

Francesco Bove

LA PORTA DI BRONZO  
DELLA CATTEDRALE  
DI BENEVENTO

TESTIMONE DEL CONFLITTO  
TRA PAPATO E IMPERO  
NEL XII SECOLO



HEVELIUS  
EDIZIONI

© Novembre 2013  
HEVELIUS EDIZIONI

ISBN 978 88 86977 86 9

Francesco Bove

LA PORTA DI BRONZO  
DELLA CATTEDRALE  
DI BENEVENTO

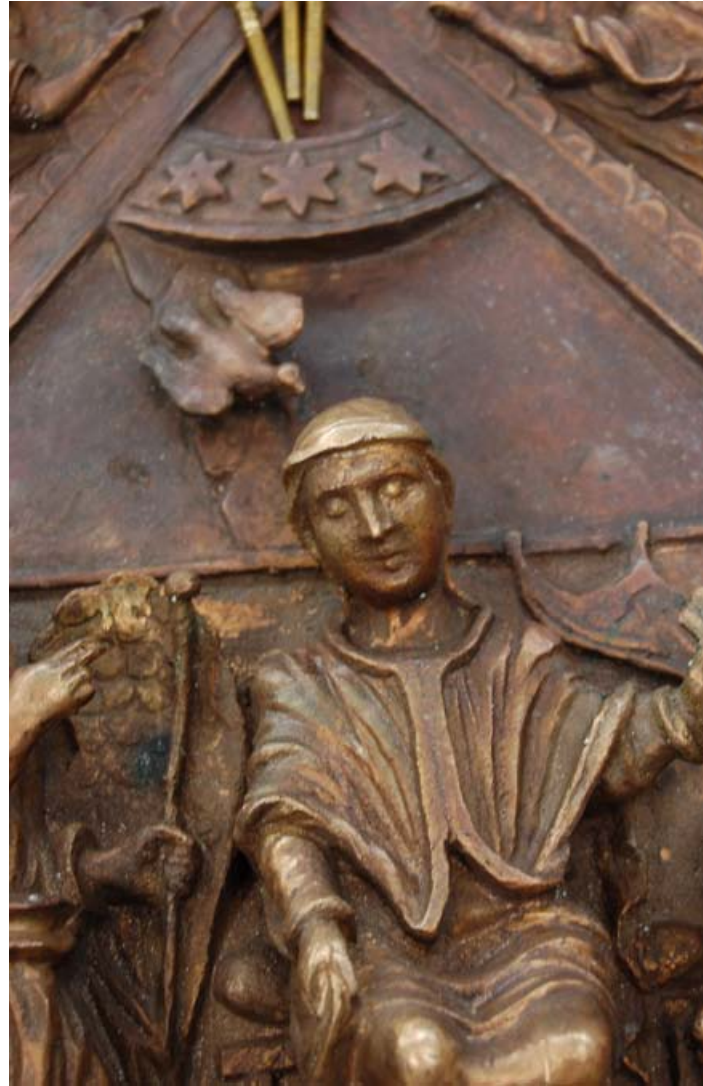
TESTIMONE DEL CONFLITTO  
TRA PAPATO E IMPERO  
NEL XII SECOLO

HEVELIUS EDIZIONI

## L'ANNUNCIAZIONE



Benevento, porta della Cattedrale, formella ricostruita con l'Annunciazione



Benevento, porta della Cattedrale, formella ricostruita con l'Annunciazione, particolari

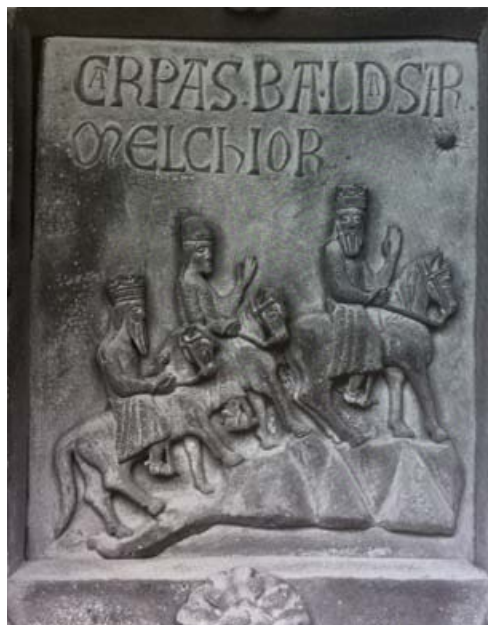
## IL VIAGGIO DEI RE MAGI



a)



b)



c)



d)



e)

Confronti tra diverse rappresentazioni del Viaggio dei Re Magi. Si noti la plasticità e la persuasiva dislocazione spaziale delle figure dell'esempio beneventano a), rispetto all'incertezza topologica e alla minore efficacia di modellamento delle posteriori formelle di Bonanno Pisano b) e c). Nel bassorilievo del duomo di Fano d) e di Fidenza e) si ripropone, invece, la complanarità e la serialità dei protagonisti della scena secondo la tradizionale iconografia tardo-antica e altomedievale





La porta di bronzo figurata medievale della Cattedrale di Benevento ha ripreso da pochi mesi il suo posto nel portale della facciata sopravvissuta ai bombardamenti dell'ultimo conflitto mondiale. Si tratta di una copia di quella originaria, ridotta in frammenti dagli eventi bellici e, poi, dopo un lungo lavoro di ricomposizione, collocata all'interno dell'atrio del tempio. E' stata ottenuta nei laboratori della Domus Dei s.r.l. mediante procedimenti di ricalco delle formelle integralmente conservatesi, di integrazione di quelle lacunose e applicando una tecnica di fusione a cera persa simile a quella utilizzata dai maestri del XII secolo autori delle valve metalliche. Riproduce, in modo assolutamente fedele alla composizione pervenutaci, anche le parti perdute nel corso dei drammatici eventi bellici del settembre del 1943. Il lavoro di replica e di ricollocazione del manufatto non solo ha consentito di ripristinare l'immagine completa della facciata principale del distrutto monumento, ma darà la possibilità di musealizzare in seguito la vera porta, restaurata negli anni novanta, e di favorirne una più adeguata fruizione da parte di studiosi e di turisti appassionati d'arte. La pregevolissima opera merita, infatti, di essere rivalutata nei suoi significati storici e nelle sue valenze artistiche.

Purtroppo le sue relazioni con l'architettura del complesso episcopale non sono facilmente ricostruibili dopo la riedificazione completa della Cattedrale avvenuta tra gli anni cinquanta e sessanta del Novecento e per analizzare le caratteristiche del linguaggio architettonico del vecchio monumento dobbiamo oggi basarci su quanto ne rimane, vale a dire sulla facciata, sul campanile e sui resti della cripta. Possiamo anche utilizzare alcune immagini fotografiche risalenti alla prima metà del Novecento, un dipinto della prima metà del XVIII sec., un acquerello di Carlo Labruzzi (fine sec. XVIII) e due disegni a penna appartenenti alla Platea della Mensa Arcivescovile del 1599<sup>1</sup>. Uno di questi due ultimi ritrae il prospetto anteriore del monumento e suggerisce l'idea che la facciata potesse essere a quella data ancora incompleta, priva, come appare, del secondo ordine al cui posto si intravede un piccolo fastigio. Il documento grafico può essere variamente interpretato. La rappresentazione sembra poco

più di un abbozzo; è, dunque, approssimativa nel restituire i dettagli dell'architettura e pertanto non decisiva per una valutazione esauriente dello stato di fatto cinquecentesco. Tuttavia, anche in un semplice schizzo la dimensione complessiva dell'oggetto dovrebbe essere rispettata. Di conseguenza la carenza individuata dimostrerebbe la lunga durata del processo di ricomposizione della Cattedrale, dopo la sua incauta demolizione voluta dal cardinale Ruggero Sanseverino (1179-1221) alla fine del XII sec., e attribuirebbe all'intervento orsiniano compiuto tra la fine del XVII e gli inizi del XVIII secolo la conclusione del riordinamento formale delle superfici esterne. Di sicuro la facciata rivela di essere il risultato di accostamenti di materiali e di morfemi disomogenei. Se inquadrata nel panorama della produzione architettonica romanica italiana e, in particolare, meridionale, appare tardiva, poco originale e ciò merita un approfondimento.



St. Maria im Kapitol, Colonia, "L'Annuncio ai pastori"



Benevento, porta della Cattedrale, "L'Annuncio ai pastori"



Colonia, St. Maria im Kapitol, porta lignea, i Magi davanti ad Erode



Benevento, porta della Cattedrale, formella ricostruita con i Magi davanti ad Erode



Benevento, porta della Cattedrale, particolari della formella con i Magi davanti ad Erode

I maggiori esempi di questo tipo di architetture si situano tra la seconda metà dell'XI secolo e la prima metà del XII. Dal duomo di Modena alla cattedrale di Pisa fino alle realizzazioni campane e molisane (si vedano le cattedrali di Alife, Sessa Aurunca, Calvi Vecchia, Ravello e Salerno), le fabbriche iniziarono e si conclusero in questo arco temporale.

Anche le cattedrali pugliesi di maggior rilievo rientrano in questo periodo. Il caso più significativo è costituito dalla cattedrale di Troia, nel Tavoliere della Puglia, cui più marcatamente rimanda la facciata superstite della cattedrale beneventana. Questa chiesa, che nella fiancata e nell'abside contiene il medesimo schema compositivo utilizzato a Benevento, fu costruita tra il 1093 e il 1127. Il parallelo tra le due architetture è generalmente accettato dalla critica d'arte e non può non suscitare perplessità. Per la sede della più vasta e prestigiosa arcidiocesi del Mezzogiorno fu usato dunque il modello decorativo di una chiesa episcopale minore e tra l'altro contermina. Un simile e poco esaltante confronto si può proporre anche con la più o meno coeva Cattedrale di Termoli.

Si consideri, poi, che la facciata della cattedrale beneventana, dal coronamento piatto, rientra in una tipologia non comune, diffusa soprattutto in Abruzzo, nel Molise e nella Puglia settentrionale (si vedano le cattedrali di Larino del XIV secolo e di Atri del XIII secolo e le chiese di S. Maria a Collemaggio all'Aquila, di S. Bartolomeo a Campobasso, di S. Basilio a Troia e di S. Maria Maggiore a Montesantangelo, tutte risalenti al XIII secolo).

Secondo tale quadro analogico l'arcivescovo e cardinale Sanseverino, cui si attribuisce il tentativo di profonda ristrutturazione della cattedrale, avrebbe immaginato un'opera di grande respiro per poi replicare una riduzione provinciale del linguaggio romanico. Si tratta di un evidente paradosso che è reso più stridente dalla qualità estetica del manufatto beneventano. Le membrature della facciata non si integrano tra loro felicemente. Il finto loggiato dell'ordine superiore, con le arcate profonde sostenute da colonne poggiate su mensole decorate da animali stilofori, sembra avere un peso eccessivo che mal si combina con i delicati effetti chiaroscurali dell'ordine inferiore, trattato mediante leggeri arretramenti

delle superfici parietali. Tutto l'insieme appare ancor meno armonizzato dopo la pulitura dell'apparecchiatura lapidea completata pochi anni addietro. La facciata, soprattutto per quanto riguarda la parte inferiore, mostra di essere il frutto di un assemblaggio di materiali diversi, per lo più di reimpiego, eterogenei per colore e per taglio tra cui le lastre tombali su cui erano state incise le epigrafi dei principi longobardi. Per quanto l'uso delle *spolia* faccia parte della tradizione del costruire medievale, nell'esempio beneventano la commistione appare eccessiva e derivata da una frettolosa edificazione che ha potuto giovare di limitate risorse. Un tale modesto risultato non assomiglia affatto agli artefici della porta bronzea alle maestranze che elevarono la facciata.

I primi tentarono di far lievitare la materia di cui era fatta l'opera, attraverso accurate partiture geometriche (esplicite ed implicite), graduazioni di segno e di effetti luministici; le seconde preferirono esibire con poche manipolazioni i materiali al naturale, senza preoccuparsi dei contrasti cromatici e dell'alternanza tra luce ed ombra, tra pieno e vuoto, con un gusto decisamente meno raffinato.

D'altro canto le soluzioni della parte superiore della facciata rimandano non solo ai prospetti del duomo di Troia ma anche ad alcune architetture abruzzesi, quali la cattedrale valvense di Corfinio e la chiesa di S.Maria in Valle Porclanata a Rosciolo (XII-XIII secolo). Entrambe presentano un rivestimento della superficie absidale ad accentuato rilievo plastico con archi ciechi e protomi stilofore. Quest'ultimo tipo di decorazione è utilizzato, anche se in modo limitato, nell'incorniciatura del finestrone della cattedrale di Sessa Aurunca e nel protiro di S.Giovanni al Sepolcro di Brindisi. I motivi di perplessità circa il valore, la congruenza e la datazione delle componenti della facciata si ritrovano anche in altre parti del tempio.

Prima dei bombardamenti un'ulteriore significativa incongruenza si rilevava, ad esempio, tra l'esterno e l'interno dell'involucro architettonico. Le colonne doriche tutte uguali delle navate della vecchia Cattedrale, connesse da archi di foggia classica, non solo non corrispondevano allo stile del prospetto anteriore ma erano posizionate secondo una



Porta della Cattedrale di Benevento, formelle ricostruite della “Natività”, del “Sogno di Giuseppe”, della “Strage degli innocenti” e del “Papa Adriano IV che consacra un vescovo (verosimilmente Errico)”

griglia geometrica composta da moduli quadrati (0,44 cm. circa pari al cubito romano) che stabilivano la dimensione delle navate (m. 60x30) e che non avevano corrispondenza con la disposizione delle membrature architettoniche dell'esterno. Peraltro anche i distrutti amboni, opera pregevole dello scultore Nicola da Monteforte, apparivano poco consoni ai caratteri prevalenti di quello spazio sacro.

Sulla base di tutte queste considerazioni è ragionevole esprimere dubbi circa l'unitarietà di ideazione e di elaborazione della facciata, del portale e della porta di bronzo della cattedrale beneventana.

Per tentare di approfondire il discusso problema della sincronia tra gli elementi indicati è necessario richiamare alcune osservazioni dell'architetto Almerico Meomartini, contenute in un saggio considerato ancora oggi un importante punto di riferimento per lo studio delle emergenze monumentali beneventane<sup>2</sup>. Egli aveva notato che il muro della facciata, nel punto di innesto con quello della navata maggiore, tagliava quasi a metà l'ultima campata del colonnato insieme ad una soprastante monofora da lunghissimo tempo murata, di questo strano particolare fornì una buona documentazione grafica e credette di individuare in esso strutture residue del presunto tempio fatto edificare nel IX secolo dal principe Sicone.

Più verosimilmente Meomartini si imbattè in un'arcata non spezzata, bensì incompleta<sup>3</sup>; scoprì, senza rendersene conto, la testimonianza di un'opera restata interrotta. Del resto l'architetto beneventano non aveva all'epoca (1888-89) dati sufficienti per classificare i sistemi costruttivi medievali del luogo, nè prestò attenzione alla somiglianza dell'apparecchiatura di conci tufacei sagomati e alternati a laterizi, da lui fedelmente riportata in una delle illustrazioni del testo, con quella rappresentata in alcune formelle della porta, in special modo nell'arco che circonda Erode. Anche da questo indizio, confermato da sistematiche misurazioni e classificazioni di archi bassomedievali ancora conservati in Benevento, si può dedurre che la costruzione della facciata fu un lavoro di ripresa e di ricucitura di opere lasciate sospese. Non si può escludere che la struttura basso medievale sia stata completata in due o, forse,



in tre fasi. E' difficile, d'altro canto, collegare questi riammagliamenti strutturali con gli alti obiettivi perseguiti dal cardinale Sanseverino. Egli, che proveniva dai benedettini cassinesi, credette di poter cambiare prospettiva all'arcidiocesi e di avviare iniziative imperniate sulla rinnovata magnificenza della cattedrale. Intraprese questa strada valutando come favorevoli alcune circostanze e, forse, seguendo, una personale interpretazione degli avvenimenti storici a lui vicini.

Benevento nei primi anni del suo episcopato era ancora un centro urbano importante per la Chiesa Romana. Nel 1167 papa Alessandro III per sfuggire a Federico Barbarossa vi si era rifugiato e aveva deciso di rimanervi per quasi tre anni consecutivi con tutto il suo seguito. Fu proprio questo papa ad elevare alla porpora cardinalizia due vescovi beneventani, prima Lombardo (1171-1179)<sup>4</sup>, poi lo stesso Ruggiero Sanseverino. A rafforzare l'immagine della città contribuì poi, nel 1187, l'ascesa al soglio pontificio del beneventano Alberto di Morra col nome di Gregorio VIII<sup>5</sup>. Il suo breve pontificato, speso nel tentativo di promuovere il rinnovamento della Chiesa e di stabilire condizioni di pace con l'imperatore, è denotativo del clima in cui maturarono le idee del cardinale beneventano. In quella fase si considerava ormai raggiunta nel Mezzogiorno l'armonizzazione tra il potere temporale e quello spirituale con il pacifico riconoscimento dei diritti feudali sul regno di Sicilia al papa. Sembrava delinearsi all'orizzonte un periodo di tregua e, in concomitanza con tali eventi, si registrò una sensibile crescita degli scambi economici e un convergere in Campania di mercanti e di merci provenienti da varie parti della penisola.

La favorevole congiuntura dovette forse indurre Ruggero Sanseverino a sperare che la Chiesa beneventana, insieme a tutta la città, potesse raccogliere i frutti migliori della stagione attesa e ridiventare centro eminente del Mezzogiorno. La sofisticata formazione culturale del cardinale lo spinse a formulare, probabilmente, un disegno egemonico eccessivamente ambizioso e politicamente temerario, come gli avvenimenti successivi dimostrarono.

La porta di bronzo non faceva, tuttavia, parte di questo grande disegno fallito e dell'opera

architettonica incompiuta.

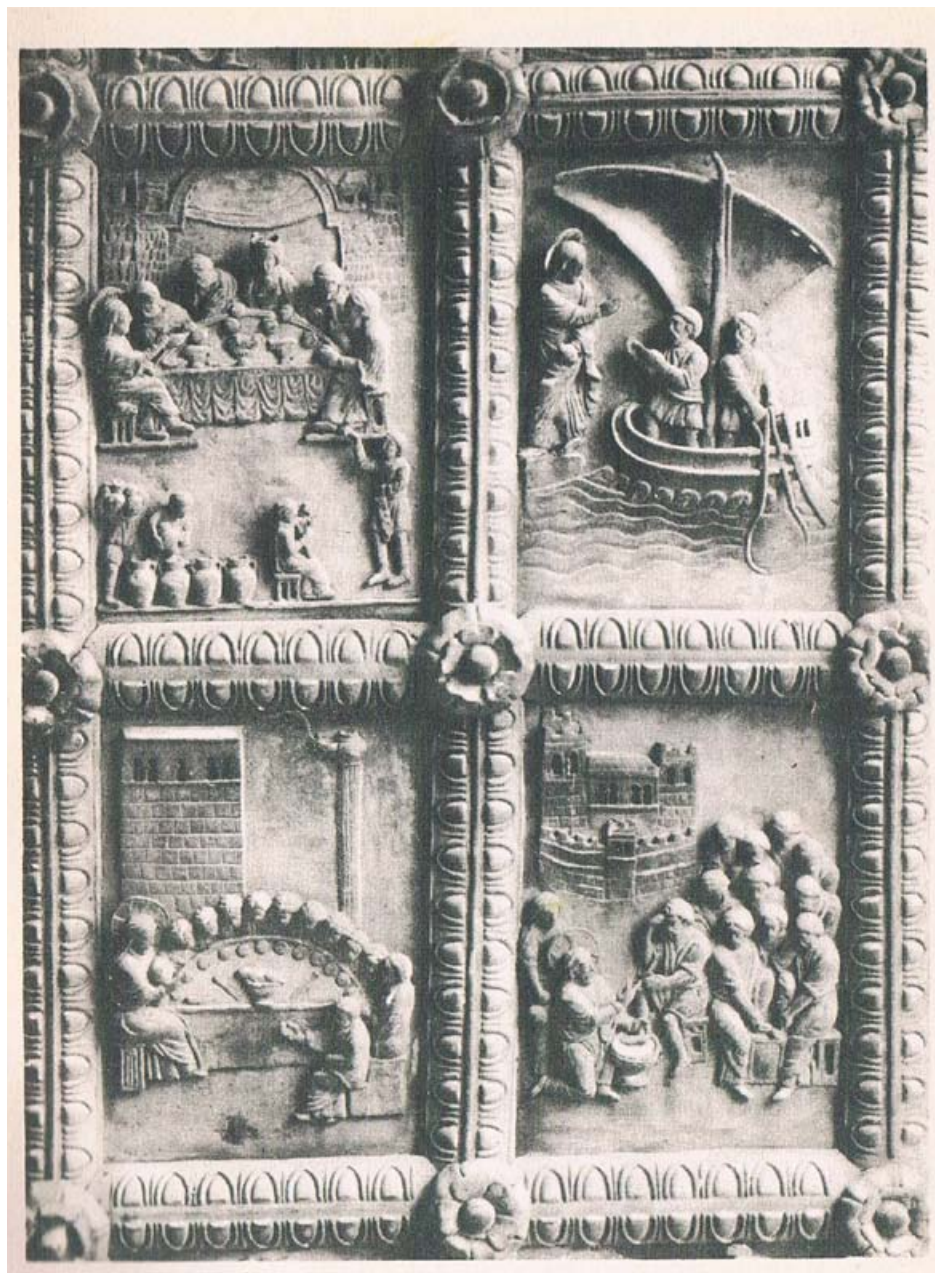
Il cardinale, come si è detto, vide dapprima ostacolata la sua iniziativa poi del tutto bloccata ogni sua azione dal papa Innocenzo III, che, nel 1199, lo sottopose ad una severa inchiesta accusandolo di aver fomentato guerre e divisioni interne alla comunità urbana, nonché dissipato i beni della Chiesa<sup>6</sup>.

Il cardinale beneventano uscì indenne da questa prova ma il progetto di rifacimento della cattedrale, che implicava la ricomposizione dell'intero episcopio, fu ridimensionato. Fino a qualche decennio fa si credeva che a testimoniare il suo tentativo fossero restati solo il portale e la porta di bronzo. Il recente restauro, ha tuttavia, evidenziato che una delle formelle di tale porta contenente l'effigie del vescovo di Lesina nascondeva al di sotto di un'abrasione il nome Errico riferito all'arcivescovo di Benevento reggente dal 1157 al 1170 e che, pertanto, l'altra formella con il presunto arcivescovo beneventano in cattedra rappresentava, invece, il papa, a differenza di quanto si era sempre creduto. Gran parte della porta va attribuita, pertanto, ad una fase antecedente all'episcopato del Sanseverino e, forse, riferita ad un ambiente fortemente influenzato dalla presenza in città della corte pontificia e con essa di intellettuali, quali appunto Alberto di Morra, di artisti e di maestranze non necessariamente locali.

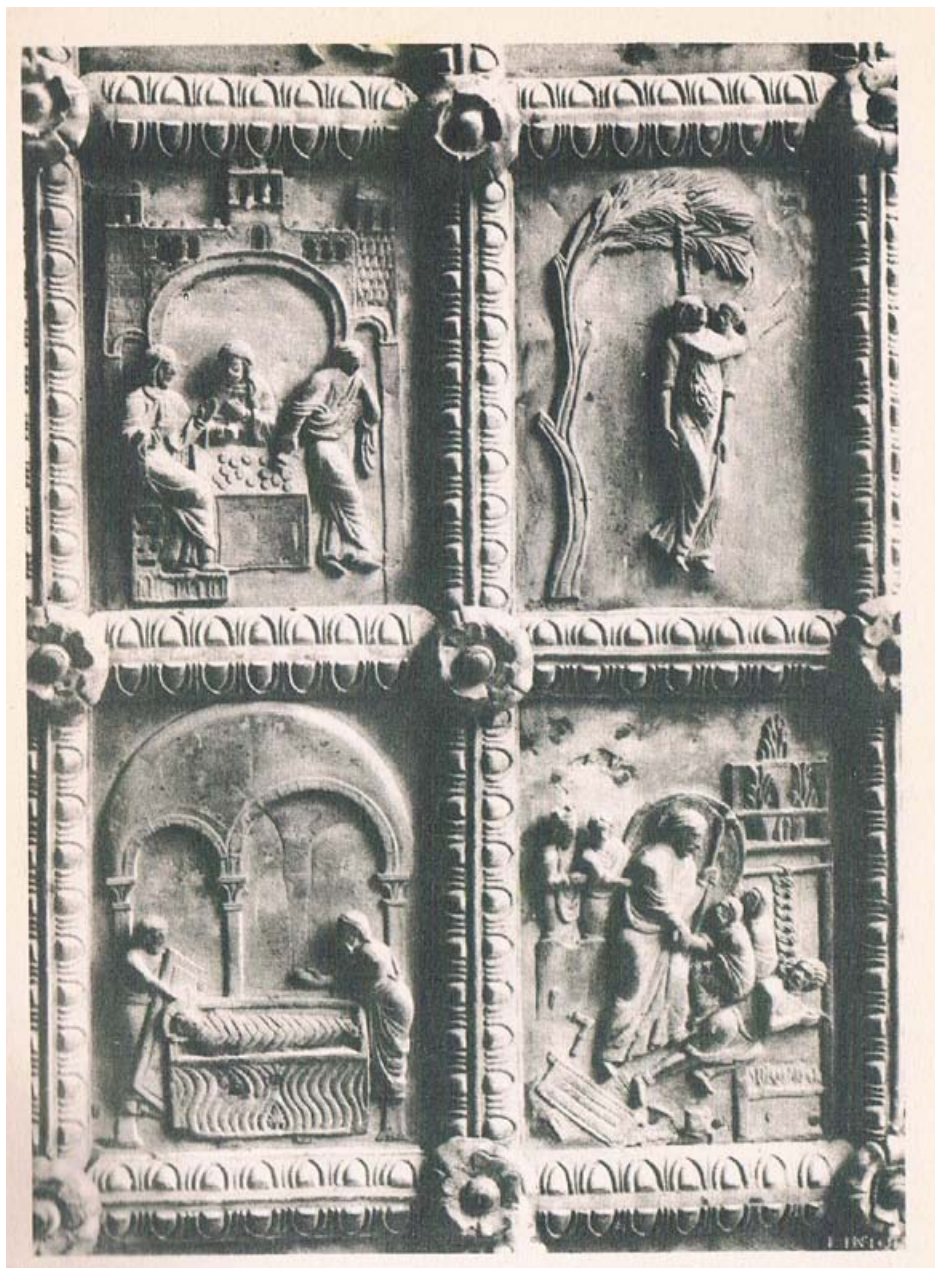
Tutto ciò che circonda la porta ha, invece, assonanze regionali. Anche il portale rientra in questa sfera di relazioni. Ha, infatti, stipiti e architrave di marmo simili a quelli del portale di sinistra del duomo di Troia, ma decorati con una fitta trama di racemi che circoscrivono vari animali simbolici e che per qualità di fattura e schema compositivo rimandano alla cultura figurativa romanico-pugliese.



Porta della Cattedrale di Benevento, particolare con la “Fuga in Egitto”, la “Strage degli innocenti”, la “Moltiplicazione dei pani e dei pesci” e la “Samaritana al pozzo”. Foto antecedente alla distruzione del 1943



Porta della Cattedrale di Benevento, particolare con le "Nozze di Cana", la "Vocazione di Pietro", "L'ultima cena" e la "Lavanda dei piedi". Foto antecedente alla distruzione del 1943



Porta della Cattedrale di Benevento, particolare con la “Restituzione dei danari”, il “Suicidio di Giuda”, la “Sepoltura di Cristo” e la “Discesa agli Inferi”. Foto antecedente alla distruzione del 1943

La porta di bronzo, rispetto al contesto artistico costituisce un'eccezione linguistica e, forse proprio proprio per tale motivo, ha suscitato e suscita tuttora notevoli difficoltà interpretative. Non a caso negli studi degli storici dell'arte medievale pubblicati negli ultimi trenta anni, nonostante il suo altissimo valore artistico, le è stato dedicato in genere poco spazio, con rare eccezioni<sup>7</sup>. Composta da settantadue formelle inquadrata da cornici ad ovuli con rosette agli incroci di matrice classica e fissate ad un telaio ligneo, presenta, con un affascinante ed efficace impianto narrativo, un ciclo cristologico tra i più ampi che si conoscano<sup>8</sup>. La porta misura cm. 323 x 460, dimensione che la rende la più grande nel suo genere in Europa. E' composta da due battenti, ciascuno diviso in *strigae* o registri orizzontali contenenti ciascuno otto formelle di forma rettangolare e, al netto delle cornici, di identica dimensione (cm. 27,5 x 40). Le prime cinque file, che occupano la parte superiore della porta, sviluppano temi tratti dai Vangeli canonici, dagli Atti degli Apostoli e dai Vangeli Apocrifi. Nessuna immagine svolge temi ricavati dal Vecchio Testamento, né rappresenta figure di profeti, apostoli o santi. Nelle altre quattro file in basso ci sono solo tre formelle le cui rappresentazioni traggono spunto dai Vangeli. Le restanti rappresentano il papa in cattedra che sembra consacrare un vescovo. Seguono, secondo la presumibile sequenza originaria, l'arcivescovo di Benevento Errico (nome successivamente raschiato e sostituito con la specificazione "vescovo di Lesina"), i ventitre vescovi suoi suffraganei e quattro protomi con picchiotti ad anello (due teste di leone e due di grifo). Questo ordinamento iconografico già segnala la singolarità del manufatto beneventano nel panorama delle porte figurate medievali.

Il suo ciclo figurativo si apre in alto a sinistra con l'immagine di Maria nell'Annunciazione e si chiude con l'Ascensione-Pentecoste, secondo il normale verso di lettura e senza separazione tra le due valve, richiamando la sequenza percettiva del registro superiore della porta di San Paolo fuori le mura. Su quarantatre formelle di contenuto narrativo ben sei sono direttamente dedicate alla Madre di Dio, che per due volte vi compare in cattedra come Maria Regina, ed altre due la vedono presente tra altre figure. E' stato osservato che sostanzialmente la porta celebra più il mistero mariano che la vita di Cristo e diviene così fonte di un carisma che si proietta direttamente sul vescovo arricchendo anche il suo potere temporale<sup>9</sup>. Tutto l'insieme delle rappresentazioni si dimostrerebbe, dunque, un possente testo di contenuto ideologico finalizzato alla legittimazione del prestigio, del ruolo e dell'identità culturale della Chiesa beneventana e del suo vescovo. Tuttavia, questa interpretazione sembra sottovalutare un dato di fatto che, come si è accennato, distingue la porta da tutte le altre. A parte la presenza dei vescovi nei registri in basso, palesemente attestativa della notevole dimensione dell'arcidiocesi e apparentemente celebrativa del suo prestigio, ma più verosimilmente denunciativa della sua dipendenza dall'autorità pontificia, non ci sono raffigurazioni che rafforzino l'autorevolezza della narrazione in associazione alle tematiche in essa contenute, quali potrebbero essere quelle dei principali protagonisti del santorale beneventano. Manca, ad esempio, l'immagine dell'apostolo Bartolomeo, protettore della città, le cui reliquie si conservano in Benevento dal IX secolo. Nella porta del San Zeno di Verona, da alcuni accostata a quella beneventana, ben quattro formelle narrano, invece, le storie di san Zeno cui il tempio è dedicato. Ma è soprattutto, la figura del pontefice ad essere la vera chiave di lettura dell'intero apparato iconografico. Essa fu rapidamente resa inintelligibile con il raschiamento di cui si diceva, probabilmente nella prima metà del XIII secolo, lasciando poi credere che riproducesse l'arcivescovo locale. La Chiesa beneventana, prendendo spunto da tale equivoco, rivendicò a lungo per i propri presuli l'uso del camauro (un copricapo simile alla tiara papale)<sup>10</sup>.



La “Samaritana al Pozzo” in un mosaico ravennate e in una tavoletta d'avorio di Salerno



“L’Angelo avverte i Magi” in un capitello di Autun e “L’Ultima Cena” in un mosaico di Ravenna



Questa intervenuta ambiguità semantica ha impedito di comprendere immediatamente la natura politico-teologica ed ecclesiologica piuttosto che catechistico-narrativa del programma iconografico. Dall'ampia ed eterogenea cultura del committente, già sottolineata, scaturirono, infatti, i modelli figurativi che l'officina utilizzò, subendoli a volte passivamente, senza riuscire a trovare in modo sempre ottimale una propria, convincente versione plastica ed interpretativa.

E' questa, verosimilmente, una delle cause, ma non la sola che potrebbe aver determinato quelle differenze qualitative e, in qualche caso, persino stilistiche individuate dai critici d'arte tra vari gruppi di formelle.

Il nesso tra le *strigae* e tra i singoli quadri di ogni fila assume una triplice valenza: segue la progressione storica del racconto, segmenta le storie in blocchi di significati simbolici e tesse una strategia argomentativa con fini attestativi e, insieme, celebrativi della corretta interpretazione dei fondamenti del cristianesimo attraverso il mistero della redenzione. Per quanto i restauri di epoca moderna abbiano introdotto qualche marginale alterazione dispositiva nella parte bassa della porta, tale finalità sembra emergere con chiarezza nella sequenza dei quadri. L'inversione di significato della formella contenente il papa in trono costituisce, invece, un'alterazione di non poco conto. Non può essere considerata operazione semplicemente dovuta ad un adeguamento iconografico teso a completare la mappa della geografia diocesana. Il mutamento che provoca è forte e cambia radicalmente la prospettiva di lettura dell'intero quadro figurativo. Questo, nella sua stesura originaria, identificava la Chiesa beneventana con l'insieme delle sue diocesi, come un feudo della Chiesa di Roma, secondo un disegno gerarchico in cui l'arcivescovo beneventano si allineava agli altri presuli senza alcun segno distintivo (a parte la presumibile, ma non verificabile consacrazione riportata nella formella del papa) e la figura del pontefice diventava il vertice della piramide istituzionale ed elemento di congiunzione con la sfera celeste evocata, dal racconto esclusivamente neotestamentario, depurato da ogni particolarismo liturgico.

La realtà diocesana non vi compariva, infatti, con alcuna delle sue specifiche connotazioni storico-culturali che pure sussistevano e non erano trascurabili, mentre nelle porte delle chiese del Mezzogiorno di XI e XII secolo, sia di provenienza costantinopolitana, sia di fattura peninsulare l'identità della comunità dei fedeli con le sue singolari tradizioni veniva direttamente o indirettamente richiamata, sia ricordandone le origini, sia i protagonisti della sua storia<sup>11</sup>.

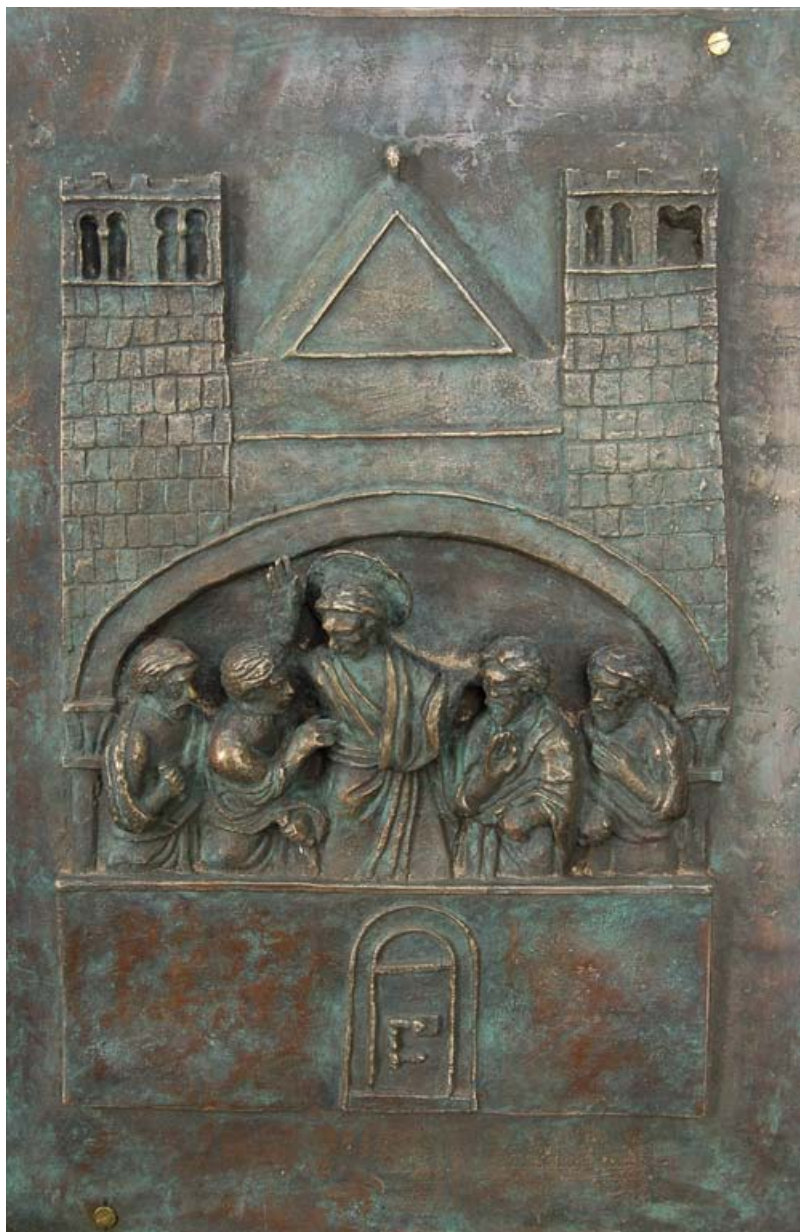
Nonostante queste evidenti singolarità contenutistiche la porta beneventana è stata accostata in più occasioni alle porte bizantine, più che altro in considerazione del suo impaginato geometricamente rigoroso e per qualche analogia iconografica<sup>12</sup>. Nessuna considerazione è stata dedicata all'orientamento dottrinario che il testo figurativo propone e che si dimostra meno elitario e teologicamente complesso rispetto a quello di San Paolo fuori le Mura e più vicino alla sensibilità popolare.

Esso non è più una collezione di icone e di elementi simbolici (si veda tra i vari esempi che si possono fare l'assenza delle croci fiorite), che necessitano di sofisticati rimandi alle fonti conciliari e letterarie, come si riscontra nelle porte della cattedrale di Amalfi (1065) e della chiesa abbaziale di Montecassino (1066) fino a quella della chiesa di S.Michele di Monte Sant'Angelo sul Gargano, dove, peraltro con una sequenza di scene si glorifica l'Arcangelo (1076). In queste, pur essendo evidente, nella successione cronologica della loro produzione, una certa evoluzione stilistica, che perviene infine ad una fase narrativa figurativamente mossa, si individua il costante ancoraggio ad una visione teologicamente e istituzionalmente statica. Non a caso i loro riquadri, preziosi come pezzi di oreficeria, pur con le eleganti incisioni ageminate dalle linee fluide e morbide, restano privi di risalto, anche quando raggiungono esiti di assoluta raffinatezza come nella porta d'oro della chiesa della natività di Suzdal (prima metà del XIII secolo).

Le formelle beneventane sono invece, totalmente in rilievo, quasi tridimensionali e in alcuni casi lo sono davvero. Sono ispirate da un realismo dinamico, espressivo ed icastico che ha



Verona, porta della chiesa di San Zeno, particolare



Benevento, porta della Cattedrale,  
“L'incredulità di Tommaso”, formella ricostruita

autorizzato riferimenti ai cantieri di Magdemburgo e della Provenza, aree dove la scrupolosa attenzione al mondo reale raggiunse risultati artistici straordinari tra XI e XIII secolo. Il riferimento al realismo di matrice classica, che è stato avanzato, ricordando la lezione che si poteva ricavare da altorilievi e bassorilievi dell'Arco di Traiano<sup>13</sup>, sembra, invece, meno credibile essendo quest'ultimo connotato da una solenne e codificata rigidità plastica. Molte delle raffigurazioni delle lastre di bronzo beneventane contengono, invece, particolari di eccezionale veridicità e contemporaneità che appartengono sempre meno al repertorio simbolico antico e altomedievale e che sembrerebbero piuttosto derivare dall'esperienza del teatro religioso di XI-XII secolo, fiorito soprattutto in Germania e caratterizzato da *mansiones* tematiche costruite mediante palchetti, baldacchini e chioschi lignei dotati di pedane leggermente inclinate dove gli attori interpretavano in versione popolare, decisamente umanizzata, le storie testamentarie e le vite dei santi<sup>14</sup>. E' questa riduzione della sacra rappresentazione alla dimensione della vita comune, la cura minuziosa del dettaglio anche fisionomico, l'inserimento dell'episodio narrato in una virtuale scatola di palcoscenico, secondo con ottici e proiezioni spaziali verosimili, a caratterizzare precipuamente diverse formelle della porta della Cattedrale di Benevento e tale inclinazione al realismo emerge, comunque, in tutte le altre.

Conferma tale ipotesi interpretativa innanzitutto la formella introduttiva del ciclo, dove si rappresenta l'Annuncio a Maria. Per quanto inquadrata frontalmente sul trono e all'interno di una casa a forma di edicola o di *mansio*, la Madonna non ha l'aspetto regalmente distante delle raffigurazioni bizantine o bizantineggianti, ruota leggermente, ma con estrema naturalezza, la testa verso l'angelo che irrompe all'improvviso nello spazio domestico, mentre dal lato opposto la scena è ricondotta all'intimismo familiare quotidiano dall'entrata molto teatrale dell'ancella che solleva sorpresa una tenda simile ad un sipario<sup>15</sup>. In un'altra significativa formella i pastori, avvisati dall'angelo, posseggono un'analogia autentica espressiva mentre levano verso l'alto i volti stupiti e l'artista ne evidenzia l'abbigliamento rustico con la

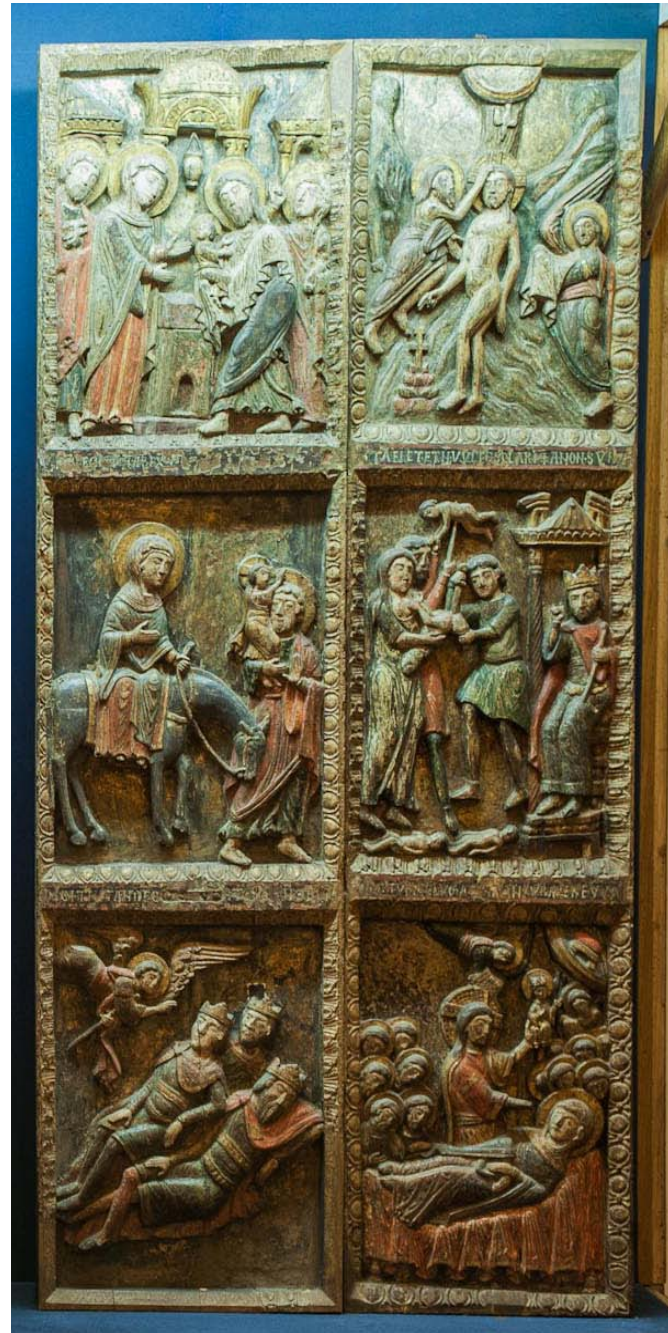
medesima, meticolosa cura che dedica agli ovini, di cui differenzia il vello a seconda della specie cui appartengono. Più avanti le figure allungate dei tre re magi, messi in fila davanti ad Erode e vestiti secondo il costume del XII secolo, si stagliano nettamente rispetto ad uno spazio scenico profondo dove, su due piani sfalsati, si collocano un portico ed un chiosco a *tolos* coperto da una cupola a calotta. I personaggi confabulano separatamente, due a due, con la gestualità che accompagna il recitativo e rende inequivocabilmente esplicite le loro inquietudini.

A proposito dei magi va rilevato che nella porta beneventana gli si dedicano eccezionalmente quattro formelle (*i Magi in viaggio, i Magi alla presenza di Erode, i Magi in adorazione e il sogno premonitore dei Magi*), laddove il Vangelo di Matteo riferisce brevemente di loro e in altre porte o cicli decorativi si perviene al più a tre raffigurazioni diverse, come negli sportelli del polittico ligneo policromo di Alatri (XII-XIII sec.) e nel pergamo dello scultore Guglielmo (1159-1162) della Cattedrale di Cagliari dove, però, le immagini non sono in sequenza.

Questa ridondanza rappresentativa, non più collegata per la perfetta compiutezza del suo significato agli accostamenti veterotestamentari (si veda l'esempio della porta di bronzo di Hildesheim, dove all'adorazione dei Magi si affianca la scena di Adamo che lavora ed Eva che allatta) lascia trapelare un intento assertivo della originaria sottomissione a Cristo dell'antico potere rappresentato da i tre re, i quali, protetti dal volere divino, eludono ogni tentativo di ostacolare il loro atto di omaggio all'unica e vera potenza spirituale. La divisione in quattro momenti del tema (il viaggio guidato dalla stella, l'inefficace incontro con l'impotente volontà distruttiva di Erode, il riconoscimento del vero re nel neonato Cristo e infine il diverso itinerario da seguire con la guida dall'angelo) sembrano latamente alludere alla nuova visione del rapporto tra impero e Chiesa romana che attribuisce al pontefice il primato sopra ogni istituzione di governo (un primato *ab origine*) e lo assume non solo come guida spirituale, ma come fonte di legittimazione per ogni investitura regale determinando in Europa un



Alatri, Santa Maria Maggiore, polittico, valva sinistra



Alatri, Santa Maria Maggiore, polittico, valva destra

acceso conflitto nella seconda metà del XII secolo conclusosi con l'affermazione del papa Alessandro III su Federico Barbarossa.

In tale più estesa dimensione culturale è interessante notare che l'articolazione della scena dell'adorazione ricalca lo schema compositivo di un capitello del XII secolo della Cattedrale di Autumn in Francia e, soprattutto, anche per le straordinarie e sorprendenti affinità di modellamento delle figure, è assimilabile ad una formella della porta lignea di Santa Maria in Campidoglio a Colonia<sup>16</sup>. La non comune raffigurazione del sogno dei magi premonitore dei pericoli rimanda, a sua volta, ad un altro capitello di Autumn (XII sec.) ed è ripresa nel già ricordato polittico di Alatri. Tuttavia ciascuno di questi esempi non raggiunge l'efficacia del messaggio della porta beneventana che, peraltro, con la collegata formella della *Strage degli innocenti*, di eccezionale drammaticità espressiva e mirabile dinamicità di impianto, aggiunge ai concetti precedenti un' incisiva ammonizione sulla natura del potere basato sulla sola forza militare e sulle sue conseguenze tragiche. Va ricordato, in merito, che il racconto dettagliato dell'avventura dei Magi non si trova, come già accennato, nei Vangeli ma in fonti della letteratura orientale e occidentale. Compare nelle rappresentazioni artistiche per la prima volta nelle catacombe e, attraverso immagini molto più curate, nel timpano del portale della chiesa della Natività a Gerusalemme, negli affreschi altomedievali di Castelseprio e nei mosaici di San Vitale e di Sant'Apollinare a Ravenna, dove i personaggi indossano vesti persiane e, in un caso, sono ricordati con i loro rispettivi nomi (Gaspere, Melchiorre e Baldassarre)<sup>17</sup>. Però solo a partire dal XII secolo il tema si diffonde largamente. Lo troviamo, ripreso in modi diversi (rispetto al passato i personaggi portano in testa corone e vestono all'occidentale), nel portale di Sant'Andrea a Pistoia con un'unica scena di ottima definizione plastica che mette insieme viaggio e adorazione (Gruamonte e Adeodato seconda metà del XII secolo), nella chiesa abbaziale di Saint-Yved de Braisne in Francia (seconda metà del sec. XII), in uno scomparto del portale della Cattedrale di Santa Maria Assunta a Monreale (fine sec. XII), nel pergamo della chiesa di San Leonardo in Arcetri a Firenze





Verona, chiesa di San Zeno, particolare della porta



Novgorod. Porta della chiesa di Santa Sofia, particolare

(fine XII-inizi XIII sec.) e, unito alla Natività, nella Cappella Palatina di Palermo (fine XII sec.). Dunque le raffigurazioni beneventane sembrano essere un'originale e più completa rielaborazione del tema cui, probabilmente, attingono artisti meridionali e settentrionali, non il contrario. L'ipotesi potrebbe essere suffragata anche dalla formella che rappresenta la *Natività*. Qui la composizione è racchiusa in un'ellissi che allude approssimativamente ad una recinzione pastorale all'interno della quale la Madonna giace stanca su un letto da sola ed il Bambino, avvolto in fasce, dorme in una culla poco distante circondato da angeli, assistito da una donna e scaldato dal bue e dall'asino. Al di fuori del recinto altre due donne provvedono a lavare il Bambino in un recipiente a conca istoriato, mentre nell'angolo destro s. Giuseppe volta le spalle al gruppo con espressione perplessa. I singoli componenti del quadro si ritrovano anche in altre rappresentazioni del genere, dove però o la madre tiene accanto a sé il figlio o lo vede affidato alle ancelle, come nelle immagini di Castelseprio, ma il realistico disegno simultaneo delle due fasi successive alla nascita di Cristo (il lavaggio dopo il parto ed il riposo successivo al travaglio) arricchito da tutti gli elementi dell'iconografia, compresa la non partecipe posizione della figura di s. Giuseppe (quest'ultima presente in altre rappresentazioni, anche se variamente collocata, come si può notare, ad esempio, nella decorazione del coperchio ligneo di un reliquiario conservato nel Museo Sacro della Biblioteca Apostolica), si ripete identico solo nel mosaico della Cappella Palatina a Palermo (fine XII secolo) e fa risaltare la peculiarità del modello beneventano.

Un ulteriore motivo di relativa singolarità si può riconoscere nella formella in cui l'angelo avvisa Giuseppe del pericolo imminente e lo esorta a partire. L'angelo non compare nel racconto evangelico e questa rappresentazione del sogno non ebbe nel Medioevo molta diffusione al di fuori dei cicli dettagliati della vita di Cristo. Ciò confermerebbe la strategia comunicativa della porta beneventana tutta basata su un unico e ben studiato sviluppo tematico. Anche la modalità di raffigurazione della postura del santo non è comune. In genere lo si ritrae seduto o in piedi, mentre, nel nostro caso, appare dormiente come nel

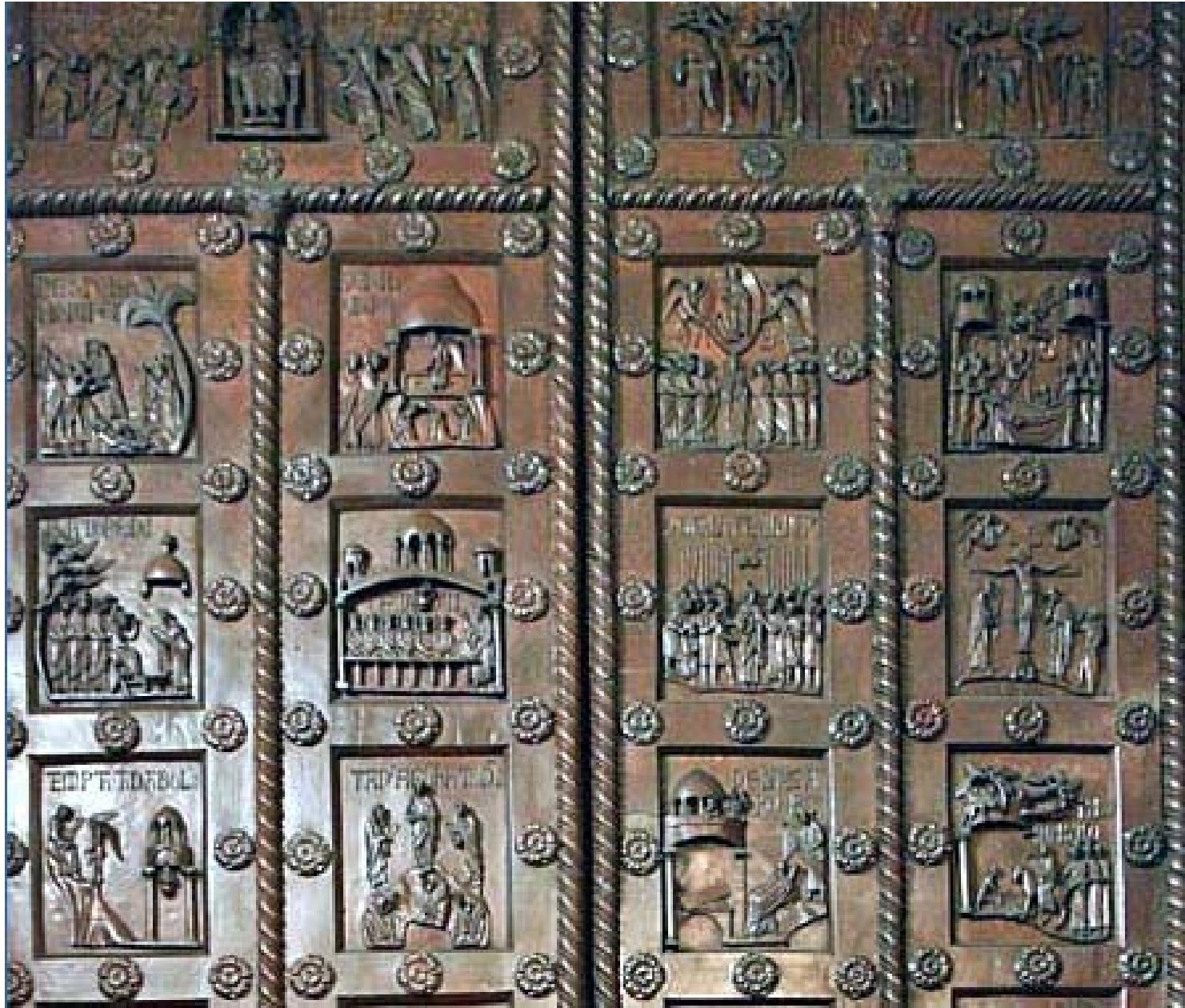
citato ciclo pittorico di Castelseprio, da cui sembra derivare. La formula si ripete quasi identica in un mosaico della cappella Palatina (fine sec. XII) e in un capitello del chiostro di S. Orso ad Aosta (metà del sec. XII), situandosi, dunque, nel medesimo arco temporale ma in fase più avanzata.

L'accurata sequenza argomentativa delle formelle appena esaminate sembra intravedersi anche nella selezione degli episodi della vita di Cristo che si susseguono. Dall'immagine di *Gesù tra i dottori*, proseguendo attraverso le formelle dedicate alla *Samaritana al pozzo*, alla *Lavanda dei piedi* e al *Cireneo che porta la croce*, fino alla *Discesa agli inferi* si afferma progressivamente il principio del primato di Pietro, nella sua qualità di successore di Cristo, che da lui ha ricevuto la verità assoluta, la capacità profetica insieme al potere di elevare ogni persona, indipendentemente dalla sua provenienza, alla dignità della condizione paritaria tra gli uomini e alla perfezione di vita (“...*chi beve dell'acqua che io gli darò non avrà mai più sete* ...”). Ha derivato, inoltre, la pratica in umiltà dell'amore universale (l'inginocchiarsi davanti agli apostoli è servito ad esaltare il significato della dimensione umana del figlio di Dio) ed ha acquisito, infine, la funzione di suo discepolo condividendone le sofferenze (dalla vicenda del Cireneo, indirettamente, si poteva ricavare che le opere umane acquistavano davvero valore solo attraverso l'immedesimazione con Cristo e con la Chiesa) e la certezza che nessuna vita spesa in cristiana dedizione potesse considerarsi perduta, dal momento che il Salvatore era riuscito ad inoltrarsi vittorioso oltre il limite della morte per non dimenticare i meriti dei defunti. Quest'ultima scena di più probabile ascendenza nordica marca la distanza dal mondo bizantino (è inserita sia nella porta di Novgorod, sia in quella del San Zeno a Verona ed è ripresa nel più tardo dossale inavorio di Salerno).

A consolidare questa strategia comunicativa ci sono, poi, i miracoli prescelti dal committente per essere inseriti nella porta. Le *Nozze di Cana* e la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* sottolineano il potere della Chiesa di fornire alimento ai poveri, non solo in senso metaforico, mentre la *Guarigione del cieco* ne attesta la facoltà di curare i mali dell'uomo (una forza



Monreale. Porta della Cattedrale di Bonanno Pisano, particolare



Pisa, porta laterale della Cattedrale di Bonanno Pisano, detta di San Ranieri, particolare

taumaturgica virtuale, ma che prescinde da ogni intermediazione e che dona il coraggio di resistere alle sventure). La *Resurrezione di Lazzaro* dimostra, a sua volta ed oltre ogni dubbio, la concreta prospettiva di redenzione di ogni cristiano.

Ognuna delle restanti scene evangeliche, ugualmente umanizzate, gioca un ruolo confermativo della linea predetta, in particolare appaiono in tale direzione maggiormente efficaci l'*Ascesa al monte degli ulivi* (mostra l'esclusività del colloquio diretto con Dio), i *Discepoli addormentati* e il *Disorientamento dei soldati* (la forza intrinseca della Chiesa dichiarata indipendente dalla vigilanza dei suoi seguaci e dalla pericolosità del nemico che la minaccia), *Gesù davanti a Caifa* (l'indifferenza della sede apostolica nei confronti del giudizio di ogni altra autorità), il *Pentimento di Giuda* (il tradimento di Cristo non paga mai), la *Negazione di Pietro* (la possibilità di redimersi dagli errori) e *Pilato si lava le mani* (la cinica irresponsabilità dell'impero romano e dei suoi eredi nei confronti dei giusti).

Attraverso le scene della sofferenza e dell'uccisione del Nazareno (*Cristo alla colonna*, *Cristo deriso*, *la Crocifissione e la Sepoltura*), con le connesse rappresentazioni della *Cena in Emmaus* e della *Incredulità di Tommaso*, si rafforza l'idea della coincidenza della dimensione umana con quella divina e nello stesso tempo dell'assoluta autonomia della Chiesa.

Tutto questo insieme coerente trova compimento in due particolari: nella *Crocifissione*, ai piedi della croce, ci sono solo le donne e i soldati, che sembrano finalmente riconoscere la divinità di Cristo e mancano i protagonisti del santorale diocesano o le figure di spicco delle istituzioni cittadine; nell'*Ascensione*<sup>18</sup>, al di sotto della mandorla mistica che circonda Cristo, al centro di un gruppo di quattro personaggi (forse gli evangelisti o forse alcuni apostoli tra cui san Pietro) si riconosce la Madonna che, pertanto, compare anche nell'ultima formella del ciclo.

La porta, alla luce di tali osservazioni, sembra essere, dunque, un testo elaborato, come innanzi si diceva, non solo con le tradizionali finalità evangelizzatrici e celebrative, ma, soprattutto, con un ricercato intento politico ed escatologico. Tende a dare, in un momento



Hildesheim, porta della Cattedrale

difficile per il pontificato di Adriano IV, una versione ben definita dell'identità della Chiesa di Roma, chiara nelle sue posizioni dottrinarie, riguardate in relazione al temuto diffondersi del pauperismo evangelico e delle eresie cristologiche<sup>19</sup>, nonché vicina al popolo in funzione della delegittimazione dei potenti (regnanti e aristocrazia terriera). In quella fase (18 giugno 1156) il papa era a Benevento per stipulare un accordo complesso e non del tutto soddisfacente con il normanno Guglielmo I<sup>20</sup>. La città di Roma era intanto diventata per lui poco sicura, oltre che per i cardinali a lui vicini, ed uno dei problemi che stava emergendo con preoccupante virulenza riguardava la condizione giuridica dei vescovi, anche quelli delle diocesi dell'Italia centrale<sup>21</sup>. Il re normanno intendeva mantenere il controllo sulla nomina dei vescovi e Federico Barbarossa li considerava suoi feudatari, ritenendo che gli spettasse il diritto di proporre le nomine. Adriano IV, che aveva preso a modello il principio della signoria universale del papato propugnato da Gregorio VII, non intendeva assolutamente cedere alle pretese dell'imperatore tedesco ed era sul punto di scomunicarlo quando improvvisamente morì (1159)<sup>22</sup>.

Allorché a Benevento consacrò arcivescovo Errico, un chierico non locale, probabilmente nel settembre del 1156<sup>23</sup>, tali questioni dovevano essere entrate nel vivo della controversia e poiché la città sannita rappresentava in quel momento non un semplice rifugio temporaneo, bensì il luogo più sicuro tra le pertinenze territoriali apostoliche, quasi una seconda sede del pontefice dopo Roma, la decisione di procedere alla costruzione della porta della Cattedrale deve aver acquistato ai suoi occhi un significato ben superiore a quello corrispondente agli interessi della comunità cittadina e della regione diocesana.

Adriano IV, dotato di robusta personalità, aveva, peraltro, non solo una visione ampia delle vicende politiche del periodo e una profonda cultura, ma anche una conoscenza estesa dei fenomeni ereticali in via di affermazione in Europa, avendo completato la sua formazione a Parigi. Essendo, poi, intransigente di natura, si era dimostrato molto critico verso il cosiddetto "nichilismo cristologico" sostenuto da Pietro Lombardo e Gilberto Porretano,





Hildesheim, porta della Cattedrale, formella con la “Natività e “L’annunciazione”



Benevento, porta della Cattedrale, formella con la “Presentazione al tempio”

che stava riscuotendo successo soprattutto nelle città mercantili italiane e francesi<sup>24</sup>. Egli, perciò, dovrebbe essere considerato il vero committente della porta e colui che ne determinò il programma iconografico come se si trattasse di una chiesa romana e di un'espressione diretta del suo pontificato.

Da qui deriva l'impostazione del tutto inconsueta, anzi unica dell'opera, basata su tre punti fermi: la centralità della figura papale come erede dell'apostolo Pietro, l'esclusiva narrazione neotestamentaria, aspetto in quel momento del tutto innovativo, che sembra orientato a confutare ogni tipo di dualismo<sup>25</sup> e l'elencazione dei vescovi meramente formalistica mediante la quale si rivendicava in modo enfatico l'assoluta e piena dipendenza dal pontefice.

Per tutte queste ragioni fu gioco forza affidarsi ad uno scultore e fonditore di provenienza esterna, probabilmente nordico, cui non difettava la conoscenza delle porte di Hildesheim (1015), e, forse, di Novgorod (1153-1154) o di Verona (1130-1178)<sup>26</sup>, ma soprattutto delle valve lignee della chiesa di St. Maria *im Kapitol* di Colonia (ante 1065)<sup>27</sup>, anche perché a quella data il beneventano Oderisio autore delle porte del duomo di Troia (1119) e della basilica beneventana di San Bartolomeo (1151) doveva essere già defunto e, comunque, il tipo di impegno tecnico e creativo richiesto non si confaceva alle tradizioni artistiche meridionali, anche a quelle più evolute, come nella circostanza si poteva ben ricavare dalle due valve di bronzo della porta della basilica di San Bartolomeo<sup>28</sup>.

Il nuovo lavoro fu probabilmente avviato intorno al 1157, ma a causa del gran numero di formelle richieste e della dimensione della porta, superiore, come si è ricordato, a tutte le analoghe europee figurate, per portarla a termine si dovettero impiegare non meno di sei anni di impegno continuo.

Il risultato, dal punto di vista artistico, non appare uniforme e sembra evidenziare due diverse fasi di elaborazione dagli esiti qualitativamente differenti. La migliore fusione tra dato contenutistico e originalità di modellamento è riconoscibile in non più di venti formelle su quarantaquattro (*Annunciazione, Visitazione, Annuncio ai pastori, i Magi in viaggio, i*

*Magi davanti ad Erode, Adorazione dei Magi, avvertimento in sogno ai Magi, Fuga in Egitto, La strage degli innocenti, presentazione al Tempio, Nozze di Cana<sup>29</sup>, Vocazione di Pietro e Andrea, Vocazione di Giovanni e Giacomo, Pilato si lava le mani, Il pentimento di Giuda, Giuda impiccato, Cristo deriso, Crocifissione, Le pie donne al sepolcro, il papa in trono).*

Le caratteristiche che li distinguono sono essenzialmente quattro: la profondità del quadro della rappresentazione, ottenuta mediante elementi della composizione anche inessenziali collocati su piani sfalsati; l'elegante proporzionamento delle figure umane le cui teste e i cui arti appaiono ben modellati, non sovradimensionati o sottodimensionati o, ancora approssimativamente delineati e suggeriscono un dinamismo gestuale privo di solennità o di ieraticità e, comunque, lontano dai tradizionali schemi figurativi classici, troppo strettamente incastonati nelle specchiature delimitate dalle cornici; la differenziazione delle fisionomie e l'espressività dei volti che prescindono dalla rilevanza dei personaggi raffigurati; l'attenzione meticolosa ai particolari (abbigliamento consoni agli usi del tempo, panneggi morbidi, calzature, bracciali, vasi, lampade, ecc....) che donano alla scena una straordinaria notazione realistica). Tre di queste formelle (*l'Annunciazione, l'Annuncio ai pastori* e i *Magi davanti ad Erode*) appaiono di tale elevato livello compositivo e plastico da poter essere inserite tra le realizzazioni scultoree migliori del tempo in Europa, certamente superiori sia alle raffigurazioni in bronzo di Barisano e di Bonanno, peraltro successive, sia a quelle della porta di San Zeno a Verona, nonché delle porte delle Cattedrali di Hildesheim e di Novgorod. Si confrontano brillantemente altresì, per diversi tratti innovativi del modellato e della spazialità virtuale, anche con le stesse sculture di Wiligelmo e di Guglielmo.

Purtroppo le altre formelle della porta di Benevento non possiedono la medesima singolarità ideativa ed eccezionalità di fattura pur mantenendosi, come si è detto, coerenti all'impostazione tematica. In esse l'inquadratura delle singole scene, dal punto di vista topologico, appare più incerto e meno persuasivo. Non altrettanto efficace è il trattamento delle figure, che scaturiscono da un plasticismo non così sicuro, elegante, fluido e capace di



Gnetio, porta della Cattedrale, particolare con la “Presentazione al tempio”, “Cristo tra i dottori” e la “Natività”

coniugare il dettaglio con la dimensione dell'immagine. I personaggi rappresentati sembrano ricalcare, nelle loro posture un po' rigide o ingenuamente enfatiche, nel loro accalcarsi confuso, nonché nell'indifferenziato abbigliamento di matrice classica, esempi tratti dal repertorio iconografico tradizionale e dall'esperienza romana del recupero dell'antico (fine XI-prima metà del XII sec.).

Tale disomogeneità, troppo evidente per non essere specificamente analizzata, richiede una spiegazione che non può limitarsi a supporre apporti simultanei di maestranze non dotate dello stesso talento dell'artefice principale<sup>30</sup>. Non sarebbe stato razionale impegnare un artista di grande personalità per un progetto ambizioso e assegnarli, poi, un'officina non adeguata. Si può, invece, ipotizzare che la morte prematura di Adriano IV (1159) abbia interrotto il processo formativo della porta e costretto l'arcivescovo Errico a sospendere ogni rapporto contrattuale. Solo con l'ascesa al soglio pontificio di Alessandro III (1159-1181), anch'egli deciso sostenitore della linea del suo predecessore, ugualmente sensibile alle problematiche da questi affrontate e più volte presente a Benevento anche per lunghi periodi, il lavoro poté essere ripreso, ma con l'ausilio di maestranze diverse. Forse ciò accadde tra il 1167 e il 1170, intervallo di tempo in cui il pontefice restò in Benevento con la sua corte. Pur conservando il programma iconografico e gli obiettivi politico-culturali precedentemente fissati, non fu possibile eguagliare i risultati precedentemente raggiunti. L'esito finale fu comunque un'opera singolarissima e di grande valore nel panorama italiano ed europeo che ha il limite di non essere immediatamente inseribile nella linea evolutiva che dal romanico porta al gotico ed alla cosiddetta arte italiana sulla falsariga dell'opera di Nicola d'Apulia (detto poi "Pisano") tracciata dalla critica d'arte ottocentesca ed oggi ancora prevalente, seppure messa da più parti in discussione<sup>31</sup>. Per quanto attiene agli estesi interventi integrativi dell'apparato figurativo della porta, attribuiti alla volontà del cardinale Ruggero Sanseverino tra la fine del XII e i primi due decenni del XIII secolo, è conseguentemente necessario ridimensionarne la portata sia per quanto innanzi affermato, sia perché tale orientamento sembra dettato



Novgorod, Porta della chiesa di s. Sofia, formella con la "Natività"



Hildesheim, porta della Cattedrale, formella con la “Crocifissione” e “Cristo davanti a Caifa”



Verona, porta della Chiesa di San Zeno, formella con la crocifissione

essenzialmente da generici motivi culturali (ad esempio l'appartenenza del prelado ai benedettini cassinesi) e da analisi di tipo stilistico. Va inoltre considerato che già dal vescovato di Lombardo la diocesi beneventana si trovava in difficoltà economiche<sup>32</sup> e dopo l'estesa demolizione delle strutture della Cattedrale fatta condurre, si suppone, dal Sanseverino le disponibilità finanziarie della Chiesa beneventana si esaurirono del tutto, compromettendo, come si è detto, la ricomposizione architettonica dell'antico tempio. In una condizione di sospensione dei lavori e di imponderabile definizione dell'assetto futuro dell'edificio, sembra poco verosimile che l'arcivescovo abbia potuto pensare di affrontare l'alto onere di una nuova porta<sup>33</sup>, pur se inteso come mero contributo al completamento della stessa. Più, verosimilmente, si limitò a far cancellare l'iscrizione che identificava l'arcivescovo Errico e così, involontariamente o meno, generò l'equivoco interpretativo durato fino al Novecento<sup>34</sup>. Nell'ambito della Diocesi e in tutto il resto della Cattedrale non ci sono opere in bronzo e sculture in altri materiali che testimonino la presenza di una scuola o di un officina in qualche modo riconducibile a quella che ha prodotto la porta della Cattedrale. Le opere d'arte conservate all'interno del tempio prima dei bombardamenti e di cui restano solo pochi frammenti, erano riferibili prevalentemente al periodo compreso tra la seconda metà del XIII e la prima metà del XIV secolo. Si tratta del pergamo con bassorilievi e leoni stilofori attribuiti allo scultore Nicola da Monteforte (influenzato dalle opere di Nicola Pisano e di Arnolfo di Cambio), nonché delle statue di S. Bartolomeo e del cavaliere, collocato in un'arcata della facciata, riferibili al medesimo periodo e, sul piano estetico, privi di rapporti con la produzione artistica precedente. Nella Cripta si possono osservare resti di affreschi molto lacunosi che rappresentano *San Barbato che difende la città dai bizantini dall'alto delle mura* (fine IX-inizi X sec.), una probabile *Immagine di Cristo* di fattura bizantineggiante (XI-XII sec.), una madonna della misericordia (XIV sec.) e sparsi lacerti di difficile datazione ed interpretazione.



## NOTE

- 1 Archivio della Arcidiocesi di Benevento, Platesa della Mensa Arcivescovile, disegno a penna (1599).
- 2 MEOMARTINI ALM., *I monumneti e le opere d'arte della città di Benevento*, Benevento, 1889, pp.395-423;
- 3 MEOMARTINI ALM., *I monumenti ... op.cit.*, pag. 406, tav. LVII;
- 4 Cfr F: PANARELLI, *Lombardo da Piacenza*, in *Dizionario biografico degli Italiani* 65, Roma 2005, sub v. ;
- 5 E' interessante notare che questo eminente personaggio beneventano, considerato uomo di eccezionale cultura giuridica e di straordinaria spiritualità, fu elevato alla porpora col titolo di cardinale diacono di S. Adriano dal papa Adriano IV proprio nel 1156, anno della consacrazione dell'arcivescovo Errico. Nel periodo ottobre-dicembre 1157, il pontefice gli affidò l'ufficio di vicescancelliere della Chiesa romana e, nel marzo 1158, lo ordinò cardinale prete di S. Lorenzo in Lucina. Ricoprì in seguito importanti incarichi diplomatici in tutta Europa. Divenuto papa in età avanzata il 21 ottobre del 1187, morì nel dicembre dello stesso anno. Pur governando la Chiesa per soli cinquantasette giorni, riuscì a tracciare le linee di una sua fondamentale riforma. Cfr. TOMMASO di Carpegna Falconieri, *Gregorio VIII*, in *Enciclopedia Treccani dei Papi*, 2000 e C.D. Fonseca, *La professione canonica del cardinale Alberto de Morra*, "Rivista di Storia della Chiesa in Italia", 16, 1962, pp. 136-37.
- 6 SARNELLI P., *Memorie cronologiche ...op.cit.*, pag.105.
- 7 "La lavorazione del metallo ha avuto molta importanza nel romanico, più di quanto non si immagini" ha scritto Xavier Barral i Altet, uno dei più eminenti storici dell'arte europei, aggiungendo, inoltre, che "le porte di bronzo sono da considerarsi tra i principali capolavori del Medioevo romanico...". Nonostante tale affermazione nella sua disamina di queste opere non fa alcun riferimento alla porta della cattedrale beneventana e pur ricordando in ambito meridionale i meriti di un maestro come Oderisio da Benevento, preferisce soffermarsi sulla meno raffinata porta del San Zenone di Verona (cfr. X. B. I Altet, *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, Milano, 2008, pp.128-131). In precedenza Ferdinando Bologna (*Momenti della cultura figurativa nella Campania medievale*, in *Storia della Campania, il Medioevo*, a cura di Giovanni Pugliese Caratelli, Napoli, 1992) ricercando per la Porta di Capua matrici classiche non derivate dal proto-gotico provenzale o da altre aree extrapeninsulari, ma scaturite essenzialmente dall'esperienza endogena regionale, aveva ignorato del tutto la porta beneventana (pp.220-240). Poche righe ha dedicato ad essa Valentino Pace, inserendola nel novero delle porte bizantine meridionali definendola il "canto del cigno" delle porte di bronzo figurate medievali (V. Pace, *Da Amalfi a Benevento; porte di bronzo figurate dell'Italia meridionale medievale*, in *Rassegna del Centro di Cultura e Storia amalfitana*, n. 25, giugno 2003,

pp.41-69), giudizio e concisione condivisi anche da Antonio Cadei (*Porta patet*, in *Janua Maior*, Benevento, 1988, pag. 23). A questi autorevoli silenzi ed alle sbrigative trattazioni, in cui era incorso lo stesso Ferdinando Bologna nel 1951, definendo le formelle beneventane frutto di “un culturalismo complesso e inerte”, fanno da *pendant* le più o meno riduttive classificazioni di tipo culturale. Una concettualizzata assimilazione alle valve incise dell'abbazia di Montecassino o alla tradizione medio-bizantina hanno proposto A. Venturi (*La storia dell'arte italiana*, Milano, 1902), H. Bloch (*Montecassino in the Middle age*, Roma, 1986), nonché U. Mende, A. Hirmer e I. Hirmer (*Die bronzenturen des Mittelalters*, Munchen, 1994) che pure dedicano un considerevole approfondimento alla porta beneventana con giudizi positivi. Sostanzialmente sulla medesima linea si pongono C. Angelillis (*Le porte di bronzo bizantine nelle chiese d'Italia*, Arezzo, 1924), Paola Della Pergola (*La porta di bronzo del Duomo di Benevento*, in “Arte”, VIII, 1937), Mario Rotili (*L'arte nel Sannio*, Benevento, 1952) e Luigi Cielo (*La porta bronzea del Duomo di Benevento*, “Studi Meridionali”, n. 3-4, 1975), anche se quest'ultimo riguardo all'autore propende per un artista di ascendenze settentrionali o perfino renane, come ipotizzato in precedenza da G. Mazzariol e T. Pignatti (*Storia dell'arte italiana*, Vol. I, Milano, 1963). Si tratta di un'ipotesi tutt'altro che isolata basata sul carattere formale dell'opera oltre che sui suoi contenuti simbolici e teologici. Formulata in origine da E. Bertaux (*L'art dans l'Italie meridionale*, Paris, 1904), è stata ripresa da Ch. Diehl (*Manuel d'art bizantin*, Paris, 1926) e da R. Salvini (*La scultura romanica in Europa*, Milano, 1963), che ha esteso l'area di riferimento alla Provenza. Una singolare tesi che aggiorna quella del Meomartini, ipotizzando, però, l'esistenza di un'officina beneventana appartenuta ad una famiglia di artisti e fonditori al cui interno andrebbe collocata la figura di un secondo Oderisio, presumibile autore della porta della Cattedrale beneventana, è stata formulata, pur senza riscontri, da F. Morante (*Dove ti porta il bronzo*, in *La Provincia di Benevento*, anno XXII, Nuova Serie, n. 1, 2002, pp. 28-36).

Il prevalente soffermarsi degli studiosi della seconda metà del Novecento sugli aspetti stilistici della porta e la loro evidente difficoltà di definizione tassonomica della stessa trova in parte una spiegazione logica nella frammentazione e deformazione subita dall'opera durante i bombardamenti del 1943. La pubblicazione dedicata da mons. Grassi nel 1977 con le magnifiche fotografie di Gramignazzi Serrone testimonia lo stato di difficile leggibilità delle raffigurazioni quasi tutte lacunose e prive della levigatura originaria. Tuttavia viste da vicino rivelavano, comunque, la notevole qualità del modellato. E' probabile che le analisi siano state condotte, per lo più, sulle vecchie fotografie rinvenibili in volumi risalenti alla prima metà del Novecento. Sono immagini piuttosto piatte, in cui il modesto risalto del chiaroscuro non consente di mettere a fuoco gli svelti profili delle figure e un'attendibile valutazione iconologica. Inoltre le migliori scene della porta si trovano nei due primi registri, vale a dire ad oltre tre metri di altezza, dove la proiezione dell'ombra dell'architrave rende ancor meno leggibili le composizioni. Anche dopo il restauro della porta e la sua ricollocazione all'interno dell'atrio la visibilità dei registri più alti è risultata molto poco agevole. Ciò potrebbe spiegare qualche errore di lettura dei temi iconografici, ma non le attribuzioni di tipo analogico, basate, peraltro, su una datazione dell'opera in prevalenza eccessivamente posticipata. Tale errore, presente già in Toesca (*Il Medioevo*, Torino, 1927), porta ad invertire il rapporto di derivazione con le formelle elaborate da Bonanno Pisano (operante nell'ultimo ventennio del XII sec.) ed è stranamente ripetuto

dal restauratore Sergio Angelucci (*Il restauro della porta del Duomo di Benevento*, Benevento, 2005) che tende, quindi, a sminuire l'originalità delle raffigurazioni beneventane anche nei confronti dei moaisici di Monreale e della Cappella Palatina. Unico tentativo di collegare la porta essenzialmente al contesto storico in cui si è svolto l'episcopato di Errico è stato finora condotto da G. Andenna (*Gli arcivescovi di Benevento, la tiara e l'imitazione della simbologia del papato: tra equivoci "involontari" e strategie di legittimazione*, in *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, LIX, N. 2, luglio-dicembre 2005, pp.351-376) che data l'opera tra il 1156 e il 1160/70 e ne interpreta il programma iconografico come testimonianza di un potere sacramentale trasferito dal papa ai vescovi attraverso la cattedra beneventana.

- 8 Tra le porte di bronzo degli edifici religiosi europei bassomedievali il ciclo cristologico beneventano è sicuramente il più esteso. Per continuità del dettato figurativo lo è anche rispetto alle decorazioni scultoree dei portali e dei timpani delle chiese del XII secolo. Diverso è il caso delle rappresentazioni pittoriche. Pur riprendendo varie scene dagli affreschi dedicati al medesimo tema in Sant'Angelo in Formis non ne possiede né il numero, né la varietà tematica.
- 9 C. Marinelli, *Janua Maior*, storiografia, problemi stilistici, fonti iconografiche, in *Janua Maior*, Benevento, 1988, pp. 34-35.
- 10 Sull'argomento cfr. SCHIMMELPFENNIG B., *La tiara dell'arcivescovo di Benevento*, in *Studi Beneventani*, 4-5, 1991, pp. 155-170; le origini della singolare consuetudine beneventana ipotizzate dallo studioso tedesco sono state, tuttavia riviste alla luce della scoperta fatta dai restauratori della porta di bronzo della Cattedrale (si vedano in merito le osservazioni di ANDENNA G. in *Gli arcivescovi di Benevento, la tiara...* op.cit. pp. 366-371.
- 11 E' il caso sia della porta del Monastero di Montecassino, sia di quella di San Paolo Fuori le Mura; cfr. per quest'ultima L. Bevilacqua, *Il programma iconografico della porta di San Paolo Fuori le Mura*, in *Le porte del Paradiso, arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, a cura di Iacobini A., Roma, 2009, pp.239-260; Per un inquadramento più generale del tema cfr. *Le porte di bronzo: dall'antichità al secolo XIII*, a cura di Salvatorino Salomi, Roma, Istituto della enciclopedia Italiana, 1990, 2 voll.;
- 12 Si veda, tra l'altro, PACE V., *Da Amalfi a Benevento; porte di bronzo figurate dell'Italia meridionale medievale*, op.cita. pp.68-69.
- 13 Cfr. MARINELLI C., *Janua Maior, storiografia, problemi stilistici, fonti iconografiche*, in *Janua Maior*, Benevento, 1988, pag. 33;
- 14 DRUMBL J., *Il teatro medievale*, Bologna, 1989, passim.

- 15 Un simile particolare si rinviene anche in una tavoletta del dossale o paliotto di avorio di Salerno dove si rappresenta però la visita ad Elisabetta. L'immagine, tuttavia, non mostra la medesima immediatezza espressiva dell'analoga beneventana e, secondo recenti studi, è datata alla fine del XII secolo.
- 16 La chiesa, annessa ad un monastero femminile, fu completata intorno al 1065 ed è probabile che la porta lignea figurata, il cui modellato richiama sorprendentemente diverse formelle dei registri superiori della porta beneventana, sia stata eseguita in tale data o poco più avanti. I pannelli figurati hanno un'accentuata caratterizzazione naturalistica e sono arricchiti dal colore.
- 17 In verità anche in una tavoletta d'avorio del già citato dossale o paliotto di Salerno (fine XII sec.) i Magi compaiono con vesti e copricapo orientali.
- 18 Un utile riferimento iconografico per questa formella potrebbe essere l'affresco del catino absidale della chiesa di S.Maria delle Cerrate a Squinzano (XII-XIII secolo).
- 19 I movimenti religiosi eterodossi emergono già nell'XI secolo ed assumono presto un carattere collettivo coinvolgendo intere comunità che tendono a contrapporsi alle strutture ecclesiastiche e monastiche alla ricerca di strutturazioni più antiche caratterizzate da rigorismo ascetico, castità, impegno caritatevole, rifiuto della violenza e povertà di vita. Alcuni giungono perfino a ritenere inefficaci le pratiche sacramentali gestite da sacerdoti di pessimi costumi e guardano con progressiva sfiducia alla Chiesa e ai suoi ministri. Cfr. P. Cammarosano, *Storia dell'Italia medievale dal VI all'XI secolo*, Roma-Bari, 2001, pp. 242-252. Nel XII secolo tali tendenze trovano interpreti più sofisticati sul piano teologico ed una più accentuata diffusione nelle società urbane dell'Italia centrosettentrionale.
- 20 L'incontro con il re normanno avvenne davanti alla chiesa di San Marciano al di là del fiume Calore (cfr. C. Lepore, *Monasticon Beneventanum*. Insediamenti monastici di regola benedettina in Benevento, "Studi Beneventani" n. 6 (1995), pp. 87-92)
- 21 Nel 1156 il papa in Benevento scrisse una lettera contro le investiture laicali dei vescovi siculi, che risultavano in quel momento sottomessi al re normanno. In KEHR P.F., *Italia Pontificia*, IX, 1907, pag. 109. Risulta evidente che in quel momento Adriano IV si preoccupasse di non dare spazio ad interpretazioni del trattato stipulato con Guglielmo I che legittimassero le richieste di riconoscimento di diritti e prerogative in materia di vita ecclesiastica avanzate da Federico Barbarossa. In proposito si veda la lettera scritta dal vescovo di Bamberg Eberardo all'arcivescovo di Salzborg citata da Stefano Borgia (*Memorie Storiche della pontificia città di Benevento*, vol. II, Roma, 1763, pp. 78-79, nota 1).
- 22 Bosone, *Vita Adriani IV*, in *Liber Pontificalis*, II, ed. L. Duchesne-C. Vogel, Paris, 1866-1957, pp. 389-393; Di Adriano IV si ricordano anche i rapporti diretti con la grande mistica Hildegarde di Bingen e

con Gerhoch di Reichersberg, che gli dedicò il *Liber de novitatibus huius temporis*, nel quale il bavarese voleva invitare il papa a prendere posizione sulle sue vedute in materia di riforma ecclesiastica e di rapporti tra “regnum” e “sacerdotium” e infine sulla questione cristologica dibattuta con i discepoli di Gilberto Porretano e di Pier Lombardo, cfr. Adriano IV di Paolo Lamma, in *Enciclopedia dei Papi della Treccani*.

- 23 Cfr. G. Andenna, *Gli arcivescovi di Benevento, la tiara e l'imitazione della simbologia del papato: tra equivoci involontari e strategie di legittimazione*, “Rivista della storia della Chiesa in Italia”, anno LIX, n. 2, (2005), pag. 361;
- 24 In proposito va ricordata, inoltre, la controversia in merito agli apparati decorativi delle chiese abbaziali e delle Cattedrali che vide affermarsi delle opinioni di San Bernardo da Chiaravalle, secondo il quale era necessario distinguere enettamente tra i programmi figurativi delle prime rispetto alle seconde (Apol., cap. XII, ed. J. Leclercq e H. Rochiis, Roma, 1963, *Opere di san Bernardo*, vol. III). Riguardo al cosiddetto “risveglio evangelico” del XII secolo cfr. Chenu M. D., *La teologia del XII secolo*, Milano, 1986, pp. 365-445: Cfr. anche Azzara C. e Papetti A.M., *La Chiesa nel Medioevo*, Bologna, 2009, pp. 107-172.
- 25 Sia nelle porte bizantine che in quelle di area nordica è sempre presente per antica e diffusa tradizione la raffigurazione dei dogmi di fede mediante la giustapposizione di scene dell'Antico Testamento con scene del Nuovo Testamento. Tale schema compositivo serviva a dare l'idea di una sostanziale continuità tra Creazione e Incarnazione, di una consequenzialità assoluta della Storia della Salvezza dall'età della Profezia all'età della Grazia (cfr. A. Grabar, *Le vie dell'iconografia cristiana, Antichità e Medioevo*, a cura di M. Della Valle, Foligno (PG) 2011, pp. 131-148. Dopo la porta beneventana, nelle valve della porta laterale del duomo di Pisa (1180 circa), Bonanno Pisano provò ad inserire solo il ciclo cristologico, ma non poté evitare di includere nelle raffigurazioni anche i profeti dell'Antico Testamento.
- 26 Le tre porte provengono dalla regione mosana e in particolare da Magdemburgo. La prima, fatta realizzare dal vescovo Bernward, è formata da due ante, ognuna in un unico pezzo, e contiene otto bassorilievi per lato. Quelli di destra rappresentano scene della vita di Cristo, quelli di sinistra della Genesi. La seconda contiene 24 formelle, di cui due di misura doppia, ugualmente riproducenti sia narrazioni neo testamentarie (20), sia veterotestamentarie, oltre a figure isolate. La terza di fattura tecnicamente meno resistente, contiene 48 formelle di cui 20 dedicate al ciclo cristologico, quattro alla vita di San Zeno ed il resto ad episodi del Vecchio Testamento e a figure isolate; cfr. U. Mende, A. Hirmer e I. Hirmer (*Die bronzenturen des Mittelalters*, op. cit., passim).
- 27 Le formelle intagliate, originariamente policrome, di Colonia hanno sorprendenti affinità con quelle dei registri superiori della porta beneventana. Si possono cogliere particolari similitudini, ad esempio, tra le due rappresentazioni dell'Annuncio ai Pastori, improntate ad un estremo realismo e ad un identico schema coreografico, nonché nelle scene dei Magi di fronte ad Erode e in adorazione davanti a Cristo in braccio alla

Madonna in trono. Secondo M. Bernardini (*Porta*, in Enciclopedia dell'Arte Medievale, 1998) "l'iconografia adottata rivela la conoscenza diretta degli avori carolingi, mentre per le cinque scene del ciclo di Erode, prive di persuasivi precedenti, è emerso un legame con il contemporaneo dramma liturgico: in particolare con il *Botenspiel*, stadio più avanzato di un precedente nucleo teatrale (*Magierspiel*, poi *Herodesspiel*), messo a punto proprio nel corso dell'XI secolo.

- 28 La descrizione è riportata in De Nicastro G., *Benevento Sacro*, op. cit. pag. 90 e sembra ricalcare gli schemi delle porte bizantine con le croci, le figure di apostoli e santi, l'iscrizione dei nomi dell'autore e dei donatori e le protomi leonine.
- 29 Per il miracolo delle Nozze di Cana interessante è il confronto con una miniatura del manoscritto *Vatic. gr. 749*, Libro di Giobbe.
- 30 Il problema della differenza di stile tra due gruppi di formelle è stato dagli studiosi variamente inquadrato e argomentato. Convincente è l'ipotesi formulata in merito da Sergio Angelucci e Claudio Marinelli che suggeriscono la possibilità di un'interruzione del processo di lavorazione e quindi della necessità di far ricorso a due diversi maestri; cfr. *Il piano iconologico della porta e la sua committenza*, in *Janua Maior*, op.cit, pag. 45;
- 31 X. Barral i Altet, *Contro l'arte romanica? Saggio sul passato reinventato*, Milano, 2009, cfr. in particolare pp. 87-139
- 32 Andenna G., (*Gli arcivescovi di Benevento ...op. cit., pag.365*;
- 33 In realtà nessuna precisa testimonianza storica consente di attribuire all'arcivescovo Ruggero Sanseverino la responsabilità della ristrutturazione della Cattedrale e tantomeno della realizzazione della porta di bronzo. Un vago riferimento alla fabbrica dell'edificio monumentale si trova in una bolla del 1217 che ripartisce le risorse derivate da lasciti (UGHELLI F., *Italia sacra*, seconda ed., a cura di N. Coleti, Venezia, 1721, VIII, COL. 124); l'attribuzione si deve essenzialmente a Della Vipera e a Sarnelli (DELLA VIPERA M., *Chronologia Episcoporum .. op. cit. pp. 118-120*; SARNELLI P., *Memorie cronologiche ..op. cit., pp. 102-110*). Anche l'iscrizione sull'architrave della porta che ricorda i meriti di "Rogerius" è stata riferita sulla base di verifiche documentarie ad un magister beneventano registrato nell'*Obituarium* di Santo Spirito (cfr. ZAZO A., *L'Obituarium S. Spiritua della Biblioteca Capitolare di Benevento*, Napoli, 1963, pp. 314-316.
- 34 Ancora nel 1988, nella circostanza della mostra allestita presso il Palazzo Arcivescovile di Benevento e nel catalogo pubblicato (*Janua Major*, op.cit.) si ribadiva la certezza che nella formella con la figura in cattedra si dovesse riconoscere la rappresentazione dell'arivescovo beneventano.

## L'ADORAZIONE DEI RE MAGI



St. Maria im Kapitol, Colonia, "L'Adorazione dei Magi"



Francia, Cattedrale di Autun, L'Adorazione dei Magi"



“L’Adorazione dei Magi” in un sarcofago del IV sec. conservato nel Museo Ambrosiano di Milano





Benevento, porta della Cattedrale, formella ricostruita con “L’Adorazione dei Magi”



Cividale, Altare di Rachis, "L'Adorazione dei Magi"



Duomo di Fano, particolare del "L'Adorazione dei Magi"



Salerno, Museo Diocesano, tavoletta d'avorio con "L'Adorazione dei Magi", particolare



Ferrara, lunetta del portale del Duomo, Nicholaus, "L'Adorazione dei Magi"



Ravenna, Sant'Apollinare, mosaico con "L'Adorazione dei Magi", particolare

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Janua maior, la porta di bronzo del duomo di Benevento e il problema del suo restauro*, catalogo della mostra, Benevento, dicembre 1987-febbraio 1988, Roma 1987;
- AA.VV., *Storia e civiltà della Campania. Il medioevo*, a cura di Giovanni Pugliese Carratelli, Napoli, 1992;
- BELLAFIORE G., *Architettura in Sicilia nell'età islamica e normanna (827-1194)*, Palermo, 1990
- BELLI D'ELIA, *Alle sorgenti del romanico. Puglia XI secolo*, Bari, 1975,
- BELTING H., *Studien zum beneventanischen Hof im 8. Jahrhundert*, Dumbarton Oaks Papers, 16, 1962;
- BELTING H., *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968;
- BERTELLI C., *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana*, in Storia dell'arte italiana, Torino 1983, pp. 5-163;
- BOLOGNA F., *Per una revisione dei problemi della scultura meridionale dal IX al XIII secolo*, in Sculture lignee della Campania, (catalogo della mostra, Napoli 1950), Napoli, 1950, pp. 21-30;
- CIELO L.R., *La porta bronzea del duomo di Benevento*, in Studi Meridionali, n.3-4, Roma, 1975, pp. 1-11 e n.4, 1976, pp. 279-402;
- COCHETTI PRATESI L., *In margine ad alcuni recenti studi sulla scultura medievale dell'Italia meridionale. II. Sui rapporti tra la scultura campana e quella siciliana*, in Commentari, XVIII, 1967, pp. 126-150 (parte I);
- DE NICASTRO G., *Benevento sacro*, edizione a cura di G.Intorcia, Benevento, 1976, pp. 17-164 e 243-276;
- D'ONOFRIO M., PACE V., *Italia romanica. La Campania*, Milano, 1981;
- FAVOLE P., *Italia romanica. Abruzzo e Molise*, Milano, 1990,
- GANDOLFO F., *Arte romanica*, in L'arte medievale in Italia, a cura di A.M. Romanini, Firenze 1988, pag. 340;
- GARTON T., *Islamic elements in early romanesque sculpture in Apulia*, in Art and Archeology Research Papers, IV, 1973, pp. 100-116;
- GLASS D., *Romanesque sculpture in Campania and Sicily: a problem of method*, in The Art Bulletin, LVI, 1974, pp. 315-324;

KELLY TH. F. a cura di, *La cathedrale de Benevent*, Gant- Amsterdam, 1999;

KRAUTHAIMER R., *Early christian and byzantine architecture*, Harmondsworth Middlesex, 1965;

KRAUTHAIMER R., *Roma profilo di una città (312-1308)*, Roma, 1981;

LAVAGNINO E., *L'arte medievale*, Torino, 1949;

LEPORE C., *Monasticon beneventanum*, in Studi beneventani, n.6, Benevento, 1995, pp. 25-168;

LEPORE C., VALLI R., *Turris quae vocatur contena*, in Studi beneventani, n.4/5, Benevento, 1991, pp. 75-134;

MANGO C., *Architettura bizantina*, Milano, 1978;

MEOMARTINI A., *I monumenti e le opere d'arte della città di Benevento*, Benevento, 1889, pp.395-472;

OURSEL R., *Architettura romanica*, Milano, 1986,

PACE V., *Aspetti della scultura in Campania*, in Federico II e l'arte del duecento italiano, Galatina, 1980, pp. 301-324;

PACE V., *Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secoli XI-XIV)*, in I bizantini in Italia, a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano 1982, pp.429-494;

RAGGHIANI C.L., *L'arte bizantina e romanica*, Bologna, 1968;

ROTILI M., *La diocesi di Benevento*, V volume del Corpus della scultura altomedievale, Spoleto, 1966;

ROTILI MARC., *Benevento romana e longobarda, l'immagine urbana*, Benevento, 1986, pp.169-181;

SALVINI R., *La scultura romanica in Europa*, Milano, 1963;

TOESCA P., *Il medioevo*, Torino, 1927;

VENDITTI A., *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, Napoli, 1967;

VOLBACH W.F., *Sculture medievali della Campania*, in Atti della pontif. Acc. rom. di Arch. Rendiconti, XII, 1936, pp.81-104;



La facciata della Cattedrale di Benevento in un acquerello di C. Labruzzi (fine XVIII secolo)