

ARTE BARBARICA

Per arte barbarica si intende l'arte prodotta dai popoli non romanizzati durante e dopo le invasioni che devastarono l'Europa meridionale fra il 166 e il 476. Successivamente l'arte barbarica iniziò progressivamente a fondersi con la cultura latina, finendo per accettarne anche il credo religioso e integrando il proprio stile con quello bizantino e tardo antico presente nella penisola italiana.

Ancora oggi l'immaginario collettivo associa la parola "barbaro" ad un'idea di brutalità, incultura e violenza, ma è bene chiarire che il termine greco *bàrbaros* ha un altro significato, ossia "balbettante", cioè incapace di parlare il latino e dunque, per estensione, "straniero". I barbari furono sostanzialmente un popolo nomade che, una volta cristianizzato, assunse caratteristiche diverse a seconda del luogo in cui si insediò definitivamente: abbiamo così gli anglo-sassoni in Inghilterra, i Franchi e i Burgundi in Francia, gli ostrogoti in Italia, i Vandali in Africa, ecc. Il nomadismo è l'elemento caratterizzante l'arte barbarica, poiché la necessità di movimento di questi popoli li portò ad accantonare le arti maggiori, legate al territorio, per prediligere quelle minori come la lavorazione di pelli, legno e metalli per vesti ed ornamenti. Per quanto riguarda i primi secoli, dunque, abbiamo pochissime testimonianze di pittura e architettura, ed anche la scultura, necessitando di piccole dimensioni per poter essere trasportata, offre pochi esempi.



L'**oreficeria**, dunque, è l'arte barbarica di riferimento e propone diversi stili e tecniche innovative.

Fra le tecniche vanno ricordati il "*champlevé*" (si scavano degli "alveoli" nell'oggetto metallico e li si riempie di vetro colorato polverizzato, detto "smalto"), il "*cloisonné*" (gli alveoli sono creati come fossero piccole pareti e riempiti incastonando pietre preziose), la "*filigrana*" (un filo d'oro saldato su una superficie a creare disegni e decorazioni) e lo "*sbalzo*" (una sottile lamina dorata sollevata e battuta con dei punteruoli in modo da creare dei rilievi). Queste tecniche si ritrovano spesso combinate in preziosissimi manufatti di piccole dimensioni, nei quali i barbari raggiunsero un grande li

vello qualitativo.

Stilisticamente, gli oggetti possono definirsi "bizantineggianti", ossia prevalentemente decorativi, in quanto sono assenti sia la *rappresentazione* che il *racconto*, in favore dell'astrazione geometrica. Generalmente le geometrie si ritrovano sia nelle composizioni astratte del cosiddetto "*stile policromo*" sia nello stile "*animalistico*", dove le forme zoomorfe, pur riconoscibili, sono ricondotte ad una semplicità che tende all'astrazione. Inizialmente gli oggetti proponevano decorazioni asimmetriche e disordinate, e solo l'influenza bizantina portò a regolarizzare le forme, fornendo composizioni simmetriche ed equilibrate.

Per quanto riguarda lo sbalzo, abbiamo un esempio caratteristico nella "*Croce di Gisulfo*" del 611, che presenta una lamina d'oro sbalzata e incastonata con delle pietre circolari e triangolari che si alternano sapientemente a dei volti. A lungo si



è pensato che il volto rappresentato e ripetuto più volte fosse quello di Cristo, ma le ultime interpretazioni vedono l'esibizione di alcune teste mozze.

Oggetti esemplificativi sono le **fibule ostrogote**, nelle quali le superfici sono come frantumate in elementi piccoli e distinti che si articolano su diverse cromie, sfruttando l'incidenza della luce a creare infiniti riverberi di luce. I fermagli, di varie forme e dimensioni, sono il manufatto barbarico per eccellenza, poiché per la loro praticità permise una larga diffusione e varietà di soluzioni. Un esempio astratto è offerto dalle fibule merovingie di forma circolare che mescolano "ad intreccio" decorazioni a filigrana con alveoli incastonati con pietre rosa, mentre un esempio zoomorfo è offerto dalle fibule ostrogote a forma di aquila, dove le *cloisonne* sono disposte in modo regolare attorno al simbolo della croce, formando un fitto ma ordinato alveare policromo.

Frontale (o lamina) di Agilulfo (bronzo dorato, 19 cm – Museo Nazionale del Bargello, Firenze) 600 d.C.

Agilulfo, al fine di porre fine agli scontri con le popolazioni latine e dare maggiore stabilità al proprio dominio, decise di sposare la regina longobarda Teodolinda, dando inizio a quel processo di *cattolicizzazione* e *romanizzazione* dei barbari, che ebbe inizio appunto con l'incoronazione di Agilulfo, nel 591. Probabilmente il frontale, una sorta di guarnizione legata all'elmo regale con dei lacci (di cui vediamo i fori), fu realizzato per quest'occasione, ed esprime al meglio l'ambizione politica del sovrano. Il monarca è infatti rappresentato al centro della lastra, ossia nella parte di maggior visibilità ed importanza, ed è attorniato da due guardie armate di tutto punto. Agilulfo, riccamente vestito e in trono, presenta un aspetto ancora barbarico con lunghi capelli, barba fluente ed una spada stretta nella mano, ma compie già il gesto romano dell'*adlocutio*, ad esprimere l'unione dei due popoli prima rivali. Verso di lui convergono due cortei di figure che gli portano la corona regale, una cornucopia ed uno stendardo con la scritta "victoria". Si può facilmente notare che non ci troviamo di fronte ad una rappresenta-



zione naturalistica, tanto è vero che per amor di simmetria l'artista ripete le medesime figure da una parte e dall'altra, contro ogni logica narrativa ma al servizio dell'equilibrio compositivo. Le figure, ugualmente, non sono naturalistiche: il labaro, infatti, è portato da una figura alata, la Vittoria, mentre le figure a margine sembrano uscire da una torre di proporzioni molto ridotte. Nel rilievo non viene dunque rispettata alcuna proporzione anatomica: le figure sono grossolane e sgraziate, e le loro dimensioni variano a seconda dello spazio che occupano nel frontale, disubbidendo alle più comuni leggi della proporzione. Infine, possiamo notare che i personaggi si allineano su due linee diagonali che convergono verso il centro, da una parte per condurre il nostro sguardo verso il re, e dall'altra per simulare un effetto di profondità spaziale che descrive due schieramenti opposti l'un l'altro e un corridoio vuoto al centro, come se ci si trovasse ad una cerimonia solenne. In ultimo, va notato anche l'intento divulgativo dell'artista, che ha sbalzato nella lamina dorata il nome di Agilulfo e la scritta "Regi" accanto alla sua figura.

Altare del duca Ratchis (pietra d'Istria, cm 90X144X88 – Museo Cristiano di Cividale del Friuli) 744

Realizzato con una pietra calcarea bianca usato frequentemente in Dalmazia, (e originariamente colorata con



tinte piuttosto accese), l'altare si compone di quattro lastre scolpite a bassorilievo con scene evangeliche. Il paliotto, verso la platea, presenta Cristo posizionato al centro, assistito da due angeli e incorniciato da una "mandorla" retta da altri quattro angeli in volo.

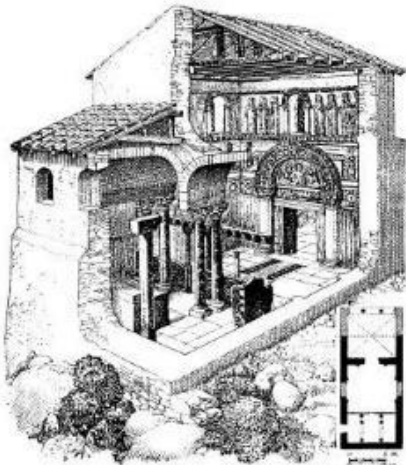
Negli spazi lasciati vuoti dalle figure, l'artista ha inserito, apparentemente senza seguire alcuna logica compositiva, vari elementi decorativi (stelle, croci, foglie) con il solo intento di riempire la lastra, pensando probabilmente che ad un maggiore numero di oggetti corrispondessero maggiori importanza e bellezza. Tale atteggiamento, tipico dell'arte longobarda, è definito *horror vacui*, che in latino significa letteralmente "paura del vuoto". Già in questa prima lastra appare evidente che lo stile longobardo non punta al naturalismo,



poiché le figure appaiono sproporzionate, inespressive e scolpite con una tecnica alquanto grossolana. Inoltre è subito evidente il carattere "simbolico" della rappresentazione: la mandorla, infatti, è formata da rami di palma (il martirio cristiano), mentre il numero degli angeli richiama quello degli evangelisti. Le stesse caratteristiche si ritrovano negli altri rilievi, a cominciare dalla "Visitazione", dove lo scultore ha organizzato lo spazio dividendolo simbolicamente in tre parti (il 3 è un numero ricorrente nell'iconografia cristiana), ma lo ha fatto goffamente, inserendo, nell'arcata lasciata vuota dalle due donne, una pianta a mo' di riempimento. Anche in questo caso l'anatomia non è presa in considerazione, con evidenti sproporzioni e le vesti fatte di fasci di linee che annullano le membra sottostanti. L'"Adorazione dei Magi" presenta una serie di figure di diverse grandezze in base alla loro importanza: la Vergine e il bambino sono i più grandi, seguiti dai Magi,

mentre Giuseppe è rimpicciolito e relegato dietro il trono, con la stessa funzione di riempimento della pianta del rilievo precedente. Da notare è anche che Maria ha il corpo di profilo e il volto frontale, mentre i magi sono la ripetizione della medesima figura in posizioni leggermente diverse. In tutti e tre i bassorilievi notiamo la volontà di creare delle scene ordinate e simmetriche, ma puntualmente l'artista non riesce a far quadrare i conti e deve ricorrere ad elementi estranei per compensare i vuoti della composizione. Infine, ad unire stilisticamente le varie parti dell'altare, troviamo una decorazione ad intreccio che incornicia le scene, accompagnata da delle scritte esplicative.

Tempietto di Santa Maria in Valle (Cividale del Friuli) 756



Il tempio, cappella privata del rappresentante del re, risente di diverse influenze, a partire da quella bizantina (Cividale fu appunto dominio dei bizantini), passando per quella longobarda ed arrivando infine all'arte romana. Di pianta rettangolare, l'edificio presenta due ambienti: il primo, l'aula per i fedeli, è di forma quadrangolare e voltato a crociera, mentre il secondo, il presbiterio, è tripartito in tre brevi campate voltate a botte, separate da colonne binate e ribassate rispetto all'aula. Di un certo interesse è l'apparato decorativo/scultoreo della controfacciata, dove si trova una porta sormontata da una nicchia incorniciata da un intreccio di foglie, fiori e grappoli d'uva, con evidente valenza simbolica che rimanda al sacramento dell'Eucarestia. Al di sopra della cornice si trovano, allineate simmetricamente, sei statue di sante nelle quali si mostra ormai compiuto il passaggio dall'arte barbarica a quella romana, con delle figure che conservano la ieraticità dell'arte bizantina, ma sono insolitamente eleganti nello stile e verosimili nelle fisionomie, tanto da suggerire un riferimento a modelli classici. Lo scultore trova dunque una mediazione, proponendo figure rigide come colonne (le forme del corpo spariscono sotto le vesti), ma rendendo il modellato morbido, privo di quegli eccessivi contrasti e grossolanità che si sono visti in precedenza.

