

# INTEMEVION



# INTEMEVION

cultura e territorio

n. 2 (1996)

# INTEMELION

n. 2 (1996)

## **cultura e territorio**

Rivista dell'Accademia di cultura intemeliana

*Direttore scientifico:* Giuseppe Palmero

*Direttore responsabile:* Renzo Villa

### *Comitato di redazione*

Paki Cudemo

Sandro Littardi

Patrizia Scarsi Tonet

### *Segreteria di redazione:*

Beatrice Palmero

Fausto Amalberti

### *Comitato scientifico*

Mario Ascheri (Università di Siena)

Laura Balletto (Università di Genova)

Francesco Biamonti (Scrittore)

Werner Forner (Università di Siegen - Germania)

Daniela Gandolfi (Istituto Internazionale di Studi Liguri)

Silvano Rodi (ispettore onorario del Ministero dei Beni Culturali)

Fiorenzo Toso (dialettologo e storico della cultura ligure)

### *Direzione e redazione:*

Via Ville 30 – 18039 Ventimiglia (IM); tel. & fax (0184)356294

supplemento al n. 8, anno LI (1996), del mensile "La voce intemeliana"  
(reg. tribunale di Sanremo n. 17/1951)

Fulvio Cervini

## La «resistenza al gotico» nella Liguria duecentesca Il portale della cattedrale di Ventimiglia

A Girolamo Rossi, il «peristilio in cui s'apre la maggior porta» della cattedrale di Santa Maria Assunta in Ventimiglia pareva «bellissimo». Tuttavia, «per quanto sia desso solido ed elegante, per suo archeggiare a sesto acuto, laddove l'arco tondo predomina in tutto il rimanente dell'edificio, venne turbata quell'armonia, che da una ben intesa disposizione di cose fra se dissimili, mena sempre ad unità d'effetto»<sup>1</sup>. Il giudizio del Rossi è l'incunabolo delle vicissitudini storiografiche del portale maggiore, che impropriamente lo studioso chiamava «peristilio»: un manufatto ritenuto in sé ragguardevole, ma fuori luogo e fuori scala. Già nel secolo scorso, la cattedrale e il suo ingresso parlavano lingue diverse. Ma in tutti questi anni si sono fatti ben pochi sforzi per cogliere la natura di questa discrasia, e soprattutto per restituire una vera dimensione estetica e culturale alla lingua di un portale ingombrante e incompreso.

La sua «povertà» scultorea è forse all'origine di una sfortuna critica che passa attraverso una sorta di minimalismo interpretativo, sovente tanto prodigo di attenzioni verso l'architettura della cattedrale quanto avaro di considerazione nei riguardi del suo avancorpo. Rammenteremo quindi il precoce sopralluogo di Alfredo D'Andrade, che disegnò capitelli e particolari ornamentali in due fogli datati 30 agosto 1883, rilevando che il portale doveva essere più moderno del resto dell'edificio<sup>2</sup>; e parimenti il corretto (ancorché generico) giudizio di

---

<sup>1</sup> G. ROSSI, *La Cattedrale e il Battistero di Ventimiglia*, in «Giornale Ligustico di archeologia, storia e belle arti», IV (1877), p. 212.

<sup>2</sup> Torino, Museo Civico, Fondo D'Andrade, nn. 4380-4381. Sono riprodotti in due tavole fuori testo da A. ARTUSO, *Storia del restauro architettonico dei monumenti di Ventimiglia Alta*, Ventimiglia 1990; e regestati, con tutti gli altri disegni della rac-

David Macgibbon, per cui «the porch of the cathedral (...) is old, and is decidedly Italian in character»<sup>3</sup>: quindi non francese, malgrado il suo «goticismo». Di Ventimiglia si era ricordato anche Pietro Toesca, annoverando il portale del duomo fra quei monumenti duecenteschi che conferiscono all'architettura gotica ligure «una sua vaga individualità»<sup>4</sup>: citazione tanto più preziosa, perché inserita in una sintesi celebre di respiro larghissimo come, appunto, *Il Medioevo*. Ma intanto restava l'apparente contraddizione fra una struttura «notevole» e le sue «protoni ferine di concezione e di fattura assai arcaiche», cui fugacemente accennava Carlo Ceschi nel 1949<sup>5</sup>. L'inquadramento critico della facciata intemelia si deve soprattutto a Nino Lamboglia, che alla cattedrale seppe dedicare fra l'altro assidue cure restaurative. Proprio i resoconti dei lavori offrirono al compianto archeologo più di una circostanza per puntualizzazioni cronologiche e valutative che in genere, tuttavia, toccarono solo di sfuggita lo stile delle sculture e la tipologia del portale. Trattando dei ripristini postbellici, Lamboglia datò la struttura al «XIII secolo inoltrato»; dando conto più diffusamente dei restauri esterni del duomo, attribuì poi al «superbo portale gotico» una cronologia più ampia, che giungeva ad abbracciare il primo Trecento. Questa datazione approssimativa venne confermata dopo le campagne del 1968-70, quando fu ribadita l'estraneità del portale al resto della chiesa, di cui costituiva l'«unico elemento goticizzante», per quanto «grandioso e sproportionato»<sup>6</sup>: concetti che tornano poco dopo nella ricognizione di Duilio Citi, che peraltro abbozza pure una rapida descrizione dei capitelli (datati ancora, come il «protiro», al tardo Duecento)<sup>7</sup>. Ma in

---

colta, da M. MARCENARO, *Alfredo D'Andrade*, in *Medioevo demolito. Genova 1860-1940*, a cura di A. DUFOUR BOZZO e M. MARCENARO, Genova 1990, p. 306.

<sup>3</sup> D. MACGIBBON, *The Architecture of Provence and the Riviera*, Edinburgh 1888, p. 448 (e fig. 264).

<sup>4</sup> P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, II, Torino 1927, pp. 702-703.

<sup>5</sup> A. CESCHI, *I monumenti della Liguria e la guerra 1940-45*, Genova 1949, p. 275.

<sup>6</sup> N. LAMBOGLIA, *Il ripristino della cattedrale di Ventimiglia*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», VI (1951), 1-2, pp. 34-35; *Il restauro esterno della cattedrale di Ventimiglia*, ibid., XVI (1961), 3-4, pp. 81-97; *La cattedrale di Ventimiglia e il romanico provenzale e francese*, in Atti del II° congresso storico Liguria-Provenza (Grasse, 1968), Bordighera-Aix-Marseille 1971, pp. 61-67; *I monumenti medioevali della Liguria di Ponente*, Torino 1970, pp. 12-13.

<sup>7</sup> S. CHERICI-D. CITI, *Il Piemonte. La Val d'Aosta. La Liguria*, Milano 1979, p. 327.

nessun caso Lamboglia ebbe tempo e modo di tentare un' esplorazione più analitica del portale e del suo corredo scolpito (di regola ignorato), mentre nessun confronto giunse a corroborare una cronologia che sembra sia stata formulata soprattutto per via induttiva. L'indubbio prestigio dello studioso fece per giunta aggio sull'effettiva portata dei suoi contributi, sicché ancora nella monografia su Ventimiglia di Bruno Ciliento e Nadia Pazzini Paglieri<sup>8</sup>, e nell'opuscolo pubblicato in occasione di una mostra sulle sculture altomedievali del duomo intemelio si è riproposta la datazione larga (XIII-inizio XIV secolo)<sup>9</sup>, mentre Clario Di Fabio aveva già collocato il portale nel periodo immediatamente successivo alla conquista genovese della città, riconoscendone il carattere antelamico<sup>10</sup>.

Si direbbe insomma che la letteratura sull'argomento (fatta, lo ricordiamo, di note d'occasione più che di studi specifici sulla scultura della cattedrale) si sia prevalentemente limitata a considerare l'ingresso come una semplice tappa delle fasi edilizie del monumento, limitando ogni valutazione storico-culturale alle mere constatazioni che il portale è «troppo gotico» e «troppo grosso» per la chiesa che lo ospita (senza peraltro mai giustificare la prima).

Un primo nodo da sciogliere, dunque, è relativo all'epoca del manufatto. La critica è sempre stata concorde nell'attribuirlo a dopo il 1251, ma, con la sola eccezione del Di Fabio, non ha mai cercato di restringerne i tempi di costruzione. La domanda che andrà formulata è, allora: *quanto* dopo?

---

<sup>8</sup>A. CILIENTO-N. PAZZINI PAGLIERI, *Ventimiglia*, Genova 1991, pp. 113 -114. A dire il vero esiste a questo riguardo una certa discrepanza fra i due autori, giacché poco più avanti (p. 116) Bruno Ciliento mostra invece di aver raccolto il suggerimento del Di Fabio, datando il portale alla seconda metà del XIII secolo e rilevandone la «sostanziale affinità con la cultura figurativa del Ponente ligure e della vicina Provenza, oggetto di influssi (...) che si rinvengono da Sanremo fin verso Fréjus».

<sup>9</sup>F. PALLARES, *La Cattedrale: le fasi edilizie e i restauri*, e A. FUSCONI, *Il progetto di restauro del pronao: un cantiere conoscitivo*, in *La cattedrale di Ventimiglia. Arredo scultoreo tra alto e basso Medioevo*, Genova 1994, pp. 3 e 6-7.

<sup>10</sup>C. DI FABIO, *Il Ponente e la resistenza a Genova*, in *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova 1987, p. 128. Ultimamente, mantenendo la cronologia al tardo XIII-primo XIV secolo, Costanza Fusconi ha ravvisato nei capitelli «l'intreccio di influenze artistiche che intercorrono tra Genova e l'area provenzale d'oltralpe»: cfr. A. FUSCONI, *Cattedrale di Santa Maria Assunta: il portale*, in *Relazione su cento lavori*, in corso di pubblicazione. Ho potuto consultare questo contributo in bozze grazie alla cortesia dell'autrice.

Verifichiamo innanzitutto se esistono a questo riguardo riscontri utili di natura documentale. Una prima pezza d'appoggio, per quanto incontrovertibile, si deve ad età troppo avanzata. È infatti un disegno del 1350, conservato nell'Archivio di Stato di Genova e pubblicato da Giuseppe Palmero<sup>11</sup>, che mette in risalto la posizione dei castelli di Ventimiglia in rapporto all'abitato: fra le case emerge al centro la sagoma del duomo, aperta in facciata da un nicchione schizzato con sommarietà convenzionale, ma in cui non tarderemo a riconoscere una citazione di quel portale che, insieme al campanile, concorre a rendere la cattedrale effettivamente riconoscibile tra la schiera delle abitazioni. In ogni caso questa veduta di Ventimiglia (la più antica che si conosca, se escludiamo la rappresentazione simbolica come città turrata negli *Annali* di Caffaro) rimane per noi un sicuro *terminus ante quem*. Il secondo punto di riferimento è invece assai più vicino al presumibile periodo di realizzazione della compagine. Un rogito del notaio Giovanni di Amandolesio risulta infatti *actum in platea, ante portarium Sancte Marie de Vintimilio* il primo febbraio 1258<sup>12</sup>, mentre in seguito la medesima parola *portarium*, che evidentemente doveva alludere ad una struttura architettonica di un certo respiro (e quindi non ad una semplice porta) viene ancora adoperata a proposito dell'ingresso principale del duomo. Il 14 febbraio di quello stesso 1258, ad esempio, il notaio roga un altro atto non *ante portarium* ma addirittura *in portario*<sup>13</sup>: laddove l'ablativo di stato in luogo parrebbe del tutto improprio se il portale in questione fosse stato una semplice soglia, e non, più verosimilmente, un sito configurato in modo da ospitare tutte le persone coinvolte nella stesura dell'atto. Vi sono quindi buone ragioni per credere che Giovanni alludesse proprio al portale ancor oggi visibile, tanto più che tipologia e declinazione stilistica non ne escludono (ma, anzi, ne corroborano) una datazione proprio sulla metà del XIII secolo.

Vediamo, allora, quali siano le peculiarità della sua struttura e della sua decorazione, ancor meglio messe in risalto dai restauri cui il

---

<sup>11</sup> G. PALMERO, *Ventimiglia medievale: topografia e insediamento urbano*, Genova 1994, pp. 48-49.

<sup>12</sup> L. BALLETO, *Atti rogati a Ventimiglia da Giovanni di Amandolesio dal 1256 al 1258*, Bordighera 1993, doc. 128, p. 132; G. PALMERO, *Ventimiglia medievale...*, cit., p. 50 n. 152.

<sup>13</sup> L. BALLETO, *Atti rogati...*, cit., doc. 135, p. 139.

portale è stato sottoposto fra il 1994 ed il 1995 a cura della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Liguria<sup>14</sup>. Addossato al prospetto del duomo, l'avancorpo si apre verso la piazza inquadrando l'ingresso attraverso profonde strombature (fig.1). È come un blocco scavato, dalla forte articolazione plastica, e dà quasi l'impressione di essere costruito non «per via di porre» ma «per via di levare». Il sesto acuto degli archivolti è scandito da una serie di costoloni che trovano rispondenza nelle colonnine degli sguanci (tre per parte) attraverso i capitelli figurati. La zona degli archi e quella delle colonne sono raccordate da una cornice modanata in discreto oggetto, che corre anche lungo l'architrave, la fronte e i fianchi dell'avancorpo.

Un altro elemento di unificazione è dato dal fregio a denti di sega, che affiora sia sotto le cornici degli spioventi che nella lunetta (fig.2). La risoluzione di quest'ultima, perforata da un oculo, è esplicitamente astratta: come quella dell'architrave, dove le modanature sostituiscono idealmente figurazioni dipinte o scolpite. Nel segno di questa tendenza geometrizzante va interpretata anche la teoria di archetti pensili acuti, su tozze semicolonnate dai capitelli cubici, sgrana all'esterno della struttura. Un concio del contrafforte sinistro reca invece scolpita a rilievo assai basso una stella ad otto punte. La maggior parte di quanto si vede oggi può ritenersi filologicamente genuina: soltanto la prima colonnina dello strombo destro fu sostituita nel 1947, perché quella antica era stata seriamente danneggiata da un proiettile di obice durante la guerra. Va inoltre precisato che fregio e oculo della lunetta rimasero tamponati e coperti di intonaco per circa un secolo, e cioè dal ripristino in stile della facciata su progetto di Edoardo Arborio Mella (1874) fino ai lavori degli anni 1968-70, che condussero ad una radicale restituzione romanica dell'intero duomo<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Diretti da Costanza Fusconi, i lavori sono stati compiuti dalla Cooperativa Archeologia di Firenze. Per un ragguaglio in corso d'opera cfr. A. FUSCONI, *Il progetto di restauro...*, cit.; un resoconto dei lavori in IDEM, *Cattedrale...*, cit. Sull'argomento la Fusconi ha curato inoltre due interventi: uno a Villa Hanbury, in occasione del convegno *Tra conservazione e restauro. Seminario internazionale sul restauro dei monumenti*, 6-8 aprile 1995; e l'altro a Imperia, durante il convegno *Dall'antichità alle crociate*, svoltosi il 5 ed il 6 dicembre dello stesso anno. Di entrambi sono in corso di pubblicazione gli atti.

<sup>15</sup> N. LAMBOGLIA, *Il ripristino...*, cit.; *Il restauro esterno...*, cit.; *La cattedrale...*, cit., tav. I. Quanto rimane della *Madonna col Bambino* ottocentesca che vi fu affrescata si trova ora, dopo il distacco, nella prima cappella sinistra della stessa cattedrale.



Sugli spigoli esterni dell'avancorpo si dispongono due coppie di oranti (fig. 3) che sono anche pseudo-telamoni (di uno non sopravvive che la testa), ma gli interventi figurati rimangono propri soprattutto di mensole e capitelli (per quanto anche le basi delle colonnette, specie nello strombo sinistro, mostrino tracce di protomi antropomorfe ormai consuete dall'usura delle superfici) (fig. 4). Ed ecco quel che vi si distingue. A sinistra (fig. 7), i capitelli sono decorati, nell'ordine, da tre teste umane incorniciate da un rudimentale sistema ad archetti pensili, con una scantonatura sullo spigolo; da un mascherone zoomorfo; e ancora da tre teste, la maggiore al centro, sormontate da un partito ad archetti. Sulla mensola c'è un telamone-orante nudo (fig. 5). La mensola opposta presenta invece la figura di un angelo ad ali spiegate (con le mani di sei dita), naturalmente vestito di una lunga tunica (fig. 6). Un altro angelo torna sul primo capitello interno dello strombo destro, insieme a due teste umane e due croci. Nel secondo capitello, due quadrupedi araldici, speculari, dall'apparenza di lepri, mordono una protome umana; un'ultima testa, nel terzo capitello, è fiancheggiata da due mascheroni cornuti, presumibilmente diabolici (fig. 8).

Mensole e capitelli rivestono nell'economia del portale un'importanza secondaria: non tanto per il loro peso iconografico, di cui si dirà fra poco, ma per la loro effettiva incidenza in rapporto all'architettura del complesso. Le figurazioni sono trattate per piani larghi e tesi, per volumi massicci ben staccati dal piano di fondo, in modo da assecondare il rigonfiamento del capitello e la conformazione architettonica della mensola. Se per ipotesi le parti figurate venissero sostituite da elementi meramente esornativi, come capitelli cubici e semplici mensole lisce, la visione d'insieme ne riuscirebbe solo minimamente impoverita. Quella del portale di Ventimiglia è un'architettura che non ha bisogno della scultura, perché tende a trattare ogni elemento scultoreo nella sua precipua connotazione architettonica. In termini strutturali e impaginativi capitelli, mensole e pseudo-telamoni valgono come elementi del sistema, e non come forme autonome investite di una vitalità propria. Sono puri solidi e puri volumi, e come tali valgono alla stregua di basi, modanature, archetti e cornici a denti di sega. Una precisa conferma ne viene fra l'altro dall'archeggiatura esterna, dove i «telamoni» angolari svolgono la stessa funzione ritmica delle semicolonnine adiacenti, introducendo nella sequenza una sem-

pllice variazione armonica: e tutti e quattro vivono in stretta ed inscindibile simbiosi con quella partitura. Ci troviamo di fronte, insomma, ad un'arte che non mira ad una rappresentazione più o meno naturalistica del reale, ma cerca di fare scultura con i mezzi propri dell'architettura. L'arte di una maestranza di costruttori, più che di veri scultori; di lapicidi, più che di «figuristi».

Queste osservazioni possono servire anche ad affrontare più correttamente, a mio avviso, la questione della bassa qualità plastica dei brani figurati. I loro autori certo non avrebbero potuto rivaleggiare con Benedetto Antelami o Nicola Pisano, ma è altrettanto sicuro che la declinazione stilistica adottata è quanto di più funzionale si potesse allora concepire in relazione al tipo di portale messo in opera. Soltanto una scultura come questa avrebbe potuto sottolineare i pregi schiettamente architettonico-lapidei del manufatto, espressione non di un'architettura al servizio della scultura, ma di una scultura risucchiata dall'architettura tramite una sorta di scomposizione «cubista» del dettato figurativo. D'altronde il profilo tecnico dell'*atelier* non è affatto mediocre: i conci sono tagliati e montati con accuratezza puntuale e compiaciuta, e i materiali sono valorizzati sia mediante un'appropriata lavorazione, sia attraverso una successiva coloritura che ha ulteriormente accentuato i valori compositivi di masse e blocchi. Il restauro ha permesso di verificare che il portale di Ventimiglia venne costruito adoperando almeno due tipi di calcari (tra cui la pietra della Turbie, solitamente ritenuta l'unico materiale impiegato) e tre di marmi, di cui uno con venature brune e verdastre. Le pietre sembrano dunque provenire da cave diverse, e non è da escludere che per l'occasione siano stati rilavorati marmi antichi di reimpiego<sup>16</sup>. Non meno sorprendente è il ruolo del colore: durante la pulitura si è scoperto che l'architrave è rossastro, la tunica dell'angelo sulla mensola destra marrone, e gli archivolti dipinti a finti conci bianchi e neri, secondo uno schema caratteristico della decorazione due-trecentesca di area genovese. L'alternanza di marmi e calcari avvolge di fremiti chiaroscurali sia la partitura esterna dell'avancorpo che la stessa lunetta, dove la successione di architrave, doppio fregio (a denti di sega e liscio) e lastre levigate con l'oculo risolve da sola il problema della decorazione (senza far ricorso, per esempio, a un bassorilievo, a un affresco, a un

---

<sup>16</sup> A. FUSCONI, *Il progetto di restauro...*, cit., p. 7.

mosaico). Dunque la facciata di Ventimiglia non era affatto monocroma e opaca, ma assecondava il ben noto gusto medievale per il colore, che investiva con esuberante vitalità anche l'architettura e il suo ornato<sup>17</sup>.

Il portale si è rivelato insomma opera molto più intelligente e curata di quanto non fosse finora apparso: il rivestimento pittorico delle superfici e le variazioni materiche dovevano esaltarne la trama astratto-volumetrica, evidenziando i rapporti di forza tra i diversi elementi del sistema e accentuandone la ragguardevole qualità architettonica. Con queste premesse mi pare che si possa sviscerare con maggiore cognizione di causa anche il problema del «goticismo» del portale, solitamente contrapposto alla più antica scabrezza «romanica» del resto dell'edificio. In realtà la qualifica di «gotico» sembra essere stata appiccicata al portale di Ventimiglia soprattutto per la presenza degli archivolti costolonati a sesto acuto e per la relativa profondità degli sganci. Ma al di là di questi tiepidi spunti d'aggiornamento bisogna osservare come tutti gli altri fenomeni lessicali (dai capitelli figurati al motivo dentato, dagli archetti alle stesse cornici modanate) appartenano semmai al vocabolario romanico, mentre l'enfasi posta sui valori volumetrici non è meno devota all'eredità del passato. Il portale è saldo e pesante, lontano da indugi decorativistici. Disegno ed esecuzione lavorano sulla forza della massa muraria compatta, non sulla trasparenza delle linee portanti. Per converso, nessun portale intrinsecamente «gotico» avrebbe ridotto così all'osso i suoi brani scultorei, che in Francia quasi costituivano la ragion d'essere del portale. A Ventimiglia è piuttosto in atto una «resistenza al gotico» che propone un modello alternativo di configurazione plastico-architettonica, abile ad insistere sulla continuità della tradizione. Non si tratta però di una resistenza passiva, perché del linguaggio gotico si recepisce quel tanto che basta ad innervare la prassi consueta; e la tradizione, dal canto

---

<sup>17</sup> Cfr. ad esempio R. ROSSI MANARESI, *Considerazioni tecniche sulla scultura monumentale policromata, romanica e gotica*, in *Materiali lapidei II*, supplemento a «Bollettino d'Arte», 41 (1987), pp. 173-186; e, per l'architettura, gli studi di H.P. AUTENRIETH (come *Il colore dell'architettura*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, catalogo della mostra (Modena, 1984-85), Modena 1984, pp. 241-263) e J. MICHLER (*Über die Farbfassung hochgotischer Sakralräume*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», XXXIX (1977), pp. 29-64; *La cathédrale Notre-Dame de Chartres: Reconstitution de la polychromie originale à l'intérieur*, in «Bulletin Monumental», CXLVII (1989), pp. 117-131).

suo, è vissuta positivamente, come un grande canovaccio sul quale innestare, di volta in volta, i momenti di innovazione. Non c'è forse ignoranza del gotico, né un suo fraintendimento: piuttosto, un modo radicalmente diverso di costruire e decorare un portale, che tuttavia guarda con curiosità e interesse alle novità del tempo, adottate quando funzionali alla propria progettualità, ai propri obiettivi, al proprio modo di concepire e manipolare la superficie e lo spazio.

Le peculiarità tecnico-formali della compagine ventimigliese sono condivise da portali e parati lapidei realizzati nel corso del XIII secolo, sia a Genova che nelle due Riviere, dai *magistri antelami*. Originari delle regioni comasche e ticinesi, ma perfettamente ambientati in Liguria fin dalla metà del secolo precedente, essi detenevano del mercato edilizio e ornamentale genovese una sorta di gestione monopolistica. Intorno alla metà del Duecento, quando Genova estese nel resto della regione, e soprattutto nel Ponente, la sua egemonia politica e militare, gli *antelami* tennero dietro alle truppe d'occupazione ed ebbero buon gioco nell'esportare la propria maniera anche in provincia. La loro professionalità nel campo dell'arte di costruire edifici e di tagliare la pietra era ineccepibile: sapevano innalzare di tutto, dalle cattedrali alle macchine da guerra, e sempre con risultati di efficace e dignitosa qualità. Più deboli come scultori *tout-court*, si dedicavano soprattutto ad una plastica di moderato corredo all'architettura. La formidabile bravura nella lavorazione dei paramenti, combinata con una decorazione figurata altrettanto volta all'astrazione, tornano ad esempio nel San Salvatore dei Fieschi presso Cogorno, nella cattedrale di Albenga, nei Santi Giacomo e Filippo del castello di Andora, nel San Siro di Sanremo, nella cappella vescovile di Grasse; o in edifici minori, come il San Pietro di Lingueglietta, dove non esiste (o almeno, non esiste più) ornamentazione figurativa<sup>18</sup>. Dietro San Salvatore ci sono

---

<sup>18</sup> Su questi complessi: C. DI FABIO, *Il Ponente...*, cit., pp. 123-129; più in generale, N. LAMBOGLIA, *I monumenti...*, cit., *passim*. Sui *magistri antelami*: A. DI FABIO, *Scultura romanica a Genova*, Genova 1984; A. DAGNINO, *Maestranze e cantieri*, in *La scultura...*, cit., pp. 153-163; F. GANDOLFO, voce *Antelami, Magistri*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, II, Roma 1991, pp. 68-70; A. DAGNINO, *Artisti e committenti fra XII e XIII secolo*, in *Genova antica e medievale*, Milano 1993, pp. 145-160; e i vari contributi della stessa Dagnino e del Di Fabio in *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana, 1992) a cura di E. CASTELNUOVO, Genova 1992.

un papa (Innocenzo IV) e un cardinale (Ottobuono) della famiglia Fieschi; dietro Albenga, Andora e Sanremo il definitivo assoggettamento genovese di quei territori dopo la lotta contro Federico II, e l'episcopato di un vescovo genovese come Lanfranco Di Negro (1255-1289); dietro Grasse, una fitta rete di rapporti commerciali con Genova. E tutti questi monumenti si dispongono fra la metà e il terzo quarto del XIII secolo. A Ventimiglia, come ben sappiamo, le guarnigioni genovesi arrivano in massa dopo l'ultima capitolazione della città (1251), e negli anni successivi la rafforzano come baluardo antiangioino<sup>19</sup>. I nuovi cantieri di Albenga e Sanremo sono a loro modo anche uno strumento di affermazione culturale del controllo genovese, esercitato da maestranze provenienti dalla « capitale ». Gli *antelami* divulgano ad un tempo un modello architettonico, una cultura e un potere. La decorazione di un portale diventa così anche un segno di possesso, una via per ribadire la presenza tangibile di un'autorità. Non ci sentiamo di azzardare che la genovesizzazione delle diocesi di Albenga e Ventimiglia sia il frutto di una vera strategia coerente, e non, piuttosto, di una duttile capacità di adattamento alle diverse situazioni di alcune costanti organizzative: però dobbiamo riconoscere in tutto questo una significativa coincidenza di fattori, per cui ecclesiastici e magistrati genovesi amministrano città occupate da presidi genovesi dove scalpellini e capimastri genovesi costruiscono non solo mura e torri, ma anche chiese e opere pubbliche.

Fin nella bicromia dei suoi archivolti, il portale di Ventimiglia riflette una cultura decorativa propria di Genova, che il romanico intemio non aveva sinora conosciuto. La dimensione monumentale è

---

<sup>19</sup> Sul contesto politico si vedano G. ROSSI, *Storia della città di Ventimiglia*, Oneglia 1886; N. CALVINI, *Relazioni medioevali tra Genova e la Liguria occidentale (Secoli X-XIII)*, Bordighera 1950; A. M. BOLDORINI, *Guglielmo Boccanegra, Carlo d'Angiò e i Conti di Ventimiglia (1257-1262)*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., III (1963), 1, pp. 141-200; IDEM, *Ventimiglia nel Duecento: il vescovo Azzo Visconti*, in *Momenti di storia e arte religiosa in Liguria*, Genova 1963, pp. 55-126. Sul quadro economico, urbanistico e sociale, L. BALLETO, *Ventimiglia nel Duecento attraverso gli atti del notaio Giovanni di Amandolesio*, in « Rivista di Studi Liguri », L (1984), pp. 39-53; G. PISTARINO, *Ventimiglia genovese a metà del Duecento*, in « Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere », XLII (1985), pp. 229-239; G. PALMERO, *Ventimiglia medievale...*, cit.; L. BALLETO, *Quando Ventimiglia era nota soprattutto per il suo vino*, in « Liguria », LXII (1995), 9-10, pp. 41-44. In generale, A. CILIENTO-N. PAZZINI PAGLIERI, *Ventimiglia*, cit., passim.

tuttavia unica nel territorio ponentino: i portali laterali di San Siro a Sanremo sono quasi pittorici nella loro risoluzione lineare e schiacciata, come a San Salvatore dei Fieschi, e rappresentano la variante «disegnativa» delle opzioni antelamiche, senza per questo metterne in discussione la base culturale. Ad Albenga i portali duecenteschi sono scavati all'interno del parato lapideo. Il maggiore non venne mai eseguito, ma presumibilmente avrebbe dovuto seguire la tendenza propria degli ingressi minori: niente avancorpo e articolazione interna alla muratura, come in San Matteo a Genova (*post* 1278). Purtroppo non sappiamo niente dell'antico portale maggiore di Sanremo, mentre il riferimento più vicino a Ventimiglia è da ravvisare nel portale di Andora, costituito da un avancorpo in aggetto più moderato dove il registro superiore appare peraltro non ben risolto (perché incompiuto?): colonnette e archivolti, più leggeri e flessibili che a Ventimiglia, vi disegnano un arco a tutto sesto, ma il principio compositivo che governa la struttura è a un dipresso analogo. A Ventimiglia si sarebbe potuto ricavare un portale interno alla facciata solo rivestendola di una nuova apparecchiatura lapidea, e anche in questo caso la profondità non sarebbe stata così marcata. Il tipo dell'avancorpo era l'unico che potesse conferire al prospetto quell'amplificazione della porta che evidentemente si voleva conseguire. Il portale di Ventimiglia, dunque, non è tanto «sproporzionato», quanto effettivamente «grande»: perché segno forte della presenza genovese, ma anche perché non poteva risolvere diversamente il problema posto dalla necessità di congegnare un portale largo e profondo, degno di una cattedrale, su quella facciata stretta, inarticolata e presumibilmente anonima. Se si voleva fare scultura con risorse edilizie, insomma, non si poteva farlo adeguatamente con un portale più modesto.

A Ventimiglia l'articolazione architettonica e l'uso esteso della policromia contribuiscono peraltro a raggiungere una certa magniloquenza. Quasi che attraverso la scansione bianconera dei costoloni e il rivestimento rossastro dell'architrave si volessero addirittura evocare, per mera analogia, i portali di facciata della cattedrale genovese di San Lorenzo, scolpiti all'inizio del secolo con ben altra eleganza e dispendio di mezzi (e da maestri affatto diversi), ma dove gli architravi sono di marmo rosso e gli archivolti di marmo bianco e pietra di Promontorio. I peducci degli archetti pensili di Albenga e Grasse sembrano invece i paralleli più immediati per mensole e capitelli di Ventimiglia: forse vi è an-

che identità di bottega, oltre che di linguaggio. La robusta stilizzazione stereometrica e l'astrazione antinaturalistica permettono comunque di riconoscere all'opera in tutti e tre i cantieri un laboratorio antelamico.

Il monumento intemelio, dunque, va inteso nella giusta misura dello spazio culturale genovese. E che a Ventimiglia gli *antelami* ci siano effettivamente stati è confermato pure dalle fonti documentarie. Tra il 1260 ed il 1262 un *magister antelami*, tale *Bertramus*, compare nella guarnigione di Castel del Colle insieme a diversi altri artigiani specializzati, dai fabbri ai maestri d'ascia: tutte figure cui i presidi non potevano rinunciare, perché indispensabili alla regolare manutenzione degli armamenti e delle fortificazioni<sup>20</sup>. Come i loro colleghi di Castel d'Appio e della Rocca, anche costoro erano soliti esercitare il proprio mestiere in città, fuori servizio, per arrotondare lo stipendio. Siccome pare che avessero preso l'abitudine di farlo anche durante le ore in cui avrebbero dovuto montare la guardia ai castelli, Guglielmo Boccanegra firmò nel 1258 un mandato che intimava la cessazione di questa pratica<sup>21</sup>. Naturalmente un intervento sul cantiere del duomo non doveva certo seguire ad una semplice transazione privata fra il capitolo e le maestranze: non, comunque, nella Ventimiglia di quegli anni, dove la costruzione di un portale maggiore nuovo dev'essere stata ben altrimenti concordata con le stesse autorità genovesi. Ma le ingiunzioni del Boccanegra confermano, se ancora ce ne fosse bisogno, che i soldati di stanza a Ventimiglia non facevano soltanto i soldati. E così non mi stupirei se *Bertramus*, magari insieme a qualche altro sodale di cui non ci è giunto il nome, si fosse materialmente dedicato a conci e capitelli per la cattedrale. Di sicuro sappiamo che negli anni '50 si ripararono e si rafforzarono le mura della città e dei castelli, e vennero ricostruite le case canoniche (1252-53), danneggiate dagli ultimi eventi bellici.

Ad un'occupazione armata, insomma, fece seguito una repentina acculturazione architettonica. Ne abbiamo una conferma in negativo

---

<sup>20</sup> L. BALLETO, *Atti rogati a Ventimiglia da Giovanni di Amandolesio dal 1258 al 1264*, Bordighera 1985, docc. 247, 349, 405, 435, 470. Nel 1254 un altro *antelamo*, *Blancus de Molzano*, lavorava a Sanremo: cfr. (anche per Ventimiglia) F. CERVINI, *Fortificazioni e struttura urbana a Taggia nel Duecento*, in « Rivista Ingauna e Intemelio », XLV (1990), pp. 104-105.

<sup>21</sup> L. BALLETO, *Atti rogati...*, cit., 1993, docc. 208, 216, 217; A. M. BOLDORINI, *Guglielmo Boccanegra...*, cit., pp. 184-185.

dalla scarsa penetrazione di forme e modelli antelamici nell'entroterra. Forse l'arroccamento dei conti di Ventimiglia nei domini montani, e la loro espansione oltre il colle di Tenda con gli acquisti di Limone e Vernante, contribuirono a creare una diga non soltanto politica e militare, e destinata a resistere per molti decenni. Ma anche nella diocesi di Albenga gli *antelami*, almeno nel XIII secolo, non risalgono troppo le valli.

Ci si può domandare se il portale della Santa Maria Assunta valga come paradigma ideale della cultura figurativa duecentesca nell'estremo Ponente, tanto più che la presenza di un vescovo milanese nella sede intemelica (suffraganea proprio di Milano) potrebbe aver favorito la permanenza e l'attività di *équipes* «lombarde» comunque già ben sostenute dalle armi genovesi. Mi riferisco naturalmente ad Azzo Visconti, che resse la diocesi in uno dei momenti più travagliati della sua storia (1250-1262), aperto da aspri contrasti con la locale famiglia ghibellina dei De Castro, e dalla visita ufficiale a Ventimiglia del papa genovese Innocenzo IV (Sinibaldo Fieschi), attestato in città il 7 maggio 1251 durante il lungo viaggio di ritorno verso Roma<sup>22</sup>: due circostanze che restituiscono al Visconti il ruolo di mediatore fra spinte autonomistiche e ritorni all'ordine, tra nobili frustrati e autorità genovesi, fra un laicato da risollevar e un potere vescovile da restaurare. E non sarà una coincidenza, forse, che proprio durante il suo episcopato sia stato messo in opera il nuovo portale del duomo. Per questo vorremmo sapere di più di quel sigillo, la cui impronta in cera venne apposta ad una carta del 21 novembre 1251, *in quo est imago diaconi ad similitudinem, et perscriptio: S. Azonis electi vigintimilien*<sup>23</sup>. Com'era incisa l'*imago diaconi*? È da credere, guardando per comparazione al panorama internazionale della sfragistica ecclesiastica, che fosse ben lontana dagli appena più recenti capitelli figurati del duomo. Ma non sapremo mai se davvero manifestava quell'«opzione gotica» che in Riviera sembra per ora circoscritta a qualche greve archeggiatura ogivale. Un secondo sigillo, questa volta relativo al capitolo della cattedrale (1271), aveva una *impressio facta ad modum agni tenentis crucem et in circumferentia illius erant littere: S. capituli vintimilien-*

<sup>22</sup> A. M. BOLDORINI, *Ventimiglia...*, cit.

<sup>23</sup> G. ROSSI, *Documenti inediti riguardanti la Chiesa di Ventimiglia*, in «Miscelanea di Storia Italiana», s. III, XI (1906), p. 375.



sis<sup>24</sup>; e stavolta, pur non avendo idea dello stile, non ci si può nascondere che il tipico soggetto genovese dell'*Agnus Dei* è sintomo di un'ormai avvenuta omologazione culturale. Perché fin dal 1257 il crociato agnello passante era comparso sui sigilli ufficiali di Genova, in sostituzione dei tipi col solo grifone, o col grifo nell'atto di soggiogare l'aquila e la volpe, che erano in uso fino ad allora: e ciò anche nell'intento di ribadire, per mezzo di un'immagine pacifica, l'intonazione « distensiva » del regime del Capitano del Popolo<sup>25</sup>.

Dobbiamo riconoscere che la nostra percezione del Ponente medievale è largamente distorta proprio dalla scomparsa di quasi tutte le testimonianze pittoriche e suntuarie, e della stessa scultura non architettonica. Conosciamo le chiese, insomma, ma non gli affreschi che le ricoprivano; sappiamo come erano costruite, ma abbiamo un'idea davvero pallida dei loro tesori; constatiamo la modestia del loro apparato decorativo, ma non possiamo dire quasi nulla delle immagini dipinte e scolpite che adornavano i loro altari. Dietro la nuda inespresività dei paramenti lapidei antelamici c'è forse un altro Medioevo, che si comincia appena ad esplorare e che potrebbe rivelare in futuro non poche sorprese. Intanto va comunque apprezzata la tenuta nel tempo di una *troisième sculpture romane*, e di un'architettura di timido goticismo, che localmente dovevano godere di un apprezzamento piuttosto prolungato. A Ventimiglia la vischiosità di questa tradizione si avverte ad esempio nella cosiddetta Loggia del Parlamento, decorata da ar-

---

<sup>24</sup> *Ibidem*. Allo stesso modo nulla sappiamo del reliquiario argenteo del teschio di San Secondo, che il conte Guido (quello del X o, più verosimilmente, quello del XII secolo) pose in Santa Maria Assunta, perché venne sostituito nel 1623 dal busto che ancor oggi si conserva (cfr. B. CILIENTO-N. PAZZINI PAGLIERI, *Ventimiglia*, cit., p. 116). La situazione non migliora addentrandosi nel XIV secolo. Chissà se la *campanetam* donata alla cattedrale da *Leginus de Fulchino* il 13 agosto 1336 recava impresse immagini o iscrizioni, e di quale gusto; e chissà com'era lavorato e decorato il *tabernaculum sive calicem argenti in quo portatur corpus Christi ad infirmos*, donato sempre al duomo da due Giovannine, mogli di Merlo Moro e Giacomo Isnardi, il 12 agosto 1338 (G. ROSSI, *Necrologium Ecclesiae Cathedralis Vigintimiliensis*, in «Miscellanea di storia italiana», V (1864), pp. 98-99). Per quanto riguarda le testimonianze figurative, c'è da rimpiangere che non siano giunte fino a noi più estese porzioni dell'ormai pallida larva affrescata sull'attuale primo pilastro a destra nella chiesa di San Michele, dove sono visibili una cornice fitomorfa e i capelli di quel che poteva essere un *San Cristoforo*, forse ancora duecentesco.

<sup>25</sup> G. C. BASCAPÈ, *Sigilli Medievali di Genova*, in «Bollettino Ligustico», XIII (1961), 1-2, pp. 17-20.

chetti con protomi di cultura affine ai capitelli del duomo: che anche per questo mi riesce difficile datare addirittura intorno al 1400, come fece Lamboglia basandosi sull'interpretazione del Rossi di un documento del 1413 in cui la si chiamava *Loggia nova*<sup>26</sup>.

Il carattere conservatore del portale di Ventimiglia (e di tutte le sculture ad esso collegate) è certo un dato strutturale con cui occorre misurarsi. Se lo valutassimo in termini di storia comparata della scultura gotica europea, il suo arcaismo risulterebbe ancor più sconcertante di quanto non appaia a prima vista. Dal momento che i capitelli intemelii sono addirittura posteriori alle *Statue antiche* di Reims, ai *Donatori* di Naumburg e forse anche al *jubé* di Bourges, e precedono di un niente il pulpito di Nicola Pisano a Pisa, il verdetto nei loro riguardi dovrebbe essere inesorabilmente pesante. Ma c'è da chiedersi se sia davvero questo il metro giusto per una lettura adeguata. E se riconoscere il basso profilo qualitativo delle maestranze nel campo strettamente scultoreo sia davvero sufficiente a tacitare gli interrogativi che opere come queste suscitano. Abbiamo già fornito una prima risposta per quanto concerne gli aspetti tecnico-formali: gli *antelami* di Ventimiglia volevano fare scultura attraverso l'architettura, e il loro passo figurativo era commisurato a questa scelta. Ma qualcosa resta da dire sul versante iconografico, perché tra gli aspetti meno indagati del portale ventimigliese mi sembra siano da annoverare proprio la scansione del programma illustrativo e la sua relazione col supporto architettonico.

Ora, se parliamo di programma nell'accezione corrente, che prevede un discorso per immagini articolato in tappe successive legate da concatenazioni logiche o da sviluppi narrativi, a Ventimiglia non sembra davvero possibile estrapolarne uno. Si può al massimo riconoscere una generica opposizione fra bene (destra) e male (sinistra). Certo, mostri e protomi compaiono dovunque, e a destra figurano anche due diavoli. Però ci sono pure due angeli: e uno di loro sembra voler proteggere quelle teste che copre con le ali. Le insidie, infatti, non sono lontane: stanno nei capitelli adiacenti, dove altri umani sono preda del maligno. Le due piccole croci che fiancheggiano il capo dell'angelo potrebbero alludere, sia pure in forma estremamente semplificata, ad

<sup>26</sup> N. LAMBOGLIA, *La scoperta della «Loggia del Parlamento» a Ventimiglia Alta*, in «Rivista Ingauna e Intemelina», XVII (1962), 1-4, pp. 90-91; G. PALMERO, *Ventimiglia medievale...*, cit., p. 120, la data alla fine del XIV secolo.

un rituale esorcistico: esse, infatti, rappresentano una costante nell'iconografia medievale degli esorcismi, dove però sono impugate dal personaggio che li compie<sup>27</sup>. In questo caso, comunque, potrebbero semplicemente ribadire, a scampo di equivoci, che il protettore-angelo è una creatura cristiana. Di fronte, solo teste e un mascherone animale, più un uomo nudo con gli attributi virili in evidenza, la cui connotazione proprio per questo non può essere che negativa. Ma oltre una sommaria distinzione non sembra possibile andare. All'esterno dell'avancorpo i quattro «oranti», rappresentanti simbolici del popolo di Dio, si atteggiano anche a telamoni, quindi a peccatori che reggono un peso, sia pure del tutto convenzionale: la loro gestualità elementare sembra alludere alla necessità della preghiera e della conversione, e insieme alla protezione assicurata dalla Chiesa (come edificio e come istituzione) alle schiere dei fedeli.

Il portale di un edificio sacro, luogo privilegiato in cui si sviluppano gli intendimenti catechetici e didascalici di chi l'ha fatto costruire e decorare, si attesta qui ad un primitivismo imbarazzante che ne investe non soltanto lo stile, ma anche l'iconografia. Il *Leitmotiv* della testa – come pure, in generale, della protome mostruosa o bovina – suggerisce una lettura in chiave apotropaica avallata da una ricchissima letteratura in materia, che dobbiamo soprattutto ad antichisti ed antropologi<sup>28</sup>. Naturalmente sia i capitelli di Ventimiglia che peducci come quelli di Albenga, Sanremo e Grasse sono anche motivi plastici ormai di *routine*, e quindi assolvono per sovrapprezzo una specifica funzione ornamentale. In questo senso il romanico europeo conosce una casistica sterminata di mensole grottesche disseminate lungo i fianchi o le absidi degli edifici. Quasi sempre, però, in concomitanza di un più articolato pro-

---

<sup>27</sup> J. LECLERCQ-KADANER, *Exorcisme symbolique et quête de l'égalité d'âme sur un bas-relief roman de Ligurie*, in « Cahiers de civilisation médiévale », XXVII (1984), pp. 247-249 (su un rilievo con iscrizione, attribuito al XII secolo, conservato a Masasco presso Sestri Levante).

<sup>28</sup> Per la diffusione del tema fra Liguria e Alpi Marittime cfr. L. CIMASCHI, « *Teste apotropaiche* » nella scultura popolare d'età cristiana in Liguria di Levante, in « Bollettino Ligustico », XVI (1964), 1-2, pp. 17-47; A. DORO, *Persistenza delle figurazioni della testa umana nelle alte valli cuneesi e nella Liguria montana*, in « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », XVIII (1964), pp. 143-151, e i vari interventi dello stesso Doro raccolti in « Segusium », XX (1984). Ma uno studio accurato di queste sculture, specie per la Liguria occidentale, rimane ancora da compiere.

gramma cristologico, mariano o apocalittico svolto in facciata o sul portale maggiore. Quel che impressiona, a Ventimiglia, è proprio l'inesistenza di soggetti immediatamente legati alla storia sacra. Una lacuna tutt'altro che casuale, visto che lunetta e architrave sono esplicitamente risolti in chiave decorativa e aniconica. Così, sui capitelli del portale maggiore della chiesa più importante della diocesi ci sono quasi soltanto teste apotropaiche. E chi le guarda le legge per associazioni di idee, poiché non esiste il benché minimo accenno di narratività. Se nessuna griglia distributiva sembra aver guidato la loro impaginazione, nessuna concatenazione iconologica può guidarne l'interpretazione. Le immagini si susseguono per isolati *flashes* senza costruire mai un vero discorso, e la posizione di ciascun elemento figurato non sembra sottesa da alcun pensiero strutturante. Il che non significa, naturalmente, che questo ciclo sia privo di significato: l'apparecchiatura simbolica, tuttavia, vi si dispone in maniera diversa che in un complesso congegnato organicamente. Ciascun simbolo spicca in virtù della propria carica espressiva e della propria funzione magico-rituale, e non della sua posizione nei confronti degli altri elementi del sistema. Dal punto di vista edilizio, abbiamo detto, un capitello vale l'altro: se recassero delle protomi bovine o leonine, o fossero tutti sferocubici, poco o niente cambierebbe, perché il portale manterrebbe sempre una sua dignità estetica. Il suo punto di forza consiste nel gioco dei volumi e delle superfici, non nel trattamento degli episodi figurati. Una medesima intercambiabilità concerne anche la scelta e la posizione dei soggetti. Cosa succederebbe se alcuni capitelli fossero invertiti, e se in luogo di una testa umana ci fosse un bucranio? Probabilmente, nulla. Anche sul piano iconografico, dunque, un portale come quello di Ventimiglia è l'esatta antitesi dell'avventura enciclopedica vissuta in quegli anni sulle facciate delle cattedrali gotiche, eloquente manifesto di un diverso modo di pensare le immagini. Ma in che cosa consiste questo diverso modo, e che significato gli si deve attribuire sul piano storico?

Studiando la scultura romanica dell'Ovest della Francia, Nurith Kanaan-Kedar<sup>29</sup> ha verificato la frequente compresenza di due livelli culturali nell'ornamentazione esterna delle chiese: uno «alto», legato

---

<sup>29</sup> N. KANAAN-KEDAR, *Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque*, in « Cahiers de civilisation médiévale », XXIX (1986), 4, pp. 311-330; IDEM, *The Margins of Society in Marginal Romanesque Sculpture*, in « Gesta », XXXI (1992), 1, pp. 15-24.

ai programmi ufficiali dei portali, ed uno «basso», che trova volentieri collocazione sulle mensole absidali. Il primo si articola gerarchicamente e simmetricamente, il secondo conosce una distribuzione di soggetti molto più disordinata. Il primo è specificamente religioso, il secondo profano, o tutt'al più connotato in senso morale. E nel secondo vengono sovente raffigurate persone che vivono ai margini della società medievale, come musicisti, giocatori, saltimbanchi, folli. I personaggi di Ventimiglia si direbbero vivere addirittura ai margini dell'universo, perché sono meri mascheroni di diavoli e mostri, e ogni loro identificazione in chiave sociale è di fatto impossibile. Ma anch'essi rappresentano una sorta di sottobosco della Rivelazione, un territorio quasi refrattario al modello «vincente» della storia sacra. In questa luce, i capitelli intemelii sono davvero il riflesso di un mondo al tempo stesso fuori dalla storia e trasformato dalla storia.

Occupandosi di romanico spagnolo, Ruth Bartal<sup>30</sup> ha notato invece il recupero di spunti apotropaici pagani, e in particolare di teste di leone, d'ariete e di bue, in combinazione con simboli cristiani, in genere croci: spesso gli animali sorvegliano gli ingressi e sostengono la croce, come a ribadire, forse un po' ambigualmente, che il cristianesimo ha trionfato sia sulla forza brutta del mondo animale che sull'eredità pagana. Ma questa eredità è ancora mantenuta per ragioni che potrebbero definirsi propagandistiche. Entrambe le ricerche ci confermano che, ovviamente, la comparsa di soggetti non immediatamente percepibili come cristiani era autorizzata dai committenti: cioè dai vescovi, dai capitoli delle cattedrali, dai canonici. Quindi la giustapposizione fra i due livelli culturali – cristiano e pagano, dotto e popolare – veniva a riassorbirsi nell'unità dell'edificio sacro. In altre parole: i vecchi simboli apotropaici, come le teste bovine (o, a Ventimiglia, quelle umane), dovevano venire riconosciuti da un «pubblico» evidentemente preparato non solo a vederli, ma anche a decifrarli come tali, e quindi ad attribuire loro una funzione beneaugurale, protettiva, magica; e dovevano parimenti venire conservati da un clero bisognoso di comunicare con i fedeli attraverso simboli facilmente intelligibili. Fatte le debite proporzioni, sembra essersi verificato un fenomeno

---

<sup>30</sup> R. BARTAL, *La coexistencia de los signos apotropaicos cristianos y paganos en las entradas de las iglesias románicas*, in «Archivo Español de Arte», LXVI (1993), pp. 111-131.

simile a quello che nelle campagne intorno ad Arezzo, secondo Alberto Fatucchi, comportò la sopravvivenza di simboli precristiani legati alle leggi materiali elementari (come la fecondità); ciò sarebbe avvenuto anche per l'azione di un clero di cultura modesta, che si rivolgeva soprattutto a contadini e pastori avvezzi più al simbolismo propiziatorio di protomi, mammelle e spirali che alla complessità dell'iconografia evangelica o apocalittica<sup>31</sup>. La comunità ventimigliese era certo più sofisticata, quanto a grado d'istruzione. Ma nelle sculture che guardava torna la possibilità di una lettura conciliatoria, smistata su due grandi livelli. La testa mozzata delimita e difende, come un cippo confinario impregnato di poteri magici, lo spazio sacro dell'edificio religioso, a sua volta inglobato nel più largo spazio sacro della città murata<sup>32</sup>; essa continuerà a respingere il male, e ad offrire protezione a chi crede nel suo potere; ma intanto, riassorbita in un universo cristianizzato dove non può darsi nulla che non sia giustificato dal Cristo, gli ricorda che la Chiesa ha trionfato su quelle credenze, e che la vera salvezza si conquista attraverso una nuova fede e una più elevata pratica culturale. Gli idoli pagani sono stati mantenuti, ma per essere demonizzati: sotto lo sguardo della Chiesa i motivi etnici della tradizione popolare continuano a vivere, ma il prezzo che hanno dovuto pagare è stato molto alto<sup>33</sup>. Il saliscendi fra livelli di cultura è stato così intenso da coinvolgere anche immagini propriamente sacre, a loro volta dispensatrici di umori profilattici: così a Ventimiglia chi partiva per un viaggio lungo era solito guardare la perduta immagine colossale di San Cristoforo (sicuramente bassomedievale, anche se ora è impossibile fissarne la cronologia) dipinta sul muro di una casa nel quartiere del Lago, nella speranza di assicurarsi un ritorno felice<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> A. FATUCCHI, *Persistenze precristiane in alcune decorazioni scultoree rurali aretine del Medioevo*, in *Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi*, atti del convegno (Arezzo-Firenze, 1989), Firenze 1992, I, pp. 259-272.

<sup>32</sup> Su questi temi cfr. ora S. MANTINI, *Un recinto di identificazione: le mura sacre della città. Riflessioni su Firenze dalretà classica al Medioevo*, in «Archivio Storico Italiano», CLIII (1995), pp. 211-261.

<sup>33</sup> A. S. AVALLE, *Le maschere di Guglielmino. Strutture e motivi etnici nella cultura medievale*, Milano-Napoli 1989.

<sup>34</sup> G. ROSSI, *Storia...*, cit., p. 79, e P. GIARDELLI, *Il cerchio del tempo. Le tradizioni popolari dei Liguri*, Genova 1991, pp. 270-271. Rossi ne parla nel capitolo dedi-

Ma perché, allora, in duomo manca quasi completamente l'illustrazione della vittoria cristiana? Perché i temi apotropaici restano padroni del campo come ad Albenga, a Sanremo, a Grasse, a San Salvatore dei Fieschi? Credo che la risposta stia nella dialettica fra scultura e architettura. Se consideriamo un edificio sacro alla stregua di una pagina manoscritta – per esempio, della Bibbia – potremo allora considerare il suo apparato scultoreo alla stregua di una glossa marginale. È stato appurato che in molti casi le miniature a margine dei manoscritti medievali assolvono fra l'altro la funzione di illustrare il testo contrapuntandolo come potrebbe fare un veloce commento scritto, ma col vantaggio dell'immediatezza e della piacevolezza dell'immagine dipinta<sup>35</sup>. In parallelo non è da escludere che sculture come quelle intelmelie possano convenientemente interpretarsi in questa stessa prospettiva. L'edificio è il testo sacro, capitelli e peducci il suo ficcante commento a margine. A Ventimiglia non esiste nessuna rappresentazione di Cristo, di Maria o della Chiesa semplicemente perché la cattedrale stessa ne fa le veci. Per Sicardo da Cremona non vi è singolo elemento architettonico cui non possa venire attribuito un valore ecclesiologico: a cominciare naturalmente dal portale, che allude al Cristo, per proseguire con le colonne (i vescovi), le finestre (i dottori della Chiesa), le tegole (i militi che difendono la cristianità dai pagani), e via fino ad esaurire la nomenclatura<sup>36</sup>. E se la riflessione di Sicardo è maturata in ambiente colto, non per questo dobbiamo privare i canonici ventimigliesi – del cui profilo intellettuale, peraltro, quasi nulla sappiamo – della capacità di riconoscere a posteriori il simbolismo corrente degli edifici che frequentavano. Anche senza aver mai letto Sicardo. Un sacerdote che avesse vantato un minimo di dimestichezza coi testi avrebbe potuto ritrovare queste e altre associazioni simboliche, per esempio, nel *De Universo* di Rabano Mauro, nella *Gemma animae* di Onorio Augustodunense, o nello *Speculum de my-*

---

cato al XIII secolo, e sembra quindi avallarne una datazione precoce. Resta che questa forma di devozione popolare era comunque plausibile tanto nel Due come nel Tre e nel Quattrocento.

<sup>35</sup> M. CAMILLE, *Images on the edge: the margins of medieval art*, London 1992; M. MOLLER, *Fonction du profane et du « ridiculum » dans l'enluminure médiévale*, in « Histoire de l'art », 29-30 (1995), pp. 23-31.

<sup>36</sup> *Mitrale, seu de officiis ecclesiasticis summa*, I, IV (J. P. MIGNE, *Patrologiae Cursus. Completus. Series Latina*, CCXIII, Parisiis 1855, coll. 19-26).

*steriis Ecclesiae* già attribuito a Ugo di San Vittore<sup>37</sup>; o le avrebbe desunte, per estensione, da altri trattatelli più tecnicamente liturgici, come il *Rationale Divinorum Officiorum* di Giovanni Belet<sup>38</sup>; e un altro le avrebbe magari apprese per sentito dire.

Ridurre l'iconografia ai minimi termini, insomma, finisce per accentuare il simbolismo dell'edificio. Se Cristo è la porta, a rappresentarne la funzione salvifica basta il raggio luminoso che trafigge la spessa pietra attraverso l'oculo della lunetta espandendosi poi fino all'altare. Anche in tal senso il portale è un discorso costruito non per immagini ma per segni e simboli, come permette il vasto repertorio di opzioni della cultura figurativa medievale<sup>39</sup>. L'architettura di pietra è anche un'architettura dello spirito; come luce, finestre, portale e pilastri concorrono a disegnare i luoghi della redenzione, così le grottesche maschere che ne decorano l'esterno illustrano un mondo non ancora toccato dalla rivelazione: che può essere combattuto o esorcizzato, che può tormentare il peccatore e condurlo alla perdizione. Ma non si tratta di un mondo completamente «altro»: è un mondo, appunto, marginale, che conferma la vittoria della Chiesa di Cristo e introduce alla salvezza orientando il fedele all'ingresso della «vera porta». Una cattedrale è anche un microcosmo che riflette il macrocosmo, poiché ogni sua parte è specchio di una porzione di universo. Belve e mostri appesi al suo perimetro non saranno allora anche le creature misteriose che nei mappamondi medievali popolano l'ultima Thule o i deserti dove *sunt leones*, cioè i confini della Terra più lontani da una Gerusalemme che ne rappresenta il centro?

In questo caso è l'edificio, esaltato nella sua valenza simbolica, a sostituire sia il programma «alto», sia il programma vero e proprio. Il registro «basso» si limita a commentare con discrezione il testo-edificio, accennando a quegli esseri, quei saperi, quelle credenze che vegetano ai confini della Chiesa. Come spesso accade nel mondo medievale, dunque, è avvenuto un interscambio fra i due grandi registri

<sup>37</sup> *De Universo*, XIV, XXI (J. P. MIGNE, *Patrologiae*, cit., CXI, Parisiis 1852, coll. 391-398); *Gemma animae*, I, CXXII-CLXXI (*ibidem*, CLXXII, Parisiis 1895, coll. 583-597); *Speculum de mysteriis Ecclesiae*, I (*ibidem*, CLXXVII, Parisiis 1879, coll. 335-338).

<sup>38</sup> In J. P. MIGNE, *Patrologiae*, cit., CCII, Parisiis 1855, coll. 9-166.

<sup>39</sup> A. CADEI, *L'immagine e il segno*, in «Arte medievale», s. II, VIII (1994), 2, pp. 1-7.



culturali: il grado «colto» ha fatto ricorso al «popolare» e viceversa, nell'unità decorativa di un sistema architettonico che rappresenta sia una comunità ecclesiale che l'intero universo. Ciò ha portato alla negazione di programmi in senso tradizionale, a tutto vantaggio di una veloce e disordinata evocazione dei simboli per immagini paratattiche. Quel che emerge da questa proposta di lettura è dunque un modello culturale non sistematico e non enciclopedico, ma votato piuttosto ad un simbolismo associativo, all'assenza di gerarchia espositiva; al potere evocativo di singole parole, in luogo del discorso; alla figura in luogo della struttura; se vogliamo, vista la frequenza dei temi apotropai, alla magia in luogo della ragione.

A Ventimiglia, come ad Albenga o a Nizza, o a Grasse, o a Emburn, non esistevano università, né centri di ricerca di particolare rilevanza. La cultura che vi si respirava, e che a loro modo esprimono gli edifici sacri di queste città, non era improntata alla stessa metodologia – concettuale e operativa – che vide sorgere i templi gotici del Nord<sup>40</sup>, ma si distingueva anche dall'universo comunale che brulicava intorno alle grandi cattedrali dell'Italia padana. È vero: Jacopo da Albenga, che fu professore di diritto canonico a Bologna, maestro di Sinibaldo Fieschi e vescovo di Faenza dal 1258, riuscì a costruirsi una carriera intellettuale di indubbio spessore. Ma divenne docente nella stessa università in cui aveva studiato in gioventù<sup>41</sup>. Le diocesi delle Alpi meridionali e della Riviera non erano propizie alla sistematicità speculativa. I quaderni di Giovanni di Amandolesio, rimasti il maggior documento testuale della Ventimiglia duecentesca, ci hanno tramandato anche gli unici scritti conosciuti, di impronta non notarile, elaborati in città a quel tempo. Guarda caso, sono in maggioranza ricette propiziatorie e formule di scongiuro, col celebre quadrato magico *Sator Arepo Tenet Opera Rotas*<sup>42</sup>. Messe accanto ai capitelli del duomo, contribuiscono a sbizzare l'immagine offuscata dal tempo di una linea culturale forse perdente: ma di cui è giusto, oggi, riconoscere la dignità e l'alterità.

<sup>40</sup> Ch.M. RADDING-W.W. CLARK, *Medieval Architecture, Medieval Learning: Builders and Masters in the Age of Romanesque and Gothic*, New Haven-London, 1992.

<sup>41</sup> P. ACCAME, *Notizie e documenti per servire alla storia delle relazioni di Genova con Bologna*, Bologna 1898, pp. 33-34.

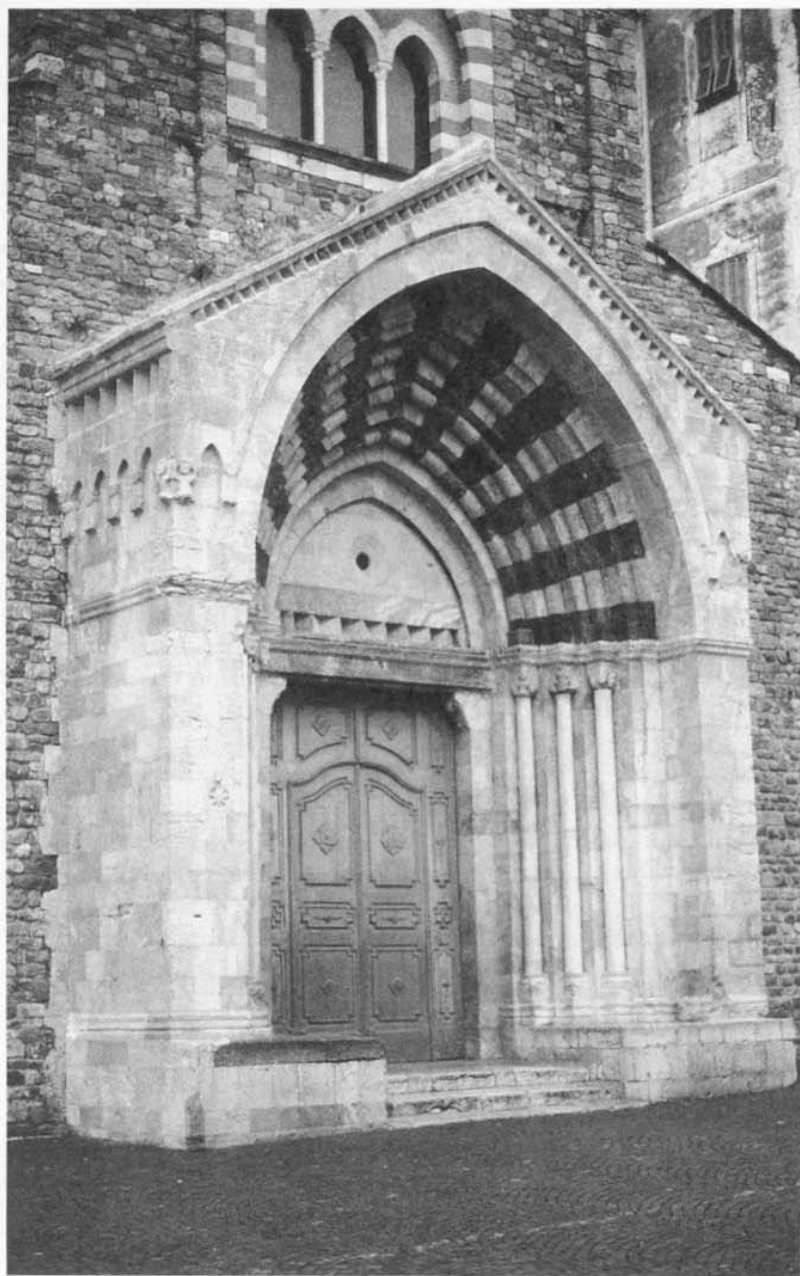
<sup>42</sup> L. BALLETO, *Atti rogati...*, cit., 1985, pp. 621-622; G. PALMERO, *Gli scongiuri di un notaio genovese per la nascita del figlio*, in «Abstracta», 38 (1989), pp. 42-47.

Tempo qualche anno, e nuovi modelli di devozione verranno additati alla pietà popolare. Già nel 1260 una processione di flagellanti, stretti intorno al crocifisso, viene ricordata in versi dall'Amandolesio<sup>43</sup>; ed è suggestivo evocare il corteo dei penitenti, assembrato nella *platea Vintimilii*, nell'atto di levare le proprie insegne e i propri canti dinanzi alla cattedrale, contrapponendo idealmente l'umanità del Figlio di Dio, le ferite di Gesù e l'esperienza del peccato al severo rigore simbolico di quel portale e di quelle sculture.

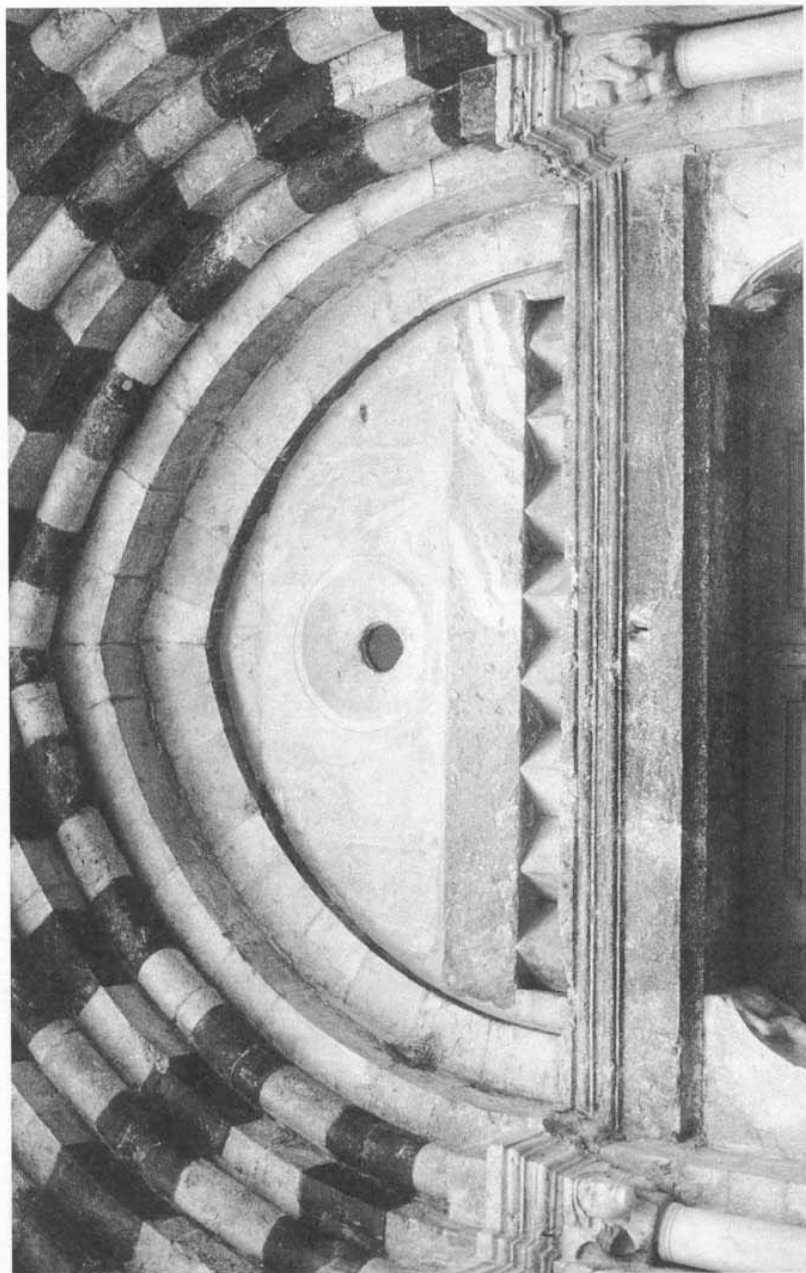
Questo articolo riprende e sviluppa alcuni spunti di una mia relazione intitolata *Scultura romanica nella Liguria occidentale: maestranze e «programmi»*, presentata al convegno *Dall'antichità alle crociate* (Imperia, 5-6 dicembre 1995). Ringrazio Costanza Fusconi, Francesco Gandolfo e Giuseppe Palmero, ai quali sono debitore di preziosi suggerimenti e utili ragguagli.

---

<sup>43</sup> L. BALLETO, *Atti rogati...*, cit., 1985, pp. 621-622.



1 - Ventimiglia, Cattedrale di Santa Maria Assunta, portale maggiore



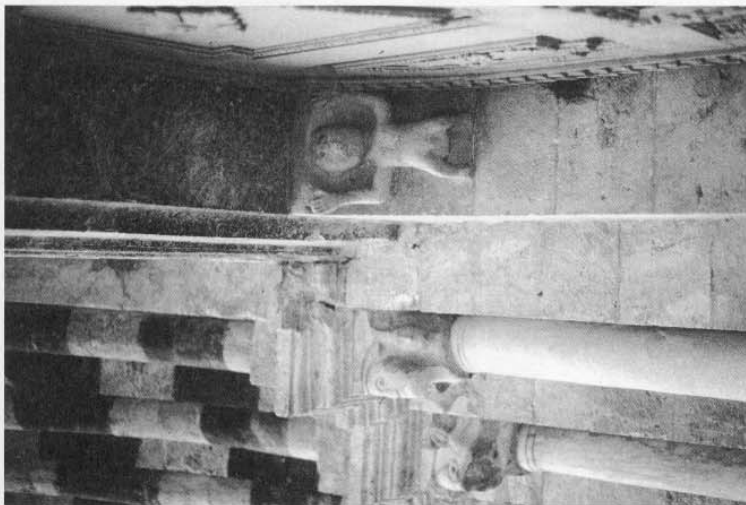
2 - Mensole, architrave, lunetta



3 - Esterno dell'avancorpo, parte sinistra, «telamone», archetto e semicolonnina



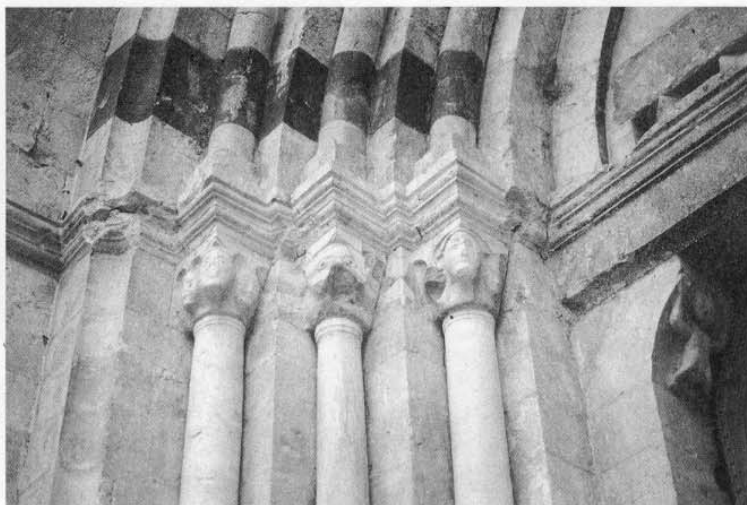
4 - Strombo sinistro, basi delle colonnine



5 - Strombo sinistro, fregio capitellare



6 - Strombo destro, fregio capitellare



7 - Strombo sinistro, capitelli, stipite e mensola



8 - Strombo destro, mensola, stipite e capitelli

## INDICE

### Studi

- FIorenzo TOSO, *Un capitolo in volgare dello Statuto di Apricale (1474). Appunti per una storia linguistica della Liguria occidentale in età tardo-medievale* 3
- Postilla su figùn* 18
- FULVIO CERVINI, *La «resistenza al gotico» nella Liguria duecentesca. Il portale della cattedrale di Ventimiglia* 19
- BEATRICE PALMERO, *Territori comunali: una contesa tra Ventimiglia e Dolceacqua (secc. XIV - XVIII)* 47
- SAVERIO NAPOLITANO, *Libri e lettori nel Ponente di antico regime (1627-1790)* 89

### Archivio della memoria

- PATRIZIA SCARSI TONET, *U bancarà* 135
- LUIGI NINO MASETTI, *Cenni sull'apicoltura tradizionale nelle Alpi Liguri e Marittime* 139
- GRACE KIERNAN, *È nato un giardino* 145

### Cronache e strumenti

- OLGA VILLA, *Intervista a Francesco Biamonti: un cantore sommerso del mondo ligure provenzale* 153
- ROGER BROCHIERO, *Mediterraneo, modernità e tradizione* 163
- MARISTELLA LA ROSA - FRANCESCA FIANDRA, *Un incontro col passato per guardare al futuro. Il convegno "Dall'Antichità alle Crociate: archeologia, arte, storia ligure provenzale"* 171
- ANTONIO ZENCOVICH, *Osservazioni sulla scrittura di Girolamo Rossi* 179
- RENZO VILLA, *Il ligure, storia di una lingua* 187