

# VULTUS ECCLESIAE

Rassegne dal "Museo Diocesan e Galariis dal Tiepolo" di Udin

5



Palàz  
patriarcjal  
2004

# L'ALTARE DI RATCHIS

## NOTA STORICA ED ICONOGRAFIA<sup>1</sup>

L'altare di Ratchis, custodito presso il Museo del Duomo di Cividale, è un'opera di eccezionale unicità nel panorama storico artistico altomedievale per la rara integrità con cui ci è giunto e per le sue peculiarità iconografiche: l'atipicità di un altare

figurato in epoca longobarda. L'opera fu realizzata tra il 737 e il 744 dal duca Ratchis<sup>2</sup>, a perenne memoria del padre Pemmone e l'epigrafe dedicatoria, tutt'oggi leggibile sul bordo superiore, ci ricorda che essa in origine stava in una chiesa cividalese dedicata a s. Giovanni<sup>3</sup>. Prima dell'attuale sistemazione, l'altare era situato nella chiesa cividalese di S. Martino e fungeva qui da altare maggiore<sup>4</sup>.

Sui quattro prospetti lapidei che oggi appaiono in pietra chiara del Carso si succedono scene e simboli della vita di Cristo: l'Ascensione di Cristo (paliotto frontale), la Visitazione dei Magi (lastra laterale destra), due croci che affiancano una nicchia quadrata (lastra posteriore) e la Visitazione di Maria ad Elisabetta (lastra laterale sinistra) (figg.1, 2, 3, 4).

I rilievi e le fattezze di quest'opera longobarda sono il frutto dell'intensa attività artistica che visse *Forum Iulii* nel sec. VIII: capitale del ducato e promotrice di opere di grande levatura, parallele e non inferiori a quanto si realizzava allora con re Liutprando a Pavia, capitale della *Langobardia Maior*.

Sepolcro di Santa Massima, urna di Santa Massima, urna di Pemmone, arca di Pemmone, altare di Pemmone e ara di Ratchis sono i molteplici appellativi con cui, dal '500 a oggi, gli studiosi hanno chiamato l'altare di Ratchis<sup>5</sup>. Da queste denominazioni e dai relativi commenti emerge nitida, insieme alla vicenda materiale dell'opera, la sua più impalpabile storia "affettiva": l'altare di Ratchis ha sempre costituito vanto e orgoglio per i Cividalesi; ne è conseguita una gelosa difesa e custodia. Queste le ragioni del suo esserci giunta fino ad oggi eccezionalmente integra.

Anche se nel '500 i nomi di Ratchis e Pemmone, incisi sull'epigrafe, si offuscarono e l'altare fu ritenuto tomba di Santa Massima, viva era la consapevolezza dei Cividalesi che quest'altare fosse un manufatto di epoca longobarda ...la tomba di una vergine, appunto, vissuta nel sec. VIII<sup>6</sup>.

E la gelosa custodia dell'opera si protrasse, favorendone la conservazione, anche quando cambiando le mode e i gusti, tra '500 e '600, essa fu rivestita da "barocchi parapetti di legno": quindi non sostituita, né eliminata<sup>7</sup>. Allo stesso modo, fu difesa nel 1747, quando il capitolo del Duomo di Cividale tentò, tramite il canonico Mistruzzi, di sottrarla alla chiesa di S. Martino per "condurla in Duomo"<sup>8</sup>.





Fig. 1 - Cividale, Museo del Duomo. Altare di Ratchis (fronte), Ascensione di Cristo.



Fig. 2 - Cividale, Museo del Duomo. Altare di Ratchis (lastra laterale destra), Adorazione dei Magi.

## Iconografia dell'altare di Ratchis<sup>12</sup>

### L'altare

L'altare di Ratchis si presenta come un calibrato parallelepipedo di pietra a sezione quadrata; è realizzato dall'assemblaggio di quattro lastre di medio spessore (cm. 7-8) e chiuso superiormente da una lastra lapidea, l'unica non originale.

La compresenza sull'altare di epigrafe (*titulus*) e scene neotestamentarie è un uso comune a tutta la cultura medievale



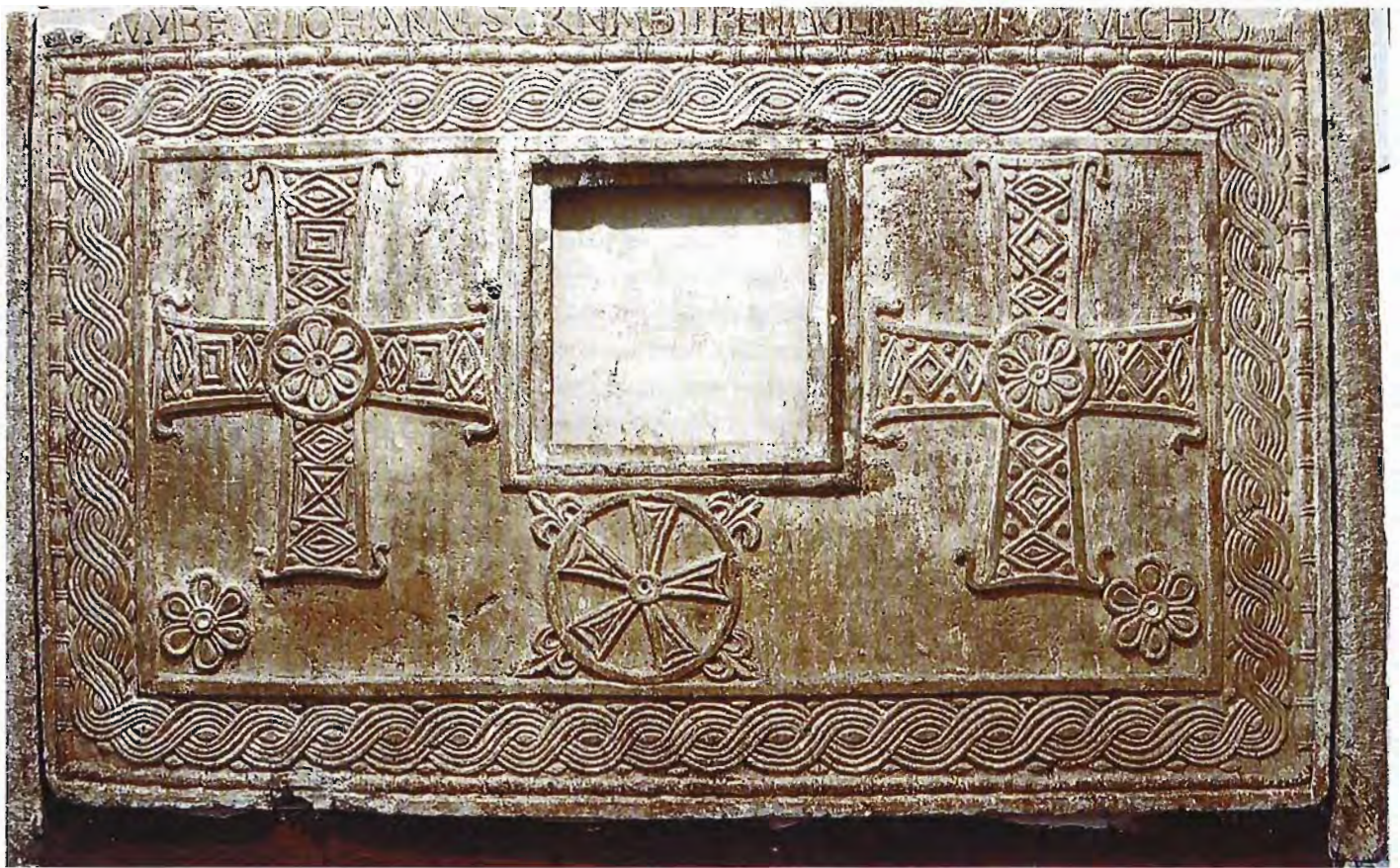


Fig. 3 - Cividale, Museo del Duomo. Altare di Ratchis (retro), due croci inquadrano la fenestella.

e si è consolidato negli arredi liturgici tardo antichi; si riscontra, con frequenza, anche su altri tipi di manufatti quali oreficerie ed antiche miniature.

L'iscrizione dell'altare di Ratchis e le sue scene, scolpite su ogni lato, pur adottando differenti codici espressivi (quello verbale della parola scritta e quello figurativo dell'immagine) sono stati concepiti come strettamente inscindibili e presupposti uno all'altro. Infatti, l'altare di Ratchis è stato pensato e realizzato proiettando precisi livelli di fruizione: *in primis* l'impatto con l'immagine del Cristo in Maestà, scolpita sul fronte; successivamente lo sguardo è guidato alla lettura dell'epigrafe e, dal paliotto frontale, si cammina in senso antiorario intorno all'opera fino al lato minore sinistro; in ultimo, da qui si riprende l'osservazione delle immagini e, con un percorso inverso a quello di lettura dell'iscrizione, si ripresentano le scene, fedeli alla cronologia del racconto neotestamentario: la Visitazione di Maria ad Elisabetta, quindi l'Adorazione dei Magi, infine l'Ascensione di Cristo in cielo<sup>13</sup>.

Il contenuto dell'iscrizione, viva voce della committenza ducale, oltre a ravvivare la memoria del padre di Ratchis, contestualizza l'opera nel suo spazio architettonico originario: una *Domum Beati Johannis*, sotto un ciborio (*tegiurio pulchro*) con un sovrastante oggetto pendente (*pendula*)<sup>14</sup>. Quindi così dobbiamo immaginare il nostro manufatto longobardo in origine: collocato nel presbitero di una chiesa e un tutt'uno architettonico - simbolico col ciborio e l'oggetto pendente, probabilmente una corona o una croce d'oro secondo l'uso dell'epoca (fig. 5).

L'altare di Ratchis è della tipologia a cassa<sup>15</sup>. Questo tipo di altare fece la sua prima comparsa nel sec. IV, in am-



Fig. 4 - Cividale, Museo del Duomo. Altare di Ratchis (lastra laterale sinistra), Visitazione di Maria ad Elisabetta.



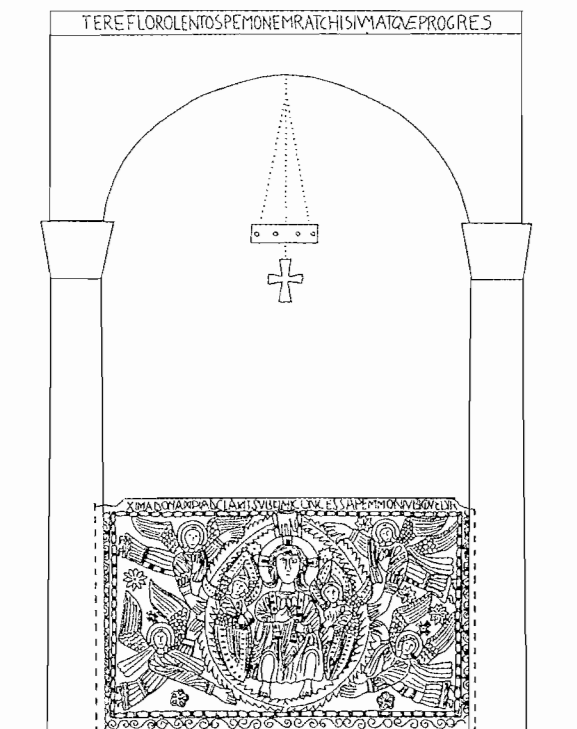


Fig. 5 - Proposta dell'originario altare di Ratchis con ciborio. (Da LUSUARDI SIENA, PIVA 2001).

Ratchis si inserisce in un ridestato interesse di promozione e valorizzazione di questo arredo liturgico, e che la sua originaria pelle policroma guarda a tali preziosi esempi.

Parallelamente a quest'apprezzabile capacità di aggiornamento, l'altare di Ratchis, composto da lastre di pietra rutilanti di scene scolpite, ha interpolato due differenti e precisi modelli scultorei, allora visibili sul suolo italico e, ancor di più nel vicino esarcato di Ravenna: il sarcofago tardo antico con l'altare a cassa di sec. VI. Il primo ha offerto spunti alla risoluzione scultorea, il secondo a quella volumetrica<sup>21</sup>. La riprova che nell'altare di Ratchis sia avvenuta una contaminazione col modello di ambito sepolcrale si ha nel constatare che l'organizzazione delle sue scene ha un'incredibile similitudine con le specchiature dei sarcofagi merovingi del sec. VIII: anche qui le scene sono incorniciate da lineari motivi a matassa (fig. 6); ciò avvenne perché anche i Merovingi, in questi decenni, guardavano alla produzione dei sarcofagi tardo antichi ravennati<sup>22</sup>.

### L'Ascensione di Cristo

Il Cristo ascende entro una mandorla arborea sorretta da quattro angeli in volo (fig. 1). Egli indossa veste e casula ricca di pieghe, e una stola gemmata; ha volto frontale imberbe e nimbo crociato, benedice con la mano destra mentre con la sinistra stringe un rotulo. Ai fianchi del Salvatore, dentro la mistica mandorla, vi sono due cherubini - serafini con sei ali spiegate, fortemente ocellate e un diadema sul capo. Sopra il capo di Cristo, cala distesa la mano di Dio Padre e penetra la mandorla arborea.

Gli angeli in volo che sorreggono la mandorla stanno ognuno su un angolo del paliotto rettangolare;

bito romano, come imitazione degli altari in muratura introdotti nel sec. III nelle aree cimiteriali, sopra le tombe dei martiri<sup>16</sup>; si diffuse successivamente in area ravennate.

L'opera realizzata con durevole pietra evoca la relazione con Cristo "pietra angolare" (Mt 21, 42); tale materiale fu adottato sempre più in epoca post-costantiniana, soprattutto per la sua resistenza nel tempo<sup>17</sup>.

L'altare di Ratchis ha da sempre stupito ed affascinato la critica per la sua unicità ed integrità: non esistono infatti in epoca longobarda opere di tale portata. Non solo, bisogna giungere in epoca romanica (al sec. XI), con l'altare del battistero di S. Benedetto a Civate, per avere un primo esempio di altare raffigurato su ogni fronte da scene dipinte. L'altare di Ratchis costituisce pertanto un *unicum* sul panorama artistico altomedievale e certamente elabora un linguaggio fortemente innovativo. E osserviamo che la sua unicità è data non solo nell'aver colto gli stimoli artistici propri della sua epoca, ma dall'aver articolato tali stimoli con una nuova sintassi.

Infatti, sappiamo che preziosi pannelli di rivestimento e drappi ornamentali furono donati per primi da mecenati quali l'imperatore Costantino, e che quest'uso fu riproposto nel sec. V da papa Sisto III<sup>18</sup>. Nel *Liber Pontificalis* si apprende anche che nel sec. VIII vi fu la prima, certa raffigurazione applicata ad una *vestis* (drappo che riveste la sacra mensa)<sup>19</sup>; infine, la documentazione che nel sec. VIII, sotto il papato di papa Gregorio II (715-731), furono impiegati preziosi paliotti argentei per il rivestimento degli altari<sup>20</sup>, ci induce a dedurre che anche l'altare di

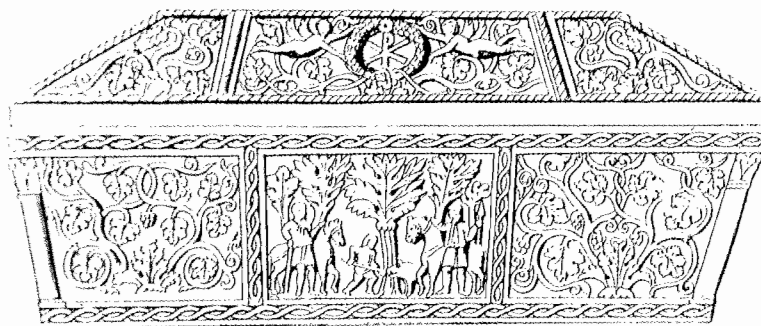


Fig. 6 - Saint Severin, Museo di Saint Severin. Sarcofago del vescovo Lentadus (fine sec. VII - inizio sec. VIII). (Da VERZONE 1968).

indossano anch'essi vesti sacerdotali ricche di pieghe, una stola idealmente fluttuante e, come i cherubini – serafini, un diadema sulla fronte; sono nimbatì e anche il loro volto si volge ieratico verso lo spettatore. Sul capo degli angeli posti alla base vi è una croce equilatera.

Il fondo di tutta la scena è costellato da otto stelle, simili a fiori. Due di queste stanno dentro la mandorla sul Salvatore, sopra il capo dei cherubini - serafini.

Una doppia cornice con motivo decorativo classico inquadra tutta la scena: internamente vi è il motivo ad astragalo a bambù, più all'esterno quello a S raffrontate.

Il tipo iconografico dell'Ascensione di Cristo scolpito sull'altare è modello orientale elaborato nel sec. VI<sup>23</sup>. Questa Teofania coincide parzialmente con quella della Maiestas Domini della Parusia poiché entrambe queste scene costruirono il loro modello iconografico rifacendosi al passo neotestamentario degli atti degli Apostoli (At 1, 9-11)<sup>24</sup>.

Nel Cristo in Ascesa, si trasmettono così, implicitamente, i valori teologici della Parusia, punti cardine per il cristianesimo dei primi secoli: la regalità del Salvatore, il suo sacerdozio, la sua incarnazione e la sua eterna unione con Dio nello Spirito Santo<sup>25</sup>.

Nella scena frontale dell'altare di Ratchis, Cristo con sembianze umane rappresenta la pienezza della legge, la parola di Dio incarnata nel figlio, fedelmente a quanto istituito nel 692 col Concilio di Costantinopoli<sup>26</sup>.

Il Cristo in gloria dell'Ascensione dell'altare di Ratchis rispetta la consueta iconografia: seduto in posizione frontale, entro una mandorla sostenuta da angeli, benedice con la mano destra mentre con la sinistra regge il rotulo del Vangelo. Come gran parte delle figurazioni cristiane, quest'immagine deriva sostanzialmente dal consolidato repertorio iconografico pagano: Cristo ripropone il tipo dell'imperatore romano assiso in trono; la mandorla mistica si rifà al clipeo divinizzante dei trionfi imperiali e le figure alate che sorreggono la mandorla hanno sostituito la pagana Vittoria che accompagnava l'effigie dell'imperatore<sup>27</sup>. Il gesto di benedizione è quello che nella prassi oratoria indicava il termine di un discorso ed il congedo dell'assemblea<sup>28</sup>.

La funzione del clipeo che avvolge il Cristo è quella di delimitare lo spazio invisibile e divino in cui il Salvatore risiede; è composto da rami di alloro, simbolo di gloria e onore, secondo il consolidato codice classico<sup>29</sup>. Al suo interno, ai lati di Cristo, due stelle - fiore sottolineano il significato cosmico e atemporale di questa visione: sono dettagli iconografici raramente rappresentati nel sec. VIII ed indicano il sole e la luna, una visione estranea alle categorie umane di spazio e tempo, una visione inaccessibile all'umano intelletto<sup>30</sup> (fig. 7).

Il nimbo fu inserito nell'iconografia del Cristo solo intorno al sec. IV. Nell'iconografia cristiana esso, al pari del clipeo, indica il rapporto privilegiato del soggetto con la divinità, mentre nell'arte greco ellenistica era segno di natura solare e corona regale delle divinità olimpiche<sup>31</sup>. Anche il volto imberbe di Cristo, come appare sull'altare di Ratchis, è iconografia cara ai primi secoli della Chiesa; in ambito ellenistico, era attributo di Apollo e Alessandro Magno<sup>32</sup>.

Il gesto benedicente compiuto dal Salvatore è variante del Cristo docente (colui che dispensa parole di vita agli Apostoli) e, nello specifico, la gestualità scolpita sull'altare di Ratchis, ove il dito anulare si congiunge al pollice, è tipica di ambito greco<sup>33</sup>.

La mano del Cristo ha un'errata impostazione anatomica; questa, interpretata da alcuni studiosi come un banale errore del lapicida o come un complesso valore segnico del mistero trinitario di Dio, ritengo traduca semplicemente con chiarezza il gesto della benedizione; contemporaneamente, attraverso il linguaggio delle dita, isola due entità numeriche dal valore simbolico: il due e il tre<sup>34</sup>. Secondo la tradizione pitagorica, che Severino Boezio diffuse, due e tre sono numeri in rapporto dialettico: la dualità genera la molteplicità, ed entrambi spingono all'unità. Inoltre, nel linguaggio cristiano, il due in-

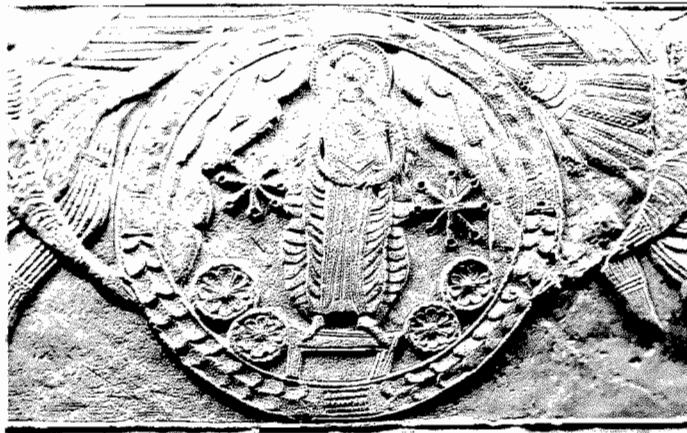


Fig. 7 - Braga, Museu Don Diogo de Sousa. Sarcofago in pietra proveniente dalla Chiesa di S. Martino delle Dume, Cristo in gloria fra angeli (1070 ca.). (Da *The Art of Medieval Spain*).

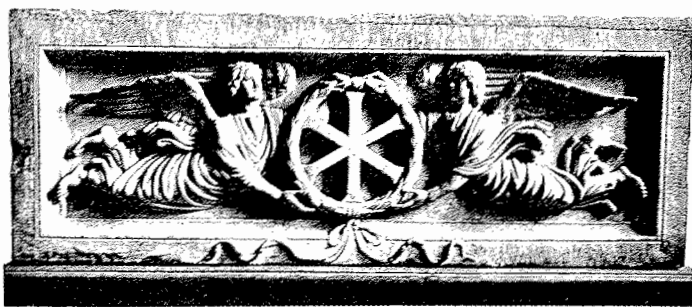


Fig. 8 - Istanbul, Museo Archeologico. Sarcofago romano da Sarigüzel (tardo sec. V). (Da TALBOT RICE, HIRMER 1959).

no di Dio entra in scena ripiegando la cornice ad astragalo; ciò rafforza l'oltre imperscrutabile da cui proviene, traduce la vicinanza di Cristo con Dio ("Ego et pater unum sumus" Gv X, 30)<sup>38</sup> e sottolinea il gesto di protezione divina invocato da Cristo sul fedele che si pone davanti.

Il Cristo, vestito di casula e stola, come appare nella scena dell'altare di Ratchis, è iconografia assai rara per un'Ascensione<sup>39</sup>. È interessante osservare come la stola, insegna liturgica di origine orientale, presente in Occidente dal sec. VI solo nel rito anglicano e spagnolo, cominci ad essere impiegata in ambito papale proprio a iniziare dal sec. VIII<sup>40</sup>. Tutto ciò suggerisce per l'iconografia dell'altare di Ratchis, l'adozione di un linguaggio aggiornato, perfettamente in linea con gli usi della chiesa di Roma. Questo linguaggio è certamente fortemente vincolato dalla destinazione d'uso dell'arredo, per cui possiamo ragionevolmente pensare che il Cristo in veste liturgica alluda anche alla celebrazione eucaristica che si svolgeva intorno all'altare di Ratchis; e rinvii, implicitamente, all'eredità di Cristo che il celebrante assume su di sé.

Le figure alate che affiancano Cristo entro la mandorla sono una contaminazione iconografica dei serafini di Isaia (Is 6,2) con i cherubini descritti da Ezechiele (Ez 1, 4-25; 10, 1-22): come in Isaia esse hanno sei ali; come in Ezechiele, le ali sono coperte da numerosi occhi, due ali si toccano, due coprono il corpo, una "mano d'uomo" sta sotto di esse e sul capo vi è una pietra preziosa<sup>41</sup>. Gli occhi dei cherubini, qui simili a quelli dei pavoni, indicano il dono celeste della penetrazione delle cose terrene, dono che si alimenta nella visione di Dio<sup>42</sup>.

I quattro angeli che sorreggono la mandorla hanno mani fortemente semplificate, similmente a quanto avviene nella produzione tessile tardoantica di ambito copto<sup>43</sup>; hanno capi nimbat, secondo l'iconografia introdotta nel sec. V, e ciò indica la loro appartenenza a Cristo. Solo i due angeli posti alla base della scena portano sul capo una croce equilatera: è questo attributo degli arcangeli Michele e Gabriele, esseri in stretta relazione con la Redenzione (il primo la annuncia, il secondo la conclude separando le anime di giusti e dannati)<sup>44</sup>. Queste croci equilatera, molto simili a quelle dell'oreficeria longobarda, indicano, con una soluzione estremamente stilizzata, una croce astile; tale soluzione iconografica imita prototipi di sec. VI e si ripropone anche, nel sec. VIII, sul San Michele arcangelo della monetazione longobarda<sup>45</sup>.

Le inusuali vesti sacerdotali degli angeli sono coerenti e in linea con quelle indossate da Cristo e con l'idea già esposta dell'originale destinazione d'uso dell'altare. I personaggi alati indossano una stola che avvolge loro le braccia e scivola fluttuante nell'aria; questo capo di vestiario richiama e ripropone quello antico indossato dalle Vittorie alate, e si ritrova similmente scolpito su sarcofagi orientali tardo antichi (fig. 8); permarrà inalterato anche nell'iconografia angelica di sec. XI.

L'intera scena dell'Ascensione di Cristo è costellata da stelle - fiore: sono in totale otto, come gli astri dell'universo nella concezione tolemaica. Hanno questi astri un incavato pistillo, atto ad incastonare pietre colorate coerentemente alla concezione dell'empireo entrata in uso nel sec. VI, con la "Topographia Christiana" di Cosma Indicopleuste<sup>46</sup>.

### La Visitazione di Maria ad Elisabetta

Maria ed Elisabetta si abbracciano, sotto uno spazio delimitato da due archivolti con doppia ghiera; hanno volto frontale, piedi di profilo che convergono gli uni verso gli altri (fig. 4). Maria è leggermente più alta di Elisabetta e porta incisa sulla fronte una croce. Entrambe le donne sono nimbate; indossano una tunica ricca di pieghe, ricamata sul bordo inferiore, uno zendale omerale e un velo sul capo che scopre loro un orecchio. A destra della scena, separato da una colonna

dica la doppia natura (umana e divina) di Cristo; il tre il mistero trinitario<sup>35</sup>.

L'allineamento della mano benedicente di Cristo, lungo l'asse mediana del corpo, con la soprastante mano distesa di Dio Padre è soluzione molto simile all'organizzazione figurativa dei cicli absidali musivi. La mano protesa di Dio è simbolo antico della sua potenza perché in ebraico *jad* vuol dire al tempo stesso "mano" e "potenza"<sup>36</sup>; nell'iconografia dell'Ascensione essa fu introdotta nei sec. V-VI ad interpretazione messianica dei Salmi (18,17; 73,23) e del passo degli Atti degli Apostoli (At 2,33) ove si legge: "Esaltato dalla destra di Dio"<sup>37</sup>. Sull'altare di Ratchis la ma-

vitinea lievemente inclinata verso le donne e sotto un arco più piccolo, vi è un ricco elemento vegetale, alto quanto i personaggi.

Una cornice cordonata delimita internamente la scena su ogni lato, mentre più esterno scorre un motivo decorativo a matassa.

L'episodio di Maria che va in visita da Elisabetta, sua parente, è narrato nel Vangelo di Luca (Lc 1, 39-43); qui si descrive l'incontro delle due donne, quando Elisabetta ha da poco concepito Giovanni Battista, cugino e precursore di Gesù Cristo.

Tale evento iniziò ad essere rappresentato nell'antica arte cristiana, a partire dal sec. VI<sup>47</sup> e si svilupparono due tipi iconografici differenti di Visitazione: le due donne si incontrano, le due donne si stringono in abbraccio<sup>48</sup>.

L'abbraccio è, nell'iconografia biblica, simbolo dell'atto del concepimento e, in questa scena, esso esterna la divina maternità di Elisabetta; prefigura inoltre, implicitamente, il divino concepimento di Maria<sup>49</sup>, esattamente come avviene nel passo dell'evangelista Luca: Elisabetta, la cui gravidanza miracolosa è riconosciuta da Maria che le va in visita, vede a sua volta in Maria il divino concepimento di Gesù dicendole: "Benedetta tu fra le donne, e benedetto il frutto del tuo grembo!" (Lc 1, 42).

Nella scena scolpita sull'altare di Ratchis il concepimento divino è sottolineato dagli archi a tutto sesto sotto cui le due donne stanno: questi elementi sono stilizzazione dell'elemento architettonico voltato, simbolo antico di regalità e protezione spirituale<sup>50</sup>. Tali archi sono inoltre in numero di tre, cifra simbolica di perfezione e compimento<sup>51</sup>. Questi elementi ci indicano quindi che tramite Maria ed Elisabetta, donne in particolare vicinanza con Dio, si compie il progetto divino.

All'estrema destra, la pianta che cresce alta e rigogliosa da due steli intrecciati ripropone l'abbraccio affettuoso delle due donne. Per analogia con gli elementi vegetali scolpiti sulla successiva lastra dell'Adorazione dei Magi possiamo identificare con certezza tale pianta con un giglio: è, questo, simbolo di purezza sfolgorante e verginità, e sottolinea la condizione virginale delle due donne, espressa anche dal velo che esse indossano sul capo<sup>52</sup>. Il frutto divino concepito da Elisabetta sembra sottolineato dalla preziosa gemma, scolpita sulla punta del giglio.

Che il giglio abbia un preciso valore simbolico all'interno della scena della Visitazione e che non sia per nulla casuale la sua presenza qui, si conferma per analogia con una simile iconografia, raffigurata sugli smalti di sec. IX del reliquiario di Pasquale I, custodito al Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana (fig.9).

Nella Visitazione scolpita sull'altare di Ratchis, come pure nella scena successiva, Maria porta incisa in fronte una croce; questo è il simbolo del "sigillo del Dio vivente" con cui l'angelo della prima visione giovannea segna la fronte dei giusti (Ap VII, 2-3)<sup>53</sup>.

L'abbraccio impacciato di Maria ed Elisabetta disegna il contorno di un otto; tale motivo rievoca quello dell'elemento decorativo a matassa che incornicia questa scena, e, come quest'ultimo, simboleggia l'acqua, la rinascita, la vita eterna<sup>54</sup>.

Le colonnine rigate e i piccoli capitelli stilizzati che sostengono gli archi sotto cui stanno Maria ed Elisabetta ripropongono tipologie decorative di sec. VI<sup>55</sup>.

### Le due croci che affiancano la nicchia

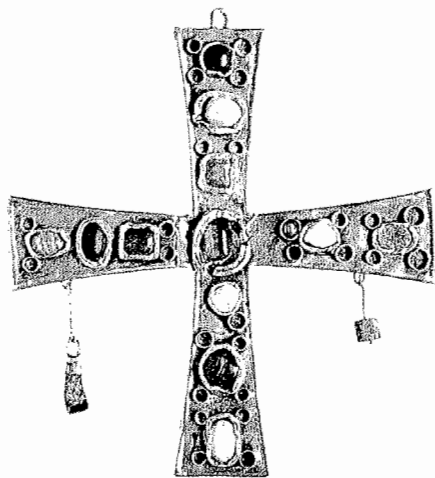
Sulla lastra posteriore dell'altare di Ratchis, due semplici croci gemmate, con al centro un fiore, inquadrano la finestrella quadrata, posta al centro (fig. 3). Sotto questa nicchia, in basso e ai lati vi sono scolpiti una ruota gigliata e due fiori a sei petali. Sulla lastra si susseguono, partendo dall'interno, tre diverse cornici: un sottile listello rettangolare, il motivo a matassa e il noto astragalo a bambù.

La croce è simbolo cosmologico arcaico, espressione del sole e della luce divina<sup>56</sup>; fu assimilata dal cristianesimo per il richiamo esplicito al Cristo crocifisso e tale assimilazione avvenne piuttosto tardi, poiché i primi cristiani ritenevano infamante questa morte di Gesù. La croce gemmata traduce il *signum crucis* – *signum salutis* della visione di Costantino; fu rappresentata nella conca ab-



Fig. 9 - Vaticano, Museo Sacro della Biblioteca Apostolica. Reliquario in smalto di papa Pasquale I, Visitazione di Maria ad Elisabetta (817-824), particolare. (Da HUBERT 1968).





**Fig. 10** - Cordoba, Museo di Cordoba. Croce pendente del tesoro di Torredinjiméno (Jaén) (sec. VII). (Da HÜBENER 1975).

sidale della basilica vaticana già nel sec. IV ed, in seguito, venne riproposta con grande frequenza su edifici ed opere minute<sup>57</sup>.

Le croci scolpite sul retro dell'altare di Ratchis che hanno le terminazioni uncinate sono un'invenzione prettamente orientale e ricalcano, nell'insieme, tipologie dei prodotti orafi contemporanei quali le croci auree gemmate di produzione visigota (fig. 10).

Anche le rosette esapetale, scolpite al centro delle croci sono arcaici simboli cosmologici. Nel contesto iconografico cristiano, essi sono stati variamente interpretati come pane eucaristico, albero della vita che allude alla vita eterna e simboli astrali,<sup>58</sup> e si trovano spesso raffigurati su rilievi del sec. VII-IX e nella miniatura merovingia<sup>59</sup>.

Il cerchio raggiato gliato, scolpito sotto la nicchia dell'altare cividalese, coniuga l'antico simbolismo della ruota con quello del giglio: il primo rappresenta il ciclo vitale e il cammino nella perfezione, il secondo l'elezione<sup>60</sup>. Osserviamo che, all'interno del cerchio, vi sono cinque raggi e che questi formano una stella molto simile a quella posta sul capo del Bambin Gesù, nella scena dell'Adorazione dei Magi. Questo cerchio raggiato si riferisce quindi a Cristo e al suo cammino di elezione e perfezione<sup>61</sup>.

Mi sembra utile segnalare, per meglio comprendere come attorno ad ogni simbolo entrino in gioco sempre complessi fattori culturali, che, nell'immaginario longobardo, il cerchio con cinque raggi è anche amuleto dal valore apotropaiico e forse un analogo significato hanno anche i cerchi rappresentati all'interno di alcuni sarcofagi merovingi<sup>62</sup>.

L'impaginazione aniconica della lastra posteriore dell'altare di Ratchis, incorniciata dal motivo a matassa, è simile a quella delle lastre ravennati di sec. VI, in particolare alla così detta lastra di Teodolinda, custodita a Monza. Sempre in ambito monzese, la coperta dell'Evangelario di Teodolinda suggerisce un modello per i rilievi della lastra posteriore dell'altare di Ratchis: gemme sfolgoranti, vibrante metallo e calibrate linee disegnative. E similmente a questi manufatti, un altare in muratura del monastero carolingio di San Vincenzo al Volturno ci fa comprendere che i motivi scolpiti sulla lastra posteriore dell'altare di Ratchis rientrano in una consolidata sintassi figurativa: anche qui una nicchia è affiancata da due croci e vi sono due rosette; qui pure, sul lato minore, un grande cerchio diviso in spicchi ha germogli vegetali nei quattro angoli (fig. 11).

## L'Adorazione dei Magi

I tre Magi avanzano di profilo verso il Bambin Gesù, recando sulle loro mani dei doni di forma ovale e lasciando alle spalle un ramo di palma. Essi portano un copricapo cilindrico ed indossano una corta tunica a pieghe, cinta ai fianchi da una cintura, e calzoni stretti ai polpacci da fasce. Sopra di loro, un angelo nimbato vola orizzontale additando la scena mentre il Bambin Gesù, già giovinetto, siede sulle ginocchia della madre e si protende verso il primo Mago. Il Cristo bambino indossa una tunica ricca di pieghe con balza ricamata sul fondo; ha capelli discriminati in mezzo e nimbo crucifero come nella precedente scena dell'Ascensione. Maria siede di profilo su una sedia con alto schienale, sotto un arco e il suo volto è rivolto al guardante; porta, incisa sulla fronte, una croce e indossa una veste simile a quella del figlio, ma ricamata anche sullo scollo; la sua sopravveste è fermata in vita da una cintura, indossa sul capo un velo.

Dietro il trono della Vergine si erge una piccola figura femminile, in asse con due elementi posti sopra e sotto di lei: una stella e un florido giglio. E altre due stelle vi sono al di sopra dei Magi e del Bambin Gesù, mentre, alla base della scena, sono scolpite tre mezze rosette cordonate, alternate ad elementi gliati.

L'intera Epifania è incorniciata internamente dal motivo ad astragalo a bambù e più all'esterno da quello a matassa.

L'evento dell'Adorazione dei Magi è narrato nel Vangelo di Matteo (Mt 2,1-12) e fu rappresentato, al principio dell'era cristiana, nei dipinti cimiteriali di sec. II-III. Fin dall'inizio, questa raffigurazione espresse il riconoscimento degli uomini alla divina maternità di Cristo e alla sua universale regalità, quindi il riconoscimento del mistero dell'Incarnazione di Cristo e l'inizio di una nuova era<sup>63</sup>.

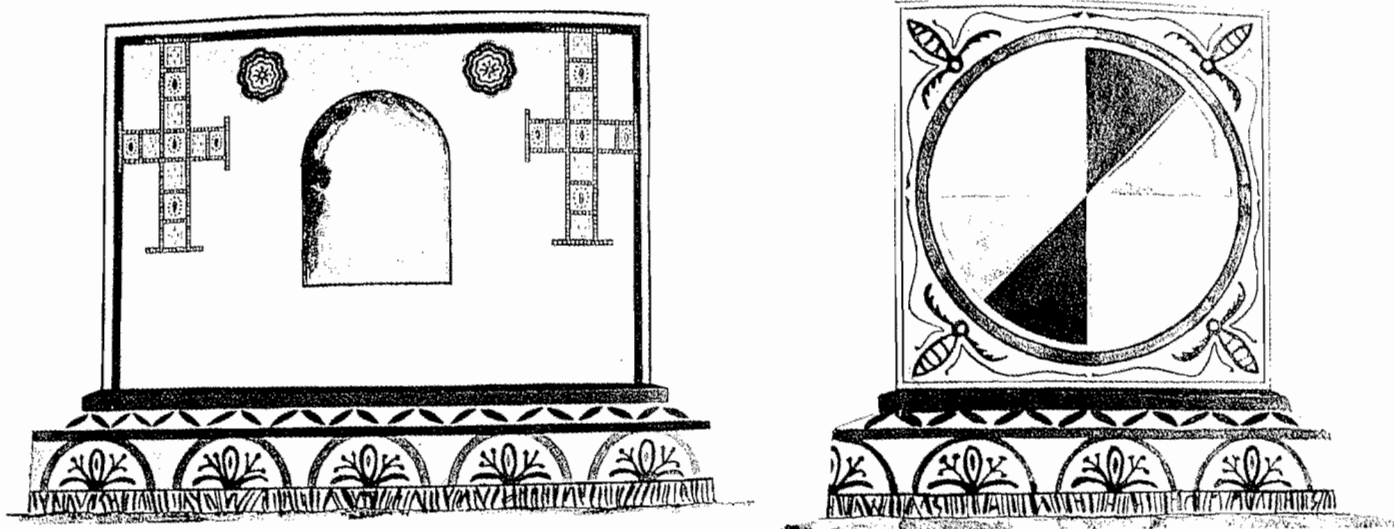


Fig. 11 a-b - Terni, San Vincenzo al Volturno. Monastero (chiesa sud). Ricostruzione dei rivestimenti di un altare (sec. IX). (Da MELUCCO VACCARO 1998).

L'organizzazione della scena ripropone un tipo iconografico caro all'arte imperiale romana: quello dei tributi che i popoli sottomessi recavano al loro imperatore; e l'evento scolpito sull'altare di Ratchis si rifà a una nota iconografica del sec. IV, ispirato ai vangeli apocrifi ed ampiamente rappresentato su mosaici, pitture, sarcofagi e arte minuta,<sup>64</sup>

I Magi sono in numero di tre, secondo quanto stabilito nel sec. VII da Gregorio Magno, e indossano vesti che designano la comune origine asiatica<sup>65</sup>.

L'impostazione di Maria seduta di profilo, con volto ruotato verso lo spettatore e piedi sollevati a terra, è iconografia nota nell'antichità: deriva dall'antica raffigurazione della madre col figlio di ambito egizio e caldeo, e tale iconografia fu assimilata anche nei miti greci<sup>66</sup>.

Il bambino non più neonato che Maria tiene in grembo è iconografia di sec. IV, sorta dalle opinioni di sant'Epifanio<sup>67</sup>, e si ritrova ampiamente rappresentato in ambito ravennate su sarcofagi, quali quelli di S. Giovanni e di Isacio, nella chiesa di S. Giovanni e nel S. Vitale.

Nella scena dell'altare di Ratchis, Maria siede sotto un elemento arcuato<sup>68</sup>. Per analogia con la precedente lastra della Visitazione, ove piccoli capitelli sottostanno ad archi, ritengo corretto interpretare quest'elemento come un componente strutturale, svincolato dal trono; analogamente alla scena della Visitazione, anche qui lo spazio voltato assurge a simbolo antico di regalità e protezione spirituale<sup>69</sup>.

L'alto trono di legno, fornito di poggiatesta, su cui Maria siede è simile a quello sbalzato sull'encolpio aureo bizantino di sec. VII della Dumbarton Oaks di Washington (fig. 12) e trova analogie con la scultura visigota<sup>70</sup>.

Maria veste una tunica, mantello e velo secondo l'iconografia orientale che si diffuse molto presto nell'antichità,<sup>71</sup> e il carattere fortemente plissettato e fasciante della veste si ritrova con frequenza rappresentato anche su fibule longobarde di Sicilia e Sardegna<sup>72</sup>. Come nella scena della Visitazione, precedentemente analizzata, Maria è caratterizzata dal velo, simbolo di modestia e virtù, e dalla croce incisa sulla fronte, sigillo della visione giovannea.

Un ramo di palma è posto all'estremità sinistra della scena; per la sua robustezza e bellezza è questo un simbolo antico di vittoria, rinascita e immortalità, che ritorna nel linguaggio simbolico biblico a rappresentare il giusto, poiché "*Justus ut palma florebit*" (Ps 91, 13)<sup>73</sup>.

Sul cielo dell'intera scena, vi sono, perfettamente allineate, tre stelle – fiore molto simili alla parte centrale di quelle stilizzate sulle volte mosaicate del Mausoleo di Galla Placidia; esse si collocano, da sinistra a destra, rispettivamente sopra i Magi, il Bambin Gesù e la figura femminile posta dietro il trono della Vergine. La prima è la cometa che guidò i Magi nel cammino a Betlemme (Mt 2,9-10) e rispecchia l'iconografia degli eventi cosmici che nelle religioni precedono la nascita di quasi ogni figlio di Dio<sup>74</sup>; la stella sul capo del Bambin Gesù indica la volontà di Dio esercitata sul figlio ed è frequente nel-





Fig. 12 - Washington, Dumbarton Oaks Collection. Encolpio d'oro bizantino (sec. VI), particolare. (Da *Mother of God*, 2000).

proprio all'inizio del sec. VIII fa la prima comparsa sul suolo italico<sup>77</sup>.

La mezza rosa, simile a una conchiglia, è antico simbolo di amore e verginità<sup>78</sup>; insieme al giglio, simbolo biblico di elezione, allude alle qualità di Maria e del Cristo Redento, ed entra in stretta relazione con quanto espresso dalla scena<sup>79</sup>. L'elemento della rosa e del giglio si ripete tre volte, come le tre stelle, e perpetua, anche su quest'ultima scena, il medesimo linguaggio numerico simbolico.

Laura Chinellato

<sup>1</sup> Questo scritto costituisce la prima parte di un progetto illustrativo sull'altare di Ratchis concepito in due tempi: iconografia e nota storiografica dell'altare di Ratchis (prima parte); aspetti tecnici dell'altare: i rapporti geometrici interni a volume e scene, e l'originaria policromia (seconda parte). La seconda parte sarà pubblicata sul prossimo numero della rivista.

<sup>2</sup> Il duca longobardo Ratchis governò *Forum Iulii* dal 737 al 744. Egli, eletto per nomina regia da re Liutprando, succedette al padre Pemmon (14° duca di Cividale) come soluzione all'aspro contrasto intercorso tra il padre e il patriarca Callisto, quando quest'ultimo decise di trasferire la sede patriarcale da Cormons a Cividale.

Il ducato di Ratchis, sotto il quale si istituì una buona intesa col potere patriarcale (il Patriarca si trasferì definitivamente in Cividale), rappresentò il momento di massima levatura artistica e stabilità politica di *Forum Iulii*; Cividale divenne punto d'incontro di artisti e letterati e, di fatto, vi si perpetuò quell'impulso artistico e culturale inizialmente promosso proprio dal destituito Pemmon (M. BROZZI, *Il Ducato longobardo del Friuli*, Udine 1981, p. 46; L. BOSIO, *Cividale del Friuli. La storia*, Udine 1977, p. 68).

Un breve e sintetico ritratto sul duca Ratchis ci è offerto da Paolo Diacono, nella sua *Historia Langobardorum*, al cap. VI: Ratchis, cresciuto alla corte ducale fondata dal padre, fu amico intimo di Paolo Varnefrido, uomo di grande fede e valoroso guerriero; compì generose donazioni alla Chiesa e sposò Tassia, nobile romana da cui nacquero quattro figli (A. GIACOMINI - E. BARTOLINI (a cura di), *Historia Langobardorum Pauli Diaconi*, Udine 1982).

Regnò in *Forum Iulii* solo sette anni fino a quando fu richiamato a Pavia,

l'iconografia dell'Adorazione<sup>75</sup>; la terza stella è attribuito della figura femminile posta sotto, perfettamente in asse con il sottostante giglio, qui particolarmente florido.

Per il carattere frontale e ieratico di quest'ultima figura, per la precisa gestualità delle sue mani e per come si colloca all'interno della scena; inoltre, per coerenza col linguaggio adottato in tutte le altre figurazioni dell'altare, ritengo che tale figurina esprima, in sintesi, il mistero della divina maternità di Maria: se non il concepimento stesso, il suo voto di castità<sup>76</sup>. In entrambe i casi, la figurina femminile entra in relazione con l'adiacente Adorazione e con la precedente Visitazione, perché svela a chi osserva le scene la portata rivoluzionaria dell'Epifania: la natura divina di Cristo, il mistero dell'Incarnazione.

Alla base della scena, vi è stilizzato il motivo ornamentale di mezza rosette cordonate intercalate da punte di giglio trifoglie; è questo un ornamento di origine siriana che

capitale della *Langobardia Maior*, ad indossare la corona regale. Ratchis fu quindi re dei Longobardi per cinque anni. Perseguì egli l'accorta politica di impulso edilizio ed artistico avviata da re Liutprando, una stretta collaborazione e concordia con la Chiesa ed emanò anche un Editto di nove leggi. Nel 749, forse per le pressioni delle frange più avverse alla sua politica filo-romana, forse perché persuaso da papa Zaccaria, re Ratchis si ritirò dalla scena politica e, cedendo la corona regale al fratello Astolfo, si rinchiuso a vita monastica in Montecassino; qui coltivò una vigna che ancor oggi porta il suo nome.

Ritornò sulla scena nazionale, per un breve periodo, solo nel 749 quando, morto improvvisamente Astolfo, fu invitato a prendere in mano le redini del Regno in attesa della nomina di re Desiderio.

Un'aura di storia mista a leggenda ha avvolto nel corso dei secoli la figura di Ratchis, re amato dagli storici e nella tradizione cividalese. Questo duca e re è infatti descritto dal Platina come *vir omni laude dignus*; fu fortemente stimato per la sua monacazione e a lui alcune fonti attribuiscono la fondazione del monastero di S. Salvatore sul Monte Amiata: sarebbe avvenuta a seguito di un'apparizione miracolosa (C.G. MOR, *La monacazione di Ratchis e la diaspora monastica friulana*, in *Ce Fastu?*, XXXII, 1956, pp. 140-144). Ratchis lo si ritrova citato nel '700 come santo e beato: veniva ricordato ogni 6 gennaio come "san Rachisio" e alla sua memoria fu eretta, nella chiesa cividalese di S. Martino, anche una bianca statua di marmo (*Hagiologium Italicum*, I, Bassano 1773, p. 9; G. STUROLO, *Origine e vicende storiche antiche e recenti della Magica antichissima città di Cividale del Friuli*, I, tomo I, 1772, ms., Biblioteca Civica di Udine, pp. 240-241).

<sup>3</sup> L'iscrizione dell'altare di Ratchis, incisa con i caratteri dell'antica epigrafia romana, è stata recentemente studiata da Lusuardi Siena e Paola Piva; le due autrici la trascrivono come segue: [M]AXIMA DONA XPI ADCLARIT SVB(L)EIMI CONCESSAPEMMONI VBIQVE D(E)I REFO / RMARENTUR UT TEMPLA NAM ET INTER RELIQVAS / DOMVM BEATI IOHANNIS ORNABIT PENDOLA TEGURO PVLCHRO ALT / ARE DIDABIT MARMORIS COLORE RATCHIS HIDEBOHOHLRIT. E le stesse studiosi la traducono nel seguente modo: "Ratchis Hidebohohlrh grandissimi fa risplendere i doni di Cristo concessi al sublime Pemnone affinché dovunque fossero ricostruiti i templi di Dio e infatti, tra le altre, ha ornato la casa del beato Giovanni di *pendola* per il bel tegurio e l'ha arricchita dell'altare del colore del marmo (oppure ha provveduto l'altare del colore del marmo, o ancora ha provveduto l'altare marmoreo di colore)", (cfr. S. LUSUARDI - P. PIVA, *Scultura decorativa e arredo liturgico a Cividale e in Friuli tra VIII e IX secolo*, in *Paolo Diacono e il Friuli altomedievale* (sec. VI-IX), Atti del XIV Congresso Internazionale di Studi sull'Altomedioevo, Cividale del Friuli e Bottenicco di Moimacco, 24-29 settembre 1999, Spoleto 2001, pp. 493-594).

Il riferimento ad una chiesa dedicata al Battista è significativa e in perfetta armonia con il contesto longobardo: i Longobardi ebbero sempre una particolare venerazione per il Santo Precursore poiché viva voce della loro conversione al cristianesimo, a cui giunsero tramite l'arianesimo.

<sup>4</sup> Da un'accurata analisi degli scritti dello storico Marcantonio Nicoletti si evince che l'altare di Ratchis era già nel 1568 nella chiesa cividalese di S. Martino, collocato ad altare maggiore. Questo dato anticipa di quasi un secolo quanto finora sostenuto dagli storici (cfr. M.A. NICOLETTI, *Il Ducato del Friuli durante la dominazione dei Longobardi e dei Franchi*, a cura di P. Zampa, Udine 1928, p. 38 (ms. originale del 1568 custodito dalla Biblioteca Civica di Udine).

<sup>5</sup> Per tali denominazioni si segnala in particolare: M.A. NICOLETTI, op. cit., 1928, p. 38; G. SUROLO op. cit. 1772, p. 230; G. SUROLO, *Frammenti antichi e recenti per la storia di questi Rm<sup>o</sup> monasteri conventi ed eremitori che furono...*, C. 1776, ms. Biblioteca del Museo Archeologico di Cividale, p. 97; G.B. BELGRADO, *Storia di Cividale*, 1789, ms., Archivio del Capitolo del Duomo, car. 42-43; R. GARRUCCI, *Sculture non cimenteriali in Storia dell'arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, VI, Prato 1880, p. 29; P. PASCHINI, *Brevi note archeologiche sopra un gruppo di monumenti longobardi a Cividale* in *Bollettino della Civica Biblioteca e del Museo*, 1-2, Udine 1910, pp. 9-10.

<sup>6</sup> Il culto di Santa Massima sorto intorno all'altare di Ratchis si evince dagli scritti del Nicoletti. Tale Santa fu nel '500 erroneamente ritenuta nativa di Cividale per una scorretta interpretazione del Martirologio Romano da parte dello storico cividalese, poiché il "Forumiulii" ivi riportato indicava l'antica Fréjus e non Cividale (cfr. M. A. NICOLETTI, op. cit., 1928, p. 38; G.B. BELGRADO, op. cit., 1789, car. 42).

<sup>7</sup> Della presenza di barocchi parapetti in legno a rivestimento dell'altare di Ratchis ci dà notizia il Giussani (cfr. M. GIUSSANI, *Cronaca dei comuni*, in *Rivista Friulana*, 44, 28 ottobre 1860, p. 348).

<sup>8</sup> L'aneddoto della tentata sottrazione dell'altare di Ratchis dalla chiesa di S. Martino ad opera del capitolo del Duomo ci è narrato dallo Sturolo (Cfr. G. SUROLO, op. cit., 1772, pp. 240-241).

<sup>9</sup> L'operazione fu allora gestita in concertazione tra il Museo Archeologico di Cividale, di cui era allora direttore Giuseppe Marioni, e la Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Udine, rappresentata dall'ispettore Umberto Piazzo (cfr. documentazione custodita nell'Archivio del Museo Archeologico di Cividale, cartolario AM I 22).

<sup>10</sup> Riguardo la nuova sistemazione dell'altare di Ratchis, presso il Museo del Duomo di Cividale, si discusse molto sulla funzione che essa qui doveva assumere: il progetto iniziale era quello di non musealizzare l'opera, ma renderla ancora utile, col Battistero di Callisto, al culto del Battesimo. Ciò è illuminante per chiarire il legame che unì sempre i Cividalesi all'altare di Ratchis: tale legame si è consolidato nel tempo e nei secoli soprattutto perché l'opera è stata sempre mantenuta viva con la vita liturgica della comunità (cfr. Lettera datata 25 giugno 1942=XX, allegato alla 1619 bis, del R. Ispettore On. Ai Monumenti Marioni alla R. Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Trieste; Archivio del Museo Archeologico di Cividale, cartolario AM I 22, fasc. 1).

<sup>11</sup> Cfr. G. FOGOLARI, *Cividale del Friuli* in *Italia Artistica*, 23, Bergamo 1906, p. 42; P. PASCHINI, op. cit., 1910, p. 9; C. CECHELLI, *Arte barbari-*

*ca cividalese* in *Memorie Storiche Forogiuliesi*, XII-XIV, 1918, p. 24.

<sup>12</sup> Per una corretta lettura dell'altare di Ratchis, l'iconografia non andrebbe disgiunta dall'originale soluzione policroma che l'opera aveva in origine; ma poiché della sua policromia si parlerà nella seconda parte di questo lavoro, si ritiene utile precisare che quest'analisi iconografica osserverà le immagini prevalentemente dal punto di vista formale. Alcuni inevitabili accenni alla risoluzione estetica dei modelli dell'altare di Ratchis verranno ripresi e rianalizzati nella seconda parte di questo scritto.

<sup>13</sup> L'evidenza di livelli gerarchici nella fruizione dell'altare di Ratchis confuta quanto sostenuto finora dagli storici ed in particolare le posizioni del De Francovich che attribuiva all'organizzazione delle scene scolpite sull'altare una certa casualità, non dissimile da quella osservata sui sarcofagi tardo antichi ravennati (cfr. DE FRANCOVICH G. 1961, *Osservazioni sull'altare di Ratchis a Cividale e sui rapporti tra Occidente e Oriente nei secoli VII e VIII D.C.*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, I, Roma, pp. 173-236).

<sup>14</sup> Il corsivo si riferisce all'iscrizione incisa sull'altare di Ratchis per la cui trascrizione ed interpretazione rinvio alla nota 3 di questo studio.

<sup>15</sup> L'altare a cassa è detto altrimenti anche "ad arca" o "a sarcofago" (cfr. A. SILLI, *Liturgia ed edifici sacri* in *Saggi e lezioni sull'arte sacra* a cura dell'Istituto Beato Angelico di Studi per l'arte sacra, MCMXXXV-VI, Roma, pp. 42-72; S. DE BLAAUW, *L'altare nelle chiese di Roma come centro di culto e della committenza papale in Roma nell'Alto Medioevo*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 27 aprile - 1 maggio 2000, XLVIII, I, Spoleto 2001, pp. 969-989). Si Ricorda che l'altare di Ratchis è spesso citato dalle fonti di seconda metà del '900 anche come "ara di Ratchis", con un vocabolo latino che indica quegli altari su cui gli antichi romani compivano i sacrifici (cfr. J.H. EMMINGHAUS *Altare* in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 1991, pp. 436-442).

<sup>16</sup> Cfr. F.W. DEICHMANN, *Archeologia Cristiana*, Roma 1993 (ed. orig. *Einführung in die Christliche Archäologie*, Darmstadt 1983), p. 60.

<sup>17</sup> Cfr. J.H. EMMINGHAUS, op. cit., 1991, pp. 437-439.

<sup>18</sup> Cfr. S. DE BLAAUW, op. cit., 2001.

<sup>19</sup> "Sotto papa Zaccaria (741-752) si accenna per la prima volta ad una raffigurazione applicata su una vestis: una Natività del Signore" (S. DE BLAAUW, op. cit., 2001, p. 988).

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 986.

<sup>21</sup> Il sarcofago cristiano è elaborazione del modello pagano, e su esso i primi cristiani scolpirono temi del vecchio e nuovo testamento; gli altari lapidei a cassa di sec. VI-VII non sono affatto scolpiti con articolate scene figurative e portano incise semplici immagini geometriche e simboli eucaristici.

<sup>22</sup> Cfr. P. VERZONE, *Da Bisanzio a Carlomagno*, Milano 1968, pp. 154-156.

<sup>23</sup> Nella tradizione occidentale prevale il tipo ancor oggi visibile su una formella della porta lignea di Santa Sabina a Roma (inizi sec. V): Cristo sale su un monte roccioso e viene sollevato verso l'alto da angeli (cfr. F. BISCONTI (a cura di), *Temi di iconografia paleocristiana*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 2000, p. 128; A.A. SCHMID, *Himmelfahrt Christi* in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, ed. Herder, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1970, pp. 268-276).

La festa dell'Ascensione fu introdotta nel calendario liturgico alla fine del sec. IV; cade esattamente quaranta giorni dopo la Pasqua e dal punto di vista figurativo attinge, in Oriente, all'iconografia pre-costantiniana del culto del Sole (istituito nel 274 dall'imperatore Aureliano); da qui l'identificazione di Cristo come *Sol invictus* (*Dizionario Patristico di Antichità Cristiane*, II, Casale Monferrato 1983-1984; G.B. LADNER, *God, Cosmos, and Humankind*, London 1995).

<sup>24</sup> "...ecco due uomini in bianche vesti si presentarono a loro e dissero: 'Uomini di Gallilea, perché state a guardare il cielo? Questo Gesù, che è stato tra voi assunto fino in cielo, tornerà un giorno allo stesso modo in cui l'avete visto andare in cielo' (At 1, 9-11). La *Maiestas Domini* ha il suo referente iconografico non solo negli Atti degli Apostoli ma anche nella visione di Ezechiele (Ez 10, 1-17).

<sup>25</sup> Cfr. P. SKUBISZEWSKI, *Cristo* in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, 1994, pp. 501-502.

<sup>26</sup> "In certe immagini venerabili si rappresenta il precursore che mostra col dito l'agnello. Noi abbiamo adottato questa rappresentazione come un'immagine della grazia; per noi era l'ombra di questo agnello, il Cristo nostro



Dio che la legge mostrava. Noi preferiamo oggi la pienezza della legge. In conseguenza bisognerà rappresentare nelle immagini il Cristo, nostro Dio, sotto la forma umana dell'antico Agnello; Gesù vivente nella carne, sofferente, morente per la nostra salute per ottenere redenzione nel mondo" (Concilio di Costantinopoli del 692, Canone XI). Cfr. C.L. RAGGHIANI, *Medioevo europeo (VIII-XII secolo)* in *Storia della scultura nel mondo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1978, p. 7.

<sup>27</sup> Cfr. F. BISCONTI, op. cit., 2000, p. 211; A.A. SCHMID, op. cit., 1970, p. 268; A. GRABAR, *L'art à la fin de l'antiquité et du moyen âge*, Paris 1968, pp. 607-608. Il Grabar ricorda che un prototipo classico - pagano dell'immagine clipeata è scolpito sulla stele funeraria di Treviri.

<sup>28</sup> Cfr. G.B. LADNER, op. cit., 1995, p. 5; G. HEINZ MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano 1984, p. 121; E. URECH, *Dizionario dei Simboli Cristiani*, Roma 1995, p. 41.

<sup>29</sup> Cfr. A. GRABAR, op. cit., 1968, p. 611; G. HEINZ MOHR, op. cit., 1984, p. 32.

<sup>30</sup> L'interpretazione di tali astri come sole e luna, finora passata inosservata agli storici che si sono occupati dell'altare di Ratchis, è suggerita dal confronto con la Visione dei Profeti affrescata nel convento dei Martiri di Esna (sec. XIII, Georgia) e con l'iconografia di alcune delle ampolle palestinesi di Monza (cfr. T. VELMANS - A. ALPAGO NOVELLO, *L'arte della Georgia*, Milano 1996, pp. 21-28; A. GRABAR, op. cit., 1968, p. 611). Fu raramente raffigurata nel sec. VIII, con sistematicità invece tra i sec. X-XIII.

<sup>31</sup> Cfr. G. HEINZ MOHR, op. cit., 1984, p. 241. I primi esempi di Cristo nimbato si hanno negli affreschi catacombali di S. Callisto a Roma.

<sup>32</sup> Cfr. G.B. LADNER, op. cit. 1995, p. 57; G. HEINZ MOHR, op. cit., 1984, p. 68.

<sup>33</sup> Cfr. G. HEINZ MOHR, op. cit., 1984, p. 121; E. URECH, op. cit., 1995, p. 41.

<sup>34</sup> Tale chiave di lettura è suggerita dalla restauratrice Maria Teresa Costantini, maestra e amica, preziosa collaboratrice con cui è stata svolta la ricerca sull'originale policromia dell'altare di Ratchis, che verrà illustrata nel prossimo numero di questa rivista.

<sup>35</sup> Cfr. G. HEINZ MOHR, op. cit., 1984, pp. 245-246; J.C. COOPER, *Dizionario dei simboli*, Padova 1987, pp.192-194.

Il Cecchelli attribui all'errata posizione anatomica della mano di Cristo (il palmo rivolto all'esterno) la volontà dell'artista a far sì che egli benedica "proprio i devoti che stanno di prospetto all'altare" (C. CECHELLI, *I monumenti del Friuli dal secolo IV al XI*, Milano-Roma 1943, pp. 4-5). Recentemente Nazzi ha sostenuto che tale mano esprime la volontà di "affermare il mistero trinitario e cristologico: una natura in tre persone di Dio, due nature in una persona in Cristo; messaggio che il Cristo conferma, leggendo 'in se stesso' la verità senza alcuna intermediazione" (F. NAZZI, *Civildale longobarda. Riflessioni su alcune opere d'arte in 25° Istituto Tecnico Agrario Statale "Paolino d'Aquileia"*, 27 ottobre 1985, Civildale del Friuli, pp. 16-27).

Si ricordi che i Longobardi si convertirono dal paganesimo al cristianesimo tramite l'arianesimo; e proprio intorno alla natura di Cristo differiva la posizione teologica degli ariani dai cristiani. Tale disputa fu risolta nel 325, col concilio di Nicea, ove si respinse la formulazione ariana imponendo la consustanzialità del Padre e del Figlio in Cristo.

<sup>36</sup> Cfr. REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, II, 1, Paris 1956, p.7; G. HEINZ MOHR, op. cit., 1984, p. 214.

<sup>37</sup> Cfr. F. BISCONTI, op. cit., 2000, p. 128.

<sup>38</sup> Cfr. C. CECHELLI, op. cit., 1943, p. 4.

<sup>39</sup> L'iconografia di Cristo con vesti sacerdotali fu elaborata in Oriente, nel sec. VI per la raffigurazione della Comunione degli Apostoli; tale iconografia si pone in relazione al Salmo 109,4: "Il signore ha giurato e non si pente: 'tu sei sacerdote per sempre al modo di Melchisedek'" (cfr. P. SKUBISZEWSKI, op. cit., 1994, p. 493-521; G. HEINZ MOHR, op. cit., 1984, p.121)).

<sup>40</sup> Cfr. J.S.J. BRAUN, *Die Liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwirkung, verwendung und symbolik*, Berlin, Karlsruhe, München, Strassburg, Wien und St Louis 1907, p. 577.

<sup>41</sup> Tale contaminazione iconografica è stata suggerita da Nazzi (cfr. F. NAZZI, op. cit., 1985, p. 21).

<sup>42</sup> Nell'antica Grecia l'occhio era simbolo di Apollo (contemplatore del cielo) e del sole, considerato anche occhio di Zeus (cfr. G. HEINZ MOHR, op. cit., 1984, pp. 252-253; J.C. COOPER, op. cit., 1987, pp. 205-206).

<sup>43</sup> Cfr. D. GIOSEFFI, *Scultura altomedievale in Friuli*, Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone 1977, pp. 27-29.

<sup>44</sup> G. MARIONI - C. MUTINELLI, *Guida storico artistica di Civildale*, Udine 1958, p. 358.

<sup>45</sup> M. BUSSAGLI, *Storia degli Angeli*, Milano 1991 (per le citazioni ed. Rusconi del 1995), pp. 67-68; G.C. MENIS (a cura di), *I Longobardi*, Milano 1990, pp. 171-172. La monetazione longobarda di sec. VIII emulava la produzione numismatica bizantina di sec. VI.

<sup>46</sup> Cfr. M. BUSSAGLI, *Cielo* in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 1993, pp. 739-748.

<sup>47</sup> Con l'episodio della visita di Maria ad Elisabetta si riconosce l'avvenuto concepimento di Giovan Battista, il precursore di Gesù. Tale evento non fu in Occidente oggetto di particolare culto; diversamente, in Oriente esso fu considerato non meno importante del concepimento di Maria: veniva festeggiato il 24 settembre ed è attestato come festa già nel sec. VIII (G.B. LADNER, op. cit. 1995, p. 17; M. LECHNER, *Heimsuchung Mariens* in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, II, ed. Herder, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1970, pp. 229-235; F. CABROL - H. LECLERQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris 1907-1953, (CXII-CXIII) alla voce "Marie, Mère de Dieu", p. 2040).

<sup>48</sup> *Dizionario Patristico di Antichità Cristiane*, II, Casale Monferrato 1983-1984, p. 2106. Il tipo iconografico dell'incontro di Maria con Elisabetta è quello rappresentato sui mosaici della basilica eufrasiana a Parenzo (sec. VI); un esempio di abbraccio, come avviene sull'altare di Ratchis, si ha invece su una formella della cattedra di Massimiano (sec. V).

<sup>49</sup> A. GRABAR, *Le vic della creazione nell'iconografia Cristiana. Antichità e Medioevo*, Milano 1999, pp. 162-163. Sull'abbraccio come linguaggio simbolico del concepimento l'autore prosegue: "Ma poiché secondo i Vangeli è l'Annunciazione il momento effettivo del concepimento [di Maria], gli artisti posero l'Annunciazione e la Visitazione una accanto all'altra come due immagini parallele dello stesso tema: la seconda era stata aggiunta alla prima in conformità alla tradizione iconografica corrente per mostrare il primo testimone del concepimento di Cristo".

<sup>50</sup> J.C. COOPER, op. cit., 1987, p. 100.

<sup>51</sup> G. HEINZ MOHR, op. cit., 1984, p. 246.

<sup>52</sup> Brozzi definì la pianta un "palmizio stilizzato" (M. BROZZI 1951, *L'altare di Ratchis nella sua interpretazione simbolica* in "La porta orientale", 9-10 settembre-ottobre, pp. 3-15); ma nella scena successiva, quella dell'Adorazione dei Magi, il ramo di palma scolpito ha un carattere molto diverso; l'elemento vegetale scolpito sulla scena della Visitazione sembra invece assai simile a quello rappresentato nell'Adorazione dei Magi, ma presso le mezze rosette e sotto la figurina femminile che sta dietro il trono della Vergine. Per il significato del velo cfr. G. HEINZ MOHR, op. cit., 1984, p. 346; F. BISCONTI, op. cit., 2000, p. 300.

<sup>53</sup> S. CASARTELLI NOVELLI, *Segni e Codici della figurazione altomedievale*, Spoleto 1996, p. 53.

<sup>54</sup> G. HEINZ MOHR, op. cit., p. 249.

<sup>55</sup> Colonnine rigate simili a quelle scolpite sulla scena della Visitazione di Maria ad Elisabetta dell'altare di Ratchis si ritrovano, per esempio, su un dorsale di cattedra del Museo Archeologico di Grado; i capitelli cubici sono invece molto simili a quelli spagnoli di Santa Maria de Naranco e Santa Cristina di Lena del sec. IX (cfr. A. TAGLIAFERRI (a cura di), *La Diocesi di Aquileia e Grado* (Corpus di scultura altomedievale, X), Spoleto 1981, tav. LXVI, fig. 272; J. PJOAN, *Summa artis. Historia general del arte*, Madrid 1955-1961, fig. 656-657).

<sup>56</sup> S. CASARTELLI, *Croce* in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, 1994, pp. 536-545.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 538.

<sup>58</sup> Cfr. R. DELLA TORRE, *Una lapide bizantina ed il Battistero di Callisto*, Civildale 1897, p. 9; A. FUGGER - C. JAGGI - M. MARTIN - R. WINDER, *Die Schweiz zwischen Antike und Mittelalter*, Switzerland 1996; M. BROZZI, op. cit., 1951, p. 9.

<sup>59</sup> Un esempio di miniatura merovingia ove è raffigurata una croce con al centro un fiore si ha nel frontespizio del Sacramentario Gelasiano (reg. lat. 316, foglio 131). Non si esclude che in tali fiori entrino in gioco anche precisi significati simbolici, legati al numero dei petali (nel caso dell'altare di Ratchis i petali sono sei, ripetuti quattro volte: quindi sei volte quattro). Tale chiave di lettura permea l'immaginario di tutto il Medioevo e pure l'esegesi

biblica di questi secoli (cfr. *Dizionario Enciclopedico del Medioevo*, Roma 1998, II, alla voce “numeri, simbolismo dei”).

<sup>60</sup> Cfr. M. BROZZI, op. cit., p. 11; J.C. COOPER, op. cit., 1987, p. 250; G. HEINZ MOHR, op. cit., 1984, p. 302.

<sup>61</sup> Il simbolo della ruota gigliata scolpita sulla lastra posteriore dell'altare di Ratchis è stato superficialmente interpretato dalla critica come *chrismon*; ma questo anagramma, sovrapposizione delle lettere greche C e P, dovrebbe originare una ruota fornita di sei raggi ...non cinque, come quella scolpita sull'altare cividalese. Si ritiene che anche nel cerchio gigliato scolpito sull'altare di Ratchis, come in tutta l'opera d'altronde, siano sempre vivi forti simbolismi numerici: quella tradizione aritmetico – mistica viva in tutta la patristica e rivitalizzata da Sant'Agostino, per cui il numero cinque rappresenta di per sé la cifra più perfetta del microcosmo uomo.

<sup>62</sup> Cfr. G. PERUSINI, *Amuleti barbarici del Museo di Cividale*, in *Scritti storici in memoria di Paolo Lino Zovatto*, Milano 1972 pp. 153-163., fig. 8; S. CASARTELLI NOVELLI, op. cit., 1996, p. 116 e Tav. CII-1.

<sup>63</sup> M.L. THÉREL, *Les symboles de l'«ecclesia» dans la création iconographique de l'art chrétien du III<sup>ème</sup> au VI<sup>ème</sup> siècle*, Roma 1973, pp. 134-140; A. WEIS, *Drei Könige in Lexikon der Christlichen Ikonographie*, II, ed. Herder, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1970, pp. 539-547. L'immagine dell'Adorazione dei Magi fu anche promossa ed incentivata in particolare secoli per esprimere ed incoraggiare la conversione dei pagani: nei sec. IV e VI, con sant'Epifanio prima e Gregorio Magno poi (cfr. F. CABROL – H. LECLERQ, op. cit., 1907-1953, (CVIII-CIX) alla voce “Mages”, pp. 980-986).

<sup>64</sup> Un esempio di arte minuta con scena dell'Adorazione dei Magi si ha nella fibula d'oro di Medellin (sec. VI) del Museo Arqueológico Nacional di Madrid (cfr. *The Art of Medieval Spain*, a.D. 500-1200, Metropolitan Museum of Art, New York 1993, p. 42).

<sup>65</sup> Permane una certa pluralità di opinioni della critica riguardo il copricapo che i Magi scolpiti sull'altare di Ratchis indossano: per Garrucci è un “pileo frigio”, per Grion un “breve camauro”, per Cecchelli un pileo frigio simile alla base a un turbante e in sommità a una mitra (cfr. R. GARRUCCI, op. cit., 1880, p. 29; G. GRION, *L'arca del duca Ratchis nel S. Martino di Cividale* in *Pagine Friulane*, VIII, 2, p. 28; C. CECHELLI, op. cit., 1943, p. 11).

<sup>66</sup> Cfr. F. CABROL – H. LECLERQ, op. cit., 1907-1953, (CVIII-CIX) alla voce “Mages”, p. 984.

<sup>67</sup> Sant'Epifanio osservò che i Magi non potevano aver visto, a Betlemme, un neonato poiché Erode fece uccidere tutti i bambini di età superiore ai due anni (F. CABROL – H. LECLERQ, op. cit., 1907-1953, (CVIII-CIX) alla voce “Mages”, pp. 991-992).

<sup>68</sup> L'elemento arcuato sotto cui sta la Vergine, nella scena dell'Adorazione dei Magi scolpita sull'altare di Ratchis è stato diversamente interpretato dalla critica: Mutinelli e Gaberscek vi hanno visto un “alto schienale del trionfo”, ruotato di 90° insieme al volto di Maria (C. MUTINELLI, *L'ara di Ratchis*, in *Quaderni della Face*, 35, 1969, pp. 9-23; C. GABERSECK, *Note sull'altare di Ratchis*, in *Memorie Storiche Forogiuliesi*, 1973, pp. 53-72); diversamente il Cecchelli ritenne che esso fosse “un colonnato di archivolti di tuttosesto e di doppia ghiera impostati su capitelli cubici scantonati” che fa da sfondo alla scena (C. CECHELLI, op. cit., 1918, p. 10).

<sup>69</sup> J.C. COOPER, op. cit., 1987, p. 100.

<sup>70</sup> Un esempio di rilievo visigoto dell'Adorazione dei Magi ove Maria siede su una sedia, simile a quella scolpita sull'altare di Ratchis si ha a San Isidoro di Leòn; qui ritroviamo anche un uguale angelo in volo orizzontale caratteristico delle opere copte (cfr. J. PIJOAN, op. cit., 1955-1961, figg. 577-578; C. GABERSECK, op. cit., 1973, p. 61).

<sup>71</sup> Il tipo iconografico di Maria con mantello e velo ebbe più popolarità di quella, elaborata nel sec. V, ove Maria ha vesti e sembianze di un'imperatrice (cfr. J.V. LAARHOVEN, *Storia dell'arte cristiana*, Milano 1999, pp. 38-39).

<sup>72</sup> Cfr. N. AÖBERG, *Die Kunststile des siebenten Jahrhunderts*, in *Caratteri*

*del secolo VII in Occidente*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, V, Spoleto 1958, pp. 357-370, fig. 229; W. HÜBENER, *Die Goldblattkreuze des frühen Mittelalters herausgegeben*, Bühl-Baden 1975, p. 128.

<sup>73</sup> Cfr. G. HEINZ MOHR, op. cit., 1984, p. 259.

<sup>74</sup> Cfr. G. HEINZ MOHR, op. cit., 1984, p. 326.

<sup>75</sup> Una simile raffigurazione del Bambin Gesù con la stella sul capo si ha sui mosaici dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore a Roma e sulla medaglia bronzea di sec. IV del Museo Cristiano Vaticano dell'Anticabinet D'Edmond Le Blant. Per il significato di tale iconografia cfr. F. CABROL – H. LECLERQ, op. cit., 1907-1953, (VII e CVIII-CIX) alla voce “Amulettes” e “Mages”, fig. 503 e fig. 7496.

Si ritiene che le stelle scolpite sull'altare di Ratchis abbiano un doppio messaggio simbolico e per il loro numero (tre) e per la quantità dei loro petali: il cinque e il sei sono rispettivamente cifra perfetta del microcosmo uomo e numero biblico in relazione alla Creazione.

<sup>76</sup> La figurina posta dietro il seggio di Maria, nella scena dell'Adorazione dei Magi è stata nel corso dei secoli identificata con diversificati personaggi: s. Giuseppe, Tassia (madre di Ratchis), una fantesca, Ratperga (moglie di Ratchis), una figurina simbolica, il profeta Balaam, il profeta Isaia o Michea (cfr. G. STUROLO, op. cit., 1772, p. 235; R. EITELBERGER 1857, *Cividale in Friaul und seine Monumente*, Wien. 1857, p. 13; F. DERTAIN, *Etude sur l'architecture lombarde, les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris 1865-1882, p. 15; G. GRION, *Guida storica di Cividale e del suo distretto*, Cividale 1899, p. 400; C. CECHELLI, op. cit., 1918, p. 14; G. DE FRANCOVICH, op. cit., 1961, pp. 174 e 218).

L'interpretazione della scrivente sulla figura femminile posta dietro al trono della Vergine, nella scena dell'Adorazione dei Magi dell'altare di Ratchis, è frutto di un'analisi articolata su differenti livelli di lettura del soggetto: il primo è interno alla figura stessa, e ne esplora gestualità ed espressività; il secondo pone questa figura in relazione all'intera scena e all'intero ciclo figurativo dell'altare; il terzo livello di lettura si appella alle fonti patristiche e bibliche. Dai primi criteri di analisi emerge che la gestualità, sempre distrattamente osservata dalla critica ufficiale, è precisa e inequivocabile qui come in tutta l'opera: la mano sinistra sta ripiegata sul petto, quella destra all'altezza del ventre, sopra la cintola; tale gestualità è in stretta relazione con gli elementi stella e giglio, posti con essa in asse, e con la vicina Vergine. Da raffronti iconografici con altre opere si evince che la figurina addita all'utero, alla sede della vita, mentre con la mano sinistra compie un gesto di umiltà e promessa. Dall'approfondimento delle fonti patristiche si apprende che il dogma della verginità di Maria fu uno dei più antichi dogmi mariani; fu ampiamente sostenuto dai padri della Chiesa ed indicato da Gregorio di Nissa e da Sant'Agostino come “voto di castità” (*Dizionario Patristico di Antichità Cristiane*, II, Casale Monferrato 1983-1984, p. 2107).

<sup>77</sup> Per maggior precisione: il motivo a mezzose rosette cordonate, ampiamente rappresentato nei sec. VIII-IX è già presente a Salona, nella basilica *maior* di sec. VI (cfr. S. LUSUARDI - P. PIVA, op. cit., 2001, pp. 516-517). Diversamente, la decorazione di rosette intercalate a gigli si trova scolpita nel sec. VII in un castello siriano, (presso Safa) e, agli inizi del sec. VIII, fa la sua prima comparsa in Italia, su un pilastro di Cimitile.

<sup>78</sup> Cfr. G. HEINZ MOHR, op. cit., 1984, p. 114.

<sup>79</sup> Per il significato del giglio si rinvia a quanto commentato nella precedente scena della Visitazione. E' significativo ricordare, inoltre, che pure il Cristo Redento nella Bibbia è identificato con lo stesso elemento floreale poiché “*Israel germinabit sicut ilium*” (Hosea 14,6); inoltre lo stesso elemento gigliato compare ripetutamente nella decorazione del Tempietto di Santa Maria in Valle (cfr. H.P. L'ORANGE, *L'originaria decorazione del Tempietto Cividalese* in *Atti del II Congresso di Studi sull'alto Medioevo*, Spoleto, pp. 95-113, 1953, p. 97).