

UNIVERSITÁ DEGLI STUDI DI PADOVA

**DIPARTIMENTO DI SCIENZE STORICHE,
GEOGRAFICHE E DELL'ANTICHITÁ**

CORSO DI LAUREA IN STORIA

PROVA FINALE

**IL TEMPIETTO LONGOBARDO DI CIVIDALE:
DAGLI STUDI DI TORP E L'ORANGE ALLE PROSPETTIVE FUTURE**

RELATORE:

Ch.ma Prof.ssa CRISTINA GUARNIERI

LAUREANDO: RAFFAELE ZAGO

MATRICOLA N.1146387

ANNO ACCADEMICO 2023-2024

Grazie alla mia famiglia per avermi sempre sostenuto ed incoraggiato.

Alla memoria di mio fratello Mario Giuseppe

Ringrazio il mio relatore Prof.ssa CRISTINA GUARNIERI per avermi sempre incoraggiato e motivato, permesso di approfondire questo argomento e per avermi fornito i consigli per farlo con successo.

Sommario

INTRODUZIONE STORICA.....	1
1. GASTALDAGA DI CIVIDALE DEL FRIULI	3
1.1. Curtis Regia (Centro Amministrativo).....	5
1.2. Terre agricole, villaggi e strutture religiose	6
2. IL TEMPIETTO LONGOBARDO DI CIVIDALE DEL FRIULI	7
3. I PRINCIPALI CONTRIBUTI DEGLI STUDI DI H. TORP E H.P. L'ORANGE	15
3.1. Architettura del Tempietto	15
3.2. Analisi delle decorazioni in stucco, mosaico e pittura.....	18
3.3. Il sottosuolo dell'interno e i pavimenti	25
3.4. Validità dell'attribuzione generica del Tempietto all'Alto medioevo	26
4. NOTE BIBLIOGRAFICHE H. TORP E H.P. L'ORANGE.....	33
5. RESTAURI DEL TEMPIETTO DI CIVIDALE.....	35
6. PROSPETTIVE FUTURE PER IL TEMPIETTO DI CIVIDALE.....	39
CONCLUSIONI.....	41

INTRODUZIONE STORICA

La prima parte della tesi illustra l'origine della "gastaldaga" e il contesto in cui è sorto il Tempietto, con la descrizione dell'opera nella parte esterna e interna: pianta, materiali e tecnica costruttiva, decorazioni in stucco e affreschi.

A seguire i contributi di Hjalmar Torp e Hans Peter L'Orange, mettendo in luce i punti essenziali dei loro studi e delle loro scoperte come illustrato nei loro volumi de "**IL TEMPIETTO LONGOBARDO di CIVIDALE**", Giorgio Bretschneider, Roma, 1977, relativi agli "*Acta ed Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*", Volumen VII- 2-3. Il Tempietto Longobardo e la Gastaldaga non sono solo esempi dell'architettura e dell'arte dei Longobardi, ma rappresentano anche la fusione tra le tradizioni germaniche e la cultura romana e bizantina, tipica dell'Italia del periodo altomedievale. Cividale del Friuli, come capitale del Ducato del Friuli, giocò un ruolo chiave nell'organizzazione territoriale dei Longobardi in Italia, e la Gastaldaga ne era uno dei centri nevralgici. Questi siti non solo testimoniano la presenza longobarda, ma anche la complessità delle dinamiche culturali e politiche dell'epoca. Fin dal loro insediamento in Italia i longobardi guardarono con attenzione all'orizzonte culturale tardoantico o paleo-bizantino, che già avevano percepito in Pannonia. Essi contribuirono allo sviluppo sociale, economico e culturale delle popolazioni autoctone romane (ormai politicamente ed economicamente in decadenza a causa del crollo dell'impero) portando ad una pacifica integrazione longobarda-romana. Oggi, il Tempietto e la Gastaldaga attraggono visitatori e studiosi da tutto il mondo, offrendo uno sguardo prezioso sull'eredità dei Longobardi e il loro contributo alla formazione della cultura europea.



Figura 1 La Gastaldaga di Cividale del Friuli

1. GASTALDAGA DI CIVIDALE DEL FRIULI

I Longobardi, originari della Scandinavia, migrarono verso sud attraverso l'Europa centrale, insediandosi infine in Italia nel 568 d.C. sotto la guida di re Alboino e la loro presenza in Italia durò fino alla conquista franca di Carlo Magno nel 774 d.C. e il Ducato del Friuli fu uno dei primi e più importanti ducati longobardi in Italia. Cividale del Friuli, nota come "*Forum Iulii*", fu scelta come capitale del primo ducato longobardo per la sua posizione strategica e ben difendibile grazie alla vicinanza delle Alpi Giulie e ai fiumi che la circondavano e per la preesistente infrastruttura romana che la rendevano un centro ideale per l'amministrazione longobarda. La zona di Valle, angolo sud-est della città, in cui si sviluppò la Gastaldaga¹ e il Monastero di Santa Maria in Valle doveva essere compresa fin dall'origine nell'ambito della città romana, ma poco si conosce in merito alle più antiche preesistenze. Le più recenti interpretazioni inducono a ritenere che l'area fosse posta a ridosso delle antiche mura urbane, che qui scendono fino al fiume Natisone, e in prossimità di un'antica porta, Porta Brossana, che permetteva l'uscita verso est. Nonostante in passato si fosse pensato di attribuire alcuni ritrovamenti e strutture proprio dell'epoca romana, non vi sono certezze in grado di confermare quale fosse la destinazione di questo spazio in quel periodo. I dati portati alla luce dagli scavi moderni in più parti del Monastero², non consentono di confermare una chiara presenza di epoca romana mentre testimoniano una rilevante fase di frequentazione che si sviluppa non prima dell'epoca tardoromana-altomedievale, circa a partire dal VI secolo d.C. La zona di Valle pare aver avuto una funzione centrale nell'ambito dell'organizzazione urbana cividalese proprio a partire dall'età altomedievale, forse già in epoca gota (inizi VI secolo), sicuramente durante la dominazione longobarda (fine VI-VIII secolo). Un diploma di Berengario I, re d'Italia e poi imperatore tra la fine del IX o gli inizi del X secolo, conosciuto grazie ad una trascrizione più tarda, ricorda infatti come nel luogo che si denominava Valle vi fosse la sede della Gastaldaga regia, che era la residenza reale nelle diverse città e giuridicamente faceva parte del palazzo del re longobardo ed era patrimonio regio. La Gastaldaga serviva a garantire un'efficace amministrazione locale, combinando funzioni giudiziarie, economiche, militari e infrastrutturali³.

¹ P. DIACONO, *Historia Longobardorum in Rerum Italicarum Scriptores*, III, 23, descrive dettagliatamente il ruolo del gastaldo e l'importanza delle gastaldaghe nei ducati longobardi. Il termine "gastaldaga" deriva dal latino medievale *gastaldia*, che a sua volta deriva dal longobardo *gastald*, indicando il funzionario responsabile dell'amministrazione del territorio.

² G. BERTOLOTTI, *Archeologia dei Longobardi in Friuli*, Milano, 1998: i resti archeologici di Cividale del Friuli, inclusi quelli rinvenuti nella Gastaldaga, sono stati oggetto di numerose campagne di scavo e studi approfonditi, evidenziando l'importanza di quest'area nella storia longobarda.

³ L. SCHIAPARELLI, *I diplomi di Berengario I*, Roma, Tipografia del Senato, 1903, elencava le molteplici funzioni del gastaldo che includevano la gestione delle terre del re, l'amministrazione della giustizia e la raccolta delle imposte.



Figura 2 Pianta del Sito e della "Buffer Zone" con i percorsi delle Mura e delle Chiese.

La "Buffer Zone" della Gastaldaga (sulla cartina la zona colorata in grigio) si riferisce ad un'area di protezione attorno al sito storico riconosciuto dall'UNESCO come Patrimonio dell'Umanità e comprende un'area più ampia intorno al Sito principale, includendo parti significative del centro storico di Cividale. Questa zona di protezione è stabilita per preservare l'autenticità del luogo, prevenendo lo sviluppo urbano o altre attività che potrebbero alterare il carattere storico.

La sua evoluzione nel corso dei secoli riflette le dinamiche politiche e sociali del periodo, rendendola un elemento cruciale per comprendere la storia del Friuli e dell'Italia settentrionale durante l'alto medioevo. Il gastaldo era nominato direttamente dal re, era scelto tra i membri della nobiltà longobarda, spesso con legami di parentela con la famiglia ducale o reale, per garantire la lealtà e la competenza dell'amministrazione. Sempre nell'area è stata identificata una domus tardo-antica, conosciuta come la "*Domus del Patriarca Callisto*", probabilmente utilizzata come residenza del Patriarca di Aquileia o dei suoi rappresentanti. La Domus di Callisto è parte di un complesso più ampio che includeva anche una cappella e altri edifici pertinenti alla funzione religiosa e amministrativa del Patriarca Callisto, patriarca di Aquileia dal 726 al 737, è noto per aver commissionato la costruzione o la ristrutturazione di vari edifici religiosi nella regione, tra cui appunto la Domus Patriarcale⁴. La Gastaldaga di Cividale del Friuli rappresenta un esempio significativo di come i Longobardi abbiano strutturato il loro sistema amministrativo e di governo. Possiamo distinguere tre elementi della Gastaldaga nel modo seguente:

1.1. Curtis Regia (Centro Amministrativo)

La Curtis Regia rappresentava il cuore amministrativo della Gastaldaga, era il luogo di residenza del gastaldo, sede del potere locale, dove il gastaldo viveva e lavorava. Egli era responsabile dell'applicazione della legge longobarda all'interno del territorio. Le sue funzioni includevano la risoluzione delle dispute legali, la gestione delle pene e la supervisione delle questioni giuridiche locali. Le leggi longobarde, codificate nell'*Edictum Rothari* (643 d.C.), influenzarono profondamente la struttura giuridica del territorio⁵. La Gastaldaga comprendeva non solo la città di Cividale ma anche un vasto territorio circostante, il gastaldo supervisionava la gestione delle terre, delle risorse naturali, come boschi e corsi d'acqua, egli sovrintendeva alla manutenzione e allo sviluppo delle infrastrutture locali, comprese strade, ponti e edifici pubblici. Queste opere erano essenziali per garantire la comunicazione e il commercio interno del ducato. Il gastaldo aveva anche responsabilità militari, organizzando la difesa del territorio contro possibili minacce esterne, come le incursioni dei Franchi e degli Avari. Era responsabile della mobilitazione e del comando delle truppe locali, spesso costituite da contadini-soldato.

⁴ C. RIZZARDI, "*Il palazzo patriarcale di Cividale*", in *Archeologia Medievale*, 1994, XXI, pp. 121-139. Uno studio dettagliato sull'architettura e le trasformazioni del palazzo patriarcale a Cividale, con riferimenti alla figura di Callisto e alle sue opere.

⁵ G. BARNI, *I Longobardi in Italia*, (non citato prima), Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1987, pp. 391-444, traduce l'editto, scritto in latino con frequenti parole d'origine longobarda.

1.2. Terre agricole, villaggi e strutture religiose

La Gastaldaga era un'unità economica autosufficiente, con terre demaniali coltivate dai contadini locali, questi contadini, *detti aldi e servi casati*, erano tenuti a pagare tributi in natura o in denaro al gastaldo. Le terre agricole erano generalmente organizzate in grandi appezzamenti coltivati principalmente a cereali, legumi e vigneti⁶. Le tecniche agricole erano relativamente avanzate per l'epoca, includevano la rotazione delle culture per mantenere la fertilità del suolo, usavano aratri in legno, spesso con lame di ferro. Oltre alla coltivazione, era un'attività importante l'allevamento del bestiame (bovini, suini e ovini) che forniva carne, latte, pelli e lana. Gli animali da lavoro come i buoi erano essenziali per l'agricoltura. I villaggi erano tipicamente piccoli agglomerati di case in legno, pietra o fango, spesso con tetti di paglia, erano centri di vita comunitaria dove risiedevano contadini, artigiani e piccoli commercianti. Gli abitanti dei villaggi erano in gran parte contadini che coltivavano la terra, dipendevano dai proprietari terrieri o direttamente dal gastaldo, i villaggi avevano la funzione di nodi economici con servizi e artigianato locale, erano luoghi di scambio e di vita sociale, organizzati attorno alla chiesa o alla piazza principale. In caso di pericoli e incursioni, essendo i villaggi sprovvisti di fortificazioni importanti, per una maggiore difesa naturale essi sorgevano in posizioni strategiche come colline o lungo i fiumi. L'insieme di terre agricole produttive e villaggi organizzati rappresentavano la spina dorsale della gastaldaga di Cividale, contribuendo in modo importante alla stabilità economica e al controllo territoriale. Oltre agli aspetti amministrativi ed economici, la gastaldaga di Cividale del Friuli si distingueva anche per le sue strutture religiose che erano centri di potere spirituale e influenza sociale. La città ospitava diverse chiese e monasteri, che svolgevano un ruolo fondamentale nella diffusione del cristianesimo, contribuendo alla coesione sociale e culturale della Gastaldaga. L'istituzione della Gastaldaga continuò ad essere una parte fondamentale dell'amministrazione locale fino alla conquista franca del 774 d.C., quando Carlo Magno sconfisse l'ultimo re longobardo Desiderio. Sotto il dominio carolingio, la struttura amministrativa venne riorganizzata, ma molte delle funzioni e delle pratiche stabilite dai longobardi continuarono ad essere utilizzate.

⁶ C. MAGGIORE, “*Le Terre della Gastaldaga: economia agricola e assetto territoriale*”, in *Friuli Medievale: Archeologia e Storia*, Deputazione Storia Patria per il Friuli, Trieste, 2010. Questo lavoro offre una visione dettagliata dell'economia agricola nella gastaldaga, includendo anche i modelli insediativi dei villaggi dell'epoca.

2. IL TEMPIETTO LONGOBARDO DI CIVIDALE DEL FRIULI

Il Tempietto longobardo di Cividale del Friuli è una degli esempi più importanti dell'architettura e dell'arte altomedievale in Italia. Noto anche come oratorio di S. Maria in Valle, fu costruito nella metà del VIII secolo, forse durante il regno di Astolfo e Gisetrude. L'edificio era una cappella palatina dipendente della vicina basilica di San Giovanni, sorti entrambi entro le mura del palazzo del "gastaldius regis" di Cividale. Secondo gli ultimi studi di Hjalmar Torp, la data di costruzione del Tempietto è da collocarsi nella seconda metà dell'VIII secolo, più precisamente intorno agli anni 760-770⁷. Torp ha basato la sua datazione su un'analisi dettagliata degli stili architettonici e decorativi presenti nel Tempietto, questa datazione è supportata dall'analisi delle fonti storiche e dal ruolo di Cividale del Friuli come importante centro politico e religioso dei longobardi.



Figura 3 Disegno del Tempietto

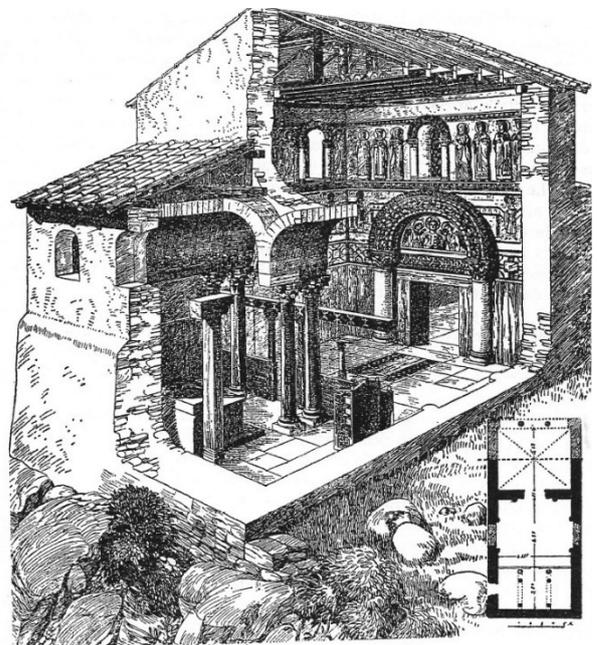


Figura 4 Saggio di ricostruzione della pianta e dell'aspetto originale del Tempietto, proposto da A. Haupt.

⁷ H. TORP, *Il tempietto Longobardo di Cividale del Friuli e la sua datazione*, Rivista di Archeologia, vol. 35, n. 2, 2022, pp. 123-145.

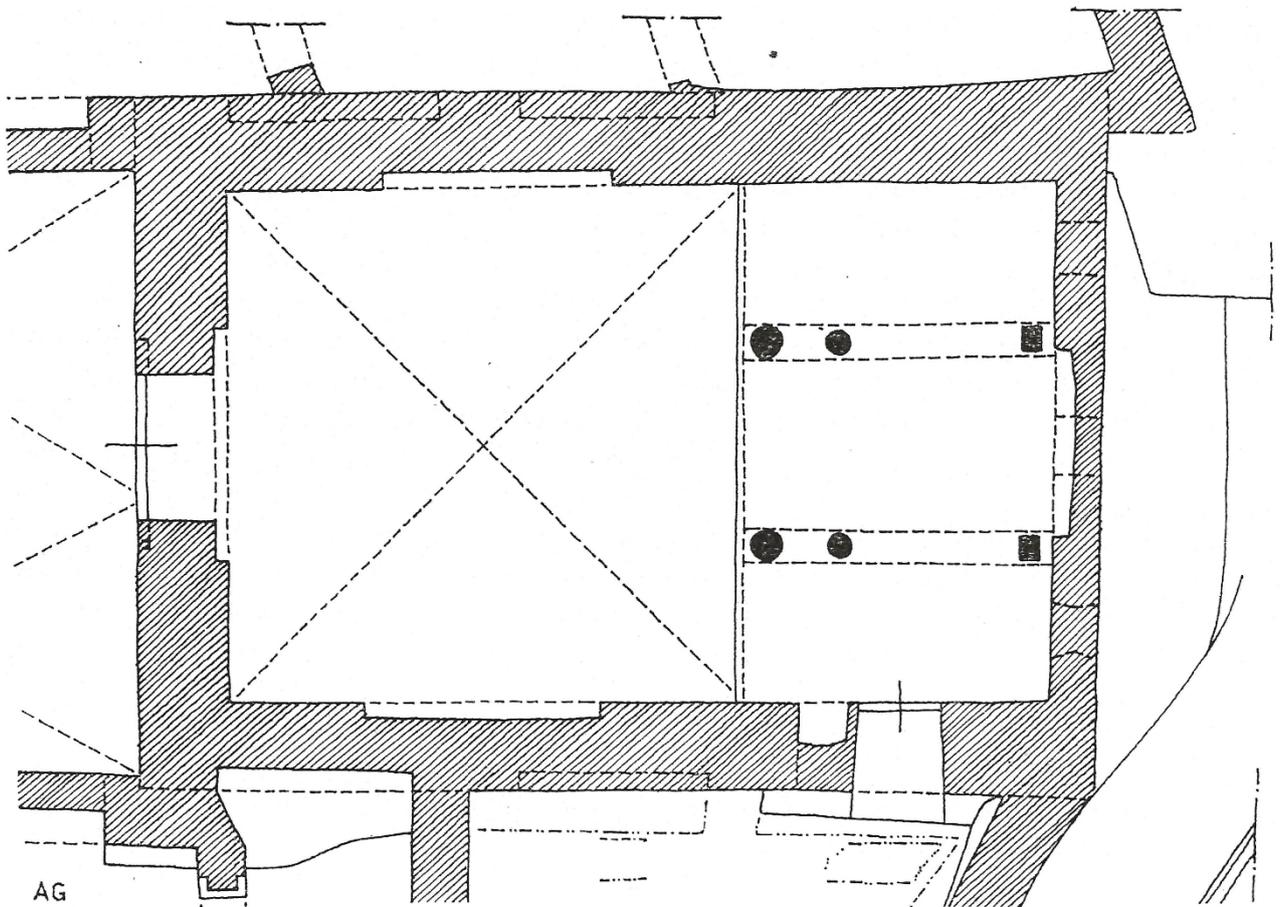


Figura 5 Pianta del Tempietto. Scala 1:100

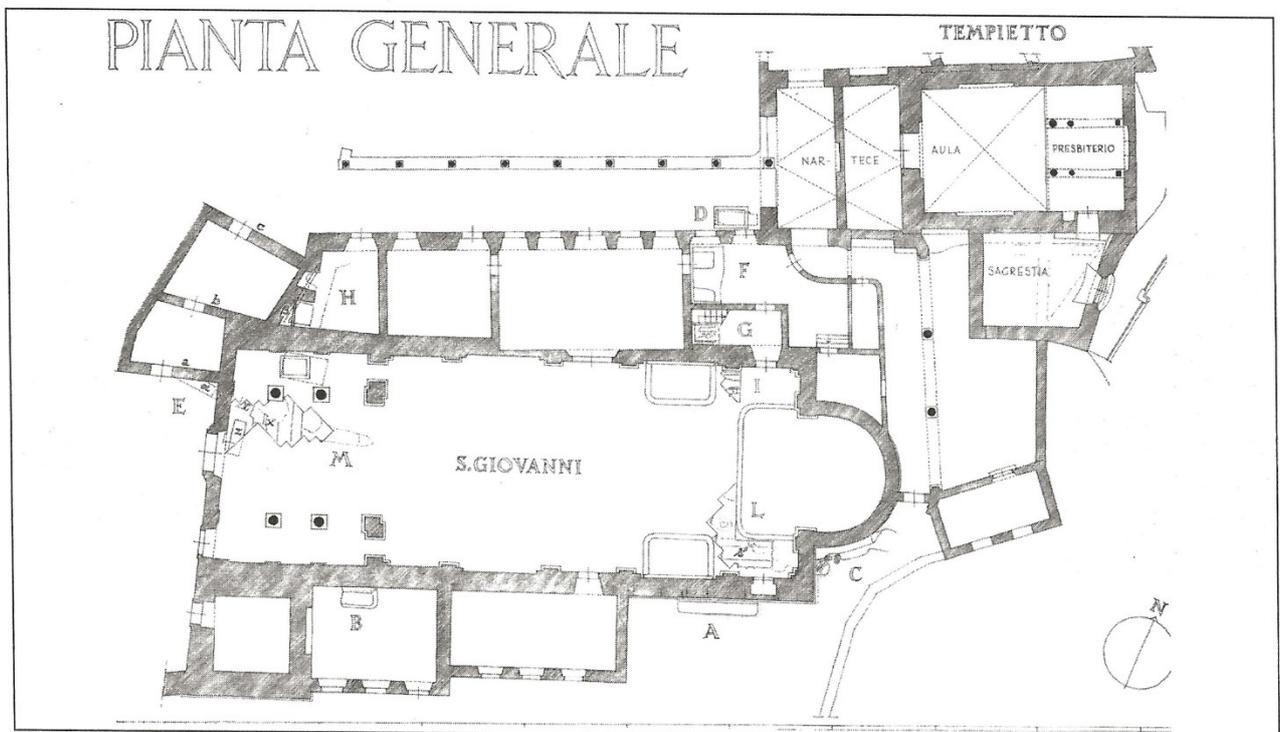


Figura 6 Pianta attuale della chiesa di San Giovanni e del Tempietto

Il Tempietto longobardo sorge sulla sponda settentrionale del Natisone, ha una pianta rettangolare, dal pronunciato sviluppo in altezza, tipica degli edifici sacri dell'epoca, con dimensioni relativamente ridotte, con un'abside semicircolare ed è composto da una navata unica, con volta a botte. La navata principale è separata dall'abside da un arco trionfale, che crea una specie di presbiterio sopraelevato, la pianta risente di influenze bizantine e paleocristiane con spazi semplici ed eleganti. La facciata del tempietto si presenta con una struttura semplice e compatta, con una composizione sobria e lineare. È prevalentemente rettangolare e priva di decorazioni elaborate, in linea con il carattere austero e funzionale dell'architettura longobarda. Il portale d'ingresso è incorniciato da un arco a tutto sesto, con una cornice decorativa sobria. Le finestre della facciata sono piccole e rettangolari, a volte monofore incorniciate da semplici profili sagomati, pensate per proteggere l'interno. Le modanature che incorniciano il portale e le finestre sono realizzate con una lavorazione accurata della pietra, esprimendo una raffinata decorazione che è caratteristica dell'arte longobarda. Altre cornici in pietra corrono lungo il perimetro superiore, creando una divisione visiva tra la facciata e la copertura. La facciata non ha grandi decorazioni, ad eccezione di alcuni elementi geometrici e floreali stilizzati, presenti nelle cornici e negli stipiti delle aperture, delle lesene angolari e cornici marcapiano, che suddividono le pareti dove applicare il colore. Questi fregi sono realizzati con una tecnica di alta qualità, dimostrando una notevole abilità nella lavorazione degli stucchi, tipica dell'arte longobarda. Questi elementi decorativi che richiamano l'architettura classica e paleocristiana sono il risultato di un processo di fusione artistica e culturale tipico del periodo altomedievale, in cui si fondano influenze provenienti dall'arte romana, bizantina e germanica. La sobrietà delle forme contrasta con la ricchezza decorativa dell'interno. Questa semplicità esterna è legata alla cultura del periodo, che spesso riservava i maggiori sforzi decorativi per gli spazi interni, dedicati al culto e all'adorazione. Il Tempietto è costruito in pietra calcarea locale in blocchi squadrati uniti con malta di calce, atti a garantire la stabilità della struttura con una evidente evoluzione della capacità edilizie, e in alcune parti conserva tracce di intonaco che probabilmente in origine copriva le superfici murarie, oggi quasi completamente scomparso⁸. Le finestre del Tempietto sono alte e strette, caratteristica dell'architettura medievale, fatte per dare luce all'interno e nello stesso tempo dare solidità alle pareti esterne. Gli stucchi interni sono tra gli elementi più celebri del Tempietto e si trovano prevalentemente sulla controfacciata, nella zona absidale e sulle pareti laterali della cappella. Le figure realizzate in stucco bianco sono modellate con grande delicatezza e precisione e le sculture di sei figure femminili,

⁸ D. WITHEHOUSE, *“Il Tempietto Longobardo a Cividale del Friuli”*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1989. Questo testo è dedicato specificatamente al Tempietto di Cividale e fornisce una descrizione accurata della facciata e delle sue caratteristiche architettoniche.

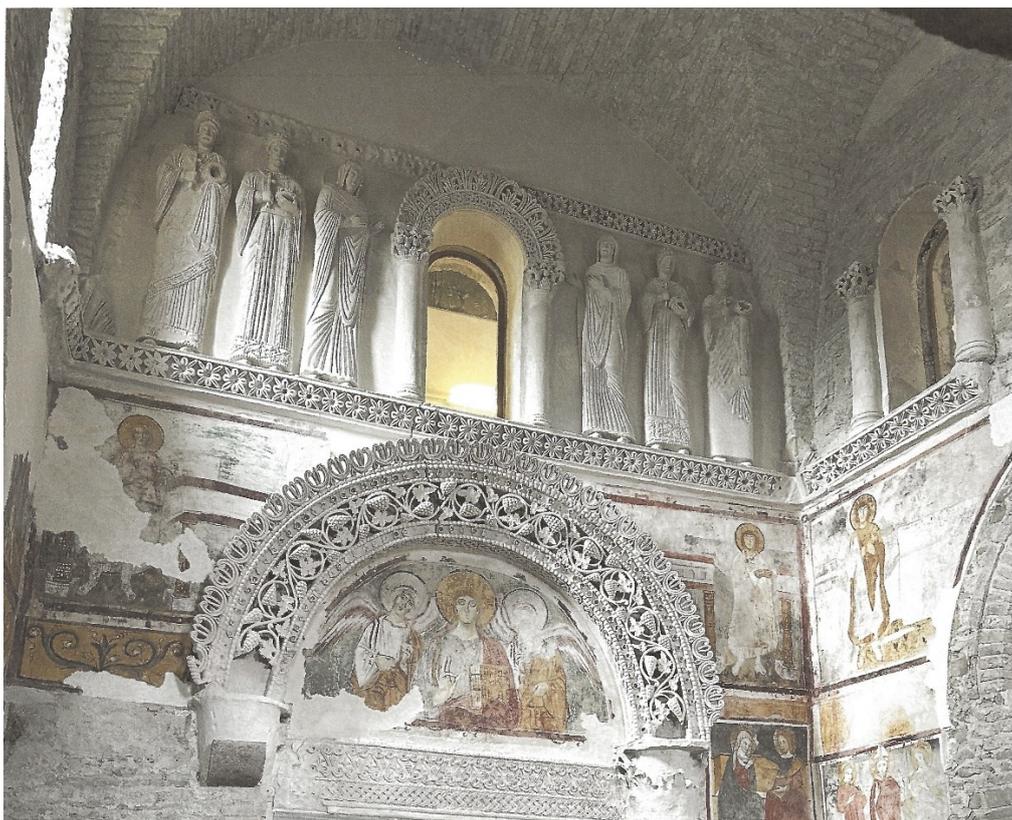


Figura 7 Le sei statue e il rosone con Cristo e gli Arcangeli nella controfacciata



Figura 8 particolare delle statue

interpretate come sante o regine longobarde, situate sopra l'arco trionfale, raffigurate in piedi, sono tra le opere più notevoli e sono rappresentate, due in abiti monacali e quattro con attributi regali. Le figure femminili, alte poco più del reale, sono tutte nimbate. Le due poste immediatamente ai lati della finestra, raffigurate leggermente di tre quarti in atto di devozione, tunica e palla alzata a coprire la testa, indicano la finestra fonte della luce che simboleggia Cristo, il Salvatore. Le altre quattro in posizione frontale, riccamente vestite e decorate con collare gemmato e diadema, reggono nelle mani la corona del martirio e la croce. Le pieghe delle vesti sono rese con cura per dare l'illusione della tridimensionalità. Il corpo femminile allungato, austero e solenne nella sua rigida ieraticità, rende le sculture simili a colonne che sottolineano lo slancio verticale dell'architettura. Le sei figure femminili mostrano secondo alcuni studiosi delle influenze orientali, in quanto il mondo longobardo era in contatto con culture diverse, compresa quella bizantina, che a sua volta aveva molte influenze orientali, soprattutto dall'arte persiana e mediterranea orientale⁹. Sulle pareti dell'oratorio sono conservati i resti di apparati decorativi di eccezionale valore. Unici in Occidente sono gli stucchi che ornano le parti alte dell'aula e gli archi delle nicchie. La lunetta sopra la porta principale ha come contorno una bellissima fascia lavorata a giorno con tralcio di vite a spirale, con grappoli e pampini racchiusi entro doppia cornice terminante con bordi a ovuli e piccole sfere di vetro verde al centro (nella maggior parte non più esistenti). Lastre di marmo ricoprivano in origine la parte inferiore dei muri sopra le quali nella parte a est dell'edificio, entro fasce di stucchi, appariva una lunga iscrizione dedicatoria dipinta in versi in latino. Tuttavia, il contenuto esatto dell'iscrizione non è facilmente visibile o leggibile, per le alterazioni subite nel corso dei tempi. L'iscrizione è una dedica religiosa solenne, che testimonia l'alta importanza della committenza e la sacralità del luogo¹⁰. Gli affreschi originari sono ridotti a pochi episodi: il Cristo logos tra gli arcangeli Michele e Gabriele e alcuni martiri nella parete d'ingresso, resti di una teoria che correva almeno in tre pareti, un S. Adriano nella parete settentrionale. Elementi comuni e peculiari in tutti sono la fissità delle posizioni, i tratti dei volti, l'uso di terre verdi per creare effetti di chiaro-scuro. Altri affreschi furono aggiunti nel XIV

⁹ D. GIOSEFFI, *Le componenti islamiche dell'arte altomedievale in Occidente, in Aquileia e l'Africa, "Atti della IV settimana di studi Aquileiesi"*, Aquileia 1973 (Antichità Altoadriatiche, 5) volume 1974, pp. 337-351. L'autore afferma che gli stucchi di S. Maria in Valle avevano una matrice "Ommayade" (dinastia araba originaria della Mecca) che nel 756 fu estromessa dagli Abbasidi e dovettero rifugiarsi in Spagna. Poi in seguito all'invasione islamica furono dispersi praticamente in tutta Europa, e molti artisti siriaci giunsero anche in Italia e alcune maestranze lavorarono sia nel tempio Cividalese che nella chiesa di S. Salvatore a Brescia.

¹⁰ S. LOMARTIRE, *"I titoli dipinti nel Tempio di Cividale"* in Paolo Diacono e il Friuli Altomedievale, Spoleto Centro Italiano studi Alto Medioevo, 2001, pp. 455-491



Figura 9 Colonne con capitelli Corinzi e affreschi postumi forse del XIV secolo



Figura 10 Capitello con foglie d'accanto stilizzate

secolo, in epoca gotica, e si caratterizzano per un uso più marcato del colore e una narrazione pittorica. Esse sono evidenti nella zona del soffitto e nella parte superiore delle pareti, dove furono introdotti motivi ornamentali¹¹. Il presbiterio era impreziosito anche da raffinati mosaici, oggi totalmente scomparsi, come anche il fondo e forse tutte le volte. I mosaici erano realizzati con tessere di vetro colorato e lamine d'oro, che conferivano una lucentezza particolare e riflettevano la luce in modo straordinario. L'uso di questi materiali non solo dimostra l'abilità degli artigiani, ma anche l'influenza della cultura bizantina. Nonostante i resti siano pochi e in stato di degrado, i mosaici si trovano anche nei pavimenti con motivi geometrici e figure stilizzate, tipici dello stile longobardo tardo antico¹². Nel tempietto Longobardo troviamo molte colonne e capitelli. Le colonne, in maggior parte provenienti da "spoglio" avendo riutilizzato materiale da altri edifici, sono caratterizzate da una grande semplicità e sobrietà, realizzate in marmo scolpite in unico blocco, e questo conferisce loro una robustezza e una solidità notevoli¹³. I capitelli del Tempietto sono tra gli elementi più distintivi dell'edificio e presentano una varietà di decorazioni e stili che riflettono l'influenza eclettica del periodo. Vi sono capitelli Corinzi caratterizzati da fogli d'acanto e volute (motivo ornamentale a spirale) e capitelli Compositi che uniscono elementi corinzi con dettagli decorativi di origine romana. Molti capitelli includono motivi geometrici, vegetali e animali, alcuni capitelli sembrano riferirsi a temi astronomici o cosmologici, che mettono in evidenza l'interesse dell'epoca per l'astrologia e le scienze occulte. L'abside presenta un altare decorato con motivi geometrici e floreali, sovrastato da un arco trionfale in stucco con decorazioni in rilievo. Una luce soffusa proveniente dalle finestre strette e alte crea un'atmosfera mistica e sacra, che esalta le decorazioni interne e induce alla contemplazione religiosa. Nonostante le sue dimensioni modeste, l'interno del Tempietto con i suoi spazi equilibrati, con le sue nicchie e volte, le sue numerose finestre, originariamente tutti questi elementi davano un senso di luminosità e leggerezza. Oggi la realtà è appesantita dalla chiusura di tre delle cinque finestre dell'aula, dalla perdita della decorazione originaria, ma soprattutto dalla presenza del coro trecentesco: esso ostacola in particolare la libera visione dell'aula e del presbiterio.

¹¹ I. PAPETTI, *"Cividale del Friuli: il Tempietto Longobardo e i suoi affreschi"*, Edizioni Kappa, 2005, pp. 45-60.

¹² G. CUSCITTO, *"Cividale Longobarda: il Tempietto Longobardo"*, Città Nuova Editrice, 1991, pp. 129-134.

¹³ A. VANOLI, *"Il Tempietto di Cividale del Friuli"*, Eletta, 1981, pp. 70-90. Esplora sia l'architettura che le sculture delle colonne.



Figura 6 Particolare dell'arcone nella controfacciata



Figura 7 Particolare degli stucchi sulla parete ovest

3. I PRINCIPALI CONTRIBUTI DEGLI STUDI DI H. TORPE E H.P. L'ORANGE

3.1. Architettura del Tempietto

Torp ha esplorato l'architettura del Tempietto e i suoi elementi religiosi e simbolici, rilevando che la sua costruzione riflettesse non solo le esigenze liturgiche, ma anche le finalità politiche e culturali. Esso rappresenta un esempio di integrazione tra le tradizioni artistiche locali longobarde e le influenze esterne, in particolari bizantine. Ha messo in luce come i longobardi abbiano reinterpretato e adottato elementi stilistici e iconografici provenienti dall'Oriente come motivi vegetali e intrecci: alcuni capitelli e decorazioni presentano motivi ornamentali che richiamano la tradizione bizantina, soprattutto nell'uso di motivi vegetali stilizzati, come foglie d'acanto e viticci, che si trovano normalmente nell'architettura religiosa orientale. Il Friuli, e in particolare Cividale, era strettamente collegato all'impero bizantino durante il periodo della ristrutturazione del Tempietto¹⁴. I Longobardi, dopo la conquista del Friuli, mantennero contatti con Bisanzio, soprattutto attraverso il commercio e le alleanze politiche, permettendo così la circolazione di idee artistiche e culturali. La porta dell'ingresso principale è inserita nel nicchione arcuato della parete occidentale, che è delimitato in alto da un arco di scarico composto da una ghiera semplice di mattoni in piedi e coricati. I battenti della porta che si apre verso l'interno sono composti da larghe tavole riunite mediante ferrature decorative, in parte restaurati, ma eseguiti sicuramente per il Tempietto, probabilmente nel XIII secolo. La soglia è costituita da un architrave di portale reimpiegato, con datazione all'epoca paleocristiana o tardoantica. I due stipiti e l'architrave sono sicuramente tre elementi di "spoglio" come le sagomature lasciano intendere. Sopra l'ingresso e le lunette della crociera si trovano le finestre, le due ricostruite a sud e le tre originarie a ovest e a nord. Nella parete a nord è inserito un pezzo di legno assai grande che serviva quasi sicuramente per l'attaccatura dei serramenti. Di questi ultimi sono conservate delle tracce nel rivestimento di stucco che originariamente copriva la muratura delle spalle e dei sottarchi. La finestra occidentale si presenta come una nicchia arcuata a sesto, incorniciata da stucco, e durante le indagini condotte nel 1948, E. Dyggve scoprì che si trattava di una finestra chiusa nel fondo¹⁵. Nel corso degli ultimi restauri le finestre della parte meridionale sono state riportate alla loro forma originaria con archi a sesto e senza strombatura, simili alle altre finestre originarie dell'edificio e usufruendo di materiale in parte originale. Fino ai restauri del dopoguerra la

¹⁴ A. DEGANI, *"Il Tempietto Longobardo di Cividale, ancora un apporto alla sua conoscenza"*, Fondazione De Claricini Dornpacher, Quaderno n. 3, stampa Filacorda Udine, 1990, pp. 13-14.

¹⁵ C. CECHELLI, *"I monumenti del Friuli dal sec. IV al XI"*, Milano, Rizzoli, 1943, pag.127.



Figura 8 Veduta dell'interno con il Coro delle Monache (sec. XV) con in primo piano la trave dipinta e presbiterio sul fondo



Figura 9 Particolare della trave dipinta e di un capitello

volta a crociera era coperta da una grossa intonacatura, essa copriva anche le lunette parietali adiacenti e si conserva tuttora sulla zona superiore della parete occidentale. Nel 1951 la volta fu totalmente liberata dall'intonaco ma nel 1967 fu di nuovo ricoperta con la zona superiore delle pareti, il materiale della volta consisteva di mattoni disposti irregolarmente in foglio con letti di malta piuttosto larghi. Questo fu un intervento molto discusso, in quanto secondo Cattaneo e Haupt, si trattava di una sostituzione avvenuta nei secoli XI-XIII di una copertura originaria¹⁶. Per Coletti la crociera attuale è una costruzione medievale posteriore e forse il rifacimento di una volta originaria¹⁷. Per Torp la crociera attuale è interamente la ricostruzione di una volta originaria che crollò per il terribile terremoto del 1222-23, la volta collassando inferse danni irreparabili alle decorazioni in stucco delle pareti. In seguito alla catastrofe furono ricostruite le parti superiori dei muri dell'aula, in particolare il muro settentrionale e quello meridionale, completamente la volta, furono restaurati gli unici stucchi rimasti nella parete occidentale, il pavimento fu rinnovato, furono montati nuovi battenti in legno nella porta principale, la porta del presbiterio fu spostata e tutto il monumento fu consolidato con muri di sostegno ben costruiti. Il recinto che separa il presbiterio dall'aula si compone di due grandi transenne monolitiche incastrate ognuna a nord e a sud in un pilastrino laterale e, a ciascun lato del passaggio mediano, in un pilastrino centrale, coronato da un capitello. I capitelli sono in pietra d'Istria, tutti gli altri componenti sono di marmo grigio-bluastro a struttura granulare dello spesso tipo adoperato per le colonne e i pilastri. La trave che poggia sui capitelli percorre il vano da parete a parete, incastrandosi in fori grossolanamente praticati. Tranne quella superiore, tutte le facce della trave sono dipinte, la decorazione descritta e studiata da L'Orange (Acta, VII, 3), risale all'Alto Medioevo. La trave è tagliata nelle testate, ed è chiaro che solo in un secondo momento fu adoperata per la "pergola" del Tempietto. Come proposto da L'Orange, è possibile che l'architrave appartenesse alla capriata dell'antica chiesa di San Giovanni. Non si sa con certezza se la trave fosse in loco quando negli ultimi decenni del Trecento, venne allestito il coro ligneo. La chiesa di san Giovanni fu riparata nel 1242 e completamente ricostruita nel 1371: in una di queste due occasioni la trave può essere stata trasportata al Tempietto. Sulla parte superiore della trave non decorata era posto un gruppo scultoreo del Calvario, le statue in legno intagliato e colorato della Vergine e di San Giovanni, opere di grande qualità risalenti al 1200 circa, sono state di recente trasferite al Museo archeologico nazionale di Cividale. Diverso il caso del Crocefisso trecentesco, ora conservato all'interno del Monastero Maggiore (studi di Luca Mor), riconosciuto dal Mutinelli come appartenete al gruppo della

¹⁶ A. HAUPT, *Die Altteste Kunst*, Lipsia, Degenerazione Hal, 1909, pp. 178-180.

¹⁷ L. COLETTI, *Il Tempietto di Cividale*, Roma, Libreria dello Stato, 1952, pp. 5 e seguenti.

“pergola”¹⁸. Il bellissimo archivolto di stucco che decora il nicchione della parete occidentale riposa su due grandi capitelli corinzi, essi appaiono fortemente danneggiati a causa dell’acqua a cui sono rimasti esposti dopo il terribile terremoto del 1222, quando l’aula rimase per venti-trenta anni senza il tetto. Il capitello meridionale è stato restaurato sommariamente con frammenti di stucco, mattoni e malta durante il riassetto probabilmente del XIII secolo.

3.2. Analisi delle decorazioni in stucco, mosaico e pittura

Nella parete occidentale, entro un fregio stellato inferiore e uno superiore sono collocate sei figure di Sante e Martiri, tre per ogni lato della finestra. Le statue hanno un’altezza di circa 1,60 metri, con proporzioni eleganti e allungate, tipiche dell’arte longobarda. Le statue sono scolpite in stucco, una tecnica meno duratura rispetto alla pietra o al marmo, ma consentiva una maggiore libertà nella lavorazione dei dettagli. Sebbene non vi sia un consenso univoco sull’identità delle figure, l’iconografia sembra legata al tema della regalità e della santità, in linea con la funzione religiosa del Tempietto. La muratura, nelle spalle della finestra e intorno ad essa, è rivestita da uno strato assai spesso di stucco. Sulla spalla meridionale è stato inciso a mano libera, nello stucco quando ancora era molle, il nome PAGANUS, che probabilmente è riferibile all’artigiano, capo dei “magistri cementari” responsabili della stuccatura¹⁹.

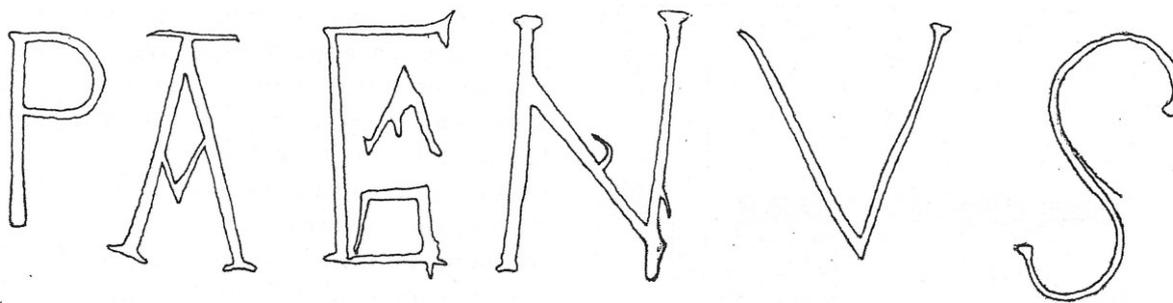


Figura 10 L'iscrizione di Paganus

¹⁸ C. MUTINELLI e G. MARIONI, “Guida storico artistica di Cividale”, Udine, Tipografia Doretta, 1958, pag.166. La pergola è una struttura divisoria dello spazio liturgico del coro da quello nella navata nell’edificio ecclesiale paleocristiano

¹⁹ C.G. MOR, “L’autore della decorazione dell’oratorio di S. Maria in Valle”, Udine “Memorie storiche foroiulensi”, 1965, vol.46, pp.19-36.

Il fissaggio alla parete delle figure è assicurato mediante grosse placche di bronzo, profondamente conficcate nelle teste delle sante. Queste placche non sono originarie e sono state applicate quando lo stucco si era già indurito: furono praticati dei fori sufficienti per l'inserimento delle placche, cementati poi con uno stucco di consistenza diversa e di durezza inferiore a quello originario. Una placca simile fu apposta nel fregio stellato inferiore, fra le due ultime figure verso nord. Dalla parete occidentale, il fregio stellato inferiore prosegue lungo le pareti sud-nord. Sulla parete settentrionale, il fregio stellato inferiore prosegue per la lunghezza di due metri, il fissaggio alla muratura venne rinforzato mediante placche bronzee, messe in un secondo momento, analogamente a quelle sopracitate. Una fila di quattro grappe di ferro originarie, conferma che il fregio proseguiva attraverso tutta la parete. Nella parte meridionale, della decorazione in stucco si è conservato soltanto un tratto di fregio stellato inferiore, esso proseguiva poi lungo la parete, come confermato da tre ganci che si trovano tuttora nella muratura. Il fregio di stucco superiore e i tratti di fregio corrispondenti sugli architravi si estendevano fino alla fronte del presbiterio, dove probabilmente si allacciavano alla decorazione del triplice arco. Di questa decorazione nulla è rimasto, se si esclude un numero considerevole di grappe in ferro e di tracce lasciate da esse. È naturale pensare che il fregio stellato superiore proseguisse sulla parete sovrastante la trifora e si estendesse lungo tutte e quattro le pareti dell'aula, interrotto soltanto dai piedritti (elemento architettonico verticale portante che sostiene il peso degli altri elementi) della crociera. Sul fondo a lunette della volta a botte meridionale, a sinistra della finestra, si è conservato un frammento di mosaico²⁰. Si tratta di un lacerto, lungo 40 cm. e largo 5 cm., facente parte del bordo che incorniciava il campo. Il mosaico è composto di tessere di smalto rosso lacca, disposte con una certa irregolarità. Il frammento è sufficiente ad indicare con sicurezza che la zona alta delle pareti di fondo delle tre navicelle era decorata a mosaico. Nelle navatelle laterali, questi mosaici raggiungevano in basso le scritte dipinte, mentre nella navatella centrale terminavano in prossimità dell'archetto di stucco che incorniciava la nicchia. La decorazione a mosaico non era limitata esclusivamente ai campi intorno alle finestre, ma coprivano anche le volte al di sopra delle fasce di stucco. Un'idea di come forse si presentavano le decorazioni andate perdute delle quattro volte del Tempietto, ci è offerta dai mosaici nella cupola e nelle volte a botte che possiamo osservare sia nel Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna, sia nella cappella di S. Zenone presso la basilica di S. Prassede a Roma²¹. Tessere da mosaico furono trovate durante gli scavi del 1918-1919, una parte di tale

²⁰ B. CIVILETTI, *“Dodici anni di restauro ai monumenti e opere d'arte (1946-1958)”*, Trieste, La Editoriale Libreria, 1958, pp. 57-62.

²¹ V. PACE, *“Cristo-luce a Santa Prassede”*, in *Arte a Roma nel Medioevo*, Napoli, 2000, pp. 105-123.

materiale, che sembra provenire dal presbiterio²², è conservato nel Museo archeologico nazionale di Cividale. Non vi è conservata nessuna tessera d'argento, però non si esclude che qualche cubo di vetro chiaro, fosse ricoperto con una lamina d'argento che si è staccata in seguito. Su alcune tessere sono ancora attaccati resti di stucco per cui si può ritenere che la decorazione a mosaico delle volte si sovrapponeva, ripetendone i colori e le linee, a un disegno precedentemente dipinto o abbozzato sullo stucco. Si tratta di un procedimento caratteristico dell'arte musiva tardoantica e bizantina²³. Nella volta a botte meridionale, verso l'aula, sono rimasti dei frammenti di una fascia dipinta in giallo, di circa 7 cm. di larghezza, non si tratta di un elemento degli affreschi del primo strato, bensì del disegno preparativo per un bordo a mosaico, in seguito realizzato con tessere d'oro. Non si è individuata traccia che lasci supporre che la decorazione a mosaico si estendesse nelle zone occupate dagli stucchi e dagli affreschi del primo strato. I mosaici, sicuramente, erano limitati alle zone già indicate: attorno alle finestre del presbiterio, alla parte alta delle tre volte a botte e forse alla volta a crociera. La decorazione dell'interno, e in particolar modo alcune parti dell'insieme eseguite dal maestro Paganus e dai suoi collaboratori, più che essere integrati, sembra aggiunta all'architettura. Nel Tempietto, si può affermare con sicurezza che maestro Paganus e i suoi colleghi pittori e mosaicisti si trovarono di fronte ad un edificio già finito, o terminato nelle sue parti più importanti, progettato e costruito senza pensare alla decorazione straordinariamente sontuosa, di cui poi sarebbe stato arricchito. Si deve concludere che il Tempietto fu progettato e realizzato indipendentemente dalla decorazione che doveva esser fatta in seguito e che quindi la decorazione fu adattata ad un edificio già costruito e le armoniche proporzioni dell'interno semplificarono il lavoro di adattamento. Il fatto che i decoratori e gli stuccatori non dovettero adattare il proprio sistema di lavoro composto di zone, fregi e fasce, alle forme dell'edificio loro commissionato, è un segno dell'importanza che esercitò la tradizione artigianale nell'attività artistica del momento. La testimonianza più importante che gruppi di artigiani e costruttori di diversa formazione operarono nel Tempietto è data dal fatto che pittori e stuccatori riducono, senza eccezione, tutti gli archi oltrepassati dei costruttori, in archi di forma semicircolare (vedi archi di stucco intorno alle finestre e al nicchione occidentale e per le lunette dipinte dei nicchioni occidentale e settentrionale). Il subentro di nuove maestranze di decoratori a quella originaria dei costruttori si nota nella differenza fra i capitellini del presbiterio e quelli dell'incorniciatura in stucco delle finestre. Mentre i primi sono somiglianti ai capitelli delle

²² C. CECHELLI, *I monumenti del Friuli dal sec. IV al XI*, Milano, Rizzoli, 1943, pp.128-153.

²³ G. BOVINI, *Notes techniques sur la preparation des mosaïques anciennes de Ravenne*, in *Les cahiers techniques de l'art*, 1955, pp. 51-54.

colonne del presbiterio, gli altri rappresentano uno stile artistico ben diverso²⁴. Considerazioni reali e di ordine pratico indicano che dapprima si procedette alla stuccatura, poi all'esecuzione dei mosaici e poi alla fine con le pitture sulle pareti, comprese le due fasce con l'iscrizione. Il ricco apparato decorativo degli affreschi è giunto a noi solo parzialmente. Le pareti dell'interno erano del tutto decorate, sopra un alto zoccolo di grandi lastre di marmo seguivano zone di pittura e di stucco. Parti spesso importanti, sono conservate nelle lunette degli arconi occidentale e settentrionale e nei sei pennacchi dell'aula. A questo primo strato di pitture appartiene anche una grande iscrizione dedicatoria dipinta, molto incompleta per cui è difficile capirne il significato, forse è solo comprensibile l'invocazione alla Vergine e al Cristo. Eseguita con calce bianca, quasi con effetto argento su di un fondo di colore porpureo.



Figura 11 Frammento dell'iscrizione dedicatoria nella zona sud-orientale. I "pios auctores" forse Astolfo e Giseltrude

²⁴ H.P. L'ORANGE, "Il Tempietto Longobardo di Cividale", Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, volumen VII, 3, Roma, Giorgio Bretschneider, 1977.



Figura 12 Cristo fra gli Arcangeli Michele e Gabriele

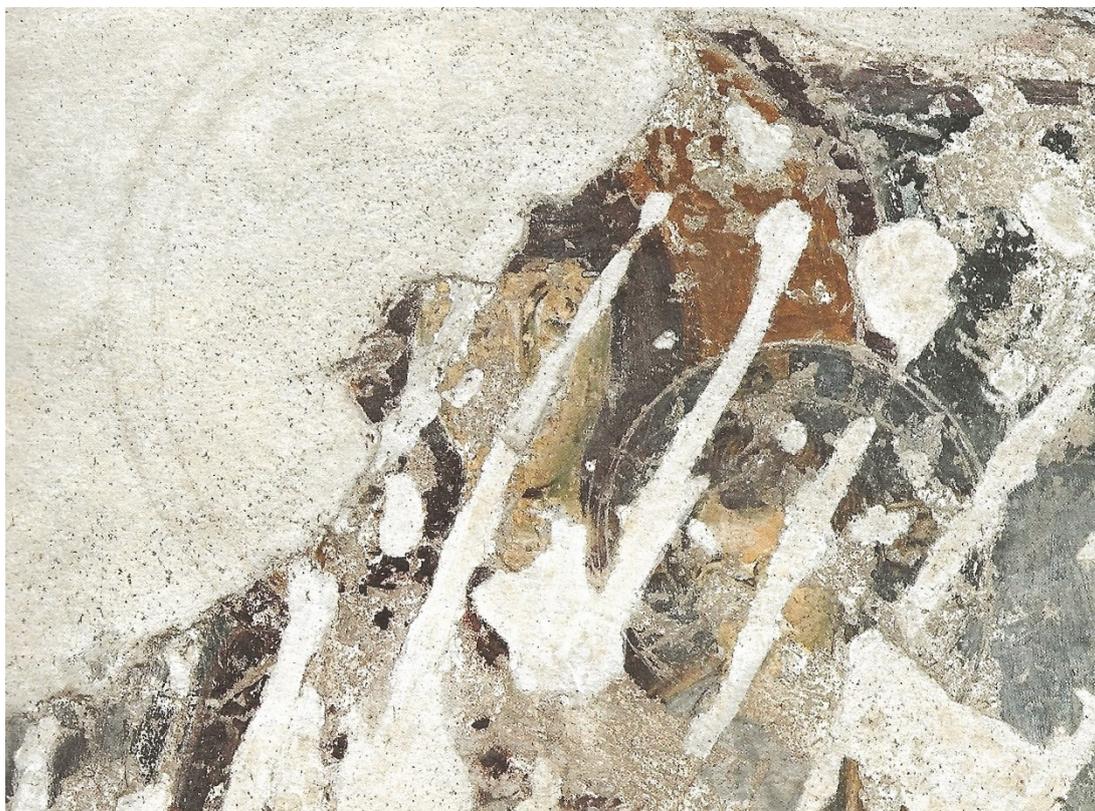


Figura 13 Particolare della Vergine Hodigitria

Alcune delle pitture apparvero gradatamente quando nel corso degli anni '50, gli strati degli affreschi posteriori vennero strappati, mentre per esempio il Cristo affiancato dagli arcangeli Michele e Gabriele, pare siano rimasti sempre visibili. L'affresco collocato all'interno dell'archivolto costituisce anche la componente di più alta qualità tecnica ed estetica dell'intero ciclo pittorico. Il Cristo è giovanile e imberbe, capelli biondi con alcune ciocche che pendono sulla fronte. La mano destra nel gesto della cosiddetta benedizione greca, mentre con la sinistra regge il Vangelo gemmato. L'aspetto è dipinto con precisione, il che lascia intendere che il pittore riproduce un modello specifico, i capelli lunghi con la riga al centro come anche il viso denotano una chiara origine romana. Il Cristo del Tempietto rappresenta dunque una rielaborazione bizantina del ritratto imperiale "divino vultus" costantiniano.

Fra le pitture portate alla luce negli anni '50 la più importante è l'immagine della lunetta settentrionale, quando venne ritrovata nel settembre 1958, era in pessimo stato di conservazione. La pittura rappresenta la Vergine Hodghitria col Bambino, insieme a due arcangeli, sicuramente Michele e Gabriele. La Vergine indossa la palla di color viola scuro (porpora) e la tunica color verdastro scuro (forse originariamente blu scuro). Ciò che rimane del volto della Madonna mostra lineamenti simili ai soldati martiri dipinti sui campi laterali delle pareti, in modo particolare al martire S. Adriano, sulla stessa parete nord, a sinistra della lunetta con la Vergine. Il bambino, tenuto sul braccio sinistro della Madre, indossa una tunica bianco grigio e pallium viola scuro e marrone giallastro, mentre il nimbo è blu scuro.

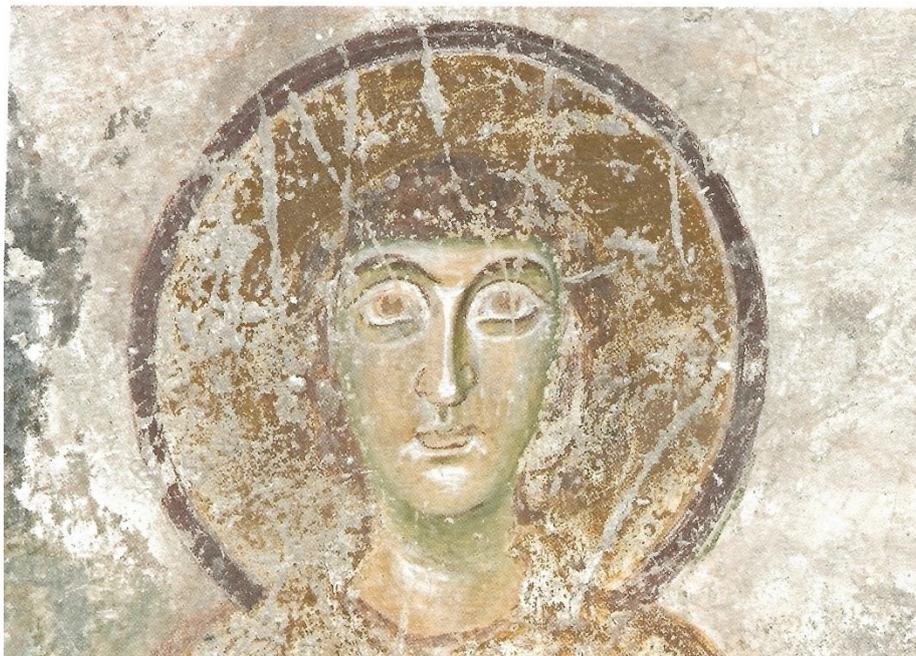


Figura 14 Volto di S. Adriano



Figura 20 Santi Martiri Militari, affresco sulla parete ovest e nord



Figura 15 Rigoroso metodo di scavo manuale stratigrafico che ha portato fra l'altro a riconoscere delle murature relative ad un edificio preesistente al Tempietto

Il Cristo Luce e la Vergine Hodigitria del Tempietto, sono secondo Torp, legati all'iconografia dell'arte bizantina, come pure i cinque martiri militari dipinti sui campi laterali dell'aula. Caratteristica dei ritratti dei militari di Cristo è il fatto che i santi si assomigliano tanto da apparire quasi gemelli e l'uniformità stilizzata delle pitture murali del Tempietto fa parte dell'arte iconica bizantina. Oltre allo stile, l'iconografia del Cristo, della Vergine e dei martiri militari, indica un ambiente di cultura artistica greca e teoricamente potrebbe trattarsi o di pittori latini, di formazione romano-bizantina o, di greci fuggiti dall'Oriente bizantino iconoclastico.

3.3. Il sottosuolo dell'interno e i pavimenti

Il Cecchelli, nella sua opera fondamentale sul Tempietto, illustra gli scavi "di occupazione" eseguiti nel 1917-1918 a cura dell'Isonzo Armeo, sotto la direzione di G. Kaschnitz von Weinberg²⁵. In profondità, nella zona limitrofa fra l'aula e il presbiterio, correrebbe un cunicolo, che inoltrandosi sotto i muri perimetrali, attraverserebbe l'edificio da nord a sud e sboccherebbe sul Natisone²⁶, un cunicolo di tale tipo di regola serve per il drenaggio del sottosuolo di un edificio come il Tempietto eretto su un terreno in doppia pendenza. A un metro sotto il livello pavimentale, secondo il Cecchelli, si troverebbe un sottopavimento e al di sotto di questo due "murelle" alte 70-80 cm., che seguirebbero la direzione dei muri perimetrali del monumento. Non trattandosi di un muro vero e proprio, ma piuttosto di un muretto di rivestimento, per proteggere le pareti interne di una fossa, forse una grande tomba, la cui parte meridionale potrebbe esser stata asportata per la costruzione del Tempietto. Tracce di un pavimento rialzato rispetto a quello attuale, esistevano e parzialmente esistono ancora, sulle lastre marmoree del rivestimento parietale e presso il sarcofago di Piltrude. Tradizionalmente considerata un membro dell'élite o della nobiltà locale longobarda, alcuni suggeriscono che possa essere stata la moglie o un parente di un duca longobardo di Cividale²⁷, ha lasciato un segno attraverso questo monumento funerario, anche se la sua identità storica rimane incerta. Secondo le tracce lasciate sui pilastri e sulle due colonne posteriori, la differenza di livello fra il pavimento attuale e quello rimosso è di cm. 50, mentre sulle due colonne è di cm. 37: pur non coincidendo mai sullo stesso punto, non vanno assegnati a due diversi periodi costruttivi, ma a uno stesso pavimento a gradinate²⁸. La posizione bassa della soglia della porta attuale e il prolungamento in alto degli stipiti, avvenuta sicuramente in un secondo momento, indicano che il rialzamento del pavimento è posteriore

²⁵ G. CECHELLI, *"I monumenti del Friuli dal se. IV al XI"*, Milano, Rizzoli, 1943, pp. 93, 123-125, n.22 a pag.166.

²⁶ G. CECHELLI, *ibid.* pag. 123.

²⁷ S. TAVANO, *"Il Tempietto Longobardo di Cividale"*, Società Filologica Friulana, 1995, pp. 22-25.

²⁸ G. CECHELLI, *ibid.* pag. 109 fig. 25, pag.111 fig. 26, pag.129 fig.31.

alla sistemazione dell'oratorio attuata in epoca gotica (quando fu costruita la porta attuale)²⁹. Il pavimento attuale si compone di blocchi, lastre e piastrelle di marmo e pietra calcarea, di varie dimensioni e disposti irregolarmente, questa pavimentazione fu eseguita nel 1926, in seguito agli scavi effettuati verso la fine della Prima guerra mondiale.

3.4. Validità dell'attribuzione generica del Tempietto all'Alto medioevo

A tal scopo H. Torp prende a raffronto due edifici rappresentativi del periodo, ossia la chiesetta a navata unica di “S. Maria foris portas” di Castelseprio del X secolo, all'epoca ritenuta dell'VIII secolo, e la basilica a tre navate di San Salvatore a Brescia. Similmente al Tempietto queste chiese sono realizzate sia in pietra che in mattoni. In S. Maria di Castelseprio il materiale in pietra è predominante con pochi mattoni, in San Salvatore a Brescia è il contrario, con una bella muratura in mattoni e poche pietre nei muri delle navatelle. In entrambi gli edifici il materiale litico è composto, come nel Tempietto, da ciottoli e pietre rozzamente squadrate, unite con malta molto abbondante. Se si eccettuano alcune parti, specialmente attorno ai vani delle finestre e delle porte presso gli spigoli, le pietre non sono allineate ma sistemate alla rinfusa³⁰. Questo tipo di lavorazione del materiale e di esecuzione delle murature è caratteristico dei secoli VII-IX e, nonostante le imperfezioni evidenti, è complessivamente superiore a quanto rilevato nelle costruzioni d'epoca ottoniana, le quali rappresentano “il momento peggiore della tecnica muraria”³¹. A Brescia come a Cividale, la malta è molto dura e di colore grigio giallastro, questo colore è dato dalla mescolanza di calce con inerti locali, tra cui sabbia e piccoli frammenti di pietra. La composizione era studiata per fornire una tenuta forte e duratura, un aspetto importante in situazioni dove le tecniche di costruzione romane venivano riadattate in uno stile longobardo. A San Salvatore a Brescia l'uso di questa malta era usato per unire blocchi di pietra squadrata, spesso di spoglio, provenienti da strutture romane preesistenti, e questo conferiva una certa conformità visiva alla muratura. A Cividale, la malta serviva non solo per la tenuta delle pietre, ma anche per fissare le decorazioni e gli elementi scultorei, come i capitelli e le colonne. I giunti sono, secondo Verzone, schiacciati con il ferro in modo da formare un piano inclinato, che ricorda la finitura dei giunti in certe parti dell'edificio cividalese. La muratura in pietra di Castelseprio è in alcune zone del tutto simile a quella del Tempietto, anche se in quest'ultimo la

²⁹ C. CECHELLI, *ibid*, pag. 130, attribuisce il rialzamento del pavimento ai lavori di restauro del sec. XIII.

³⁰ G. DE ANGELIS D'OSSAT, “*Tecniche edilizie in pietra e laterizio (Riassunto)*”, Settimane Studi Alto Medioevo, 1971, pp. 551-554.

³¹ P. VERZONE, “*L'architettura religiosa dell'Alto Medioevo nell'Italia settentrionale*”, Officine Grafiche Esperia, 1942, pag. 171.

muratura è più robusta e curata, molto più somigliante ai muri di pietra di San Salvatore e l'esecuzione in entrambi rivela l'intervento di una mano più abile. In tutti e tre gli edifici il mattone è a pianta rettangolare, molto probabilmente di produzione altomedievale, specialmente a Brescia e Cividale, ove il laterizio è impiegato in quantità maggiore. Le arcate in cotto della navata mediana di San Salvatore presentano gli stessi archi leggermente oltrepassati, con il piedritto allungato, già osservati nel triplice arco del Tempietto. Le tre finestre del coro a Castelseprio sono, come le finestre della navata mediana e laterali a Brescia, dello stesso tipo di quelle del Tempietto, ampie e alte, ad archivolto leggermente oltrepassato e prive di strombatura. Le finestre della chiesa di Castelseprio sono più larghe di quelle del Tempietto, quest'ultime sono, però, per la proporzione dei fornic (aperture arcuate) molto più simili a quelle di San Salvatore. Le somiglianze con gli stucchi di Cividale in San Salvatore a Brescia sono incredibili, non solo per i vari motivi, ma per lo stile e la tecnica³². La fascia inferiore, uguale a tutte le ghiere, è composta da due serie di ovuli incorniciati, un filare di fiori a cinque punte con al centro un'ampolla vitrea rovesciata, identica alle fasce che cingono lo splendido tralcio di vite del grande archivolto sopra l'ingresso principale del tempietto di Cividale³³. L'ordine di edificare l'oratorio indicando anche alcune direttive sull'impianto (a navata unica con coro tripartito) potrebbe essere stato impartito da autorità centrali, presumibilmente da Pavia, sede dei re.

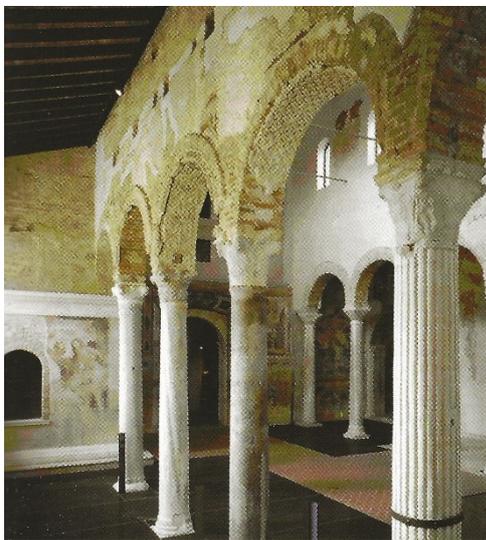


Figura 16 Colonnato e stucchi in S. Salvatore a Brescia



Figura 17 Tralcio di vite dell'archivolto del Tempietto

³² A. PERONI "La decorazione a stucco in San Salvatore a Brescia", *Arte Lombarda*, vol.5, 1960, pag. 194.

³³ A. PERONI "La ricomposizione degli stucchi preromanici di San Salvatore a Brescia", *Atti dell'Ottavo Congresso di Studi sull'Alto Medioevo*, 1962, pp. 242-244.



Figura 18 Altare di Ratchis e dietro il fonte battesimale di Callisto, ora conservati nel Museo Cristiano e Tesoro del Duomo di Cividale

Secondo Torp all'epoca degli ultimi re longobardi, il Tempietto si inserisce nel pieno della fioritura artistica e di prestigio di Cividale, dall'anno 737 circa quando si trasferisce in città il Patriarca Callisto, presule della provincia ecclesiastica aquileiese³⁴. Svariate opere d'arte di grande valore furono realizzate in Cividale, oltre che il Tempietto, il Fonte Battesimale del Patriarca Callisto e l'altare di Ratchis, i resti della chiesa di San Giovanni con le decorazioni di lastre scolpite, mosaici pavimentali, oggetti liturgici e splendide suppellettili ritrovate nelle necropoli longobarde. Nella storia edilizia del Tempietto vi sono due fasi principali, distinte fra di loro: la costruzione originaria (760-770) ed un periodo di estesi restauri, dopo il terremoto del 1222-1223, che molto probabilmente furono fatti in seguito al ritrovamento di reliquie nell'anno 1242, ad opera dell'abbadessa Gisla de Pertica. L'Orange è noto soprattutto per il suo lavoro sull'arte tardoantica e altomedievale, ha contribuito allo studio del Tempietto di Cividale, concentrandosi in particolare sui suoi capitelli e sulle decorazioni scultoree. La sua ricerca ha spesso esplorato il modo in cui gli elementi scultorei del tempietto si inseriscono nel contesto più ampio dell'arte altomedievale, in particolare nel periodo

³⁴ M. BROZZI, *Il ducato longobardo del Friuli*, Pubblicazioni della Deputazione di Storia Patria del Friuli, Udine, 1975, pag. 105.

longobardo. Egli si concentrava sulla transizione dall'arte classica a quella medievale, sottolineando il passaggio da una rappresentazione naturalistica a una simbolica, spesso legata al potere e alla sacralità. Egli indagava come l'arte potesse trasmettere il concetto di potere divino e temporale. Gli elementi scultorei del Tempietto, come le figure di santi e angeli, potrebbero essere letti in chiave di continuità tra l'arte imperiale romana e le nuove espressioni cristiane dell'VIII secolo, che riflettono il ruolo dominante dei longobardi. Gli angeli, originariamente rappresentati come giovani senza ali, nel tempo acquisiscono attributi specifici come le ali, la tunica e il nimbo, e sono spesso raffigurati insieme ai santi e l'Orange evidenzia come questa interazione rafforzi l'immagine dei santi come figura di intermediari potenti e simbolo di protezione in stretta comunione con il divino³⁵. L'Orange si concentra spesso sull'iconografia e gli aspetti stilistici dell'arte medievale e ha approfondito l'importanza della Vergine Maria nell'iconografia del Tempietto (parete est), come Madre di Dio e intercessore per i fedeli, associata alla protezione e alla salvezza³⁶. La figura è caratterizzata da un abito elaborato e da una postura che comunica autorità e dolcezza. Il significato dell'immagine è duplice, da un lato riflette il ruolo centrale della Vergine nella religione cristiana, dall'altro lato la rappresentazione può essere vista come un'affermazione della legittimità dei governanti locali, collegando la sacralità del potere temporale a quella divina³⁷. Gli affreschi sono stati realizzati in un periodo di passaggio culturale e artistico, durante il quale l'arte longobarda si stava trasformando sotto l'influenza delle tradizioni artistiche romane e bizantine. Gli affreschi sono eseguiti con la tecnica del fresco e secco, caratterizzata da un uso sapiente dei colori per creare profondità e movimento nelle figure. Come già accennato precedentemente alcune parti sono andate completamente perdute, rendendo più difficile la loro lettura complessiva.

³⁵ H.P. L'ORANGE, *"Angels and Saints: Their Role in Christian Iconography"*, Princeton: Princeton University Press, 1964.

H.P. L'ORANGE, *"Christian Symbols in Lombard Art"*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 4, 1942, pp.121-142.

³⁶ M. ANDALORO, *"Il Tempietto Longobardo di Cividale. Storie e restauri"*, Marsilio Editori, 2010, pp.72-75.

³⁷ H.P. L'ORANGE, *"The Iconography of the Virgin Mary in Early Medieval Art"*, Princeton, Princeton University Press, 1966, pp. 45-60.



Figura 19 Particolare dell'architrave in stucco sopra l'ingresso



Figura 20 Particolari degli stucchi intorno alla lunetta ovest

Gli stucchi che adornano le pareti del Tempietto sono uno degli aspetti più affascinanti dell'architettura longobarda, essi rivestono la parte superiore delle pareti e degli archi, creando una cornice ornamentale che accompagna l'architettura stessa. Le figure femminili in stucco rappresentano una delle componenti più celebri. Si tratta di un gruppo di altorilievi in gesso, alti tra metri 1,90 e 2 metri circa. Queste figure sono caratterizzate da una rigida frontalità con particolare attenzione ai dettagli delle vesti e alle acconciature tipiche dell'arte classica e bizantina³⁸. Lo stile con cui sono rappresentate ricordano molto i pannelli bizantini in avorio, quasi da sembrare delle riproduzioni "fuori scala" delle figure incise su osso, legno ed avorio molto comuni in Bisanzio. Erano inoltre dipinte con colori vivaci che permettevano di vedere meglio i numerosi dettagli dell'abbigliamento e degli accessori, tutte e sei le figure indossano delle particolari scarpe a punta che si avvicinano molto a uno stile orientale. Gli stucchi includono una varietà di motivi vegetali, tra cui palmette, viticci (nelle piante rampicanti sono delle infiorescenze o grappoli che permettono alla pianta di aggrapparsi ad altre piante), fiori stilizzati. Questi elementi decorativi si trovano lungo le cornici o attorno alle figure, arricchendole di bellezza e sacralità³⁹. Le poche statue presenti nel Tempietto sono importanti per capire l'estetica longobarda, esse sono concepite per rappresentare la santità e la protezione divina, con particolare attenzione all'espressione dei volti e dei vestiti che danno solennità alle figure⁴⁰. I motivi floreali e geometrici sono al centro dell'apparato decorativo del Tempietto, essi riflettono l'unione tra la tradizione classica e le influenze germaniche, tipica dell'arte longobarda. I motivi floreali presenti nei fregi e nelle cornici sono fiori stilizzati e foglie, che danno una continuità visiva e ricordano il paradiso celeste⁴¹. I tanti motivi vegetali e animali, possono essere interpretati come simboli di fertilità e rinascita, temi comuni nell'iconografia cristiana e pagana. I motivi geometrici, intrecci, losanghe e rombi, sono usati per delimitare spazi e creare un insieme decorativo, e portano anche dei significati simbolici come l'ordine cosmico e la perfezione divina⁴². L'Orange ha utilizzato un approccio comparativo, confrontando le decorazioni del tempietto con le altre opere d'arte contemporanee (con le chiese di Castelseprio e la chiesa di San Salvatore a

³⁸ L. MUSCOLINO, *"L'arte longobarda in Italia: Storia e Stili"*, Milano, Jaca Book, 2001, pp.112-115.

³⁹ G. CAVALIERI, *"Gli stucchi del tempietto Longobardo"*, Udine, 2002, pp. 45-49.

⁴⁰ A. PERTUSI, *"Iconografia sacra nel Medioevo: Tradizioni e Innovazioni"*, Firenze, 2001, pp. 88-90.

⁴¹ R. CESSI, *"Motivi vegetali nell'arte longobarda"*, Roma, 1975, pp. 60-63.

⁴² M. ROSSI, *Geometria e simbologia nell'arte altomedievale"*, Torino, 1992, pp. 75-78:

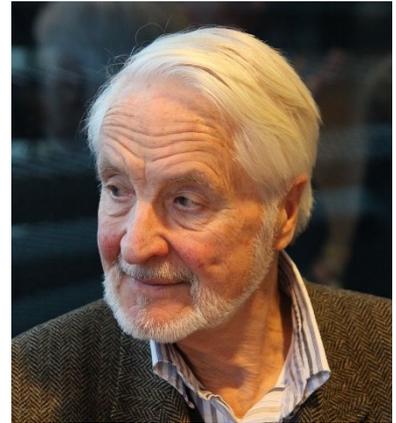
Brescia) e questo ha permesso di contestualizzare meglio il Tempietto all'interno del panorama artistico del periodo. Egli ha integrato le sue analisi iconografiche con lo studio delle fonti letterarie e teologiche, permettendo una più profonda conoscenza dei significati simbolici delle decorazioni. L'Orange ha decifrato i simboli presenti nel Tempietto attraverso un'analisi dei contesti storico e culturale, ha utilizzato la semeiotica per interpretare i simboli in relazione alla dottrina cristiana e alle credenze longobarde, ha messo in luce come le influenze multiculturali abbiano arricchito l'iconografia del Tempietto, rendendolo un esempio unico di sincretismo artistico e religioso. Egli sostiene che santi e figure bibliche come gli angeli e la Vergine Maria, siano molto influenzate dall'arte classica e bizantina. Questo si nota nella rigida frontalità delle figure, nell'astrattezza dei visi, nella monumentalità delle pose, tipici dell'arte tardo-antica e bizantina, che risente ancora dell'eredità classica e la trasformazione delle immagini sacre in simboli di potere e divinità. Gli studi di L'Orange hanno chiarito molti dei significati nascosti dietro le decorazioni del Tempietto contribuendo ad una comprensione più completa del monumento. Il suo approccio metodologico ha influenzato significativamente gli studi successivi sull'arte longobarda e medievale.



Figura 21 Gli studenti Jeppesen e Torp (che fuma la pipa e indossa i calzoncini corti) con il loro professore, Ejnae Dyggve, entrano nel Tempietto (disegno di K. Jeppesen)

4. NOTE BIBLIOGRAFICHE H. TORP E H.P. L'ORANGE

Hjalmar Torp (1924-2023) norvegese, è stato uno storico dell'arte specializzato nell'arte e nell'architettura bizantina e longobarda. Ha insegnato all'università di Oslo e in diverse università europee, e lavorato all'Istituto Norvegese di Roma. Ha pubblicato numerosi articoli e monografie riguardanti i mosaici bizantini, il Tempietto Longobardo a Cividale, la chiesa di San Vitale a Ravenna, e tante altre opere sull'Impero romano d'Oriente. Ha svolto ricerca su siti archeologici in Grecia e Turchia. Hjalmar Torp è noto per aver



contribuito in modo significativo alla comprensione del legame tra arte occidentale e orientale nel tardo Impero Romano. Hjalmar Torp ha dedicato diverse ricerche al Tempietto di Cividale, analizzando vari aspetti dell'opera, esaminando la pianta evidenziando come la sua disposizione rifletta l'influenza delle tradizioni romane e cristiane e mette in luce le proporzioni armoniose dell'edificio. Torp si è concentrato sulla qualità dei materiali utilizzati, come il marmo, pietra e laterizi e la sua lavorazione. Ha esaminato con cura l'uso di elementi decorativi come cornici e capitelli discutendo la funzionalità e il loro significato estetico. Nel 1999 gli è stato conferito il premio *Fridtjof Nansen* per il suo lavoro scientifico nell'arte tardoantica, paleocristiana, bizantina e altomedievale.

Hans Peter L'Orange (1903-1983) è stato un archeologo norvegese, noto per i suoi studi sull'arte tardoantica e bizantina. Docente all'Università di Oslo dal 1942 e direttore dell'Istituto Norvegese di Roma, ha approfondito i suoi studi in Germania e Italia, concentrandosi sull'arte romana e sulla transizione dall'antichità al medioevo. Le sue ricerche sul Tempietto di Cividale si sono incentrate principalmente sulle forme simboliche e figurative dell'arte tardoantica e sulla loro evoluzione nei tempi. L'Orange ha



esaminato soprattutto le rappresentazioni figurative all'interno della struttura, in particolare l'immagine della Vergine Maria e le figure dei santi e degli angeli. Nella sua analisi, ha evidenziato il carattere monumentale e sacro dell'iconografia, interpretando le immagini come passaggio tra l'arte tardoantica e quella medievale. Ha sottolineato l'importanza delle sculture e dei capitelli, legando l'opera artistica del Tempietto a un più ampio contesto di arte sacra dei periodi precedenti e si configurava come un ponte tra il mondo classico ormai in declino e l'emergere di un nuovo linguaggio figurativo, soprattutto nell'ambito dell'iconografia religiosa.



Figura 22 Di spalle l'architetto Tracanelli che ha diretto gli ultimi lavori di restauro del Tempietto di Cividale

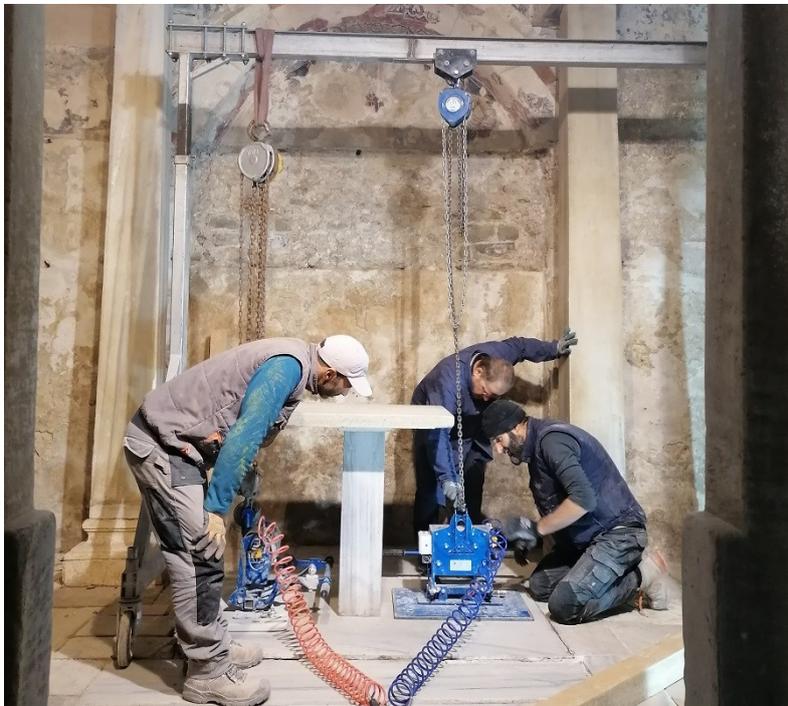


Figura 23 Altra fase dei restauri nel Tempietto

5. RESTAURI DEL TEMPIETTO DI CIVIDALE

Ultimi restauri del 2022 I restauri del Tempietto Longobardo di Cividale, avviati nel 2022 sotto la direzione dell'architetto Stefano Tracanelli, si concentrano sulla conservazione e recupero di questa struttura di epoca longobarda. L'intervento ha l'obiettivo di contrastare il degrado accumulato nei secoli e migliorare la stabilità dell'edificio, mantenendo intatta l'integrità delle sue decorazioni architettoniche e pittoriche. Tra le principali operazioni ci sono il consolidamento delle strutture murarie, la pulitura delle superfici decorate e il restauro degli stucchi e affreschi. Durante i lavori, è stata utilizzata tecnologia avanzata per monitorare le condizioni delle pietre e delle superfici affrescate, identificando le aree che richiedono interventi specifici. L'approccio è stato multidisciplinare, coinvolgendo storici dell'arte, paleografi, archeologi, restauratori e ingegneri specializzati nella conservazione dei beni culturali. Di seguito alcuni punti più interessanti sugli interventi fatti sul Tempietto, illustrati dall'Architetto Tracanelli in una conferenza tenuta il 30 aprile 2024 nella sala Sartori al Liviano-università di Padova. In apertura ha evidenziato che non sono stati fatti dei restauri invasivi, ma bensì rivolti al mantenimento della materia in purezza. Le opere all'interno apparivano fragili ma non degradate, uno dei problemi maggiori riguardavano l'umidità. Cividale è molto ventosa con fenomeni di precipitazioni molto violente, siamo a est del Natisone che dista meno di 50 metri, e ciò provoca umidità per gravità e non per capillarità e di conseguenza condense che minacciavano le opere, in particolare l'abside che era il punto più critico insieme alla pavimentazione:

“Noi abbiamo pensato per la salvaguardia di queste opere, puntare ad una assoluta qualità ambientale per rendere il contenitore, così delicato, atto a conservare le opere in un perfetto equilibrio igrometrico. Dopo il risanamento la temperatura naturale interna era salita a più di 10 gradi e l'umidità relativa al 60/70%, perfetta per tutte le opere, comprese quelle lignee. Abbiamo avuto la fortuna di assistere agli scavi archeologici prima dell'intervento architettonico, quasi ad entrare nell'anatomia dell'architettura. Controllate le fondazioni che in quel periodo venivano per lo più formate da grandi massi inseriti quasi senza malta per gravità, nel Tempietto invece abbiamo un uso qualitativo della malta e del concio, a dimostrazione di una maestranza che sapeva ben costruire. E' stato tolto anche il pavimento, numerati tutti gli elementi per poi riposizionarli al loro posto. Anche la zona absidale è stata oggetto di rilievi e scavato il pavimento è stata trovata la nicchia che conteneva i resti di Piltrude (teschio, omero e altri due teschi), trovata negli scavi del 1893, che secondo una leggenda fondò il monastero di Santa Maria in Valle, mentre probabilmente era stata abbadessa di un monastero vicino a Cividale. Essa è stata la madre dei tre nobili che fondarono la città di Sesto al Reghena. Gli affreschi

presentavano affioramenti di carbonati e infiorescenze dovuti all'umidità. La loro esecuzione non era un "buon fresco", ma bensì pittura su scialbo, molto materica, non su intonachino ma su un leggero strato di calce, poi fatto disegno preparatorio e poi dipinto. Importante la pittura su scialbo perché immediata, fresca e tecnicamente interessante. L'affresco tradizionale è una tecnica a velatura e richiede tempo per le varie fasi, su scialbo invece molto veloce. Prima del nostro intervento sono state fatte cinque campagne di analisi, facendo dei prelievi, quindi non va bene. Noi abbiamo richiesto ai laboratori i risultati dei vetrini, quindi non abbiamo fatto nessun prelievo nell'ottica di rispettare le opere. Le puliture devono tener conto della porosità del colore, quindi abbiamo evitato qualsiasi azione di carattere diretto, quali sfregamenti con spazzolini o tamponi. Abbiamo usato il gel "Algar", steso a 30 gradi di calore sopra lo strato di sporco da rimuovere, per un tempo preciso da rispettare, e questo gel riesce a penetrare lo sporco senza intaccare minimamente il colore. Poi questo gel è stato analizzato con il microscopio a 70 ingrandimenti per verificare che abbia asportato solo lo sporco e non il colore. E' un procedimento che ha un margine di rischio se non si rispettano tutte le procedure, principalmente quella dell'essiccazione. Il ritocco pittorico è un'arte raffinata che non vuole essere in competizione con l'originale. Sugli stucchi gli interventi sono difficili e quindi vengono coinvolti paleografi, storici dell'arte e anche altri scienziati, perché il restauratore ha bisogno di risposte a talune sue domande. Poter formulare le domande ed eliminare interventi di ricerca in sede di restauro è importantissimo, soprattutto in un confronto collegiale. Alcuni stucchi erano interessati da molte criticità, i chiodi di rame che penetravano nelle teste delle sante con l'umidità presentavano una patinatura scura sul capo e sotto il manto di una santa era presente uno sfaldamento dello stucco: lo abbiamo studiato e ci siamo resi conto che parti dell'icona era formata da stati sovrapposti. Gli stucchi all'origine avevano una bella rifinitura e uno strato di colore, adesso ci siamo trovati di fronte a uno stucco ormai senza nessun tipo di finitura, molto poroso, tenace, con delle spaccature e una superficie non perfettamente liscia e al microscopio presentava come una specie di spugna, quindi un'azione di restauro con sfregamento avrebbe abraso la superficie e non avrebbe pulito i pori interni dallo sporco accumulato per anni. Si è ricorsi allora all'applicazione del gel Agar che una volta tolto dava dei risultati ottimi come pulitura, controllando sempre che non avvenissero ulteriori danneggiamenti della superficie. Si poteva usare più volte sullo stesso punto e dove c'erano dei punti critici, con uno sporco più tenace, abbiamo usato una soluzione di citrato. Vorrei parlare della tecnica dello stucco, cosa importantissima, le cinque campagne di analisi che ci hanno preceduto, hanno dato come responso che lo stucco era formato da solfato di calcio e carbonato di calcio, mentre normalmente era un impasto di gesso a cui si aggiungeva calce. Siamo andati a rifare le analisi e abbiamo riscontrato del carbonato di calcio, che non avrebbe modificato la qualità dello stucco, mentre il gesso non era in

purezza ma contaminato. Chi ha ordinato quegli stucchi li ha ordinati a Ravenna e gli artisti ravennati hanno fatto arrivare il materiale occorrente a Cividale e tale materiale proveniva dalla valle del gesso a sud di Ravenna. Altro riscontro importante lo abbiamo scoperto nel tracciamento del rame. Come tutti sapete quando hanno ritrovato l'uomo di Similau, noto anche come Otzi, nelle Alpi Tirolesi, aveva con sé una bisaccia contenente oggetti di vario tipo e uno degli oggetti più significativi era un'ascia con la lama di rame. Studi con isotopi, hanno dimostrato che il rame utilizzato per la lama proveniva da miniere toscane e questo rame aveva affinità con il rame usato a Brescia (San Salvatore), a Spilamberto e al Tempietto. Non ci sono, però, prove storiche o archeologiche che suggeriscano una connessione diretta tra il rame trovato con Otzi e quello utilizzato nel Tempietto. A conclusione del suo intervento, ha detto che gli intonaci bianchi dell'aula, sono frutto del restauro fatto nel 1958 e tuttora delimitano le zone adiacenti alle pitture: sotto i marmi e la fascia dipinta, sopra la fascia a stucchi e la volta a mosaico.

Restauri del 2008-2011, effettuati sotto la direzione dell'architetto Vincenzo Rinaldo e Maria Andaloro. Questi restauri furono fondamentali per la salvaguardia degli affreschi e delle decorazioni scultoree interne che furono pulite e consolidate, come pure le strutture murarie.

Restauri 1991-1993, restauro organico su tutta la struttura, guidato dall'architetto Andrea Bruno. Furono impiegate tecniche moderne di conservazione per proteggere gli stucchi e gli affreschi e per salvaguardare le basi dei capitelli.

Restauri 1972-1975, guidati dall'archeologo Corrado Ricci, furono eseguiti lavori di restauro conservativo, con particolare attenzione agli stucchi, affreschi e capitelli.

Restauri del 1966, dopo il terremoto, più che altro per controllarne la staticità.

Restauri 1958-1959, guidati dall'architetto Guglielmo De Angelis d'Ossat per il consolidamento dell'edificio, pulizia delle superfici e studio scientifico della struttura e delle sue decorazioni.

Restauri 1929-1930, il restauro più significativo del Novecento fu eseguito sotto la direzione dell'architetto Ferdinando Forlati. Si intervenne sugli stucchi, sugli affreschi e su alcune parti strutturali, con il rifacimento di alcune superfici murarie e la pulizia delle decorazioni.

Restauri anni '20, sotto la guida degli architetti Gino Forlati, Ferdinando Forlati (fratelli) e Giovanni Cecchetti fu avviata un'importante campagna di restauro mirante a consolidare le parti architettoniche danneggiate dalla guerra e ripristinare le superfici decorative. Questi interventi furono parte di una più ampia campagna di restauri avviata nel periodo subito successivo alla Prima Guerra Mondiale.

Restauri 1899-1900, l'ing. Giuseppe Ongaro condusse restauri significativi rivolti alla riparazione delle strutture murarie, conservazione dei capitelli e restauro degli stucchi.

Restauri 1865-1880, sotto alla direzione dell'architetto Piero Quaglia si eseguirono lavori di ripristino, consolidamento della struttura muraria, conservazione dei capitelli, rimozione di interventi successivi cercando di riportare il Tempietto al suo aspetto originale.

Restauri XV-XVIII secolo, sotto il dominio veneziano, tardo Rinascimento e periodo barocco, durante il dominio della Serenissima, la città di Cividale subì trasformazioni urbanistiche e interventi su edifici religiosi. Nel Tempietto, all'interno del complesso monastico di S. Maria in Valle, venne fatta manutenzione (non ci sono resoconti dettagliati sui lavori di restauro). Nel corso del XVII e XVIII secolo, il Monastero di S. Maria in Valle subì ristrutturazioni che interessarono anche il Tempietto. In questi secoli vennero apportate modifiche agli interni del Tempietto e furono probabilmente eseguiti lavori di restauro su affreschi e stucchi.

Restauri medievali e interventi premoderni, Nei primi secoli dopo la sua costruzione (VIII sec.), non esistono testimonianze dirette di grandi restauri, è probabile però che il Tempietto abbia subito interventi conservativi durante l'epoca medievale a causa di terremoti e danneggiamenti naturali.

6. PROSPETTIVE FUTURE PER IL TEMPIETTO DI CIVIDALE

Conservazione e restauro

L'aspetto principale riguarda la conservazione dell'edificio e delle sue decorazioni interne, quali affreschi e stucchi di inestimabile valore. Nel futuro è importante usare tecniche avanzate di restauro e monitoraggio onde prevenire i danni causati da fattori ambientali e climatici. Le nuove tecnologie (laser scanning e realtà aumentata) potranno facilitare gli interventi di restauro e documentazione.

Valorizzazione e restauro

La valorizzazione del Tempietto attraverso programmi educativi, mostre e pubblicazioni, potrebbe attirare un pubblico più vasto, creare visite guidate e percorsi tematici in altri siti longobardi della regione, potrebbe porre Cividale come centro culturale di riferimento, visto anche il riconoscimento dell'UNESCO come Patrimonio dell'Umanità. Potrebbero essere organizzati eventi culturali e conferenze per approfondire la conoscenza del Tempietto e la storia longobarda. L'incremento della accessibilità fisica al sito, con percorsi dedicati a persone con disabilità, potrebbe essere un ulteriore passo per rendere il Tempietto fruibile ad un pubblico più vasto.

Ricerca e Collaborazioni Internazionali

Sul fronte accademico è importante proseguire con studi interdisciplinari che coinvolgono storici dell'arte, archeologi e studiosi italiani e stranieri. La collaborazione con università e istituti di ricerca, favorirebbero nuove scoperte e conoscenze del Tempietto ed il suo ruolo nel panorama medievale europeo. La creazione di un archivio digitale e di tour individuali permetterebbe a studiosi e appassionati di tutto il mondo di esplorare il Tempietto, contribuendo alla sua conoscenza e alla sua importanza storica.



Figura 30 cartina dell'Italia al tempo dei Longobardi

CONCLUSIONI

In sintesi, le prospettive future per il Tempietto Longobardo di Cividale richiedono un metodo multidisciplinare e integrato, che unisca tutela, valorizzazione e promozione, per garantire che questo straordinario patrimonio culturale continui ad essere apprezzato e studiato dalle future generazioni. Nuove tecnologie avanzate come la scansione 3D e la realtà aumentata, possono offrire nuove prospettive per lo studio e la valorizzazione delle decorazioni del tempietto Longobardo, e continuare a promuovere ricerche tra discipline diverse che integrino l'arte. Ulteriori studi potrebbero unire l'archeologia, la storia dell'arte e la scienza dei materiali per ottenere una conoscenza più profonda delle tecniche costruttive e decorative utilizzate dai Longobardi. Hjalmar Torp e Hans Peter L'Orange hanno condotto studi approfonditi sul Tempietto Longobardo di Cividale, concentrandosi in particolare sugli aspetti iconografici e stilistici del monumento. Essi hanno sottolineato come il tempietto sia un insieme di stili e tecniche attinti dall'arte classica romana, dall'estetica bizantina e dai motivi decorativi longobardi. L'iconografia, in particolare nelle figure femminili delle statue nella controfacciata, viene interpretata come una continuazione culturale e stilistica dal mondo romano al mondo cristiano medievale. Il Tempietto viene considerato dai due studiosi non solo come una cappella palatina, riservata al culto della corte longobarda, ma anche un simbolo di potere e di legittimazione politica. Le figure dei santi e degli angeli e le decorazioni interne collegano il potere longobardo alla tradizione cristiana. Il Tempietto di Cividale indica come il popolo longobardo abbia assimilato ed elaborato tradizioni artistiche e culturali precedenti per poi creare un nuovo linguaggio artistico che si esprimerà pienamente nel Medioevo. I loro studi hanno fornito una base solida per ulteriori ricerche future, creando i presupposti teorici e metodologici, per scoprire altri aspetti di questo meraviglioso monumento.