

ArcheoArte

2



Fabrizio Sanna

La scultura decorativa nell'area gallego-portoghese
durante il periodo svevo-visigotico (secoli V-VIII)

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte
Registrazione Tribunale di Cagliari n. 7 del 28.4.2010
ISSN 2039-4543. <http://archeoarte.unica.it/>

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte
(ISSN 2039-4543)
N. 2 (2013)

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
Cittadella dei Musei - Piazza Arsenale 1
09124 CAGLIARI

Comitato scientifico internazionale

Alberto Cazzella; Pierluigi Leone De Castris; Attilio Mastino; Giulia Orofino; Philippe Pergola; Michel-Yves Perrin;
Maria Grazia Scano; Antonella Sbrilli; Giuseppa Tanda; Mario Torelli

Direzione

Simonetta Angiolillo, Riccardo Cicilloni, Antonio M. Corda, Carla Del Vais, Maria Luisa Frongia, Marco Giuman,
Rita Ladogana, Carlo Lugliè, Rossana Martorelli, Andrea Pala, Alessandra Pasolini, Fabio Pinna

Direttore scientifico

Simonetta Angiolillo

Direttore responsabile

Fabio Pinna

Segreteria di Redazione

Daniele Corda, Marco Muresu

Copy-editor sezioni “Notizie” e “Recensioni”

Maria Adele Ibba

Impaginazione

Nuove Grafiche Puddu s.r.l.

in copertina:

Pinuccio Sciola, *Monumento a Giovanni Lilliu*. Cagliari, Cittadella dei Musei. Foto: Marco Demuru

La scultura decorativa nell'area gallego-portoghese durante il periodo svevo-visigotico (secoli V-VIII)

Fabrizio Sanna

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
fabrizio.san@tiscali.it

Riassunto: Attraverso questo contributo si vuole polarizzare l'attenzione sulla produzione scultorea del periodo svevo-visigotico nelle aree storiche della *Gallaecia* e della *Lusitania*, corrispondenti attualmente ai territori del Portogallo e della Galizia spagnola. In relazione alla documentazione lapidea, analizzata di volta in volta rispetto al contesto politico-culturale di pertinenza, relativo al regno svevo o al regno visigotico, si considereranno gli aspetti stilistici, tipologico-formali e quelli relativi alle tecniche di esecuzione, distinguendo gli apporti artistici locali da quelli di provenienza esterna, e specificando, per quanto possibile, i tempi cronologici e le diverse modalità di irradiazione. Parallelamente all'individuazione e allo studio dei principali centri artistici svevo-visigotici, suddivisi in tre grandi aree: lusitanica, sveva e olissiponense (pertinente alle botteghe di Lisbona), l'attenzione sarà poi spostata sulle problematiche attestazioni scultoree di Saamasas (Lugo) e di Lisbona, le quali, considerate dagli studi di volta in volta visigotiche o mozarabiche, rappresentano a tutt'oggi un difficoltoso caso interpretativo sia cronologico sia stilistico. Rispetto alle sculture di Saamasas si argomenterà un'attribuzione all'ambito culturale visigotico, mentre per le sculture di Lisbona, provenienti dal convento di Chelas, si evidenzierà il legame con un orizzonte artistico mozarabico.

Parole chiave: Scultura, Portogallo, Visigoti, Bizantini, Arte mozarabica

Abstract: Through this contribution we want to focus on the sculpture production of the Swabian -Visigothic period and on the historical areas of *Gallaecia* and *Lusitania*, at the moment corresponding to the Portugal and Spanish Galicia territories. According to the stone documentation, analyzed step by step according to the political-cultural, relating to the Swabian kingdom or the Visigothic kingdom, we are going to consider the stylistic, typological and formal aspects and those related to technical implementation, distinguishing local artistic contributions from those that have outside origin and specifying, as much as possible, the chronological time and the different procedures of irradiation. In parallel to the identification and study of the major Swabian-Visigoths art centers, divided into three main areas: lusitanica, Swabian and olissiponense (relevant to workshops of Lisbon), then the focus will move on problems about the Saamasas (Lugo) and Lisbon sculptural attestations, which, taken from studies from time to time Visigothic or Mozarabic, still represent a difficult case of interpretation, both from a chronological and stylistic point of view. As regards the Saamasas sculptures, we will deal with the attribution of Visigothic culture, whereas for the sculptures of Lisbon, from the convent of Chelas, we will highlight the link with a Mozarabic artistic horizon.

Keywords: Sculpture, Portugal, Visigoths, Byzantines, Mozarabic art

Il contesto storico del regno svevo e del regno visigotico tra il V e l'VIII secolo

L'indagine sulla scultura altomedievale dell'età visigotica nell'area gallego-portoghese non può prescindere dalla riflessione sugli aspetti storici, politici e culturali legati all'affermarsi, verso la metà del V secolo, del regno svevo e nel VI secolo del regno visigotico¹ (fig. 1). Gli Svevi, dopo il primo insediamento

lungo la fascia costiera nord-occidentale della penisola nel 409 (Maciel, 1995 p. 120), si consolidarono effettivamente come stato durante il periodo compreso fra il 430 e il 456 (Mattoso, 1992 p. 307), in un'area geografica corrispondente alla Galizia e alla Lusitania settentrionale, estendendosi fino al sud del

Clodoveo, nella battaglia di Vouillé, sconfissero i Visigoti costretti ad abbandonare il regno di Tolosa (Arce, 2011 p. 23). Arce evidenzia, comunque, come il primo episodio riferito alla presenza visigotica in *Hispania* si dati nell'anno 415, quando il re Ataulfo e la sua corte si stabilirono a *Barcino* (Arce, 2011 p. 29).

¹ La graduale definizione dello stato visigotico nel territorio dell'*Hispania* si avrà in seguito al 507, quando i Franchi di

Douro (Saraiva, 2004 p. 11), sino alla scomparsa del regno nel 585, ad opera dei Visigoti che inglobarono lo stato svevo (Montecchio, 2006 p. 37). Braga, l'antica *Bracara Augusta* eletta a capitale del regno, si configurò, in particolare nel VI secolo, come vitale centro di primaria importanza anche in virtù della sua condizione di chiesa metropolitana (Díaz, 2000 p. 411) e per l'azione d'evangelizzazione promossa da San Martino di Braga² (556-579), il quale, attraverso la fondazione del monastero di Dumio, diffuse nel territorio un modello monastico d'ispirazione egiziana (Díaz, 2000 p. 418), riorganizzando la Chiesa sveva e rafforzando l'organizzazione ecclesiastica, caratterizzata da un serie di diocesi subordinate allo stesso metropolita di *Bracara* (De Almeida, 1968 p. 31). I Visigoti, dopo l'insediamento definitivo nella penisola iberica a partire dal 507 (Montecchio, 2006 p. 21), si impegnarono in un graduale processo di strutturazione dello stato, sia attraverso l'elevazione di Toledo al rango di capitale (Izquierdo Benito, 2002 p. 52), sia convertendosi al cattolicesimo durante il III concilio di Toledo (589) (Izquierdo Benito, 2002 p. 61), combattendo nel contempo gli Svevi e gli imperiali, espulsi definitivamente con le imprese del re Suintila (621-631) (Montecchio, 2006 p. 41). L'area gallego-lusitanica, annessa in seguito alla definitiva sconfitta degli Svevi, seguì sostanzialmente le medesime vicende storiche di tutto il regno visigotico, il quale ereditò, inoltre, le sedi diocesane sveve (De Almeida, 1968 p. 31).

Caratteri stilistico-tipologici della scultura decorativa svevo-visigotica nell'area gallego-portoghese: elementi locali e continuità con la tradizione tardo-romana

La scultura decorativa del periodo svevo-visigotico nella Galizia e nella Lusitania, si contraddistingue per la sostanziale continuità con la tradizione tardo-romana (tecniche e soluzioni tipologiche) e per l'assimilazione sia di modelli iconografici locali (preromani), sia d'apporti artistici esterni (bizantini, copti, sasanidi, di area islamica), esplicitati nel territorio in tempi cronologici successivi e attraverso modalità diverse. Relativamente al sostrato artistico locale,

² L'azione di evangelizzazione di San Martino di Braga contribuì alla diffusione nel regno svevo della cultura bizantina (Presedo Velo, 2003 p. 143). San Martino di Braga, originario della Pannonia, fu forse inviato dalla stessa Costantinopoli, interessata alla situazione politico-religiosa dello stato svevo (Díaz, 2000 p. 412).

già Almeida (De Almeida, 1968 p. 40) e Real³ osservavano come molte sculture di epoca preromana attestate in Galizia, come ad esempio quelle relative alla civiltà di Âncora (VII-II sec. a. C), presentino motivi decorativi geometrici come il fiore quadripetalo (Real, 1995, p. 18, fig. 2) o il motivo a spina di pesce (De Almeida, 1968 p. 41, fig. 9) i quali si perpetuano in soluzioni ornamentali ampiamente attestate nella plastica sveva (Real, 1995 p. 21, fig. 8) o in esempi lusitano-visigotici, come alcune sculture di Beja (De Almeida, 1968 tav. III fig. 83). La tradizione tardo-romana si manifesta nei repertori ornamentali geometrici e vegetali poi ripresi in età paleobizantina, come la decorazione a squame (De Almeida, 1968 tav. XXVI, fig. 189), i motivi a cerchi secanti o tangenti (De Almeida, 1968 tav. XXVII, fig. 194), le foglie d'acanto associate a grappoli d'uva (De Almeida, 1968 tav. XXVII, fig. 197), più o meno sottoposti a processi di stilizzazione. La produzione scultorea svevo-visigotica si arricchisce con le tematiche desunte dalla *Koinè* artistica paleocristiana: vasi associati alla vite e all'uva (De Almeida, 1968 tav. XLVII, fig. 286), motivi zoomorfi come pavoni, leoni, agnelli, aquile, lepri, colombe (De Almeida, 1968 tav. X, fig. 105), integrati da simboli come le croci e il *chrismon* (De Almeida, 1968 tav. XLVII, fig. 285). Gli apporti bizantini svilupperanno ulteriormente queste tematiche, con una maggiore raffinatezza nel trattamento del vaso associato all'albero della vita o alla rappresentazione del paradiso animale (Maciel, 1995 p. 139).

Apporti esterni nell'arte svevo-visigotica dell'area gallego-portoghese: l'occupazione bizantina dell'Hispania

Il problema di una irradiazione artistica costantinopolitana diretta nella penisola iberica, durante l'occupazione giustiniana, il grado d'intensità delle stesse e le dinamiche di interscambio culturale tra la Spagna e il mondo bizantino tra VI e VIII secolo e oltre il X secolo, si presentano particolarmente complessi, tanto da aver determinato tra gli studio-

³ Real, in questi termini, evidenzia come l'altomedioevo continui le forme artistiche dell'età protostorica. Decorazioni come meandri, cerchi, rosette, svastiche, quadrati, continuano ad essere utilizzati tanto in epoca romana, come nei periodi seguenti sino all'alto medioevo. In questi termini bisogna prendere in considerazione come molti insediamenti protostorici della Galizia furono occupati e rifunzionalizzati proprio in età altomedievale (Real, 1995 p. 25).

si tesi discordanti⁴. Le ultime indagini di Vizcaíno Sánchez hanno fortemente ridimensionato, e relativizzato, l'intensità della bizantinizzazione dell'Iberia sud-orientale e delle Baleari durante l'occupazione degli imperiali, nella zona sud-costiera dell'Iberia nel periodo compreso dal 554 al 622 (Gozalbes Cravioto, 1999 p. 357). Secondo Vizcaíno Sánchez la conquista giustiniana dell'*Hispania* non si configurò come un modello di "ellenizzazione" paragonabile, ad esempio, a quello di Ravenna, Cartagine o di opulenti città orientali (Vizcaíno Sánchez, 2009 p. 811), ma si caratterizzò, al contrario, per attività edilizie non monumentali, come l'esempio di *Cartagho Spartaria* (Vizcaíno Sánchez, 2009 p. 811), capitale della *Hispania* bizantina. Secondo l'autore, l'invasione di questa area della Spagna si traduce sostanzialmente in una garanzia per conservare la romanizzazione (Vizcaíno Sánchez, 2009 p. 812) nell'ambito del progetto giustiniano di *reductio ad unum*. Rispetto a queste argomentazioni dobbiamo comunque sottolineare che nei territori occupati dagli imperiali, in particolare Algeciras e le Baleari⁵ ad esempio, sono attestati esempi di decorazione musiva e scultura architettonico-liturgica, di produzione locale, evidenzianti rapporti con modelli prettamente bizantini⁶. In questo senso lo stesso Vizcaíno

Sánchez ha sottolineato come i suddetti legami con un orizzonte artistico bizantino, durante la sovranità imperiale in Spagna, risultino perlomeno poco chiari (Vizcaíno Sánchez, 2009 p. 506). Si vuole sostanzialmente affermare che tutta l'attività edilizia caratterizzante le città occupate dagli imperiali, seppur modesta (costruzione e ricostruzione di edifici e del relativo arredo scultoreo-pittorico), poté forse rappresentare un referente per la cultura artistica visigotica⁷. Non dimentichiamo che gli stessi centri costieri iberici occupati durante il periodo bizantino, parteciparono attivamente agli scambi commerciali⁸ con le aree orientali dell'Impero, garantendo anche l'importazione di manufatti scultorei⁹, i quali poterono configurarsi come *media* di apporti artistici bizantino-orientali nell'arte altomedioevale iberica. In questi termini, rispetto all'area gallego-lusitanica, il Maciel argomentò la tesi d'un apporto bizantino-ravennate diretto nell'arte e nell'architettura altomedievale ispanica durante l'occupazione giustiniana (Maciel 1995 p. 133). La presenza d'una chiesa cruciforme a pianta centrale nel sud della *Lusitania*, a Montinho das Laranjeiras (al confine del Portogallo con la Spagna) (Maciel, 1995 p. 134) (fig. 2) in vicinanza del fiume Guadiana, potrebbe essere indicativa di relazioni non mediate con il mondo bizantino, in epoche successive al VI secolo (Maciel 1995

⁴ Schlunk (Schlunk, 1945), De Palol (De Palol, 1968), Fontaine (Fontaine, 1977) Bango Torviso (Bango Torviso, 1994) Maciel (Maciel, 1995) Arbeiter (Arbeiter, 2000) hanno con forza argomentato come l'arte visigotica, e nella fattispecie la scultura, sia sostanzialmente legata ad un orizzonte artistico bizantino, il cui apporto si esplica tra VI e VII secolo attraverso modalità diverse. Autori come Caballero Zoreda (Caballero Zoreda, 1992), (Caballero Zoreda, 2000), Hoppe (Hoppe, 2000) e Villalón (Villalón, 2000), hanno fortemente ridimensionato la tesi di un influxo bizantino sulla cultura artistica visigotica, *postdatando* numerosi documenti scultorei (tradizionalmente datati al periodo visigotico), artisticamente legati all'invasione degli Ommayyadi.

⁵ L'occupazione delle Baleari garantiva all'Impero bizantino il controllo del traffico commerciale in una area del Mediterraneo attraversata dalle rotte navali colleganti la Spagna e l'Italia, l'Africa e le coste orientali, le coste catalane e i territori sud gallici (Vallejo Girvés, 2009 p. 9).

⁶ Nella fattispecie ricordiamo i cancelli (Vizcaíno Sánchez, 2009 p. 500, fig. 49) e le basi cubiche (Vizcaíno Sánchez, 2009 pp. 494-495, figg. 46-47) provenienti dalla Basilica di Algeciras, rispettivamente ben attestate in ambito ravennate (Angiolini Martinelli, 1968 cat. 133, p. 76, fig. 133) e in esempi ascrivibili al VI secolo, come le basi reimpiegate nel sacello di San Zenone a Roma (Coroneo, 2005 p. 94, fig. 90) o nella Basilica di Sant'Apollinare Nuovo (Olivieri Farioli, 1969, cat. n. 2, fig. 2). Ancora, nella stessa Basilica di Algeciras fu rinvenuto un fusto con decorazioni geometriche, ospitante originariamente inserti policromi (Vizcaíno Sánchez, 2009 pp. 493, fig. 45), chiaramente associabile alla colonna con intarsio appartenente alla chiesa costantinopolitana di San Polieucto (Krautheimer, 1986

pp. 259-261, fig. 179) e dalle isole Baleari (chiese di Son Fradinet e Son Peretó) provengono basi d'altare a forma di croce greca (Vizcaíno Sánchez, 2009 p. 506, fig. 52), replicanti iconografie bizantine.

⁷ Lo stesso Perela, in relazione ai caratteri dell'arte visigotica, osserva come esista in Spagna un influxo bizantino diretto situabile nel VI secolo (Perela, 1992 p. 223), cioè senza la mediazione della cultura ispano-islamica e di quella asturiana. In questi termini a esempio, come osservò anche lo Schlunk (Schlunk, 1964 p. 244), i capitelli considerati bizantini di Bamba, nella chiesa di San Giovanni Battista (Schlunk, 1964, tav. 74, fig. c), e di Toledo nella chiesa di San Leocadia, svolsero una funzione di modello fino al X secolo per gli artisti mozarabi. Nelle chiese mozarabiche di Mazote (916), Bamba (928), Sahagun (935), Peñalba (937), e nel porticato della chiesa di Escalada, esiste infatti una serie di capitelli in marmo comprensibili solo se supponiamo come loro diretti modelli creazioni bizantine come quelle di Toledo e Bamba (Schlunk, 1964 p. 243).

⁸ In questi termini, gli studi sui contesti archeologici della *Cripta Balby* a Roma, hanno evidenziato come i territori controllati dall'Impero bizantino sino al VII Secolo, parteciparono attivamente al commercio mediterraneo il quale si caratterizzò per un periodo di collasso proprio nel suddetto secolo (Vizcaíno Sánchez, 2009 pp. 812-813).

⁹ I frammenti di mensa d'altare polilobate di provenienza orientale attestati nella stesse Baleari e in altre aree dell'*Hispania* confermano i regolari contatti commerciali con botteghe d'influxo bizantino proprio durante il VI secolo (Sánchez, 2009 pp. 502-503, fig. 50).

pp. 133-136). Lo studioso portoghese osserva come questo edificio possa rapportarsi con altre chiese a pianta cruciforme come la chiesa-mausoleo di San Fructuoso de Montelios (De Oliveira Fontes, 1995 p. 418, fig. 3) nei pressi di Braga, a sua volta assimilabile al mausoleo di Galla Placidia a Ravenna (Dorfles *et al.*, 2010 p. 274, fig. 21) e alla chiesa di San Pedro de la Mata a Toledo. Attraverso la mediazione della vicina città di Mérida, tali modelli avrebbero raggiunto Toledo (San Pedro de la Mata) e la zona a nord di Braga¹⁰, con San Fructuoso che riproduce fedelmente il modello ravennate. Questi edifici, secondo il Maciel, contribuirono a dinamizzare l'arte e l'architettura ispano-visigotica del VI-VII secolo (Maciel, 1995 p. 136).

Apporti interni alla scultura visigotica sud lusitana: la mediazione bizantino-orientale di Mérida

L'antica *Emerita Augusta*, di fondazione romana, si

¹⁰ Gli studi, anche se non sempre concordi, hanno evidenziato come le società dei regni svevo e visigotico abbiano rielaborato elementi della cultura e dell'arte italice, nella sua declinazione romana e ravennate-bizantina (Maciel, 1992 p. 449). Dobbiamo ricordare infatti come Ravenna, sia nella fase ostrogotica (V-VI) sia in quella bizantina (VI-VIII), rappresentò un primario centro di polarizzazione artistico-culturale, vettore di diffusione e rielaborazione di modelli artistici costantinopolitani. Rispetto al regno visigotico le relazioni con il regno ostrogotico, già attive nel V secolo, si intensificarono in particolare tra il 511 e il 526, quando Teodorico rese il regno nel nome del nipote Amalarico ancora minore (Montecchio, 2006 p. 29), figlio del matrimonio tra il re Alarico II (484-507) e una delle figlie di Teodorico stesso (De Almeida, 1968 p. 68). Gli stretti rapporti politico-diplomatici tra la corte visigotica e quella ostrogotica con capitale Ravenna potrebbero essere considerati, con le dovute cautele, come contesti di diffusione di modelli culturali e artistici bizantino-ravennati? Per quanto attiene il regno svevo, oltre alla già ricordata figura di Martino di Braga forse formatosi in un ambiente culturale ravennate (Maciel, 1992 p. 499), importanti fonti storiche attestano rapporti e legami con Ravenna. Il vescovo *Idacio* di Chaves (390-469) nella sua opera *Chronicon*, che registra fatti accaduti tra il 379 e il 469 riguardanti vicende del regno svevo (410-584), ricorda come egli nel 431 guidò un'ambasciata di gallego-romani a Ravenna, presentandosi a Ezio generale di Galla Placidia (*Hidacio*, 2004 p. 130). Particolarmente interessante è ricordare un'ambasciata del 452 (*Hidacio*, 2004 p. 130), rappresentata da *Censorius*, delegato imperiale, che partendo dalla città di Ravenna per raggiungere la corte sveva (verosimilmente Braga) si diresse successivamente verso Mertola (l'antica *Myrtilis Iulia*, nel sud della Lusitania), imbarcandosi nel fiume Guadiana, per poi raggiungere il Mediterraneo alla volta di Ravenna stessa. La descrizione di questo itinerario risulta particolarmente interessante per ricostruire le relazioni artistiche, politiche e commerciali durante il V-VII secolo, tra Ravenna e l'area gallego-lusitana (Maciel, 1992 p. 451).

configurò sin dall'origine come centro di primaria importanza per la comunicazione tra il nord ed il sud della Spagna (Villalón, 1985 p. 27).

La città fu un fervido centro commerciale, anche per la presenza di un'importante colonia di provenienza greco-orientale¹¹, i *negotiatores graecos* ricordati dalle fonti¹², formata da commercianti, artigiani ed artisti, i quali mettevano in contatto Mérida con i grandi centri orientali dell'impero, con le aree bizantine dell'Occidente, come Ravenna, la Sicilia, la Sardegna, le coste del sud dell'Italia, e con i porti del nord dell'Africa (Orlandis, 1973 pp. 583-584). I principali prodotti d'interscambio dovevano probabilmente consistere in manufatti orientali, come tessuti di lana o seta, prodotti di oreficeria, avori: *media* di diffusione di modelli decorativi bizantini e orientali, copti (Török, 1993 p. 48, tav. XLVII, fig. 81) e sasanidi (Rizzardi, 1991 p. 376, fig. c), come si può evincere dall'analisi della documentazione scultorea proveniente dalla città (Villalón, 1985 p. 46, fig. 9; Villalón, 2006 p. 229, fig. 14). Altro aspetto fondamentale da considerare è che la città si contraddistinse, tra V e VI secolo, per un fervido ambiente culturale e religioso promosso dall'azione di un opulento episcopato, in grado di rinnovare l'aspetto architettonico. Sintomatici di questo clima sono i vescovi Zenone (V secolo), Paolo e Fidel (VI secolo), tutti di origine orientale¹³. In particolare a Fidel († 570) si attribuisce la ricostruzione della chiesa di Sant'Eulalia, mentre il suo successore Masona, di origine gota, creò uno xenodochio, promuovendo l'edificazione di numerose chiese e monasteri (Villalón, 1985 p. 30). Effettivamente l'origine orientale di questi vescovi potrebbe aver avuto ripercussioni sulle scelte artistiche di Mérida, rivolgendosi probabilmente a progettisti e artisti provenienti dai territori dell'Impero bizantino. In quest'ottica la produzione scultorea della città di Mérida si configurò come il principale polo artistico, anche in termini

¹¹ Risulta interessante constatare come nei territori prossimi alla presenza di colonie greco-orientali, si rilevi la presenza di botteghe scultoree contraddistinte da evidenti apporti mediterranei di matrice bizantina, come nel caso dell'area nord-est della penisola iberica (comprendente in particolare Barcellona e la stessa Tarragona) da cui provengono capitelli ed elementi di arredo liturgico rielaboranti modelli chiaramente bizantini del VI secolo (Magaña, 2010 pp. 144-146, figg. 3 a, b, c).

¹² *Vitas Sanctorum Patrum Emeretensium*. Introduzione, commento e traduzione a cura di Joseph N. Garvin, Washington, 1946, pp. 1-567.

¹³ Villalón, 1985 p. 32. L'elezione di Paolo e Fidel, probabilmente provenienti dalla Grecia, presuppone la presenza nella città d'una comunità di genti originarie delle zone orientali del Mediterraneo (Villalón, 1985 p. 30).

di presenza di botteghe, della Spagna visigotica della seconda metà del VI secolo (Villalón, 1985 p. 431). Il linguaggio ivi sviluppatosi eserciterà una forza di attrazione e d'influenza su altri centri visigotici come la stessa capitale Toledo, Cordova o la zona del sudest della Lusitania. La produzione scultorea dei centri lusitanici di Beja, Sines, Mertola ed Elvas, evidenzia infatti una stretta dipendenza dai modelli emeritensi (De Almeida, 1968 p. 107) per quanto riguarda gli aspetti tipologici e per quelli stilistico-decorativi.

Principali centri artistici dell'area gallego-portoghese durante il periodo svevo-visigotico

Nello studio della produzione plastica dell'area gallego-portoghese, Fernando de Almeida tende ad individuare tre grandi gruppi, il lusitanico, lo svevo e l'olissiponense (De Almeida, 1968 p. 107). Il gruppo lusitanico si configura come il più esteso, comprendente parte della Lusitania storica (parte dell'odierna Estremadura) e il Portogallo meridionale con i centri di Beja, Elvas, Mertola, Serpa, Moura, Sines, l'area di Vera Cruz de Marmelar e Castro de Cola (Torres *et al.*, 2006 p. 171), a cui possono essere assimilati i documenti scultorei provenienti da Juromenha (Alentejo) (Da Ponte, 1995 p. 515). La produzione scultorea di questi centri è profondamente influenzata dalle botteghe emeritensi (Torres *et al.*, 2006 p. 186), da un punto di vista tipologico e stilistico. Il secondo gruppo, quello svevo, comprende la regione tra il Douro e il Minho, con Braga e dintorni come principale area artistica (De Almeida, 1968 p. 107). Una parte consistente della documentazione scultorea prodotta nel contesto del regno svevo si trova ancora contestualizzata in edifici come la chiesa di San Fructuoso di Montelios, la chiesa di San Pedro de Balsemão e quella di San Torcato.

Il terzo gruppo di documenti è legato alle botteghe di Lisbona (l'antica *Olissipo*, la romana *Felicitas Iulia*). Si tratta d'una produzione plastica definita "erudita" (De Almeida, 1968 p. 108) (sculture di Chelas, elementi murati nella cattedrale di Lisbona, frammenti rinvenuti nella *Rua dos Bacalhoeiros*), caratterizzata da raffinatezza tecnico-esecutiva e dalla varietà dei repertori iconografici, di ispirazione orientale, islamica, e bizantina. Per queste sculture gli studi recenti hanno comunque proposto cronologie posteriori e diversi orizzonti artistico-culturali, decontestualizzandole dalla produzione del periodo visigotico.

Gruppo lusitanico: Beja

La città di Beja, la romana *Pax Julia*, fu la capitale amministrativa di tutta la regione del Portogallo meridionale. La presenza visigotica è attestata da una ricca documentazione scultorea¹⁴, rilevante per qualità esecutiva e per la varietà (De Almeida, 1968 p. 107) delle soluzioni iconografiche adottate. Come osserva il Torres, il centro accolse anche un'importante comunità mozarabica sino agli inizi del X secolo (Torres *et al.*, 2006 p. 173), al cui orizzonte artistico si riferiscono alcuni documenti lapidei custoditi nel Museo Regionale della città. La documentazione plastica (Magaña, 2007 pp. 600-617) del periodo visigotico, completamente decontestualizzata, evidenzia lo stretto legame con la produzione visigotica emeritense (De Almeida, 1968 p. 271), per quanto riguarda gli aspetti tipologici e decorativi.

I pilastri in particolare (De Palol, 1968 p. 50, fig. 33) evidenziano nella struttura generale (forma parallepipeda, divisione in base, fusto e capitello, decorazioni geometrico-fitomorfe su tutte le facce) tale dipendenza (Villalón, 2006, p. 232, fig. 21) confermata inoltre dalle concordanze presenti con pilastri prodotti nelle botteghe di Badajoz, a loro volta strettamente dipendenti dai modelli emeritensi (De Palol & Ripoll, 1989 p. fig. 156). Le soluzioni ornamentali evidenziano la persistenza di motivi tardoantichi, come la decorazione a squame attestata in frammenti di pluteo (Torres *et al.*, 2006 p. 176, fig. 7) o i motivi fitomorfi a fiori quadripetali ricorrenti in pilastri (De Almeida, 1968, tav. III, fig. 83) e pilastrini. Soluzioni iconografiche d'origine tardoantica e di ripresa paleocristiana, ampiamente attestate nella scultura sepolcrale ravennate del V-VI secolo, si riscontrano in un frontone triangolare ornato da colombe reggenti una corona d'alloro (Torres *et al.*, 2006 p. 174, fig. 4) (fig. 3), il quale presenta strette relazioni con un timpano di sarcofago a nicchie conchigliate nella basilica di San Francesco a Ravenna, ascrivibile al IV-V secolo (Valenti Zucchini & Bucci, 1968 pp. 28-29 fig. 9 b) (fig. 4). In un fusto di colonna è scolpito, in basso rilievo, il motivo del *kantharos* associato a colombe simmetricamente contrapposte a un serpente (Torres *et al.*, 2006 p. 174, fig. 3) (fig. 5), raffrontabile con rappresentazioni affini (ma non identiche per l'assenza del serpente e per la presenza della croce in luogo del rettile) in una transenna marmorea nella chiesa di Sant'Apollinare Nuovo, ascritta al V secolo (Ragghianti, 1968 pp. 115-116,

¹⁴ I reperti visigotici sono esposti nella chiesa di Sant'Amaro a Beja (Real, 2006 p. 174).

fig. 70). In ambito visigotico si evidenziano strette concordanze con una rappresentazione sostanzialmente speculare, in una lastra rettangolare dall'area del Tomar, datata al VI secolo (Da Ponte, 1995 p. 516, fig. 1) (fig. 6). Contrariamente alle botteghe di Mérida, il *corpus* scultoreo di Beja presenta una limitata attestazione di pulvini, contrapposta a una ricca attestazione di capitelli (prevalentemente pertinenti a colonnine monolitiche), in cui prevalgono i tipi a foglie lisce (De Almeida, 1968 tav. XV, fig. 131), ampiamente diffusi in area mediterranea a partire dal IV secolo¹⁵, e forme tendenzialmente cubiche, decorate con palmette e volute (De Almeida, 1968 tav. XIV, fig. 127), associabili ad esempi emeritensi (Villalòn, 1985 p. 63, fig. 68) e di area ravennate (Olivieri Farioli, 1969 pp. 51-52, fig. 96), ascrivibili al VI secolo.

Gruppo lusitanico: Mertola

Il fiume Guadiana con l'emporio di Mertola, l'antica *Mirtylis Iulia*, si configurò sin dall'origine come importante collegamento non solo con il Mediterraneo e l'Italia, ma anche con i territori del nord Africa (Jorge, 1999 p. 111), rappresentando un vettore di diffusione, anche attraverso gli scambi mercantili, di modelli culturali e artistici orientali e bizantini nella Spagna visigotica. In quest'ottica dagli scavi della basilica di Rossio do Carmo (Torres *et al.*, 2006 p. 183) proviene una serie di epigrafi funerarie greche che, insieme a quelle provenienti dalla città di Mérida, potrebbero indicare la presenza di comunità orientali stabilmente insediate nei due centri, legate all'introduzione del cristianesimo nella penisola iberica, con finalità commerciali. La posizione

strategica di Mertola e Mérida presso le rive del fiume Guadiana favorì l'ingresso di prodotti orientali (in particolare oggetti di arte suntuaria come croci, piatti argentei, brocche) che testimoniano, tra VI e VII secolo, i rapporti della penisola iberica con Bisanzio (Paz de Hoz, 2008 p. 22). In questi termini, risulta particolarmente interessante il rinvenimento nella basilica di Mertola d'un pilastro con la rappresentazione d'un leone e toro affrontati, all'interno di girali, e albero della vita (Torres *et al.*, 2006 p. 183, fig. 22) (fig. 7), associabili a un'iconografia presente nella Cattedra di Massimiano a Ravenna datata alla metà del VI secolo (Ragghianti, 1968 pp. 215-217, figg. 153-155) (fig. 8). Per questo documento scultoreo, secondo il Maciel dipendente dal modello ravennate (Maciel, 1995 p. 139), si deve forse pensare a un suo utilizzo nell'area presbiteriale della basilica. Si tratta d'un importante elemento che attesta la ricchezza della comunità cristiana di Mertola e il suo contatto permanente con importanti centri di irradiazione artistica (Torres *et al.*, 2006 p. 185) come Ravenna. La documentazione scultorea di arredo architettonico e liturgico evidenzia l'impiego sia di soluzioni decorative d'origine tardoantica e ripresa paleobizantina, come la lapide decorata a squame (proveniente dalla basilica di Rossio do Carmo) (Torres *et al.*, 2006 p. 183, fig. 21), sia di repertori ornamentali vegetali e geometrici, presenti in particolare nella scultura architettonica, e richiamanti esiti bizantino-ravennati (De Almeida, 1968 tav. XXXII, figg. 213, 214). In particolare alcune imposte accolgono decorazioni fitomorfe caratterizzate da girali, da cui si dipartono foglie lisce cuoriformi (Torres *et al.*, 2006 p. 184, fig. 24), alternate, in altri esempi, a fiori quadripetali (Torres *et al.*, 2006 p. 184, fig. 25). Per questi esiti si possono evidenziare corrispondenze con soluzioni decorative ampiamente attestate nei repertori decorativi tardoantichi e di ripresa paleobizantina d'area mediterranea. Ad esempio il motivo della foglia liscia cuoriforme si ritrova in un capitello pseudocorinzio bizantino, proveniente dalla distrutta chiesa di San Lorenzo a Sassari, e datato all'VIII secolo (Coroneo, 2002 p. 263, fig. 24), mentre l'alternanza di foglie cuoriformi e foglie quadripetali è attestata in decorazioni scolpite nel sarcofago di San Barbaziano nella cattedrale di Ravenna, datato alla seconda metà del V secolo (Farioli, 1968 pp. 36-37, figg. 17 a, b). Anche nei pulvini (De Almeida, 1968 tav. XVI, fig. 141), ben attestati nel *corpus* scultoreo di Mertola, rileviamo comuni esiti (decorazione centrale con croce clipeata e braccia ansate leggermente patenti) con sculture ravennate (Farioli, 1969 pp. 82-83, figg. 165, 167) ascritte al VI secolo.

¹⁵ Come ha osservato Pensabene l'origine del decoro a foglie lisce deve essere contestualizzata nella vivace ripresa produttiva di officine lavoranti il marmo a Roma, dalla metà del IV fino ai primi decenni del V secolo, dove vengono scolpiti elementi di decorazione architettonica molto semplificati, tra cui i capitelli compositi a foglie lisce. Questo particolare motivo ornamentale non è da considerarsi una nuova invenzione decorativa, ma al contrario si configura come l'assunzione del capitello non finito come motivo stilistico autonomo, scelta che avvenne dunque non soltanto per l'esigenza d'un processo di lavorazione più rapido o d'un risparmio nell'impiego della manodopera per ragioni economiche. Lo studioso evidenzia che nei decenni successivi all'età costantiniana (data l'assenza di grandi cantieri impegnati nell'edilizia pubblica) si verificò una rottura nella continuità della tradizione "classica" di età imperiale, per cui le officine imitano i modelli più antichi senza capirne profondamente la struttura; di conseguenza, parallelamente all'impoverimento dell'apparato ornamentale, si sviluppa una nuova tradizione artigianale peculiare del IV-V secolo (Pensabene, 1986 p. 288).

Gruppo lusitanico: Sines

Il centro di Sines, situato in una piccola baia, si configurò sin dall'antichità come area portuale ben protetta per le imbarcazioni (Torres *et al.*, 2006 p. 180), presentandosi come luogo privilegiato per insediamenti stabili. La presenza visigotica è attestata dal rinvenimento di numerosi materiali lapidei cronologicamente riferibili al VII secolo che evidenziano, per la loro omogeneità stilistica, la possibile pertinenza ad un unico monumento ecclesiastico (Torres *et al.*, 2006 p. 181) non giunto fino a noi. I pilastri e i pilastri, in particolare, contraddistinti da decorazioni fitomorfe, geometriche, e zoomorfe, indicano la dipendenza da modelli ravvenati-bizantini (Maciel, 1995 p. 140), probabilmente mediati proprio attraverso le officine di Mérida, le quali fornirono modelli alla scultura di Sines. La dipendenza stilistica emeritense è ben esplicita, ad esempio, da un pilastro d'altare accogliente una colomba poggiante su un clipeo, ornato internamente da un fiore stellato ad otto foglie (Torres *et al.*, 2006 p. 182, fig. 19) (fig. 9), sostanzialmente identico a un esemplare attestato a Mérida (Hoppe, 1993 p. 207, fig. 4) (fig. 10). Per questo motivo iconografico (rispetto all'immagine del volatile rilevata esclusivamente attraverso la linea di contorno, senza nessuna definizione del piumaggio), sembrano ragionevoli i raffronti con gli uccelli scolpiti nell'Ambone del vescovo Agnello (Ragghianti, 1968 pp. 237-238, fig. 184) e in altri frammenti d'ambone (Angiolini Martinelli, 1968 pp. 27-29, figg. 21, 25) attestati a Ravenna e ascritti al VI secolo. Concettualmente questo motivo iconografico di volatili poggianti su clipei si ritrova, con alcune variazioni, nei codici miniati del VII-VIII secolo, dove gli uccelli stazionano frequentemente su elementi vegetali, come nelle *Homiliae di San Basilio* datate al VI-VII secolo (Zanichelli, 2005 p. 6, fig. 22), o sui bracci delle croci di forma circolare dipinte nel *Sacramentario gelasiano* datato all'VIII secolo (Pächt, 2004 p. 38, fig. 37) (fig. 11).

Effettivamente le miniature dei testi liturgici potevano rappresentare dei *media* dai cui trarre ispirazione per rappresentazioni scultoree, o riprodurre esse stesse gli oggetti di arte sontuaria e le decorazioni plastiche che caratterizzavano gli spazi liturgici delle chiese. Ancora, per la rappresentazione d'animali all'interno di clipei scolpiti in alcuni pilastri di Sines (Torres *et al.*, 2006 p. 181, fig. 17) è ragionevole ipotizzare l'ispirazione a rappresentazioni musive d'area bizantina, attestate ad esempio in Siria e Giordania (Piccirillo, 2002 p. 86), modelli iconografici forse

giunti nella penisola su supporto grafico (Alvarez, 2006 p. 23), poi utilizzato da maestranze educate a un linguaggio orientale. Particolarmente interessante, per la singolarità del motivo iconografico zoomorfo, risulta essere un pilastro accogliente, in basso rilievo, un'aquila che ghermisce una lepre (Maciel, 1995 p. 139). Al di là del significato simbolico il Maciel ha osservato come la figura dell'aquila, delineata sostanzialmente attraverso la sagoma, possa guardare come modello di riferimento alle fibule visigotiche accoglienti frequentemente la schematica rappresentazione di questo volatile (De Palol, 1968 p. 144, fig. 96).

Il gruppo svevo: l'area artistica di Braga e il problema cronologico delle sculture di Saamasas, fra tradizione visigotica e cultura artistica mozarabica

La produzione scultorea d'area sveva, gravitante sostanzialmente intorno all'area di Braga, che da antica sede provinciale dell'Impero romano passò a capitale del regno svevo (Real, 2006 p. 134) presenta aspetti stilistici differenti rispetto alle creazioni plastiche del gruppo lusitanico e a quelle olisiponensi, sia per il carattere marcatamente conservativo – in particolare per l'adozione di repertori decorativi d'origine celtica insiti nell'arte ornamentale sveva (De Almeida, 1968 p. 107) – sia per l'utilizzo d'un materiale come il granito, così estraneo alle aree meridionali della Spagna contraddistinte dall'impiego sistematico del marmo e del calcare (De Almeida, 1968 p. 107). Le decorazioni plastiche architettoniche e liturgiche (non abbondanti), ancora contestualizzate in edifici come la chiesa di San Pedro de Balsemão, evidenziano la tendenza a una scultura caratterizzata dalla semplicità ornamentale, prevalentemente geometrica (losanghe, cerchi, motivi a spina di pesce) (De Almeida, 1968 tav. XLIII, figg. 262, 264, 266) che in alcuni casi attinge a repertori decorativi preromani (Real, 1995 p. 25) e in altri si uniforma a una tradizione decorativa tardoantica e paleobizantina ben attestata in area mediterranea, come ad esempio il motivo dei fiori a sei petali inscritti in un cerchio (De Almeida, 1968 tav. XLIV, fig. 266) o quello della croce clipeata con bracci patenti (De Almeida, 1968 tav. XLIV, figg. 270, 271) rispettivamente attestati in una pagina miniata del *Chronicon di Orosio* datato al VII secolo (Ragghianti, 1969 pp. 337-338, fig. 294). La scultura architettonica è ben rappresentata da numerosi capitelli di derivazione tardoromana, come gli esempi di San Fructuoso a foglie d'acanto (De

Almeida, 1968 tav. XXXIX, fig. 238) o quelli a foglie lisce custoditi nel seminario di Braga (De Almeida, 1968 tav. XL, figg. 244, 246). Sono inoltre ben documentate le iconografie d'ambito paleocristiano caratterizzate dalle rappresentazioni del *kantharos* e del *chrismos*, come nel sarcofago nella cattedrale di Braga, datato tra il V ed il VI secolo (De Almeida, 1968 p. 228, tav. XLVII, fig. 285-286). Nell'ambito della scultura altomedievale iberica la nota lastra di Saamasas¹⁶ (Lugo) (Real, 1995 p. 33, fig. 30) (fig. 12) rappresenta uno degli esempi scultorei più problematici per quanto attiene una definitiva attribuzione cronologica e artistico-culturale, oscillante di volta in volta tra periodo visigotico e cultura artistica mozarabica. Nella lastra, forse pertinente a un pluteo¹⁷, sono scolpiti due riquadri rettangolari, circoscritti da decorazioni geometrico-fitomorfe, accoglienti un orso o elefante, nella parte alta, e probabilmente un toro nella parte bassa. Seguendo le argomentazioni dello Schlunk (Schlunk, 1964 p. 12) si è concordi nel sottolineare lo stretto legame stilistico e formale con i riquadri dell'Ambone del vescovo Agnello a Ravenna, ascritto al VI secolo, con cui la lastra condivide la modalità di rappresentazione dell'animale, attraverso una linea di contorno che rileva la sagoma, e il motivo decorativo fitomorfo a steli ondulate da cui si dipartono trifogli, pressoché identico al decoro scolpito lungo alcuni riquadri dell'ambone ravennate (Hoppe, 2000 p. 311, fig. 1) (fig. 13). La lastra di Saamasas, forse scolpita durante il periodo visigotico tra VI e VII secolo, si configurerebbe come l'espressione più evidente di contatti con il contesto bizantino-ravennate esplicito probabilmente durante il VI-VII secolo, in coincidenza con l'occupazione bizantina del sud iberico. In questi termini il documento scultoreo¹⁸ testimonierebbe la rielaborazione, in area galiziana, di modelli bizantini-ravennati forse provenienti da Ravenna e dalla stessa Mérida e poi diffusi attraverso la capitale Toledo (a sua vol-

ta interessata da modelli emeritensi) e il centro di Braga, secondo un percorso ampiamente analizzato da Maciel (Maciel, 1995 p. 136). Rispetto a queste argomentazioni non sono condivisibili, in particolare, le posizioni della Villalón¹⁹, di Caballero Zoreda (Caballero Zoreda, 1992 p. 179, fig. 14) e di Hoppe (Hoppe, 2000 pp. 310-312, fig. 1) che postdatano la lastra di Saamasas al IX-X secolo, decontestualizzandola completamente dalla cultura artistica del periodo visigotico. La Villalón (Villalón, 2000 p. 278) sostiene con forza come la rappresentazione dell'elefante, verosimilmente scolpito nel riquadro superiore della lastra, costituisca un solido argomento a sfavore d'una produzione visigotica, in quanto questo animale difficilmente s'incontra nei repertori figurativi cristiani, avendo al contrario una proliferazione ampia nell'arte islamica (Villalón, 2000 p. 278). La rappresentazione dell'elefante non può però costituire una discriminante cronologica e culturale a sfavore d'una datazione visigotica, anche in virtù del fatto che l'animale è comunque presente in opere d'ambito cristiano, come il Dittico di Adamo-San Paolo (Gaborit-Chopin, 1988 p. 10) o la finestra proveniente dall'Egitto copto, forse pertinente a un edificio ecclesiastico, ora esposta al Museo copto del Cairo²⁰, ascrivibili entrambi al V secolo. Altra posizione non condivisibile è quella dell'Hoppe, anch'essa fortemente critica rispetto a un'attribuzione visigotica²¹ della lastra di Saamasas, da un punto di vista formale e decorativo. In particolare, rispetto ai confronti con l'Ambone del vescovo Agnello a Ravenna, la studiosa evidenzia come la lastra si differenzi sia per le posizioni degli animali all'interno dei riquadri (il toro ha il capo rivolto all'indietro contrariamente agli animali dell'ambone), sia per i repertori deco-

¹⁹ Per la Villalón la lastra di Saamasas, in base a raffronti stilistici con un quadrupede scolpito in un frammento di avorio islamico ascritto al X secolo (Villalón, 2000 p. 278, fig. 18), è databile a età *post* visigotica.

²⁰ Immagine disponibile su: http://www.jemolo.com/cgi-bin/index.cgi?c=&keyword=Egitto&rel=ibdb&fid=&star_trec=480&lang=&insieme [19-02-2011].

²¹ A favore d'una contestualizzazione della lastra nel periodo visigotico, valgono le interessanti argomentazioni della Fernández López rispetto alle due iscrizioni presenti al di sopra dei riquadri, accoglienti rispettivamente l'elefante ed il toro. Dal punto di vista epigrafico le iscrizioni <DIGN> ANTER e <NOVA> MENTE (rispettivamente incise al di sopra dell'elefante e del toro) si presentano come due avverbi, il primo "alla classica" terminante in *-ter*, applicato agli aggettivi della terza declinazione, il secondo relativo all'ablativo di modo, caratterizzato dal suffisso in *-mente*. Questi aspetti, secondo la López, potrebbero indurre ad ipotizzare l'epoca tardolatina e visigotica del pezzo (López, 2005 p. 97).

¹⁶ Il nome di Saamasas, municipio di Lugo, trae origine senza dubbio da *Salas Mansas* "Residenza", con il participio latino applicato al sostantivo germanico (López, 2005 p. 96).

¹⁷ La parte superiore della lastra, accogliente la rappresentazione di un orso o di un elefante, si presenta così consunta da farne ipotizzare un incastonamento nel piano di calpestio della chiesa di Santiago de Saamasas (Schlunk, 1964 p. 12). Altra considerazione necessaria riguarda la tendenza a studiare la lastra di Saamasas in relazione a un altro elemento di pluteo conservato nella stessa chiesa, che viene giustamente datato, in virtù degli ornati, a epoca *post* visigotica (Real, 1995 p. 33, fig. 29).

¹⁸ La lastra di Saamasas può essere comparata, limitatamente all'idea dell'animale all'interno di una cornice quadrata, con frammenti di transenna visigotica proveniente da Elche (Folqués, 1972, tavv. 2-4).

rativi come la palmetta o il motivo a S, estranei o rari nel repertorio della Spagna visigotica (Hoppe, 2000 p. 312). Secondo la Hoppe, infatti, gran parte dei motivi ornamentali presenti nella lastra di Saamasas, e in generale in molti elementi scultorei del *corpus* visigotico, sono legati a una tradizione decorativa sasanide o *post* sasanide (Hoppe, 2000 p. 311) (come la palmetta, scolpita al di sopra del toro o lo stesso motivo ad S), giunta attraverso la mediazione ommayyade a partire dall'VIII secolo. Va ribadito, al contrario, come gli animali della lastra di Saamasas ricalchino il modello ravennate, e che le differenze potrebbero essere legate a comprensibili variazioni sul tema, attingendo da repertori decorativi ben attestati comunque nel *corpus* scultoreo del periodo visigotico, come la stessa palmetta ampiamente presente nella scultura emeritense o lo stesso motivo a S. Quest'ultimo motivo ornamentale, secondo Hoppe non frequente nella scultura della Spagna visigotica e di stretta dipendenza sasanide (Hoppe, 2000 p. 312), si riscontra al contrario in materiali lapidei presenti in varie zone della penisola iberica, come i frammenti di fregio provenienti da Los Hitos, Aristogas (Toledo) (Muncharaz, 2006 p. 293, fig. 14 b) o quelli scolpiti nella chiesa di Vera Cruz de Marmellar (Zoreda & Sainz, 2006 p. 256, fig. 18).

Ancora, l'innegabile presenza di elementi sassanidi nella scultura del periodo visigotico, giustamente osservata dalla Hoppe, è relazionabile non ad una mediazione ommayyade al principio dell'VIII secolo, ma a un apporto bizantino diretto e indiretto²², esplicito tra il VI ed il VII secolo. In questi termini, se è vero che la civiltà bizantina è la più diretta erede di quella greco-romana, che è la vera sorgente della tradizione della cultura europea, è anche giusto sottolineare che Bisanzio, per la sua stessa posizione geografica, dovette procedere a una sintesi tra questa civiltà occidentale greco-romana e quella più propriamente orientale, arameo-iranica, assumendo un vero ruolo di mediazione e di congiunzione. Il problema dell'orientalità della civiltà bizantina è strettamente legato a un processo ben noto: quello dell'infiltrazione progressiva di elementi orientali, dell'Asia minore, della Siria, dell'Armenia, dell'Arabia, e del loro assorbimento (Pertusi, 1964 p. 76). Tali fenomeni di interiorizzazione di elementi artistici orientali si rilevano nelle stesse manifestazioni dell'arte ravennate

del V-VI secolo, strettamente dipendenti dalle correnti artistiche della capitale bizantina, a sua volta profondamente interessata, in particolare all'inizio del VI secolo, dalla cultura artistica sasanide, come è chiaramente emerso dagli importanti ritrovamenti scultorei avvenuti presso l'area della chiesa di San Polieucto (524-527) (Russo, 2004 pp. 737-826). Come sottolineano il Diehl (Diehl, 1959 p. 399) e il Grabar (Grabar, 1980 pp. 679-707), la diffusione di molti elementi decorativi sasanidi dovette concretizzarsi sia attraverso i tessuti di seta e le opere di toreutica, facilmente circolanti in tutto il continente eurasiatico, sia attraverso le decorazioni in stucco caratterizzanti edifici monumentali, le quali funsero come modello ai popoli vicini. Ad esempio, la Rizzardi ha evidenziato (Rizzardi, 1991 pp. 369-371) come le decorazioni musive che rivestono le volte a botte del mausoleo di Galla Placidia (392-408) presentino motivi ornamentali ispirati a quelli presenti nelle sete. Nella fattispecie, la decorazione floreale formata da globetti aurei, piccole margherite bianche e grandi fiori geometrici su sfondo blu indaco intenso presenta strette corrispondenze sia con un frammento di seta, conservato nel Museo Storico dei Tessuti di Lione (presentante medaglioni e rosette in una composizione simile), sia con un esempio di stucco sasanide, proveniente da Ctesifonte (Rizzardi, 1991 p. 368). Ancora, a dimostrazione di tali tendenze, lo stesso De Francovich ha con forza sottolineato come una corrente fortemente orientaleggiante, d'origine partico-iranica, affermatasi vigorosamente nel retroterra della Siria settentrionale sin dal I secolo, dovette apportare un notevole influsso all'arte costantinopolitana. Il particolare carattere espressionistico, la tensione drammatica peculiare dell'arte siriana nel VI-VII secolo, che si esplica attraverso vivaci effetti coloristici, contrasti di luce e ombra e il gusto per la tecnica a traforo, verranno poi applicati in tutto l'Oriente e l'Occidente bizantino: in transenne e capitelli della Santa Sofia di Costantinopoli, del San Demetrio a Salonicco, nelle chiese di Ravenna, nella decorazione in stucco del palazzo di Mshatta, e sarà poi portato alle sue ultime conseguenze dall'arte islamica (De Francovich, 1984 p. 9).

Il gruppo olissiponense: le sculture del convento di Chelas e della cattedrale di Lisbona

Con il gruppo olissiponense si fa riferimento a un insieme di sculture differenti sotto il profilo stilistico-formale da quelle dei contesti lusitanico e svevo. I

²² In questi termini non dobbiamo dimenticare come i continui contatti tra Bisanzio e l'Impero sassanide avessero portato la cultura artistica costantinopolitana ad assimilare e interiorizzare ampiamente elementi artistici orientali, già a partire dall'epoca giustiniana.

documenti lapidei provenienti dal convento di Chelas (ora nel Museo del Carmo a Lisbona) e quelli riutilizzati nella cattedrale di Lisbona si contraddistinguono per un'arte "colta" per la varietà della decorazione basata su motivi zoomorfi, e per la raffinatezza della tecnica d'esecuzione. Essi presuppongono l'esistenza nella città d'una scuola d'artisti aggiornati alle tendenze del tempo (De Almeida, 1968 p. 108). Rispetto a questo *corpus* scultoreo costituito da dodici elementi lapidei (De Almeida, 1958 figg. 3-21), omogenei per tecnica ed esiti stilistici, si polarizzerà l'attenzione su cinque documenti plastici: due pilastri decorati dalla presenza d'un grifo all'interno di circoli (De Almeida, 1958 figg. 3-6) (fig. 14), un fregio ospitante la rappresentazione di tre leoni tra elementi vegetali (De Almeida, 1958 fig. 10) (fig. 16), un frammento di lastra con decorazioni geometriche proveniente da Rua dos Bacalhoiros (De Almeida, 1958 figg. 11-12) (fig. 18) e la lastra murata nel lato nord della cattedrale di Lisbona (De Almeida, 1968 p. 229 tav. XLIX, fig. 290) (fig. 19), decorata probabilmente da agnelli e colombe inseriti all'interno di archi a ferro di cavallo. Queste opere si configurano come paradigmatiche per comprendere gli aspetti artistici e cronologici di questa produzione legata alle botteghe di Lisbona. Fernando de Almeida, a cui si attribuiscono i primi studi sulle creazioni scultoree di Lisbona, nell'articolo *Pedras visigodas de Lisboa* (1958) e nell'opera monografica *Arte visigótica em Portugal* (1962), datava questi materiali al VII secolo, in piena epoca visigotica, sottolineando il forte apporto bizantino. Anche De Palol nell'opera *Arte hispánica de la época visigoda* (1968) ribadiva una datazione entro il VII secolo, in piena cultura artistica visigotica, con evidenti riferimenti a un orizzonte artistico bizantino.

Contrariamente a queste posizioni, i recenti studi di Caballero Zoreda con l'articolo *¿Visigodo o Asturiano? Nuevos hallagos en Mérida y otros datos para un nuevo «marco de referencia» de la arquitectura y la escultura altomedieval en el norte y oeste de la península ibérica* (1992) e di Manuel Real con lo studio intitolato *Portugal: cultura visigoda e cultura moçárabe* (2002) hanno proposto²³ per questi materiali una datazione non anteriore al IX secolo (Real, 2000 p. 50), in un contesto artistico mozarabico.

Partendo dall'analisi iconografica dei pilastri²⁴ (che

insieme agli altri documenti ricordati dovevano essere pertinenti a una chiesa) (Real, 2000 p. 50), si rileva come il motivo del grifo, scolpito in basso rilievo entro circoli vegetali, sia rappresentato in numerose opere tessili e di arte sontuaria dal VI al X-XI secolo inoltrato, sia di area sasanide come la Tazza in argento con grifone (Lucidi, 1994 p. 246, cat. 115) e i sigilli in calcedonio entrambi datati all'VIII secolo (Lucidi, 1994 p. 246, cat. 117) sia di area bizantina come il Sudario di San Sivier de Sens (Lucidi, 1994 p. 246, cat. 119) (fig. 15), opera costantinopolitana del VII-VIII secolo. Nel contesto iberico il tema del grifo appare inoltre in un capitello visigotico proveniente da Mérida (De Palol & Ripoll, 1989 p. 196 fig. 138) datato al VII secolo. La frequenza iconografica del grifo in opere artistiche dal VI all'XI secolo (in ambito bizantino e sasanide) non può certamente costituire l'unico elemento vincolante per la datazione al secolo IX, comunque sostanzialmente condivisibile in base all'analisi della decorazione fitomorfa e del *ductus* scultoreo, estranei a una tradizione prettamente visigotica ma assimilabili a produzioni d'area ommayyade, come il motivo vegetale d'una merlatura proveniente da Qasr al-Khayr al-Gharbi, datata all'VIII secolo (Real, 2000 p. 56, fig. 7g), o le decorazioni fogliacee presenti nella facciata del Palazzo di Mshatta (prima metà dell'VIII secolo) (Kühnel, 1962 fig. 6).

Per questo motivo vegetale scolpito nei pilastri di Chelas, una palmetta con lobi dilatati, sembra ragionevole un confronto con alcuni dettagli d'un pluteo di San Miguel de Escalada (Real, 2000 p. 57, fig. c), per il quale già Fontaine aveva evidenziato una radice orientale (Fontaine 1977 p. 133).

Per la datazione al IX secolo, forse a opera di maestranze mozarabiche²⁵ (De Almeida, 1958 p. 124), valgono le importanti argomentazioni di De Almeida che ricorda come nell'anno 882²⁶, nel monastero di Chelas, vennero portate le reliquie di tredici martiri che si aggiunsero ad altrettanti resti sacri di testimoni della fede, già custoditi nel monastero dal 665 (De Almeida, 1958 p. 123).

cattedrale di Lisbona (Real, 2000 p. 50).

²⁵ Seguendo le argomentazioni di Bango Torvisio, riguardo la cultura artistica mozarabica, si evidenzia come i pilastri di Chelas esprimano la capacità degli artisti mozarabi di sincretizzare il retaggio della tradizione visigotica, esplicita attraverso la probabile replica di tessuti bizantini per la rappresentazione del grifo, con una nuova sensibilità scultorea (evidente in particolare nella resa dell'elemento vegetale) desunta dai nuovi apporti islamici, in particolare ommayyadi, a partire dall'VIII secolo.

²⁶ Al di là dell'oggettivo valore storico della fonte citata dal De Almeida (De Almeida, 1958 pp. 123, 124) si osserva come la data di arrivo delle reliquie (882) non coincida col presunto dono da parte di papa Leone III morto nell'816.

²³ Secondo Caballero Zoreda tali documenti scultorei hanno molto poco in comune con il repertorio tipico visigotico (Caballero Zoreda, 1992, p. 181).

²⁴ I due pilastri, ora esposti al Museo del Carmo, provengono dal convento di Chelas, e dalla Casa dos Bicos, prossima alla

Le ultime reliquie (Sant'Adriano e i suoi compagni suppliziati a Nicomedia al principio del IV secolo) provenivano da Bisanzio, attraverso Roma, come dono di papa Leone III (750-816) al conte Gisualdo che le portò a Chelas quando la città di Lisbona venne presa da Alfonso il Casto (791-842), re delle Asturie. Insieme alle reliquie, secondo Almeida, giunsero a Chelas tessuti o avori bizantini (De Almeida, 1958 p. 124), utilizzati dagli artisti come modelli per le sculture.

Argomentazioni simili valgono per il fregio con leoni tra elementi vegetali, forse anch'esso opera di maestranze mozarabiche del IX secolo. Il linearismo con cui sono resi i leoni e alcuni dettagli delle fauci richiamano medesime rappresentazioni in produzioni tessili bizantine, come la Seta sargia proveniente dalla tomba di San Giuliano da Rimini e datata al IX-X secolo (Volbach, 1966 p. 139, fig. 66) (fig. 17) (con cui il fregio condivide inoltre il dettaglio dell'elemento vegetale al di sotto del corpo del leone) o il tessuto con leoni passanti datato al X secolo (De Francovich, 1984 fig. 200).

Sembrano inoltre ragionevoli i confronti con i leoni ricamati nel tessuto accolgente un Medaglione con due cavalieri, forse opera d'area siriana scrivibile al VII secolo (Volbach, 1966 p. 102 fig. 47).

A conferma d'una produzione d'ambito mozarabico, può essere presa in considerazione la cornice al di sotto del fregio costituita da palmette e grappoli d'uva nascenti da uno stelo ondulato, pressoché identica al decoro caratterizzante un frammento scultoreo proveniente da Qasr al-Khayr al-Gharbi (VIII secolo) (Real, 2000 p. 57, fig. e).

Anche per la lastra murata nel lato nord della cattedrale di Lisbona, collocata da De Palol in piena età visigotica (VII secolo) (De Palol, 1968 p. 62, fig. 46), si possono addurre alcune considerazioni che, concordemente alle considerazioni di Caballero Zoreda e Real, portano a postdatare questo documento agli inizi del IX secolo.

L'opera, probabilmente realizzata da maestranze mozarabiche, presenta la convivenza d'elementi compositivi forse desunti da repertori visigotici, con un trattamento della materia scultorea legato ad una tradizione d'area islamica. In questi termini il sistema di tre archi accoglienti conchiglie ospitanti alternativamente agnelli e colombe affrontate (fig. 19) può richiamare alcuni esiti della scultura emeritense, come il pluteo con volatili affrontati a un *kantharos* (Villalón, 2000 p. 270, fig. 9) (fig. 20) ascritto al VI secolo, richiamante nella struttura compositiva generale la parte centrale del fregio della cattedrale di Lisbona.

Gli animali però sono resi attraverso un *ductus* scultoreo nervoso, con corpi sinuosi e dinamici comparabili a rappresentazioni zoomorfe presenti in avori o sculture lignee d'area islamica, come le bestie scolpite in una pisside del 968 (ora esposta al Louvre) (Curatola & Scarcia, 1990 p. 222, fig. 124) o nella croce lignea mozarabica esposta al Museo Archeologico di Madrid (Real, 2000 p. 54, fig. 6 f).

Ancora, la stretta concordanza tra fascia decorata con motivi vegetali che borda esternamente gli archi e un motivo ornamentale fitomorfo nella moschea di Medina al-Zahara a Cordova datata al IX-X secolo (Real, 2000 p. 54, fig. m) rafforzano la tesi d'una datazione *post* visigotica da parte di maestranze mozarabiche. Anche per il frammento di lastra marmorea rosata proveniente da Rua dos Bacalhoeiros a Lisbona (De Almeida, 1968 p. 231) il Caballero Zoreda (Caballero Zoreda, 1992 pp. 177, 180), il Real (Real, 2000 p. 52) e la Villalón (Villalón, 2009 p. 28, figg. 76, 77) hanno ampiamente dimostrato la concordanza con creazioni scultoree d'area islamica, in particolare con il pannello decorativo nel bagno del palazzo califfale di Khirbat al-Mafjar datato all'VIII secolo (Curatola & Scarcia, 1990 p. 262, fig. 113), rimettendo così in discussione l'attribuzione visigotica del De Almeida e del De Palol.

Bibliografia

- Álvarez, S. V. 2006. La transmisión iconográfica en la escultura hispánica de la antigüedad tardía. Vigencia y discontinuidad de modelos, in Luis Caballero Zoreda & Pedro Mateos Cruz eds, *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la península ibérica*, Madrid, pp. 11-46: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Angiolini Martinelli, P. 1968-1969. Altari, amboni, cibori, cornici, plutei, con figure di animali e con intrecci, transenne e frammenti vari, in G. Bovini ed, *Corpus della scultura paleocristiana bizantina ed altomedievale di Ravenna*, n. I, Roma: De Luca editore.
- Anonimo, 1946. *Vitas Sanctorum Patrum Emeritensium*, in Joseph Garvin ed, Washington: Catholic University of America Press.
- Arbeiter, A. 2000. Alegato por la riqueza del inventario monumental hispanovisigodo. In L. Caballero & P. Mateos eds., *Visigodos y Omeyas un debate entre la antigüedad tardía y la alta edad media*. Madrid, pp. 249-264.: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Arce, J. 2011. *Esperando a los Arabes. Los Visigodos en*

- Hispania (507-711)*, Madrid: Marcial Pons
- Balmaseda Muncharaz, L. J. 2006. Algunos problemas de la escultura visigoda toledana, in Luis Caballero Zoreda & Pedro Mateos Cruz eds, *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la península ibérica*, Madrid, pp. 275-300: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Bango Torviso, I. 1994. Alta Edad Media. De la tradición hispanogoda al Romanico, Madrid: Silex Ediciones
- Caballero Zoreda, L. 2000. La arquitectura denominada de época visigoda es realmente tardorromana o prerromana, In L. Caballero & P. Mateos eds., *Visigodos y Omeyas un debate entre la antigüedad tardía y la alta edad media*. Madrid, pp. 207-247: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Caballero Zoreda, L. & Arce Sainz, 2006. F. Producción decorativa y estratigrafía, in Luis Caballero Zoreda & Pedro Mateos Cruz eds, *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la península ibérica*, Madrid, pp. 233-274: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Caballero Zoreda, L. 1992. Visigodo o asturiano? Nuevos hallagos en Mérida y otros datos para un nuevo "marco de referencia" de la arquitectura y la escultura altomedieval en el norte y oeste de la península ibérica, in Raffaella Farioli Campanati ed, *XXXIX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina: seminario internazionale di studi su "Aspetti e problemi di archeologia e storia dell'arte Lusitania, Galizia, e Asturie tra tardoantico e medioevo*, Ravenna, pp. 139-189: Edizioni del Girasole.
- Coroneo, R. 2002. La cultura artística, in Paola Corrias & Salvatore Cosentino eds, *Ai confini dell'Impero. Storia, arte e archeologia nella Sardegna bizantina*, Cagliari, pp. 99-107: M & T.
- Coroneo, R. 2005. *Scultura altomedievale in Italia. Materiali e tecniche di esecuzione, tradizioni e metodi di studio*: Cagliari: AV.
- Curatola, G. & Scarcia, G. 1990. *Le arti nell'Islam*, Roma: Carocci.
- De Almeida, F. 1968. Arte visigótica em Portugal, in Fernando de Almeida ed, *Arqueólogo Português*, Lisboa: Museu Ethnográfico Português.
- De Almeida, F. 1958. Pedras visigodas de Lisboa, in *Revista de Guimarães* n. 68, Guimarães: Sociedade Martins Sarmento.
- De Francovich, G. 1984. *Persia, Siria e Bisanzio nel medioevo artistico europeo*, Napoli: Liguori editore.
- De Oliveira Fontes, L. F. 1995. A Igreja sueva de Dume (Braga) in Joseph Gurt & Núria Tena eds, *IV Reunió d'arqueologia cristiana hispànica*, Barcelona, pp. 415-427: Editorial AUSA.
- De Palol, P. & Ripoll, G. 1989. *I Goti*, Milano: Jaca Book.
- De Palol, P. 1968. *Arte hispanico de la época visigoda*, Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A.
- Díaz, P. C. 2000. El Reino suevo de Hispania y su sede en Bracara in Gisela Ripoll & Maria Gurt eds, *Sedes regiae (a. 400-800)*, Barcelona, pp. 403-423: Reial Acadèmia de Bones Lletres.
- Diehl, C. (1896)1959. *L' Afrique byzantine: histoire de la domination byzantine en Afrique*, 533-709, Paris: Leroux.
- Dorfles, G., Ragazzi, M., Maggioni, C. & Recanati, M. G. 2010. *Storia dell'arte, dalle origini al trecento*, Bergamo: Atlas
- Fernández López, M. C. 2005. Del edén a las hespérides: el célebre cancel de Saamasas, in Vázquez
- Lobeiras, X. M. & Veiga, A, eds, *Perspectivas sobre Oriente y Occidente: Actas del II curso de primavera, Lugo-Santiago de Compostela*, pp. 93-99: Universidade de Santiago de Compostela publicacions.
- Folqués, A. R. 1972. Un cancel visigodo en La Alcudia de Elche, in *Pyrenae*, vol. 8, Barcelona, pp. 167-171: Universitat de Barcelona.
- Fontaine, J. 1977. *L'arte préroman hispanique*, vol. II, Yonne: Zodiaque.
- Gaborit-Chopin, D. 1988. *Avori Medievali*, Museo Nazionale del Bargello, Firenze: S.P.E.S.
- Gozalbes Cravioto, E. 1999. La presencia bizantina en España (Siglos VI y VII), in Julian González Fernández ed, *La crónicas hispanas posteriores. El mundo mediterráneo (siglos III-VII)*, Madrid, pp. 357-365: Ediciones Clásicas.
- Grabar, A. 1980. *Letà d'oro di Giustiniano: dalla morte di Teodosio all'Islam*, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Hidacio de Chaves, 2004. *Cronichon*, in Cesar Candelas Colondron ed, La Coruña: Toxosoutos.
- Hoppe, J. M. 1993. Le sculpture visigothique et le monde byzantin, in José Santos ed, *Oriente y Occidente en la edad media. Influjos bizantinos en la cultura occidental. Actas de las VIII jornadas sobre Bisancio*, Bilbao, pp. 201-225: Vitoria Gasteiz.
- Hoppe, J. M. 2000. Le corpus de la sculpture visigothique: libre parcours et essai d'interpretation, in Luis Caballero Zoreda & Pedro Mateos Cruz eds, *Visigodos y Omeyas un debate entre la antigüedad tardía y la alta edad media*, Madrid, pp. 307-356: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Izquierdo Benito, R. 2002. Toledo en época visigoda, in *Toledo y Bizancio*, Cuenca pp. 43-74: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Jorge, A. M. 1999. Church and culture in Lusitania in the in the V-VIII centuries: a late roman province at the crossroads, in Alberto Ferreira ed, *The Visigoths. Studies in culture and society*, Leiden-Boston-Köln, pp. 99-122: Brill.
- Krautheimer, R. 1986. *Architettura paleocristiana e bizantina*, Torino: Einaudi.
- Kühnel, E. 1962. *Die Kunst des Islam*, Düsseldorf: Alfred Kröner.
- Lucidi, M. T. 1994. *La seta e la sua via*, Roma: Editori de Luca.
- Maciel, J. 1992. Vectores da arte paleocristã em Portugal

- nos contextos suévico e visigótico, in Raffaella Farioli Campanati ed, *XXXIX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna, pp. 435-495: Edizioni del Girasole.
- Maciel, J. 1995. A arte da antiguidade tardia (séculos III-VIII, ano de 711), in Paulo Pereira ed, *História da Arte Portuguesa I*, Lisboa, pp. 102-149: Círculo de Leitores.
- Magaña, J. Á. D. 2007. *Capiteles tardorromanos y altomedievales de Hispania (ss IV-VIII d.C.)*. PhD Thesis. Universitat Rovira I Virgili: Spain
- Magaña, J. Á. D. 2010. Talleres locales e influencias orientales en el nordeste peninsular en época paleocristiana y visigoda. Tres posibles *stipites* de altar, in *Pyrenae, Revista de Prehistoria y Antiguitat de la Mediterrània Occidental*, Barcelona, pp. 141-00: Universitat de Barcelona.
- Mattoso, J. 1992. A época suevica e visigótica, in José Mattoso ed, *História de Portugal*, primeiro volume. Antes de Portugal, Lisboa, pp. 300-359 : Editorial estampa.
- Montecchio, L. 2006. *I Visigoti e la rinascita culturale del secolo VII*, Roncade: Graphit edizioni.
- Mortari Vergara Caffarelli. P., De Maffei, F., Alfieri, M. B., Fedi, P., Chiappori, M. G., Mihályi, M., Romano, M. C & Alabiso, A. 1994, in Maria Teresa Lucidi ed, *La seta e la sua via*, Roma: De Luca editore.
- Olivieri Farioli, R. 1969. La scultura architettonica, basi, capitelli, pietre d'imposta, pilastri e pilastri, plutei, pulvini, in Giuseppe Bovini ed, *Corpus della scultura paleocristiana bizantina ed altomedievale di Ravenna*, Roma: De Luca editore.
- Orlandis, J. 1973. El trabajo en el monacato visigótico, in *Scripta Theologica* n. V, pp: 667-684, Pamplona, Universidad de Navarra.
- Pächt, O. 2004. *La miniatura medievale*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Paz de Hoz, M. 2008. Las inscripciones griegas del castro de Viladonga en el contexto del corpus epigráfico griego de la Península ibérica, in *Croa: boletín da Asociación de Amigos do Museo do Castro de Viladonga*, Lugo, pp. 20-27: Asociación de Amigos do Museo do Castro de Viladonga.
- Pensabene, P. 1986. Classificazione tipologica dei capitelli d'importazione orientale, in *Società Romana e Impero Tardoantico, Vol. III. Le merci, gli insediamenti*, Bari, pp. 304-357: Laterza.
- Perela, D. E. 1989. Capiteles hispánicos altomedievales. Las contradicciones de la cultura mozárabe y el núcleo bizantino del noroeste, in *Archivo Español de Arqueología* n. LXV, Madrid, pp. 223-262: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Pertusi, A. 1963-1964. Bisanzio e l'irradiazione della sua civiltà in occidente nell'alto medioevo, in *Centri e vie di irradiazione della civiltà nell'altomedioevo. Centro italiano di studi sull'alto medioevo* n. XI, Spoleto, pp. 75-134: Fondazione centro italiano di studi sull'alto medioevo.
- Presedo Velo, F. J. 2003. *La España bizantina*, Siviglia: Universidad de Sevilla, secretariado de publicaciones.
- Ragghianti, L. 1968. *L'arte bizantina e romanica*, Roma: Gherardo Casini Editore.
- Real M. L. 2000. Portugal: cultura visigoda e cultura moçárabe, in Luis Caballero Zoreda & Pedro Mateos Cruz eds, *Visigodos y Omeyas un debate entre la antigüedad tardia y la alta edad media*, Madrid: pp. 21-76: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Real, L. M. 1995. Inovação e resistência: dados recentes sobre a antiguidade cristã no ocidente peninsular, in Joseph Gurt & Núria Tena eds, *IV Reunió d'arqueologia cristiana hispànica*, Barcelona: pp. 17-68: Editorial AUSA.
- Rizzardi, C. 1991. Motivi sasanidi nell'arte di Ravenna del V e VI secolo, in Raffaella Farioli Campanati ed, *XXXVIII corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina: seminario internazionale di studi sul tema: La Grecia insulare tra Tardoantico e Medioevo*, Ravenna: pp. 367-385: Edizioni del Girasole.
- Roberto Sabatino Lopez ed, Centri e vie di irradiazione della civiltà nell'alto medioevo. *XI Settimana di studio sull'alto medioevo*, Spoleto, pp. 75-227: Centro italiano di studi sull'altomedioevo.
- Saleta da Ponte, S. 1995. Presença paleo-cristã em Tomar, in Joseph Gurt & Núria Tena eds, *IV Reunió d'arqueologia cristiana hispànica*, Barcelona, pp. 515-520: Editorial AUSA.
- Sánchez, J. V. 2007-2009. *La presencia bizantina en Hispania (siglos VI-VII). La documentación arqueológica*, Murcia: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia.
- Saraiva, J. H. 2004. *Storia del Portogallo*, Milano, pp. 6-26: Bruno Mondadori edizioni.
- Schlunk, H. 1945. Relaciones entre la Península Ibérica y Bizancio durante la época visigoda, in *Archivo Español de Arqueología*, n. LX, Madrid, pp. 177-204: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Schlunk, H. 1964. Bizantinische Bauplastik aus Spanien, in *Madridrer Mitteilungen* n. V, Heidelberg, pp. 234-255: Philipp von Zabern.
- Török, L. 1993. Coptic antiquities: textiles. Monumenta antiquitatis extra fines Hungariae reperta quae in *Museo artium Hungarico aliisque museis et collectionibus Hungaricis conservantur*, vol II, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Torres, C. Branco Correia, F. Macias, S. & Lopes, V. 2006. A escultura decorativa em Portugal. O grupo de Beja, in Luis Caballero Zoreda & Pedro Mateos Cruz eds, *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la península ibérica*, Madrid, pp. 171-190: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Valenti Zucchini, G & Bucci, 1968. M. I sarcofagi a figure e a carattere simbolico, in Giuseppe Bovini ed, *Corpus della scultura paleocristiana bizantina ed altomedievale di Ravenna*, Roma: De Luca editore.
- Villalón, M. C. 1985. *Mérida visigoda: la escultura arquitectónica litúrgica*, Badajoz: Diputación Provincial

- de Badajoz, Departamento de Publicaciones.
- Villalón, M. C. 2000. El taller de escultura de Mérida: Contradicciones de la escultura visigoda, in Luis Caballero Zoreda & Pedro Mateos Cruz eds, *Visigodos y Omeyas un debate entre la antigüedad tardía y la alta edad media*, Madrid, pp. 265-278: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Villalón, M. C. 2006. Aplicación metodológica al estudio de la escultura. El conjunto visigodo de Extremadura, in Luis Caballero Zoreda & Pedro Mateos Cruz eds, *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la península ibérica*, Madrid, pp. 221-232: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Volbach, F.W. 1966. *Il tessuto nell'arte antica*, Milano: Fratelli Fabbri Editori.
- Zanichelli, Z. G. 2005. La porta come struttura visuale di accesso al testo, in *Giornata di Studio: Porte basaltiche della Siria bizantina. L'eminenza monumentale e l'emergenza quantitativa*. Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Roma Tre, pp. 1-13, Roma: Università di Roma Tre.



Fig. 1. Carta storica della penisola iberica tra V e VII secolo.

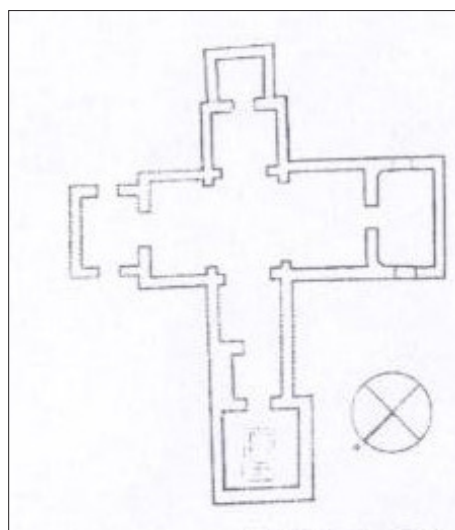


Fig. 2. Montinho das Laranjeiras, planimetria della chiesa (da Maciel, 1995).



Fig. 3. Beja, Museo Regionale di Beja, frontone (da Torres *et al.*, 2006).



Fig. 5. Beja, Museo di Beja, colonna (da Torres *et al.*, 2006).



Fig. 4. Ravenna, Basilica di San Francesco, frontone (da Valenti Zucchini & Bucci, 1968).



Fig. 6. Tomar, Convento do Cristo de Tomar, placca (Da Ponte, 1995).



Fig. 7. Mertola, Museo di Mertola, pilastro (da Torres *et al.*, 2006).



Fig. 8. Ravenna, Museo Arcivescovile, particolare della cattedra di Massimiano (da Raghianti, 1968).



Fig. 9. Mérida, Museo de Arte visigodo, pilastrino (da Torres *et al.*, 2006).



Fig. 10. Sines, Museo di Sines, pilastrino (da Hoppe, 1993).



Fig. 11. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, particolare del Sacramentario Gelasiano (da Pächt, 2004).



Fig. 12. Saamasas, Chiesa di Santiago de Saamasas, lastra (da Hoppe, 2000).



Fig. 13. Ravenna, Duomo, particolare dell'Ambone del vescovo Agnello (da Angiolini Martinelli, 1969).



Fig. 14. Lisbona, Museo do Carmo, pilastro (da De Almeida, 1968).



Fig. 16. Lisbona, Museo do Carmo, lastra (da De Almeida, 1968).

Fig. 15. Sens, Cattedrale, particolare del Sudario di San Sivier (da Lucidi, 1994).

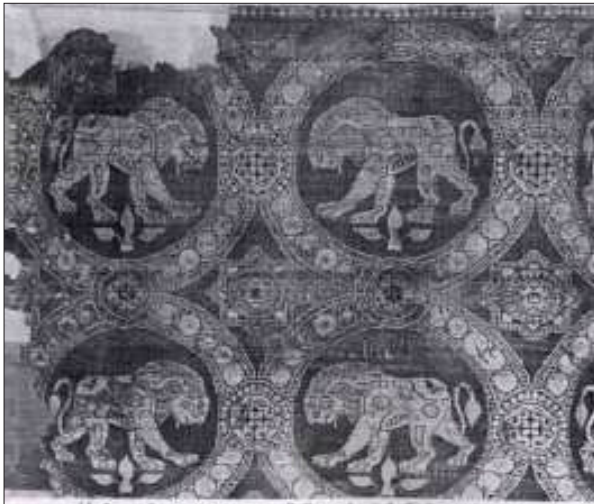


Fig. 17. Rimini, Chiesa di San Giuliano, particolare del tessuto di seta sargia e porpora (Volbach, 1966).



Fig. 18. Lisbona, Museo do Carmo, lastra (da De Almeida, 1968).



Fig. 19. Lisbona, Cattedrale, lastra (da De Almeida, 1968)



Fig. 20. Mérida, Museo de Arte visigodo, lastra (foto di Fabrizio Sanna).