simboli miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti, creature fantastiche*, Milano, Mondadori, 2000.

Cenacchi, Giuseppe, *Cultura ecclesiastica e scuola cattedrale e Ferrara nel secolo XII*, in *La Cattedrale di Ferrara*, atti del Convegno nazionale di studi storici organizzato dall'Accademia delle Scienze e di Ferrara sotto l'alto patrocinio della Presidenza del Consiglio dei Ministri (Ferrara 1979), Ferrara, Stabilimento Artistico Tipografico Editoriale, 1982, pp. 311-327.

Charbonneau-Lassay, Luis, *Il Bestiario di Cristo. La misteriosa emblematica di Gesù Cristo*, 2 voll., Roma, Arkeios, 1994.

Cicarese, Maria Pia, "Formam Christi gerere". Osservazioni sul simbolismo cristologico degli animali, «Annali di Storia dell'esegesi», 8/2, 1991, pp. 565-587.

Cicarese, Maria Pia, *Bibbia, bestie e Bestiari: l'interpretazione Cristiana degli animali dalle origini al Medioevo*, in *Il Battistero di Parma: iconografia, iconologia, fonti letterarie*, a cura di G. Schianchi, Milano, Vita e Pensiero, 1999, pp. 375-410.

Cittadella, Luigi Napoleone, *Notizie amministrative, storiche, artistiche relative a Ferrara ricavate da documenti*, 2 voll., Bologna, Forni, 1969 (ed. or. Ferrara 1868).

Clermont-Ganneau, Charles, *Horus et Saint Georges*, «Revue Archéologique», n.s., 33, 1877, pp. 23-21.

Cochetti Pratesi, Lorenza, *La scuola di Piacenza: problemi di scultura romanica in Emilia*, Roma, Bulzoni, 1973.

Cochetti Pratesi, Lorenza, *Postille Piacentine e Problemi Cremonesi*, «Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte», n.s., 27, 1979, pp. 194-228.

Cochetti Pratesi, Lorenza, *Quesiti sulla discendenza niccoliana*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, 3 voll., Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A. M., Romanini, Ferrara, Corbo, 1985, pp. 375-406.

Coden, Fabio, *Micant hic fulgida: Il portale della Pieve di San Giorgio ad Argenta*, «Felix Ravenna», s. 4, 153-156, 1997-2000, pp. 81-134.

Codici miniati e artigianato rurale: immagini devozionali e apotropaiche dalla cultura egemone alla cultura subalterna, catalogo della mostra (San Benedetto al Polirone 1978), Museo civico polironiano, San Benedetto Po, 1978.

Condello, Emma, *La Bibbia al tempo della Riforma Gregoriana: le bibbie atlantiche*, Roma, Scuola Vaticana di Paleografia Diplomatica e Archivistica, 2005.

Coppola, Valentina, Molinari, Maurizio, *Un laterizio dal territorio medesano con raffigurazione della lotta tra San Giorgio e il drago*, «Pagani e Cristiani. Forme e attestazioni di religiosità nel mondo antico in Emilia», 11, 2012, pp. 139-158.

Corblet, Jules, *Le lion et le beouf sculptés aux portails des Eglises*, «Revue de l'art chrétien. Recueil mensuel d'Archeologie religieuse, dirigé par M. L'Abbè, J. Corblet de la Société Imperiale des Antiquaires de France», 6, 1862, pp. 82-99.

Costantino il Grande: la civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente, catalogo della mostra (Rimini 2005), a cura di A. Donati, E. Gentili, Cinesello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.

Cowdrey, Herbert, Edward, John, *The Cluniacs and the Gregorian Reform*, Oxford, Clarendon Press, 1970.

Cowdrey, Herbert, Edward, *L'abate Desiderio e lo splendore di Montecassino. Riforma della Chiesa e politica nell'XI secolo*, Milano, Jaca Book, 1986 (ed. or. Oxford, 1983).

Cozzi, Enrica, *Kairos: Un rilievo dell'XI secolo a Torcello*, «Spazio filosofico», 2/17, 2016, pp. 197-200.

Cracco Ruggini, Clelia, *Sulla cristianizzazione della cultura pagana: il mito greco e latino di Alessandro dell'età antonina al medioevo*, «Athenaeum», 63, 1965, pp. 3-80.

Cristoforetti, Simone, *Su Khidr, patrono di contaminazioni*, in *Ex libris Franco Coslovi*, a cura di D. Bredi, G. Scarcia, Venezia, Poligrafo, 1996.

Dalle Mule, Anna, *La cavalcata infernale di Teodorico: uno studio iconografico*, tesi di dottorato, Ludwig Maximilians Universität von München, a.a 2015-2016, relatore U. Pfisterer.

Darrel Jackson, B., *The Theory of Signs in St. Augustine's "De doctrina christiana"*, «Revue d'Etudes Augustiniennes et Patristique», 15, 1969, pp. 9-49.

Davy, Marie, Madeleine, *Il simbolismo medievale*, a cura di G. De Turrís, B. Pavarotti, Roma, Edizioni Mediterranee (ed. or. Paris, Flammarion, 1964).

Davy, Marie, Madeleine, *Simbologia degli uccelli*, Genova, ECIG, 1993 (ed. or. Paris, Albin Michel, 1992).

Debidour, Victor, Henry, *Le bestiaire sculpté du Moyen Âge en France*, Paris, Arthaud, 1961.

De Francovich, Gèza, *La corrente comasca nella scultura romanica europea*, «Rivista del Regio Istituto d'archeologia e storia dell'arte», 6, 1937, pp. 36-129.

De Francovich, Gèza, *Wiligelmo da Modena e gli inizi della scultura romanica in Francia e in Spagna*, «Rivista del Regio Istituto d'archeologia e storia dell'arte», 9, 1942, pp. 103-147.

- De Francovich, Gèza, *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, 2 voll., Milano-Firenze, Electa, 1952.
- De Giorgio, Teodoro, *San Teodoro. L'invincibile guerriero: Storia, culto, iconografia*, Roma, Gangemi, 2016.
- Delehaye, Hippolyte, *Les légendes grecques des Saints militaires*, Paris, Picard, 1909.
- Demetrescu, Camilian, *Proverbi di Pietra: il simbolo dell'arte romanica*, 2 voll., Rimini, Il Cerchio, 1997-1999. II. *Duomo di Piacenza, S. Eufemia, duomo di Ferrara*, Rimini 1999.
- Demus, Otto, *Byzantine Art and the West*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1970.
- Deonna, Weldemar, *La Sirène, femme poisson*, «Revue archeologique», s. 5, 27, 1928, pp. 18-25.
- Deonna, Weldemar, *Le lions attaché a le colonne*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à Charles Picard*, 2 voll., I., Paris, Presses universitaires de France, 1949, pp. 289-308.
- Deonna, Weldemar “*Salve me de ore leonis*”: *A propos de quelques chapiteaux de la Cathedrale St. Pierre à Genève*, «Revue Belge de philologie et d'histoire», 28, 1950, pp. 479- 511
- Deschamps, Paul, *La sculpture romane en Lombardie*, «Le Moyen Âge», 30, 1919, pp. 219-235.
- Deschamps, Paul, *La légende arturienne à la cathédrale de Modène et l'école lombarde de sculpture romane*, Paris, Ernst Leroux, 1926.
- Deschamps, Paul, *La légende de Saint Georges et les combats des croisés*, «Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Fondation E. Piot», 44, 1950, pp. 109-123.
- Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana*, a cura di F. Avagliano, Montecassino, Pubblicazioni cassinesi, 1997.
- Der Nersessian, Sirarpie, *Aght'amar, Church of Holy Cross*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1965.
- Dionisotti, Claudia, *Il mito di Alessandro dall'ellenismo al Rinascimento (e oltre)*, in *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, a cura di M. Centanni, Milano. Mondadori, 2005, pp. 165-198.
- Domenici, Ilaria, *Osservazioni sopra un caso di permanenza iconografica: antecedenti e variazioni della sirena bicaudata romanica*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», n.s, 48, 1996, pp. 149-154.
- Dronke, Peter, *La creazione degli animali*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, 2 voll., Atti della XXXI Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 1983), Spoleto 1985, II., pp. 809-842.
- Druce, George, Claridge, *Some abnormal and composite human forms in English Church architecture*, «Archeological Journal» 72, 1915, pp. 135-186

Ducci, Annamaria, *Ferī leones immundae simiae, monstrusi centauri. Natura e Figura dell'animale nel Medioevo*, in *Bestie. Animali reali e fantastici nell'arte europea dal Medioevo al primo Novecento*, Catalogo della mostra (Caraglio, 2011), Cinisello Balsamo, Silvana Editore, 2011, pp. 369-390.

Duglas Van Buren, Elizabeth, *The guardian of the gate in the Akkadian Period*, «Orientalia», n.s 16, 3, 1947, pp. 312-332.

Durand, Julien, *Monumet figurés du Moyen Âge exécuté d'après les textes liturgiques*, «Bulletin Monumental», 54, 1888, pp. 521-550.

Durliat, Marcel, *Nicholaus et Gilabertus*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, 3 voll., Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A. M., Romanini, Ferrara, Corbo, 1985, pp. 153-166.

Dussaud, Renè, *Le sarcophage peint de Hagia Triada*, in «Revue historique des Religions» 58, 1908, pp. 364-370.

Ebitz, David, *Fatimid Style and Byzantine Model in a Venetian Ivory Carving Workshop*, in *The Meeting of two Worlds: Cultural Exchanges between East and West during the Period of the Crusades*, a cura di V. P. Goss, C. V Bornstein, Kalamazoo, Medieval Institute Publications Western Michigan University, 1986, pp. 309-329.

Eccheli, Luigi, *La Canzone di Ildebrando nelle Sculture della Basilica di San Zeno*, in «Vita Veronese» 9, 1958, pp. 95-112.

Eliade, Mircea, *Trattato di Storia delle Religioni*, a cura di P. Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, 2008 (ed. or. Paris 1948).

El Arte Romanico: Barcelona-Santiago de Compostela, catalogo della mostra (Barcellona, 1961), a cura di J. Serra, Barcelona, Conservatorio de los artes del libro, 1962.

Epigraphie et iconographie, Actes du Colloque tenu a Poitiers, (Poitiers, 1995), a cura di R. Favreau, Poitiers, Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1996.

Fabbri, Lorenzo, *La metamorfosi di un mostro. La figura di Lamia dall'Antichità all'Ottocento*, in *Monstra: costruzione e percezione delle entità ibride e mostruose nel Mediterraneo antico*, 2 voll., Atti del I Incontro sulle Religioni del Mediterraneo Antico, a cura di I. Baglioni (Velletri 2011), Roma, Edizioni Quasar, II., *L'Antichità Classica*, pp. 273-295.

Faral, Edmond, *Une source latine de l'histoire d'Alexandre. La lettre sur les Merveilles de l'Indie*, «Romania», 43, 1914, p. 199-215.

Faral, Edmond, *La queue de poisson des sirènes*, «Romania», 74, 1953, pp. 433-506.

Fasoli, Gina, *La composizione del falso diploma teodosiano*, in «Studi e memorie per la storia dell'Università di Bologna», n.s., 2, Bologna, 1961, pp. 77-94.

Fasoli, Gina, *Noi e Loro*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, 2 voll., Atti della XXXI Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 1983), Spoleto 1985, I., pp. 15-47.

Favaro Rudy, *Inseguendo Ponzio di Melgueil tra Cluny e Terrasanta: un'ipotesi di provenienza e committenza dell'antico crocifisso di Santa Maria in Colle in Bassano*, «Bollettino del Museo civico di Bassano», 25, 2004, pp. 153-159.

Favolisti latini medievali, 3 voll., a cura del Dipartimento di archeologia e filologia classica dell'Università di Genova, Genova, 1988.

Favreau, Robert, *Fonctions des inscriptions au Moyen Âge*, «Chaiers de Civilisation médiévale», 32, 1989, pp. 203-232.

Felisati, Vittorio, *Guida alla basilica cattedrale di Ferrara*, Rovigo, Istituto Padano di Arti Grafiche, 1969.

Fillitz, Hermann, *Zwei Elfenbeinplatten aus Südtalien*, 2 voll., Bern, Abegg-Stiftung, 1967

Filosa, Carlo, *La favola e la letteratura esopiana in Italia dal Medio Evo ai giorni nostri*, Milano, Villardi, 1952.

Flamine, Marco, *Gli avori del "Gruppo di Romano" aspetti e problemi*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», 63, 2, 2010, pp. 121-152.

Fonseca, Cosimo Damiano, *Medioevo canonice*, Milano, Vita e Pensiero, 1970, pp. 56-71.

Fornasari, Giuseppe, *Medioevo riformato del secolo XI: Pier Damiani e Gregorio VII*, Napoli, Liguori, 1996.

Forsyth, Ilene, *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

Fouquet, Cécile, *Le problème de l'illustration marginale a l'époque romane*, in *The Metamorphosis of Marginal Images: From Antiquity to Present Time*, a cura di N. Kenaan Kedar, A. Ovadiah, Tel Aviv, Faculty of the Arts Tel Aviv University, 2001, pp. 79-102.

Fox Friedman, Jeanne, *Sacred and secular: Modena cathedral and Monumental World Maps*, «Arte Medievale», s. 2, 10, 1996, pp. 39-55.

Friedman, John Block, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.

Frigieri, Erika, *Il Domo di Modena tra filosofia e storia*, Negarine di San Pietro in Cariano, Il segno dei Gabrielli, 2004.

Frizzi, Antonio, *Memorie per la storia di Ferrara*, 5 voll., Ferrara, Pomatelli, 1791-1809 (ed. anast. Bologna, 1975).

Frizzi, Antonio, *Memorie per la storia di Ferrara raccolte da Antonio Frizzi. Con giunte e note Del Con. Avv. Camillo Laderchi*, 5 voll., Ferrara, Abram Servadio, 1847-1848.

Frugoni, Chiara, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema*, Roma, Istituto di Studi Storici Italiani per il Medio Evo, 1973

Frugoni, Chiara, *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII secolo*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Atti del II convegno di studio (Viterbo, 1977), Roma, Bulzoni, 1987, pp. 113-134.

Frugoni, Chiara, *Letteratura didattica ed esegesi scritturale nel «De bono religiosi status» di S. Pier Damiani*, «Rivista di storia della chiesa in Italia», 34, 1980, pp. 7-59.

Frugoni, Chiara, *Chiesa e lavoro agricolo nei testi e nelle immagini dall'età tardo antica all'età romanica*, in *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*, a cura di V. Fumagalli, G. Rossetti, Bologna, 1980, pp. 321-341.

Frugoni, Chiara, *Le cycle des Mois à la porte de la 'Poissonnerie' de la cathedral de Modène*, «Cahiers de civilisation Médiévale», 34, 1991, pp. 281-295.

Fürst, Heinrich, Geiger, Gregor, *Terra Santa: guida francescana per viaggiatori e pellegrini*, a cura di D. Rivarossa, Milano, Edizioni Terra Santa, 2018 (ed. or. Milano, 2017).

Gaberscek, Carlo, *L'eredità sassanide nella scultura altomedievale in Friuli*, «Memorie storiche forogiuliesi», 51, 1917, pp. 18-37.

Gady, Maurice, *Le symbolisme des lions dan l'art chrétien*, «Bulletin de la société scientifique, historique et archeologique de la Corrèze», 71, 1949, pp. 41-68

Galassi, Giuseppe, *La pieve di S. Giorgio d'Argenta*, «Palladio», 7, 1943, pp. 129-138.

Gallico, Claudio, *Com'era la musica (nell'età romanica) in Romanico padano, romanico europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena-Parma 1977), a cura di A. C. Quintavalle, Parma, Silva, 1982, pp. 89-92.

Galloni, Paolo, *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

Gandolfo, Francesco, *Reimpiego di sculture antiche nei troni papali del XII secolo*, «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», s. 3, 47, 1974-1975, pp. 203-218.

Gandolfo, Francesco, *“Protiro Lombardo”: un'ipotesi di formazione*, «Storia dell'Arte», 34, 1978, pp. 211-220.

Gandolfo, Francesco, *Simbolismo antiquario e potere papale*, «Studi romani», 29, 1981, pp. 9-28.

Gandolfo, Francesco, *L'arte romanica nell'area estense in L'arte sacra nei ducati estensi*, Atti della II Settimana dei Beni storico-artistici della Chiesa nazionale negli antichi ducati estensi (Ferrara 1982), a cura di G. Fallani, Ferrara, Stabilimento Artistico Tipografico Editoriale, 1984.

Gandolfo, Francesco, *I programmi decorativi dei protiri di Nicolò*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, 3 voll., Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A.M Romanini, Ferrara, Corbo, 1985, pp. 515-560.

Gandolfo, Francesco, *La pittura romana tra XI e XII secolo e l'Antico* in, *Roma, centro ideale della cultura e dell'antico nei secoli XV e XVI: da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, convegno internazionale di studi su Umanesimo e Rinascimento, a cura di S. Danesi Squarzina (Roma, 1985), Milano, Mondadori Electa, 1989, pp. 21-32.

Gandolfo, Francesco, *Il Romanico a Ferrara e nel territorio: momenti e aspetti per un essenziale itinerario architettonico e scultoreo*, in *Storia di Ferrara*, 7 voll., a cura di A. Vasina, Ferrara, Corbo, 1987, IV. *Il Basso Medioevo XII-XIV*, pp. 323-373.

Gandolfo, Francesco, *La facciata scolpita in L'arte medievale nel contesto (300-1300): funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano, Jaka Book, 2006, pp. 79-103.

Gandolfo, Francesco, *Gli allievi medievisti*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena, Panini, 2008, pp. 93-100.

Gandolfo, Francesco, *Da Sens a Montevergine: la natura in figura*, in *Medioevo: Natura e Figura*, Atti del XIV Convegno Internazionale di Studi AISAME (Parma 20-25 settembre 2011), a cura di C.A Quintavalle, Milano, Skira, 2015, pp. 481-504.

Gauthier, Marie Madeline, *Danseuses et musiciens dans les arts précieux au moyen âge*, in *Romanico padano, romanico europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena-Parma 1977), a cura di A. C. Quintavalle, Parma, Silva, 1982, pp. 77-88.

Ghisellini, Andrea, *Giovanni da Modigliana e la Pieve di San Giorgio di Argenta: santi, martiri e contadini: il mondo immaginato mille anni fa da un maestro romagnolo*, «La piê: rassegna di illustrazione romagnola», 3, 2014, pp. 109-112.

Giglioli, Arturo, *Il Duomo di Ferrara nella storia dell'arte*, in *La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza delle manifestazioni celebrative dell'VIII Centenario della Cattedrale poste sotto il patrocinio della Reale Accademia d'Italia: 1135-1935*, a cura del Comitato per la celebrazione dell'ottavo centenario, Verona, officine grafiche Mondadori, 1937, pp.139-269.

Giordano, Sebastiano, *San Giorgio e il drago: riflessioni lungo un percorso d'arte*, «Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Memorie», s.9, 20, 1, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2005.

Giovannoni, Gustavo, *La cattedrale di Ferrara nella evoluzione dell'architettura romanica in Italia*, in *La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza delle manifestazioni celebrative dell'VIII Centenario della Cattedrale poste sotto il patrocinio della Reale Accademia d'Italia: 1135-1935*, a cura del Comitato per la celebrazione dell'ottavo centenario, Verona, officine grafiche Mondadori, 1937, pp.1-20.

Giubbolini, Luca, *Protiri e portali dal XIII agli inizi del XV secolo. I casi delle cattedrali di Trento, Ancona, Ferrara e Cremona; i protiri di Santa Maria Maggiore a Bergamo*, tesi di dottorato, Università La Sapienza di Roma, 1996.

Glass, F. Dorothy, *Romanesque Sculpture in Campania. Patrons, Programs, and Style*, University Park: Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1991.

Glass, F. Dorothy, *Liturgy and Drama in Romanesque Italy*, in *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Campari, M. Mussini, Milano, Electa, 2007, pp. 267-271.

Glass, F. Dorothy, *The sculpture of reform in north Italy, ca. 1095-1130: history and patronage of the romaneseque facades*, Farnham, Ashgate, 2010.

Goesebruch, Martin, *L'arte di Nicholaus nel quadro del romanico europeo*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, 3 voll., Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A.M Romanini, Ferrara, Corbo, 1985, pp. 113-149.

Grabar, André, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'orient*, Strasbourg, 1936.

Grabar, André, *Sculptures Byzantines du Moyen Âge*, II. XI- XIV siècle, Paris, A. Picard, 1976.

Granata, Aldo, Maspero, Francesco, *Bestiario medievale*, Casale Monferrato, Piemme, 1999.

Grégoire, Réginald, *Bruno de Segni. Exégète médiéval et théologien monastique*, Spoleto, Fondazione CISAM, 1965.

Grilli, Alessandro, *Mito, tragedia e racconto per immagini (V-IV sec. a.C): appunti per una semiotica comparata*, in *Scene dal Mito: iconologia del dramma antico*, a cura di G. Bordignon, Rimini, Guaraldi, 2015, pp. 103-144.

Grube, Ernst, *Bestiario*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 11 voll., a cura di A.M Romanini, III. Roma, Treccani, 1992.

Gruyer, Gustave, *L'art ferrarais a l'epoque des princes d'Este*, 2 voll., Paris, Plon, 1897 (ed. anast. Bologna, Forni, 1969).

Guidi, Simone, *Erratae Naturae. Cause prime e seconde del mostro biologico tra medioevo e età moderna*, «Lo Sguardo: rivista filosofica», 9, *Spazi del mostruoso. Luoghi filosofici della mostruosità*, a cura di S. Guidi, A. Lucci, 2012, pp. 65-105.

Guidoni, Giovanna, *Il programma del portale scolpito da Giovanni da Modigliana*, in *Storia e archeologia di una pieve medievale: S. Giorgio di Argenta*, a cura di S. Gelichi, Firenze, All'insegna del giglio, 1992, pp. 213-224.

Gvozdanovic, Vladimir, *The Romanesque Sculpture in the Eastern Adriatic: Between the West and Byzantium*, in *Romanico padano, romanico europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena-Parma 1977), a cura di A. C. Quintavalle, Parma, Silva, 1982, pp. 176-191.

Hamann, Richard, *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter*, 2 voll., Marburg, Kunstgeschichtliches Seminar, 1923, I., *Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz*.

Hamann Richard, *Die Abteikirche von Saint Gilles und ihre Künstlerische Nachfolge*, Berlin, 1955.

Hamilton, Louis, *To consecrate the Church: Ecclesiastical Reform and the Dedication of churches*, in *Reforming the Church before Modernity. Patterns, Problems and Approaches*, ed. C. M. Bellitto, L. Hamilton, Aldershot, Ashgate, 2005, pp. 105-137.

Hamilton, Louis, *A Sacred City: Consecrating Churches and Reforming Society in Eleventh Century Italy*, Manchester, Manchester University Press, 2010.

Harmonia mundi. *Musica mundana e musica celeste fra Antichità e Medioevo*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma 2005) a cura di M. Cristiani, C. Panti, G. Perillo, Firenze, SISMEL edizioni del Galluzzo, 2007.

Hassig, Debra, *Medieval Bestiaries. Text, image, ideology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995

Haussherr, Reiner, *Templum Salomonis und Ecclesia Christi*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 31, 1968, pp. 108-121.

Hearn, Millard Fillmore, *Romanesque sculpture: the revival of monumental stone sculpture in the eleventh and twelfth centuries*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.

Helsing, Howard, *Images on the Beatus Page of some Medieval Psalter*, «The Art Bulletin», 53, 2, 1971, pp. 161-176.

Hendrik Bredero, Adriaan, *Cluny et Citeaux au XII siècle. Les origines de la controverse*, «Studi Medievali», s. 3, n. 7, 1971, pp. 135-175.

Hervieux, Léopold, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, 5 voll., Paris, Firmin-Didot, 1884-1899.

Iacobini, Antonio, *Il mosaico in Italia dall'XI all'inizio del XII secolo: spazio, immagine, ideologia*, in *L'arte medievale nel contesto (300-1300): funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano, Jaka Book, 2006, pp. 463-499.

Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo, Atti della XLVI settimana di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 1998), Spoleto, CISAM, 1999.

Il Bestiario fantastico di età orientalizzante nella penisola italiana, a cura di M. C. Biella, E. Giovannelli, L.G. Perego, Trento, Tangram, 2012.

Il Maestro dei Mesi e il portale meridionale della Cattedrale di Ferrara: ipotesi e confronti, giornata di studi (Ferrara 2004), a cura di B. Giovannucci Vigi, G. Sassu, Ferrara 2007.

Il Potere dell'arte nel medioevo: studi in onore di Maria d'Onofrio, a cura di M. Gianandrea, F. Gangemi, C. Costantini, Roma, Campisano, 2004.

Jones, Lynn, *Between Islam and Byzantium: Aght'amar and the Visual Construction of Medieval Armenian Rulership*, Burlington, Ashgate, 2007.

Jullian, René, *L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, 2 voll., Paris, Van Oest, 1945-1949.

Kain, Evelyn, *The Sculpture of Nicholas and the Development of a north Italian Romanesque Workshop*, Böhlau Verlag, Wien Köln, 1986.

Kappler, Claude, *Monsters, demons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980.

Katzenellenbogen, Adolf, *The Central Tympanum at Vézelay: Its Encyclopedic Meaning and its relation to the First Crusade*, «The Art Bulletin», 5, 26, 1944, pp 141-151.

Kessler, Herbert, *Picture as Scripture in Fifth Century Churches*, «Studia Artium Orientalis et Occidentalis», 2, 1985, pp. 17-31.

Kessler, Herbert, *Diction in the "Bibles of illiterate" in World Art. Themes of Unity in Diversity*, Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art (Washington DC, 1986), 3 voll., ed. I. Lavin, University Park (Pa.), Pennsylvania State University Press, 1989, II., pp. 297-308.

Kessler, Herbert, *Spiritual seeing: picturing God's invisibility in Medieval Art*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 2000.

Kessler, Herbert, *Image Theory in an Ecclesiastical Space in Cinquante années d'études médiévales: à la confluence de nos disciplines*, Actes du Colloque à la occasion du cinquantenaire du CESC (Poitiers, 2003), a cura di C. Arrignon et. al., Turnhout, Brepols, 2006, pp. 295-308.

Kessler, Herbert, *Gregory the Great and the Image Theory in Northern Europe during the Twelfth and Thirteenth centuries*, in *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, ed. by C. Rudolph, Malden, Blackwell, 2006.

Kessler, Herbert, *A Gregorian Reform Theory of Art?*, in *Roma e la Riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII sec.)*, a cura di S. Romano, J. Enckell Julliard, Roma, Viella, 2007, pp. 25-48.

Kitzinger, Ernst, *Mosaics of Cappella Palatina in Palermo*, «The Art Bulletin», 31, 1949, pp. 269-292.

Kitzinger, Ernst, *The Gregorian Reform and Visual Arts: a problem of method*, in *Studies in late antique, Byzantine and medieval Western art*, 2 voll., London, 2003.

Klingender, Francis Donald, *Animals in art and thought: to the end of the Middle Ages*, London, Routledge & K. Paul, 1971.

Knappen, Marshall Mason, *Robert of Flanders in the First Crusade*, in *The Crusade and other Historical Essays presented to Dana C. Murno*, a cura di L. J. Paetowe, New York, F. S. Crofts, 1928, pp. 79-100.

Köhn, Heinz, *Romanisches Drachenornament in Bronze und Architekturplastik*, Strassburg, Heitz, 1930.

Krautheimer Hess, Trude, *Die figurale Plastik der Ostlombardei von 1100 bis 1178*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 4, 1928, pp. 231-307

Krautheimer Hess, Trude, *The Original Porta dei Mesi at Ferrara and the Art of Niccolò*, «The Art Bulletin», 26, 3, 1944, pp. 152-174.

Kühnel, Ernst, *Die sarazenischen Olifanthörner*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 1, 1959, pp. 33-50

Kühnel, Ernst, *Die islamischen Elfenbeinskulpturen, VIII-XIII Jahrhundert*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1971.

L'arte medievale nel contesto: 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche, a cura di P. Piva, Jaca Book, Milano, 2006.

L'arte sacra nei Ducati Estensi, Atti della II Settimana dei Beni storico-artistici della Chiesa nazionale in negli Antichi Ducati Estensi (Ferrara 1982), a cura di G. Fallani, Ferrara, Stabilimento Artistico Tipografico Editoriale, 1984.

L'artista medievale, Atti del Convegno internazionale di studi (Modena, 1999), a cura di M. M. Donato, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, 16, 2003.

La Cattedrale di Ferrara, Atti del Convegno nazionale di studi storici organizzato dall'Accademia delle Scienze e di Ferrara sotto l'alto patrocinio della Presidenza del Consiglio dei Ministri (Ferrara 1979), Ferrara, Stabilimento Artistico Tipografico Editoriale, 1982.

La cattedrale di Ferrara: nella ricorrenza delle manifestazioni celebrative dell'VIII Centenario della Cattedrale poste sotto il patrocinio della Reale Accademia d'Italia: 1135-1935, a cura del Comitato per la celebrazione dell'ottavo centenario, Verona, officine grafiche Mondadori, 1937.

La chasse au Moyen Âge: société, traités, symboles, a cura di A. Paravicini Bagliani, B. Van den Abeele, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000.

La Civiltà Comacchiese e Pomposiana dalle origini preistoriche al tardo Medioevo, Atti del Convegno nazionale di studi storici (Comacchio, 1984), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986.

Ladner, Gerhart, *The idea of Reform: its impact on Christian Thought and Action in the Age of the Fathers*, New York, Harper and Row, 1967.

La 'firma' nell'arte. Autorialità, autocoscienza, identità e memoria degli artisti, «Venezia Arti», 26, 2017.

La Naturalis historia di Plinio nella tradizione medievale e umanistica, a cura di V. Maraglino, Bari, Cacucci, 2012.

Lambert, Malcolm, *Medieval Heresy: Popular Movements from the Gregorian Reform to the Reformation*, Oxford, Blackwell Publishers, 1999 (ed. or. Cambridge, 1992).

Lanfranco e Wiligelmo. *Il Duomo di Modena. Quando le cattedrali erano bianche. Mostra sul Duomo di Modena dopo il restauro*, catalogo della mostra (Modena 1984), a cura di E. Castelnovo, A. Peroni, Modena, Panini, 1985.

La Piana, Giorgio, *Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina dalle origini al IX secolo, con rapporti al teatro sacro d'Occidente*, Grottaferrata, Tipografia italo-orientale S. Nilo, 1912.

La trama nascosta della cattedrale di Piacenza, atti del seminario di studi (Piacenza 2013), a cura di T. Fermi, Piacenza, Tipografia Legatoria Commerciale, 2015.

La vassallità maggiore del Regno Italico: i capitanei nei secoli XI e XII, Atti del convegno (Verona 1999), a cura di A. Castagnetti, Roma, Viella, 2001.

La vita in comune del clero nei secoli XI e XII, Atti della Settimana di Studio (Mendola, 1959), 2 voll., Milano, Vita e Pensiero, 1962.

L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno, catalogo della mostra (Salerno 2007-2008), a cura di F. Bologna, Salerno, Paparo, 2008.

L'VIII centenario della cattedrale di Ferrara, 1135-1935: cronistoria delle manifestazioni, a cura del Comitato per le onoranze centenarie della cattedrale di Ferrara, Ferrara, Industrie grafiche, 1937.

L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo, 2 voll., Atti della XXXI Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 1983), Spoleto 1985.

Lebreton, Jules; Zeiller, Jacques, *Storia della Chiesa: dalle origini ai giorni nostri*, 25 voll., VIII. *La riforma gregoriana e la riconquista cristiana (1057-1123)*, a cura di A. Fliche, V. Martin, Torino, S.A.I.E., 1977 (ed. or. Paris, 1946).

Leclercq Marx, Jaqueline, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge: du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Academie Royal de Belgique, 1997.

Leclercq Marx, Jaqueline, *Du monstre androcéphale au monstre humanisé. A propos des sirènes et de centaures et de leur famille dans le haut Moyen Âge et à l'époque romane*, «Cahiers de civilisation médiévale», 45, 2002, pp. 55-67.

Lecoteux, Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne: essai de présentation*, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1993.

Le Crociate: l'Oriente e l'Occidente da Urbano II a San Luigi 1096-1270, catalogo della mostra (Roma, 1997), a cura di M. Rey-Delqué, Roma, Electa, 1997.

Le Goff, Jaques, *Culture ecclésiastique et culture folklorique au Moyen Âge: Sain Marcel de Paris et le Dragon*, in *Ricerche storiche ed economiche in memoria di Corrado Barbagallo*, 3 voll., Napoli, 1970, II., pp. 51-90.

Le Goff, Jaques, *Il tempo del lavoro. Agricoltura e segni dello zodiaco nei calendari medievali*, «Storia e Dossier», 22, 1988, pp. 1-50, in particolare pp. 34-35.

Ligato, Giuseppe, *La prima crociata nel mosaico di San Colombano a Bobbio: ideologia e iconografia di una celebrazione*, in *Il mosaico di San Colombano in Bobbio e altri studi dal II al XX secolo*, a cura di F. G. Nuvolone, «Archivum Bobiense», 23, 2003, pp. 243-366.

Lomartire, Saverio, *Testo e immagine nella Porta dello Zodiaco*, in *Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale*, Relazioni e comunicazioni presentate al XXXIV Congresso storico subalpino nel millenario di San Michele della Chiusa (Torino 1985), Torino, 1988, pp. 431-474.

Lomartire, Saverio, *Nicolò e la Cattedrale di Cremona*, in *Docta manus: Studien zur italienischen skulptur fur Joachim Poeschke*, a cura di J. Myssok, J. Wiener, Münster, Rhema, 2007, pp. 37-58.

Longhi, Roberto, *Bollettino Bibliografico*, «L'Arte. Rivista bimestrale di storia dell'arte medioevale e moderna, diretta da Adolfo Venturi», 22/1-2, 1919, pp. 77-124.

Longo, Umberto, *La riforma della Chiesa tra Pier Damiani e Bernardo di Chiaravalle. Un concetto da declinare al plurale*, in *La società monastica nei secoli VI-XII. Sentieri di ricerca*, Atti del convegno di studi (Roma, 2014), a cura dell'Atelier jeunes chercheurs sur le monachisme médiéval, Roma, Trieste, CERM, 2016, pp. 113-132.

Lyman, Thomas, *Il mito di Nicholaus nella storiografia dell'arte romanica*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, 3 voll., Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A.M Romanini, Ferrara, Corbo, 1985, pp. 95-108.

Mainoldi, Ernesto Sergio, *Dietro «Dionigi l'Areopagita». La genesi e gli scopi del corpus Dionysiacum*, Roma, Città Nuova, 2018.

Mâle, Emile, *L'art religieux du XIII siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Librairie Armand Colin, 1910.

Mâle, Emile, *L'architecture et la sculpture en Lombardie à l'époque romane. A propos d'un livre recent*, «Gazzete des Beaux-Art», 60, 1918, pp. 35-46.

Mâle, Emile, *L'art religieux du XII siècle en France: étude sur les origins de l'iconographie au Moyen Âge*, Paris, Librairie Armand Colin, 1953.

Manacorda, Stefano, *Drago*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 11 voll., a cura di A.M Romanini, Roma, Treccani, 1994, V., pp. 724-729.

Mancini, Loredana, *Sirene del deserto. Animali mitici al crocevia delle culture*, «I Quaderni del Ramo d'Oro. Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi Antropologici sulla Cultura Antica

dell'Università di Siena», numero speciale, *Per un atlante antropologico della mitologia greca e romana*, 2012, pp. 151- 176.

Manini Ferranti, Giuseppe, *Compendio della storia sacra e politica di Ferrara, dedicato a sua eccellenza reverendissima monsignor Paolo Patrizio Fava arcivescovo di Ferrara*, 6 voll., Ferrara, G. Bianchini, N. Negri, 1808-1810.

Mansuelli, Guido Achille, *Leoni funerari emiliani*, «Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, Romische Abteilung», 63, 1956, pp.66-89.

Marchesi, Concetto, *Fedro e la favolistica latina*, Firenze, Vellecchi Editore, 1923.

Marinoni, Maria Carla, *Il drago e la principessa. Considerazioni su una "Vita di San Giorgio" occitana*, «Acme: annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano», 57, 2004, pp.161-182.

Martincic, Loredana, *Iconografia di Davide musicista nella miniatura medievale dall'VIII al XIII secolo*, «Rivista storica Italiana», 112, 2000, pp. 475-509.

Martinelli, Chiara, *La lotta con il drago. Viaggio alla scoperta di uno dei simboli più antichi al mondo*, Gaeta, Passerino Editore, 2016.

Maspero, Francesco, *Il Bestiario antico: gli animali simbolo e il loro significato nell'immaginario dei popoli antichi*, Casale Monferrato, Piemme, 1997.

Massera, Aldo Francesco, *La data di morte di Guglielmo III degli Adelardi*, «Atti e Memorie della Deputazione ferrarese di Storia Patria», s. 1, 22, 1915, pp. 213-236.

Mazzilli Savini, Maria Teresa, *Il ricordo dell'antico nei portali romanici pavesi*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2003), a cura di C.A. Quintavalle, Milano, Electa, 2006, pp. 398-412.

McCulloch, Florence, *Medieval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1962.

Miccoli, Giovanni, *Chiesa gregoriana. Ricerche sulla riforma del secolo XI*, Firenze, La nuova Italia, 1966.

Michaeli, Talila, *The Vine Scrolls Motif in Antique and Early Christian Funerary Art. Content and Meaning*, in *The Metamorphosis of Marginal Images: From Antiquity to Present Time*, a cura di N. Kanaan Kedar, A. Ovadiah, Tel Aviv, Faculty of the Arts Tel Aviv University, 2001, pp. 11-20.

Menna, Maria Raffaella, *Magi e cammelli a Bisanzio*, in *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Campari, M. Mussini, Milano, Electa, 2007, pp. 47-52.

Mittman, Asa Simon, *Maps and monsters in medieval England*, London, Routledge, 2006.

Monteverdi, Angelo, *Storia dell'iscrizione ferrarese del 1135*, «Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Memorie», s.8, 11, 2, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1963, pp. 102-138.

Monti, Giustina, *Le lettere di Alessandro: storia degli studi*, «Histos.The Online Journal of Ancient Historiography», 10, 2016, pp. 17-33.

Moretti, Felice, *Specchio del mondo. I 'Bestiari fantastici' delle cattedrali. La cattedrale di Bitonto*, Fasano, Schena, 1995.

Muratova, Xenia, *I manoscritti miniati del bestiario medievale: origine formazione e sviluppo e cicli di illustrazioni. I Bestiari miniati in Inghilterra nei secoli XII-XIV*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, 2 voll., Atti della XXXI Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 1983), Spoleto, Fondazione CISAM, 1985, pp.1319-1372.

Muratova, Xenia, *Ideologia dei margini e margini dell'ideologia. Riflessioni sui margini dell'Arazzo di Bayeux e sui programmi delle zone secondarie nelle decorazioni dei monumenti medievali* in, *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2002), a cura di C.A Quintavalle, Milano, Electa, 2005, pp. 657-670.

Navarra, Bruno, *S. Bruno Astense, vescovo di Segni e abate di Montecassino*, Roma, Centro studi del Lazio, 1980.

Neri Lusanna, Enrica, *L'atelier del Maestro dei Mesi nella scultura medievale della Cattedrale di Ferrara*, in *La Cattedrale di Ferrara*, atti del Convegno nazionale di studi storici organizzato dall'Accademia delle Scienze e di Ferrara sotto l'alto patrocinio della Presidenza del Consiglio dei Ministri (Ferrara 1979), Ferrara, Stabilimento Artistico Tipografico Editoriale, 1982, pp. 201-228.

Neri Lusanna, Enrica, *Nicholaus a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, 3 voll., Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A. M., Romanini, Ferrara, Corbo, 1985, pp. 407-440.

Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi, 3 voll., Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A.M Romanini, Ferrara, Corbo, 1985.

Nicklies, Edward, Charles, *Cosmology and the Labors of the Months at Piacenza: the Crypt Mosaic at San Savino*, «Gesta», 34, 1995, pp. 108-125.

Olivato, Loredana, *Il guerriero e il drago. Per l'iconografia di S. Giorgio*, in *Un santo guerriero. San Giorgio tra Ferrara e Praga: Dalle collezioni estensi a Kanopiště*, catalogo della mostra (Ferrara, 1991), Ferrara, Corbo, 1991, pp. 70- 83.

Oriol, Boyer, Claudette, *Les Monstres dans la Mythologie greque: Réflexion sur la Dynamique de l'Ambigu*, «Circé: chaires du centre de recherche sur l'imaginaire», 4, 1975, pp. 25-49.

Orlandi, Giovanni, *La tradizione del Physiologus e i prodromi del bestiario medievale*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, 2 voll., Atti della XXXI Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 1983), Spoleto, Fondazione CISAM, 1985, pp.1057-1106.

Orofino, Giulia, *Bibbie atlantiche. Struttura del testo e racconto del Libro "riformato": spunti da una mostra* in in *Medioevo immagine e racconto*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2000), a cura di C.A Quintavalle, Milano, Electa, 2003, pp. 253-264.

Ortalli, Gherardo, *Gli animali nella vita quotidiana dell'alto Medioevo: termini di un rapporto*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, 2 voll., Atti della XXXI Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 1983), Spoleto 1985, pp.1389-1443.

Ovadia, Asher, *The "Peopled" Scroll Motif in the Land of Israel in Late Antiquity*, in *The Metamorphosis of Marginal Images: From Antiquity to Present Time*, a cura di N. Kanaan Kedar, A. Ovadia, Tel Aviv, Faculty of the Arts Tel Aviv University, 2001, pp. 1-10.

Pace, Valentino, *Riforma della chiesa e visualizzazione della santità nella pittura romana: i casi di sant'Alessio e di santa Cecilia*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 46-47, 1993-1994, pp. 541-548.

Pace, Valentino, *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli, Liguori, 2000.

Pancaroglu, Oya, *The Itinerant Dragon Slayer: forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia*, «Gesta», 43, 2004, pp.151-164.

Panofsky, Erwin, *Hercules Agricola: a Further Complication in the Problem of the illustrated Hrabanus Mnuscripts*, in *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, a cura di D. Fraser, H. Hibbad, M. J. Lewine, London, Phaidon Press, 1967, pp. 20-28.

Papato e monachesimo esente nei secoli centrali del Medioevo, a cura di N. D'Acunto, Firenze, Firenze University Press, 2003.

Pasini, Francesco, *Della lapide sepolcrale di Guglielmo I degli Adelardi nella cattedrale di Ferrara*, in «Atti e Memorie della Deputazione ferrarese di Storia Patria», s. 1, 5, 1893, pp.13-20.

Pasquini Vecchi, Laura, *Arpie, Sirene e Melusine nei pavimenti musivi dell'Italia medievale*, in Atti dell'VIII colloquio dell'Associazione italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Firenze 2001), a cura di F. Guidobaldi, A. Paribeni, Ravenna, Edizioni del Girasole, 2002, pp. 469-480.

Pastoureau, Michel, *Medioevo simbolico*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

Pastoureau, Michel, *Bestiari del Medioevo*, Torino, Einaudi, 2012.

Patitucci Uggeri, Stella, *Una epigrafe romana nel portale di Niccolò a Ferrara*, «Arte Antica e Moderna», 33, 1966, pp.22-24.

Patitucci Uggeri, Stella, *Sviluppo topografico di Ferrara nell'alto medioevo*, in *La cattedrale di Ferrara*, atti del Convegno nazionale di studi storici organizzato dall'Accademia delle Scienze e di Ferrara sotto l'alto patrocinio della Presidenza del Consiglio dei Ministri (Ferrara 1979), Ferrara, Stabilimento Artistico Tipografico Editoriale, 1982, pp. 25- 58.

Patitucci Uggeri, Stella, *Carta archeologica medievale del territorio ferrarese*, 2 voll., Firenze, All'insegna del giglio, 2002, II. *Le vie d'acqua in rapporto al nodo idroviario di Ferrara*, Firenze 2002.

Pardi, Giuseppe, *L'antica iscrizione in volgare ferrarese*, in «Atti e Memorie della Deputazione ferrarese di Storia Patria», s. 1, n. 20, 1909, pp. 3-28.

Peroni, Adriano, *Il mosaico pavimentale di San Michele a Pavia. Materiali per un'edizione*, «Studi medievali», s. 3, 18, 1977, pp. 705-743.

Peroni, Adriano, *In margine alla scultura del San Michele di Pavia: il problema dei rapporti con Nicolò*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 43-62.

Peroni, Adriano, *Per il ruolo di Nicolò nell'architettura*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, 3 voll., Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A.M Romanini, Ferrara, Corbo, 1985, pp. 257-281.

Peroni, Adriano, *L'asinello porta alla perdizione il lupo. Il capitello degli eretici del duomo di Parma*, «Studi Medievali», s.3, 50, 2, 2009, pp.583-604.

Petrucchi, Armando, *La scrittura: ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986.

Pfister, Friedrich, *Der Alexanderroman des Archipresbiter Leo*, Heidelberg. Winter, 1913.

Picozzi, Maria Grazia, *Sfinge*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, XVII voll., Roma, Treccani, 1958-1994, VII., 1973, pp. 230-235.

Piertini, Sandra, *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, Bulzoni, 2011.

Poeschke, Joachim, *Sphinx*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 8 voll., a cura di E. Kirschbaum et. al., Rom, Freiburg, Basel, Wien, Harder, 1968-1979, IV., S-Z, 1972, coll. 178-188.

Polacco, Renato, *Considerazioni sulle sculture di Torcello nel contesto della problematica delle origini di Venezia. I plutei di Kairòs e di Issione*, in *Le origini di Venezia: problemi, esperienze, proposte*, Symposium italo-polacco (Venezia, 1980), Venezia, 1981, pp. 133-142.

Polacco, Renato, *Marmi e mosaici paleocristiani a altomedievali del Museo Archeologico di Venezia*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1980.

Polonio, Valeria, *San Bernardo, Genova e Pisa*, in *San Bernardo e l'Italia*, Atti del convegno di Studi (Milano, 1990), a cura di P. Zerbi, Milano, Vita e Pensiero, 1993, pp. 69-100.

Pomarici, Francesca, *Mostri marini con e senza ali: considerazioni sul 'grande pesce' che ingoiò Giona*, in *L'officina dello sguardo: scritti in onore di Maria Andaloro*, 2 voll., a cura di G. Bordi et. al., Roma, Gangemini, 2014, II., *I luoghi dell'arte: immagine, memoria, materia*, pp. 63-68.

- Porter Kingsley, Arthur, *The Development of Sculpture in Lombardy in the 12th Century*, «American Journal of Archeology», 19, 1915, pp. 137-154.
- Porter Kingsley, Arthur, *Lombard Architecture*, 3 voll., New Haven, Yale University Press, 1915-1917.
- Porter Kingsley, Arthur, *The Rise of Romanesque Sculpture*, «American Journal of Archeology», 22, 1918, pp. 399-427.
- Porter Kingsley, Arthur, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 voll., Boston, Marshall Jones Company, 1923.
- Porter Kingsley, Arthur, *Il Portale romanico della Cattedrale di Ancona*, «Dedalo. Rassegna d'arte di Ugo Ojetti», 6, 1925-1926, pp. 66-67.
- Pisi, Giordana, *Fedro traduttore di Esopo*, Firenze, La nuova Italia, 1977.
- Pistarino, Geo, *Le iscrizioni ferraresi del 1135*, «Studi Medievali», s.3, 5, 1964.
- Pressouyre, Léon, «*Marcius cornator*». *Note sur un groupe de représentations médiévales du mois de mars*, «Mélanges d'Archeologie et Histoire de l'Ecole Française de Rome», 77, 1965, pp. 395-473.
- Puech, Hernri, Charles, *Le cerf et le serpent: note sur le symbolisme de la Mosaïque découverte au baptistère de l'henchir Messaouda*, «Cahiers Archéologiques», 4, 1949, pp. 17-60.
- Quacquarelli, Antonio, *Il Salmo 90 (91) nei riflessi dell'arte ravennate del V secolo*, «Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», 21, 1974, pp. 237-243.
- Quacquarelli, Antonio, *Il leone e il drago nella simbolica dell'età patristica*, Bari, Università di Bari Istituto di letteratura cristiana antica, 1975.
- Quintavalle, Carlo Arturo, *La cattedrale di Modena: problemi di romanico emiliano*, 2 voll., Modena, Bassi, 1964-1965.
- Quintavalle, Carlo Arturo, *Da Wiligelmo a Niccolò*, Parma, Studium parmense, 1966.
- Quintavalle, Carlo Arturo, *Questioni medievali. I*, «Critica d'Arte», n.s., 15/97, 1968, pp. 66-72.
- Quintavalle, Carlo Arturo, *Romanico padano, civiltà d'Occidente*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1969.
- Quintavalle, Carlo Arturo, *Piacenza Cathedral, Lanfranco and the School of Wiligelmo*, «The Art Bulletin», 55, 1973, pp. 9-23
- Quintavalle, Carlo Arturo, *La cattedrale di Parma e il romanico europeo*, Parma, Università di Parma, Istituto di storia dell'arte, 1974.
- Quintavalle, Carlo Arturo, *et. al.*, *Romanico mediopadano: strada, città, ecclesia*, Parma, Silva, 1983.
- Quintavalle, Carlo Arturo, *Niccolò architetto*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, 3 voll., Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato

dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A.M Romanini, Ferrara, Corbo, 1985, pp. 167-256.

Quintavalle, Carlo Arturo, *L'officina della Riforma: Wiligelmo, Lanfranco*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena. Quando le cattedrali erano bianche. Mostra sul Duomo di Modena dopo il restauro*, catalogo della mostra (Modena 1984), a cura di E. Castelnuovo, A. Peroni, Modena, Panini, 1984, pp. 765-834.

Quintavalle, Carlo Arturo, *Vie dei pellegrini nell'Emilia medievale*, Milano, Electa, 1997.

Quintavalle, Carlo Arturo, *Le origini di Nicholas e l'immagine della Riforma fra secolo XI e XII nella "Lombardia"*, in *Medioevo immagine e racconto*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2000), a cura di C.A Quintavalle, Milano, Electa, 2003, pp. 213-238.

Quintavalle, Carlo Arturo, *Riuso e significato simbolico: porta come Cristo, architrave come Pietro*, in *Il Potere dell'arte nel medioevo: studi in onore di Maria d'Onofrio*, a cura di M. Gianandrea, F. Gangemi, C. Costantini, Roma, Campisano, 2004, pp. 659-680.

Quintavalle, Carlo Arturo, *Le immagini contro le eresie: i tempi delle figure nel Medioevo d'Occidente*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2002), a cura di C.A Quintavalle, Milano, Electa, 2005, pp. 17-41.

Quintavalle, Carlo Arturo, *Nicholaus: la recinzione presbiteriale e il progetto di navata*, in *Basilica Cattedrale di Parma: novecento anni di arte, storia e fede*, 2 voll., a cura di F. M Ricci, Parma, Cariparma e Piacenza, 2005, I., pp. 104-116.

Quintavalle, Carlo Arturo, *et al.*, *Il Medioevo delle cattedrali: Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI. e XII.)*, Milano, Skira, 2006.

Quintavalle, Carlo Arturo, *Nicholaus chevalerie e l'idea di crociata*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2004), a cura di C.A Quintavalle, Milano, Electa, 2007, pp. 546-568.

Quintavalle, Carlo Arturo, *Riforma Gregoriana e origini del "romanico"*, in *Compostela e l'Europa: la storia di Diego Gelmirez*, catalogo della mostra (Parigi, Città del Vaticano, Santiago de Compostela 2010), Milano, Skira, 2010, pp. 204-231.

Quintavalle, Carlo Arturo, *I modelli dell'Antico e la Riforma Gregoriana*, in *L'immagine en questions: pour Jean Wirth*, Gèneve, Droz, 2013, pp. 28-33.

Quintavalle, Carlo Arturo, *Natura e Figura nei testi e nelle immagini nel segno di Sant'Agostino in Medioevo: Natura e Figura. La raffigurazione dell'uomo e della natura nell'arte medievale*, Atti del XIV Convegno Internazionale di Studi AISAME (Parma 20-25 settembre 2011), a cura di C.A Quintavalle, Milano, Skira, 2015, pp. 11-63.

Reading images and texts: medieval images and text sas forms of communication, Papers from the Third Utrecht Symposium on medieval literacy (Utrecht, 2000), a cura di M. Hagemon, M. Moster, Turnhout, Brepols, 2005.

Rebecchi, Fernando, *La romanizzazione del basso ferrarese: aspetti artistici*, in *La Civiltà Comacchiese e Pomposiana dalle origini preistoriche al tardo Medioevo*, Atti del Convegno nazionale di studi storici (Comacchio, 1984), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986, pp. 113-146.

Reggiani, Giuseppe Giovanni, *I portali di Ferrara nell'Arte: con un'appendice sull'iscrizione in versi volgari della Cattedrale ferrarese*, Ferrara, Taddei-Soati, 1907.

Ricci, Adelaide, *Il dibattito sull'apparato scultoreo romanico della Cattedrale di Cremona*, in *La Cattedrale di Cremona. Genesi, simbologia, ed evoluzione di un edificio romanico*, a cura di C. Zanetti, numero monografico, «Annali della Biblioteca statale di Cremona», 59, 2008, pp. 199-213.

Riccioni, Stefano, *Gli altari di S. Galla e di S. Pantaleo. Una "Lettura" in chiave riformata dell'antico*, in «Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research Centre for Late Antiquity and Middle Ages», 11, 2005, pp. 189-200.

Riccioni, Stefano, *Il mosaico absidale di San Clemente a Roma, exemplum della Chiesa riformata*, Spoleto, Fondazione centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2006.

Riccioni, Stefano, *La décoration monumentale à Rome aux XI et XII siècles: révision chronologiques, stylistiques et thématiques*, «Perspective», 2, 2010, pp. 319-360.

Riccioni, Stefano, *Sul 'bestiario' del reliquiario di san Matteo: Montecassino, Roma e la 'Riforma' tra Occidente cristiano e Oriente islamico*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte...» Per Enrico Castelnuovo. *Scritti di allievi e amici pisani*, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 35-41.

Riccioni, Stefano, *La rappresentazione della natura tra ornamento e narrazione. Il bestiario di Roma tra i secoli XI e XII*, in *Medioevo: Natura e Figura. La raffigurazione dell'uomo e della natura nell'arte medievale*, Atti del XIV Convegno Internazionale di Studi AISAME (Parma 20-25 settembre 2011), a cura di C.A. Quintavalle, Milano, Skira, 2015, pp. 335-346.

Riccomini, Eugenio, *Vicende ed interventi di conservazione della facciata del Duomo di Ferrara*, in *Sculture all'aperto. Degradazione dei materiali e problemi conservativi*, mostra documentaria e convegno scientifico promossi dal Ministero della Pubblica Istruzione (Ferrara 1969), Bologna, 1969, pp. 31-35.

Richard, Jean, *Le crociate e le fonti occidentali*, in *Le Crociate: l'Oriente e l'Occidente da Urbano II a San Luigi 1096-1270*, catalogo della mostra (Roma, 1997), a cura di M. Rey-Delqué, Roma, Electa, 1997, pp. 39-47.

Rizzardi, Clementina, *Il Mosaico a Ravenna: ideologia e arte*, Bologna. Ante Quem, 2011.

Robb, David, *Niccolò: a North Italian Sculptor of the Twelfth Century*, «The Art Bulletin», 12, 1930, pp. 374-420.

Roda, Roberto, *S. Giorgio tra natura e cultura. Note di folklore europeo e padano*, in *Un santo guerriero. San Giorgio tra Ferrara e Praga: Dalle collezioni estensi a Kanopiště*, catalogo della mostra (Ferrara, 1991), Ferrara, Corbo, 1991, pp. 124-135.

Roma e la Riforma gregoriana: tradizione e innovazioni artistiche (XI-XII secolo), a cura di S. Romano, J. Enckell Julliard, Roma, Viella, 2007.

Romanico padano, romanico europeo, Atti del convegno internazionale di studi (Modena-Parma 1977), a cura di A. C. Quintavalle, Parma, Silva, 1982.

Romanini, Angiola Maria, *La Cattedrale di Piacenza dal XII al XIII secolo*, «Bollettino storico piacentino», 51, 1956, pp. 3-46.

- Ropa, Gianpaolo, *Tradizioni agiografiche e forme liturgiche prima e dopo il mille*, in *Storia di Ferrara*, 7 voll., a cura di A. Vasina, Ferrara, Corbo, 1987, IV. *L'Alto Medioevo*, pp. 270-297.
- Rotondò, Antonio, *Pellegrino Prisciani (1435 ca. -1518)*, in «Rinascimento», 11,1960, pp. 69-110.
- Rough, Roger, *The Reformist Illuminations in the Gospels of Matilda, Countess of Tuscany; A Study in the Age of Gregory VII*, Leiden, Nijhoff, 1973.
- Russo, Eugenio, *Profilo storico-artistico della chiesa abbaziale di Pomposa*. in *L'arte sacra nei Ducati Estensi*, Atti della II Settimana dei Beni storico-artistici della Chiesa nazionale negli Antichi Ducati Estensi (Ferrara 1982), a cura di G. Fallani, Ferrara, Stabilimento Artistico Tipografico Editoriale, 1984, pp. 201-262.
- Russo, Eugenio, *L'atrio di Pomposa*, in *La Civiltà Comacchiese e Pomposiana dalle origini preistoriche al tardo Medioevo*, Atti del Convegno nazionale di studi storici (Comacchio, 1984), Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986, pp. 477-536.
- Saba, Agostino, *Storia dei Papi*, 2 voll., Torino, UTET, 1936.
- Sacramentarium Gelasianum Concordantia*, a cura di G. Baroffio, M. Sodi, A. Toniolo, Roma, LAS editrice, Pubblicazioni dell'Università Pontificia Salesiana, 2014.
- Salin, Edouard, *La civilisation mérovingienne d'après les sculptures, les textes et le laboratoire*, 4 voll., Paris, Picard, 1952-1959.
- Salmi, Mario, *L'Abbazia di Pomposa*, Milano, Amilcare Pizzi, 1966 (ed. or. Roma, La libreria dello Stato, 1937).
- Salvini, Roberto, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano, Martello, 1956
- Salvini, Roberto, *Spagna, Tolosa o Modena?: un contributo alla preistoria di Nicholas*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, 3 voll., Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A.M Romanini, Ferrara, Corbo, 1985, pp. 27-49.
- Samaritani, Antonio, *Società, cultura e istituzioni sulle vie di Nicholas*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, 3 voll., Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A.M Romanini, Ferrara, Corbo, 1985, pp. 647- 665.
- Samaritani, Antonio, *Istituzioni e società religiosa prima e dopo il mille*, in *Storia di Ferrara*, 7 voll., a cura di A. Vasina, Ferrara, Corbo, 1987, IV. *L'alto Medioevo VII-XII*, pp. 228-267.
- Samaritani, Antonio, *La Chiesa di Ferrara tra pieno e basso medioevo (secc. VIII-XIV)*, in, A. Benati, A. Samaritani, *La Chiesa di Ferrara nella storia della città e del suo territorio. Secoli IV-XIV*, Ferrara, Corbo, 1989, pp.29-420.
- Samaritani, Antonio, *Il culto di San Giorgio a Ferrara*, in *Un santo guerriero. San Giorgio tra Ferrara e Praga: Dalle collezioni estensi a Kanopiště*, catalogo della mostra (Ferrara, 1991), Ferrara, Corbo, 1991, pp. 84-101.

- Samaritani, Antonio, *Pellegrinaggi, crociate, giubilei ferraresi: secoli XI-XVI*, Ferrara, Corbo, 2000.
- Sassu, Giovanni, *La porta dei Mesi prima dei Mesi: frammenti della porta dei Pellegrini*, in *Il Maestro dei Mesi e il portale meridionale della Cattedrale di Ferrara: ipotesi e confronti*, giornata di studi, venerdì (Ferrara 2004), a cura di B. Giovannucci Vigi, G. Sassu, Ferrara 2007, pp. 101-111.
- Sauerländer, Willibald, *La cultura figurativa emiliana in età romanica*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A. M., Romanini, Ferrara, Corbo, 1985, pp. 51-92.
- Sbordone, Francesco, *Ricerche sulle fonti e sulla composizione del Physiologia greco*, Napoli, Torella, 1936.
- Scalabrini, Antenore Giuseppe, *Memorie storiche delle chiese di Ferrara e de' suoi borghi*, Ferrara, Carlo Coatti, 1773 (ed. anast. Sala Bolognese, Forni, 1980).
- Scene dal Mito: iconologia del dramma antico*, a cura di G. Bordigon, Rimini, Guaraldi, 2015.
- Schneider, Marius *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antica*, a cura di G. Chiappini, Milano, Rusconi, 1986 (ed. or. Barcelona, 1946).
- Schneider, Marius, *Pietre che cantano, studi sul ritmo di tre chiostri catalani di stile romanico*, Milano, SE, 2005 (ed. or. Milano, Archè, 1976).
- Sciolla, Gianni Carlo, *Géza de Francovich: le polemiche sull'arte medievale*, in *La lezione gentile: scritti di storia dell'arte per Anna Maria Segagni Malacart*, a cura di L. C. Schiavi, S. Caldano, F. Gemelli, Milano, Angeli, 2017, pp. 717-726.
- Sebenico, Sara, *I mostri dell'Occidente medievale. Fonti e diffusione di razze umane e mostruose: ibridi e animali fantastici*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2005.
- Segagni Malacart, Anna Maria, *La chiesa di S. Giorgio del castello di Vigoleno*, in *Storia di Piacenza.*, 3 voll., Piacenza, Cassa di Risparmio di Piacenza, 1984, II., *Dal vescovo conte alla signoria (996-1313)*, pp. 541-550.
- Seidel, Linda, *A Romantic Forgery: The Romanesque "Portal" of Saint Etienne in Toulouse*, «The Art Bulletin», 50, 1968, pp. 33-42.
- Seidel, Linda, *Holy Warriors: the romaneseque rider and the fight against Islam*, in *The Holy War Conference on Medieval and Renaissance Studies* (Ohio State University 1974), edited by T. P. Murphy, Columbus, Ohio State University Press, 1976, pp.33-77.
- Sepet, Marius, *Les Prophetes du Christ. Etudes sur les origines du théâtre au moyen âge*, in *Bibliothèque de l'École de Chartres*, XXVIII, 1867, pp. 1-27, 211-264.
- Shapiro, Meyer, *Arte romanica*, Torino, Einaudi, 1982.
- Somerville, Robert, *The Council of Pisa, 1135: A Re-Examination of the Evidence for the Conons*, «Speculum», 45/1, 1970, pp. 89-114.
- Spiro, Ann Lee, *Reconsidering the Career of Nicholaus Artifex (active c.1122– c.1164) in the Context of Later Twelfth-Century North Italian Politics*, PhD Dissertation, Columbia University, 2014.

Stamatiou, Aristides, *The Mosaic of Christ in the Episcopium of Ravenna*, «Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», 39,1991, pp. 743-771.

Stella, Francesco, «*Ludibria sibi, nobis miracula*» *La fortuna medievale della scienza pliniana e l'antropologia della diversitas in La Naturalis historia di Plinio nella tradizione medievale e umanistica*, a cura di V. Maraglino, Bari, Cacucci, 2012, pp. 39-75.

Storia e archeologia di una pieve medievale: S. Giorgio di Argenta, a cura di S. Gelichi, Firenze, All'insegna del giglio, 1992.

Storia di Ferrara, 7 voll., a cura di A. Vasina, Ferrara 1987, IV. *L'Alto Medioevo VII-XII*.

Storia di Ferrara, 7 voll., a cura di A. Vasina, Ferrara 1987, V. *Il Basso Medioevo XII-XIV*.

Tempesta, Alessandra, *Le raffigurazioni mitologiche sulla ceramica greco-orientale arcaica*, Roma, G. Bretschneider, 1998.

Testini, Pasquale, *Il simbolismo animale nell'arte figurativa paleocristiana*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, 2 voll., Atti della XXXI Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 1983), Spoleto 1985, II., pp. 1107-1168.

The Meeting of two worlds: cultural Exchange between East and West during the Period of the Crusades, a cura di V. P. Goss, C. Verzar Bornstein, Kalamazoo, Medieval Institute Publications Western Michigan University, 1986.

The Metamorphosis of Marginal Images: From Antiquity to Present Time, a cura di N. Kenaan Kedar, A. Ovadiah, Tel Aviv, Faculty of the Arts Tel Aviv University, 2001.

Thierry, Nicole, *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux Xe et XIe siècles*, London, Variorum reprints, 1977.

Tinelli, Elisa, *La Naturalis Historia di Plinio nel De natura rerum di Beda il Venerabile*, in *La Naturalis historia di Plinio nella tradizione medievale e umanistica*, a cura di V. Maraglino, Bari, Cacucci, 2012, pp. 77-104.

Todorov, Tzvetan, *Symbolism and interpretation*, a cura di C. Porter, London, Routledge, Kegan Paul, 1983 (ed. or. 1977).

Toesca, Pietro, *Storia dell'arte italiana*, 4 voll., Torino, UTET, 1927-1951, I., II., *Il Medioevo*, 1927.

Tosco, Carlo, *Arthur Kingsley Porter e la storia dell'architettura lombarda*, «Arte lombarda», 112, 1995, pp. 74-84.

Toubert, Hélèn, *Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII siècle*, «Cahiers Archéologiques», 20, 1970, pp. 99-154.

Toubert, Hélène, *Rome et le Mont-Cassin: nouvelles remarques sur les fresques de l'église inférieure de Saint-Clément de Rome*, «Dumbarton Oaks Papers», 30, 1976, pp. 1-33.

Toubert, Hélèn, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, a cura di L. Speciale, Milano, Jaca Book, 2001 (ed. or. Paris 1990).

Touchefeu Meynier, Odette, *De quand date la Sirène-poisson?*, «Bulletin de l'Association G. Budé», 21, 1962, pp. 452-459.

- Toynbee, Jocelyn Mary Catherine, Ward Perkins, John Bryan, *Peopled Scrolls. A Hellenistic Motif in Imperial Art*, London, British School at Rome, 1950.
- Tubi, Carlo, *La cattedrale pitagorica. Geometria e simbolismo nel duomo di Ferrara*, Ferrara, Corbo, 1989.
- Tuzzi, Stefania, *Le Colonne e il tempio di Salomone: La storia, la leggenda, la fortuna*, Roma, Gangemi, 2002.
- Tydeman, William, *The Theatre in the Middle Ages: Western European Stage Conditions, C. 800-1576*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984 (ed. or. Cambridge, 1978).
- Uggeri, Giovanni, *I marmi antichi della cattedrale di Ferrara*, in *La cattedrale di Ferrara*, atti del Convegno nazionale di studi storici organizzato dall'Accademia delle Scienze e di Ferrara sotto l'alto patrocinio della Presidenza del Consiglio dei Ministri (Ferrara 1979), Ferrara, Stabilimento Artistico Tipografico Editoriale, 1982, pp. 245- 273.
- Uggeri, Giovanni, *Il reimpiego dei marmi antichi nelle cattedrali padane*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A. M., Romanini, Ferrara, Corbo, 1985, pp. 609-635.
- Uggeri, Giovanni, *La nascita di Ferrara: il quadro topografico e storico*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara», 91, 2013-2014, pp. 119-130.
- Un santo guerriero. San Giorgio tra Ferrara e Praga: Dalle collezioni estensi a Kanopišřě*, catalogo della mostra (Ferrara, 1991), Ferrara, Corbo, 1991.
- Valenzano, Giovanna, *Dall'Ellenismo al Medioevo: alcune considerazioni a margine di Nicholaus*, in *Memor fui dierum antiquorum: Studi in onore di Luigi De Biasio*, a cura di P.C Ioly Zorattini, A.M Caproni, Udine, Campanotto, 1995, pp. 447-461.
- Valenzano, Giovanna, *Uso, riuso e abuso: Nicholaus e le citazioni degli antichi*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 2003), a cura di C.A Quintavalle, Milano, Electa, 2006, pp. 441-450.
- Valenzano, Giovanna, *La basilica di San Zeno a Verona: problemi architettonici*, Vicenza, Neri Pozza, 1993.
- Valenzano, Giovanna, *San Zeno a Verona*, in *Veneto Romanico*, a cura di F. Zuliani, Milano, Jaka Book, 2008, pp. 129-145.
- Valenzano, Giovanna, *Il duomo di Verona*, in *Veneto romanico*, a cura di F. Zuliani, Milano, Jaka Book, 2008, pp.147-157.
- Valla, Francesca Lucia, *Per la cronologia dei mosaici di San Savino a Piacenza*, «Bollettino storico piacentino», 87, 1992, pp. 77-98.
- Vasina Augusto, *Il Medioevo ferrarese tra storia e storiografia*, in *Storia di Ferrara*, 7 voll., a cura di A. Vasina, Ferrara, Corbo, 1987, IV. *L'alto Medioevo VII-XII*, pp. 14-36.
- Vehse, Otto, *Le origini della storia di Ferrara*, a cura di P. Rocca, Ferrara, Lunghini-Bianchini Editori, 1958.

- Venturi, Adolfo, *Storia dell'arte italiana*, 11 voll., Milano, Hoepli, 1856-1941, III. *L'arte romanica*, 1904.
- Vergnolle, Eliane, *L'art roman en France: architecture, sculpture, peinture*, Paris, Flammarion, 1994.
- Verzar Bornstein, Christine, *Die romanische Skulpture der Abtei Sagra di San Michele. Studien zu Meister Nicolaus und zur "Scuola di Piacenza"*, Bern, 1968.
- Verzar, Bornstein Christine, *The Capitals of the Porch of Sant'Eufemia in Piacenza: Interacting Schools of Romanesque Sculpture in Northern Italy*, «Gesta», 13/1, 1974, pp. 15-26.
- Verzar, Bornstein Christine, *Matilda of Canossa, Papal Rome and the Earliest Italian Porch Portals*, in *Romanico padano, romanico europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena-Parma 1977), a cura di A. C. Quintavalle, Parma, Silva, 1982, pp. 143- 158.
- Verzar Bornstein, Christine, *Victory on Evil. Variation of the Image of Psalm 90,13 in the Art of Nicholas*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 45-51.
- Verzar Bornstein, Christine, *Nicholaus's Sculptures in Context*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, 3 voll., Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A.M Romanini, Ferrara, Corbo, 1985, pp. 331-373.
- Verzar Bornstein, Christine, *Portals and politics in the early Italian city- state: the sculpture of Nicholas in context*, Parma, Università di Parma Istituto di storia dell'arte, 1988.
- Verzar Bornstein, Christine, *The Inhabited Scroll in Romanesque Sculpture: The Morphology from Decoration to Meaning*, in *The Metamorphosis of Marginal Images: From Antiquity to Present Time*, a cura di N. Kenaan Kedar, A. Ovadiah, Tel Aviv, Faculty of the Arts Tel Aviv University, 2001, pp. 21-30
- Verzar Bornstein, Christine, *The Artistic Patronage of the Returning Crusaders: The Arm of St. George and Ferrara Cathedral*, in *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Campari, M. Mussini, Milano, Electa, 2007, pp. 240-247.
- Vezzani, Irene, *I guardiani del tempio: leoni e sfingi custodi del sacro*, «Aegyptus. Rivista italiana di egittologia e papirologia», 85, 1 / 2, 2005, pp. 199-218.
- Violante, Cinzio, *L'età della riforma della Chiesa in Italia (1002-1122)* in *Storia d'Italia I.*, a cura di N. Valeri, Torino, UTET, 1965.
- Visser Travagli, Anna Maria, *Profilo archeologico del territorio ferrarese nell'Alto Medioevo*, in *Storia di Ferrara*, 7 voll., a cura di A. Vasina, Ferrara, Corbo, 1987, IV. *L'Alto Medioevo VII-XII*, pp. 48-105.
- Vöge Wilhelm, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter: eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik*, Strassburg, Heitz & Mündel, 1894.
- Vöge Wilhelm, *Der provenzalische Einfluß in Italien und Datum des Arler Porticus*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 25, 1902, pp. 409-429.
- Volbach, Wolfgang, Fritz, *Oriental influences in the Animal Sculpture of Campania*, «The Art Bulletin», 24, 2, 1942, pp. 172-180.

- Walter, Christopher, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Adershot, Ashgate, 2003.
- Weigel, Thomas, "Una epigrafe romana...?": Überlegungen zu einer rätselhaften Inschrift am Hauptportal der Kathedrale von Ferrara, in *Docta manus: Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, a cura di J. Mysok, J. Wiener, Münster, Rhema, 2007, pp. 59-67.
- Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Atti del Convegno (Modena, 1985), Modena, Panini, 1989.
- Wiligelmo, Matilde e l'officina romanica*, catalogo della mostra (Mantova, 1991), a cura di A. C. Quintavalle, A. Calzona, Milano, Electa, 1991.
- Wittkover, Rudolf, *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 5, 1942, pp 159-197.
- Young, Karl, *Ordo Prophetarum*, «Transactions of Wisconsin academy of sciences, art and letters», 20, 1922, 20, pp 1-82.
- Young, Karl, *The Drama of the Medieval Church*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1933.
- Zambon, Francesco, *L'alfabeto simbolico degli animali: i bestiari del Medioevo*, Milano-Trento, Luni Editrice, 2001.
- Zambon, Francesco, *Il Fisiologo*, Milano, Adelphi, 1975.
- Zambotti, Bernardino, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, a cura di G. Pardi, *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento, ordinata da L.A Muratori*, 38 voll., a cura di G. Carducci, V. Fedele, P. Fiorini, Città di Castello, Lapi, 1900-1917, Bologna, Zanichelli, 1917-1975, XXIV. VII a, Bologna 1928-1933.
- Zaganelli, Gioia, *L'Oriente e incognito medievale. Enciclopedie, romanzo di Alessandro, teratologie*, Soveria Mannelli, Rubettino, 1997.
- Zanella, Gabriele, *Le Historie ferrariensis di Pellegrino Prisciani*, in *La storiografia umanistica*, 2 voll., Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini (Messina 1987), Messina, Sicania, 1992, I. pp. 263-265.
- Zanella, Gabriele, *Riccobaldo e dintorni. Studi di storiografia medievale ferrarese*, Ferrara, Bovolenta, 1980.
- Zanichelli, Giuseppa, *Iconologia di Niccolò a Ferrara*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, 3 voll., Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A.M Romanini, Ferrara, Corbo, 1985, pp. 561-605.
- Zanichelli, Giuseppa, *I soggetti dei libri liturgici miniati VI-XIII secolo*, in *L'arte medievale nel contesto (300-1300): funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P.Piva, Milano, Jaka Book, 2006, pp. 245-274.
- Zara, Vasco, *Architettura e musica: il linguaggio simbolico*, in *Atlante storico della musica nel Medioevo*, a cura di V. Minazzi, F. A. Gallo, Milano, Jaka Book, 2011, pp. 96-101.

Zarncke, Friedrich, *Georgslegende aus dem 9. Jahrhunderte*, «Berichte über die Verhandlung der königlich sächsischen. Gesellschaft der wissenschaften zu Leipzig. Philologisch Historische Klasse», 27, 1875, pp. 256-277.

Zavin, Shirley Anne, *Ferrara Cathedral Façade*, PhD Dissertation, Columbia University, 1972 (Ann Arbor, University Microfilms International, 1989).

Zerbi, Pietro, *I rapporti di San Bernardo di Chiaravalle con i vescovi e le diocesi d'Italia*, in *Vescovi e diocesi in Italia nel Medioevo (sec. IX-XIII)*, atti del II convegno di Storia della Chiesa in Italia (Roma 1961), Padova, Antenore, 1964, pp. 219-314.

Zerbi, Pietro, *Intorno allo scisma di Ponzio Abate di Cluny (1122-26)*, Pisa, Pacini Editore, 1972.

Zimmerman, Max Georg, *Oberitalische Plastik im fruhen und hohen Mittelalter*, Leipzig, Liebeskind, 1897.

Ziolkowski, Jan, M., *Literary Genre and Animal Symbolism*, in *Animals and the symbolic in medieval art and literature*, ed. by L. A. J. R Howen, Groningen, E. Foster, 1997, pp. 1-23.

Zuliani, Fulvio, *Nicholaus, Venezia e Bisanzio*, in *Nicholaus e l'arte del suo tempo: in memoria di Cesare Gnudi*, 3 voll., Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981 organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria (Ferrara 1981), a cura di A.M Romanini, Ferrara, Corbo, 1985, pp. 491-550.

Zuliani, Fulvio, *L'architettura e scultura a Ferrara nel XII e XIV secolo*, in *Storia di Ferrara*, 7 voll., a cura di A. Vasina, Ferrara, Corbo, 1987, V. *Il Basso Medioevo XII-XIV*, pp. 375-407.

Indice dei manoscritti citati

Ferrara, Archivio delle Curia Arcivescovile, ms. c. 10v, *Privilegi antichi e diversi conceduti dai Sommi Pontefici ai Vescovi di Ferrara*, 1472.

Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. cl. I, n. 577, Baruffaldi, Girolamo, *Breve spiegazione dell'epitaffio inciso sopra il sepolcro di Guglielmo Adelardi*, XVIII secolo.

Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Antonelli, n.594, Baruffaldi, Nicolò, *Annali di Ferrara*, 2 voll., 1721.

Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. cl. II, n.355, Equicola, Mario, *Annali della Città di Ferrara*, XVI secolo.

Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. cl. I, n.433, *Memorie antiche di Ferrara incominciando dall'anno del Diluvio 164 fino all'anno dopo Cristo 1597*, Scalabrini, Giuseppe Antenore, XVIII secolo.

Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. cl. I, n.534, Iacobo da Marano, *Principio et origine della cittade de Ferrara et da chi fu edificata ei de la illustrissima casa d'Este*, 1412.

Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Antonelli, n.232, Sardi, Alessandro, *Libri I, VIII et IX, Peregrini Prisciani Historiarum in compendium redacti ad Alexandro Sardo*.

Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. Antonelli, n. 488, Sardi, Alessandro, *Raccolta di vari scritti relativi a Ferrara*, diss. XXIV, *Di una chronica manoscritta dei Mosti (665-1566)*, XVII secolo.

Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. cl. I, n. 430, Scalabrini, Orazio, *Vita di San Giorgio soldato e martire protettore principale della Città e Ducato di Ferrara, titolare della Cattedrale, raccolta da diversi classici autori, et espurgata dell'imposture e falsità degli eretici*, XVIII secolo.

Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. cl. I, n. 125, Scalabrini, Antenore Giuseppe, *Notizie storiche del Nobilissimo Capitolo della S. Chiesa di Ferrara con la serie de' Vescovi ed arcivescovi della medesima*, XVIII secolo.

Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. cl. I, n. 389, Scalabrini, Antenore Giuseppe, *Della S. Chiesa di Ferrara*, 1768.

Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. cl. I, n. 447, Scalabrini, Antenore Giuseppe, *Memorie dalla cattedrale di Ferrara*, 2 voll., XVIII secolo.

Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. cl. I, n. 445, Scalabrini, Antenore Giuseppe, *Notizia degli uomini e donne illustri per santità e virtù cristiane che, o per origine, o permanenza hanno illustrato Città e Stato di Ferrara*, 3 voll., XVIII secolo.

Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. cl. I, n. 459, c. 8, Scalabrini Antenore Giuseppe, *Copie di scritture estratte dall'archivio del capitolo di Ferrara*, XVIII secolo.

Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, ms. cl. I, n. 460, Scalabrini, Antenore Giuseppe, *Annali della Chiesa di Ferrara*, XVIII secolo.

Modena, Archivio di Stato, Archivio Segreto Estense, Computisteria, Serie dei Catastri e delle Investiture, Catastro B, cc. 64r-71v, XIII secolo.

Modena, Archivio di Stato, Fondo manoscritti della Biblioteca, n. 98, 129, 130, 131, 132, Pellegrino, Prisciani, *Historia Ferrariae*, 5 voll., XV secolo.

Modena, Archivio di Stato, Fondo manoscritti della Biblioteca, n.136, Pellegrino Prisciani, *Collectanea*, 3 voll, 3, III., c. 69.

Parma, Biblioteca Palatina, Fondo parmense, n. 1162, XIV sec.

Verona, Biblioteca Civica, ms. 1968, A. Canobbio, *Historia intorno la nobiltà e l'antichità di Verona*, V, libro VI, c. 1v., 1587-1597.

Siti consultati

<https://www.centrostudimuratoriani.it/strumenti/ris/>

<http://cse1.sbg.ac.at/en/publikationen/cse1/>

<http://patristica.net/latina/>

[http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia dell%27 Arte Antica](http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_dell%27_Arte_Antica)

[http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia dell%27 Arte Medievale](http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_dell%27_Arte_Medievale)

<https://www.dmgh.de/>

