

**Carlo Cecchelli e l'arte longobarda cividalese
attraverso le pubblicazioni della Società storica friulana
e della Deputazione di storia patria per il Friuli**

di Paolo Pastres

Reti Medievali Rivista, 16, 1 (2015)

<http://www.retimedievali.it>



**Patrie storiografiche sui confini orientali
tra Otto e Novecento**

a cura di Andrea Tilatti e Marino Zabbia

Firenze University Press

Carlo Cecchelli e l'arte longobarda cividalese attraverso le pubblicazioni della Società storica friulana e della Deputazione di storia patria per il Friuli

di Paolo Pastres

Se oggi Cividale del Friuli è conosciuto come un importante centro dell'arte longobarda, un ruolo decisivo l'ebbero gli studi promossi dalla Società storica friulana e dalla Deputazione di storia patria per il Friuli. Protagonisti di quelle iniziative culturali furono senza dubbio il triestino di nascita e cividalese d'adozione Luigi Suttina¹ e il romano Carlo Cecchelli². I due si incontrarono – come ebbe modo di ricordare Suttina nel 1943 – nella piccola aula del “tempietto longobardo” nel corso del 1916³, quando Cecchelli, ventitreenne e ancor studente di giurisprudenza, approfittò di una breve licenza dal fronte della grande guerra per visitare quel suggestivo luogo di culto, dove fu sorpreso in «commosso stupore» di fronte agli antichi e misteriosi stucchi che decorano l'ambiente. Proprio in quell'occasione Suttina propose all'entusiasta

¹ Su Luigi Suttina (Trieste 1883 - Roma 1951), oltre al contributo di Marino Zabbia in questa sezione monografica, si veda Pastres, *Suttina Luigi*.

² Carlo Cecchelli nacque a Roma nel 1893 e vi morì nel 1960. I suoi studi universitari lo portarono nel 1919 alla laurea in giurisprudenza, ma la sua passione per l'archeologia cristiana – alla quale sostanzialmente si avvicinò da autodidatta – era evidente sin dagli anni giovanili. La grande guerra, che visse per intero, congedandosi da capitano, lo condusse anche in Friuli. Dopo il conflitto, fu a lungo inquadrato nel Ministero della Giustizia (dal 1920 al 1933) e consigliere del Ministero degli Interni (1933-1942). Dal 1924 al 1928 tenne corsi universitari alla Sapienza, come libero docente, e poi come incaricato dal 1928 al 1942, anno in cui divenne professore di ruolo di archeologia cristiana, forse anche in continuità con il suo fervente cattolicesimo. Compromesso con il regime fascista, fu prima allontanato e poi reintegrato sulla cattedra. Negli anni maturò una solida personalità di studioso particolarmente prolifico e attento ai nodi problematici e storiografici. Per un profilo biografico: Testini, *Carlo Cecchelli*; Bettini, *Ricordo di Carlo Cecchelli*; Testini, *Cecchelli Carlo*; Cuscito, *Cecchelli Carlo*.

³ Tra l'altro, in quello stesso anno, Cecchelli tenne a Roma una conferenza su Gorizia, edita poi in Cecchelli, *Gorizia nella storia*.

visitatore in divisa di «iniziare uno studio sulle antichità locali del periodo barbarico»⁴. Da quell'invito, subito accolto con favore, derivarono alcuni densi saggi – in parte elaborati addirittura nelle trincee – apparsi sulle pagine delle «Memorie storiche forogiuliesi» nei numeri che vanno dal 1918 al 1923 e poi con un'appendice nel 1927. In essi Cecchelli analizzò le ricchezze dell'arte altomedievale a Cividale, che definiva «barbarica», associando a quel termine una peculiare forma di periodizzazione⁵. Proprio per merito di quegli interventi prese avvio lo studio moderno dell'arte longobarda cividalese⁶.

A distanza di oltre vent'anni dalle prime pubblicazioni sulle «Memorie storiche forogiuliesi», nel 1943 Cecchelli raccolse e rieditò, con minime modifiche, i propri studi cividalesi in un volume promosso dalla Deputazione di storia patria per il Friuli.

Il presente contributo si propone, quindi, di ripercorrere le ricerche su Cividale che Cecchelli ha pubblicato per la Società storica friulana e la Deputazione di storia patria per il Friuli, principalmente sulle «Memorie storiche forogiuliesi», commentandone i passi di maggiore interesse e inserendoli nel dibattito critico del tempo: un capitolo che riteniamo non del tutto secondario nella storiografia sull'arte altomedievale.

1. *Lo studio dell'arte cividalese prima di Cecchelli*

Alle spalle di Cecchelli vi erano notevoli ricerche e pubblicazioni riservate alle vestigia del medioevo cividalese. In particolare, nel corso della seconda metà del XIX secolo alcuni scavi in necropoli di area urbana ed extraurbana avevano portato alla luce resti longobardi (soprattutto con il ritrovamento della “tomba di Gisulfo” nel 1874, un evento che aveva suscitato pure numerose e accese polemiche), facendo emergere, insieme con i reperti, la piena consapevolezza del ruolo avuto dalla cittadina ducale nel contesto dell'Italia longobarda, promuovendo anche una sorta di “paragone” con la ben più conosciuta e blasonata Pavia⁷. Tra gli studi si segnalano, oltre a quelli generali di Raf-

⁴ Suttina, *Premessa*, in Cecchelli, *I monumenti del Friuli*, p. VII.

⁵ Le motivazioni dell'impiego del termine «barbarico» sono dichiarate in Cecchelli, *Rassegna di storia*, p. 122: «intendiamo “barbari” in senso classico, e cioè gli estranei alle civiltà di Grecia e di Roma».

⁶ Bisogna notare che l'approccio di Cecchelli nei riguardi dell'arte e della civiltà longobarda era assai più attento e scientificamente ponderato rispetto a quello degli studiosi italiani dell'epoca, tra i quali Pietro Toesca, che nel celebre volume del 1912 dedicato alla pittura e alla miniatura in Lombardia, notava: «quali siano state allora le sorti delle arti nei luoghi percorsi e tenuti dai Longobardi, è oscuro: così come sono oscure le vicissitudini di altre forme della civiltà attraverso quei tempi», affermando quindi che «gli invasori non portarono seco – è lecito congetturare – che le umili industrie consentite loro dalla nomade vita, a foggiate armi ed ornamenti della persona; e la suppellettile restituita dalle loro tombe dimostra quanto le forme che essi amavano differissero da quelle che ancora trovavano tra noi: nelle terre ove, con operosità di secoli, l'arte aveva materiato ogni più complesso vero, fu con quelle nuove turbe l'apparire di larve mostruose, di cose amorfe» (Toesca, *La pittura e la miniatura*, p. 21).

⁷ Per tali aspetti e più in generale sulla storiografia che riguarda l'arte longobarda a Cividale nell'Ottocento, si veda in particolare Barbiera, «*E ai di' remoti*».

faele Cattaneo, Pietro Toesca e Adolfo Venturi, diversi scritti di storici locali, dovuti specialmente a Ruggiero della Torre, Michele Leicht – il padre di Pier Silverio – e Pio Paschini⁸. A questi ultimi vanno aggiunte le pubblicazioni di Giusto Grion e di Lorenzo d'Orlandi, insieme alle ricerche di matrice austriaca, svolte – fino al 1866 – sotto l'egida della *Zentral Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und Historischen Baudenkmale*: fonti che comunque Cecchelli non ritenne di prendere in particolare considerazione, giudicando le prime di scarso rilievo scientifico e le altre, per ragioni essenzialmente nazionalistiche, del tutto trascurabili. Peraltro, quando nel 1905 a Cividale era apparso il primo numero delle «Memorie storiche cividalesi. Bullettino del regio museo di Cividale», che due anni dopo diverranno le «Memorie storiche forogiuliesi», il programma della rivista, sottoscritto da Gino Fogolari, Pier Silverio Leicht e Luigi Suttina, annunciava in modo assolutamente esplicito il periodo storico verso cui doveva essere rivolto il maggiore interesse:

Cividale è la patria di Paolo Diacono, di Paolino d'Aquileia, è la cittadella longobardica dei duchi e dei re, è la sede dei patriarchi. Qui si celebrano i millenari col concorso degli studiosi del mondo intero; perché di qui pare che meglio si contemplino le oscure età dell'alto medioevo (...) noi vogliamo raccogliere ed ordinare tutto il materiale storico della nostra città, (...) largo campo lasceremo agli studiosi dell'alto medioevo quando essi, anche con ricerche d'indole generale, vengano indirettamente ad illustrare i monumenti e le antiche memorie forogiuliesi (...) dovrebbe essere raccolto ed amorosamente studiato ogni ricordo di quell'età oscura che vide lo sfasciarsi della potenza romana e il nascere dei tempi nuovi, di quell'età che il glorioso diacono cividalese contemplò e descrisse⁹.

2. 1918: l'altare di Ratchis

Nel numero del 1918 delle «Memorie storiche forogiuliesi» Cecchelli inizia ad affrontare i maggiori reperti longobardi – o ritenuti tali – con un saggio nel quale annuncia in premessa che «il presente scritto è un nuovo tentativo d'impiantar su basi positive lo studio di monumenti che di tanta luce ravvivano un periodo poco documentato della civiltà nostra»¹⁰. L'opera scelta per dare avvio alla rassegna di studi è l'altare di Ratchis, allora ricoverato nella chiesa di San Martino, poiché «l'iscrizione che gli è indivisibile non fa nascere alcun sospetto sulla sua appartenenza ad altro monumento»¹¹, lasciando così trasparire la preoccupazione dell'autore nei confronti dei diffusi restauri non filologici. A quell'iscrizione sono quindi riservate dettagliate osservazioni di

⁸ Per gli studi locali cfr. Leicht, *Sull'epoca*; Leicht, *Monumenti cividalesi*; della Torre, *Il battistero*; della Torre, *Monumenti longobardi*; Paschini, *Brevi note*. Uno sguardo d'insieme sull'approccio storiografico al periodo longobardo nella cultura italiana del primo Ottocento si ritrova in Artifoni, *Le questioni longobarde*.

⁹ Fogolari, Leicht, Suttina, *Programma*, pp. 9-10. In quel primo numero della rivista apparve anche un importante saggio sulle scoperte relative all'arte longobarda cividalese effettuate dal 1750: Fogolari, *Storia degli scavi*.

¹⁰ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese*, I, 1.

¹¹ *Ibidem*, p. 1.

carattere paleografico, nel tentativo di interpretare correttamente la dedica. Un simile approccio, incentrato sull'analisi di ogni particolare utile alla ricostruzione della storia del monumento, compresi quelli non strettamente legati ad aspetti formali e stilistici, facendo anche ricorso, nel solco della tradizione della scuola viennese, agli strumenti tipici delle discipline storiche generali, come appunto la paleografia, pare richiamare un'affermazione di Anton Springer, secondo il quale «quanto più è scarso il numero dei monumenti di un periodo, tanto maggiore importanza hanno le voci del tempo»¹². Del resto, tali posizioni metodologiche erano senza dubbio assai affini a quelle degli animatori della Società storica friulana.

Dopo l'analisi dell'iscrizione, Cecchelli descrive minuziosamente l'altare, con speciale riguardo alle questioni iconografiche e instaurando utili confronti con opere simili, tanto che a proposito della fronte, la quale raffigura la *Maiestas Domini* circondata da quattro figure angeliche, nota come la «concezione di questa scena è tutta orientale: non ce ne stupiamo pensando al tempo cui appartiene e paragonandola con analoghe scene su monumenti di altre città italiane»¹³. In modo particolare il nostro studioso nota che «disporre questi angeli in una zona intermedia fra cielo e terra, come nella tavola del codice di Smirne riprodotta dallo Strzygowski, era cosa ardua per l'artista data l'orizzontalità di questa fronte rettangolare, e dato il proposito di far convergere l'attenzione dei fedeli sulla figura del Redentore»¹⁴. Risulta davvero interessante quel riferimento all'influenza orientale e la conseguente citazione di Josef Strzygowski¹⁵, il bizantinista che, com'è noto, cercava nel mondo orientale e

¹² Riportato da Castelnuovo, *Nota introduttiva*, in Toesca, *La pittura e la miniatura*, p. XLVI. Su Springer si rinvia a Espagne, *L'histoire de l'art*. Sebbene si possa evidenziare che il metodo adottato da Cecchelli si pone sulla scia di tale autore, non mancano occasioni in cui egli raggiunge conclusioni divergenti, ad esempio quando in Cecchelli, *Arte barbarica cividalese*, III, p. 123, nota 2, stigmatizza lo «sciovinismo» di Springer.

¹³ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese*, I, p. 2.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 2-3.

¹⁵ Fondamentale Strzygowski, *Orient oder Rom*. Sulle teorie di Strzygowski, tra gli ultimi contributi si vedano: Marchand, *The Rhetoric*; Elsner, *The Birth*; Tragatschnig, *Josef Strzygowski*; Vasold, *Riegl, Strzygowski*; Eberlein, *Josef*; Rampley, *Art History*, pp. 456-459. Cecchelli intervenne sulle teorie di Strzygowski in diverse occasioni e in particolare ricordiamo Cecchelli, *Il problema dell'Oriente*. Per l'atteggiamento di Cecchelli nei confronti delle ricerche sulle origini dei simboli, delle forme e degli stili, risultano illuminanti, anche per meglio definire il suo metodo generale, le considerazioni svolte da Sergio Bettini nella commemorazione del grande studioso: «l'apparente truismo di Cecchelli era una protesta implicita contro l'abitudine romantica di rinviare la *raison d'être* delle cose presenti e certe, ad un *altrove* (...). Allora bisognava andare in cerca di un punto di origine che fosse ancora più *altrove*, il quale a sua volta (come avvenne tipicamente, già in Strzygowski) risultava alla fine inafferrabile: perché appunto la sua ragion d'essere era appunto quella di essere *altrove*: una volta fissato geograficamente e storicamente, perdeva proprio questa sua dimensione. E, alla fine di codesto rimando, si ritornava al punto di prima, dopo aver fatto, per così dire, il giro del mondo; e, quel ch'è peggio, dopo essere stati costretti il più delle volte ad alterare arbitrariamente i testi in funzione della propria ipotesi e ad aver ragionato sulla modificazione come su dati originari. Appunto contro codesti successivi "rinvii romantici della materia verso l'ignoto", Cecchelli protestava col suo buon senso, che si rifiutava di accettare la petizione di principio come strumento base per le operazioni filologiche. Poteva tutt'al più convenire, che queste ipotesi generali avessero un valore statistico – fossero

non solo in quello classico la genesi di molti dei motivi ispiratori dell'arte medievale europea, ritenendoli introdotti spesso attraverso il Nord scandinavo e germanico – luoghi da cui provenivano i Longobardi – verso il Mediterraneo, avanzando quindi l'idea del nomadismo delle forme e promuovendo l'interesse per i cosiddetti “popoli delle steppe”. Tuttavia, l'approcciò di Strzygowski a tali questioni era piuttosto distante dal rigore che Cecchelli cercava di perseguire, poiché lo studioso austriaco – docente a Vienna, ma in aperto contrasto con i maggiori esponenti di quella “scuola” – tralasciava sovente gli strumenti tipici del metodo filologico, trascurando problemi attributivi e datazioni, fino a postulare la continua esistenza di legami – a volte assai misteriosi – in grado di unire tra loro le opere, seppur lontane nel tempo e nello spazio.

L'approfondita analisi autoptica sull'altare di Ratchis conduce Cecchelli, fra l'altro, a esiti critici di notevole rilievo e avvalorati dalle ricerche successive, evidenti specialmente nella segnalazione dell'originaria policromia dell'opera, espressa sia attraverso l'uso di smalti, tale da rendere «questa fronte d'altare, pari ad un'oreficeria barbarica»¹⁶, sia attraverso una «vera e propria coloritura del marmo, di cui restano buone tracce (sic) perché il tipo alquanto poroso della pietra ha contribuito alla sua conservazione, fatto rarissimo»¹⁷.

Nell'affrontare le peculiarità dell'altare sono pure ricordate le molte croci auree rinvenute nelle necropoli longobarde, tra le quali l'autore si sofferma sull'esemplare ritrovato nella tomba cosiddetta di Gisulfo¹⁸, inanellando varie considerazioni sull'uso simbolico di quegli oggetti. Da ciò conseguono riflessioni sui motivi decorativi riscontrati, condotte seguendo l'idea di un'ampia discrezionalità nella loro esecuzione, in grado di dar luogo a una sorta di “generazione spontanea” delle forme – una questione su cui Cecchelli, come vedremo, tornerà in seguito – notando in proposito che «l'artista medievale, non ossessionato da ideali di simmetria, traccia la decorazione come il cuore gli detta e, pur imitando, varia a suo talento preferendo le più bizzarre e complicate forme»¹⁹.

Non mancano poi i paragoni tra l'altare di Ratchis e altri esempi significativi, tra i quali in Friuli può essergli «lontanissimamente» associato il «sarcofago ridotto a conca battesimale, che trovasi presso il duomo di Gemona»²⁰, richiamando in proposito le osservazioni condotte da Giuseppe Bragato²¹.

A chiusura di questo primo intervento Cecchelli appone un auspicio, che testimonia della condizione conservativa del prezioso altare, evidenziando

riferibili alla legge dei “grandi numeri”, e dunque atti scientifici validi come tali solo se assunti quali ipotesi di lavoro; ma che non bisognava dimenticare che il solo concreto è la poesia, l'arte; anzi, l'opera d'arte nella presenza delle sue strutture formali» (Bettini, *Ricordo di Carlo Cecchelli*, pp. 51-52).

¹⁶ *Ibidem*, p. 9.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 9-10. Su tali aspetti si vedano: Chinellato, Costantini, *L'altare di Ratchis*; Chinellato, *L'Altare di Ratchis*, in *L'VIII secolo*.

¹⁸ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese*, I, p. 16.

¹⁹ *Ibidem*, p. 20.

²⁰ *Ibidem*, p. 22.

²¹ Bragato, *Da Gemona*, p. 65.

come la sua mensa attendesse di essere liberata dal «lustrò sovrastare di marmo di cui forse un pio quanto ignorante mecenate volle ricoprirla»²².

3. 1919: il battistero di Callisto

Nell'intervento successivo, lo studioso romano si interessa del battistero di Callisto²³, cercando di definire dapprima la storia del monumento – rifacendosi soprattutto a quanto scritto da Ruggiero della Torre – e quindi le sue funzioni liturgiche, approfondendo i rituali del battesimo in età altomedievale in area aquileiese, per passare poi a un'analisi formale, rimarcando che il pluteo – molto descritto e ammirato dagli studiosi precedenti – è un elemento che «veramente attrae per la rara eleganza dei suoi motivi», grazie ai quali «esso premegeggia fra le produzioni dell'VIII secolo»²⁴.

Una simile eccellenza qualitativa espressa dall'antico scultore del fonte, induce Cecchelli a riflettere sui valori formali e stilistici dell'arte medievale, le cui soluzioni e talvolta raffinatezze rientravano, a suo parere, nell'ambito di consuetudini di carattere generale, le quali, di fatto, affievolivano la creatività individuale, sebbene senza annullare totalmente le precipue capacità tecniche, che anzi ne risultano esaltate e paiono divenire il vero oggetto dell'interesse dello studioso. Infatti, di fronte ai sorprendenti esiti qualitativi longobardi, Cecchelli chiosava: «l'occhio nostro, abituato agli ingegnosi quanto capricciosi convenzionalismi del *modern-style* a stento si persuade che il volgere delle ali nell'angelo, il parallelismo dei suoi capelli e dei riccioli nella criniera leonina, oppure il rilievo a due piani ottenuto scavando con taglio angoloso per circa un centimetro nella lastra precedentemente disegnata, sieno il risultato di una mentalità primitiva pochissimo innovatrice; si direbbe invece che tutto ciò è il frutto di un'arte personalissima ed evoluta»²⁵. Inoltre, sulla scorta delle osservazioni svolte da Émile Bertaux, lo studioso romano notava che la decorazione del battistero, ritenuta tanto accattivante, poteva trarre ispirazione da stoffe orientali²⁶.

Segue una minuziosa descrizione dell'intero manufatto, nel corso della quale l'autore cerca di interpretare il significato e la funzione delle varie raffigurazioni, nonché dell'iscrizione che ne percorre il perimetro. Proprio da simili accurate osservazioni derivano le distinzioni che Cecchelli instaura tra il battistero e l'altare di Ratchis: nel primo egli evidenzia «più fine il senso

²² Cecchelli, *Arte barbarica cividalese*, I, p. 24.

²³ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese*, II. Sul tegurio di Callisto si rinvia alle considerazioni di Piva, in Lusuardi Siena, Piva, *Scultura decorativa*, pp. 553-557, 581-582.

²⁴ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese*, II, p. 81.

²⁵ *Ibidem*, p. 81.

²⁶ *Ibidem*; il riferimento è a Bertaux, *L'art de l'époque*, p. 387, in cui si «crede che la parte inferiore del pluteo di Sigwald sia tratta da una stoffa persiana», avvertendo comunque che è «pericoloso fare ipotesi in questo campo» (p. 81, nota 1). Per la lastra di Sigualdo, reimpiegata nel parapetto del tegurio di Callisto, si veda Piva, in Lusuardi Siena, Piva, *Scultura decorativa*, p. 559, dove viene ripercorsa la storia delle sue varie sistemazioni.

decorativo, più evidente, nello slancio degli archivoltini, lo studio dei modelli ravennati», mentre nell'altro l'autore ha dimostrato soprattutto «imperizia»²⁷. In tal modo sono indicati due poli nella produzione plastica cividalese, la cui individuazione deriva da considerazioni sulla qualità esecutiva.

4. 1920: «Di alcune minori sculture cividalesi»

Le «Memorie storiche forogiuliesi» del 1920 ospitano il terzo e più esteso contributo, dedicato all'*Arte barbarica cividalese*, con il sottotitolo *Di alcune minori sculture cividalesi*²⁸, nel quale Cecchelli si dedica ad alcuni reperti plastici altomedievali conservati presso il Regio Museo di Cividale. In questo saggio egli cerca, pur senza la sistematicità di un vero e proprio catalogo²⁹, di dar conto delle sculture più significative, con notazioni sull'iconografia e la tecnica, nel tentativo di calibrare credibili datazioni e ipotesi sulla provenienza dei vari pezzi, in gran parte frammentari e privi di documentazione sulla loro storia. Dunque, le pagine del 1920 sono dedicate principalmente al “pluteo di Sigualdo” e all’“urna di Piltrude”, quest'ultima associata a quella detta di Sant'Anastasia a Sesto al Reghena, ben nota allo studioso romano grazie alle comunicazioni fattegli da monsignor Celso Costantini³⁰. Inoltre, di seguito sono citati numerosi capitelli, pulvini e transenne, oscillando tra proposte classificatorie pregresse (che si rifacevano specialmente a quelle formulate da Giovanni Teresio Rivoira ne *L'origine dell'architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr'Alpe*, due volumi editi fra il 1901 e il 1907) e nuove ipotesi di lavoro. Infatti, Cecchelli individua e segnala delle «particolarità che è bene riassumere per gruppi connessi ad un esemplare principale facilmente databile», poiché «ciò servirà per orizzontarci in mezzo alla congerie di marmi scolpiti alto-medievali appartenenti ad una determinata regione»³¹. In tal modo egli perviene alla concreta e motivata distinzione di dieci diverse classi di sculture, ordinate in base a tecnica, stile e soggetto, secondo criteri tipici della scuola storico-filologica. Nelle note al testo Cecchelli ricostruisce anche le possibili origini delle decorazioni, geometriche, fitomorfe e zoomorfe, che ornano i reperti, cercando di distinguere quanto di origine romana e bizantina o orientale dagli apporti d'oltralpe, specificando che «parlando di ispirazione nordica io dunque intendo tutto quello che è stato raccolto e deformato sia da artisti oltramontani, sia, che fa lo stesso, da italiani imbarbariti»³².

²⁷ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese*, II, p. 89.

²⁸ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese*, III.

²⁹ Prima degli studi di Cecchelli era disponibile il catalogo redatto da Zorzi, *Notizie*. Su Zorzi e la sua attività di direttore del Museo cividalese si veda Vassallo, *Alvise Pietro Zorzi*.

³⁰ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese*, III, p. 107, nota 1. Su Costantini si veda Marcon, *Costantini Celso*, pp. 1079-1085 (con bibliografia precedente).

³¹ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese*, III, p. 113.

³² *Ibidem*, p. 116 nota.

Nello stesso contributo lo studioso tocca pure la delicata questione della genesi delle forme artistiche, in questo caso quelle decorative, cercando di dare una risposta al quesito se esse siano il frutto di un originale e ben determinato atto creativo, seguendo le teorie di Alois Riegl e della “scuola viennese”³³; oppure generate attraverso fili – a volte quasi invisibili – capaci di unire in un’unica serie di influenze e derivazioni opere anche assai distanti tra loro nel tempo e nello spazio, cosicché ognuna è sempre dovuta a un’altra, come riteneva Josef Strzygowki³⁴, il quale ne individuava le origini in Oriente; o, infine, se viceversa esse sorgano contemporaneamente in luoghi diversi in modo “spontaneo”, in seguito a mere opportunità tecniche, imitazione naturalistica o attitudini esecutive, secondo quanto espresso da Gottfried Semper³⁵. Appunto a quest’ultima interpretazione si associa, di fatto, Cecchelli, argomentando la propria posizione anche ricorrendo a un aneddoto tratto dai recenti ricordi bellici:

gli uomini in determinate condizioni di esistenza ed in certi gradi di civiltà danno prodotti artistici molto simili che devono considerarsi manifestazioni di arte spontanea. È per me opera in gran parte vana ricercare donde sia pervenuta la rosetta, il girello, lo stelloncino, la spina-pesce, il cordone ed anche la treccia: essi possono essere stati eseguiti, senza saper l’uno dell’altro, dal romano, come dal germanico, dal bizantino come dall’iberico, dall’uomo del medio-evo come da quello dell’epoca micenea e dell’era preistorica, o dal montanaro moderno. Dirò anzi di più con un aneddoto personale. Un giorno, durante la passata guerra, ebbi ad entrare in un baraccamento di seconda linea sul Carso. Fatti pochi passi, mi fermai stupito. Sopra una porta di legno un fantaccino ignoto aveva disegnato con il lapis (...) un pavone stilizzato tal quale si può trovare in marmi dell’età di mezzo. Donde si trae questo fatto: prendere in esame separatamente qualche elemento di una decorazione e paragonarli con altri di vari luoghi per concludere poi sull’origine germanica o romana o bizantina di tutto un monumento (...) è andare incontro a gravi errori³⁶.

Siffatte precisazioni proseguono con ulteriori affermazioni di carattere metodologico, le quali bene illuminano le scelte critiche e le prospettive d’indagine di Cecchelli. Difatti, il nostro Autore ammonisce: «bisogna piuttosto badare alla funzione e al significato di quegli ornati, indagare se essi rappresentino una reale caratteristica, tener dietro ad una molteplicità di fattori concomitanti e convergenti in un dato oggetto onde poter discernere qualcosa nel buio dei secoli. E non basta il solo studio della liturgia, o quello agiografico, o l’iconografico, ma occorre l’indagine su tutto a cominciare dall’esame del materiale e della tecnica costruttiva e a finire alle interpretazioni dei simboli»³⁷. Egli, in questo modo, pare dunque suggerire un approccio alle opere artistiche ben ancorato a un loro studio particolareggiato, tenendo conto di

³³ Sulla “scuola di Vienna” si vedano: Sciolla, *Argomenti viennesi*; Sciolla, *La critica d’arte*, pp. 1-49; *La scuola viennese*; *Wiener Schule*; *L’école viennoise*; Rampley, *Art History*. Per un’analisi dell’opera di Alois Riegl si vedano: Elsner, *The Birth of Late Antiquity*; *Alois Riegl (1858-1905) e Alois Riegl revisited*.

³⁴ Per Strzygowki e le sue posizioni teoriche si veda *supra* alla nota 15.

³⁵ La sua opera fondamentale è Semper, *Der Stil*. Su Semper, in particolare, *Gottfried Semper, e Gottfried Semper und Wien*.

³⁶ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese*, III, pp. 116-117, in nota.

³⁷ *Ibidem*, p. 117.

molteplici piani di lettura, senza mai trascurarne le componenti fisiche e tecniche, poiché a suo avviso «la verità (in una parola) non scaturisce che dall'esame di molti fatti, non di uno solo»³⁸.

5. 1920-1921: in un luogo misterioso, il “tempietto longobardo”

Nella seconda parte dell'intervento del 1920 ha inizio la trattazione relativa al “tempietto longobardo”, luogo assai noto agli storici, poiché, osserva Cecchelli, anch'esso «come tutte le cose che possiedono alcunché di misterioso e che soggiogano col fascino di una loro strana e particolare bellezza (...) ha attirato artisti ed archeologi senza però svelar loro appieno il segreto delle sue origini»³⁹. Una simile attrazione nei confronti dell'oratorio era testimoniata da un nutrito elenco di autori, di varie nazionalità e orientamenti metodologici, che in vario modo se ne erano occupati: le loro ricerche e teorie sono quindi passate in rassegna da Cecchelli, il quale si propone di «discuterle, eliminare le inesattezze e da ultimo fare i necessari e ragionevoli confronti avanzando in pari tempo qualche nuova idea», nell'attesa dell'esecuzione dei «tasti necessari»⁴⁰. In verità, qualcosa in tal senso era già stata fatta da ricercatori austriaci, sebbene i sentimenti nazionalistici di cui era colmo l'animo dello studioso romano⁴¹, al pari di quello dei componenti della Deputazione friulana, tendessero a sminuirne il lavoro, limitandosi perciò ad avvertire che

durante l'occupazione austriaca dovuta all'infausta giornata di Caporetto, mentre i cuori di molti italiani, pur non conoscendolo, erano in ansia per un monumento di cui sapevasi l'importanza, furono eseguiti degli scavi a cura della *Isonzo-Armee* (gen. Boroevic) e sotto la direzione di un giovane ufficiale, il dr. von Kaschnitz. Di quanto il sottoscritto ha potuto raccogliere da testimoni oculari e da relazioni, di quanto ha visto a Cividale poco dopo la liberazione, di quanto lo hanno informato chiari ed autorevoli amici, darò notizia, augurandomi di poter presto registrare i risultati ottenuti da uno studioso italiano il quale, con maggiore preparazione e calma, prosegue le indagini iniziate dagli stranieri e, sembra, con non troppo giusto criterio⁴²;

alludendo, nell'ultimo passaggio, a quanto stava predisponendo Ruggiero della Torre, direttore del Museo cividalese. Comunque, gli interventi austriaci avevano certamente lasciato il monumento in una situazione precaria, che lo studioso segnala in una nota al testo, avvertendo: «al momento in cui scrivo il

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, p. 125. In quegli stessi anni affrontò il tema del “tempietto” anche in Cecchelli, *Il Tempietto*.

⁴⁰ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese*, III, p. 126.

⁴¹ L'accentuato nazionalismo che traspare da questi scritti di Cecchelli, negli anni seguenti sfocerà in una convinta adesione al fascismo, con l'assunzione di ruoli non secondari nella politica culturale del regime.

⁴² *Ibidem*, pp. 126-127. Per i riflessi sul patrimonio artistico friulano durante l'occupazione austriaca del 1917-1918 si vedano Perusini, *L'attività della Commissione*; Beretta, *L'attività della Kunstschutzkommission*.

suolo del “tempietto” è ancora tutto sconvolto dal disordinato scavo austriaco, né si pensa ancora di continuarlo in modo più scientifico o di rimetter tutto nello stato primiero», chiosando su tale stato di cose con uno sconsolato lamento civile: «purtroppo il Friuli è stato sempre trascurato dalla Direzione generale delle Antichità e belle arti»⁴³.

Alla storia dell'oratorio, alla sua corretta intitolazione e ai protagonisti della fondazione e sviluppo sono quindi dedicate numerose pagine, a necessaria premessa della descrizione artistica, rinviata al numero successivo della rivista friulana. Difatti, le «Memorie storiche forogiuliesi» edite nel 1921 accolgono la continuazione dell'intervento di Cecchelli⁴⁴, nel quale, anche con l'ausilio di alcune piante tratte da appunti, è fornita una minuziosa analisi delle strutture architettoniche del tempietto «o, diciamo più propriamente, oratorio»⁴⁵, impiegando criteri e metodi propri dell'archeologia. L'attento esame della parte muraria, eseguito con la costante preoccupazione di segnalare le sue varie stratificazioni (non risparmiando qualche critica nei confronti dei restauri ottocenteschi dell'edificio che ne avrebbero falsato la lettura)⁴⁶, precede la descrizione degli stucchi, sia quelli che decorano gli archivolti o che fanno da cornice all'aula sia quelli che rappresentano la «parte più affascinante», ovvero le sei figure femminili, considerate «vergini» e «monache»⁴⁷. Queste ultime sono affrontate in ogni loro particolare, toccandone gli aspetti tecnici come quelli iconografici, per individuarvi «un senso di rigidità, una deficienza di vita che giova alla ieraticità delle figure, ma che pure è dimostrazione di un'arte ancora primitiva», cui si associano altri elementi formali che sono «suggelli di arcaicità»⁴⁸. Tuttavia, simili addebiti stilistici «nulla tolgono al fascino che si sprigiona da queste sei statue, prodotto unico del genere arrivato sino a noi in buono stato di conservazione per rivelarci la notevole abilità del loro scultore, anzi degli scultori», poiché se «l'ideazione fu dovuta a un solo, la fattura addita più mani»⁴⁹. Anche le pitture murali presenti nel “tempietto” rientrano nell'indagine di Cecchelli, il quale, dopo aver distinto tra quelle più antiche e le posteriori databili al XII secolo e averne chiarito i soggetti (pure con l'ausilio di un'attenta lettura delle iscrizioni), afferma che le prime sono da ritenersi contemporanee agli stucchi⁵⁰.

A conclusione di tali disamine sono riassunte le principali teorie che riguardano il “tempietto”, tra loro divergenti e contrastanti: una costruzione romana riutilizzata e modificata nel secolo VII secondo Dartein⁵¹; un edificio

⁴³ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese*, III, p. 127, nota 1.

⁴⁴ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Continuazione*.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 157.

⁴⁶ Per i restauri ottocenteschi del tempietto si veda Foramitti, *Il Tempietto*.

⁴⁷ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Continuazione*, p. 164.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 165.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 166.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 170. Sugli affreschi si veda Torp, *Il Tempietto*.

⁵¹ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Continuazione*, pp. 182-183, in cui cita de Dartein, *Étude sur l'architecture*, p. 30.

posteriore al Mille per Cattaneo⁵²; un'architettura del secolo VIII decorata di stucchi nei secoli XI e XII a parere di Rivoira, De Lasteyrie e Toesca⁵³; un insieme del secolo VIII per Venturi e Haupt⁵⁴. Inoltre, la rassegna critica condotta da Cecchelli si concentra sulla datazione degli stucchi, poiché egli ritiene che proprio quello fosse il «punto maggiormente controverso», il quale «del resto trascina con sé anche la datazione di tutto l'edificio»⁵⁵. Ecco quindi ricordate le opinioni dello Strzygowski, secondo il quale le decorazioni sarebbero anteriori al secolo VIII⁵⁶, del Berteaux, che le riteneva opera dei secoli VIII-IX⁵⁷, di Venturi e Haupt, i quali propendevano per il secolo VIII⁵⁸, del Toesca, sostenitore di una cronologia che le collocava nella prima metà del secolo XI⁵⁹, e

⁵² Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Continuazione*, p. 183, in cui allude a Cattaneo, *L'architettura in Italia*, pp. 93-95.

⁵³ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Continuazione*, pp. 184-185, in cui si riferiva a Rivoira, *Le origini*, I, pp. 151-153; De Lasteyrie, *L'architecture religieuse*, pp. 34-35. Questa datazione di Toesca si ritrova nel suo *Medioevo* edito nel 1927 come parte della *Storia dell'arte italiana*, volume che però era stato pubblicato a dispense a partire dal 1914 e a una di queste fa riferimento Cecchelli. Nel tomo del 1927 tale opinione sarà ripresa, ritenendo la parte architettonica del secolo VIII, Toesca, *Storia dell'arte*, pp. 120-121: «è pertanto da credere che l'edificio risalga al secolo VIII», riscontrando la presenza di elementi che derivano dalle «tradizioni ravennati, o piuttosto dalla diretta conoscenza dell'arte bizantina» (p. 121).

⁵⁴ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Continuazione*, p. 185. Fa riferimento a Venturi, *Storia dell'arte*, p. 164, dove l'edificio è definito una chiesa «longobardica»; e Haupt, *Die älteste Kunst*, pp. 174-183.

⁵⁵ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Continuazione*, p. 185. La contemporaneità di parte architettonica e decorazioni a stucco è stata riconosciuta dalle ricerche successive, in particolare si vedano L'Orange, Torp, *Il Tempietto*; Lorenzoni, *Il Tempietto*; Torp, *Il Tempietto*.

⁵⁶ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Continuazione*, p. 185. Si tratta di Strzygowski, *Das orientalische*, pp. 16-18.

⁵⁷ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Continuazione*, p. 185, in cui allude a Berteaux, *L'art de l'époque*, I, pp. 391-392.

⁵⁸ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Continuazione*, pp. 185-186, ove rimanda a Venturi, *Storia dell'arte*, pp. 168-176, in cui la decorazione plastica dell'oratorio è definita «il più bel saggio dell'arte degli stucchi del secolo VIII» (p. 168), e poi precisa che «questi stucchi sono stati assegnati al secolo XI o al XII, per la loro ricchezza ed eleganza, che sembra ed è unica nel secolo VIII; ma né la composizione sarebbe propria dell'età romanica, né i particolari delle figure» (p. 169); e a Haupt, *Die älteste Kunst*, pp. 174-183.

⁵⁹ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Continuazione*, p. 185. La datazione proposta da Toesca si ritrova nel suo *Medioevo* del 1927, anticipata in alcune dispense edite a partire dal 1914, alle quali fa riferimento Cecchelli. Nel tomo del 1927 l'opinione sarà ripresa, ritenendo quindi gli stucchi opera della prima metà dell'XI secolo (Toesca, *Storia dell'arte italiana*, p. 767: «meglio che ad altra epoca gli stucchi di Cividale possono essere riferiti al principio del secolo XI – anche per gli affreschi cui son collegati (...) e ad artefice che deriva da remote tradizioni gli ornati a treccia e a straforo, ma li rianimò con un senso del modellato e del colore in tutto diverso dalla scultura del secolo VIII, imitando liberamente da avori bizantini gli atti e i particolari delle figure»). In quella stessa sede l'Autore ritocò e precisò la propria precedente affermazione – che, come detto, era stata espressa in uno dei fascicoli che anticipavano il volume, pubblicati a una certa distanza l'uno dall'altro, e quindi soggetti a qualche ripensamento e aggiustamento – rilevando che la decorazione dell'oratorio «sembra non posteriore alla metà del secolo XI, se si riguardano lo stile e l'epigrafia degli affreschi, non antecedenti agli stucchi; d'altro lato, difficilmente potrà dimostrarsi anteriore al principio del sec. XI, per il contrasto o per il divario fra gli stucchi e le altre sculture, anche leoreficerie e gli avori, dal secolo VIII al XI. Deriva dall'arte bizantina lo schema della composizione a figure isolate e di fronte, ma richiama l'iconografia romanica l'atto delle due sante rivolte verso la finestra (...) il modellato, che pur conosce le formule pittoriche bizantine nella indicazione delle pieghe, tornisce i volti e fa risaltare massicci i corpi in maniera romanica» (*ibidem*, p. 791).

alcune confuse affermazioni del d'Orlandi e di Grion⁶⁰. Nondimeno, la teoria cui lo studioso romano si associa è quella espressa da Pier Silverio Leicht nella *Guida delle prealpi Giulie* del 1912, che, d'altronde, gli era stata pure «ribadita di recente per lettera»⁶¹, la quale riteneva i celebri stucchi eseguiti alla metà del secolo VIII, sulla base di considerazioni di carattere prettamente storico, legate alle vicende politiche cittadine. Per corroborare tale autorevole opinione Cecchelli aggiunge proprie minuziose osservazioni di natura stilistica. Per quanto riguarda il tema della cronologia, il nostro autore instaura uno stringente paragone tra le sei figure femminili di Cividale e le sante affrescate nell'oratorio del monastero benedettino di San Vincenzo al Volturno a Castel San Vincenzo, datate al principio del IX secolo, osservando la presenza di numerose similitudini, rese ancor più evidenti dal diretto confronto tra le pitture murali dei due luoghi di culto⁶².

Dunque, lo studioso propone di inserire la costruzione e la decorazione del “tempietto” nel periodo compreso tra gli ultimi due decenni del secolo VIII e i primi tre del IX, proprio quando si ebbe «non soltanto per Cividale, ma anche per l'Italia, tutta una rinascita delle arti, delle lettere, delle scienze»⁶³, auspicando che «ulteriori indagini potranno per avventura precisare la data che io diluisco in un cinquantennio»⁶⁴. Comunque, la loro esecuzione doveva senz'altro essere collocata nell'ambito di quella «rinascenza carolingia» che «includse tutto ciò che trovava e spesso lo riplasmò secondo le nuove correnti intellettuali», fino a ottenere una «specie di fusione, diciamo pure un'arte nuova, la quale però, ove ben si osservi, è accomunata a quella d'oltremonte non tanto per l'importazione di qualche motivo, quanto per l'identità del fenomeno che ha fornito lo stimolo creativo»⁶⁵.

Comprendendo il capolavoro cividalese nel contesto della «rinascenza carolingia» Cecchelli affrontava un tema critico – e di periodizzazione – da tempo al centro di un intenso dibattito tra gli storici dell'arte medievale, avviatosi nella seconda metà del XIX secolo in area germanica, non privo di *nuances* politiche⁶⁶. Infatti, Franz Theodor Kugler e Wilhelm Lübke nel 1861 individuavano nell'età di Carlo Magno una fase terminale dell'arte paleocristiana, in cui

⁶⁰ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Continuazione*, pp. 185-186, in cui si riferisce a d'Orlandi, *Il tempietto*; Grion, *Guida storica*, p. 361.

⁶¹ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Continuazione*, p. 187: si tratta di Leicht, in *Guida delle prealpi*, pp. 605-606.

⁶² Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Continuazione*, p. 191. Gli affreschi di San Vincenzo al Volturno erano stati resi noti dal Toesca nel 1904: Toesca, *Reliquie d'arte*. Il paragone tra i due luoghi è ripreso pure in Cecchelli, *Tempietto*.

⁶³ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Continuazione*, p. 196.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 198. Interessante notare che in proposito nel 1978 Lorenzoni, *Il Tempietto*, p. 3, osservava: «a mio avviso, il problema cronologico (longobardo o carolingio) rimane ancora aperto: forse, e indirettamente, potrebbe essere risolto insistendo sulla continuità, tra i due momenti, di una stessa cultura figurativa».

⁶⁵ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Continuazione*, p. 199.

⁶⁶ Per un'ampia rassegna sulle diverse posizioni critiche nei riguardi dell'arte carolingia tra Otto e Novecento, si rinvia a Elbern, *Carolingia*.

si manifestano le prime avvisaglie dei caratteri artistici nazionali e finanche etnici⁶⁷; mentre Karl Schnaase nel 1872 cercò di puntualizzare degli elementi stilistici tipici del periodo⁶⁸. Invece all'attacco del Novecento Lübke e Max Semrau notavano nella produzione carolingia un richiamo all'arte romana e bizantina, proponendo una posizione che sarà ampliata dal giudizio di Georg Dehio nel 1919, che vi scorgeva la confluenza di molteplici influssi, con il risultato di segnare un capitolo a sé stante nell'evoluzione artistica⁶⁹. Inoltre, fondamentali risultano gli studi di Julius Schlosser del 1892 e nel 1896, impiegati anche da Cecchelli⁷⁰. Infine, in ambito italiano, registriamo la posizione di Adolfo Venturi, che riteneva quella carolingia solo una fase intermedia tra tarda antichità e medioevo⁷¹. Una serie di posizioni, queste, che lasciavano la questione ancora aperta e richiedevano un'impegnativa riflessione critica, specialmente per le declinazioni locali e particolari. Tuttavia, le affermazioni dello studioso romano a proposito del "tempietto" paiono riecheggiare quelle di Dehio, individuando nell'arte carolingia un fenomeno originale, nato dal confluire di molteplici esperienze.

Inoltre, davvero interessante risulta la disamina che suggella il contributo del 1921, riservata ai rapporti tra la liturgia monastica benedettina, la struttura dell'oratorio e l'iconografia che in esso era raffigurata, la quale conduce lo studioso a concludere che gli antichi cerimoniali religiosi erano pienamente rispecchiati nel tempietto.

A bilancio dell'esame dedicato al "tempietto", dobbiamo notare che Cecchelli non riesce a dirimere in modo convincente la questione riguardante le sue origini e soprattutto la datazione, mentre appare ben più fondata l'intuizione circa la contemporaneità tra la parte architettonica e quella decorativa e soprattutto risulta davvero di notevole interesse la suggestiva ipotesi che avanza, secondo cui gli stucchi, al pari di altre opere longobarde, «non fossero in origine così bianchi come oggi»⁷², offrendo un acuto suggerimento, effettivamente suffragato da recenti esami, i quali hanno individuando la presenza, in origine, di vivaci policromie⁷³.

6. 1922: dalla "tomba di Gisulfo" alla "pace del duca Orso"

Nel numero di «Memorie storiche forogiuliesi» del 1922 Cecchelli vaglia la "tomba di Gisulfo"⁷⁴, la cui scoperta aveva portato alla luce una nutrita serie

⁶⁷ Cfr. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*.

⁶⁸ Si tratta di Schnaase, *Geschichte der bildenden*.

⁶⁹ Lübke, Semrau, *Grundriss der Kunstgeschichte*; e Dehio, *Geschichte der deutschen*.

⁷⁰ Schlosser, *Schriftquellen* e Schlosser, *Quellenbuch*.

⁷¹ Venturi, *Storia dell'arte*.

⁷² Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Continuazione*, p. 191.

⁷³ Sulla questione della datazione del tempietto si rinvia a L'Orange, Torp, *Il Tempietto*; mentre, per policromia degli stucchi si vedano Kiilerich, *Colour and Context*; e Kiilerich, *The rhetoric*.

⁷⁴ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. La "tomba di Gisulfo"*.

di eccezionali reperti, cui fa seguire la disamina della “pace del duca Orso”, della croce processionale di Santa Maria in Valle, di due reliquiari del tesoro del duomo e della cattedra patriarcale.

Per quanto riguarda la tomba di Gisulfo, lo studioso ripercorre le tappe del suo rinvenimento, avvenuto casualmente nel 1874 nei pressi della fontana di piazza Paolo Diacono a Cividale⁷⁵; affronta quindi il puntiglioso esame dei dati di scavo disponibili, per altro non molto precisi e tutt’altro che esaustivi (al riguardo viene riprodotta anche una sommaria pianta degli scavi realizzata all’epoca), l’analisi del sepolcro (con particolare attenzione all’orientazione della salma, con il capo a ovest, ritenuta un’importante prova dell’appartenenza al mondo germanico dell’inumato) e quella dei preziosi oggetti ritrovati in esso, appartenenti al ricco corredo del defunto⁷⁶. Infine, viene toccata la questione della datazione e identificazione del personaggio sepolto, attraverso una comparazione con le altre tombe scoperte a Cividale, giungendo a stabilire che si trattava di un nobile longobardo, un cavaliere di altissimo rango e di religione cristiana, forse addirittura un duca (sebbene non il preteso Gisulf nipote di Alboino)⁷⁷.

Di seguito Cecchelli si occupa della ben nota pace del duca Orso, un avorio descritto minuziosamente, sia negli aspetti tecnici sia in quelli iconografici, associandolo ai più conosciuti esempi eburnei dell’epoca carolingia⁷⁸. Ugualmente scrupoloso è l’approccio nei confronti delle altre opere, assai meno indagate e in parte inedite (due reliquiari, la cattedra patriarcale e altri oggetti preziosi conservati nel tesoro del duomo), prese in considerazione in quell’intervento⁷⁹.

7. 1923: conclusioni

Al fascicolo del 1923 delle «Memorie»⁸⁰ Cecchelli affida le conclusioni dei propri studi riservati alla «evoluzione dei prodotti artistici locali dal VII al X secolo», grazie ai quali – egli ritiene – l’arte di quel periodo «ci è apparsa molto più chiara che per l’addietro, cosicché non sembrerà audace l’affermare che i monumenti cividalesi potranno d’ora innanzi offrire più sicuri elementi di confronto per chi si voglia cimentare nel difficile, ma suggestivo esame dell’arte barbarica fiorita sul suolo d’Italia»⁸¹.

Il lungo percorso effettuato attraverso gli esiti espressivi dell’alto medioevo cividalese consente quindi allo studioso di dare una risposta alla *vexata*

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 193-204. Sulle polemiche relative al ritrovamento della “tomba di Gisulfo” si veda la ricostruzione in Barbiera, «*E ai di’ remoti*», pp. 345-347.

⁷⁶ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. La “tomba di Gisulfo”*, pp. 204-223.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 231.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 232-247.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 248-263.

⁸⁰ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Conclusione*.

⁸¹ *Ibidem*, p. 131.

quaestio «sulla esistenza o meno di un'arte longobarda o carolingia in Italia e sulla loro influenza nel periodo successivo dell'arte romanica»⁸². A tal proposito Cecchelli mette l'accento sulle principali caratteristiche distintive della produzione longobarda, così come erano emerse dalle disamine degli anni precedenti, ritrovandovi «le convenzioni e la tecnica comuni a tutte le manifestazioni primitive»; inoltre essa «traduce nel suo linguaggio elementi romani, orientali, bizantini» e infine l'insieme di figurazioni, che vanno dall'ornato geometrico alla figura umana, «peculiari ai prodotti spiccatamente barbarici», per giungere alla conclusione che «nell'arte barbarica, al pari che nell'arte popolare odierna, si trovano i riflessi delle grandi civiltà artistiche, ma vi sono pure elementi originalissimi», i primi acquisiti specialmente grazie alle migrazioni e i secondi scaturiti dalle «concezioni, dalle attitudini particolari di un popolo»⁸³. Egli intende come «forme di originalità» anche il modo di «apprendere elementi estranei, le manifestazioni di preferenza per taluni di essi più che per gli altri, lo spirito di rielaborazione secondo le proprie vedute»⁸⁴: riflessioni, queste, che ripropongono i dibattiti – di cui furono protagonisti Alois Riegl e Heinrich Wölfflin – sulle origini e sviluppo delle forme e degli stili, sull'arte popolare, sui caratteri artistici nazionali nonché sull'arte carolingia. Nella sua trattazione Cecchelli svaluta completamente il ruolo dell'individualità artistica, giocoforza vista l'oggettiva e insormontabile difficoltà attributiva, orientando le proprie indagini fin verso i lidi della cosiddetta “storia dell'arte senza nomi”, teoria particolarmente adatta a età oscure e prive di agganci a personalità cui fare riferimento. Pertanto, nella visione dello studioso, per occuparsi dell'arte longobarda è necessario soffermarsi soprattutto sugli elementi tecnici – nei quali è comunque presente il condizionamento legato alle capacità individuali – dalla cui particolareggiata disamina oggettiva dare avvio alla ricostruzione generale dello stile. Di conseguenza, ciò permetterebbe di stabilire, partendo dalle poche opere disponibili, una sorta di comun denominatore in grado di illuminare l'intera produzione del periodo, ritenuta frutto di un'elaborazione collettiva, derivante dalle esperienze culturali, politiche e sociali di un popolo, nella fattispecie quello longobardo, che riconduceva all'esito artistico il compendio della sua stessa storia: e dunque dall'anamnesi dei suoi reperti era anche possibile ricostruirne le vicende più generali.

Definire scientificamente le peculiarità stilistiche dei singoli monumenti e individuarne le origini costituisce il principale intento di Cecchelli nei confronti dell'arte longobarda, nella convinzione che tali traguardi rappresentino il risultato del *Volksgeist*, espresso in forme d'arte, quale materializzazione dei valori di un gruppo sociale, di un popolo, di una nazione⁸⁵. Lo studio-

⁸² *Ibidem*, p. 132.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Sulla questione, con particolare riferimento a Wölfflin, si veda Schlink, “*Ein Volk*”. In proposito il pensiero di Cecchelli, negli anni successivi, evolverà verso posizioni fortemente influenzate da teorie razziste; per questi aspetti si rinvia *infra* alla nota 128.

so, inoltre, ritiene che le peculiarità dell'arte longobarda siano ispirate dalle «credenze religiose»⁸⁶, e pertanto indaga culti longobardi, in special modo quelli funerari, e i rapporti con il cristianesimo, interrogando «l'archeologia (sussidiata dalla storia delle religioni) prima ancora della storia dell'arte»⁸⁷, in un approccio metodologico che privilegiava i dati storici e la loro interpretazione rispetto all'esegesi delle forme. Di conseguenza, nella prospettiva di ricerca fatta propria dallo storico romano, i simboli e le soluzioni espressive adottate dai Longobardi rinviano a precise esigenze di culto – come del resto era ormai stato riconosciuto per l'arte “paleocristiana” – con la conseguente creazione di un'iconografia peculiare, composta soprattutto da immagini zoomorfe, spesso stilizzate e proposte in modo seriale, che dà vita ad una ricca serie di elementi decorativi impiegati nella scultura e nell'oreficeria. Cosicché, prima il paganesimo e poi l'adesione al cristianesimo, seppur con strascichi dei riti primitivi fino «ai margini dell'VIII secolo e forse oltre»⁸⁸, fecero sì che le «figurazioni zoomorfiche o floreali, e fors'anche le geometriche, avessero in quei tempi un loro preciso significato, né più e né meno come i simboli paleocristiani, i quali furono integralmente compresi nei primi secoli della nostra religione, mentre ora per spiegarli vi è il bisogno dei (...) manuali di archeologia»⁸⁹.

Altra questione cui Cecchelli presta grande attenzione concerne l'influsso che l'arte di derivazione romana e bizantina ha esercitato sulle tradizioni figurative longobarde, fino a generare nuovi e originali esiti, non senza scordare di evidenziare la penetrazione di elementi, stilistici e simbolici, giunti dal mondo orientale e medioorientale (dalla civiltà sassanide), riprendendo così le note teorie di Josef Strzygowski⁹⁰. In sintesi, Cecchelli sembra individuare nella produzione longobarda una sorta di eclettismo, in cui convergono le originali tendenze barbariche insieme a influenze di culture lontane e citazioni dal passato. In una simile visione l'elemento di derivazione antica svolge un ruolo preponderante, in grado di influenzare gli esiti di un'arte barbarica, dai caratteri ancora rozzi e primitivi, facendola evolvere verso un approdo “classico”. Nel tracciare un processo di questa natura, lo studioso pare rifarsi al dibattito, all'epoca ancora aperto, sull'arte carolingia e in particolare al problema legato ai processi di assimilazione-fusione di diverse culture artistiche, specialmente di quella antica⁹¹.

In effetti, al problema dei rapporti tra l'arte longobarda e quella carolingia nell'intervento del 1923 sono dedicate numerose pagine, con l'intendimento di dimostrare che «l'arte carolingia in Italia fu anzitutto un raffinamento, un disciplinamento, uno stadio aristocratico insomma di quella schietta ed espres-

⁸⁶ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Conclusione*, p. 132.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 133.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 145.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Conclusione*, pp. 149-150.

⁹¹ Su tale dibattito si veda *supra* alla nota 62 e seguenti.

siva arte di popolo pregna di motivi di decorazione orientale e occidentale che fu la longobarda»⁹², rimarcando che a quest'ultima «non spetta soltanto il merito di aver dato origine a nuove forme di scultura decorativa monumentale, di essersi applicata ai problemi architettonici (come quelli della copertura a volta), di aver dato impulso alle arti del legno e dei metalli. Ma dalle rarissime vestigia rimaste e da alcune testimonianze, è lecito credere che non avesse dimenticato nemmeno la pittura in affresco, in mosaico, in miniatura, le arti scritte, la scultura in avorio, insomma tante altre notevoli manifestazioni artistiche»⁹³. D'altra parte, come abbiamo notato, nell'interpretazione formulata dallo studioso romano la civiltà longobarda si era «profondamente modificata vivendo a contatto del mondo latino», sebbene «vi fosse nelle città una separazione fra le due razze», tanto che nel campo del diritto aveva adattato i «vecchi istituti germanici sul tronco gigantesco del giure romano»⁹⁴ – osservazioni i cui toni lasciano trasparire tutta l'ideologia nazionalista del tempo – cosicché «possiamo rivolgerci ad altre manifestazioni dello spirito, fra cui l'Arte, sicuri di ritrovare tracce di fusioni o di collaborazioni analoghe»⁹⁵.

Da simili affermazioni pare che Cecchelli non possedesse, perlomeno in questa fase delle sue ricerche, una chiara visione della questione carolingia, sia riconoscendovi un momento di passaggio, di «raffinamento», sia, al contempo, constatando che quello «stadio aristocratico» è stato raggiunto – dall'insieme della civiltà longobarda – per mezzo del contatto con la cultura antica, realizzando una fusione di linguaggi: forse il pensiero dello studioso romano subiva l'influenza del recente contributo di Dehio e cercava di allinearsi a quelle conclusioni senza però abbandonare totalmente le precedenti teorie.

Le ragioni della diffusione della nuova arte di origine barbarica in tutta la penisola, fino a sostituirsi alle precedenti tradizioni, sono individuate da Cecchelli soprattutto nella «bramosia del nuovo, dell'impensato che ancor oggi suggerisce ad artisti completamente formati nelle Accademie lo studio e la imitazione dell'arte popolare od esotica a fine di trarne fermenti nuovi ed elaborazioni originali»⁹⁶, fino a che la «serenità, direi quasi l'impassibilità dell'arte antica, dovevano ormai cedere di fronte al tumulto delle passioni, e alla sentimentale concezione della vita che foggiano l'anima medievale»⁹⁷.

Ampia è pure la riflessione sulle origini e le caratteristiche dell'architettura longobarda, in cui Cecchelli tiene ben presente che si trattava dell'espressione di un popolo sostanzialmente nomade e quindi non uso a forme edilizie stabili e a specifiche dottrine costruttive, se non con il prevalente impiego di legnami, notando a tal proposito che i Longobardi erano come «tutti gli altri

⁹² *Ibidem*, p. 169.

⁹³ *Ibidem*, pp. 168-171.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 171.

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 171-172.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 172.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 173.

popoli del Nord, maestri insuperabili dell'opera lignea»⁹⁸. Anche in questo caso egli evidenzia che i “barbari” risultano debitori nei confronti della tradizione classica e bizantina; ovvero la assunsero e fecero propria, fondendovi i caratteri germanici, dando così luogo a un «connubio fecondo» che «avvenne su suolo italico»⁹⁹. In una simile disamina, oltre alle implicazioni politiche sul ruolo “civilizzatore” svolto del mondo romano, ritroviamo, in fondo, pure la ripresa dell'antica questione legata al passaggio, nell'architettura greca, dagli usi arcaici a quelli successivi e dei legami “organici” tra le forme vegetali e la loro trasformazione in elementi strutturali. Del resto, la *quaestio* relativa alla nascita delle forme architettoniche era stata al centro di intensi dibattiti proprio nei primi decenni del nuovo secolo, con un particolare rilievo per quanto riguardava le origini della volta a ogiva, la quale per Giovanni Teresio Rivoira e Arthur Kingsley Porter era apparsa in seno all'architettura lombarda della seconda metà del secolo XI – opponendosi quindi alla consolidata tradizione storiografica che ne collocava le origini in Francia – e dunque in un ambito segnato dalla produzione longobarda, le cui caratteristiche tecniche si erano conservate e trasmesse. Una simile discussione toccava da vicino anche le costruzioni cividalesi, poiché proprio i due storici citati – a differenza di Cecchelli – propendevano per una datazione alquanto avanzata del “tempietto”, ponendolo quasi a ridosso del momento in cui a loro avviso era apparsa la volta gotica.

A completare simili riflessioni, gli ultimi paragrafi dell'intervento del 1923 sono riservati alla disamina dei caratteri dell'arte carolingia, le cui «tre opere massime»¹⁰⁰ sono identificate nella cappella palatina di Aquisgrana, nella basilica di Teodulfo a Germigny-des-Prés e, appunto, nel “tempietto longobardo” di Cividale.

Conclude il saggio un corposo apparato di “Aggiunte e rettifiche”, nel quale l'autore corregge alcuni errori e soprattutto aggiunge indicazioni bibliografiche – il primo saggio, ricordiamolo, era apparso nel 1918 a guerra appena conclusa – e nuove osservazioni, frutto anche di indagini condotte “sul campo”, a fianco di Pier Silverio Leicht, Ruggiero della Torre e Luigi Suttina.

8. 1927: *Miscellanea cividalese*

La collaborazione di Cecchelli con le «Memorie storiche forogiuliesi», su cui nel 1922 aveva pubblicato pure uno studio sui litostrati di Aquileia¹⁰¹, prosegue con alcune recensioni dedicate alle ricerche di Nils Åberg, Woermann, Haupt, Toesca, Niederle, Brückner, Lindquist, Schaffran, Fuchs: tutte opere

⁹⁸ *Ibidem*, p. 155.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 164.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 175.

¹⁰¹ Cecchelli, *Litostrati*. Su Aquileia, Cecchelli intervenne pure con il saggio *Gli edifici e i mosaici paleocristiani nella zona della Basilica*, in *La basilica di Aquileia*.

che in vario modo avevano al loro centro la storia, la cultura e l'arte dei popoli "barbarici" e più in generale del medioevo¹⁰².

Ancora, nel volume della rivista della Deputazione friulana del 1927 Cecchelli pubblica un contributo dal titolo *Miscellanea cividalese*, suddividendolo in due parti, la prima *A proposito di pietre simboliche nella tomba di San Francesco e in quella del cosiddetto Gisulfo*, la seconda *Il "Tempietto longobardo" e alcuni nuovi studi sull'arte carolingia*¹⁰³. In quest'ultima egli elenca analiticamente tutte le ragioni che lo avevano condotto a datare il discusso edificio in un «periodo intercedente fra gli ultimi decenni dell'VIII secolo ed i primi del nono secolo»¹⁰⁴. Questa convinzione attributiva era maturata attraverso l'esame delle fonti documentarie, delle strutture e decorazioni, sia plastiche sia pittoriche, del monumento¹⁰⁵. Inoltre, nella stessa sede viene proposto un paragone con la chiesa di San Benedetto a Malles Venosta, la quale «ricorda come nessun'altra la spigliatezza decorativa del nostro Tempietto»¹⁰⁶ i suoi affreschi d'epoca carolingia erano stati riscoperti tra il 1913 e il 1915 da Josef Garber e puntualizzati nel 1923 da Fritz Stuckenberg, oltre che con l'oratorio di Germigny-des-Prés (datato 806)¹⁰⁷. Infine, confuta la proposta di una diversa datazione del "tempietto" formulata da Arthur Kingsley Porter, il quale, nella sua opera sull'architettura lombarda apparsa tra il 1915 e il 1917, riteneva gli stucchi del XII secolo¹⁰⁸, mentre Cecchelli concorda con l'opinione di Martin Conway¹⁰⁹ – riportata in una recensione al testo di Kingsley Porter apparsa nel 1919 su «The Burlington magazine», dove per Cividale richiama gli esempi di Samarra e di Mshatta, luogo quest'ultimo reso noto dagli studi di Strzygowski – che ipotizzava una collocazione tra il secolo VIII e il IX e giudicava la parte decorativa coeva a quella architettonica¹¹⁰. Ancora, nelle stesse pagine sono discusse pure le tesi di Kingsley Porter espresse nel 1928 in *Romanische Plastik in Spanien* (il volume XXIII delle «Memorie» datato 1927 fu stampato nell'anno successivo e di conseguenza può riportare la citazione di un testo edito in quello stesso anno), secondo le quali non vi sarebbe contemporaneità tra gli stucchi e gli affreschi del "tempietto", reputando la parte pittorica antecedente. Proprio questa posizione – come abbiamo notato

¹⁰² Cecchelli, Recensioni a Woermann, *Geschiche*; ad Åberg, *Die Goten*; ad Aupt, *Die älteste*; Cecchelli, recensioni a Åberg, *Die Franken*; a Molmenti, *La storia*; Cecchelli, recensioni a Nierderle, *Manuel*; a Brückner, *Mitologia*; a Toesca, *Storia*; a Lindquist, *Vendelkulturens*; ad Åberg, *The Anglo-Saxson*; Cecchelli, *Recensioni* (1927); Cecchelli, recensioni a Åberg, *Ostpreussen*; ad Åberg, *Bronzezeitliche*; Cecchelli, *Studi sul mondo*, recensione a Brusin, *Gli scavi*; Cecchelli, recensioni a Schaffran, *Die Kunst*; a Fuchs, *Die longobardischen*; a de Claricini Dornpacher, *La tovaglia*.

¹⁰³ Cecchelli, *Miscellanea cividalese*.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 67.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 67-72.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 73.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 80.

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp. 80-81.

¹⁰⁹ Conway, *Lombard architecture*.

¹¹⁰ Cecchelli, *Miscellanea cividalese*, p. 80.

– era recisamente contrastata da Cecchelli¹¹¹, il quale coglie l'occasione per ribattere pure a un altro intervento del celebre medievista americano edito nel 1926, nel quale le figure in stucco di Cividale erano state considerate aliene al mondo bizantino e inserite invece «nella corrente germanica»¹¹², e quindi con una datazione più avanzata. Sempre per quanto riguarda gli stucchi, il nostro autore riporta il brano di una lettera inviatagli dal Toesca il 3 maggio 1926, in cui lo studioso ligure gli faceva osservare «di non aver voluto mettere a confronto il trittico bizantino di S. Marco con le figure di S. Maria in Valle» poiché le «relazioni fra le due opere sono assai più late che i rapporti diretti»¹¹³.

9. Vent'anni dopo: i monumenti del Friuli del 1943

Gli stretti legami tra Cecchelli e la Deputazione friulana non si interruppero con il saggio del 1927, poiché nel 1943 la casa editrice Rizzoli, su iniziativa della Sezione per il Friuli della regia Deputazione di storia patria per le Venezie (la quale finanziò integralmente l'opera), diede alle stampe il suo *I monumenti del Friuli dal secolo IV all'XI*, volume I, *Cividale*¹¹⁴. A quel tempo il giovane appassionato d'arte medievale era ormai un affermato studioso di livello internazionale, autore di molte apprezzate pubblicazioni, direttore di riviste scientifiche¹¹⁵, fondatore e titolare della cattedra di Archeologia cristiana presso l'Università di Roma (la prima in Italia, da cui insegnò dal 1924 fino al 1942) e inoltre alto funzionario del Ministero dell'Interno, strettamente legato al regime fascista.

Il volume, stampato nel mese di marzo del 1943 – vero gioiello tipografico, tanto più se si tiene conto del periodo bellico in cui è stato realizzato – è significativamente dedicato alla memoria di Ruggiero della Torre¹¹⁶, già direttore del Museo nazionale cividalese e collaboratore di Cecchelli durante gli studi realizzati alla fine della grande guerra. Esso si apre con una *Premessa* firmata da Luigi Suttina, allora presidente della Sezione per il Friuli della Regia Deputazione di storia patria per le Venezie, in cui, brevemente, sono ripercorse le tappe che avevano condotto ai contributi, definiti «geniali ricerche»¹¹⁷, apparsi sulle «Memorie», fin dall'emozionante incontro tra i due, avvenuto nel 1916 nella rarefatta atmosfera del “tempietto”, vera oasi di pace a pochi chilometri dal fronte, soffermandosi poi sul loro successo presso la comunità scientifica internazionale.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 81: il riferimento è a Kingsley Porter, *Romanische*, I, pp. 14-15.

¹¹² Cecchelli, *Miscellanea cividalese*, p. 81: il riferimento è a Kingsley Porter, *German*.

¹¹³ Cecchelli, *Miscellanea cividalese*, p. 81.

¹¹⁴ Cecchelli, *I monumenti del Friuli*.

¹¹⁵ Cecchelli contribuì a fondare la rivista «Architettura e arti decorative», poi in seguito «Architettura. Rivista del sindacato fascista architetti».

¹¹⁶ Ruggiero della Torre nacque a Cividale del Friuli nel 1861 e ivi si spense nel 1933; nel 1905 assunse l'incarico di direttore del Regio museo di Cividale; fin dall'origine fece parte del consiglio di presidenza della Società storica friulana e della Regia Deputazione di storia patria.

¹¹⁷ Suttina, *Premessa*, in Cecchelli, *I monumenti*, p. VII.

Al tomo del 1943 doveva seguire un ulteriore volume, sempre del Cecchelli, riguardante i monumenti altomedievali di Aquileia, Grado, Concordia, Gemona, Sesto al Reghena, Udine, Zuglio e altri centri, «sempre, beninteso, in relazione ai vestigi non posteriori all'undicesimo secolo»¹¹⁸; ma tale pubblicazione non vide la luce e la lacuna fu in parte colmata dalla Deputazione nel 1957 con i *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado* di Giovanni Brusin e Paolo Lino Zovatto¹¹⁹.

Nella *Premessa* Suttina sottolineò con vigore che «l'argomento della presente opera interessa in sommo grado la storia della civiltà italiana»¹²⁰, esaltando il ruolo svolto dal Friuli – definito «un crocevia di popoli» – nel contesto della storia e dell'arte europea e soprattutto quello di Cividale, unico luogo dove «così appieno si possa indagare la civiltà longobarda (...) splendente nella notte del medio evo alla guisa dei colori, degli ori, delle gemme»¹²¹, e «tanto basti per rendersi conto della cospicua importanza che hanno per ogni studioso ed anzi per ogni amante del sapere le antichità del territorio friulano»¹²². Infine, Suttina rilevava che una simile impegnativa impresa editoriale testimoniava come, nonostante la guerra, «l'attività scientifica della Nazione non ha subito alcuna sosta», dato che «nulla può soffocare il nostro spirito, il quale ha in sé non sospettate energie» e grazie a esse «sulla linea di combattimento ed in tutti i settori del fronte interno, in un'aspra ed epica lotta, si va definendo e schiarendo il volto austero e splendente dell'Italia di domani»¹²³. Sono, queste, certamente frasi retoriche e propagandistiche, le quali però ben tratteggiano quanta importanza fosse assegnata al volume di Cecchelli e quale ruolo potevano assumere simili ricerche per una regione di frontiera, quale il Friuli, nel contesto di un'Europa in fiamme. Una personalità acuta come quella di Suttina aveva intuito la pressante necessità di ribadire l'identità storica e la centralità culturale delle terre friulane, di fronte ai prevedibili mutamenti geo-politici cui il conflitto, inevitabilmente, avrebbe condotto¹²⁴.

Nell'opera del 1943 Cecchelli riprese essenzialmente i contributi editi sulle «Memorie» dal 1918 al 1923 e nel 1927, emendandone alcuni errori materiali e arricchendoli, anzitutto con 92 tavole in bianco e nero, cui se ne aggiunse una a colori (la *Croce aurea di Gisulfo*) e con 72 figure al tratto, in parte realizzate dallo stesso studioso, a illustrare le complessive 312 pagine di testo. A tale importante apparato iconografico si unì un accurato aggiornamento di carattere bibliografico che dava conto dei contributi apparsi nel corso degli ultimi due

¹¹⁸ *Ibidem*, p. VIII.

¹¹⁹ Brusin, Zovatto, *Monumenti paleocristiani*.

¹²⁰ Suttina, *Premessa*, in Cecchelli, *I monumenti*, p. VIII.

¹²¹ *Ibidem*, p. VIII.

¹²² *Ibidem*, pp. VIII-IX.

¹²³ *Ibidem*, p. IX.

¹²⁴ A tal proposito giova ricordare che Suttina era da tempo uno stretto collaboratore di Luigi Einaudi alla Banca d'Italia e che in seguito lo avrebbe seguito al Quirinale, in qualità di capo ufficio stampa: un simile stretto rapporto – riteniamo – risulta eloquente circa le sue reali propensioni politiche e lo spessore delle riflessioni cui era uso.

decenni: su tutti il fondamentale catalogo delle “cose d’arte” che nel 1936 Antonino Santangelo aveva dedicato a Cividale e il più recente testo di Emerich Schaffran, *Die Kunst der Langobarden in Italien*, apparso nel 1941¹²⁵, con la conseguente aggiunta, soprattutto in nota, di nuove osservazioni e riflessioni critiche.

Il volume, come era avvenuto per la serie degli interventi apparsi sulla rivista, si apre con un capitolo riservato all’Altare di Ratchis (con la datazione 737-744)¹²⁶, in cui sono riproposti gran parte dei risultati raggiunti nel saggio del 1918, con alcune novità interpretative, tra le quali spicca in chiusura l’osservazione sulla schietta “germanicità” dell’eccezionale reperto (forse una simile sottolineatura era indotta dallo “spirito del tempo”, nient’affatto hegeliano, che pervadeva quegli anni difficili), nel quale, a differenza di altre opere in cui è presente l’«imitazione di modelli estranei allo spirito germanico», appare invece evidente che «la versione delle iconografie d’origine orientale è avvenuta sotto il predominio delle concezioni formali proprie della razza»¹²⁷. In quel modo gli esiti espressivi sono legati strettamente alle origini etniche degli artisti, seguendo una visione critica che sembra travalicare il concetto romantico e storicistico di *Volksgeist*, per ancorarsi piuttosto alle posizioni schiettamente razziste che in quegli anni caratterizzavano apertamente il pensiero di Cecchelli, il quale aveva aderito al “Manifesto della razza” del 1938 e partecipato alla successiva campagna antisemita del regime fascista, con pubblicazioni di propaganda nelle quali cercava di fornire argomentazioni pseudoscientifiche, di matrice storica, alle teorie antisemite¹²⁸. Infatti, simili sottolineature, improntate all’esaltazione della “stirpe ariana” anche nella sua produzione artistica, potevano per lui risultare alquanto utili nell’affrontare la questione dei Longobardi, che presentava tratti di estrema delicatezza, poiché si occupava di un popolo “germanico” in contatto con il mondo latino e orientale: le implicazioni politiche di una simile discussione all’inizio degli anni Quaranta appaiono evidenti e certamente erano tenute in gran conto da uno studioso come Cecchelli, tanto legato all’ideologia fascista, al punto che ne furono influenzate pure le ricerche strettamente storico-artistiche¹²⁹.

Quindi, la trattazione dell’Altare prosegue affermando, in modo alquanto apodittico, che «tecnica e stile sono in questo cimelio prettamente barbarici», e in esso i longobardi cividalesi hanno solo sostituito i simboli pagani con quelli cristiani, notando, con echi quasi wagneriani, che «a questo Onnipotente gli uomini del tragico mondo germanico chiedono d’essere liberati dalla tirannia del Destino»¹³⁰.

¹²⁵ Santangelo, *Cividale*; Schaffran, *Die Kunst*.

¹²⁶ Cecchelli, *I monumenti*, pp. 1-26.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 18.

¹²⁸ Cecchelli, *La questione ebraica*; Cecchelli, *Roma segnacolo*.

¹²⁹ In queste affermazioni si può forse leggere anche il riferimento ad alcune teorie di Strzygowski (per le quali si veda *supra* alla nota 15) particolarmente gradite dall’ideologia nazista.

¹³⁰ Cecchelli, *I monumenti*, p. 18.

Il secondo capitolo si occupa del battistero di Callisto, ricalcando fedelmente quanto riferito nel saggio del 1919¹³¹; così come il terzo, che affronta «minori sculture cividalesi», dov'è ripreso l'articolo del 1920¹³². Segue poi il corposo capitolo dedicato al “tempietto longobardo”¹³³, nel quale sono inserite le parti già apparse nel 1920 e nel 1921, con l'aggiunta delle considerazioni pubblicate nel 1927, per rimarcare la convinzione che l'eccezionale monumento sia stato realizzato in toto in un «periodo intercedente fra gli ultimi decenni dell'VIII secolo e, al massimo, l'età berengariana»¹³⁴. Anche la disamina dei reperti ritrovati nella tomba detta di “Gisulfo”, con tutto il corollario di polemiche che aveva accompagnato il rinvenimento ottocentesco, viene riproposta nel capitolo quinto¹³⁵, aggiungendo a quanto scritto in precedenza alcune novità bibliografiche, e tra esse è citato in particolare un breve studio di Siegfried Fuchs apparso nel 1940, ribattendo con una nota alle sue conclusioni, in parte contrastanti con le deduzioni di Cecchelli¹³⁶.

Un apposito capitolo, il sesto, è riservato alla “pace del duca Orso”¹³⁷, alla cui trattazione già edita sulle «Memorie» l'Autore aggiunge la discussione, o meglio confutazione, delle ipotesi formulate da Arthur Haseloff e da Antonino Santangelo¹³⁸. Appresso troviamo il capitolo che si occupa della “croce di Santa Maria in Valle”¹³⁹, con aggiornamenti bibliografici, e quello ottavo incentrato su «Due reliquiari del tesoro del duomo, la “cattedra” patriarcale ed altri cimeli»¹⁴⁰, in cui viene riproposto, con le opportune revisioni, il testo edito nel 1922 sulla rivista della Deputazione, con una significativa aggiunta: «un calice con patena d'arte tedesca», riferendosi a un oggetto recentemente riscoperto e pubblicato dal Santangelo¹⁴¹. Le «Conclusioni» edite nel 1943 ricalcano quasi alla lettera quelle date alle stampe vent'anni prima e anche l'Appendice riprende la prima parte della *Miscellanea cividalese* apparsa nel 1927, aggiungendovi un paragrafo sulle “carceri” della cittadina ducale¹⁴².

¹³¹ *Ibidem*, pp. 27-64.

¹³² *Ibidem*, pp. 65-91.

¹³³ *Ibidem*, pp. 93-180.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 150, ma cfr. pp. 150-164. Oltre alle osservazioni proposte nelle «Memorie» del 1927, a p. 162 del volume viene discussa la tesi espressa dal Santangelo, il quale propendeva per il periodo ottoniano, in *Cividale*, pp. 66-84 (alle pp. 71-73).

¹³⁵ Cecchelli, *I monumenti*, pp. 181-222.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 222: fa riferimenti a Fuchs, *Das Gisulfsgrab*.

¹³⁷ Cecchelli, *I monumenti*, pp. 223-237.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 230: Haseloff, *La scultura preromanica*, pp. 82-83; e Santangelo, *Cividale*, pp. 105-107.

¹³⁹ Cecchelli, *I monumenti*, pp. 239-246.

¹⁴⁰ *Ibidem*, pp. 247-254.

¹⁴¹ *Ibidem*, pp. 251 e 254 in nota 28, con riferimento a Santangelo, *Cividale*, pp. 38-40.

¹⁴² Cecchelli, *I monumenti*, pp. 308-312.

10. *Gli ultimi interventi sulle «Memorie»*

Nel dopoguerra la Deputazione, in coerenza con i programmi tracciati dai “padri fondatori”, prosegue nel suo particolare interesse per l’arte longobarda, specialmente attraverso contributi ospitati sulle «Memorie», tanto da qualificare a livello internazionale la propria rivista come uno dei principali luoghi di discussione scientifica su temi dell’alto medioevo.

Anche la firma di Cecchelli ricompare sulle pagine delle «Memorie» dopo la forzata pausa imposta dagli avvenimenti bellici e la grave perdita di Luigi Suttina avvenuta nel 1951. Nel volume 39, apparso nel 1951 (che comprendeva le annate dal 1943 al 1951), Cecchelli pubblica una nutrita *Rassegna di storia, archeologia ed arte del mondo barbarico*¹⁴³, che lo studioso – da poco rientrato in cattedra dopo essere stato allontanato per qualche tempo dall’insegnamento a causa del suo coinvolgimento nelle persecuzioni antisemite del regime fascista – definiva con modestia «soltanto una relazione critica di taluni scritti che il recensore ha potuto compiutamente esaminare»¹⁴⁴, riferendosi a quanto era stato pubblicato sull’argomento dal 1938 al 1950. Quello spoglio bibliografico prosegue sul fascicolo del 1954-1955¹⁴⁵, preludio a due volumi di repertorio bibliografico editi nel 1954¹⁴⁶. Invece, nell’annata 1952-1953 Cecchelli affronta il tema dell’arte paleoslava, in un saggio dal quale emergono con chiarezza la vastità degli interessi e la profondità degli studi che lo contraddistinguevano¹⁴⁷.

Nel numero 1943-1951 delle «Memorie», oltre alle recensioni di Cecchelli, sono presenti altri saggi dedicati a temi legati all’arte longobarda, con uno studio di Siegfried Fuchs su *La suppellettile rinvenuta nelle tombe della necropoli di San Giovanni di Cividale*¹⁴⁸, cui si uniscono le segnalazioni di Giovanni Marinoni e Francesco Zorzi su recenti ritrovamenti di reperti longobardi¹⁴⁹, e di Carlo Guido Mor sul problema della datazione del “pluteo di Sigualdo” del battistero di Callisto¹⁵⁰. Ancora, nelle «Memorie» del 1956-1957 l’allora giovane studioso norvegese Hjalmar Torp dà conto delle sue ricerche sul monastero di Santa Maria in Valle¹⁵¹, e nel volume successivo trova spazio l’eco del frutto di tali analisi, attraverso un’ampia e articolata recensione del lavoro di Torp sulle decorazioni del “tempietto”, cui se ne affianca un’altra

¹⁴³ Cecchelli, *Rassegna di storia*. Questo intervento faceva idealmente seguito a Cecchelli, *Un saggio*.

¹⁴⁴ Cecchelli, *Rassegna di storia*, 1943-1951, p. 122.

¹⁴⁵ Cecchelli, *Rassegna di storia*, 1954-1955.

¹⁴⁶ Cecchelli, *Bibliografia del mondo*.

¹⁴⁷ Cecchelli, *Arte paleoslava*.

¹⁴⁸ Fuchs, *La suppellettile*.

¹⁴⁹ Marionni, *Scoperta fortuita*; Zorzi, *Tomba longobarda*.

¹⁵⁰ Mor, *Per la datazione*.

¹⁵¹ Torp, *Notizia sommaria*. Tra l’altro, Torp, che in seguito sarà ritenuto il maggiore esperto del “tempietto longobardo”, nel 1955 fu ospite dell’annuale convegno della Deputazione, tenuto proprio a Cividale, durante il quale ebbe modo di illustrare il proprio lavoro di indagine sui misteri di uno dei luoghi più affascinanti dell’arte medievale.

relativa a una pubblicazione, sempre sullo stesso tema, di Elisa Franco, entrambe firmate da Carlo Guido Mor¹⁵².

Infine, spetta all'archeologo Giovanni Battista Brusin tracciare sulle pagine delle «Memorie» del 1960-1961 un ricordo della figura e dell'opera di Carlo Cecchelli¹⁵³, scomparso a Roma l'8 dicembre del 1960 all'età di sessantotto anni. In quella sede il medievista che tanto aveva contribuito alla conoscenza di Cividale longobarda è definito il «nostro indimenticabile amico, lo studioso di vero valore, di alti meriti, di attività superlativa, qualità o doti queste che lo affiancano ai più bei nomi nostrani e stranieri che si siano dedicati alla ricerca e interpretazione dell'arte protomedievale, notoriamente tanto difficile, e in ispecie, di quella longobarda»¹⁵⁴, concludendo che egli «sarà ricordato ognora da quanti si dedicano allo studio dell'arte e della storia della nostra terra, quale entusiastico cultore e valorizzatore delle nobili memorie del Friuli»¹⁵⁵.

Dunque, dall'immediato primo dopoguerra fino agli anni Cinquanta del secolo scorso, specialmente grazie alle alacri ricerche di Cecchelli e al fattivo supporto di Suttina, la Società storica friulana e la Deputazione di storia patria per il Friuli sono stati i fondamentali punti di riferimento per la conoscenza dell'arte longobarda, sia attraverso le proprie pubblicazioni sia con l'azione di sensibilizzazione nei confronti di un patrimonio tanto importante quanto delicato e a volte trascurato. Se nel secondo dopoguerra le ricerche sull'arte altomedievale si sono moltiplicate in modo esponenziale, coinvolgendo man mano un altissimo numero di storici e creando pure istituti culturali e riviste a essa riservati, un notevole merito deve essere attribuito proprio alla Deputazione friulana, la quale, raccogliendo la fruttuosa eredità della Società storica, ha saputo portare a maturazione uno straordinario e prezioso percorso di studi, nato nei tragici giorni della grande guerra, in quello iato di bellezza e pace consentito unicamente dal rarefatto ambiente del “tempietto” cividalese.

¹⁵² Mor, Recensioni a Torp, *Il problema*; a Franco, *Il tempietto*.

¹⁵³ Brusin, *Carlo Cecchelli*.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 373.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 375.

Opere citate

- Alois Riegl (1858-1905) *un secolo dopo*, Convegno internazionale organizzato d'intesa con l'Istituto archeologico germanico, l'Istituto storico austriaco, la Scuola normale superiore di Pisa, Istituto Italiano per gli studi filosofici, Accademia nazionale dei Lincei (Roma, 30 novembre-1 e 2 dicembre 2005), Roma 2008.
- Alois Riegl revisited. *Beiträge zu Werk und Rezeption - Alois Riegl revisited. Contributions to the opus and its reception*, a cura di P. Noever, A. Rosenauer, G. Vasold, Wien 2010.
- E. Artifoni, *Le questioni longobarde. Osservazioni su alcuni testi del primo Ottocento storiografico italiano*, in «Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge», 119 (2007), 2, pp. 297-304.
- I. Barbiera, «E ai di' remoti grande pur egli il Forogiulio appare». Longobardi, storiografia e miti delle origini a Cividale del Friuli, in «Archeologia medievale», 35 (1998), pp. 345-357.
- F. Beretta, *L'attività della Kunstschuttkommission in Friuli (1917-1918)*, in *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918)*, Atti del convegno internazionale di studi (Udine, 30 novembre 2006), a cura di G. Perusini, R. Fabiani, Vicenza 2008, pp. 227-237.
- E. Bertaux, *L'art de l'époque mérovingienne et carolingienne*, in A. Michel, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, I/1, *Des debuts de l'art chrétien à la fin de la période romaine*, Paris 1905.
- S. Bettini, *Ricordo di Carlo Cecchelli*, in *Il passaggio dall'Antichità al Medioevo in Occidente*, Spoleto 1962 (Settimanale di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 9), pp. 41-53.
- G. Bragato, *Da Gemonia a Venzzone*, Bergamo 1913.
- G.B. Brusin, *Carlo Cecchelli*, in «Memorie storiche forogiuliesi», 44 (1960-1961), pp. 373-375.
- G.B. Brusin, P.L. Zovatto, *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado*, Udine 1957.
- R. Cattaneo, *L'architettura in Italia dal secolo VI al 1000 circa, ricerche storico-critiche*, Venezia 1888-1889.
- C. Cecchelli, *Gorizia nella storia e nell'arte, conferenza tenuta in Roma l'11 novembre 1916 all'Associazione Artistica fra i Cultori d'Architettura dal tenente Carlo Cecchelli*, Roma 1917.
- C. Cecchelli, *Arte barbarica cividalese*, I, *L'altare di Ratchis*, in «Memorie storiche forogiuliesi», 12-14 (1918), pp. 1-24.
- C. Cecchelli, *Arte barbarica cividalese*, II, *Il battistero di Callisto*, in «Memorie storiche forogiuliesi», 15 (1919), pp. 55-100.
- C. Cecchelli, *Arte barbarica cividalese*, III, *Di alcune minori sculture cividalesi*, in «Memorie storiche forogiuliesi», 16 (1920), pp. 95-152.
- C. Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Continuazione*, in «Memorie storiche forogiuliesi», 17 (1921), pp. 157-205.
- C. Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. La "tomba di Gisulfo". La pace del duca Orso. La croce processionale di S. Maria in Valle. Due "capsae" reliquiario del tesoro del Duomo, la "cattedra" patriarcale ed altri cimeli*, in «Memorie storiche forogiuliesi», 18 (1922), pp. 193-264.
- C. Cecchelli, *Litostrati di Aquileia*, in «Memorie storiche forogiuliesi», 18 (1922), pp. 1-26.
- C. Cecchelli, *Arte barbarica cividalese. Conclusione*, in «Memorie storiche forogiuliesi», 19 (1923), pp. 131-188.
- C. Cecchelli, Recensioni a K. Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Leipzig 1920-1922; a N. Åberg, *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala 1923; ad A. Haupt, *Die älteste Kunst insbesondere die Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Grossen*, Berlin 1923, in «Memorie storiche forogiuliesi», 19 (1923), pp. 215-219.
- C. Cecchelli, *Il Tempietto Longobardo di Cividale del Friuli*, in «Dedalo», 12 (1923), pp. 735-760.
- C. Cecchelli, Recensioni a N. Åberg, *Die Franken und Westgoten in der Völkerwanderungszeit*, Uppsala 1922 e a P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo 1922, in «Memorie storiche forogiuliesi», 20 (1924), pp. 153-161.
- C. Cecchelli, *Miscellanea cividalese*, I, *A proposito di pietre simboliche nella tomba di San Francesco e in quella del cosiddetto Gisulfo*, II, *Il "Tempietto longobardo" e alcuni nuovi studi sull'arte carolingia*, in «Memorie storiche forogiuliesi», 23 (1927), pp. 57-82.
- C. Cecchelli, Recensioni a L. Niederle, *Manuel de l'antiquité slave*, Paris 1923; ad A. Brückner, *Mitologia Slava*, Bologna 1923; a P. Toesca, *Storia dell'Arte italiana*, I, *Il Medioevo*, Torino

- 1927; a S. Lindquist, *Vendelkulturens ålder och ursprung*, Stockholm 1926; a N. Åberg, *The Anglo-Saxons in England*, Uppsala 1926, in «Memorie storiche forogiuliesi», 23 (1927), pp. 115-118.
- C. Cecchelli, *Il problema dell'Oriente o Roma alla luce delle scoperte e degli studi attuali*, Roma 1929.
- C. Cecchelli, Recensioni a N. Åberg, *Ostpreussen in der Völkerwanderungszeit*, Uppsala 1919; a N. Åberg, *Bronzezeitliche und Früheisenzeitliche Chronologie, I, Italien*, Stockholm 1930, in «Memorie storiche forogiuliesi», 26 (1930), pp. 208-211.
- C. Cecchelli, *Zara, Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, Roma 1932.
- C. Cecchelli, *Gli edifici e i mosaici paleocristiani nella zona della Basilica*, in *La basilica di Aquileia*, a cura del Comitato per le Cerimonie celebrative del IX° centenario della basilica e del I Decennale dei militi ignoti, prefazione di A. Calderini, Bologna 1933.
- C. Cecchelli, *Sguardo generale all'architettura bizantina in Italia*, Roma 1934.
- C. Cecchelli, Recensione a G.B. Brusin, *Gli scavi di Aquileia. Un quadriennio di attività dell'Associazione Nazionale per Aquileia (1929-1932)*, Udine 1934, in «Memorie storiche forogiuliesi», 31 (1935), pp. 113-115.
- C. Cecchelli, *La questione ebraica e il sionismo*, Roma 1939.
- C. Cecchelli, *Roma segnacolo di reazione della stirpe alle invasioni barbariche*, Roma 1939.
- C. Cecchelli, *Un saggio di bibliografia del mondo barbarico*, in «Archivio veneto», ser. 5^a, 51-52 (1940), pp. 82-87.
- C. Cecchelli, *Studi sul mondo barbarico* (Recensioni a E. Schaffran, *Die Kunst der Langobarden in Italien*, Jena 1941; a S. Fuchs, *Die langobardischen Goldblattkreuze aus der Zone südwärts der Alpen*, Berlin 1938; a I. de Claricini Dornpacher, *La tovaglia longobarda del "Sancta Sanctorum"*, Milano 1941), in «Memorie storiche forogiuliesi», 37 (1941), pp. 98-107.
- C. Cecchelli, *I monumenti del Friuli dal secolo IV all'XI. Volume I. Cividale*, Milano-Roma 1943.
- C. Cecchelli, *Rassegna di storia, archeologia ed arte del mondo barbarico*, in «Memorie storiche forogiuliesi», 39 (1943-1951), pp. 122-198.
- C. Cecchelli, *Monumenti cristiano-eretici di Roma*, Roma 1944.
- C. Cecchelli, *Mater Christi*, 4 voll., Roma 1946-1954.
- C. Cecchelli, *La decorazione paleocristiana e dell'alto medio evo nelle chiese d'Italia*, in *Atti del IV congresso Internazionale di Archeologia Cristiana* (Città del Vaticano, 16-22 ottobre 1938), 2, Città del Vaticano 1948, pp. 127-212.
- C. Cecchelli, *La vita di Roma nel Medio Evo*, 2 voll., Roma 1951-1960.
- C. Cecchelli, *Arte paleoslava*, in «Memorie storiche forogiuliesi», 40 (1952-1953), pp. 189-204.
- C. Cecchelli, *Bibliografia del mondo barbarico*, 2 voll. (I, *Generalità*; II, *Le grandi stirpi. Popoli diversi*), Roma 1954.
- C. Cecchelli, *Rassegna di storia, archeologia ed arte del mondo barbarico*, in «Memorie storiche forogiuliesi», 41 (1954-1955), pp. 181-198.
- L. Chinellato, M.T. Costantini, *L'altare di Ratchis, l'originaria finitura policroma, prospetto frontale e posteriore*, in «Forum Iulii», 28 (2004), pp. 134-156.
- L. Chinellato, *L'Altare di Ratchis, in L'VIII secolo: un secolo inquieto*, Atti del convegno internazionale di studi (Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008), a cura di V. Pace, Cividale del Friuli 2010, pp. 83-91.
- M. Conway, "Lombard architecture", by Arthur Kingsley Porter, a review, in «The Burlington magazine», 34 (1919), 131-140, pp. 175-182.
- G. Cuscito, *Cecchelli Carlo*, in *Nuovo Liruti*, pp. 845-847.
- L. d'Orlandi, *Il tempio di S. M. in Valle di Cividale del Friuli*, Udine 1839 (2^a ed. 1858).
- F. de Dartein, *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris 1865-1882.
- G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, I, Berlin-Leipzig 1919.
- R. De Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane. Ses origines, son développement*, Paris 1912.
- R. della Torre, *Il battistero di Callisto in Cividale del Friuli. Saggio di uno studio archeologico*, Cividale 1899.
- R. della Torre, *Monumenti longobardi in Cividale*, in *XI centenario di San Paolino*, Cividale del Friuli 1906, pp. 4-6.
- J.K. Eberlein, *Josef Strzygowski. Gedanken über die Zeitlosigkeit eines Typus*, in *De re artificiosa. Festschrift für Paul von Naredi-Rainer zu seinem 60 Geburtstag*, a cura di L. Madersbacher, T. Steppan, Regensburg 2010, pp. 81-93.

- V.H. Elbern, *Carolingia, Arte*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV, Roma 1993, pp. 294-304.
- L'école viennoise d'histoire de l'art, a cura di C. Trautmann-Waller, Mont-Saint-Aignan 2011.
- J. Elsner, *The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901*, in «Art History», 25, 3 (2002), pp. 358-379.
- M. Espagne, *L'histoire de l'art comme transfert culturel, l'itinéraire d'Anton Springer*, Berlin 2009.
- G. Fogolari, *Storia degli scavi a Cividale per la ricerca delle antichità medioevali*, in «Memorie storiche cividalesi. Bullettino del Regio Museo di Cividale», 1 (1905), pp. 33-37.
- G. Fogolari, P.S. Leicht, L. Suttina, *Programma*, in «Memorie storiche cividalesi. Bullettino del Regio Museo di Cividale», 1 (1905), pp. 9-10.
- V. Foramitti, *Il Tempietto longobardo nell'Ottocento. Selvatico, Valentini e i primi restauri dell'oratorio di S. Maria in Valle di Cividale*, Udine 2008.
- S. Fuchs, *Das Gisulfgrab in Cividale*, in *Kleine Kostbarkeiten aus Kunst und Geschichte*, a cura di J.O. Plassmann, Berlin-Dahlem 1940, pp. 83-90.
- S. Fuchs, *La suppellettile rinvenuta nelle tombe della necropoli di San Giovanni di Cividale*, in «Memorie storiche forogiuliesi», 39 (1943-1951), pp. 1-13.
- Gottfried Semper und Wien, die Wirkung des Architekten auf "Wissenschaft, Industrie und Kunst"*, a cura di F. Rainald, A. Nierhaus, Wien 2007.
- Gottfried Semper-Dresden und Europa, die moderne Renaissance der Künste. Akten des internationalen Kolloquiums der Technischen Universität Dresden aus Anlass des 200 Geburtstags von Gottfried Semper*, a cura di H. Karge, München 2007.
- G. Grion, *Guida storica di Cividale e del suo distretto*, Cividale del Friuli 1899 (ristampa Premariacco 1990).
- Guida delle prealpi Giulie. Distretti di Gemona, Tarcento, San Daniele, Cividale e San Pietro con Comòns, Gorizia e la valle dell'Isonzo*, Udine 1912.
- A. Haseloff, *La scultura preromanica in Italia*, Bologna-Firenze 1930.
- A. Haupt, *Die älteste Kunst insbesondere die Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Grossen*, Leipzig 1909.
- B. Küllerich, *Colour and Context: Reconstructing the Polychromy of the Stucco Saints in the Tempietto Longobardo in Cividale*, in «Arte medievale», n.s., 7 (2008), 2, pp. 9-24.
- B. Küllerich, *The rhetoric of materials in the Tempietto Longobardo at Cividale, in LVIII secolo: un secolo inquieto*, Atti del convegno internazionale di studi (Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008), a cura di V. Pace, Cividale del Friuli 2010, pp. 93-102.
- A. Kingsley Porter, *German Romanesque Sculpture*, in «Speculum», 1 (1926), p. 238.
- A. Kingsley Porter, *Romanische Plastik in Spanien*, 2 voll., Firenze 1928.
- F. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, a cura di W. Lübke, 2 voll., Stuttgart 1861.
- M. Leicht, *Sull'epoca alla quale attribuire il tempietto di Santa Maria in Valle a Cividale*, Udine 1861.
- M. Leicht, *Monumenti cividalesi, studi critici di classificazione*, Udine 1895.
- H.P. L'Orange, H. Torp, *Il Tempietto longobardo di Cividale*, 3 voll., 1977-1979.
- G. Lorenzoni, *Il Tempietto di S. Maria in Valle di Cividale è longobardo o carolingio? Rilevanza di un problema e una possibilità di soluzione*, in «Arte Veneta», 32 (1978), pp. 1-4.
- W. Lübke, M. Semrau, *Grundriss der Kunstgeschichte. Die Kunst des Mittelalters*, Stuttgart 1905.
- S. Lusuardi Siena, P. Piva, *Scultura decorative e arredo liturgico a Cividale e in Friuli tra VIII e IX secolo, in Paolo Diacono e il Friuli altomedievale (secc. VI-X)*, Atti del XIV Convegno internazionale di studi sull'Alto Medioevo (Cividale del Friuli-Bottenicco di Moimacco, 24-29 settembre 1999), II, Spoleto 2001, pp. 493-594.
- S. Marchand, *The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski*, in *Proof and Persuasion in History (History and Theory. Studies in the Philosophy of History. Theme Issue 33)*, a cura di A. Grafton, S. Marchand, Middletown 1994, pp. 106-130.
- A. Marcon, *Costantini Celso Benigno Luigi, cardinale*, in *Nuovo Liruti*, pp. 1079-1085.
- G. Marioni, *Scoperta fortuita di due tombe barbariche a Cividale*, in «Memorie storiche forogiuliesi», 39 (1943-1951), pp. 99-101.
- C.G. Mor, *Per la datazione del così detto "Pluteo di Sigualdo" del battistero callistino di Cividale*, in «Memorie storiche forogiuliesi», 41 (1954-1955), pp. 169-176.
- C.G. Mor, *Recensioni a H. Torp, Il problema della decorazione originaria del tempietto longobardo e a E. Franco, Il tempietto di Cividale*, in «Memorie storiche forogiuliesi», 43 (1958-1959), pp. 302-304, 325-328.

- Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, III, *L'età contemporanea*, a cura di C. Scalon, C. Griggio, G. Bergamini, Udine 2011.
- P. Paschini, *Brevi note archeologiche sopra un gruppo di monumenti longobardi a Cividale*, in «Bollettino della civica biblioteca e del museo», 4, 2 (1910), pp. 57-70.
- P. Pastres, *Suttina Luigi*, in *Nuovo Liruti*, pp. 3267-3269.
- G. Perusini, *L'attività della Commissione austro-tedesca per la tutela dei monumenti (Kunstschutzgruppe) nel Friuli occupato (1917-1918)*, in *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918)*, Atti del convegno internazionale di studi (Udine, 30 novembre 2006), a cura di G. Perusini, R. Fabiani, Vicenza 2008, pp. 209-226.
- M. Rampley, *Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School*, in «The Art Bulletin», 91, 4 (2009), pp. 446-462.
- G.T. Rivoira, *Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltre Alpe*, 2 voll., Roma 1901-1907.
- A. Santangelo, *Cividale. Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, Roma 1936.
- E. Schaffran, *Die Kunst der Langobarden in Italien*, Jena 1941.
- W. Schlink, «Ein Volk, eine Zeit, eine Kunst», *Heinrich Wölfflin über das nationale Formgefühl, in L'idée du style dans l'historiographie artistique, variantes nationales et transmissions*, a cura di S. Frommel, A. Brucculeri, Roma 2012, pp. 165-176.
- J. Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst*, Wien 1892.
- J. Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien 1896.
- C. Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, III, Düsseldorf 1872.
- G.C. Sciolla, *Argomenti viennesi*, Torino 1993.
- G.C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995.
- La scuola viennese di storia dell'arte*, Atti del XX convegno dell'Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei (Gorizia, 1986), a cura di M. Pozzetto, Gorizia 1996.
- G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*, 2 voll., Frankfurt a. M. 1860-1863; edizione italiana: *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica. Manuale per tecnici, artisti e amatori*, a cura di A.R. Burelli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori, Roma-Bari 1992.
- J. Strzygowski, *Orient oder Rom, Beiträge zur Geschichte der späten antiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig 1901.
- J. Strzygowski, *Das orientalische Italien*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», 1 (1908), 1, pp. 16-34.
- P. Testini, *Carlo Cecchelli*, in «Archivio della Società romana di storia patria», 83 (1960 [ma 1963]), pp. 1-49; ora in C. Cecchelli, *Studi di archeologia paleocristiana e altomedievale*, a cura di M. Cecchelli con la collaborazione di G. Pilara, Roma 2012, pp. XI-LVIII.
- P. Testini, *Cecchelli Carlo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 23, Roma 1979, pp. 217-219.
- P. Toesca, *Reliquie d'arte della Badia di San Vincenzo al Volturno*, in «Bollettino dell'Istituto storico italiano», 25 (1904), pp. 1-84.
- P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912 (ed. consultata, Torino 1987).
- P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, 3, *Il medioevo*, Torino 1927.
- H. Torp, *Notizia sommaria delle ricerche nel monastero di Santa Maria in Valle - Estate 1955*, in «Memorie storiche forogiuliesi», 42 (1956-1957), pp. 267-268.
- H. Torp, *Il Tempietto Longobardo. La cappella palatina di Cividale*, a cura di V. Pace, Cividale del Friuli, 2006.
- U. Tragatschnig, *Josef Strzygowski, ein Kunsthistoriker zwischen Modernität und "Nordstandpunkt"*, in *Kunst und Geisteswissenschaften aus Graz. Werk und Wirken überregional bedeutsamer Künstler und Gelehrter, vom 15. Jahrhundert bis zur Jahrtausendwende*, a cura di K. Acham, Wien 2009, pp. 593-608.
- G. Vasold, *Riegl, Strzygowski and the development of art*, in *Towards a science of art history. J.J. Tikkanen and art historical scholarship in Europe*, Atti del convegno internazionale (Helsinki, 7-8 dicembre 2007), a cura di J. Vakkari, Helsinki 2009, pp. 103-116.
- A. Vassallo, *Alvise Pietro Zorzi, primo direttore del Museo Archeologico di Cividale*, «La Panarie», n.s., 33 (2001), 128, pp. 65-72.
- A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, 2, *Dall'arte barbarica alla romanica*, Milano 1902.
- Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven*, a cura di M. Theisen, Wien 2005.

[30] Paolo Pastres

A.P. Zorzi, *Notizie, guida e bibliografia dei R.R. Museo Archeologico, Archivio e Biblioteca già capitolari ed antico Archivio Comunale di Cividale del Friuli*, Cividale 1899.

F. Zorzi, *Tomba longobarda scoperta a Negrar di Valpolicella*, in «Memorie storiche forogiuliesi», 39 (1943-1951), pp. 112-113.

Paolo Pastres
Deputazione di storia patria per il Friuli
paolo.pastres@virgilio.it