

Capitolo II - La composizione dell'altare di Ratchis

Sunto: nel tentativo di individuare l'epoca di realizzazione dell'altare "di Ratchis" si esamina la struttura se a blocco o a mensa, la decorazione scultorea delle singole lastre, la scenografia, la figurazione singola, le caratteristiche dell'arte altomedievale ed una sua periodizzazione. Si conclude per l'inizio del VII secolo, 606-611 circa come data più ragionevole per la realizzazione almeno del paliotto frontale della *Maiestas Christi*.

L'altare di Ratchis ♣ Se l'altare di Ratchis è un'opera "coinvolta" nella riforma Pemmone-Ratchis (720-725 c.) solo come obiettivo, magari privilegiato, di un programma di ristrutturazione generale degli edifici di culto ariani del ducato friulano, è necessario datarlo in altri contesti storico-artistici che ne giustifichino la possibilità, lo stile ed il messaggio.

Iniziamo dall'analisi degli elementi formali che la tradizione ha sempre privilegiato. Già l'ammettere l'integrità di quest'opera è tale miracolo da rappresentare un *unicum* per un'epoca disastrosa. Non esistono monumenti e manufatti altomedievali che siano giunti integri sino a noi, senza manipolazioni, falsificazioni, distruzioni, reimpieghi che non ne rendano problematica la ricostruzione e la datazione. Solo un'eccessiva consuetudine può permettere di dire che sull'alto medioevo «ormai quello che si poteva scovare di documentazione è stato scovato (salvo l'ausilio di ritrovamenti archeologici)» (MOR 1980, p. 232). L'esperienza insegna che anche il più scontato documento è ricchissimo di indicazioni, praticamente inesauribile; basta un nuovo punto di vista, nuovi strumenti tecnici e si spalancano prospettive culturali inedite. Di per sé il documento contiene tutto come il frammento eucaristico: è chi lo legge che vi trova solo ciò che cerca. Ogni giorno tecniche nuove ci fanno deplorare ricerche saccheggiate di tempi purtroppo recenti; una certa frenesia d'ordine, di pulizia, di estetica, di didattica elementare per una fruizione turistico-culinaria, ci ha privati forse per sempre di elementi decisivi per risolvere problemi storici e per restituire a luoghi e monumenti il loro autentico significato. La fortuna per alcuni di questi monumenti è stata la loro marginalità e trascuratezza.

Viene il sospetto che questo altare non sia stato concepito unitariamente, almeno dal punto di vista architettonico, e la compaginazione delle quattro lastre come oggi ci appaiono, sia avvenuta in tempi diversi, prima e forse anche dopo il suo ipotetico autore Ratchis. È probabile invece che i quattro elementi siano documento di una *narratio continua* di un progetto unitario, realizzato magari in momenti diversi, ma espressione di una concezione teologico-culturale coerente, anche se le scene della Visitazione e dei Magi potevano costituire all'origine due pannelli di iconostasi nello stesso ambiente sacro.

La struttura dell'altare ♣ Questo altare è privo della sua mensa originaria e sebbene l'attuale sembri ridurre la mancanza ad un danno di poco conto, vorremmo tuttavia sapere se la prima superava le misure del pluteo, magari con una sagomatura atta a trattenere meglio il tutto. Un fatto del genere potrebbe spiegare, almeno per la lastra frontale, il bordo non decorato, ora occupato dalla scritta, scolpita lì magari in un secondo tempo, al limite a seguito della riforma Ratchis-Callisto (737-749), riprendendo la dedica da altra parte dell'edificio sacro.

Una particolarità significativa è la decorazione dei bordi esterni della lastra frontale (figg. 1-2-3-4) che sale fino in cima, interrompendo la scritta, mentre quella delle lastre laterali s'interrompe al livello dell'epigrafe. Forse la mensa tratteneva il pluteo sul davanti, giustificando così la fascia esterna decorata. Tali decorazioni, affiancandosi alle lastre laterali, producono un effetto di raddoppio poco elegante, indice di un impiego differenziato delle tre lastre. Uno dei più antichi altari superstiti, quello di San Vitale in Ravenna (secolo VI), ci presenta un modello che potrebbe corrispondere a quello di Ratchis: la facciata frontale decorata con croce affiancata da due pecore ed in alto due corone pendenti; il bordo superiore è perfettamente liscio, pronto, si direbbe, ad ospitare un'epigrafe in qualsiasi momento; su questa lastra, affiancata da quattro colonnine, si stende la mensa dell'altare. Ancora in Ravenna in Sant'Apollinare in Classe vi è l'altare di Santa Felicità con ciborio: una lastra con *fenestella confessionis*, una mensa forse troppo stretta per un valido raffronto, ma gli elementi ci sono tutti.

La prassi antica ci mostra altari che, seppure ricoperti da drappi liturgici riccamente ornati, hanno mense sostenute da quattro, cinque colonnine o da una sola centrale (MENIS 1976, p. 401). Nella Basilichetta di *Petrus*, sotto il pavimento dell'attuale duomo di Grado, l'altare «forse poggiava su una colonnina centrale più che su sostegni angolari» (LAVERS 1974, p. 145 n. 64). Nella Basilica paleocristiana di Aquileia l'altare era mobile e veniva collocato, sembra, nella zona del mosaico pavimentale di Giona oppure della vittoria (CUSCITO 1975, p. 202).

In San Vitale vi è raffigurato a mosaico l'altare di Melchisedech. Questo personaggio dell'AT e la sua offerta in pane e vino sono i prototipi del sacerdozio e dell'eucaristia cristiani. È ragionevole supporre che l'altare stesso fosse inteso come prototipo di quelli cristiani. Sotto un drappo colorato ed una tela bianca si intravedono le cinque colonnine di sostegno della mensa che poggiano su una predella uniforme. «Dall'età della pace (costantiniana) in poi, si andò sempre più affermando l'uso degli altari fissi nelle chiese, riducendo quelli mobili a circostanze del tutto straordinarie» (EC Altare).

Le vicende ipotizzate per l'altare di Ratchis sembrano trovare un riscontro esplicito nell'altare dell'abbazia di San Pietro in Valle di Ferentillo (Spoleto). È opera di un certo *Ursus* all'epoca del duca di Spoleto Ilderico (739-742). Così come oggi appare ricomposto non corrisponde alla disposizione originaria anche se le singole parti sono concepite per uno stesso progetto ed elaborate da una stessa maestranza: «All'origine dovevano appartenere ad un'iconostasi o ad una recinzione presbiterale, senza contare che si ha notizia dell'esistenza di un cippo che doveva servire di base all'altare della primitiva abbazia» (SERRA 1961, p. 20).

La mensa era preferita all'ara, tipica dell'altare pagano, in quanto più consona al carattere di convito sacro della celebrazione eucaristica, ma non meno praticato poi l'altare composito, cioè con mensa ed ara o a blocco continuo. L'altare di Ratchis nella sua forma definitiva del VIII secolo, doveva combinare i due caratteri di mensa e blocco così come appariva fino al 1946 nella chiesa di San Martino in Borgo di Ponte.

Indizio ancora di composizione non unitaria, sono le misure difformi in altezza e spessore delle quattro lastre. Che la larghezza delle lastre laterali sia inferiore rientra nella norma di un altare, ma non la diversità di un cm. 1,5 in più per l'Epifania, lo spessore inferiore di cm. 2 per la lastra a tergo, la quale per giunta denuncia un'altezza di ben cm. 12 inferiore alle altre tre. La cosa potrebbe apparire logica se s'immagina una predella che s'insinui sotto l'altare dalla parte retrostante, ma modelli simili esistono solo in un museo, dove le ricostruzioni rispondono più alla didattica che alla fedeltà storica. Chi volesse progettare un altare in ogni tempo non avrebbe mai ridotto l'altezza per l'espedito indicato, in quanto si sarebbe compromesso il carattere di «blocco continuo» dell'altare. La predella, qualora fosse stata indispensabile, avrebbe fatto da supporto uniforme a tutto l'altare. Le lastre laterali dimostrano pure differenze significative nell'incastro con la lastra a tergo: più profondo per la scena dell'Epifania, meno per quello della Visitazione. Queste differenze di spessore, altezza ed incavo possono parere trascurabili, ma è bene ricordare che anche allora era «normale l'identico spessore in plutei di uno stesso monumento» (BELLI 1959, p. 37).

Il modo poi di compingere le quattro lastre non segue un criterio uniforme. Se la lastra frontale ha appena un cenno di scanalatura, quella posteriore si incastra alle laterali in apposite sagomature quasi si trattasse di elementi lignei. L'epigrafe deve evitare spesso danni più o meno rilevanti ai bordi delle lastre ed in particolare l'ultimo di queste costringe l'epigrafista a rimpicciolire i caratteri, dimostrando così che il danno precedeva la definitiva destinazione del manufatto. Danno capitato nel corso dei lavori? (CECCHELLI 1943, p. 2). Ma è più logico che la rottura indichi un uso della stessa in contesti diversi.

Alla giunzione della lastra frontale con le laterali i bordi a contatto sono diversamente danneggiati. Se l'usura fosse derivata dalle ingiurie del tempo nell'unitarietà dell'opera, dovrebbe presentare sbrecciature corrispondenti. Ebbene la lastra della Visitazione ha un bordo pressoché integro rispetto al corrispondente della *Maiestas Christi*; le incrinature non hanno alcuna corrispondenza tanto da far supporre traversie indipendenti delle due lastre ed in tempi assai remoti. Non minore è la sorpresa per l'altro contatto: le corrispondenze mancano, anche se qui la scena dell'Epifania si presenta altrettanto danneggiata, ma in punti diversi, della frontale. Se

rivolgiamo l'attenzione all'incastro retrostante notiamo invece l'effetto di vicendevole protezione dei tre elementi, indice di un loro compattamento più recente. La lastra a tergo si presenta integra.

L'attuale assemblaggio segue ad una lunga ed accidentata peripezia delle singole parti in maniera più o meno autonoma a conferma dell'esistenza di questo altare ben prima del suo "arricchimento" ratchisiano.

La decorazione scultorea ♣ Altri dati si possono ricavare dall'esame della decorazione ornamentale. La lastra frontale ha i due bordi esterni ed i tre lati interni, liberi dall'epigrafe, decorati con un motivo ad *otto* o ad *esse* sovrapposti e legati insieme da un anello solcato, da cui fuoriescono tre steli. Questo motivo non appare nelle altre tre lastre che pur risultano pressoché uniformi per il motivo a treccia viminea a due, a tre e perfino a quattro elementi intrecciati.

Il motivo ad *otto* o ad *esse* è di origine classica; diventa frequentissimo, ma con varianti ad *esse* affiancate e legate alternativamente, nell'VIII-IX secolo, come nella cornice a stucco del Tempietto longobardo in Cividale (TAGLIAFERRI 1981, ill. varie). Molto raro invece tale motivo nel VI-VII secolo, almeno nella scultura, mentre invece abbonda, isolato, nell'oreficeria, fino alla fibula ad *esse* arricchita con paste vitree di pretto stile longobardo. Si deve pensare ad un influsso del gusto di questo popolo nella preferenza per tale ornato ed il suo significato.

Per quanto riguarda il motivo ad intreccio, «*decorazione che si è voluta definire longobarda*» (SERRA 1961, p. 10), la Visitazione presenta una matassa a due e tre fili con bottone incavato tra le maglie. L'Epifania ha lo stesso motivo, però a due soli elementi e con semplice vuoto fra le maglie; in fine la lastra a tergo porta una treccia di nastro vimineo a quattro elementi, con un bottoncino a rilievo tra le maglie, bottone ripetuto nelle risalte esterne dell'intreccio. «*Questo conferisce una nota caratteristica alla comune treccia e, seppur con varianti, sembra trovare larga utilizzazione nel repertorio decorativo altomedievale*» (PANI 1974, p. 88). «*L'ornamento ad intreccio si trova frequentissimo su parecchi monumenti e si può dire che trionfi nell'arte occidentale dalla metà del secolo VIII in poi... È verosimile che questi ornamenti in Europa... siano stati ricopiati da modelli preesistenti di manoscritti anteriori, il cui luogo di origine sono i territori orientali: Siria ed Egitto copto*» (HASELOFF 1962, p. 492). La decorazione ad intreccio era usata anche dall'arte romana, ma in essa il motivo veniva adoperato solo in via subordinata, come elemento di contorno; «*diventa uno dei principali motivi ornamentali nella tarda antichità, quando gli elementi naturalistici vengono gradualmente messi da parte e ritorna di grande attualità la tendenza orientale all'astrazione, all'ornamentazione puramente decorativa*» (GABERSCEK 1983, p. 229).

Nel nostro altare l'unica lastra puramente decorativa è quella a tergo, ma anche qui, pur in assenza della figura umana, il simbolismo riscatta del tutto ogni prevalenza decorativa di tipo barbarico ed il motivo ad intreccio, come nella altre due lastre laterali, vi appare nell'esclusiva funzione di incorniciatura. Dalla metà del secolo VIII «*il ripetersi dell'intreccio geometrico, in effetti, diviene un'ossessione; esso, progressivamente affermatosi nelle figurazioni, diventa preminente specie in quegli elementi architettonici, pilastrini, architravi, epistilli ecc. che, offrendo una faccia lunga esposta all'osservatore, meglio si prestano ad essere decorati da una treccia di nastro vimineo*» (BROCCOLI 1981, p. 179). L'ornato delle due croci gemmate nella lastra posteriore non si presenta ad intreccio, ma con una gemmatura che riflette piuttosto una concezione della croce legata alla tradizione paleocristiana e bizantina. Particolarmente convincente risulta il confronto con la croce bizantina raffigurata nell'abside di Sant'Apollinare in Classe, anche se la distanza dal modello è palese nella forma più tozza e contratta dei bracci e in quel riempimento intasato che la collocano bene nel contesto di tutta la composizione.

Un altro ornato è quello a cordoncino, ritmato da un anello solcato a scadenze brevi, quasi un bastoncino passato al tornio. Questo tipo di decorazione è assente solo nella scena della Visitazione che ha al suo posto un cordonato ripetuto anche nelle colonnine che sostengono le nicchie delle due figure sacre. Questi elementi sono motivi tradizionali, di origine classica, ma che «*furono largamente diffusi tra il VII e l'VIII secolo*» (ROTILI 1966, p. 73). In genere lo si riscontra, sia pure molto meno della treccia, in sculture della seconda metà del secolo VIII, inizi

IX nell'Italia medievale; più frequente è invece in Aquileia e a Cividale, specie per opere datate alla prima metà del secolo VIII. Uguale fenomeno presentano le sculture pavesi del secolo VIII in genere. Documenta una stretta collaborazione artistica fra queste due città.

Il motivo del cordonato, tipico della scena della Visitazione, lo si riscontra anche nella decorazione dei semirosioni e nella sedia-cattedra di Maria Regina nella scena dell'Epifania. Lo schienale della cattedra ha il cordonato a spina di pesce così come le due colonnine della Visitazione: segno che, più che schienale, quell'elemento funge da colonnina di sostegno dell'arco che incornicia in una nicchia Maria e si volta su di una seconda colonnina che si appoggia intenzionalmente sul capo del Cristo. L'arco in questo caso è molto più forzato ed approssimativo di quello della Visitazione. Il motivo normale a cordoncino invece riappare negli altri elementi della sedia e nell'incorniciatura dei semirosioni sotto i piedi dei Magi. Il motivo in quest'ultimo caso ci sembra più fine ed esatto ed anche meglio conservato: indice di un'altra mano in tempi diversi.

Un particolare sorprende: il Cristo ostenta due orecchie sfalsate; Elisabetta e Maria presentano un orecchio ciascuna, sfuggente la prima, enorme ed ostentato la seconda; tutti gli altri personaggi, Maria e Gesù compresi nella scena dell'Epifania, risultano anauricolati. Un puro caso dovuto alle posizioni profilate o alle folte capigliature? No; basta osservare quei tre Magi, con capelli raccolti alla nuca, senza neppure una scalfittura auricolare. Lo smalto poteva supplire alla mancanza? Può darsi, ma se il possedere un orecchio, almeno per alcuni personaggi, costituisce, più che un'esigenza fisiologica, un'autentica dotazione morale e teologica, allora bisogna decifrare il significato inteso.

Tutti i volti dei personaggi sono frontali, anche quando i corpi sono di profilo; unica eccezione i tre Magi. La frontalità è propria delle figure sacre e simboliche (EUA *Iconismo*), mentre il profilo si addice ad individui storici. Ciò non significa che debba trattarsi di personaggi nominativamente individuabili. La frontalità della figura inizia nel ritratto d'epoca romana tra il III ed il IV secolo; la ritrattistica allora presenta «*piena frontalità, ieraticità, staticità di un volto ormai astratto da legami fisionomici e psicologici, fissità dello sguardo e stilizzazione; è il linguaggio tardo-antico alle porte di un nuovo periodo storico*» (BESCHI 1983, p. 167). La donna, dietro la cattedra di Maria, ha posizione frontale; possiamo dedurre che non si tratta di una figura storica, quasi s'intendesse ritrarre «*le fattezze della donna... Tassia, moglie romana di Ratchis*» (MOR 1986, p. 17). Possiede un carattere profondamente idealizzato. Tutti i piedi delle figure sono di profilo, solo quelli del Cristo sono frontali: tutti camminano "verso" di Lui.

Sulla frontalità del Cristo ci viene una puntualizzazione, se non una correzione, dai due Cherubini che lo affiancano all'interno della mandorla. Il Cherubino di sinistra ha gli occhi che non convergono al *focus* di chi guarda, come tutti gli altri volti ed occhi degli angeli e dello stesso Cristo. Questa centralità "dinamica" trova conferma nell'orientazione divergente dei piedini dell'angelo di sinistra. Non può trattarsi di disattenzione: Cristo in gloria siede alla destra del Padre (dal punto di vista dello spettatore); che sia Dio come il Padre nessun dubbio, però c'è anche il Padre, la mano del quale irrompe di tra le nubi, attraverso il rientrare del cordonato e lo spezzarsi della mandorla, al di sopra della testa del Cristo. Riferimento definitivo è la Trinità.

Il significato simbolico, carico di teologia e di fede, è presente in ogni particolare di questa scultura, anche se non sempre riesce possibile decifrarlo. Ad esempio l'angelo dei Magi porta una tunica decorata sul dorso da due fasce trasversali bisolcate, mentre i quattro angeli che sostengono la mandorla col Cristo glorioso portano la stessa tunica, ma le fasce sono trisolcate e collocate sul ventre come delle cinture. La diversità indica un grado angelico distinto? Fenomeno simile sembra la mancata solcatura del mantello di uno dei Magi. Per l'Angelo potrebbe trattarsi di un riferimento all'AT -stella di Balaam- (Num 24,17), dunque una visione profetica, e per il mantello, simbolo del potere reale, un'attesa d'investitura definitiva, o disconoscimento di una pretesa illegittima, in corrispondenza all'unificazione effettiva dell'Italia.

Che dire della mano destra del Cristo che in pratica non è che una seconda mano sinistra? E della sua sproporzione in rapporto alla sinistra naturale? Ancora simbolismo, anzi il fulcro da cui emana l'intero messaggio dottrinale dell'altare.

Questo altare, ed in particolare la lastra anteriore, era «*tutta piena di smalti policromi, pari ad*

un'oreficeria barbarica: smalti nelle catene degli occhi, sulle ali cherubiche, smalti nelle gemme delle capigliature angeliche, nelle branche delle croci, nel centro delle stelle a nove punte, smalti nelle due rosette del basso e fors'anco negli ornati della cornice» (CECCHELLI 1943, p. 9). *«Quel marmo splendeva di colori: giallo, oro, rosso, verde, azzurro... La tecnica del rilievo ricorda l'aspetto dello sbalzo in metallo usato dall'oreficeria più che quello di una scultura vera e propria. Se Ratchis ne avesse avuto i mezzi l'avrebbe costruito in metallo prezioso, ornato di perle e smalto come consuetudine. Il colore ora sostituisce la ricchezza»* (MUTINELLI 1961, p. 12).

Per questo puntuale confronto con l'oreficeria, Cividale presenta alcune opere di notevole valore artistico proprio alle soglie del VII secolo. Nella tomba del duca Gisulfo furono rinvenute *«una croce d'oro con teste punzonate (volti a pera con chiome fluenti) alternate a nove gemme incastonate; anello d'oro, al quale è legata una moneta aurea di Tiberio; fibula a passante, in oro e smalti, dal carattere tipicamente bizantino del IV-V secolo; entro un riquadro aureo è raffigurato, in smalto, un grosso uccello ed uno stilizzatissimo albero. I colori vivacissimi degli smalti uniti all'oro sono di un bell'effetto e di indubbio buon gusto»* (BERGAMINI 1977, p. 84).

Tuttavia, prima che ad imitare l'oreficeria, l'uso del colore tendeva a completare l'opera scultorea, per potenziarne ed incrementarne l'effetto complessivo e per supplire con il cromatismo alla carente plasticità delle forme. I colori più diffusi erano il giallo, il rosso nelle tonalità dal cinabro al bruno (usato soprattutto nei solchi delle pieghe e nei contorni), l'azzurro, che accentuava l'ombra del fondo e aumentava il contrasto con i toni chiari, ed in fine l'oro, adoperato sulle capigliature, sulle barbe, sugli oggetti metallici e sui gioielli. Meno di frequente erano invece utilizzati il verde, il viola ed altri toni intermedi. Quando la cromatura interessava tutta la composizione l'intento era quello di evidenziare i valori espressivi (MAZZOLENI 1987, p. 54).

Ancora un sospetto: le probabili tracce d'incendio individuabili sulla lastra frontale, potrebbero fornirci un argomento di grande efficacia, forse decisivo. Nulla al riguardo è stato rilevato in un esame specifico sulla coloritura, forse perché non ci si è posti il problema (CHINELLATO 2004). La cronaca locale, che spesso deve documentare terremoti ed incendi, non parla mai di un possibile coinvolgimento di questo altare. Se la scottatura dello smalto, che pare confermato dalla persistenza di una fascia oscura orizzontale ben visibile, è dovuta al fuoco di una trave caduta, tale evento dovrebbe coincidere con la distruzione di Cividale del 611 circa. Si sa che la cottura, seppur smarrisce il colore originario, fissa saldamente lo smalto al supporto poroso della pietra. Fenomeni simili sono frequenti, come in Istria, *«quando le milizie di Narsete passarono lungo le strade costiere predando e distruggendo»* (BOVINI 1974, p. 133) ed in San Giovanni al Timavo, lasciando *«segni di bruciatura dovuti alla caduta delle capriate del tetto incendiate»* (MIRABELLA 1976, p. 70).

La raffigurazione ♣ Per il secolo VIII è ben difficile incontrare una qualche opera di scultura simile all'altare di Ratchis con cui stabilire un qualsiasi raffronto. Se abbiamo qualche esempio che risale al VI-VII secolo e qualcosa di più per il IX-X, sembra che ne siamo privi proprio per questo secolo cruciale nel quale troneggia isolato ed incompreso quest'*unicum* dell'altare cividalese. *«Nel secolo VII-VIII si nota una generale decadenza nel campo dell'arte e quindi delle raffigurazioni bibliche, salvo qualche eccezione (nell'arte irlandese e anglosassone). Non sembra tuttavia che le "imagines evangelicae" abbiano il predominio che è dato invece dalla figura isolata... Questa prevalenza della figura singola non è la sola ad indicare la crisi profonda che colpiva il campo delle composizioni di carattere narrativo. Come in Irlanda anche nel mondo germanico motivi ornamentali ebbero maggiore peso ed efficacia della figura»* (EUA *Bibl fig*).

Anche nella zona di Cividale, dove appunto avrebbe preso forma questo miracolo, non si hanno confronti. Sono stati catalogati 301 pezzi scultorei, di cui 94 plutei o loro parti, 38 archi o archetti, timpani, 68 cornici, cimase, coronamenti, 38 pulvini e 63 capitelli, ma nessuna raffigurazione umana e tanto meno scene bibliche. Se questo elenco documenta la grande riforma di Pemmone-Ratchis, ne esclude proprio la paternità dell'altare.

La fase iniziale del lungo processo che portò all'astrattismo geometrico si colloca alla fine del

V ed inizi del VI secolo. In Aquileia non vi è traccia di scultura didattico-decorativa per gran parte del VI e per tutto il VII secolo. Gli avvenimenti politici, militari e religiosi del ducato longobardo del Friuli spiegano questo vuoto culturale. L'evoluzione è comune anche alle altre province del regno longobardo per il secolo VII (TAGLIAFERRI 1983a, p. 236). Nell'alto medioevo scompare l'arte figurativa e soprattutto la figura umana per «*l'evanescenza del mondo rurale*» (LE GOFF 1966a, p. 729). Tale frattura si manifesta anche nella Roma papale (TRINCI 1976, p. 58).

Gli storici si rendono conto dell'eccezione friulana, ma non osano rimuoverla. «*Il parziale e faticoso recupero della figura nella scultura altomedievale, che sembra aver raggiunto verso la metà del secolo VIII la soglia di una visione stilistica e compositiva nel cividalese altare di Ratchis, trova una remora proprio in questo complesso di elementi decorativi aniconici che provengono in misura rilevante dall'Oriente*» (TAGLIAFERRI 1983a, p. 236).

Ma è proprio inevitabile collocare questo altare in un tempo che l'epigrafe scolpita non richiede affatto? I raffronti che agli esperti vengono spontanei sono quelli con opere di un'epoca ben diversa. La Romanini è impressionata dai legami stretti che intercorrono fra la *Maestas Christi* dell'altare di Ratchis e la Lamella di Agilulfo (inizi del VII secolo) (fig. 6): «*L'una e l'altra hanno radici tardo-antiche ampiamente anteriori al VI-VII secolo che si ripropongono nell'Occidente europeo senza soluzioni di continuità, sino alla piena età carolingia e ben oltre*» (ROMANINI 1975, p. 775).

Non meno cogente è il confronto con un'altra opera visigota. «*Ma è evidente che dalla Maestas Christi dell'ara di Ratchis è necessario risalire immediatamente sino alla celebre Maestas Christi di Quintanilla de las Viñas pieno secolo VII. Quest'ultima è dominata da una ricerca di unità stilistica (basata sul dialogo tra linea e piano di superficie) che come tale viene a proporla molto meglio che non la Lamella di Agilulfo, quale possibile prototipo almeno della Maestas di Cividale se non quella di Autun*» (ROMANINI 1975, p. 776).

Altro confronto è quello con la testa di Teodolinda, che, variamente datata (VI-X secolo), è dalla Romanini considerata contemporanea alla Lamella di Agilulfo e di conseguenza raffrontabile con la *Maestas* di Cividale. «*Le figure dell'altare di Ratchis appaiono a prima vista particolarmente vicine alla cosiddetta "Teodolinda", sia come linee fisionomiche, sia per l'accordo tra la liscia, perfetta levigatura dei piani, leggermente incurvati e la frontalità, la forzata bidimensionalità dell'impianto*» (ROMANINI 1971, p. 256 n. 60). Ma anche la Romanini non può prescindere dall'"indiscutibile" datazione dell'altare di Ratchis e ne scova i motivi: «*Nell'altare di Ratchis, però, la nervosa grafia lineare è ben diversamente valorizzata e intensificata, sino a divenire elemento figurativo centrale e determinante di tutto il contesto. In pieno accordo, inoltre, con questa concezione stilistica, anche le linee fisionomiche assumono un deciso e consapevole intento deformante che nella "Teodolinda" affiora, ma in modo estremamente sottile, intimista, solo quale risultante di carattere emotivo e non già quale esplicita sigla formale e mezzo espressivo. In certo senso le figure dell'altare possono apparire "derivate" da un prototipo come la Testa di Teodolinda (senza con ciò voler qui precisare naturalmente rapporti diretti). Ma ne hanno comunque abbandonato, in primo luogo, l'afflato "bizantineggiante" (che è in realtà più esattamente, l'aspirazione, l'intento di ritorno ad arcaiche fonti più antiche); mentre da un punto di vista figurativo intensificano, sino ad un'importanza primaria ed esclusiva, il valore della linea entro l'astratta impostazione frontale*» (ROMANINI 1971, p. 256 n. 60).

La stessa autrice, qualche anno più tardi, deve riconoscere: «*Uno degli scogli più insidiosi nelle insidiose acque degli odierni studi di storia dell'arte altomedievale è costituito dall'apparente inesistenza di un crinale che discrimini i fenomeni pre e proto-carolingi e carolingi... Ne sono scaturiti a catena problemi di ogni tipo e grado, teorici e pratici, attributivi e cronologici e metodologici; così che la questione appare emblematica di una presunta problematicità organica della storia dell'arte medievale... È la stessa ossatura che viene messa in crisi sino a fare da taluno dubitare dell'esistenza, oggi, di una storia dell'arte medievale (e altomedievale in particolare) degne di questo nome, in grado di leggere i documenti figurativi pertinenti al periodo in modo da intenderne almeno il senso più pieno, la data e i personaggi, le idee e gli spiriti e le vicende cui si riferiscono*» (ROMANINI 1981, p. 851). A tanto sconcerto ha

contribuito e contribuisce ancora oggi proprio quest'altare di Ratchis che, con la sua solitudine artistica, stilistica e culturale, continua a campeggiare come un meteorite in contesti irriducibili (ROMANINI 1981, p. 865).

Un raffronto classico, proposto da tutti gli esperti, è quello con le ampolle di Monza e di Bobbio, risalenti alle fine del VI e inizi del VII secolo. Le ampolle in genere sono in terracotta, in vetro e metallo (stagno), usate dai fedeli per portare a casa olio che ardeva nei luoghi santi e dei martiri o un po' di terra. Le più note si conservano a Bobbio; sono arricchite di decorazioni e soggetti monumentali, mosaici, affreschi che decoravano le basiliche di Gerusalemme, Betlemme, Nazareth, come l'Annunciazione, la Visitazione, la Natività, i Pastori a Betlemme, i Magi, il Battesimo di Gesù, il Calvario, le Donne al Sepolcro, Cristo che appare al Sepolcro, Cristo in gloria. Nel tesoro della cattedrale di Monza si conservano 28 fialette di vetro, con olio dei martiri venerati a Roma, portate a Teodolinda al tempo di Gregorio Magno ed altre 16 di metallo con olio dei luoghi santi della Palestina con scene del tipo descritte (EC *Ampolla*). Non ci sarebbe nulla di sorprendente, se anche a Grado e ad Aquileia ampolle simili fossero state a disposizione di chiunque quali cimeli di pellegrinaggi a Roma e ai luoghi santi (LOPREATO 1977, p. 444).

Particolarmente sensibile a questo raffronto è il Gaberscek: *«La parte superiore della scena dell'Ascensione rappresentata in alcune ampolle palestinesi è, non solo iconograficamente, ma anche stilisticamente, molto vicina alla Maiestas Domini dell'altare di Ratchis. Le figure delle ampolle sono infatti caratterizzate da un trattamento pittorico delle vesti, fittamente cifrate secondo stilemi orientalizzanti. Inoltre sono già presenti quelle deformazioni anatomiche (come la sproporzione delle braccia) che appaiono poi in maniera vistosa nelle figure cividalesi»* (GABERSCEK 1973a, p. 398).

Come si vede i caratteri stilistici costringono il nostro ad avvicinarsi nel tempo e nello spazio alle famose ampolle, ma anche lui non può discostarsi impunemente da una tradizione che gli impone una coerenza d'altro genere. S'impadronisce allora della *Testa di Teodolinda* e la sbocconcella stilisticamente: *«a tutto tondo, rara, volto lungo e asciutto, piriforme, naso triangolare con base a punta, corto e scarsamente rilevato nel profilo, la bocca a taglio dritto, il rendimento degli occhi, di forma ovale, senza indicazioni interne, i capelli divisi in mezzo alla fronte, lisci e aderenti al cranio: tutto appare molto semplificato ed impoverito rispetto al probabile modello aulico, quale poteva essere il ritratto della cosiddetta Teodora nello stesso museo del Castello sforzesco a Milano»* (GABERSCEK 1973a, p. 384). Stende poi i confronti con opere che vanno dal I al XIV secolo, sempre alla ricerca di stili confrontabili con l'opera cividalese e conclude: *«L'altare di Ratchis è quindi un'opera di straordinario valore in quanto documento dell'inserimento dell'arte italiana del periodo longobardo in un'ampia area espressiva in una vastissima koiné (che tra il VII-XI secolo coinvolge tutto il bacino mediterraneo) dal linguaggio astrattizzante e ribelle alle forme dell'arte classica con decisa intenzione deformante»* (GABERSCEK 1973 n. 3, p. 71).

Con simili criteri ogni equivoco cronologico è agevolmente superato. Tuttavia un'osservazione fa che non possiamo trascurare: *«Anche in Dalmazia rimangono molti monumenti improntati ad uno stile astratto e stilizzante di origine orientale, come la Maiestas Domini del portale della chiesa di San Lorenzo a Zara del secolo XI ed i frammenti della transenna di Biskupija dello stesso secolo»* (GABERSCEK 1973 n. 2, p. 401). Un'opera consimile la ritroviamo nella chiesa di San Michele in Bagnole, presso Dignano (Istria); si tratta di parte di pilastro da recinzione (pergola), decorato in bassorilievo con immagine dell'orante. Stilizzata figura femminile in preghiera con i palmi delle mani volti all'insù. L'abito è ricoperto con motivo a rosette (AA VV 1985, p. 137 n. 503). Sono riferimenti di una ripresa figurativa che non si discosta molto dallo stile del nostro altare e di indiscutibile scambio con i Balcani.

Le due culture ♣ Di fronte alle difficoltà emerse dai raffronti, i nostri autori hanno ipotizzato una coesistenza in Cividale di due culture, una aulica, quella per intenderci del Battistero di Callisto, l'altra popolare dell'altare di Ratchis. *«Iscrizioni in forme più evolute come quelle del tegurio di Callisto, quelle di Cumeano a Bobbio e di Teodota a Pavia, e contemporaneamente*

forme relativamente rozze, più grosse, più nutrite, come l'iscrizione dell'ara di Ratchis e le iscrizioni di parecchi Ursi sui capitelli dispersi in Italia che designano probabilmente la stessa persona... C'è una figurazione artistica di espressione accurata, antica e piuttosto rigidamente tradizionale, e ce n'è anche una... dialettale, cioè una figurazione artistica piccolo-borghese. Espressioni di arte paesana o dialettale coesistenti con forme di espressione aulica» (MOR 1959, p. 629).

È un fatto ampiamente documentato, specie nella scultura funeraria, il filone popolaresco, ma l'affermare, o sottintendere, lo stesso fenomeno per Cividale, e nel contesto delle nostre opere, non è credibile. *«Nella stessa chiesa battesimale di San Giovanni, dove il Patriarca eresse il Battistero, il duca Ratchis fece porre un altare che oggi si trova nel Museo cristiano del Duomo di fronte all'opera di Callisto»* (BOSIO 1977, p. 72). Non è concepibile in uno stesso edificio, nell'ambito di uno stesso progetto architettonico e decorativo, una "concorrenza" tra artisti aulici e naïf, tra classici e rustici provinciali. Dall'epigrafe non risulta che Ratchis fosse così privo di mezzi o così tirchio da non potersi permettere il meglio che l'ambiente offriva. Nessuno nega che ci sia differenza di livello artistico fra le due opere: *«Il tegurio di Callisto si ispira apertamente e con notevole sicurezza a modelli paleocristiani. La grazia un po' molle e la fredda armonia dell'architettura inseriscono il monumento in una sfera diversa da quella in cui nasce l'altare di Ratchis, caratterizzato da una durezza quasi impressionistica, da incisioni taglienti, da una compattezza e da una mancanza di senso dello spazio e chiaramente diverso dal tegurio di Callisto»* (TAVANO 1969, p. 535).

L'assurdo scaturisce dalla pervicace volontà di costringere i due manufatti non solo nella stessa epoca, ma nello stesso progetto e nello stesso ambiente sacro. Sappiamo di certo che i longobardi non hanno mai disprezzato la civiltà romana, in tutti i suoi aspetti, da quello militare a quello artistico e se c'era qualcosa di valido lo hanno sempre accolto ed emulato; l'unico ostacolo in ogni tempo è stata la congiuntura economica, non la genialità imitativa. C'è l'ipotesi che *«questo fenomeno di compresenza e di pari vitalità di linguaggi diversi, classico e "barbarico", negli stessi contesti e addirittura per le stesse committenze»* coesista ed emerga *«quasi a caso»* (RIGHETTI 1990, p. 301). Ma ci si dimentica che ogni fenomeno culturale è organico e non giustapposto, intenzionale e non casuale, e compito del critico è quello di saperlo decifrare e non solo di constatarne l'esistenza archeologica.

Ai sostenitori di questa simbiosi divergente vorrei richiamare il contenuto delle rispettive epigrafi: né Ratchis cita minimamente un suo "superiore" ecclesiastico come il patriarca Callisto, e non dimentichiamo che sta costruendo nella chiesa di San Giovanni, chiesa patriarcale o battistero secondo la convinzione dei nostri storici, né Callisto cita personaggi politici o aiuti ducali. In quest'ultimo caso manca l'integrità del testo epigrafico, ma non nell'altare, dove l'assenza di un qualsiasi accenno ad un ministro sacro la dice lunga.

La figurazione ♣ Se la riproduzione scultorea di scene bibliche manca nell'VIII secolo, non meno scarsa è la semplice rappresentazione della figura umana, per lo più di carattere funerario e comprensibilmente di stile e carattere locali. Tutti gli esperti riconoscono, qui più che in ogni altro caso, *«la difficoltà di ogni cronologia delle figure umane»* (SERRA 1974, p. 243). Le datazioni vanno dalla fine dell'VIII secolo in poi. Nulla o quasi per il VII e la prima metà dell'VIII. La figurazione biblica nella scultura torna solo alle soglie del mille.

Scorriamo i casi più significativi per un possibile raffronto. Nell'Abbazia di Ferentillo, San Pietro in Valle (Spoleto), esiste una lastra d'altare con rilievo ben conservato e con un'iscrizione che pone il manufatto all'epoca di Ilderico, duca di Spoleto (739-742), esattamente nel periodo ipotizzato per l'altare di Ratchis. Sulla lastra appare la firma del lapicida *Ursus*. È ornata da due figure umane (lo stesso *Ursus* con gli strumenti del suo lavoro ed in atteggiamento d'orante) tra motivi vegetali stilizzati e geometrici. *«Nella scultura si nota facilmente uno spiccato "horror vacui", una rappresentazione estremamente povera e goffa della figura umana, una frequente incapacità di disporre ordinatamente gli elementi decorativi ed epigrafici... Si tratta semplicemente di un artista scarsamente dotato che opera negli anni più cupi per la scultura della regione... Nelle sue opere non si rivela né lo spirito di un orefice barbarico, né la*

consapevole adesione all'aulica tradizione di Bisanzio... Circa le qualità di queste sculture, tutti gli studiosi sono concordi nel ritenerle povere e rozze» (SERRA 1961, p. 20).

Una simile composizione non ha nulla a che fare con il nostro altare; l'assenza d'ogni simbolismo teologico coerente, l'uso degli stessi stereotipi a scopo puramente decorativo, collocati in simmetrie geometriche, le figurazioni bozzettistiche, tutto dice l'estraneità nei confronti dell'opera cividalese. Un solo elemento l'avvicina a Ratchis: la decorazione a fusaioli ai bordi e nei sostegni dei flabelli.

Interessante invece la figura di donna della Pinacoteca Ambrosiana. *«Scultura di donna con sinistra al calcapetto e la destra sul ventre; proveniente dal Monastero di Cairate, con datazione VIII secolo»*. Datazione, secondo la Romanini, poco convincente; piuttosto verso il pieno secolo X. *«È di indiscutibile autografia altomedievale, di aspro linguaggio astratto, di pura sostanza lineare in superficie. Testa a pera con la doppia profilatura lineare dei gonfi occhi ovoidali direttamente attaccata alla fonda rigatura del naso, pesante sopra il taglio brevissimo e primitivo della bocca; abnorme nell'esiguo corpo piatto, dalle ricurve braccia filiformi»* (CRACCO 1969, p. 230). Questa figura richiama violentemente la giovane donna che si trova dietro la cattedra di Maria nella scena dell'Epifania, specie per il particolare della destra sul petto e della sinistra sul grembo.

Un altro raffronto, significativo per lo stile e per il particolare della mano destra "storpiata" del Cristo, ce lo offre una placca del cancello presbiterale di San Pietro Al Nonnains (Metz), antica basilica convertita in un monastero femminile nel VII secolo. Si tratta della figura del Cristo con nella mano sinistra una particola eucaristica e tra il pollice e l'anulare della destra un calice. *«Credo che la mano presentata al rovescio sia una svista del lapicida, come è capitato al Cristo dell'altare di Ratchis a Cividale... Il grande viso ovale del Cristo suggerisce un'origine longobarda del Cristo; l'opera sembra attribuibile alla metà del secolo VIII, precisamente all'epoca di San Crodegango che, di ritorno da Roma nel 753-754, diede nuova vita al vecchio Capitolo della Cattedrale e rinnovò pure tutta la città di Metz»* (HÈITZ 1987, p. 617).

Anche questo storico, pur collocando la prima trasformazione della basilica del monastero nel secolo VII, sembra lasciarsi condizionare dalla "sicura" datazione dell'opera cividalese per fissare il Cristo di Metz all'VIII secolo, all'epoca della riforma di Crodegango. Tuttavia l'opera franca può rimanere nel secolo VIII, purché non presuma di condizionare a sua volta la datazione di quella cividalese. Certamente in Italia ed altrove (e noi ne abbiamo tralasciati parecchi, meno significativi) ci sono ancora manufatti di confronto più o meno decisivi o ripetitivi. In ogni caso quelli offerti finora dagli storici, più che conclusivi della questione cronologica, non fanno che rinfocolare il disagio.

In sintesi gli unici raffronti pertinenti sono certamente quelli di tradizione tardo-antica ed in particolare quelli databili al VI-VII secolo, quali le Ampolle di Monza e di Bobbio, la cosiddetta Testa di Teodolinda, la Lamella di Agilulfo, l'oreficeria cividalese, i capitelli scolpiti di Quintanilla de las Viñas, il Cristo di Metz ecc., tutte opere che bene si collocano nel VII secolo. La prima metà del secolo VIII non ci offre nulla all'infuori appunto di questo fantomatico altare di Ratchis. Dalla seconda metà di questo secolo, sotto l'influsso della rinascita carolingia, si nota una ripresa del figurato, lentamente, ancora sommerso dall'ornato a fini puramente decorativi, fino ad affermarsi in scene bibliche sempre più complesse dal X-XI secolo in poi. Si tratta qui in Friuli ad es. di un gruppo di cinque lastre figurate a bassorilievo, di cui tre conservate nel Museo paleocristiano di Aquileia, una nella sagrestia della chiesa del Santuario mariano di Barbana e l'ultima nel recente Museo Diocesano di Udine, tutte cinque di attribuzione popponiana (1033) con scene evangeliche: la risurrezione di Lazzaro, l'apparizione di Gesù risorto, Cristo tra gli apostoli nella Gerusalemme celeste, con un interessante simbolismo evangelico (SCAREL 1996, p. 134).

L'arte altomedievale ♣ La complessità artistica dell'altare di Ratchis ci obbliga ad alcune puntualizzazioni sull'arte altomedievale al seguito degli esperti, tali da confermarla quale opera esemplare del suo periodo. La dizione di arte altomedievale esige una distinzione ed una periodizzazione minime con tratti e caratteri sufficientemente delineabili. Fra gli specialisti si

dibattano ancora appassionatamente simili questioni. Prima di tutto identificano un sostrato artistico permanente, la cosiddetta arte provinciale romana, che, con i suoi caratteri comuni quali l'appiattimento del volume e l'accentuazione dell'elemento lineare, trova riscontri in tutta la provincia romana fin dal I secolo, dall'Africa alla Mesopotamia, dalla Frigia alla Penisola balcanica. Le invasioni barbariche hanno sollecitato l'emergere di tale sostrato culturale delle regioni occupate, determinando la rinascita di un'arte fortemente anticlassica, ma legata a modelli vicino-orientali (DE FRANCOVICH 1961, p. 236).

Alla fine del VI secolo e nella prima metà del VII possiamo individuare una prima fase che trova «*nell'immagine bidimensionale la legge figurativa in tutta Europa*» (ROMANINI 1971, p. 430). In questo contesto, che recepisce ancora una superstite figuralità aneddótico-biblica ed un simbolismo legato ad un prevalente tessuto teologico, trova ragionevole collocazione il nostro altare. Una seconda fase si colloca alla fine del secolo VII e matura nel secolo successivo con la rinascenza liutprandea prima e carolingia poi; comporta lo smarrimento della figura umana e dell'aneddotico biblico per cristallizzarsi in figurazioni geometriche, animalistiche e simboli vari completamente staccati da un organico discorso teologico, divenendo pura suggestione moralistica e sollecitazione ad un gusto estetico sempre più formale e decorativo.

In tale contesto l'altare di Ratchis diventa un *rebus* indecifrabile, senza contesto. Tutta la sua serietà, il suo impegno, la forza del suo messaggio, contenuti in quei personaggi che portano l'esorbitante carico nella ieraticità del "completamente espresso", esigono un interlocutore concreto che non contempra, ma ne sia interpellato, che non ammira, magari meravigliato, ma ne sia coinvolto, che non apprenda semplicemente, ma venga trasformato.

Quando riapparirà la raffigurazione alle soglie dell'anno mille, terza fase dell'arte altomedievale o romanico, non si presenterà più nell'ambito di un discorso teologico coinvolgente, ma, accanto ad alcuni elementi catechistici, esprimerà l'emotività interiore di un soggetto religioso, divenuto ormai il vero protagonista dei suoi racconti. Quel Dio non è più la *Maiestas Christi*, ma una coreografia per esaltare una divinità sempre meno problematica e decisiva per il destino storico di un popolo. Vi corrispondono in terra un impero fantomatico ed un imperatore velleitario, contrastati dalle autonomie comunali e da un papato in piena ascesa che enfatizza la dimensione sacrale nel tentativo di fagocitare quella temporale.

Se il sostrato provinciale romano è la trama che sottende i diversi modelli artistici altomedievali, nell'arte italiana e cividalese in particolare l'influsso barbarico si manifesta indirettamente e limitatamente come strumento di sollecitazione. «*Nello stile barbarico vi è una vera e propria esaltazione del movimento disordinato pervaso da un dinamismo tumultuoso che spezza ogni limite e misura e dilaga in tutte le direzioni, senza meta precisa... Nelle sculture italiane la massa degli ornati, modulata con sempre nuove variazioni, si dispone con limpida chiarezza e simmetriche risposdenze entro l'inquadratura la quale non è, come nelle opere nordiche, un limite casuale imposto da necessità permanente esterna e quindi privo di significato nei riguardi dell'urgere caotico e sfrenato del torrente ornamentale in essi racchiuso, sibbene costituisce un saldo e sicuro e spesso indispensabile appoggio architettonico all'organismo figurativo che entro quei rettangoli, triangoli ed archi trova il suo logico ed equilibrato ubi consistam compositivo*» (DE FRANCOVICH 1952, p. 262).

Più che ipotizzare una specifica arte barbarica, che pure va individuata nell'oreficeria, si deve lasciare spazio ad un lento e progressivo inserimento dei longobardi nella cultura romana attraverso il più consono filtro medievale. «*Il periodo longobardo è di giustapposizione di un popolo immigrato con quello sul posto*» (MOR 1965a, p. 152). «*Bisogna lasciar spazio alla presenza e alla partecipazione di artefici ed officine longobarde, specialmente fra il 594 ed il 625, nel senso che stanno apprendendo il mestiere*» (Ivi, p. 15). «*La scelta classicheggiante è connessa nel mondo longobardo alla salita al potere di correnti cattoliche*» (ROMANINI 1975, p. 785 n. 45). «*Il periodo di Autari, Agilulfo, Adaloaldo rappresenta ancora dal punto di vista artistico uno sprazzo, una resistenza di elementi puri romani tardo antichi*» (MOR 1962, p. 555).

Quest'arte cosiddetta "longobarda" si ispirerebbe «*all'Oriente grazie alle stoffe che vi giungevano, non di rado, come copertura delle reliquie dei Santi e Martiri. L'arte sassanide ebbe grande ruolo nella formazione dell'arte medievale occidentale, tramite i suoi schemi*

compositivi e formali improntati ad una visione antinaturalistica ed astratta delle forme, sempre rigorosamente stilizzate e geometrizzate» (GABERSCEK 1971, pp. 18-37). Precisamente: *«Questa cultura non è sassanide se non in minima parte: è la cultura precedente della Siria cristiana che l'invasione ha rispettato o non è riuscita a distruggere. Per chiamarla con una sola parola... si potrebbe definire cultura seleucide, cioè la koiné promossa dai Seleucidi con le manipolazioni dei sottostrati iranici e mesopotamici, nell'ambito della koiné alessandrina più vasta»* (GIOSEFFI 1974, p. 350).

In realtà questi elementi definiti orientali sono presenti, almeno dal I secolo dopo Cristo, anche in opere nord africane o dell'area danubiana, definiti provinciali o marginali. *«Non è proprio impossibile, si chiede il Mor, ammettere che certe forme artistiche non potessero svolgersi autonomamente in Italia e poi in Francia, senza sempre ricorrere a una ispirazione orientale?»* (MOR 1972b, p. 155).

Sull'arte altomedievale europea è ampiamente presente l'influenza dell'arte bizantina. Dal VI al XII secolo, si riscontra una sua penetrazione assai profonda in Italia, come testimoniano le opere teodoriciane in Ravenna; infatti le colonie orientali erano presenti in epoca tardoantica e romana (HUBERT 1964, p. 458). *«La centralità e la relativa staticità delle figure (dell'altare di Ratchis), l'armonia e l'equilibrio con i quali, nonostante l'affollamento, esse sono disposte nello schema compositivo, si legano a moduli bizantini e ravennati, mentre assonanze geometriche dell'Oriente ulteriore si riflettono specie sugli accessori vegetali e floreali di riempimento. Ma tutte queste componenti trovano una loro, sia pur moderata rielaborazione, nella mentalità del lapicida o del gruppo dei lapicidi dell'opera, che attingono largamente al bagaglio culturale barbarico, esprimendosi tra l'altro con una tecnica di lavorazione primitiva, tesa fino alla snaturamento delle forme nel tentativo di recuperare almeno parzialmente gli antichi modelli della scultura figurativa ad altorilievo»* (TAGLIAFERRI 1983b, p. 48).

Anche nella numismatica si riscontra una riduzione formale. *«In genere sulle monete dei tetrarchi troviamo effigi banali, non caratterizzate dal punto di vista fisionomico, che ci danno un tipo con caratteristiche fisse: testa massiccia, cranio appiattito, barba corta che incornicia il volto, collo taurino. In alcuni casi la linea quasi dritta, che unisce la fronte con il naso e la nuca con il collo, conferisce alla testa la struttura geometrica. Così avviene non per incapacità artistica, ma per una tendenza che porta alla generalizzazione del ritratto, per creare un tipo di effigie che indichi soprattutto la grandezza e la forza dell'imperatore, espresse anche dall'ingrandimento delle proporzioni del ritratto e dalla fissità dello sguardo. A ciò si aggiunge l'abbassarsi del rilievo sulle monete di alcune zecche per cui la figura, appiattita, perde la plasticità e il rigore propri della precedente moneta romana»* (PANVINI 1988, p. 88).

Come conclusione di ciò che si è detto vogliamo offrire un confronto, che ci pare decisivo: un rilievo del IV secolo, raffigurante l'imperatore Costantino in trono con i simboli della cristianità; il ritratto esprime quella *divina maiestas* che diverrà elemento simbolico costante della rappresentazione degli imperatori tardoantichi (AA VV 1987, VIII, p. 246) (fig. 7). Il rilievo si trova al Museo archeologico di Spalato. È certamente una copia di quel modello descritto da Eusebio nella sua *Storia Ecclesiastica*, risalente, a suo dire, all'epoca della vittoria di Costantino su Massenzio: *«Subito ordina di erigere un trofeo della passione salutare nelle mani della sua propria statua e mentre gli artigiani la erigevano tenendo nella sua mano destra il segno salvifico, nella via più frequentata dai romani, ordina di porre un'iscrizione in lingua latina: -Attraverso questo segno salutare, per questa vera opera di coraggio, ho liberato la vostra città dal giogo del tiranno; ho ristabilito inoltre il Senato e il popolo romano nel suo antico splendore e fama, dopo averli liberati»* (EUSÈBE 1967, IX, 11, p. 61). Anche se il panegirista pagano non poteva esprimersi in tali termini dato che all'epoca il Senato non avrebbe potuto mettere in rilievo la croce di Cristo, tuttavia la nostra scultura riflette la mentalità ormai prevalente alla fine del IV secolo.

È impossibile non vedere in quest'opera e nel suo stile, il modello artistico ed ideologico, in senso lato, dell'altare di Ratchis: le teste "a pera rovescia", dette erroneamente alla longobarda (MOR 1986, p. 17), gli occhi enormi e dilatati, abbondantemente cerchiati, la sproporzione stridente delle membra nei confronti del busto: testa, mani e piedi enormi con un corpo di puro supporto; i

piedi dell'imperatore frontali e quelli degli altri personaggi di profilo; Massenzio sconfitto ai piedi in posizione "volante" e con un vestito che richiama irresistibilmente l'angelo della scena epifanica in Ratchis; le fasciature alle gambe, il panneggio a solcature profonde e sbrigative, le capigliature, le orecchie patenti, la ieraticità, la posizione delle mani del ministro, insomma tutto quello che troviamo in Ratchis c'era già nel IV secolo ed in quell'area adriatica che in Grado ed in Aquileia-Forum Iulii trovava uno degli spazi privilegiati di espressione.

Nell'altare di Ratchis, dal punto di vista formale, intravediamo allora il prevalente apporto latino-aquileiese in una faticosa, ma innovativa continuità con i modelli tardo-antichi, gli evidenti influssi bizantino-ravennati, specie per quanto riguarda la composizione complessiva, ed un non secondario contributo longobardo per l'uso del motivo ornamentale ad *es*se e la preferenza per lo smalto policromo, in una mirabile sintesi di stili e di voci.