

CRISTINA CUMBO

**ABBAZIA DI SANTA MARIA DEL LAGO A MOSCUFO:
ICONOGRAFIE ORIENTALI SU ALCUNI CAPITELLI***

L'abbazia di S. Maria del Lago¹ si trova appena fuori il centro abitato di Moscufo, comune della provincia di Pescara. La fascia dell'Abruzzo costiero, così diversa dall'Abruzzo interno e soprattutto montuoso sia per paesaggi che per eventi storici, compresa tra il fiume Pescara e la città di *Histonium* ai confini con il Molise, fu sotto il controllo bizantino sin dal VII secolo².

Fu soggetta dapprima a una forte militarizzazione e venne soprattutto conservata per avere un collegamento via mare con l'Esarcato di Ravenna. La presenza del Ducato di Spoleto segnò sicuramente la suddivisione in gastaldati di alcune aree della fascia costiera; da qui nasce la forte influenza bizantina

* Ringrazio la Dott.ssa Chiara Zuccarini che mi ha fornito l'opportunità di venire a conoscenza di tale monumento e della divulgazione di un'interessantissima discussione che ha dato vita alle ipotesi da me avanzate riportate in questo articolo.

¹ La chiesa veniva anticamente definita così per la sua vicinanza al bosco (*lucus*).

² Gli scavi a Pescara, oltre alle tracce di incendio, hanno riportato alla luce quelle di una risistemazione connessa ai bizantini in un'epoca compresa nella prima metà del VII secolo – cfr. A. R. STAFFA, *Abruzzo fra tarda antichità e alto medioevo: le fonti archeologiche*, in «Archeologia Medievale» XIX (1992), pp. 789 – 853: a p. 794.

e longobarda che la caratterizzò³.

Moscufu era un *pagus* romano, situato intorno all'abbazia di S. Maria del Lago. In epoca carolingia il piccolo centro fu difeso da una fortificazione, di cui sopravvivono alcune tracce dei resti di mura e nella toponomastica, in particolare nei nomi di alcune porte e di una strada: via del Castello.

La prima notizia⁴ riguardo la chiesa di S. Maria del Lago risale alla seconda metà del X secolo, precisamente al 969 d.C., e si trova nel *Chronicon Casauriense* di Giovanni di Berardo (fig. 1)⁵. Intorno al 1050 il territorio divenne feudo del monastero benedettino⁶ di S. Clemente di Casauria, edificato

³ Anche successivamente all'invasione longobarda, i bizantini continuarono ad essere presenti lungo tutta la fascia costiera. Nelle lettere di Gregorio Magno all'Esarca di Ravenna, ad esempio, viene nominata la città di Ortona, in provincia di Chieti, sede vescovile bizantina, dipendente da Ravenna, ancora fino al XIV secolo. Vd. *ivi*, pag. 819; FIRPO, *Bizantini e Longobardi a Ortona. A proposito di Georg. Cypr. 575*, in «Rivista Abruzzese», 43, nn. 3 – 4 (Luglio – Dicembre 1990), pp. 199 – 204.

⁴ «*Iudicatum de Curte Sancti Rustici apud Muscufum. Anno 969. In Dei nomine. Notitia Iudicati. Qualiter pro futuris temeribus memoria ricordando in Territorio Pinnensi in Casale, quod dicitur Moscufe, juxta ipsam Ecclesiam Sanctae Mariae, ubi residebant in Placito Transmundus Comes, et Wido judex, et Transaricus, Raynaldus Castaldii, et bonii nomine, hoc erant Petrus, et Teuto filii Siefredi, et Ardoini, Albericus, Girardus, et Fulcheri, et Benedictus, Madelbius, Arderadus, et Gizo filio Alexandri, et Aczo Berteramo, Alpecari, et Lupo filio Arderadi, et alii plures (...)*» – GIOVANNI DI BERARDO, *Chronicon Casauriense: Liber instrumentorum seu chronicorum Monasterii Casauriensis: codicem Parisinum Latinum 5411 quam simillime expressum edidimus*, facsimile dell'originale pubblicato a L'Aquila, 1982 (prefazione del fascicolo a c. di A. PRATESI).

⁵ Anche il Muratori nella sua opera riporta il testo tratto dal *Chronicon* miniato in caratteri più facilmente leggibili, cfr. L. A. MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores ab anno aerea Christianae Quingentesimo ad millesimumquingentesimum, tomi II pars altera*, Milano 1726, pp. 957 e ss.

⁶ Già dall'VIII secolo si registra nella parte meridionale dell'Abruzzo fino al confine con il Molise una forte presenza di *cellae* benedettine – cfr. D. AQUILANO, *L'organizzazione religiosa delle campagne nella costa meridionale abruzzese e nel Molise*, in *Alle origini della parrocchia rurale (IV-VIII secolo). Atti della Giornata tematica dei Seminari di archeologia cristiana, Roma, 19 marzo 1998*, a c. di P. PERGOLA, Città del Vaticano 1999, pp. 434 – 444.

su un precedente abitato romano. È questa l'epoca a cui si può far risalire la chiesa. Nel 1140 abbiamo una notizia riguardante S. Maria del Lago in una bolla di papa Innocenzo II (1130 – 1143) che la indica come luogo di culto dipendente dalla giurisdizione di Penne.

La chiesa si presenta internamente come tipicamente romanica, nonostante i pesanti restauri intesi a riportarla al suo aspetto originario e le ricostruzioni, documentate dalle fonti, causate dai forti terremoti che la danneggiarono.

La classica facciata con frontone triangolare su quattro paraste e rosone quadrilobato risale al restauro barocco del 1733 eseguito per opera dell'abate Battista Mazzacara. In quell'occasione fu rialzato il pavimento, coperti gli affreschi romanici e sostituito l'altare maggiore.

Già nel 1914 e infine nel 1960⁷ vennero effettuati altri restauri da parte della Soprintendenza, volti essenzialmente al consolidamento della chiesa. Il monumento fu ricondotto alla sua fase originaria, eliminando le aggiunte di corpi di fabbrica a ridosso dell'abside e della parete sinistra della chiesa, rimuovendo il campanile e modificando infine la facciata, che si presenta ora in mattoni, con un grosso oculo centrale⁸.

Il suo interno presenta degli affreschi, in particolare un *Giudizio Universale*, risalenti all' XI – XII secolo, nei quali si registrano vari interventi successivi.

Il portale è decorato con motivi a girale che, intrecciandosi con varie volute, formano quasi dei clipei al cui interno si distinguono corposi grappoli d'uva, fiori, oltre all'*Agnus Dei* crucifero e ai simboli dei quattro Evangelisti.

Tornando all'esterno, abbiamo tre absidi semicircolari; quella centrale, di maggiori dimensioni, scandita da sottili

⁷ Nella foto d'epoca si vede infatti ancora il campanile addossato al lato destro della chiesa, l'oculo quadrilobato, il portale romanico inglobato negli interventi che trasformarono la facciata. A sinistra si nota invece una più piccola costruzione corrispondente alla casetta del custode del cimitero accanto (vd. MORELLI V. – CIGLIA R., *Moscufo: borgo carolin-gio*, Pescara 1992, foto della chiesa nella sezione "Ricordi").

⁸ F. LARCINESE, *Moscufo – Chiesa di Santa Maria del Lago*, in «Tesori d'Abruzzo», aprile – giugno 2009, n. 12 anno 4, pp. 40 – 48.

semicolonne. Ognuna di esse presenta una monofora: quella dell'abside centrale mostra una cornice con girali che riprende in qualche modo la decorazione del portale, ripetendo nuovamente grappoli d'uva e foglie.

Più internamente, una seconda cornicetta con un motivo tortile introduce direttamente alla stretta apertura. Solo la maggiore delle tre absidi è divisa in tre parti da due semicolonne in pietra e laterizio sostenute da una zoccolatura in mattoni. La cornice dell'abside sinistra invece presenta una teoria di animali, forse lupi che cacciano delle lepri, mentre quella destra non reca alcun ornamento.

Il coronamento esterno delle absidi è suddiviso in tre strette fasce: la prima, iniziando dall'alto, mostra un motivo ad archetti con ovuli interni; la seconda, la più sottile, presenta una decorazione che può definirsi a forma di corda; la terza e ultima riprende gli archi che stavolta però sono intrecciati tra loro. Al di sotto, i laterizi sono disposti a dente di sega, in stile tipicamente romanico.

Sulla superficie di alcuni mattoni è possibile individuare alcuni graffiti figurati, uno dei quali sembra voler rappresentare, in maniera molto stilizzata, un cavaliere che galoppa con la sua lancia sguainata verso una croce latina.

L'interno della chiesa è diviso in tre navate tramite archi a tutto sesto sorretti da colonne in laterizio, eccetto le coppie intermedie formate da pilastri polilobati. La navata maggiore è larga il doppio delle altre, illuminate da otto piccole aperture. La parete delle navate destra presenta segni di tamponature, riferibili a finestre di collegamento con il cimitero, successivamente chiuse.

Per la maggior parte i capitelli presentano un motivo fitomorfo a calice; altri sono di tipo cubico con facce meno decorate. Alcuni di essi registrano talvolta figure umane, tra cui alcune togate, altre alternate a motivi vegetali o a teste di animali fantastici.

Frammenti di affreschi si possono notare sui pilastri e sulle colonne, così come nelle absidi laterali. Le pitture risalgono al XIV – XV secolo e risentono dello stile tardo duecentesco dell'affresco con il *Giudizio Universale* che campeggia nel catino absidale centrale introducendo il fedele nel clima apocalittico descritto da san Giovanni. Talvolta è possibile no-

tare sui laterizi che compongono le colonne, dei graffiti che presentano figure umane, alcuni dei quali sembrano riprendere, ancor più schematicamente, lo stile delle scene decorative presenti sui capitelli.

L'elemento di maggior interesse è senz'altro l'ambone policromo⁹, addossato ad un pilastro centrale della navata di sinistra, opera del maestro Nicodemo, similmente a quello a S. Maria in Valle Porclaneta. Eseguito su commissione dell'abate Rainaldo, quest'ultimo, datato al 1150, venne realizzato in collaborazione con il maestro Roberto.

L'ambone di S. Maria del Lago mostra in rilievo le storie veterotestamentarie, mescolate abilmente con storie di santi, animali leggendari, grotteschi telamoni deformi in atto di sorreggere le strutture. Di dimensione maggiore è il Tetramorfo, l'insieme dei simboli dei quattro Evangelisti, verso cui l'artista probabilmente si impegnò particolarmente.

Alla base della sporgenza semicilindrica è il leone alato, sul cui dorso è rappresentato l'angelo in dalmatica con braccia e ali alzate in atto di sostenere il leggio. Troviamo ancora il toro accovacciato in atto di sostenere un'aquila che con gli artigli trafigge una vittima e con le ali sostiene il leggio.

Si distinguono le storie del profeta Giona, suddivise in due pannelli scultorei policromi, che prefigurano il tema della Passione e della Resurrezione di Cristo.

Nel primo possiamo notare una nave, inclinata in maniera turbinosa, con le vele spiegate, il mare in tempesta, e i marinai che, intenti a reggersi saldamente alle funi, gettano un uomo nudo in acqua, dove lo ingoia il pistrice, rappresentato in questa soluzione come un gigantesco pesce attorniato da altri più piccoli. Il marinaio all'estrema sinistra indossa un berretto che richiama quello frigio, solitamente indossato dai Magi o dai tre giovani ebrei della fornace di Babilonia nelle prime raffigurazioni paleocristiane.

All'estremità destra invece è possibile notare, sulla pinna

⁹ Per confronti si veda soprattutto il testo di F. GANDOLFO, *Gropina: le vicende del programma decorativo di una pieve toscana*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23 – 27 settembre 2002), a c. di A. C. Quintavalle, Milano 2005, pp. 249 – 258.

dorsale del pesce, una creatura fantastica, con il volto umano, il berretto a punta e le ali. Potrebbe somigliare alle rappresentazioni delle sirene che, tuttavia, nel Medioevo assumono le caratteristiche nordiche: corpi di donne e doppia coda di pesce. Dato il periodo storico in cui si colloca l'ambone, la creatura scolpita potrebbe essere un'arpia che simboleggia la tempesta.

Il secondo pannello è invece suddiviso in due registri: in alto a sinistra il pesce rigetta Giona, nudo e nimbato; in basso a destra vediamo ancora il protagonista, pensoso, seduto su una specie di sedile, sotto l'albero di ricino, rigoglioso e con i frutti ben in vista. In basso a sinistra, il verme, più simile a un serpente, inviato dal Signore, morde le radici della pianta che poi si seccherà (*Gion* 4, 6).

La storia di Giona è certamente una delle più rappresentate sin dall'inizio dell'era cristiana sia per il suo chiaro riferimento a Cristo, per essere rimasto tre giorni nel ventre del pistrice come Gesù nel sepolcro prima della resurrezione (*Mt* 12, 40), sia per l'allusione all'universalità della Chiesa dato il compito di portare la parola agli abitanti di Ninive, che il Signore stesso gli aveva affidato (fig. 2)¹⁰.

Altre raffigurazioni vedono dei santi esemplari per la cristianità, come san Giorgio che, in sella al suo destriero, uccide il drago alato, trapassandolo con la sua lancia (fig. 3); o ancora, altre rappresentazioni che sono prefigurazioni veterotestamentarie di Cristo, come Sansone che uccide il leone, e simboli come quello del labirinto.

In alcuni spazi di risulta, ecco invece comparire scolpiti alcuni frati, aureolati e policromi anch'essi, uno con in mano un calice e un turibolo, mentre l'altro sembra tenere una stola. Tuttavia il più singolare sembra essere proprio quello in atto di leggere le Scritture, posando il codice su un sostegno a forma di volatile che potrebbe benissimo riprodurre lo stesso ambone. Il volatile dunque sarebbe la raffigurazione in basso-

¹⁰ Per una completa descrizione dell'iconografia relativa al ciclo di Giona presente nei primi monumenti cristiani, rimando a D. MAZZOLENI, voce "Giona", in *Temi di iconografia paleocristiana*, introduzione di F. BISCONTI, Città del Vaticano 2000, pp. 191 – 193.

rilievo dell'aquila di Giovanni.

Sulle colonnine, si arrampicano o si siedono figurette, in un insieme brulicante di vita immobilizzata magistralmente dallo scultore. Da un lato, un omino nudo prova a scalare un pilastrino che termina proprio con una figura particolare, intenta ad estrarre una spina dal piede, ispirata allo *Spinario* dei Musei Capitolini. Nel Medioevo simboleggiava il cattivo cammino e l'instabilità dell'anima¹¹. Questo personaggio è rappresentato anche nel timpano centrale del nartece nella basilica della Madeleine a Vezelay, costruita nel XIII secolo.

Alla base dell'altro pilastrino tortile su cui si arrampica un uomo nudo identico all'altro, si colloca invece un personaggio, seduto in aspetto meditabondo, che si tocca la lunga barba appuntita. Nel Medioevo era simbolo del falso profeta e similmente si ritrova scolpito in un capitello del XII secolo circa appartenente alla chiesa di S. Fortunato a Charlieu nella Loira¹².

L'ambone è datato al 1159 – termine *ante quem* – e firmato dal maestro in un'iscrizione su due pannelli ai lati della scala in cui è nominato anche il committente, il *prelatus Rainaldus*¹³. L'ambone è di forma cubica, formato da diversi materiali come la pietra per la struttura portante, il marmo per le colonne, gesso, pietrisco e calce. È un'arte riferibile a scuole minori, le cui ultime tracce si infiltrano e si manifestano nelle terre d'Abruzzo, ma le cui origini sono da ricercare in Campania, Sicilia e Puglia, influenzate sicuramente da caratteristiche arabo – ispaniche¹⁴.

¹¹ M. CHELLI, *Manuale dei simboli nell'arte – Il Medioevo*, Roma, 2010, p. 94 (voce "uomo che si toglie una spina dal piede").

¹² *Ivi*, p. 101 (voce "uomo che si tocca la lunga barba").

¹³ Vi è anche un'altra iscrizione enigmatica e al momento dal significato ignoto, datata al 1159, di cui persino il De Rossi non riuscì a trovare soluzione: «Io mi smarrisco in simile labirinto e non trovo l'uscita». Potrebbe sembrare un acrostico, ma lo scioglimento è alquanto complesso. Vd. U. MORLUPI, *Memorie di Moscufo*, Castellamare Adriatico, Verrocchio, 1925, p. 24. Ringrazio il Sig. Nicola Morlupo per avermi segnalato il riferimento.

¹⁴ Per ulteriori approfondimenti sull'operato del maestro Nicodemo rimando a E. FLACCO – L. TARABORRELLI, *Nicodemo da Guardiagrele scul-*

In linea con il Gavini, al maestro Nicodemo si attribuisce solitamente anche gran parte dei capitelli – in pietra della Majella – che sormontano colonne e pilastri. Lo studioso divide i capitelli in due gruppi a seconda del carattere stilistico: il primo lo riferì al X – XI secolo, per uno stile abituale per le maestranze benedettine, mentre il secondo al XII secolo, per la presenza – ancora secondo il Gavini – di caratteri affini allo stile del maestro, ravvisabili soprattutto nelle rare figure umane ricollegabili a quelle dell'ambone¹⁵.

A mio avviso, è probabilmente in un periodo appartenente invece al primo gruppo che si collocano i capitelli che verranno esaminati di seguito. Le figure, estremamente stilizzate e spiccatamente simboliche, prive di ogni dettaglio decorativo, si potrebbero attribuire a una fase in cui alla figura umana non è ancora stata restituita la presenza di particolari che invece cominciano a ravvisarsi nell'ambone di Nicodemo precisamente datato tramite l'iscrizione¹⁶.

Il primo capitello che mi accingo ad esaminare è quello a destra dell'abside centrale, impostato su una semicolonna addossata al muro di sostegno della prima arcata di divisione della navata. Si presenta come figurato, composto sia di personaggi umani che di personaggi animali. Alle due estremità sporgono due teste, speculari e identiche, di due creature probabilmente fantastiche, che hanno in mostra le zanne. L'occhio è a mandorla e frontale, il muso allungato, le orecchie piccole sono collocate in cima al capo, i baffi sono ondulati. Sulla fronte sono visibili delle linee sagomate, interpretabili come "rughe d'espressione", con l'intenzione di mostrare due

tore del XII secolo, in *Rivista abruzzese: rassegna trimestrale di cultura*, anno 49 (1996), 4, pp. 368-374; G. DI MATTEO, E. FLACCO, L. TARABORRELLI, *Maestro Nicodemo*, Ministero dei Beni e Attività Culturali, Soprintendenza per il P.S.A.D. dell'Abruzzo, 2004.

¹⁵ I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, Pescara, 1980, pp. 188 – 193.

¹⁶ A mio avviso, costituiscono dei validi confronti i capitelli esaminati dal Gandolfo in S. Pietro a Gropina (vd. F. GANDOLFO, *San Pietro a Gropina*, in *La scultura delle pievi – Capitelli medievali in Casentino e Valdarno*, a c. di Angelelli W., Gandolfo F., Pomarici F., Roma 2003, pp. 25 – 53).

animali feroci che ringhiano. Il corpo è attraversato da un motivo a squame che probabilmente allude alla pelliccia delle due creature. Le zampe sono piccole e ripiegate, visibili solo lateralmente.

La scena principale, che ha suscitato parecchi dubbi – e un’interessantissima discussione – è quella collocata tra le due teste animali. È ben visibile un mascherone in rilievo, frontale e centrale, con gli occhi a mandorla spalancati, la bocca socchiusa, l’arcata sopraccigliare unita con i tratti del naso, e con orecchie piccole e laterali. Lo scultore sembra esprimere la volontà di manifestare solo i tratti essenziali del volto, per una resa simbolica, priva di alcun intento realistico.

Assialmente, si trova un volatile che – a mio avviso – può essere identificato con una colomba, nella più consueta iconografia, di profilo, con le ali ripiegate lungo i fianchi, priva di qualsiasi segno che possa alludere alle zampe.

A destra è un personaggio, molto probabilmente un uomo, con la barba, particolare rilevabile dalla punta del volto. Anch’egli ha le labbra socchiuse, gli occhi spalancati, l’arcata sopraccigliare ben definita e unita alle linee del naso. Indossa una lunga tunica, resa da linee dritte che l’attraversano in lunghezza, lasciando scoperti i piedi, resi semplicemente, senza alcun dettaglio che indichi la presenza o meno di calzature. Il braccio sinistro è piegato sul petto, probabilmente per questioni di spazio, e le dita della mano sembrano essere nel gesto della parola, con indice, medio e pollice alzati, anulare e mignolo ripiegati. La destra invece è tenuta in alto, come in segno di acclamazione, verso la testa centrale.

A sinistra è un altro personaggio che, a causa della differenza del vestiario, definirei come una donna che indossa un *maphorion*. Il volto sembra infatti essere racchiuso in una mandorla formata dal prolungamento del manto che va a coprirle il capo. La lunga veste arriva fino a terra.

Le braccia sembrano ripiegate all’altezza del petto, con i palmi delle mani aperti, indicando la posizione orante della donna. Anche qui l’espressione è la stessa del mascherone, con uno sguardo vacuo, fuori da ogni collegamento con la realtà. La loro raffigurazione non punta di certo alla bellezza e all’armonia dei corpi, ma più che altro – come si diceva

precedentemente – al significato simbolico. Ecco che siamo di fronte alla massima espressione dell'arte medievale, che aveva iniziato il suo percorso dal periodo tardo antico, culminando proprio in questa stilizzazione di ogni caratteristica per il solo scopo di trascendere l'apparenza, trascurando i dettagli e puntando al significato.

Nella composizione dei tre singolari personaggi mi è parso di cogliere la particolare rappresentazione di una scena di *Deesis*, ovvero di una intercessione simbolica che non trova riscontro nelle Scritture (fig. 4)¹⁷. Avremmo dunque san Giovanni Battista¹⁸, a destra, e Maria, a sinistra, che si trovano in atteggiamento di supplica, rappresentati generalmente di tre quarti, verso il Cristo centrale che può essere stante o seduto in trono con il codice. Si può dire che una prima forma di *Deesis* fu sicuramente la rappresentazione della *Trasfigurazione*, episodio avvenuto sul monte Tabor dove Cristo apparve ai discepoli (Mt 17, 1 – 8; Mc 9, 2 – 8 e Lc 9, 28 – 36), tra Mosè ed Elia oranti.

Nella *Deesis* vera e propria compaiono però Giovanni Battista e Maria, due tra i più grandi intercessori. Con il tempo, la raffigurazione si estende fino ad accogliere anche gli arcangeli Gabriele e Michele, gli apostoli Pietro e Paolo, i Padri della Chiesa, martiri e beati.

La *Deesis* si può trovare a figura intera, a mezzo busto o limitata anche solo ai volti. È uno schema iconografico che prende il suo sviluppo nell'Oriente bizantino, per poi essere importato anche in Occidente¹⁹. L'Abruzzo subì sicuramente

¹⁷ Si tratta sicuramente di un'iconografia abbastanza singolare, ma è lo stesso Cutler ad affermare che è proprio tra il IX e il XII secolo che la *Deesis* assume forme che non possono essere adattate alle sue definizioni abituali. Per ulteriori informazioni in merito, rimando all'articolo dello studioso A. CUTLER, *Under the sign of the Deesis: in the question of representativeness in Medieval art and literature*, in «Dumbarton Oaks Papers» 41 (1987), pp. 145 – 154.

¹⁸ A. TRADIGO, *Icone e Santi d'Oriente*, I Dizionari dell'arte, a c. di Stefano Zuffi, 2004, pp. 115 – 121, voce «Giovanni Battista».

¹⁹ *Ivi*, voce «Intercessione», pp. 248 – 251; A. GRABAR, *L'empereur dans l'art Byzantin: recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Parigi, 1936, pp. 258 – 260.

un'influenza bizantina sin dal VII secolo – come già anticipato precedentemente – soprattutto per quanto riguarda la parte costiera, collegata con l'Esarcato di Ravenna²⁰. La probabilità che un simile schema iconografico sia stato perciò importato è certamente da prendere in considerazione.

In ambito romano, la prima immagine nota di *Deesis* si trova in un affresco di VII – VIII secolo nella chiesa di S. Maria Antiqua, databile non prima del pontificato di Martino I (647 – 658). È questa una prova ulteriore della provenienza bizantina di questo schema iconografico, deducibile dal sicuro influsso orientale delle pitture di tale chiesa.

Questo insieme di figure sembra costituire il fulcro delle raffigurazioni medievali di *Giudizio Universale*, fondata su un archetipo di VI secolo, che consiste in un manoscritto alessandrino purtroppo perduto, e a sua volta copiato e diffuso a partire dall'VIII – IX secolo, poi anche nei cicli musivi monumentali di XII – XIII secolo d.C.²¹. E allora forse non è un caso che il nostro capitello si trovi proprio accanto all'abside dove un *Giudizio Universale* andrà ad occupare interamente la superficie muraria.

La scena del capitello destro si verrebbe quindi a configurare in tale maniera: centralmente il volto del Cristo, in asse con la colomba dello Spirito Santo, – chiave di lettura per identificare il viso del Salvatore – rappresentato come grande mascherone, di dimensioni maggiori; a destra il Battista, con il volto barbato, in tunica, che rivolge le mani verso il Cristo; nello stesso atteggiamento di supplica Maria, a sinistra, con il *maphorion*. Per ovvie ragioni di spazio, la scena è completamente stilizzata tant'è che il Cristo è ridotto al solo enorme e inespressivo volto centrale, mentre san Giovanni Battista e la Vergine hanno le braccia totalmente attaccate al corpo, senza alcun accenno alla naturalezza dei movimenti. La tridimensionalità si è persa. Tutto appare piatto e simbolico, tanto da renderne difficile la lettura.

²⁰ A. R. STAFFA, *Abruzzo fra tarda antichità e alto medioevo: le fonti archeologiche*, in «Archeologia Medievale», XIX (1992), pp. 789 – 853.

²¹ UTRO U., voce «*Deesis*», in *Temi di iconografia paleocristiana*, con introduzione di F. BISCONTI, Città del Vaticano 2000, pp. 165 – 166.

Di paragoni se ne possono avanzare numerosi sia nelle arti minori sia, e soprattutto, con le icone orientali²². Per quanto riguarda la prima categoria, un esempio può essere costituito dal Trittico Harbaville, eburneo, proveniente da Costantinopoli, risalente al X secolo e conservato al Louvre. La Vergine e san Giovanni Battista sono rappresentati mentre intercedono con Cristo in trono per la salvezza dell'umanità. Nei medaglioni superiori sono anche i due arcangeli, mentre al di sotto cinque apostoli e, nelle altre sezioni, santi e martiri.

Ancora al Louvre è presente una placca in avorio che rappresenta una *Deesis* con Cristo stante e benedicente con codice, Giovanni Battista e Maria, stavolta in posizione invertita. Anche quest'opera proviene da Costantinopoli, poi facente parte del tesoro della Cattedrale di Vich, e risale al XII secolo.

Della stessa tipologia è un'altra placca in avorio, parte di un trittico conservato al Museo di Palazzo Venezia, di provenienza costantinopolitana, datato a metà del X secolo d.C. Cristo appare stante su un suppedaneo decorato con una cornice ad ovuli tra Giovanni Battista a sinistra e la Vergine a destra. Il Salvatore si trova su un piedistallo, in posizione preminente, nel gesto della parola, con un codice chiuso²³.

Nella seconda categoria, ovvero quella delle icone, gli esempi sono sicuramente più numerosi, essendo quella della *Deesis* una scena propriamente orientale. Una delle più famose è certamente quella proveniente dal monastero di S. Caterina del Sinai, risalente al tardo XI secolo²⁴. Anche qui il Cristo è

²² Specifica questo punto di paragone anche A. CUTLER, *Under the sign of the Deesis: in the question of representativeness in Medieval art and literature*, in «Dumbarton Oaks Papers» 41 (1987), pp. 145 – 154, in cui si trova un'approfondita riflessione sul termine *Deesis* e sulla sua applicazione iconografica, in rapporto ai Bizantini e soprattutto alla crisi iconoclasta. Interessante è la serie di tipologie di *Deesis* che l'autore descrive per far capire il rapporto tra il termine utilizzato e il contenuto dell'oggetto iconografico.

²³ K. WEITZMANN, *Le icone di Costantinopoli*, in *Le icone*, a.c. di K. WEITZMANN, G. ALIBEGASVILI, A. VOLSKAJA, G. BABIC, M. CHATZIDAKIS, M. ALPATOV, T. VOINESCU, Milano 1981, p. 11 – 83: a p. 33. Si vedano anche p. 29, 37 e 47 per ulteriori confronti.

²⁴ *Ivi*, p. 49.

centrale, nell'atto della parola, con il codice in mano e si trova in piedi su un suppedaneo rosso. A sinistra è collocata Maria, mentre a destra vi è un esile Battista. Nella cornice spiccano altre due figure di santi, quella di Giovanni Eleison e Giovanni Climaco²⁵.

La stessa iconografia è riportata in mosaico su fondo oro nella basilica di S. Sofia di Costantinopoli, ora moschea, del XII secolo²⁶.

Infine per porre un confronto con una *Deesis* in cui sono rappresentati solo i volti dei tre personaggi principali propongo l'icona proveniente dalla Cattedrale della Dormizione di Mosca, ora conservata alla State Tretyakov Gallery, datata tra la fine del XII – inizi del XIII secolo (fig. 5)²⁷.

Il capitello di sinistra della chiesa di Moscufo è altrettanto interessante dal punto di vista iconografico. Abbiamo qui dei personaggi, tutti vestiti con lo stesso abbigliamento, in tunica e pallio che sono stilizzati nello stile tipico del periodo storico considerato. Di quattro di essi sulla fronte, viene rappresentata solamente la testa – a mio avviso ancora per un problema di spazio – mentre una figura in particolare sembra focalizzare l'attenzione: il personaggio centrale, orante, con le braccia aperte. È quest'ultima l'unica a distinguersi per la sua veste che appare invece come un *maphorion*, riprendendo il vestiario del capitello destro. L'espressione del volto è ferma,

²⁵ A. TRADIGO, *Icone e Santi d'Oriente*, I Dizionari dell'arte, a c. di Stefano Zuffi, 2004, pp. 248 – 251, voce "Intercessione"; K. WEITZMANN, *Le icone di Costantinopoli*, in *Le icone*, a.c. di K. WEITZMANN, G. ALIBEGASVILI, A. VOLSKAJA, G. BABIC, M. CHATZIDAKIS, M. ALPATOV, T. VOINESCU, Milano 1981, p. 11 – 83: a p. 17

²⁶ Per la *Deesis* di S. Sofia e per quella distrutta dal mosaico del Torriti in S. Giovanni in Laterano, vd. J. WILPERT, *La decorazione costantiniana della Basilica Lateranense*, in «Rivista di Archeologia Cristiana» 1929, pp. 53 – 126.

²⁷ Interessante è anche la presunta *Deesis* in mosaico che doveva collocarsi nella facciata della basilica vaticana ai tempi di Gregorio IX (1227 – 1241) – cfr. M. ANDALORO, *A dexterius eius beatissima Deipara Virgo: dal mosaico della facciata vaticana, Fragmenta picta: affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano, Castel Sant'Angelo, 15 dicembre 1989 – 18 febbraio 1990, Roma*, pp. 139 – 140.

statuaria, incomprensibile, con lo sguardo fisso, così come quella degli altri personaggi che la attorniano. Ai lati invece, si possono notare palmette e decorazioni fitomorfe richiamanti i motivi presenti anche negli altri capitelli che arricchiscono la chiesa.

Il fatto che ci sia una figura femminile circondata da quelle che sembrano figure maschili potrebbe condurmi a pensare ad una raffigurazione della *Pentecoste*, con la Vergine centrale in posizione di orante e gli apostoli che la attorniano tra i quali, grazie a confronti con icone, è possibile forse distinguere Paolo a sinistra, con il volto allungato che allude probabilmente alla sua barba a punta e un codice, simboleggiato da un oggetto di forma quadrata accanto alla mano.²⁸ Mancherebbero le fiammelle dello Spirito che, tuttavia, per questioni di spazio non sarebbero comunque rientrate nella limitata area del capitello, e tantomeno la colomba che, in ogni caso, si trova già nella contrapposta rappresentazione della *Deesis*, cui tale manufatto è strettamente collegato (fig. 6)²⁹.

Certo è che non si tratti di un tema comunemente rappresentato, esattamente come quello della presunta *Deesis* nel capitello destro, la cui associazione non sorprenderebbe, avendo sempre la Vergine tra i personaggi principali. Si può forse ipotizzare anche un richiamo alla dedicazione della chiesa, intitolata proprio a santa Maria. È evidente che l'influenza bizantina non sia assolutamente da escludere, non solo nei capitelli, ma anche nello stesso ambone dove ritroviamo con una nota di colore, insieme al consueto ciclo di Giona, anche San Giorgio che uccide il drago, cui i fedeli d'area orientale

²⁸ Per una storia riassuntiva e allo stesso tempo completa dell'iconografia della *Pentecoste*, vd. F. CRIHÂLMEANU, *Il "Fuoco dello Spirito Santo" nell'iconografia bizantina di Pentecoste*, in *Arte Cristiana* n. 873, novembre – dicembre 2012, pp. 471 – 492.

²⁹ Cfr. iconografia dell'ampollina olearia di Monza, *ivi*, p. 472 fig. 3. È qui anche di particolare importanza l'osservazione operata ancora da F. CRIHÂLMEANU in merito al cambiamento dell'iconografia della *Pentecoste* prima e dopo la crisi iconoclasta, con esiti differenti in Oriente e in Occidente. Soprattutto in Occidente tale schema iconografico rimane incerto fino alla fine del XV secolo con l'aggiunta o la scomparsa di vari elementi, *ivi* p. 474.

erano – e sono tutt'oggi – devoti. Ecco dunque che la chiesa di S. Maria del Lago si configura come un 'gioiello' di straordinaria valenza storico-artistica che andrebbe sicuramente studiato in maniera più approfondita. Certamente si tratta di un monumento-documento che ancora tanto può offrire alla ricerca archeologica e in particolare a quella iconografica.



Fig. 1 – Miniatura raffigurante San Clemente e San Giovanni di Berardo, tratta dal *Chronicon Casauriense*



Fig. 2 – Le storie di Giona scolpite sull'ambone (foto di Chiara Zuccarini)



Fig. 3 – San Giorgio e il drago (foto tratta da LARCINESE 2009, p. 45)



Fig. 4 – Scena del capitello destro (foto di Chiara Zuccarini)



Fig. 5 – Icona della Cattedrale della Dormizione di Mosca, conservata alla State Tretyakov Gallery, fine del XII – inizi del XIII secolo



Fig. 6 – Scena del capitello sinistro (foto di Chiara Zuccarini)