LE PITTURE MURALI DI SAN GEROLAMO A COLMO. ALCUNE NUOVE PROPOSTE D'INTERPRETAZIONE

NIKOLINA MARAKOVIĆ
Dipartimento di storia dell'arte
Facoltà di lettere e filosofia,
Università di Zagabria

CDU 75.052.001(497.5Colmo/Hum)"653"
Saggio scientifico originale
Settembre 2013

Riassunto: Nel saggio l'autrice illustra i dipinti murali della chiesa di S. Girolamo a Colmo sottolineando il loro espresso "bizantinismo" e riesaminando le comparazioni con numerosi esempi di pittura romanica del Friuli, del Veneto, del Sudtirolo e del territorio d'oltralpe. Particolare attenzione viene, infine, rivolta a quelle specifiche caratteristiche degli affreschi di Colmo che li pongono tra le più importanti realizzazioni della pittura romanica dell'area in questione.

Abstract: In her essay, the author illustrates the frescoes preserved inside St. Jerome's church in Colmo-Hum, reconsidering the affirmation of their pronounced "byzantinism" and comparing them to numerous examples of Romanesque painting in the regions of Friuli and Veneto and in the subalpine area. Particular attention is dedicated to the features of the frescoes in Colmo that place them among the most important achievements of Romanesque painting of the area in question.

Parole chiave: Colmo, chiesa di San Girolamo, Istria, pittura romanica, dipinti murali.

Key words: Colmo-Hum, St. Jerome's church, Istria, Romanesque painting, mural paintings.

I dipinti murali nella piccola chiesa cimiteriale della medievale cittadina di Colmo rappresentano uno degli esempi più affascinanti di affreschi romanici sull'attuale territorio della Croazia. Il loro valore è stato riconosciuto sin dal momento della scoperta, nel 1947, mentre dalla metà del Novecento diversi studiosi sia croati che italiani ne hanno scritto a più riprese[1]. L'analisi più esauriente è stata pubblicata da B. Fučić negli anni

[1] Gli affreschi di Colmo sono menzionati o trattati in: LJ. KARAMAN, "O srednjovjekovnoj umjetnosti Istre" [L'arte medievale dell'Istria], *Historijski zbornik* [Miscellanea di storia], Zagabria, 1949, II (n. 1-4), p. 115-130; F. STELÉ, "Le byzantinisme dans la peinture murale yougoslave", in *Atti dell'VIII Congresso di Studi Bizantini*, vol. II, Roma, 1953, p. 253-259; LJ. KARAMAN, "O putovima bizantskih crta u umjetnosti istočnog Jadrana" [Le vie delle influenze bizantine nell'arte dell'Adriatico orientale], *Starohrvatska prosvjeta* [Civiltà paleocroata], Spalato, 1958, III/6, p. 61-76; F. STELÉ, *Umetnost v Primorju* [L'arte nel Litorale], Lubiana, 1960, p. 69; B. FUČIĆ,

'60 del XX secolo, quando ha definito gli affreschi di Colmo "romanico-bizantini". Egli li attribuisce all'ambiente artistico "dell'area settentrionale e subalpina d'Italia, in particolare da Venezia e Aquileia, dal territorio lagunare e friulano nelle immediate vicinanze dell'Istria … e della stessa Istria"[2]. S. Bettini, e poi anche G. Ghirardi, rilevano "la convergenza di modi derivati dalla tradizione figurativa salisburghese e quindi irradiati dalla 'cerchia' del Patriarcato di Aquileia nell'area veneto-orientale, con atteggiamenti figurativi che rinviano ad un bizantinismo… presumibilmente, 'derivato dal Quadrante della Macedonia'"[3]. F. Sforza Vattovani inserisce gli affreschi di Colmo nel gruppo della pittura altoadriatica della prima metà del XIII secolo, sottolineando nel contempo l'importanza della

Istarske freske [Gli affreschi istriani], Zagabria, 1963, p. 13, 16, catalogo, pag. 5; I. PERČIĆ, *Zidno slikarstvo Istre* [La pittura murale dell'Istria], catalogo della mostra, Zagabria, 1963, cat. 5-6; B. FUČIĆ, "Hum – ciklus romaničko-bizantinskih zidnih slikarija" [Colmo – ciclo di affreschi romanico-bizantini], *Peristil,* Zagabria, 1963-1964, 6-7, p. 13-22; B. FUČIĆ, *Srednjovjekovno zidno slikarstvo u Istri,* [La pittura murale medievale in Istria], tesi di dottorato, Fiume-Lubiana, 1964, *passim,* soprattutto p. 131-147 e 429-432; I. PERČIĆ, *Ikonografija srednjovjekovnih istarskih fresaka*, [L'iconografia degli affreschi medievali istriani], tesi di dottorato, Zagabria, 1964, pag. 129-133; S. BETTINI, *Pitture del Veneto orientale e dell'Istria,* V (*Corso monografico – La pittura veneta dalle origini al Duecento*), 1964-1965, p. 68; B. FUČIĆ, "Slika i arhitektonski prostor u srednjovjekovnom zidnom slikarstvu u Istri" [L'immagine e lo spazio architettonico nella pittura murale medievale in Istria], *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* [Annali dell'Accademia jugoslava di scienze e arti], Zagabria, 71 (1966), p. 391-412; G. GHIRARDI, *Affreschi Istriani del Medioevo* (presentazione di S. Bettini), Padova, Dante Alighieri, 1972, p. 61-67; F. SFORZA VATTOVANI, "Persistenze italobizantine nella pittura duecentesca dell'Alto Adriatico", in *Aquileia e l'Oriente mediterraneo,* Udine-Trieste, 1977 (*Antichità Altoadriatiche* XII), p. 571-584; S. TAVANO, "Presenze bizantine nella prima pittura romanica del territorio di Aquileia", in *Il Friuli dagli Ottoni agli Hohenstaufen*, Atti del Convegno internazionale di studio, Udine, 1983, p. 425-455; I. FISKOVIĆ, *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj* [La pittura romanica in Croazia], catalogo della mostra, Zagabria, 1987, p. 62-64; D. RUPNICH, "La chiesa e gli affreschi di S. Girolamo a Colmo in Istria", *Atti e Memorie* della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria, Trieste, vol. XCIV (1994), p. 113-153; S. GRKOVIĆ, *Odnos slike i arhitekture u srednjovjekovnom graditeljstvu Istre* [Rapporto tra immagine e architettura nell'edilizia medievale dell'Istria], tesi magistrale, Zagabria, 1995, *passim*; EAD., "Bordure u srednjovjekovnome zidnome slikarstvu Istre" [Bordure nella pittura murale medievale dell'Istria], *Peristil,* cit., 38 (1995), p. 37-42; E. COZZI, "Gli affreschi del XIII secolo recentemente scoperti nella chiesa di Sant'Andrea di Perteole", in *Hortus artium medievalium*, Zagabria-Montona, 2 (1996), p. 27-42; R. RATKOVČIĆ, *Prostor i ornament u srednjovjekovnom zidnom slikarstvu Istre* [Spazio e ornamento nella pittura murale medievale dell'Istria], tesi magistrale, Zagabria, 1998, pag. 44-49, 51-53; E. COZZI, *Pittura murale romanica in Istria: il ciclo di Colmo/Hum*, in *Il cielo, o qualcosa di più: scritti per Adriano Mariuz* (a cura di E. Saccomani), Cittadella, Bertoncello Artigrafiche, 2007, p. 20-28; Ž. BISTROVIĆ, "Predromaničko i romaničko slikarstvo u Istri" [Pittura preromanica e romanica in Istria], *Annales - Ser. hist. sociol.* (*Anali za istrske in mediteranske študije - Series historia et sociologia*), Capodistria, 2009, 19(1), p. 21-30.

[2] B. FUČIĆ, "Hum", p. 18.

[3] G. GHIRARDI, *Affreschi Istriani*, p. 64; le espressioni riportate tra virgolette angolari sono tratte da BETTINI, *Pitture del Veneto orientale e dell'Istria*, p. 68.

tradizione pittorica dell'area settentrione delle Alpi[4]. Una prima retrospettiva delle considerazioni avanzate dagli studiosi che ne avevano trattato in precedenza è stata fatta da D. Rupnich che, ricollegandosi all'analisi di Fučić, conclude: "la maniera del maestro di Colmo potrebbe costituire l'anello mancante e di congiunzione tra quella veneto-aquileiese e quella austriaco-salisburghese"[5].

D'altro canto, probabilmente in seguito ad alcune considerazioni di S. Bettini che paragonava i dipinti di Colmo con quelli di Donji Humac sull'isola di Brazza, collegando il loro bizantinismo ad origini macedoni[6] persiste l'opinione che attribuisce agli affreschi di Colmo un marcato bizantinismo. S. Tavano ritiene che il maestro di Colmo sia fedele agli indirizzi dell'espressione bizantina e che il ciclo di Colmo "echeggia con notevole approssimazione la pittura del genere di Kurbinovo"[7]. E. Cozzi invece ritorna a paragonarli con gli esempi dell'ambiente pittorico aquileiese, ritenendoli un collegamento tra gli affreschi nella cripta della cattedrale di Aquileia e i dipinti nelle chiese friulane del Duecento[8].

In generale, nelle ricerche finora svolte sugli affreschi di Colmo erano citate comparazioni alquanto eterogenee e di datazione un po' diversa, ma si evidenziavano sempre le loro caratteristiche "bizantineggianti". Tuttavia, il numero di confronti presi in esame parzialmente limitato e non sufficientemente corroborato da contributi figurati, mentre spesso sono stati analizzati soltanto alcuni aspetti figurativi degli affreschi di Colmo. Inoltre, al centro dell'attenzione dei contributi analitici veniva posta principalmente l'iconografia delle singole scene, soprattutto per quel che

[4] SFORZA VATTOVANI, "Persistenze italobizantine", p. 571-584. L'autrice conclude: "nella prima metà del Duecento dunque, ruotando attorno a Venezia e sulla base dei cascami bizantini… nasce e si diffonde un linguaggio romanico alto-adriatico in cui entrano, senza peraltro posizioni di particolare privilegio, anche suggestioni oltremontane…"

[5] D. RUPNICH, "La chiesa", p. 152. Anche se cita pochi esempi di comparazione, assieme a B. Fučić compie la più seria e la più esauriente analisi, con molte valide conclusioni.

[6] S. Bettini rileva che negli affreschi di Donji Humac sull'isola di Brazza si riflette la "maniera di Nerezi" (vedi G. GHIRARDI, *Affreschi istriani*, p. 64-65, note 2, 5).

[7] S. Tavano individua due filoni nell'ambito della pittura veneto-bizantina: "l'uno… poterono ottenere sostegno da tutta una civiltà pittorica padana e transalpina… l'altro… attento se non sempre fedele alla direzione e alle direttive della pittura propriamente bizantina, la quale poté far giungere i suoi impulsi e le sue sollecitazioni attraverso artisti itineranti ma specialmente con la forza suggestiva e cattivante di opere d'arte mobili…" (S. TAVANO, "Presenze bizantine", p. 453-455). In un'altra occasione rileva nuovamente le somiglianze degli affreschi di Colmo con la pittura bizantina, definendo le loro caratteristiche formali come "più tese e più 'barocche'" (G. BERGAMINI – S. TAVANO, *Storia dell'arte nel Friuli-Venezia Giulia,* Udine, 1984, p. 197).

[8] E. COZZI, "Gli affreschi", p. 38; EAD., *Pittura murale,* passim.

riguarda i tanto spesso rilevati "bizantinismi". In quest'occasione perciò passeremo in rassegna le conclusioni dei ricercatori precedenti, nel tentativo di rivederle criticamente, esponendo allo stesso tempo numerose nuove acquisizioni conoscitive. Il ciclo di Colmo verrà esaminato mettendolo a confronto con le attuali conoscenze in merito alla pittura romanica nell'area altoadriatica nonché con le pitture murali e i manoscritti dell'ampia regione subalpina, in primo luogo di quelli collegati alla cerchia figurativa salisburghese. Cercheremo di chiarire ulteriormente l'ambito storico nel quale agiva il maestro di Colmo, la sua formazione pittorica e la sua portata artistica, dato che la sua opera è stata forse troppo spesso valutata nella prospettiva della pittura bizantina coeva o, più recentemente, con riferimento ad alcuni esempi di pittura romanica nel Friuli e nel Veneto, di cui taluni evidentemente inferiori per qualità[9].

Modelli iconografici: un esempio d'iconografia "romanico-bizantina"?

Il primo ad analizzare l'iconografia delle pitture murali di Colmo è stato B. Fučić, tanto che il suo lavoro è diventato un punto di partenza importante per tutte le future ricerche. Nelle scene raffigurate ha riconosciuto e constatato modelli iconografici sia occidentali che bizantini, identificando alcune caratteristiche iconografiche come tipicamente bizantine, mentre in altre rappresentazioni ha rilevato delle "soluzioni di compromesso", con elementi sia occidentali sia orientali. L'autore conclude, che nell'insieme si tratta di "un'iconografia di compromesso ma elaborata, che cresce in un territorio di contatto dove s'incontrano e compenetrano due mondi: Bisanzio e l'Occidente; e in questo incontro e in questo momento storico il contributo di Bisanzio è particolarmente forte"[10]. L'analisi di Fučić è stata approfondita da D. Rupnich, la quale sostiene che i modelli iconografici degli affreschi di Colmo erano già noti all'Occidente[11]. Sia Fučić sia Rupnich ritengono che queste soluzioni iconografiche siano tipiche proprio

[9] Il lavoro si basa in gran parte sulle ricerche compiute per la tesi di dottorato, discussa nel 2009 (N. MARAKOVIĆ, *Zidno slikarstvo u Istri od 11. do 13. stoljeća. Revalorizacija lokalne umjetničke baštine u europskom kontekstu* [La pittura murale in Istria dall'XI al XIII secolo. Valorizzazione del patrimonio artistico locale nel contesto europeo], Zagabria, 2009.

[10] B. FUČIĆ, "Hum", p. 18.

[11] D. RUPNICH, "La chiesa", p. 117 e seguito.

dell'area nordorientale italiana, menzionando, inoltre, le somiglianze con la pittura dell'ambito salisburghese.

Le attuali conoscenze sulla pittura romanica dell'area nordadriatica e subalpina (sia italiana che austriaca e tedesca) indicano che non c'è motivo d'interpretare l'iconografia degli affreschi di Colmo al di fuori dell'ambito artistico europeo e che in essa non vanno cercate le "importazioni" bizantine dirette e le innovazioni nella pittura bizantina introdotte nel tardo XII secolo. Sebbene a prima vista alcuni degli elementi iconografici possano essere riconosciuti come modi tipici della pittura bizantina, ossia balcanica e mediterraneo-orientale, bisogna rilevare che questi, già nel corso di epoche precedenti, si erano consolidati nei territori dell'Italia nordorientale, dell'Austria e della Germania meridionale[12]. È noto del resto che il XII e gli inizi del XIII secolo sono stati caratterizzati da un interessante processo di fusione della cultura orientale e occidentale in queste aree[13].

Il fatto che non sia necessario riconoscere "importazioni bizantine" nell'iconografia degli affreschi di Colmo, bensì la "lunga durata" e la metamorfosi creativa di singoli elementi di provenienza bizantina nell'arte regionale, può essere dimostrato da una serie di casi. Ad esempio, nella scena dell'*Annunciazione* Fučić riconosce il modello bizantino, mentre interpreta il motivo dell'arcangelo in movimento (fig. 1a) come un'innovazione bizantina del XII secolo[14]. È un dato di fatto che questo motivo è si paragonabile con gli esempi simili nella pittura bizantina della seconda metà del XII secolo (fig. 1g, h), però era già presente nell'arte bizantina di epoche anteriori (fig. 1e, f), come pure nella pittura norditaliana e in quella dei territori di là delle Alpi. Tanto più che il modo in cui è dipinto il movimento della parte inferiore del mantello dell'angelo nell'*Annunciazione* di Colmo ricorda notevolmente simili esemplari di provenienza salisburghese[15], oppure le

[12] Vedi più sotto. Per l'analisi di ogni singola scena, vedi N. MARAKOVIĆ, *Zidno slikarstvo*, p. 178-208.

[13] La letteratura scientifica è ampia. Vedi, ad esempio, O. DEMUS, "Regensburg, Sizilien und Venedig. Zur frage des byzantinischen Einflusses in der romanischen Wandmalerei", in *Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft*, Vienna, II (1952), p. 95-104; ID., *Salzburg, Venedig und Aquileia,* in *Festschrift Karl M. Swoboda,* Vienna, 1959, p. 75-82; E. KITZINGER, "Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western Art in the Twelfth Century", in *Byzantine Art in European Art*, lectures (a cura di M. Chatzidakis), Atene, 1966, p. 121-147 e altri.

[14] B. FUČIĆ, "Hum", p. 13-14, 20-21. D. Rupnich rileva la mancanza di elementi naturalistici che sarebbero tipici della pittura bizantina. Non menziona però paragoni concreti. Vedi D. RUPNICH, "La chiesa", p. 117-121.

[15] Vedi G. SWARZENSKI, *Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blützeit des romanischen Stils*, Stoccarda, 1969.

opere realizzate dalle botteghe musive presenti nell'Adriatico settentrionale (fig. 1b-d). Anche la formula iconografica della *Visitazione* non è nuova nella pittura di queste regioni, mentre il frammento rimasto dell'*Ultima cena* rinvia a una composizione tipicamente romanica[16]. Neanche la figura di Simone il Cireneo nella scena del *Trasporto della Croce* potrebbe essere un argomento per collegare la sua iconografia ai modelli orientali, come ritiene D. Rupnich, perché questa figura è spesso presente nell'iconografia romanica su questo soggetto[17]. Le scene della *Crocifissione* o della *Deposizione dalla croce* (fig. 2a, b) sono concepite in conformità ai modelli già noti nell'arte romanica, le cui variazioni sono presenti nella pittura norditaliana e in quella subalpina della seconda metà del XII e degli inizi del XIII secolo[18]. Tra le (assunte) cinque figure della *Crocifissione* mancano quelle delle Pie donne e del centurione romano, abituali nella pittura bizantina, soprattutto di provenienza mediterraneo-orientale, che invece sono presenti nella scena della *Crocifissione* nella cripta della cattedrale di Aquileia, nel mosaico della basilica di San Marco a Venezia e sulla celebre *Pala d'oro*[19]. La tipologia del Cristo morto, con il corpo piegato nella forma detta, "curva bizantina", è radicata nella pittura della seconda metà del XII secolo in questi territori, cosicché non ci sono particolari ragioni per sottolinearne la sua origine bizantina (vedi sotto, fig. 9)[20]. Inoltre, la scena della *Deposizione dalla croce*, nel momento in cui dalla mano sinistra del Cristo viene estratto il chiodo, mentre il suo corpo è ancora completamente eretto, nonché la presenza della Madonna e dell'apostolo Giovanni (sulla parte sinistra della composizione si può supporre che le due figure siano

[16] Più ampiamente in N. MARAKOVIĆ, *Zidno slikarstvo*, p. 190-192.

[17] D. Rupnich, però, giustamente identifica il tema della scena (RUPNICH, "La chiesa", p. 121-124.). Più ampiamente in N. MARAKOVIĆ, *Zidno slikarstvo*, p. 193-195.

[18] Più ampiamente in N. MARAKOVIĆ, *Zidno slikarstvo* [Pittura murale], p. 195-206 e 212-214.

[19] Una tale formula iconografica la troviamo anche nella pittura sudtirolese agli inizi del XIII secolo (San Giacomo in Söles, Glorenza). Vedi H. STAMPFER, "Influssi bizantini nella pittura romanica del Sudtirolo", in *Hortus artium medievalium*, Zagabria-Montona, 4 (1998), p. 99-110.

[20] Fučić rileva che questo è il tipo bizantino di Cristo crocefisso, mentre Cozzi, come argomento, propone il paragone col Cristo crocefisso della *Pala d'oro* a Venezia (E. COZZI, *Pittura murale*, p. 27). Tuttavia, gli studiosi notano delle somiglianze col Cristo crocefisso dell'Antifonario di S. Pietro a Salisburgo e concludono che si può parlare di rielaborazione dei modelli iconografici bizantini nell'arte romanica. B. FUČIĆ, "Hum", p. 15, nota 10; G. GHIRARDI, *Affreschi istriani*, p. 64; D. RUPNICH, "La chiesa", p. 127-128. Del resto il modo di rappresentare Cristo crocefisso nella cosiddetta "curva bizantina" era conosciuto in Occidente già alla fine del X secolo, come dimostrato dalla celebre "Croce di Lotario" (vedi P. LASKO, *Ars sacra 800-1200,* Middlesex, Penguin Books, 1972, p. 100-101, fig. 3).

140208 - MIN.AFF.ESTERI.Atti_43.18.indd 30 15/04/14 18.07

la Madonna e Giuseppe di Arimatea), non dice molto sull'appartenenza all'ambiente culturale bizantino o a quello occidentale e non aiuta neppure a stabilire una datazione più precisa[21]. Il fabbro di aspetto giovanile[22], è però una figura frequente di questa o di simili scene nella pittura muraria e nei manoscritti illustrati, dalla Sassonia al Tirolo meridionale e al Veneto, tanto che potrebbe essere considerato un personaggio tipico dell'arte occidentale, romanica[23]. Infine, la scena della *Deposizione nel sepolcro*, proprio come hanno proposto sia B. Fučić sia D. Rupnich, è concepita alla maniera tipicamente occidentale[24] (fig. 3), mentre il gruppo di Pie donne nella chiesa di Santa Maria di Castello a Udine effettivamente assomiglia a quello di Colmo (fig. 7a, c), come ha notato F. Sforza Vattovani[25].

L'analisi complessiva conferma che le soluzioni iconografiche delle scene di Colmo non si discostano sostanzialmente da quelle già conosciute nella pittura dell'Italia settentrionale e dei territori d'oltralpe e che quindi in queste non vanno riconosciute le innovazioni dell'arte bizantina di fine XII secolo. In questo senso possiamo anche rinunciare ai termini iconografia "di compromesso" o "romanico-bizantina", perché nel ciclo di Colmo non ci sono soluzioni iconografiche per le quali dovremmo supporre l'esistenza di modelli bizantini diretti[26]. Il fatto che negli affreschi di Colmo non vada esagerata la ricerca dei punti di contatto con la pittura bizantina del tardo XII secolo e che i dipinti non possono essere opera di un maestro che aveva imparato l'arte nell'area bizantina è confermato, oltre che dalle soluzioni iconografiche, anche dalle loro caratteristiche formali, di cui parleremo nel seguito del testo.

[21] Questo è dimostrato, infine, anche dal confronto delle scene a Nerezi e a Kurbinovo. Fučić menziona una fase più antica della tradizione bizantina (B. FUČIĆ, "Hum", p. 15). Cfr. inoltre, l'iconografia della *Deposizione dalla croce* nella pittura sudtirolese della prima metà del XIII secolo in H. STAMPFER, "Influssi bizantini", *passim*.

[22] È una questione aperta se questo giovane personaggio può essere identificato come Nicodemo. A differenza di lui, l'uomo adulto nella scena della *Deposizione nel sepolcro* corrisponde al personaggio di Nicodemo.

[23] Gli esempi sono numerosi: gli affreschi a Müstair (vedi B. BRENK, *Die romanische Wandmalerei in der Schweiz*, Berna, Francke Verlag, 1963, fig. 2, p. 17), Castel d'Appiano, chiesa di San Bartolomeo a Romeno e Sant'Andrea a Perteole (vedi H. STAMPFER, "Influssi bizantini", fig. 32; H. STAMPFER – TH. STEPPAN, *Die Burgkapelle von Hocheppan,* Bolzano, 1998, fig. 61; E. COZZI, "Gli affreschi", fig. 12, 14); la scena nell'Antifonario di S. Pietro a Salisburgo (metà XII sec., vedi G. SWARZENSKI, *Die Salzburger Malerei*, fig. 351), oppure nel Salterio di S. Elisabetta a Cividale (CivMusArchNaz ms. CXXXVII, f. 6v, vedi E. COZZI, "Gli affreschi", fig. 17).

[24] B. FUČIĆ, "Hum", p. 16; D. RUPNICH, "La chiesa", p. 131-132.

[25] F. SFORZA VATOVANI, "Persistenze italo bizantine", p. 584, fig. 16.

[26] Confronta col gruppo di affreschi sudtirolesi degli inizi del XIII secolo per il quale questi modelli sono presupposti (vedi H. STAMPFER, "Influssi bizantini", *passim*).

Relazioni con la pittura bizantina: la questione del "bizantinismo tardocomneno", della "maniera di Nerezi" e del "genere di Kurbinovo"

Finora gli studiosi evidenziavano la qualità bizantina o "bizantineggiante" dei dipinti di Colmo e la mettevano in relazione con gli esempi di pittura bizantina della seconda metà e della fine del XII secolo[27]. Negli affreschi di Colmo è stato riconosciuto "l'estetismo del periodo mediobizantino"[28], gli elementi del "bizantinismo tardocomneno"[29], le rassomiglianze con la "maniera di Nerezi"[30] o con la pittura di Kurbinovo[31], il che è servito per porre in rilievo le corrispondenze con il cosiddetto "stile dinamico" della pittura bizantina, cioè con il "manierismo tardocomneno" della fine del XII secolo[32]. A prescindere dal fatto che già i primi studiosi avevano inserito gli affreschi di Colmo nel contesto pittorico di Aquileia e dell'altoadriatico, notando delle rassomiglianze con alcuni esempi della

[27] Soprattutto in occasione dell'analisi della scena dell'*Annunciazione*, ma anche di altre scene (vedi, ad esempio, G. BERGAMINI – S. TAVANO, *Storia dell'arte*, p. 197).

[28] B. FUČIĆ, "Hum", p. 21.

[29] G. GHIRARDI, *Affreschi istriani*, p. 65-66. Ghirardi però, fa notare che le influenze tardocomnene non sono determinanti. Le caratteristiche stilistiche tardocomnene nella scena dell'*Annunciazione*, come pure nella figura del Cristo crocefisso, sono rilevate da E. COZZI, *Pittura murale*, p. 22, 26-27.

[30] Vedi S. BETTINI, *Pitture del Veneto*, p. 68; G. GHIRARDI, *Affreschi istriani*, p. 65-66, D. RUPNICH, "La chiesa", p. 144-145. D. Rupnich, inoltre, rileva che a Colmo è riconoscibile "l'occidentalizzazione della maniera di Nerezi", visibile anche nella pittura del XII e XIII secolo sul territorio del Veneto. Il suo paragone con i mosaici della chiesa di S. Giusto a Trieste non è comunque troppo convincente. D. RUPNICH, "La chiesa", p. 145-146.

[31] S. TAVANO, "Presenze bizantine", p. 453-455; G. BERGAMINI – S. TAVANO, *Storia dell'arte*, p. 197; COZZI, *Pittura murale*, p. 26-27.

[32] Per lo studio dei bizantinismi nella pittura europea e del cosiddetto "panneggio bagnato" ("damp fold") della prima metà del XII secolo vedi W. KOEHLER, "Byzantine Art in the West", in *Dumbarton Oaks Papers*, Dumbarton Oaks, 1 (1941), p. 63-87. Per i cambiamenti stilistici nella seconda metà del XII sec. vedi O. DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Londra, 1947; ID., *The Mosaics of Norman Sicily*, Londra, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1949; E. KITZINGER, *The Mosaics of Monreale,* Palermo, 1960. Per lo stile degli ultimi decenni del XII secolo e per il concetto "stile dinamico" vedi E. KITZINGER, "The Byzantine Contribution to Western Art of the 12th and 13th Centuries", in *Dumbarton Oaks Papers* 20, Dumbarton Oaks, 1966, p. 25-47. Per il fenomeno del "manierismo tardocomneno" e i suoi riflessi nell'arte romanica vedi K. WEITZMANN, *Eine spätkomnenische Verkündigungsikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jh*., u *Festschrift für Herbert von Einem*, Berlino, 1965, p. 299-312. I termini stile "Roccocò" e "Art Nouveau" dell'arte bizantina di fine XII sec. sono usati da O. DEMUS, "Venetian Mosaics and Their Byzantine Sources", Report on the Dumbarton Oaks Symposium of 1978, in *Dumbarton Oaks Papers*, Dumbarton Oaks, 33 (1979), p. 337-343. Per la pittura greca dell'XI e XII secolo e la sistematizzazione della terminologia vedi D. MOURIKI, "Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece During the Eleventh and Twelfth Centuries", in *Dumbarton Oaks Papers*, Dumbarton Oaks, 34-35 (1980-1981), p. 77-124.

pittura salisburghese e sudtirolese[33], S. Tavano ha accentuato proprio la loro prossimità alla pittura mediobizantina e le analogie con gli affreschi della chiesa di S. Giorgio a Kurbinovo (1191)[34].

Un più attento raffronto con gli affreschi a Nerezi e Kurbinovo (Macedonia), dimostra che le conclusioni di Tavano sono discutibili. Oltre alle soluzioni iconografiche, tra le quali alcune indubbiamente fanno propendere per la tradizione occidentale (per esempio, la *Deposizione nel sepolcro*), anche la scala cromatica è completamente differente da quella usata dai maestri a Nerezi e a Kurbinovo[35]. Le scene sono state realizzate con un paio di colori in tutto, tra i quali il rosso è dominante. Lo sfondo, alla maniera tipica della pittura romanica, è staccato mediante strisce parallele monocromatiche, mentre alcune parti delle figure qua e là escono dallo spazio immaginario del dipinto, annullando spesso anche il ruolo stesso della cornice dipinta. Mancano i caratteristici contrasti coloristici della pittura bizantina e gli sfondi azzurri che troviamo a Nerezi e a Kurbinovo.

I dettagli rivelano che nelle scene di Colmo non sono state applicate coerentemente le caratteristiche stilistiche che potrebbero indurre a ritenerle opera di un maestro cresciuto nella tradizione della pittura bizantina, attivo nella seconda metà o alla fine del XII secolo. Questo è maggiormente visibile nella tipologia dei volti, ma anche nei modi diversi di dipingere i panneggi. A differenza del volto di Cristo nella scena *Deposizione nel sepolcro*, nel quale si potrebbero riconoscere delle somiglianze con le fisionomie dei santi dell'arte bizantina, i volti delle Pie donne o di San Giuseppe di Arimatea presenti nella stessa scena, come pure quello della Madonna nel riquadro dell'*Annunciazione*, non hanno le caratteristiche stilistiche che potremmo ritenere "bizantineggianti" (fig. 4, 5, 7). Il paragone con i volti dei santi a Nerezi, a Kurbinovo o con qualche altro esempio di pittura bizantina della seconda metà o della fine XII secolo ci induce quasi a riconoscere in qualcuno dei protagonisti delle scene di Colmo le fisionomie della popolazione loc*ale.* Inoltre, i panneggi, che scendono in pieghe morbide e rilassate (la manica dell'arcangelo vestito nella scena dell'*Annunciazione*, il perizoma di Cristo nella *Crocifissione*, il vestito

[33] In effetti, in base a un numero molto esiguo di esempi di comparazione. Vedi F. STELÈ, "Le byzantinisme", p. 258; B. FUČIĆ, "Hum", *passim;* G. GHIRARDI, *Affreschi istriani*, p. 64 e seguito.

[34] S. TAVANO, "Presenze bizantine", p. 455, G. BERGAMINI – S. TAVANO, *Storia dell'arte*, p. 197.

[35] Queste, del resto, sono anche le conclusioni di B. FUČIĆ, "Hum", p. 19.

del ragazzo che estrae il chiodo dalla mano di Cristo nella *Deposizione dalla croce* e altri), non sono tipici della pittura macedone di fine XII secolo, come neanche le parti terminali stilizzate dei panneggi, come nel caso del mantello dell'arcangelo Gabriele nella scena dell'*Annunciazione* (fig. 1a, 2a, 2b). Anche se la tecnica pittorica mostra alcune affinità con i modi della pittura bizantina[36], la morbidezza, la trasparenza e una particolare semplicità di approccio pittorico, differenzia questi affreschi dai citati esempi di arte bizantina. Mancano i caratteristici sfondi verdi della pittura bizantina, la plasticità dei volti suggerita da ombreggiature scure, gli sguardi seri, un po' tetri e penetranti dei santi bizantini, le sopraciglia drammaticamente curvate e le emozioni troppo palesi. In confronto con i volti dei santi a Nerezi o a Kurbinovo, il volto di Giuseppe di Arimatea nella scena *Deposizione nel sepolcro* emana una marcata mitezza e quiete (fig. 4). Non c'è l'eccessiva abbondanza di dettagli ornamentali presente negli affreschi di Kurbinovo e neanche la profusione di panneggi con le pieghe affastellate, che col loro movimento introducono nella scena una singolare inquietudine e un'ulteriore carica emotiva. Qui non troviamo neanche le fitte e sottili ciocche di capelli e le barbe caratteristiche della pittura tardocomnena, le fronti disegnate in base a schemi prestabiliti e le guance marcate, che trasformano perfino i volti dei santi in un gioco dinamico di linee. Possiamo però ricordare anche il ragazzo che estrae il chiodo dalla mano di Cristo (fig. 2b), che sicuramente non ci si potrebbe aspettare in una rappresentazione bizantina della *Deposizione dalla croce*.

Tra tutte le scene del ciclo di Colmo soltanto i frammenti rimasti della *Visitazion*e giustificano un più serio collegamento con l'arte tardocomnena. Le vesti dinamicamente mosse delle due donne sono effettivamente paragonabili ai panneggi di Nerezi e di Kurbinovo (fig. 6)[37]. Questo confronto però, non è sufficiente per supportare le tesi di Tavano, perché un numero ben maggiore di dettagli parla a sfavore di un collegamento diretto con i modelli bizantini. È interessante notare, inoltre, che tra tutto il ricco patrimonio di lavori di provenienza balcanica o mediterraneo-orientale, le maggiori corrispondenze stilistiche con gli affreschi di Colmo nella fisionomia e nell'espressione dei volti si trovano proprio nelle opere che

[36] Un'eccellente analisi della tecnica pittorica è fornita da B. FUČIĆ, "Hum", p. 19.

[37] Sono riconoscibili le somiglianze con opere anteriori di provenienza mediterraneo-orientale, come ad esempio il Salterio della regina Melisenda - LonBritMus, ms Egerton 1139, f. 1, 1131-1143 (vedi H. BUCHTHAL, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem,* Oxford, Clarendon Press, 1957, T. 1b).

vengono attribuite alle botteghe di pittura nelle quali lavoravano maestri italiani (molto probabilmente veneziani)[38].

Oltre all'iconografia quindi, anche una serie di caratteristiche formali, come pure il modo di dipingere, dimostra che gli affreschi di Colmo non sono stati realizzati da un maestro originario dell'Oriente e neanche da uno che ha seguito alla lettera i modelli tardocomneni. È difficile comprendere se il maestro di Colmo conoscesse la pittura bizantina dell'epoca tardocomnena e in quale misura. I "bizantinismi", soprattutto quelli riconosciuti nelle soluzioni iconografiche, sono un'eredità della tradizione pittorica regionale dell'area altoadriatica e subalpina[39], in quanto alcuni motivi potevano essere soltanto ripresi dai modelli pittorici esistenti. Pertanto, nel prosieguo delle analisi ci concentreremo soprattutto sulla pittura dell'Italia nordorientale, partendo dagli esempi di affreschi che sono stati citati negli studi finora compiuti.

Analisi nell'ambito della pittura romanica friulana, veneta e sudtirolese: analogie e differenze

Punto di riferimento principale degli affreschi nella chiesa di S. Girolamo erano stati considerati solitamente i celebri dipinti murali nella cripta della cattedrale di Aquileia[40]. Uno dei motivi era indubbiamente il fatto che Colmo apparteneva al patriarca di Aquileia dal 1102[41]. Il contesto della genesi degli affreschi di Aquileia, come pure la questione della loro datazione, negli ultimi tempi sono stati oggetto di considerazioni che

[38] Vedi, ad esempio, l'icona la Crocifissione del convento di S. Caterina sul Sinai o il Messale di Perugia (fig. 11b). Vedi H. BUCHTHAL, *Miniature Painting,* p. 48-51, T. 57a e K. WEITZMANN, "Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai", in *The Art Bulletin*, New York University Press, 45 (1963), p. 179-203; ID., "Icon Painting in the Crusader Kingdom", in *Dumbarton Oaks Papers*, Dumbarton Oaks, 20 (1966), p. 49-83.

[39] Rupnich trae conclusioni simili: "… non vi è dubbio che gli affreschi di S. Girolamo siano stati influenzati dalla 'maniera di Nerezi' attraverso le tradizioni 'venezianeggianti' presenti nel territorio di Aquileia, del Veneto, a Treviso e a Trieste, e dallo stile occidentale presente nel territorio austriaco, nella zona altoatesina, a Summaga e a Udine." (D. RUPNICH, "La chiesa", p. 150).

[40] Come già rilevato, le somiglianze formali con gli affreschi di Aquileia, cioè con la cerchia pittorica dell'Italia nordorientale, sono state rilevate già dai primi studiosi (B. Fučić, S. Bettini, G. Ghirardi).

[41] Vedi P. KANDLER, *Codice diplomatico Istriano* (1851-1865), Trieste, Riva, 1986; Anno 1102, 16 Novembre, Indizione X; G. DE VERGOTTINI, *Lineamenti storici della costituzione politica dell'Istria durante il medioevo*, Trieste, 1974, p. 35.

hanno fornito interpretazioni molto interessanti e convincenti. È stato spiegato il loro ruolo nell'ambito della situazione storico-culturale esistente a Venezia e ad Aquileia nel XII secolo[42], mentre in base all'analisi artistica e al confronto con i mosaici altoadriatici (S. Marco a Venezia, S. Giusto a Trieste, Basilica Ursiana a Ravenna) il ciclo è stato convincentemente collocato nella prima metà del XII secolo[43].

L'idea di collegare gli affreschi di Colmo con quelli della cripta della cattedrale di Aquileia è stata ultimamente formulata da E. Cozzi, che ha inserito nel contesto della pittura murale del Friuli, i mosaici degli apostoli nella chiesa di S. Giusto a Trieste, i resti degli affreschi nella chiesa di Santa Maria di Gorto a Ovaro (fig. 7b) e i dipinti murali nelle chiese di Santa Maria di Castello a Udine (fig. 7c), della Madonna della Tavella a Madrisio (Fagagna) e di Sant'Andrea a Perteole. La studiosa definisce le pitture di Colmo come "…la tappa intermedia tra la cripta di Aquileia e Perteole appunto", dunque, in effetti, l'anello che collega gli affreschi di Perteole con quelli nella cripta della cattedrale di Aquileia[44].

Cozzi però, non accenna a tutta una serie di dettagli che indicano come le rassomiglianze con gli affreschi nella cripta di Aquileia siano soltanto di massima e che tra loro è possibile solo con difficoltà trovare dei collegamenti diretti. Le differenze formali sono più che evidenti[45] e sono forse meglio visibili nel modo di dipingere i panneggi, le mani o le espressioni dei volti (fig. 5a, c). Già la sola scelta delle scene dal ciclo cristologico, come pure le soluzioni iconografiche, sono sostanzialmente diverse tra Aquileia e Colmo. La scena della *Crocifissione* ad Aquileia è concepita

[42] TH. E. DALE, "Inventing the Sacred Past: Pictorial Narratives of St. Mark the Evangelist in Aquileia and Venice, ca. 1000-1300", in *Dumbarton Oaks Papers*, Dumbarton Oaks, 48 (1994), p. 54-104.

[43] G. VALENZANO, "Il ciclo pittorico della cripta di Aquileia: alcune riflessioni sugli ultimi studi", in *Hortus artium medievalium*, Zagabria-Montona, 4 (1998), p. 127-137; M. MASON, "Modalità di trasmissione dei modelli in area altoadriatica; I dipinti murali della cripta di Aquileia e i mosaici di San Giusto a Trieste", in *Medioevo: i Modelli,* Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 27 settembre - 1 ottobre 1999. (red. C. Quintavalle), Università di Parma, Electa, 2002, p. 276-290. Per le ricerche anteriori vedi D. DALLA BARBA BRUSIN – G. LORENZONI, *L'arte del patriarcato di Aquileia dal secolo IX al secolo XIII,* Padova, 1968.

[44] "…S. Girolamo a Hum (Colmo)...un ciclo di cui a mio avviso va sottolineata la rilevante importanza, anche ai fini della comprensione dell'evoluzione del lessico figurativo nel Patriarcato di Aquileia, successivo alla decorazione della cripta di Aquileia appunto..."; "Lo strato linguistico di base è *ad evidentam* – a mio avviso - quello della cripta di Aquileia, di poco precedente...". Vedi E. COZZI, "Gli affreschi", p. 31, 38-40*;* EAD., *Pittura murale,* passim.

[45] Alcuni sono stati notati già da B. FUČIĆ, "Hum", p. 22; G. GHIRARDI, *Affreschi istriani*, p. 66-67; D. RUPNICH, "La chiesa", p. 143-144.

140208 - MIN.AFF.ESTERI.Atti_43.18.indd 36 15/04/14 18.07

con un numero maggiore di personaggi, tra i quali anche il soldato romano, conformemente alla tradizione iconografica bizantina. La *Deposizione dalla croce* è pensata con un'iconografia del tutto diversa e riproduce l'evento nella sua fase più tarda. Infine, tra le scene raffigurate ad Aquileia sono presenti il *Compianto su Cristo morto* collocata davanti alla tomba nella grotta e la *Dormitio Virginis*, entrambe abituali nella tradizione iconografica bizantina.

Nonostante Cozzi estenda la gamma dei paragoni nell'area friulana e veneta già indicati per gli affreschi di Colmo negli studi precedenti, basandosi forse soprattutto su alcune delle conclusioni di F. Sforza Vattovani[46], sembra che trascuri alcune valide osservazioni di altri ricercatori. Inoltre, il suo raffronto della scena della *Deposizione nel sepolcro* con quella nella chiesa di Madonna della Tavella a Madrisio non sembra particolarmente accettabile[47]. In effetti, in base ai frammenti rimasti, è possibile concludere che le soluzioni iconografiche di queste due scene si differenziano, fatto che induce a collocare le pitture friulane in un periodo più tardo[48]. Per le loro caratteristiche stilistiche, i dipinti murali della chiesa della Madonna della Tavella sono molto più paragonabili con quelli dell'abside di Santa Maria di Castello a Udine (metà XIII sec.) e inoltre, non rivelano una tale maestria d'esecuzione analoga a quella del maestro di Colmo. Le somiglianze degli affreschi di Colmo con i più tardi dipinti della chiesa di Sant'Andrea a Perteole (che l'autrice colloca nel periodo 1220-1230) sono un po' più convincenti, anche se in parte basate sul "luogo comune" del romanico nordadriatico e centroeuropeo. Forse il paragone più interessante è quello

[46] Accentua anche le somiglianze con la scena della *Crocifissione* a Summaga (E. COZZI, *Pittura murale*, p. 25). Le somiglianze con gli affreschi di Summaga erano state rilevate già da S. Bettini (vedi in G. GHIRARDI, *Affreschi istriani*, p. 66, nota 6) e da D. Rupnich ("perché attestano la convergenza di modi derivati, in parte dal Salisburghese, in parte da maestri veneti di tradizione bizantino adriatica"), menzionando proprio l'esempio della *Crocifissione* (D. RUPNICH, "La chiesa", p. 147-148). F. Sforza Vattovani paragona la *Deposizione nel sepolcro* di Colmo con il gruppo di Pie donne a Santa Maria di Castello a Udine, con la *Deposizione della Vergine* in Santa Maria Assunta a Muggia Vecchia e con gli affreschi a Treviso (F. SFORZA VATTOVANI, "Persistenze italo bizantine", p. 584, fig. 3, 16, 17).

[47] Alle comparazioni stabilite da Sforza Vattovani, l'autrice aggiunge anche questa scena. Vedi E. COZZI, "Gli affreschi", p. 35, nota 25; E. COZZI, *Pittura murale*, p. 25.

[48] Il gesto col quale sono espressi i sentimenti della Madonna induce alla conclusione che si tratti di una variante iconografica più tarda di questa scena. In questo senso anche la datazione degli affreschi all'XI-XII secolo proposta da C. Vouk e F. Del Fabbro, è soggetta a discussione. Vedi C. VOUK – F. DEL FABBRO, *La Chiesa di "Madone de Taviele" a Madrisio di Fagagna. Documenti e vicende,* Udine, 1989, p. 49-52, fig. 26. Cozzi colloca la realizzazione dei dipinti nella seconda metà del XII sec., ma considerate le somiglianze con gli affreschi di Udine, forse sarebbe necessario datarle anche più tardi.

delle Pie Donne di Colmo con le Vergini Sagge e Vergini stolte di Pieve di Gorto (fig. 7a, b). Da tutto quanto detto, emerge che la collocazione degli affreschi di Colmo nella serie di opere realizzate dalle botteghe di pittura del Friuli e del Veneto, proposta da Cozzi, è soggetta per molti aspetti a discussione, o perlomeno richiede un'ulteriore elaborazione. Andrebbe maggiormente elaborata anche la conclusione che gli affreschi di Colmo rappresentano "una delle più significative testimonianze… in cui le componenti stilistiche di 'bizantinismo veneto' sono prevalenti"[49].

I citati raffronti con i mosaici absidali triestini o con gli affreschi nella cripta della cattedrale aquileiese, nonché con i vari esempi di pittura friulana del Duecento costituiscono solo parte del quadro che dovrebbe aiutare a definire e a datare con maggiore precisione gli affreschi di Colmo. Oltre che con i citati esempi di pittura romanica, già nei primi studi gli affreschi di Colmo sono stati paragonati con quelli delle località sudtirolesi di Castel d'Appiano e Termeno, di Concordia Sagittaria, con i mosaici di Torcello, nonché con gli affreschi della chiesa di San Zeno a Verona e della chiesa abbaziale di Summaga[50]. Limitandoci ai dipinti di Castel d'Appiano[51], noteremo alcune interessanti somiglianze nelle fisionomie dei singoli santi o nell'esecuzione di alcuni dettagli del viso, che finora non erano state rilevate (fig. 8a, b). Tuttavia, le caratteristiche di questo ciclo nel suo insieme, come pure le peculiarità di tutto il gruppo di dipinti sudtirolesi a questo collegati e fatti risalire agli inizi del XIII secolo (Santa Maria del Conforto a Merano; San Giacomo in Söles, Glorenza; San Nicolò di Laces e altri)[52], mostrano anche molte differenze, sia nelle soluzioni iconografiche sia

[49] E. COZZI, *Pittura murale*, p. 27-28. Per gli affreschi di Perteole l'autrice sostiene che: "le valenze bizantineggianti sono prevalenti ma appartengono ad un momento più maturo rispetto a Colmo", mentre in quelli di Udine "è già molto evidente l'assommarsi, su un comune sostrato linguistico di impronta 'bizantineggiante', di nuovi influssi più decisamente occidentali". Non è del tutto chiaro però, che cosa intenda con questo.

[50] Vedi B. FUČIĆ, "Hum", p. 22. In base al "relativo nitore delle forme neoellenistiche" l'autore mette in risalto proprio le somiglianze con i mosaici di Torcello e con gli affreschi nella chiesa di San Zeno a Verona, che non ritengo tra le più convincenti, nonché con i frammenti dei dipinti murali nella chiesa di San Michele a Salzi, che non mi sono noti. Bettini cita le somiglianze con gli affreschi a Concordia Sagittaria, nella chiesa di San Jacopo a Termeno e nella chiesa abbaziale Monte Maria di Burgusio (vedi G. GHIRARDI, *Affreschi istriani*, p. 66, nota 6; D. RUPNICH, "La chiesa", p. 146, nota 58). I raffronti con Termeno potrebbero essere giustificati soltanto dal paragone con i volti dei singoli santi. Per i paragoni con gli affreschi di Summaga, vedi i riferimenti bibliografici alle nostre note 39 e 46.

[51] Datati ultimamente tra il 1204 e il 1210. Vedi H. STAMPFER – TH. STEPPAN, *Die Burgkapelle*, p. 56.

[52] H. STAMPFER, "Influssi bizantini", *passim*.

nelle specificità formali. Il colorito dominante è del tutto diverso rispetto a quello di Colmo, mentre la morbidezza e la fluidità del tratto pittorico del maestro di Colmo possono essere soltanto intuite in alcuni dettagli dei cicli sudtirolesi, nei quali è in genere presente una modellazione un po' più rigida, mentre le forme sono spesso disegnate con linee scure di contorno. Per illustrare la facilità di disegno e l'invidiabile abilità del maestro di Colmo è sufficiente paragonare la scena dell'*Annunciazione* e i frammenti della *Visitazione* con le stesse scene di Castel d'Appiano, che in questo confronto possono sembrare addirittura un po' stereotipati e rigidi[53]. Inoltre, nei citati cicli sudtirolesi è visibile un'interessante unione di elementi artistici della tradizione norditaliana e salisburghese[54] con i bizantinismi, che sono considerati una coeva "importazione"[55] e non si trovano negli affreschi di Colmo.

I punti di contatto tra i dipinti di Colmo e la pittura sudtirolese della prima metà del Duecento, come pure con i dipinti romanici del Friuli e del Veneto, potrebbero essere spiegati con la mobilità dei maestri e delle botteghe pittoriche dell'epoca, con l'uso di modelli pittorici simili, oppure con la comune formazione. La serie di paragoni con la pittura del Friuli, del Veneto e del Tirolo meridionale è incompleta senza uno sguardo agli ambienti pittorici d'oltralpe, in particolare di quello salisburghese, la cui importanza per la formazione delle botteghe pittoriche dell'altoadriatico è stata messa in evidenza anche negli studi finora presentati[56]. In quest'occasione prenderemo in considerazione il suo significato in riferimento proprio allo studio degli affreschi di Colmo, cercando di comprendere in quale misura e in che modo abbia potuto influire sulla formazione del maestro di Colmo.

[53] Vedi O. DEMUS, *Romanesque Mural Painting,* New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1970, T. 87.

[54] I dettagli ornamentali e alcuni motivi iconografici come quelli delle Vergini sagge e delle Vergini stolte a Castel d'Appiano (vedi O. DEMUS, *Romanesque*, p. 310).

[55] Vedi H. STAMPFER – TH. STEPPAN, *Die Burgkapelle*, passim; H. STAMPFER, "Influssi bizantini", *passim*. L'autore analizza i dipinti nel contesto della situazione politica agli inizi del XIII secolo.

[56] Vedi D. DALLA BARBA BRUSIN – G. LORENZONI, *L'arte*; F. SFORZA VATTOVANI, "Persistenze italo bizantine", ecc.

I dipinti di Colmo e la questione della cultura pittorica "altoadriatico-salisburghese"

Il confronto degli affreschi di Colmo con gli esempi di pittura romanica del Friuli, del Veneto e del Tirolo meridionale è stato integrato anche negli studi finora svolti da confronti con singole opere di provenienza salisburghese. F. Sforza Vattovani, come già rilevato, ha inserito i dipinti di Colmo nel gruppo delle pitture murali della prima metà del Duecento, la cui espressione artistica si era formata nell'ambito della tradizione presente nell'area altoadriatica (in primo luogo veneziana) e in quella più ampia subalpina: i dipinti murali nelle chiese di San Giusto a Trieste, Santa Maria Assunta a Muggia Vecchia, Santa Maria Maggiore a Summaga, Santa Maria in Valle a Cividale, Santa Maria di Castello a Udine, i lavori di Ognobenus di Treviso e gli affreschi del Museo diocesano a Treviso[57]. Sforza Vattovani si riferisce allo studio di D. Dalla Barba Brusin e G. Lorenzoni, che hanno messo in rilievo proprio i legami tra la pittura altoadriatica e quella austriaca[58], e cerca di "proporre un nuovo dosaggio delle componenti linguistiche specifiche" e "allentare quei vincoli troppo stretti con la cultura transalpina" che erano stati proposti[59]. Il modo in cui Sforza Vattovani però, inserisce gli affreschi di Colmo nel suddetto ambito rimane un po' inespresso, dal momento che l'autrice trascura alcune comparazioni già effettuate che inducono a una datazione anteriore e trascura pure il fatto che i dipinti di Colmo mostrano un certo avanzamento qualitativo rispetto agli altri esempi citati[60]. Inoltre, Sforza Vattovani non effettua un raffronto più dettagliato con gli esempi di pittura salisburghese del XII e inizio XIII secolo, né nel caso degli affreschi italiani, né nel caso di quelli Colmo.

La pittura romanica salisburghese ci è nota soprattutto per il ponderoso ciclo di codici miniati, un po' meno dai dipinti murali conservati[61].

[57] Definisce l'arco temporale come "un periodo relativamente breve a ridosso della metà del secolo". Vedi F. SFORZA VATTOVANI, "Persistenze italo bizantine"*, passim*.

[58] D. DALLA BARBA BRUSIN – G. LORENZONI, *L'arte,* passim.

[59] F. SFORZA VATTOVANI, "Persistenze italo bizantine", p. 572.

[60] Un'analisi critica dei paragoni con gli affreschi a Muggia Vecchia e a Treviso è stata fatta anche da D. RUPNICH, "La chiesa", p. 149-150.

[61] Per gli affreschi a Nonnberg, nella chiesa di S. Pietro a Salisburgo, nella cappella a Hohenwerfen nei pressi di Salisburgo, nella chiesa di S. Rupert a Weisspriach e altri vedi O. DEMUS, *Romanesque*, p. 628, fig. a p. 61; H. FILLITZ (red.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich* 1, *Früh- und Hochmittelalter*, München-New York, 1998, p. 426-427, 430-431, 435-438.

Nella pittura salisburghese però, sono spesso rilevate le caratteristiche "bizantineggianti"[62], che vengono spiegate proprio nell'ambito dei contatti con Venezia e Aquileia[63]. Bisogna però tener presenti anche i contatti diretti delle regioni di qua e di là delle alpi con l'Oriente bizantino e la Sicilia, soprattutto dalla metà del XII secolo in poi, il che significava che tali territori erano esposti alle influenze dell'arte bizantina a prescindere da Venezia, da Aquileia e dalle vie di comunicazione altoadriatiche[64]. L'importanza e l'influenza della pittura salisburghese, in particolare per quanto riguarda i manoscritti miniati, è messa in risalto in numerosi studi sugli affreschi romanici nella regione[65]. Infine, anche i dipinti murali di Castel d'Appiano sono stati messi in relazione con le miniature salisburghesi, inclusa la succitata figura di S. Giovanni Battista (fig. 8b)[66].

[62] Tra gli studi anteriori ci sono: P. BUBERL, "Über einige Werke der Salzburger Buchmalerei des XI. Jahrhunderts", in *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K. Zentralkomission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, Vienna, I (1907), p. 29-60; ID., "Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg zu Salzburg und ihre Beziehungen zur Salzburger Buchmalerei und zur byzantinischen Kunst", in *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst-und historischen Denkmale*, Vienna, III (1909), p. 25-98.

[63] Per i legami tra Salisburgo, Venezia e Aquileia, nonché per l'interpretazione della pittura dell'area altoadriatica e dei legami con Bisanzio vedi, ad esempio, O. DEMUS, *Salzburg, Venedig*, in particolare p. 80-81, nota 33; C. RIZZARDI, *Mosaici Altoadriatici. Il rapporto artistico Venezia – Bisanzio – Ravenna in età medievale*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1985, p. 35-36. Vedi inoltre, O. DEMUS, *Byzantine Art and the West. The Wrightsman Lectures*, New York University Press, 1970, p. 136 e seguito.

[64] Vedi O. DEMUS, *Regensburg, Sizilien*, passim; G. CAMES, *Byzance et la Peinture Romane de Germanie*, Parigi, Picard, 1966, p. 20-24; D. BRUCK, *Der byzantinische Einfluβ auf die Salzburger Buchmalerei des 12. Jahrhunderts*. Tesi di dottorato, Philosophischen Fakultät der Universität Wien, Vienna, 1948, p. 137-152; H. STAMPFER – T. STEPPAN, *Die Burgkapelle*, p. 55-56. Per l'importanza dei "libri dei motivi" e dei "libri dei modelli" nel trasferimento dei modelli della pittura monumentale siciliana (mosaici) all'Europa centrale vedi E. KITZINGER, *Norman Sicily,* passim.

[65] Tra l'altro, secondo i modelli di provenienza salisburghese è stata dipinta nel XII secolo anche la Deutschordenskirche a Friesach (fig. 8c). Vedi O. DEMUS, *Romanesque*, p. 628-630; H. FILLITZ (a cura di), *Geschichte*, passim; E. LANC, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich*, mit Beiträgen von I. HAMMER und E.-M. HÖHLE (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs Bd. I), Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienna 1983, p. XXI-LV; 212-213; EAD., *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*, mit Beiträgen von M. PORTA (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs Bd. II), Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienna 2002, p. 204, 369, 481. Per le influenze della pittura salisburghese su quella dell'Italia settentrionale e nordorientale vedi O. DEMUS, *Romanesque*, p. 292, 310, 311; *La pittura in Italia. L'Altomedioevo* (red. C. Bertelli), Milano, Electa, 1994, passim; *La pittura nel Veneto. Le origini* (red. F. Flores d'Arcais), Milano, Electa, 2004; passim.

[66] O. DEMUS, *Romanesque*, p. 310.

Della produzione di codici miniati di provenienza salisburghese, nelle valutazioni finora svolte era stata esaminata soltanto la scena della *Crocifissione* nell'Antifonario di S. Pietro a Salisburgo, un manoscritto datato intorno alla metà del XII secolo[67]. Il confronto del Cristo in croce di Colmo con quello dell'Antifonario è veramente convincente, mentre la spesso menzionata, "curva bizantina" del corpo di Cristo è realizzata in maniera quasi identica (fig. 9a, b). Le somiglianze però, si possono notare anche in altri dettagli, cosicché sono un motivo sufficiente per esaminare gli altri disegni del celebre Antifonario, ma anche le altre opere coeve di provenienza salisburghese nelle quali sono presenti determinate caratteristiche "bizantineggianti"[68]. Sono numerosi i dettagli che possono essere paragonati agli affreschi di Colmo, a partire dalla tipologia dei volti, dai morbidi panneggi, resi dinamici nelle parti terminali in base a schemi prestabiliti (come gli abiti dell'arcangelo nell'*Annunciazione* di Colmo, fig. 1a-c) o di singoli dettagli decorativi, come la superficie del sarcofago nella scena della *Deposizione nel sepolcro* (fig. 3)[69]. Proprio questa scena era stata citata nell'ambito dei confronti con la pittura murale della prima metà del Duecento nell'Italia nordorientale[70], però delle soluzioni iconografiche simili le troviamo anche nei codici miniati salisburghesi, con piccole variazioni nella scelta e nella collocazione dei personaggi, mentre il corpo di Cristo viene sempre deposto in un sarcofago rettangolare in pietra (fig. 3b, c)[71]. Ai più volte rilevati paragoni con la scena della *Crocifissione* dell'Antifonario, già più volte ricordati anzitutto per la caratteristica curvatura del corpo di Cristo, potremmo aggiungere altri esempi di *Crocifissione di*

[67] WieÖNBib Cod. S. N. 2700. I primi a proporre il paragone sono stati B. Fučić e S. Bettini (vedi B. FUČIĆ, "Hum", p. 15, nota 10; G. GHIRARDI, *Affreschi istriani*, p. 65-66, nota 6), mentre Bettini menziona anche l'Evangelistario di Weihenstephan. L'Antifonario è nominato anche da D. RUPNICH, "La chiesa", p. 128. Il citato codice miniato è collegato con gli esempi di pittura murale in Austria. Vedi E. LANC, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien*, p. XXVI-XXVIII, 212-213, 368-370.

[68] Gli studiosi precedenti non sono entrati in altre comparazioni con le scene dell'Antifonario, né in paragoni con altri esempi pittorici del contesto salisburghese. Oltre all'Antifonario, si potrebbero indicare anche la Bibbia di Admont (WieÖNBib, ser. nov. 2701-2, metà XXII sec.), realizzazioni della cosiddetta "cerchia di Liutoldo" (SalStibib. co. A. XII.18-20, vol.1, metà XXII sec.), il Libro di preghiere del convento di Sankt Erentrud (Nonnberg) (MünStbib, Clm. 15902, 1170-1235 e altri. Vedi G. SWARZENSKI, *Die Salzburger Malerei*, *passim*; CH. R. DODWELL, *Painting in Europe 800-1200*, Londra, Penguin Books, 1971, T. 187, 192, 193.

[69] È decorato in maniera similare anche il sarcofago nella scena *Deposizione del corpo di S. Marco* nella basilica di S. Marco a Venezia. Vedi S. BETTINI, *Mosaici di San Marco*, Milano, Fratelli Fabbri Edit., 1968, p. 59.

[70] Vedi nel nostro testo i capitoli precedenti.

[71] Vedi H. SWARZENSKI, *Die Salzburger Malerei,* fig. 272, 352.

Cristo attribuiti alla stessa cultura figurativa (fig. 9)[72], mentre somiglianze formali con i dipinti di Colmo si possono trovare anche nelle miniature di Prüfening (dintorni di Ratisbona), che vengono spesso ricondotte proprio ad origini salisburghesi[73].

Gli esemplari conservati di pittura monumentale romanica nei territori della Germania meridionale e dell'Austria forniscono, comunque, un po' meno supporti per confronti adeguati. Le somiglianze si notano in alcuni dettagli dei volti dei santi: gli occhi grandi e lo sguardo mite, i nasi corti e ingrossati all'apice, la linea semplice dei contorni e dei volumi, spesso appena suggeriti (fig. 8c). Nonostante ciò, si differenziano dagli affreschi di Colmo per il loro colorito e per un meno spiccato approccio pittorico nella rappresentazione dei personaggi. Il caratteristico "grafismo lineare", che è considerato uno dei segni distintivi della pittura romanica dell'ambito salisburghese[74], è trasformato negli affreschi di Colmo in un fluido gioco di pennellate morbide e sicure. Tale morbidezza nella modellazione dei volti dei santi si può però riconoscere anche in alcuni codici miniati salisburghesi e ratisbonesi[75], mentre talvolta è raffrontabile con certi dettagli dei dipinti murali, che vengono pure collegati con la pittura salisburghese (fig. 8b).

Anche accettando la tesi di Sforza Vattovani che il ciclo di affreschi da lei trattati rappresenta un corpo unico, è necessario in ogni caso distinguere gli affreschi di Colmo come anteriori e di maggiore qualità rispetto a quelli citati. Questi, forse, testimoniano nel miglior modo come il patrimonio dei grandi centri regionali, in primo luogo Salisburgo e Venezia, abbia influenzato la formazione di un particolare, molto raffinato, linguaggio pittorico, per il quale, purtroppo, non ci sono esempi di confronto

[72] Vedi inoltre la *Crocifissione* nel Messale di Stoccarda (StuWLabib Cod. Bibl, 2°20, attribuito all'ambito salisburghese (?), seconda metà del secolo XII) e l'Evangelistario di Seitenstetten (SeitStibib Cod. 127, sempre di ambito salisburghese, seconda metà del secolo XII). (G. SWARZENSKI, *Die Salzburger Malerei*, fig. 384-386, 375, 407, 408). È interessante far notare che il Cristo crocefisso è molto simile a quello del manoscritto *Hortus deliciarum,* realizzato verso la fine del XII secolo nell'abbazia di Hohenburg (Odilienberg, Alsazia) (StraßBibNat Z 16239, f. 150r – vedi G. CAMES, *Byzance*, p. 22, Pl. 9, fig. 35).

[73] MünStbib, Clm. 14159, metà XII sec.; MünStbib, Clm. 13031, dopo il 1165. g.; MünStbib, Clm. 13074, 1170-1180. Vedi CH. R. DODWELL, *Painting*, pag. 170, fig. 196, 197; *Bildindex der Kunst und Arhitektur (Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg) - http://www.bildindex.de/.*

[74] Vedi, ad esempio, gli affreschi a Weisspriach (H. FILLITZ (red.), *Geschichte,* p. 116-117, 435-436.

[75] Vedi in CH. R. DODWELL, *Painting*, fig. 190, 197.

adeguato nella pittura monumentale. Gli affreschi dimostrano ancora una volta l'intenso scambio d'idee esistente in tutta l'area regionale, o tramite l'esperienza diretta dei maestri/botteghe itineranti, oppure attraverso la circolazione di modelli di diversa provenienza.

Considerazioni conclusive: datazione, committente, contesto storico

Con l'analisi sopra esposta si completano e approfondiscono, e in parte si modificano e correggono le conclusioni avanzate dai precedenti ricercatori e ciò soprattutto sulla base del gran numero di comparazioni proposte. Si può dedurre che negli studi anteriori degli affreschi di Colmo era stato dato, forse, troppo rilievo all'opposizione tra schemi e motivi iconografici "orientali" e "occidentali", soprattutto se si considera il fatto che le formule iconografiche di provenienza bizantina erano diventate stabili nell'arte romanica dell'XI e XII secolo. L'analisi conferma anche che non sussitono le basi per attribuire i dipinti di Colmo a un forestiero venuto dai Balcani o a un maestro che seguiva fedelmente la prassi pittorica bizantina, riproducendo alla lettera i modelli bizantini, poiché solo in alcuni singoli aspetti si possono riconoscere effettivi punti di contatto con la pittura bizantina del tardo XII secolo. Inoltre, l'analisi conferma ulteriormente che gli affreschi di Colmo non possono essere collegati immediatamente a quelli della cripta della cattedrale di Aquileia. Una serie di particolari induce a collegare questo ciclo con la pittura anteriore e contemporanea del più ampio ambito regionale, vale a dire con i codici miniati salisburghesi del XII secolo e con i dipinti murali dell'Italia nordorientale che sono stati messi in relazione proprio con gli esempi della pittura salisburghese.

Talvolta, le conclusioni affrettate o soltanto insufficientemente argomentate relativamente agli affreschi di Colmo sono forse derivate da un esame carente del materiale di comparazione, mentre le diverse interpretazioni erano certamente conseguenza del fatto che in questo eccezionale e per molti versi peculiare esempio di arte romanica, si possono distinguere, in effetti, caratteristiche eterogenee. In tal senso è interessante soprattutto il contrasto tra gli sfondi astratti, tipicamente romanici, con i quali non si realizza l'illusione dello spazio, e i dinamici, spesso voluminosi personaggi, i cui volti, in certi casi, sembrano sorprendentemente reali, come per esempio i visi di Cristo morto o di Giuseppe di Arimatea nella scena della

140208 - MIN.AFF.ESTERI.Atti_43.18.indd 44 15/04/14 18.07

Deposizione nel sepolcro (fig. 3a, 4a). Inoltre, nell'esecuzione dei volti, o nel trattamento dei panneggi è possibile scorgere soluzioni molto diverse. I drappeggi sono talvolta realizzati mediante linee parallele, tanto da sembrare rigidi e immobili (ad esempio il vestito della Madonna e di Longino nella scena della *Crocifissione*, gli abiti delle Pie donne nella *Deposizione nel sepolcro* – fig. 2a, 3a), mentre in altri casi le pieghe sono fitte e dinamicamente sviluppate, per suggerire la mobilità dei personaggi (come le vesti delle due donne nella scena della *Visitazione* – fig. 6a). In alcuni luoghi le lumeggiature sono dipinte secondo schemi "a pettine", come nella pittura bizantina o nei mosaici altoadriatici[76] (così il vestito della Madonna nella scena dell'*Annunciazione*, parte dei panneggi che coprono le gambe nella *Visitazione* (fig. 5a, 6a), mentre in altri i drappeggi sono realizzati in modo da rendere naturale la caduta, con morbide pieghe stratificate (si vedono la manica dell'arcangelo nella scena dell'*Annunciazione*, il perizoma di Cristo nella *Crocifissione*, il vestito del ragazzo che estrae il chiodo dalla mano di Cristo nella *Deposizione dalla croce* – fig. 1a, 2a, 2b), oppure di accentuare la corporalità dei personaggi (S. Giovanni nella scena della *Deposizione dalla croce* – fig. 2b). I volti sono talvolta tipizzati, semplificati e quasi inespressivi, come i visi delle Pie donne nella *Deposizione nel sepolcro*, o della Madonna nell'*Annunciazione*, dando l'impressione di essere stati ricopiati dai codici miniati romanici di provenienza transalpina (austriaca) o norditalica (fig. 7a, 10)[77], mentre in altri casi sono realizzati con invidiabile maestria pittorica ed esprimono in maniera molto suggestiva le emozioni (fig. 8a). Infine, l'approccio pittorico che si manifesta nei tratti veloci e sicuri, ma contemporaneamente anche morbidi e continui – visibile soprattutto nel personaggio di Giuseppe di Arimatea nella scena della *Deposizione nel sepolcro* e nel ragazzo che estrae il chiodo dal palmo di Cristo nella *Deposizione dalla croce* (fig. 8a, 2b) – è in evidente contrasto con le forme rigide, piatte e semplificate che si notano nella parte inferiore della veste della Madonna nell'*Annunciazione*, negli abiti dei protagonisti nella scena del *Trasporto della Croce*, nei vestiti della Madonna e di Longino nella

[76] Per un confronto, vedi i mosaici a Trieste, a Torcello e a Venezia. Lo fa notare anche E. COZZI, *Pittura murale*, pag. 27. Questo modo di stilizzare i panneggi, noto dalla fine del X secolo, divenne popolare nel corso dell'XI e XII secolo, soprattutto nella pittura di provincia, in un'ampia area geografica che va "dalla Cappadocia a Colonia e dalla Russia all'Italia meridionale" (vedi O. DEMUS, *Byzantine Art*, p. 103-104, fig. 29, 103, 104).

[77] Vedi G. *SWARZENSKI, Die Salzburger Malerei*, passim; L. ELEEN, *A Thirteenth-Century Workshop of Miniature Painters in the Veneto*, in *Arte Veneta* XXXIX, Alfieri, Venezia, 1985, p. 9-21.

Crocifissione, ecc (fig. 5a, 2a). Se si tratti della personale maniera pittorica e delle mani di diversi autori, oppure di caratteristiche formali eterogenee come risultato dell'utilizzo di differenti modelli e schemi pittorici, rimane un tema per futuri dibattiti[78].

La realizzazione dei dipinti di Colmo era finora collocata in un'epoca tra la seconda metà del XII e la prima metà del XIII secolo[79]. Per la datazione, ci si basava anche sull'analisi paleografica dei grafiti glagolitici iscritti sui muri della chiesa. L'elemento chiave in tal senso era il cosiddetto "grafito di Colmo", che Fučić aveva dapprima collocato nella prima metà del XIII secolo e poi nella seconda metà del XII[80]. Tuttavia, secondo l'attuale parere degli esperti, non è possibile datare la scritta con precisione, perché può essere stata fatta tracciata entro un arco cronologico che arriva fino alla fine del Duecento[81]. Anche le caratteristiche architettoniche non forniscono dati sufficienti per una precisa collocazione temporale del monumento, tanto più che negli ultimi studi sull'architettura romanica istriana l'edificio viene datato in base alle precedenti stime sulla datazione dei dipinti murali[82]. Le specificità iconografiche e formali degli affreschi rimangono quindi, la base più solida per una datazione del monumento.

Un dettaglio interessante, che è stato trascurato nei precedenti studi, è il tipo di perizoma di Cristo nella scena della *Crocifissione*, che è spiccatamente obliquo, verso sinistra. Il perizoma pende altrimenti nelle citate raffigurazioni della *Crocifissione* della seconda metà del XII secolo ed ha una forma diversa nelle note rappresentazioni della *Crocifissione* a Kurbinovo o nella basilica di San Marco a Venezia, però questo tipo ci è

[78] Nei codici miniati della cerchia salisburghese, realizzati intorno alla metà e nella seconda metà del XII secolo, troviamo pure un trattamento molto differente dei panneggi. Cfr. la Pericope dell'abbazia di St. Erentrud (Nonnberg, Salisburgo) – MünStbib Clm 15903 e l'Antifonario di S. Pietro a Salisburgo - WieÖNBib Cod. S. N. 2700.

[79] L'arco temporale della possibile datazione è stato stabilito da B. Fučić (B. FUČIĆ, "Hum", p. 18), mentre un parere simile l'avevano espresso anche S. Bettini e G. Ghirardi. Le conclusioni di F. Sforza Vattovani inducono a optare per una datazione più tarda, nella prima metà o addirittura alla metà del XIII secolo. La datazione all'inizio del XIII secolo è proposta da G. Gamulin (G. GAMULIN, *Painted Crucifixes in Croatia*, Zagabria, 1983, p. 18) e da D. Rupnich (D. RUPNICH, "La chiesa", p. 151). S. Tavano propende per collocare la datazione alla fine del XII secolo, come pure E. Cozzi, che colloca gli affreschi tra il 1170-1180 (S. TAVANO, "Presenze bizantine", p. 455; E. COZZI, *Pittura murale*, p. 24).

[80] Per le datazioni vedi FUČIĆ, "Hum", p. 21 e ID., *Glagoljski natpisi* [Scritte glagolitiche], Zagabria, 1982, p. 199.

[81] Secondo il parere del prof. dr. sc. M. Žagar (Facoltà di lettere e filosofia di Zagabria), che ringrazio per il cordiale aiuto.

[82] D. DEMONJA, *Romaničke crkve u Istri* [Chiese romaniche in Istria], Zagabria, Vedis, 2007, p. 67.

noto all'incirca dall'inizio del XIII secolo. Durante il Duecento avanzato e il Trecento, il perizoma invece sarà spesso stilisticamente allungato e assottigliato verso il margine inferiore sinistro del tessuto. Gli esempi di paragone sono numerosi, sia nella pittura europea sia in quella bizantina (fig. 11)[83]. Anche se all'apparenza può sembrare un dettaglio irrilevante, le caratteristiche citate possono indurre a una datazione degli affreschi proprio intorno al 1200, cioè negli ultimi anni del XII o nei primi del XIII secolo. A questa datazione ci induce anche la citata espressione sul volto di Giuseppe di Arimatea nella *Deposizione nel sepolcro*, paragonabile ai volti dei santi di una serie di opere artistiche realizzate a cavallo dei due secoli che sembrano esprimere una nuova umanità (fig. 8e)[84].

Rimane, infine, la questione delle circostanze storiche locali che hanno permesso la genesi di un tale eccezionale esempio di pittura romanica e quella dell'eventuale committente. Colmo era diventata, nel 1102, parte dei feudi del patriarca di Aquileia, fatto per cui, sin dai primissimi studi, gli affreschi nella chiesa di S. Girolamo erano ritenuti una sua commissione[85], quindi in senso pittorico venivano collegati con quelli nella cripta della

[83] Vedi inoltre il *Crocefisso* e la S. Trinità nel Salterio di S. Elisabetta a Cividale (CivMusArchNaz ms. CXXXVII, 1200-1217; vedi in *La miniatura in Friuli*, catalogo della mostra, a cura di G. C. Menis e G. Bergamini, Udine, 1972; C. GABERSCEK, "Il Salterio di S. Elisabetta", *La Vita Cattolica*, 24. maggio 2003.); il *Crocefisso* nel Salterio del langravio Ermanno di Turingia (StuWLabib, Cod. H. B. II. 24, f. 73v, 1211-1213), l'Evangelistario di Goslar (GoStSam, f. 105, 1230-1240. g.), il Messale di Halberstadt (HalDomsch ms. 114, f. 21v?, 1238-1245) (vedi sopra su *Bildindex*); i Crocefissi di Giunta Pisano (vedi *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, vol. II, fig. 575); il *Crocefisso* in S. Marco a Venezia (Il Crocefisso del Capitello, XIII sec., vedi in G. GAMULIN, *Painted Crucifixes in Croatia*, Zagabria, 1983, p. 19, fig. 19); il *Crocefisso* della chiesa di San Provolo a Verona, intorno al 1270 (vedi in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano, Electa, 2004, p. 205, fig. 218); quindi il *Crocefisso* nella Cappella Torriani ad Aquileia (ultimo quarto del XIII sec., vedi in E. COZZI, "Gli affreschi", p. 37, fig. 25); MünStbib, Clm. 23094, f. 60v (seconda metà del XIII sec., vedi sopra *Bildindex*). Per una serie di esempi della fine del XIII secolo, vedi *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, vol. I e II, Milano, Electa, 2003 (1985) (fig. 362, 363, 368, 370, 481, 562, 581, 733, 743). Come paragone, vedi anche l'icona del *Crocefisso* nel convento di S. Caterina sul Sinai (seconda metà del XIII sec., vedi K. WEITZMANN, *Icon Painting*, fig. 9), l'icona a mosaico di Berlino – BerStMus (fine XIII sec.) (vedi D. TALBOT-RICE, *Art of the Byzantine Era,* Londra, Thames & Hudson, 1994 /I ed. 1963/, p. 174, fig. 158), ecc.

[84] Per confronti, nonché per la definizione dello "stile del 1200" vedi *The Year 1200: The Exhibition* (a cura di K. Hoffmann), *The Cloister Studies in Medieval Art* I, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1970; *The Year 1200: A Background Survey* (a cura di F. Deuchler, F), *The Cloister Studies in Medieval Art* II, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1970. Per il concetto di "protogotico" vedi H. BELTING, "Zwischen Gothic und Byzanz: Gedanken zur Geschichte der Sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert", in *Zeitschrift fur Kunstgeschichte* München-Berlin, Deutscher Verlag GmbH, 41, 3/4 (1978), p. 217-257.

[85] B. FUČIĆ, "Hum", p. 22.

cattedrale di Aquileia, ossia con la pittura murale del Friuli e del Veneto. L'identificazione di un ambito pittorico "altoadriatico-salisburghese" è riconducibile ai legami esistenti tra la nobiltà e l'alto clero dell'Italia settentrionale e nordorientale con la Germania meridionale, cioè con l'attuale Austria. Il collegamento culturale di questi territori era garantito anche dal fatto che la maggior parte dei patriarchi di Aquileia, dall'XI alla metà del XIII secolo erano di origine germanica[86].

Alla fine del XII e all'inizio del XIII secolo si registrano i nomi dei patriarchi Goffredo (*Gotfredus,* 1183-1194), Pellegrino II (*Peregrinus,* 1194-1204) e Volchero (Wolfger, *Valterus,* 1204-1218). Il patriarca Goffredo proveniva dalla nobiltà sveva. L'origine del patriarca Pellegrino II non è stata stabilita con certezza, ma si suppone che avesse legami famigliari con il patriarca Pellegrino I e che, come questo, fosse originario del Tirolo meridionale. Il patriarca Volchero "von Ellenbrechtskirchen" era originario dell'Austria o della Baviera. Prima di diventare patriarca era stato vescovo di Passavia (Passau) dal 1191 al 1204[87]. In base a quello che risulta dall'analisi degli affreschi di Colmo, gli stessi dovrebbero esser stati realizzati alla fine del XII o nei primi anni del XIII secolo, ai tempi di uno dei tre patriarchi citati. Proprio nel patriarca Volchero, che era in buoni rapporti con l'imperatore e che nel 1209 ottenne nuovamente in feudo tutta l'Istria, D. Rupnich ha identificato il committente degli affreschi di Colmo[88]. La sua supposizione potrebbe essere ulteriormente supportata dal fatto che il patriarca Volchero - come riportano i dati documentari - stimolò il commercio dell'Istria con le regioni d'oltralpe e con l'Italia, rinnovò le chiese e favorì l'attività artistica nella regione[89]; anche la sua origine e l'incarico di vescovo a Passavia potrebbero costituire un ulteriore argomento in favore della tesi qui esposta che il maestro che operò a Colmo conosceva

[86] Vedi F. UGHELLI, *Italia Sacra*, Venezia, 1717-1722, vol. V, p. 48-92; H. DOPSCH, "Origine e posizione sociale dei patriarchi di Aquileia nel tardo medioevo", in *Aquileia e il suo patriarcato* (a cura di S. Tavano, G. Bergamini, S. Cavazza), Atti del Convegno Internazionale di Studio (Udine, 21-23 ottobre 1999), Udine, 2000, p. 289-313.

[87] H. DOPSCH, "Origine e posizione", p. 300-303. Il patriarca Volchero partecipò alla crociata alla fine del XII sec. (vedi M. BUORA, "Viaggi di cristiani da e ad Aquileia", in *Aquileia romane e cristiana fra II e V secolo*, Udine-Trieste, 2000 /*Antichità Altoadriatiche*, XLVII/, p. 326-327). Per i legami tra Aquileia e Salisburgo vedi inoltre H. DOPSCH, "Salzburg und Aquileia", in *Il Friuli dagli Ottoni agli Hohenstaufen*, Udine, 1983, p. 509-545.

[88] D. RUPNICH, "La chiesa", p. 151-152.

[89] L. MARGETIĆ, "La 'pace provinciale' tra gli Istriani e il Margravio W.", *Atti* del Centro di ricerche storiche di Rovigno, Trieste-Rovigno, vol. XV (1984-1985), p. 49-60.

la pittura d'oltralpe[90]. Non disponiamo comunque, di prove più solide per corroborare questa ipotesi. La commessa degli affreschi andrebbe, del resto, collegata in primo luogo alla persona che amministrava il feudo di Colmo per conto del patriarca, il cui nome e le cui origini purtroppo non conosciamo. Visto che la chiesa è stata costruita al di fuori delle mura cittadine, si potrebbe supporre che sia stata eretta come chiesa nobiliare privata[91], come del resto era allora.

La fine del XII e l'inizio del XIII secolo sono stati un periodo molto dinamico nella storia dell'alto Adriatico e dell'Europa centrale, nonché un momento d'intensa attività artistica sia nell'area del Veneto che nelle regioni subalpine. I mosaici della basilica di S. Marco a Venezia sono un importante indicatore di quella che era la produzione della locale scuola musiva a cavallo dei due secoli, nelle cui opere sono stati riconosciuti anche i legami con la pittura salisburghese della seconda metà del XII secolo[92]. Inoltre nella pittura sudtirolese è visibile l'unione degli elementi tradizionali e di provenienza salisburghese con una fresca ondata di bizantinismo, che viene interpretata come conseguenza dei contatti col Mediterraneo orientale durante la quarta crociata[93]. Ed è proprio in questo clima culturale che è nato il ciclo di Colmo. A differenza del menzionato gruppo di dipinti murali sudtirolesi del primo Duecento, il cui bizantinismo si spiega con i rinnovati contatti con l'Oriente e con l'imitazione dei modelli di origine bizantina, le fonti per il bizantinismo degli affreschi di Colmo andrebbero cercate nella produzione di poco anteriore delle botteghe pittoriche d'oltralpe e altoadriatiche. Come dimostra l'intera analisi, l'autore degli affreschi di Colmo attingeva all'esperienza dei grandi centri regionali,

[90] Tuttavia, bisogna rilevare che i legami tra i patriarchi di Aquileia e gli arcivescovi di Salisburgo sono documentati dalla prima metà del XII secolo, con ciò che proprio un parente di Pellegrino II (1194-1204), il patriarca Pellegrino I (1132-1161), nel 1132 incontrò nel castello carinziano di Freisach l'arcivescovo di Salisburgo con cui strinse un'intesa (O. DEMUS, *Salzburg, Venedig*, p. 80-81, nota 33; P. CAMMAROSANO, "L'alto medioevo: verso la formazione regionale", in P. CAMMAROSANO-F. DE VITT-D. DEGRASSI, *Storia della società friulana, I, Il medioevo*, a cura di P. CAMMAROSANO, Udine, p. 105-109).

[91] Agostino Valier, vescovo di Verona, riporta nella sua visita pastorale del 1580 che la chiesa di S. Girolamo era più grande della chiesa parrocchiale (K. HORVAT, "Hum - razvoj grada", *Radovi Instituta za povijest umjetnosti,* 10 /1986/, p. 45, nota 20).

[92] Nell'analisi dei mosaici veneziani S. Bettini cita le osservazioni di O. Demus (S. BETTINI, *La pittura bizantina. I mosaici* (II), Firenze, 1939, p. 45).

[93] Le guerre crociate, alle quali prese parte anche la nobiltà germanica, aprirono ulteriormente le comunicazioni con il Mediterraneo orientale. Vedi H. STAMPFER – T. STEPPAN, *Die Burgkapelle*, p. 55-56). Per i contatti della nobiltà germanica con Bisanzio e la Sicilia durante il XII vedi i riferimenti bibliografici alla nostra nota 64.

principalmente di Salisburgo e Venezia, mentre la sua opera è anteriore e di qualità superiore rispetto al gruppo di monumenti indicato da F. Sforza Vattovani. Gli affreschi di Colmo sono veramente un esempio eccezionale di pittura romanica e una testimonianza di primordine del collegamento culturale tra le regioni altoadriatiche e quelle transalpine. Tuttavia, nonostante tutti i paragoni effettuati, bisogna rilevare che essi rappresentano un fenomeno artistico del tutto peculiare e singolare.[94] Il loro valore, infine, è confermato dal fatto che anche dopo oltre mezzo secolo dalla loro scoperta lasciano spazio per ulteriori ricerche.

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI (MUSEI, COLLEZIONI, BIBLIOTECHE)

AtBizMuz – Atene, Museo bizantino
BerStMus – Berlino, Staatliche Museen (Preuβischer Kulturbestz)
BranDomar – Brandeburgo, Domarchiv
CivMusArchNaz – Cividale, Museo Archeologico Nazionale
GoStSam - Goslar, Städtische Sammlungen
GrUnibib – Graz, Universitätsbibliothek
HalDomsch - Halberstadt, Domschatz
LonBritMus – Londra, British Museum
MünStbib – Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek
NYPierMorLib – New York, Pierpont Morgan Library
PerBibCap – Perugia, Biblioteca Capitolare
SalStibib – Salisburgo, Stiftsbibliothek St. Peter
SeitStibib – Seitenstetten, Stiftsbibliothek
StraßBibNat - Strasburgo, Bibliothèque Nationale et Universitaire
StuWLabib – Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek
VatBibAp – Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
WieHofBib – Vienna, Hofbibliothek
WieÖNBib – Vienna, Österreichische Nationalbibliothek

[94] Tuttavia, il termine “maniera istriano-patriarchina”, utilizzato da D. RUPNICH, “La chiesa”, p. 152, può indurre all’errata supposizione dell’esistenza di una scuola di pittura locale, istriana.

Fig. 1: a – Colmo, S. Girolamo, arco trionfale – arcangelo Gabriele (*Annunciazione*); b – Pericope dell'abbazia di St. Erentrud (Nonnberg, Salisburgo) – MünStbib Clm 15903, f. 31 – arcangelo Gabriele (*Annunciazione*), Salisburgo, intorno al 1140; c – Antifonario di S. Pietro a Salisburgo - WieÖNBib Cod. S. N. 2700 – *Madonna con bambino e angeli* (dettaglio), Salisburgo, metà XII sec.; d – Venezia, S. Marco – dettaglio della *Cattura di Cristo*, intorno al 1200; e – Göreme (Turchia), Tokali Kilise / Chiesa della fibbia – arcangelo Gabriele (*Annunciazione*), X sec.; f – Ateni (Gori, Georgia), chiesa di Ateni Sioni – arcangelo Gabriele (*Annunciazione*), 1101-1115; g – Icona del convento di S. Caterina sul Sinai – arcangelo Gabriele (*Annunciazione*), fine XII sec.; h – Kurbinovo, S. Giorgio – arcangelo Gabriele (*Annunciazione*), 1191

a b

Fig. 2: a – Colmo, S. Girolamo – *Crocifissione di Cristo;* b – Colmo, S. Girolamo – *Deposizione dalla croce*

a b c

Fig. 3: a – Colmo, S. Girolamo – *Deposizione nel sepolcro;* b – Antifonario di S. Pietro a Salisburgo – WieÖNBib Cod. S. N. 2700 – *Deposizione nel sepolcro,* Salisburgo, metà XII sec.*;* c – Evangelistario di Liutoldo – WieHofBib Cod. 1244 – *Deposizione nel sepolcro,* Salisburgo, intorno al 1150

Fig. 4: a – Colmo, S. Girolamo – Giuseppe di Arimatea (*Deposizione nel sepolcro*)*;* b – Nerezi, S. Pantaleone – dettaglio del *Compianto sul Cristo morto*, 1164*;* c – Kurbinovo, S. Giorgio – dettaglio della *Dormitio Virginis*, 1191

Fig. 5: a – Colmo, S. Girolamo – Maria (*Annunciazione*)*;* b – Kurbinovo, S. Giorgio – Maria (*Natività*), 1191*;* c – Aquileia, Cattedrale, cripta – Maria (*Crocifissione di Cristo*), prima metà del XII sec. (1130-1148)

a b c

Fig. 6: a – Colmo, S. Girolamo - *Visitazione;* b – Kurbinovo, S. Giorgio – *Visitazione,* 1191*;* c – Nerezi, S. Pantaleone – dettaglio dell'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, 1164

a b c

Fig. 7: a – Colmo, S. Girolamo – *Deposizione nel sepolcro* (dettaglio)*;* b – Ovaro (Udine), Santa Maria di Gorto – *Vergini sagge* (dettaglio), secondo terzo del XIII sec. (?)*;* c – Udine, Santa Maria di Castello – Maria e Pie donne (*Deposizione dalla croce*), intorno al 1250

Fig. 8: a – Colmo, S. Girolamo – Giuseppe di Arimatea (*Deposizione nel sepolcro*)*;* b – Castel d'Appiano (Bolzano), cappella – S. Giovanni Battista (dettaglio)*;* c – Friesach, Deutschsordenskirche – il profeta Isaia (dettaglio), intorno al 1170*;* d – Muggia Vecchia, Santa Maria Assunta – l'evangelista Matteo (dettaglio), metà XIII sec.*;* e – Evangelistario NYPierMorLib Cod 565, f. 13v – l'evangelista Matteo, intorno al 1200; Evangelistario BranDomar, f. 97v (dettaglio), Magdeburgo (?), intorno al 1210

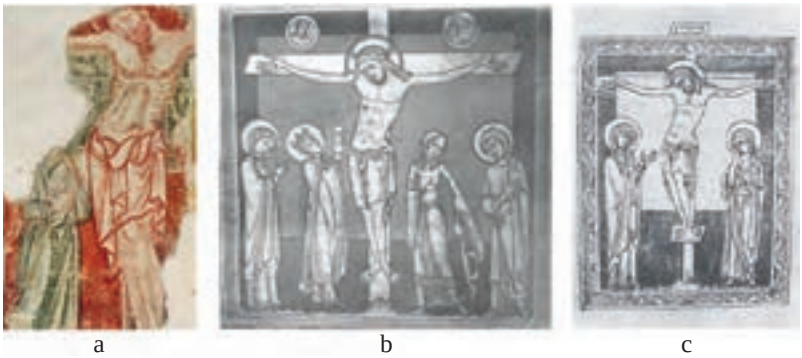
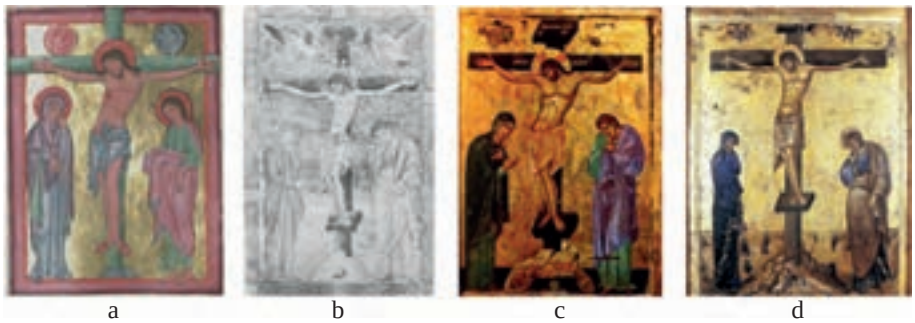


Fig. 9: a – Colmo, S. Girolamo – *Crocifissione di Cristo* (dettaglio)*;* b – Antifonario di S. Pietro a Salisburgo – WieÖNBib Cod. S. N. 2700 – *Crocifissione di Cristo,* Salisburgo, metà XII sec.*;* c – Salterio di Graz – GrUnibib, Ps. Cod. 268 – *Crocifissione di Cristo,* cerchia salisburghese, seconda metà del XII sec.

a b c

Fig. 10: a – Colmo, S. Girolamo – Madonna dell'*Annunciazione* (dettaglio)*;* b – Pericope dell'abbazia di St. Erentrud (Nonnberg, Salisburgo) – MünStbib Clm 15903, f. 17 – Madonna col Bambino (*Adorazione dei Magi*), Salisburgo, intorno al 1140*;* c – VatBibAp, Cod. Lat. 39, f. 65 – Maria (*Crocifissione di Cristo*), Verona, secondo quarto del XIII sec.



a b c d

Fig. 11: a – Salterio di Waldkirch (Friburgo) - StuWLabib, Cod. brev., 125, f. 110r - *Crocifissione di Cristo,* inizio XIII sec.*;* b – Messale di Perugia – PerBibCap, ms. 6, f. 182v – *Crocifissione di Cristo,* seconda metà del XIII sec.*;* c – Icona della Crocifissione – Galleria di icone, Ocrida, XIII sec.*;* d – Icona della Crocifissione – AtBizMuz, Atene, XIV sec.

SAŽETAK: *ZIDNE SLIKE U SV. JEROLIMU U HUMU - NEKI NOVI PRIJEDLOZI ZA INTERPRETACIJU* - U radu se nastoji dati što cjelovitiji uvid u prethodna istraživanja humskih zidnih slika, a kritički osvrt na pojedine ranije iznesene teze vodi i do nekih novih prijedloga za njihovu interpretaciju. Razmatra se pojam „kompromisne", odnosno „romaničko-bizantske ikonografije", kao i primjenjivost termina kao što su „kasnokomnenski bizantizam", „manira Nereza" ili slikarstvo „stila Kurbinova"; preispituje se opravdanost dosadašnjih usporedbi sa zidnim slikama u kripti akvilejske katedrale kao i s nekim drugim primjerima zidnoga slikarstva na području Furlanije, Veneta i južnoga Tirola; komparativnim se primjerima potkrepljuje pretpostavka o njihovoj povezanosti s književnim i zidnim slikarstvom salzburške provenijencije te razmatra utemeljenost njihova tumačenja u kontekstu „sjevernojadransko-salzburškoga" kulturnog kruga.

Ikonografska rješenja humskih prizora ne pokazuju bitne odmake od onih kakva poznajemo u slikarstvu sjeveroistočne Italije i prekoalpskih prostora te u njima ne treba prepoznavati inovacije bizantskoga slikarstva s kraja 12. stoljeća. I formalna analiza potvrđuje da ne postoji osnova da se humske freske pripišu majstoru koji vjerno slijedi bizantsku slikarsku praksu i doslovno prenosi u bizantskome slikarstvu uvriježene obrasce. „Bizantizmi" humskih fresaka baštinjeni su iz regionalne slikarske tradicije podalpskog i sjevernojadranskog slikarstva. Humske se freske ne mogu dovoditi u neposrednu vezu s onima u kripti akvilejske katedrale, a njihovo je pozicioniranje u niz ostvarenja slikarskih radionica Furlanije i Veneta kakvo je predloženo u ranijim istraživanjima podložno raspravi i zahtijeva dodatnu elaboraciju. Ovom se prilikom potkrepljuje teza o povezanosti ovog slikarskog ciklusa s ranijim i suvremenim slikarstvom u široj regiji; pronalaze se brojni detalji u kojima se prepoznaju dodirne točke sa salzburškim iluminacijama 12. stoljeća te zidnim slikarstvom sjeveroistočne Italije. Naposljetku se iznose i neki argumenti za dataciju fresaka upravo oko 1200. godine, a razmatra se i pitanje lokalnih povijesnih prilika u kojima je mogao nastati ovakav izniman primjer romaničkoga slikarstva te dotiče i pitanje njegova mogućeg naručitelja.

Humske bismo freske mogli smatrati izvrsnim pokazateljem kako je baština velikih regionalnih centara, poglavito Salzburga i Venecije, utjecala na formiranje jednog osobitog, zanimljivog slikarskog izričaja, za koji nažalost zapravo nemamo posve adekvatnih komparacija u monumentalnom slikarstvu. One dokazuju i intenzivnu razmjenu ideja na prostoru čitave regije. U kontekstu istraživanja sjevernojadranskoga slikarstva koje se i dosad, na ovaj ili onaj način, povezivalo sa slikarstvom Austrije, prvenstveno salzburškoga kruga, humske se slike pokazuju kao prvorazredno svjedočanstvo kulturne povezanosti sjevernojadranskih i podalpskih, odnosno prekoalpskih područja, što, uz njihovu iznimnu kvalitetu, još jednom potvrđuje da su nezaobilazan primjer u proučavanju romaničkoga slikarstva na spomenutim prostorima.

POVZETEK: *STENSKE POSLIKAVE V CERKVI SV. HIERONIMA V HUMU – NEKAJ NOVIH PREDLOGOV ZA RAZLAGO* - V delu želimo ponuditi kar najpopolnejši vpogled v predhodna raziskovanja humskih stenskih poslikav, kritični pogled na posamezne v preteklosti predstavljene teze pa je pripeljal do nekaj novih predlogov za njihovo razlago. Obravnava pojem "kompromisne" oziroma "romansko-bizantinske ikonografije" kot tudi sprejemljivost izrazov, kot so "pozno komnenski bizantinski slog", "manira iz Nerezov" ali slikarstvo "v slogu iz Kurbinova"; sprašujemo se o upravičenosti dosedanjih

primerjav s stenskimi poslikavami v kripti oglejske katedrale kot tudi z nekaj drugimi primeri zidnega slikarstva na območju Furlanije, Veneta in Južne Tirolske.

Ikonografske rešitve humskih prizorov ne kažejo na večje odmike od tistih, ki jih poznamo v slikarstvu severovzhodne Italije in prostorov onstran Alp, v njih ni treba prepoznati inovacij bizantinskega slikarstva s konca 12. stoletja. Tudi formalna analiza potrjuje, da ni osnove, da bi humske freske pripisali mojstru, ki je zvesto sledil bizantinski slikarski praksi in dobesedno prenašal obrazce, ki so se ukoreninili v bizantinskem slikarstvu. »Bizantizmi« humskih fresk so dediščina regionalne slikarske tradicije podalpskega in severnojadranskega slikarstva. Humskih fresk ne moremo neposredno povezati s freskami v kripti oglejske katedrale, njihova umestitev v niz stvaritev slikarskih delavnic v Furlaniji in Venetu, kot so jo predlagale prejšnje raziskave, pa je stvar razprave in zahteva dodatno obravnavo. Ob tej priložnosti je podkrepljena teza o povezanosti tega slikarskega cikla z zgodnejšim in sodobnim slikarstvom v širši regiji; najdeni so bili številni detajli, v katerih je prepoznati stične točke s salzburškimi iluminacijami iz 12. stoletja in zidnim slikarstvom severovzhodne Italije. Nazadnje je predstavljenih tudi nekaj argumentov za datiranje fresk prav v čas okoli leta 1200, prispevek preučuje tudi vprašanje lokalnih zgodovinskih razmer, v katerih je lahko nastal tako izjemen primer romanskega slikarstva, dotika pa se vprašanja morebitnega naročnika.

Humske freske lahko štejemo za izvrsten primer, kako je dediščina velikih regionalnih centrov, zlasti Salzburga in Benetk, vplivala na oblikovanje posebnega, zanimivega slikarskega izraza, za katerega dejansko žal nimamo povsem ustreznih primerjav v monumentalnem slikarstvu. Freske dokazujejo tudi intenzivno izmenjavo zamisli na območju celotne regije. V okviru raziskav severnojadranskega slikarstva, ki smo ga doslej, tako ali drugače, povezovali z avstrijskim slikarstvom zlasti salzburškega kroga, se humske slike kažejo kot prvorazredne priče kulturne povezanosti severnojadranskih in podalpskih območij oz. območij onkraj Alp, kar ob njihovi izjemni kakovosti ponovno potrjuje, da so neizogibno zgled pri preučevanju romanskega slikarstva v omenjenem prostoru.

140208 - MIN.AFF.ESTERI.Atti_43.18.indd 58 15/04/14 18.07

LA MADONNA DELLA MISERICORDIA IN ISTRIA

Juraj BATELJA
Facoltà di teologia cattolica
Università di Zagabria

Petra BATELJA
Zagabria

CDU 7.046Madonna(497.4/.5-3istria)
Saggio scientifico originale
Settembre 2013

Riassunto: Il tema iconografico della Madonna della Misericordia, presente in molti paesi europei, ha caratterizzato anche il patrimonio culturale croato. In Istria si trovano opere artistiche rilevanti su questa tematica, realizzate negli affreschi, nei dipinti e nelle sculture, che per esecuzione e qualità non si discostano in nessun segmento dagli esemplari simili presenti nella cultura europea.

Abstract: The iconographic theme of the Mother of God protectorss, present in several european countries, has also characterized the Croatian cultural heritage: in Istria there are relevant works of art dealing with this topic, realized in frescoes, paintings and sculptures, that for their execution and quality do not differ in any segment from similar specimens in the European culture.

Parole chiave: Maria Protettrice, Madonna della Misericordia, Madonna *Platytera*, devozione mariana in Istria, simbologia della protezione sotto il mantello, affreschi, confraternite.

Key words: St. Mary Patroness, Mother of God protectors, Madonna *Platytera*, Marian devotion in Istria, symbolism of protection under the cloak, frescoes, brotherhoods.

Riflessioni introduttive

Tra le numerose denominazioni con le quali, attraverso i secoli, il popolo cristiano ha espresso la propria devozione alla Madonna Santissima, madre di Gesù Cristo, c'è anche quello di Madonna della Misericordia. Si tratta dell'immagine della Madonna sotto al cui mantello, in ginocchio, con le mani giunte o incrociate sul petto, trovano rifugio i singoli, le confraternite, gli ordini ecclesiastici o l'intera umanità. Nel popolo è nota col nome di "Madre della Misericordia", "Speranza dei disperati", "Regina dei miseri", "Madonna della Consolazione" ecc, in latino *Mater misericordiae* e in tedesco "Schutzmantelmadonna".