

La firma d'artista, i miti vasariani e *Wolvinus magister phaber*

Ivan Foletti
(Masaryk University, Brno, Czech Republic)

Abstract The golden altar of the Basilica of Sant'Ambrogio in Milan, dated to the years of Angilbert II (824-59), is adorned with a figure designated as *Wolvinus magister phaber*. For years, this representation was considered the proud signature of the master directing the workshop responsible for creating this wonderful object. Marco Petoletti qualified such conclusions: in contemporary sources, the golden altar is presented as a sort of ark of the covenant. The name of the ark's creator, Bezalel, is known. Naming the person directing the material execution of the altar then meant giving him a biblical value. In the biblical text another artisan is however mentioned, Ooliab. Should we then imagine that they are both "represented" with the feature of Angilbertus and *Wolvinus*?

Sommario 1 Introduzione. – 2 *Wolvinus magister phaber* e l'altare di Sant'Ambrogio. – 3 *Wolvinus* artista o artigiano? – 4 L'ideatore artista e l'arca milanese. – 5 Conclusione.

Keywords *Wolvinus*. Angilbertus. Invention of the Artist. Golden Altar. Iconology.

1 Introduzione

Il presente saggio è dedicato a una delle 'firme artistiche' più note del mondo altomedievale: quella di *Wolvinus*, presente sul retro dell'altare aureo di Sant'Ambrogio. Questo splendido oggetto artistico, conservato ancora *in situ* nella omonima basilica milanese, è stato copiosamente studiato negli anni.¹ Dopo iniziali esitazioni la ricerca è oggi unanime nel datare sia la sua concezione sia la sua esecuzione agli anni di Angilberto II (824-59), rappresentato sul retro nell'atto di donare l'altare al santo titolare (fig. 1). specularmente al vescovo donatore si trova l'effigie di un uomo, incoronato dallo stesso Ambrogio, indicato come *Wolvinus magister phaber* (fig. 2). Gli studi si sono rivolti a questa raffigurazione – accompagnata dall'iscrizione rivelatrice – come a un'orgogliosa firma del maestro che dicesse la bottega all'origine del meraviglioso oggetto.² Se la presenza della firma in quanto tale non sorprende, diversa è la situazione per la rappresentazio-

ne figurata.³ Indizi intrinseci al monumento, ma anche estrinseci, come pure recenti studi epigrafici ci obbligano a relativizzare la tesi che immagine e iscrizione debbano essere legati all'emergere di uno status artistico.⁴ Vorrei pertanto tornare sulla questione evidenziando il peso storiografico che, sulla scia degli studi vasariani, ha voluto vedere in *Wolvinus* uno dei primi fieri rappresentanti di una 'classe' emergente. Con Herbert Kessler vorrei considerare la nozione di artista, *factor*, dell'altare stesso e, di conseguenza, tematizzare il significato del concetto di 'firma artistica' negli anni carolingi.

Il testo che segue sarà quindi suddiviso in tre parti. In un primo momento si cercherà di presentare *Wolvinus magister phaber* in relazione al monumento stesso. In seconda battuta rifletterò alla sua identità di 'artista' in un contesto storiografico più ampio. L'ultima breve parte sarà quindi dedicata alla nozione di 'firma artistica' come espressione della paternità intellettuale.

1 Cf. soprattutto Bertelli 2012, 41-54. Tra gli studi recenti cf. in particolare Bertelli 2007, 56-74; Thunø 2006, 63-78; Hahn 1999, 167-87. La bibliografia antica è presentata in Bandera 1996, 73-111. Per quanto riguarda i lavori alla tomba cf. de Blaauw 2008, 43-62. È infine importante menzionare la fondamentale monografia di Elbern 1952.

2 Elbern 2000, 750-2 la bibliografia completa aggiornata al 2000; Dietl 2009, 1001-5. Per la questione dello status artistico cf. soprattutto Castelnovo 2009. Per le firme d'artista cf. Donato 2000.

3 Per la diffusione delle sole firme in ambito orafa cf. Dietl 2009, 1001-5.

4 Il caso milanese è prova del prestigio dell'artista per esempio per Claussen 1991, 2: 547-51.



Figura 1. Angilberto, Volvino e bottega, *Domnus Angilbertus*. 840 ca. Argento lavorato a sbalzo. Milano, Basilica di Sant’Ambrogio. © Domenico Ventura



Figura 2. Angilberto, Volvino e bottega, *Wolvinius magister phaber*. 840 ca. Argento lavorato a sbalzo. Milano, Basilica di Sant’Ambrogio. © Domenico Ventura

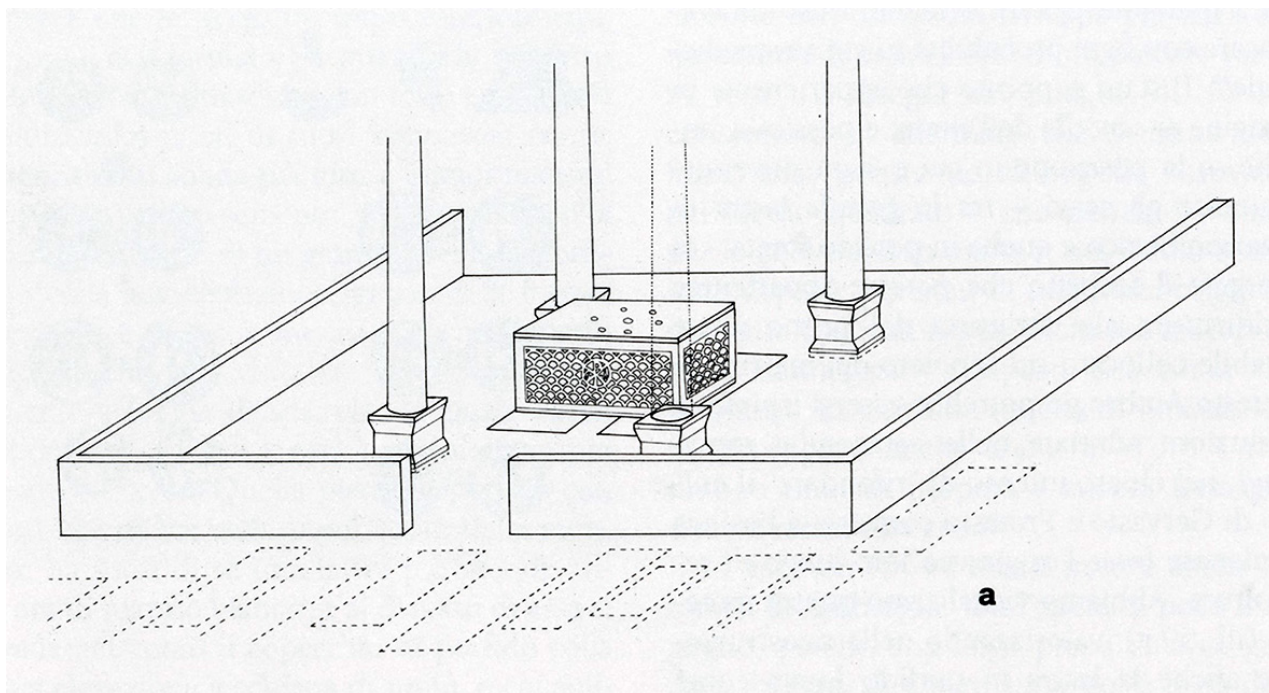


Figura 3. Ricostruzione del presbiterio della Basilica Ambrosiana. Post 386. © Maria Elena Colombo 2007

2 *Wolvinius magister phaber* e l'altare di Sant'Ambrogio

L'altare della Basilica Ambrosiana milanese è uno dei monumenti più impressionanti sopravvissuti dal mondo altomedievale fino ai giorni nostri. Eseguito, come detto, negli anni dell'Arcivescovo milanese Angilberto II, questo lussuoso oggetto era stato concepito per dar nuovo lustro alle tombe di Ambrogio, Gervasio e Protasio (fig. 3). Seppelliti negli ultimi decenni del IV secolo - nel 386 i due martiri e nel 397 Ambrogio - sotto il pavimento della Basilica, in due distinti loculi, i tre corpi santi vennero innalzati in un sarcofago comune posto perpendicolarmente rispetto alle tombe originali orientate (fig. 4) (cf. Löss 2016, 55-80; Lusuardi Siena 2009, 125-53). Le reliquie corporali vennero quindi 'mescolate' in un unico sarcofago purpureo tardoantico, di spoglio, coperto a sua volta da una vera e propria cassa assemblata con metalli preziosi (Cupperi [2002] (2004), 141-76; de Blaauw 2008, 43-62). Su un telaio ligneo sono infatti disposti sottili rilievi - aurei per la parte anteriore e argentei per gli altri tre lati - lavorati a sbalzo.

La percezione di questo oggetto doveva essere duplice: per lo spettatore presente nella navata doveva trattarsi di uno splendido reliquiario, ri-

coperto da smalti e pietre preziose, che dialogava con le immagini dell'abside celebrando così i santi ambrosiani (fig. 5) (Foletti 2017a). Solo uno sguardo ravvicinato, esclusivo, consentiva la contemplazione di due cicli narrativi con la vita del Cristo sul lato rivolto verso il popolo e con la biografia di Ambrogio da Milano su quello posteriore. Celata alla vista dei non invitati, sul retro dell'altare è collocata una *fenestella confessionis*, chiusa da due battenti argentei che danno accesso al sarcofago purpureo, a sua volta a contatto con le sante reliquie (fig. 6). Ed è su questa *fenestella* che si trova - essendo pertanto visibile soltanto quando quest'ultima è chiusa - il dittico con quelli che sono stati tradizionalmente letti come 'committente' e 'artista', ossia Angilberto e Volvino.

Come dimostrato da Barbara Bruderer, a Sant'Ambrogio la liturgia eucaristica veniva celebrata con le spalle rivolte al popolo, ossia di fronte al lato anteriore dell'altare (2016). Il celebrante doveva avere davanti agli occhi le storie cristologiche. Non abbiamo invece nessun documento che ci parli direttamente di un uso liturgico preciso del lato posteriore. Certo, come supposto dalla stessa Bruderer, l'altare va immaginato come un epicentro vero e proprio con un movimento concentrico da tutti

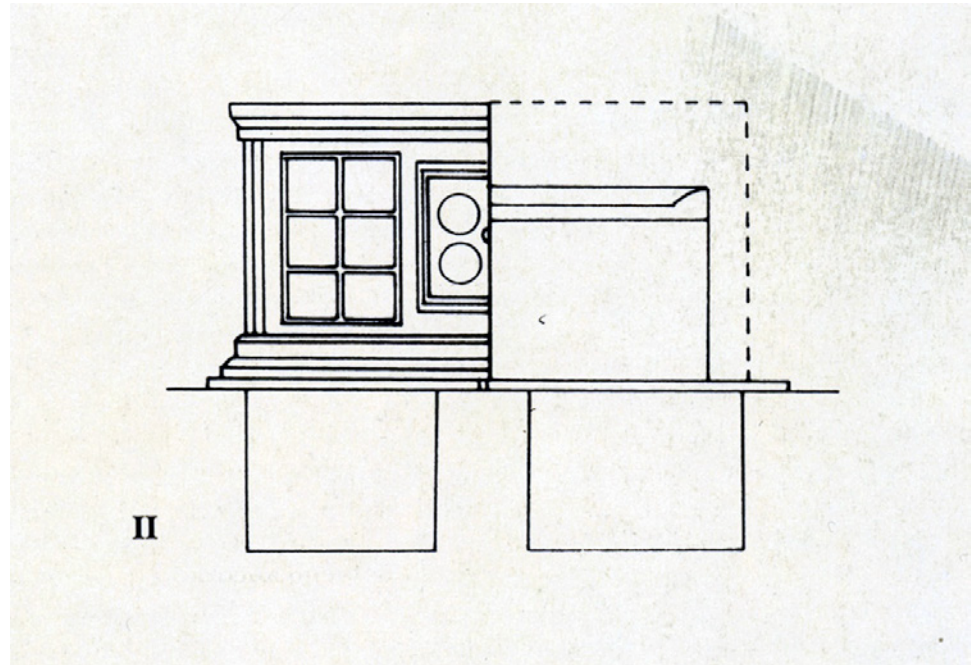


Figura 4. Ricostruzione dell'altare della Basilica Ambrosiana negli anni di Angilberto II. 824-59. © Giuliana Righetto 1995

lati, una visione ordinaria da vicino non è però documentata. Sappiamo inoltre che nella conca absidale sedevano durante i sinodi, come quello del 842, i vescovi suffraganei della metropoli ambrosiana.⁵ Allo stesso modo degli spettatori della navata, essi non potevano però decifrare il ciclo ambrosiano, troppo minuto, e ancora meno leggere le iscrizioni che accompagnano tutto il ciclo e che sono le uniche a identificare chiaramente Angilberto e soprattutto Volvino. Siamo quindi di fronte a un monumento eccezionale in cui la ricchissima narrazione del lato posteriore, come pure la 'leggibilità' delle raffigurazioni di Angilberto e Volvino non sembrano avere una funzione liturgica e neppure di rappresentazione politica, ad ampio raggio, del committente. Il solo modo in cui tale ciclo può essere contemplato e compreso è infatti inquadrabile nel contesto di una devozione privata (o semi-privata), in ginocchio, con uno sguardo molto ravvicinato. Il dettaglio della posizione genuflessa è cruciale, è soltanto in questa postura che le iscrizioni sono realmente leggibili.

Dati questi elementi l'ipotesi proposta per una 'lettura' generale del ciclo ambrosiano è quella del culto delle reliquie: inginocchiato di fronte

all'altare il devoto – e doveva certamente trattarsi di un pubblico selezionatissimo che aveva accesso al presbiterio – poteva contemplare le scene ambrosiane e affacciarsi alla *fenestella*. La fruizione dei due 'ritratti' che qui ci interessano doveva però essere più complessa: aperta la *fenestella*, diventano infatti invisibili. Se poi l'apertura era completa, come plausibile, i battenti della *fenestella* dovevano velare la vista di una parte del ciclo ambrosiano. In altri termini, l'accesso alle reliquie limitava la fruizione del ciclo narrativo e rendeva invisibile l'immagine del committente. La sola soluzione logica che sembra emergere da questo stato di cose è che si devono presumere due diversi usi: quello di una contemplazione dell'altare-reliquiario in quanto oggetto narrativo e quello della venerazione 'diretta' delle reliquie. Queste due azioni non potevano essere simultanee, ma per forza successive. Inoltre, se la prima poteva svolgersi in maniera autonoma, la seconda solo difficilmente. La presenza di Angilberto e Volvino sull'altare sarebbe quindi un gesto di rappresentazione destinato a chi contemplava la tomba-altare, allo stesso tempo, però, considerata la difficile leggibilità, il suo impatto era limitato ai selezionati eletti che accedevano al presbiterio.

⁵ Per il sinodo dell'842 cf. Navoni 1990, 103. La posizione dei vescovi può essere immaginata grazie alla fruizione dell'abside descritta, per l'incoronamento regale di Ottone I, da Landolfo Seniore 1848, 32-100; II, 16, 53.



Figura 5. Veduta della Basilica Ambrosiana. 2015. Milano, Basilica di Sant'Ambrogio © Domenico Ventura



Figura 6. Angilberto, Volvino e bottega, *Fenestella confessionis*. 840 ca. Argento lavorato a sbalzo. Milano, Basilica di Sant'Ambrogio. © Domenico Ventura

Come un atto di umiltà tutto ambrosiano - il vescovo aveva 'ceduto' nel 386 a Gervasio e Protasio il posto a destra sotto l'altare della basilica che aveva preparato per se stesso (Ambrogio 1988, 154-63) - deve invece essere intesa la scelta di rappresentare i due personaggi proprio sui battenti della *fenestella*: il committente scompare quando viene reso possibile il contatto 'diretto' con le sante reliquie. La stessa ambiguità si ritrova nella collocazione della scena: Angilberto e Volvino sono incoronati dal santo titolare, ma l'episodio si trova nei due clipei inferiori, quasi a livello del suolo, in una posizione con una fruizione visiva tutto sommato limitata.

Ho cercato di dimostrare altrove che il progetto altamente intellettuale della narrazione ambrosiana potesse, oltre alla celebrazione del santo, essere interpretata come un manifesto anti-longobardo (Foletti 2017b). Per la sua stessa natura di santo antieretico Ambrogio era stato usato nei secoli come uno strumento di esclusione etnica e perciò guardato con diffidenza da chi professava di appartenere alla *stirps langobardorum* (Foletti

2017b, 100-1, 105-8). Nel nuovo progetto franco il santo titolare assumeva un significato importante: celebrarlo corrispondeva non soltanto ad affermare continuità con il passato imperiale (e romano) della città, ma anche a umiliare implicitamente i vinti. La scelta degli episodi narrativi doveva, selezionando i momenti percepiti come antieretici, essere dettata molto chiaramente da questi propositi. In questo senso la presenza di Angilberto potrebbe allora essere spiegata dal suo forte ruolo istituzionale nel progetto franco - l'arcivescovo fu due volte *missus dominicus* - e anche dalla sua appartenenza 'etnica' alla stirpe dei vincitori (Bertolini 1961, 382-4). Se tale lettura corrispondesse al vero la presenza di Volvino, la cui origine franca sembra molto probabile, potrebbe andare nella stessa direzione (Elbern 2000, 750; Hlawitschka 1960, 25, 48ss., 292ss). In tensione tra orgoglio e umiltà le immagini dei due attori responsabili della creazione di questo monumento potrebbero caricarsi di senso nella percezione sinergica del monumento stesso. Raffigurare Ambrogio nell'atto di incoronarli sarebbe una conferma quanto mai esplicita del nuovo prestigio celeste che questo santo, marginale negli anni precedenti alla conquista franca del 774, aveva assunto nella cosmologia dei vincitori.

3 Volvino artista o artigiano?

Se la raffigurazione umile e gloriosa di Angilberto e Volvino sembra completare il prestigioso progetto dell'altare aureo, resta aperta la domanda centrale di questo saggio, il perché della presenza di Volvino in una posizione tanto privilegiata. Nelle importanti pagine dedicate a questo personaggio da Victor Elbern possiamo leggere:

La rappresentazione del maestro in ogni caso non può essere intesa senza l'espressa approvazione del committente di alto livello, che volle in tal modo onorare l'eccezionale prestazione di un maestro rinomato, che, prima di completare l'opera, aveva forse ricevuto la 'corona della vita', morendo (2000, 751).

È proprio l'eccezionale qualità di questo oggetto a giustificare la posizione esclusiva di Volvino, che Elbern considera il capo di un'importante bottega responsabile della complessa e diversificata composizione dell'altare in cui lo studioso (750-1) identifica quattro 'mani' diverse (contro



Figura 7. Scena di presentazione a Carlo il Calvo. 845-6. Manoscritto miniato. Parigi, Bibliothèque Nationale de France. © Wikimedia Commons

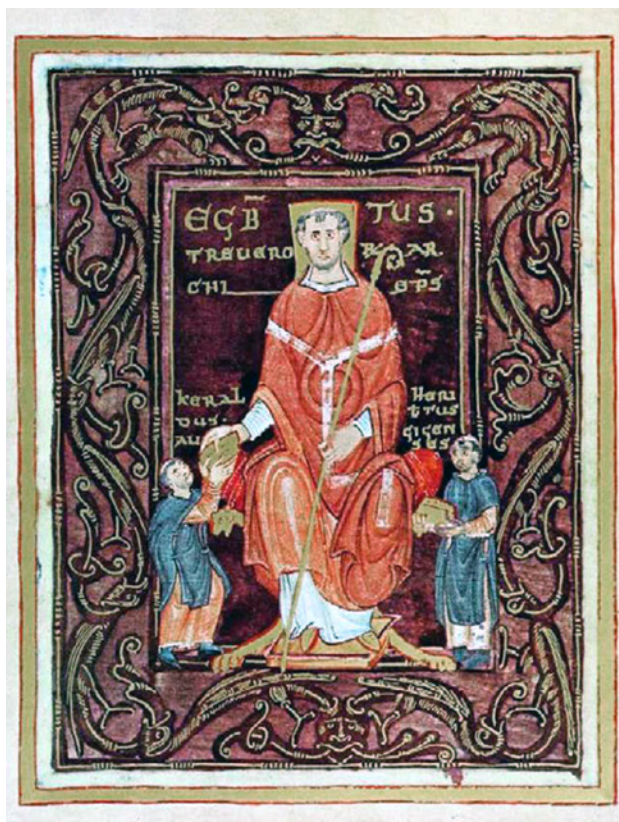


Figura 8. Keraldus e Heribertus Augigenses, *Egberto di Treviri* e *Keraldus e Heribertus Augigenses*. 980-93. Manoscritto miniato. Treviri, Stadtbibliothek Trier. Stadtbibliothek. © Wikimedia Commons

le tre menzionate recentemente da Bertelli 2012, 49-53). Elbern riconosce però che «Enigmatica rimane l'immagine, unica nel suo genere, di s. Ambrogio che incorona parallelamente l'arcivescovo e il *magister phaber*» (2000, 751). Tra le raffigurazioni contemporanee per certi versi simili possiamo solo citare quella del poeta, probabilmente *Audradus*, autore della prima bibbia di Carlo il Calvo (fig. 7) (cf. Dutton, Kessler 1997, 12-9, 74-8). Quest'ultimo si rappresenta nella scena della donazione all'imperatore, ma non menziona il proprio nome. Inoltre, ad essere raffigurato è il poeta e non il *Maestro C*, autore delle miniature, che pure, secondo Herbert Kessler, ha lavorato in un intenso dialogo con *Audradus* (Dutton, Kessler 1997, 78-9). Attestazioni affini, con rappresentati gli artefici, appaiono pertanto soltanto nelle decorazioni di manoscritti posteriori. Bisogna menzionare prima di tutto il *Codex Egberti*, datato agli ultimi decenni del

X secolo (fig. 8) (Franz 2005). Il confronto tra i due monumenti dimostra però una differenza abissale: nel *Codex Egberti* Keraldus e Heribertus Augigenses, i due miniatori della Reichenau, sono di statura estremamente ridotta rispetto al committente, che è designato nel testo come il destinatario del dono.⁶ Committente e artigiano sono qui su piani completamente diversi, nulla da spartire con la situazione milanese dove i due sono raffigurati praticamente alla pari: Volvino è collocato sul lato destro rispetto all'abside ma è Angilberto a donare l'altare. Una consonanza visiva può essere forse riscontrata nel celeberrimo *Horologium Olomucense* di Stoccolma, datato però addirittura al 1136 (Bistrický, Červenka 2011.). Nell'incipit sono ritratti il pittore Hildebert e persino il suo assistente Everwin. A Hildebert non fa qui da pendant la figura del committente bensì quella del copista. E tutto questo in un contesto molto più tardo

⁶ Discute la relazione tra artigiani e committente Brenk 1994.



Figura 9. Hildeberto e Everwino, *Incipit dell'Horologium Olomucense*. 1136. Manoscritto miniato. Stoccolma, Kungliga biblioteket (A 144). © Wikimedia Commons

nel quale effettivamente la figura di chi ha eseguito l'oggetto sembra in evidente ascesa come dimostra un disegno scherzoso, in fondo a un *De Civitate Dei*, in cui ritroviamo gli stessi Hildebert ed Everwin.⁷ L'affinità delle composizioni dell'altare di Sant'Ambrogio con la produzione carolingia di manoscritti – Elbern mette addirittura l'altare in relazione con la prima Bibbia di Carlo il Calvo – potrebbe quindi lasciare supporre una matrice visiva simile:⁸ oltre alla rappre-

sentazione dei committenti, la stessa 'presenza' di Angilberto e Volvino in fondo alla 'pagina', come nel caso dell'*Horologium* di Stoccolma, potrebbe essere un implicito rimando a una cultura libraria. Un dato tutto sommato plausibile anche vista l'articolazione del lato posteriore nella sua concezione complessa tra testo e immagine, progettato con ogni probabilità per una vera e propria lettura. A livello dei contenuti, però, la composizione milanese è profondamente diversa e lascerebbe intuire, per Volvino, uno status sociale assolutamente eccezionale anche per epoche ben più tarde.

È datato ad anni molto vicini un documento – l'iscrizione postuma dedicata a Oddone da Metz, architetto della Cappella Palatina di Aquisgrana – che potrebbe essere interpretato in maniera molto simile:

Questa sala [la cappella palatina] eccellente per altezza è stata costruita da Carlo Magno. L'egregio maestro Oddone – che ha trovato nella città di Metz il suo [eterno] riposo – l'ha eseguita (Wortlaut nach Wien, ÖNB, Cod. lat. 969).⁹

Nel testo si distingue però chiaramente tra *instituit* (in questo caso erigere, costruire) e *explevit* (completare, compiere, eseguire). La distinzione tra i ruoli dei due personaggi, e tornerò ancora sulla questione, è pertanto molto chiara. Altra appare, anche in questo caso, la valenza dell'altare nel quale, eccetto per l'atto di donare, Angilberto e Volvino si trovano su un piano di apparentemente assoluta uguaglianza.

Se un riferimento visivo alla cultura dei manoscritti carolingi sembra pertanto verosimile, il significato iconologico della rappresentazione sull'altare risulta radicalmente diverso dagli esempi ricordati qui sopra. Come dimostrato anche dall'iscrizione di Oddone, se alcuni personaggi eccezionali meritano d'essere menzionati accanto al committente dell'opera, il loro ruolo è chiaramente secondario rispetto a quest'ultimo. È quindi pensabile assumere per il solo Volvino uno status decisamente superiore ai suoi colleghi contemporanei e posteriori?

7 Černý 2009, 88. Ed è proprio in quegli anni che comincia ad emergere lo status di artista cf. Mariaux 2013, 181-91

8 Per le prossimità formali vengono citati da Elbern (2000, 751) il codice di Eginio (Berlino, Staatsbibl., Phill. 1676), un manoscritto delle *Homiliae* di Gregorio Magno (Vercelli, Bibl. Capitolare, CXLVIII) oltre a manoscritti prodotti dalla scuola di Tours, tra cui la prima Bibbia di Carlo il Calvo (Parigi, BN, lat. 1).

9 «*Insignem hanc dignitatis aulam Karolus caesar magnus instituit, egregius Odo magister explevit. Metensi fotus in urbe quiescit*», cf. Giersiepen 2017.



Figura 10. Jana Čuprová, *Restituzione dello spazio absidale dell'oratorio privato di Theodulfo all'inizio del IX secolo*. 2014. Acquarello. Brno, Center for Early Medieval Studies © Jana Čuprová, Ivan Foletti

In anni recenti Marco Petoletti ha proposto una lettura estremamente interessante per spiegare la presenza di Volvino sull'altare aureo (2016, 13-38). A suo modo di vedere, infatti, l'altare aureo dell'Ambrosiana deve essere interpretato - tra le altre cose - come un'arca dell'alleanza. La prova di questo significato si troverebbe nella liturgia stessa: nel *Manuale ambrosiano*, le cui più antiche copie risalgono al X secolo, ma che certamente riprende una prassi rituale più antica, si fa menzione di una processione che si svolge il 7 dicembre da Santa Maria Maggiore alla basilica Ambrosiana (Petoletti 2016, 22). I canti che accompagnano la processione sono tratti dalla Bibbia. In uno di essi viene cantata la promessa dei figli d'Israele di obbedire a Giosuè come avevano obbedito a Mosè (Giosuè 1, 17). Il testo procede con un accostamento tra Mosè e Ambrogio ed è quindi evocato il tesoro: «Apparuit thesaurus Ambrosius in mundo:

dignetur rogare pro nobis Filium Dei» (Magistretti 1904, 21-2). Secondo Petoletti questo passo è molto vicino ai versi 3-4 dell'iscrizione dedicatoria dell'altare: «Thesaurus tamen haec cuncto potiore metallo / ossibus interuis pollet donata sacratis».¹⁰ Durante la processione l'altare diviene quindi una nuova arca dell'alleanza. Ritengo che l'ipotesi di Petoletti diventi ancora più solida se si prendono in considerazione l'uso che si fa dell'arca dell'alleanza nello spazio sacro dei primi decenni del IX secolo e la forma stessa dell'altare. Per quanto riguarda la presenza dell'arca dell'alleanza nello spazio sacro basta ricordare Rabano Mauro che nella chiesa di Fulda - dove era abate - creò un reliquiario in forma di arca dell'alleanza e lo posizionò nell'abside orientale (Hahn 2005, 253; 2012, 110-1). Allo stesso modo nel suo oratorio privato a Germigny-des-Près, presso Orléans, il Vescovo Teodulfo fece raffigurare nel mosaico absidale

¹⁰ «Tuttavia quest'arca ha valore per un tesoro di maggior pregio di ogni metallo, dotata all'interno di sacre ossa». La traduzione è di Petoletti, per le iscrizioni cf. Ferrari 1996, 150.

un'arca dell'alleanza (fig. 10).¹¹ Ho recentemente interpretato questa immagine come un rimando al Santo sepolcro ma soprattutto come richiamo visivo di una prassi rituale che giocava su un'ambiguità intrinseca alla stessa nozione di 'arca' (Foletti 2014, 32-49). Nel latino tardoantico e medievale questo termine ha almeno quattro significati principali: quello di arca dell'alleanza, di arca di Noè, di tomba (e quindi reliquiario) e di altare (Blaise [1954-67] 2005). Tale ambiguità è, nel caso milanese, particolarmente esplicita: siamo in presenza di una tomba, reliquiario e altare che ha le sembianze canoniche dell'arca dell'alleanza così come le conosciamo da esempi tardoantichi - per esempio a Santa Maria Maggiore a Roma - oltre che, appunto, dal sacello franco di Germigny-des-Près. Il termine 'arca' è infine presente anche nella stessa iscrizione dedicatoria (Ferrari 1996, 150).

Partendo dunque dalla considerazione che l'altare aureo può essere interpretato anche come arca dell'alleanza, Petoletti propone di vedere nell'immagine di Volvino un riferimento al suo artefice: Bezalèl. Nel testo dell'Esodo leggiamo al riguardo:

Il Signore parlò a Mosè e gli disse: «Vedi, ho chiamato per nome Besalèl, figlio di Uri, figlio di Cur, della tribù di Giuda. L'ho riempito dello spirito di Dio, perché abbia saggezza, intelligenza e scienza in ogni genere di lavoro, per ideare progetti da realizzare in oro, argento e bronzo, per intagliare le pietre da incastonare, per scolpire il legno ed eseguire ogni sorta di lavoro». (Esodo 31, 1-5)¹²

Secondo Petoletti, quindi, il ruolo eccezionale assunto da Volvino si spiegherebbe proprio in virtù dei riferimenti all'arca: il nome dell'artigiano, autore del progetto, deve essere menzionato e rappresentato soprattutto per ricordare Bezalèl, strumento di Dio (Petoletti 2016, 22-3). In questo senso potrebbero anche essere interpretati i due Arcangeli presenti sulla stessa *fenestella*. All'inverso la presenza e il nome dell'artigiano diventerebbe prova del fatto che siamo di fronte a una nuova arca dell'alleanza, costruita attorno alle sa-

cre ossa di Ambrogio e dei due martiri. In questa maniera Petoletti stravolge la visione tradizionale delle figura di Volvino, la cui presenza sull'altare diventa soprattutto strumentale. Invece dell'artista creatore è semplicemente l'artigiano a essere raffigurato, quanto si vuole enfatizzare è pertanto il suo ruolo di 'strumento' divino.

4 L'ideatore artista e l'arca milanese

Premettendo che l'ipotesi di Petoletti è molto seducente e importante, credo che sia possibile spingerci oltre nel nostro ragionamento. Può fungere da punto di partenza un dettaglio nel testo biblico che lo studioso milanese non riporta, ossia i versi che seguono la prima menzione di Bezalèl:

Ed ecco, gli ho dato per compagno Ooliab, figlio di Achisamàc, della tribù di Dan. Inoltre nel cuore di ogni artista ho infuso saggezza, perché possano eseguire quanto ti ho comandato (Esodo 31, 6).¹³

Oltre a Bezalèl viene indicato un secondo creatore. Tra i due vi è evidente gerarchia, ma non differenza di stato, entrambi sono designati nella vulgata con il termine *eruditus*, ossia saggio ma anche esperto e capace. Il fatto che nell'Esodo vengano nominati due artigiani, un maestro e il suo aiutante, potrebbe forse spiegare in parte perché nel *Codex Egberti* e nell'*Horologium* di Stoccolma sono raffigurate coppie di artigiani. Stando così le cose, le anomalie figurative dell'altare aureo trovano allora una interpretazione plausibile: non è solo Volvino a dover essere considerato l'artefice dell'arca-altare milanese, ma lo stesso Angilberto, che offre l'oggetto concluso ad Ambrogio, assumerebbe il ruolo dell'*eruditus* veterotestamentario. Diversi argomenti convergono a sostegno di questa ipotesi: oltre al testo biblico abbiamo l'evidente similarità della posizione delle due figure, pur con una gerarchia chiara. Uno, Angilberto, deve essere inteso come il maestro principale; l'altro, Volvino, come quel-

11 Cf. gli studi recenti di Freeman, Meyvaert 2001, 125-39; Caillet 2005, 28-31; Mackie 2007, 45-58. Merita una menzione anche il classico Grabar 1954.

12 *Locutusque est Dominus ad Moysen, dicens: Ecce, vocavi ex nomine Beseleel filium Uri filii Hur de tribu Juda, et implevi spiritu Dei, sapientia, et intelligentia et scientia in omni opere, ad excogitandum quidquid fabrefieri potest ex auro, et argento, et aere, marmore, et gemmis, et diversitate lignorum.*

13 *Dedique ei socium Ooliab filium Achisamech de tribu Dan. Et in corde omnis eruditi posui sapientiam: ut faciant cuncta quae praecepti tibi.*

lo secondario. Nel presente caso potremmo addirittura proporre una suddivisione di compiti: Angilberto è colui che concepisce, Volvino colui che esegue. Vanno recepiti in questo senso i *tituli* che designano il primo come 'signore' e l'altro come 'fabbro'. Una simile dicotomia può essere individuata anche nell'iscrizione sulla relazione tra Carlo Magno e Oddone: ad agire sono entrambi ma diversamente, ognuno con un proprio ruolo. Quanto è pertanto rappresentato sembra essere una collaborazione tra arti liberali, personificate da Angilberto, e meccaniche, incarnate da Volvino. Contrariamente alla tradizionale opposizione, qui entrambi sembrano concorrere alla creazione di un oggetto splendido: un'arca, ad *maioem Dei gloria* (Frugoni 1991, 529-34). L'immagine e la concezione dell'altare sembrano quindi indicare una nuova dignità per le arti meccaniche, rispecchiando forse in questo senso il testo biblico per il quale nel cuore di entrambi i creatori dell'arca «Dio ha infuso saggezza». Non a caso, come giustamente ricorda Fabrizio Crivello, soprattutto nei *milieu* monastici di quegli anni, chi esegue a immagine di Tuotillo delle opere d'arte ha in realtà uno status molto più complesso essendo capace di combinare arti meccaniche e arti liberali (Crivello 2004, 26-34, 27-8). A completare questo panorama vi è il caso del celebre Eginardo, biografo di Carlo Magno, e committente di spicco alla corte carolingia (Elbern 1994). Il nome che questo intellettuale si era attribuito seguendo l'usanza di corte fu quello di Bezalèl (Crivello 2004, 29).

Nel suo fondamentale contributo *Seeing Medieval Art*, Herbert Kessler dedica pagine importanti alla nozione della produzione delle opere d'arte medievali (2004). Kessler indica come il committente – è il caso del celebre Gisleberto – possa 'firmare' un oggetto d'arte, come il timpano di Autun in quanto suo ideatore, mettendo completamente in ombra l'artigiano responsabile dell'esecuzione materiale del monumento (Kessler 2004, 45-64). Il processo descritto da Kessler è tra l'altro tutto sommato molto simile alle pratiche dell'arte contemporanea dove la figura dell'artista si stilizza sempre più spesso in colui che concepisce l'oggetto (reale o virtuale) e non più colui che lo esegue. Questo non è però il caso milanese dove evidentemente i due ruoli sono rappresentati come complementari, a immagine dei due creatori biblici che realizzano in

maniera sinergica il volere divino. Teologia e orficeria concorrono così alla creazione di un unico oggetto, di grande raffinatezza intellettuale e di incredibile qualità artigianale.

A questo punto deve d'essere menzionato un oggetto che potrebbe essere definito come una sorta di meteora, tanto non trova confronti, e che è anche il solo pendant visivo al caso di Sant'Ambrogio. Si tratta dell'effigie del maestro Ursus sulla lastra scolpita di San Pietro in Valle a Ferentillo e datata al 739 (fig. 11) (Dell'Acqua 2004, 20-5). Accanto a Ursus – accompagnato, come nel caso di Volvino, una 'firma' (*Ursus me fecit*) – si trova una seconda figura, molto simile. Francesca Dell'Acqua vi ha individuato il committente dell'oggetto, Ilderico Dagileopa, il cui nome appare nell'iscrizione dedicatoria (2004, 20). In origine la lastra deve essere stata parte di un altare scolpito. Dal punto di vista della forma non esistono oggetti più distanti tra di loro, il contenuto iconologico appare però estremamente simile: su un altare (e quindi *arca*) i due artefici, committente e scultore, possono essere raffigurati come i nuovi Bezalèl e Ooliàb: due strumenti della volontà divina. Sembra quindi che sia l'altare, un oggetto liturgico eccezionale, a giustificare le raffigurazioni degli artefici.

5 Conclusione

Il presente testo era partito dalla domanda sull'identità artistica di Volvino e sulla natura della sua 'firma'. Come spero aver dimostrato la sua figura non può in nessun caso essere intesa, sulla scia delle considerazioni vasariane, come quella di un proto-artista.¹⁴ Sembra essere stata pertanto la stessa nozione moderna e quindi romantica di 'artista' ad aver direzionato, con ogni probabilità, le riflessioni sulla figura di Volvino. Quanto invece emerge dall'analisi proposta qui sopra è molto più complesso e forse più aderente al pensiero degli anni carolingi. La scelta di una 'doppia firma' va intesa come uno scostamento dalla tradizione che contemplava le immagini dei committenti, come pure le firme degli orafi. La scelta milanese deve essere compresa come un riferimento intellettuale e molto preciso ai due creatori dell'antica arca. La decisione di rappresentarsi nelle vesti di Bezalèl e Ooliàb indica però un dato ulteriore: il vero creatore dello splendido cimelio diventa, nella retorica figurativa, Dio stesso. Si tratta di un'idea molto diffusa tra i pensatori carolingi per i quali l'arca

14 È così invece che l'intende la critica, cf. la sintesi di Claussen 1991, 547.



Figura 11. Ursus, *Altare con raffigurati Ursus e Ilderico Dagileopa (?)*. 739. Lastra scolpita. San Pietro in Valle. Ferentillo.
© Wikimedia Commons

dell'alleanza era un oggetto d'arte eccezionale (e in certi casi il solo ammesso) proprio perché ispirata dall'unico autentico creatore.¹⁵ L'altare ambrosiano è pertanto 'firmato' ma, come osservano giustamente Kessler (2004, 45-6) e Leclercq-Marx (2001), ogni firma altomedievale deve essere interpretata come un segno iconologico.

Bibliografia

- Ambrogio (1988). «Lettera 77». Banterle, Gabriele (a cura di), *Discorsi e lettere II/III. Lettere (70-7)*. Milano; Roma : Città Nuova, 154-63.
- Bandera, Sandrina (1996). «L'altare di Sant'Ambrogio: indagine storico-artistica». Capponi, Carlo (a cura di), *L'altare d'oro di Sant'Ambrogio*. Cisinello Balsamo: Silvana Editoriale, 73-111.
- Bertelli, Carlo (2007). «L'altare di Sant'Ambrogio a Milano». *FMR. Edizione italiana*, 19, 56-74.
- Bertelli, Carlo (2012). «L'altare di Volvinio nella basilica milanese di Sant'Ambrogio». *Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda*, 5, 41-54.
- Bertolini, Margherita Giuliana (1961). s.v. «Angilberto». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana.
- Bistrický, Jan; Červenka, Stanislav (2011). *Olomoucké horologium: kolektář biskupa Jindřicha Zdíka = Horologium Olomucense: Kollektar des Bischofs Heinrich Zdík*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouc.
- Blaise, Albert [1954-67] (2005). s.v. «Arca». *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*. Edizione rivista e corretta da P. Tombeur. Turnhout.
- Brenk, Beat (1994). s.v. «Committenza». Romani, Maria Angiola (a cura di), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 3. Roma : Istituto della Enciclopedia italiana, 203-18.
- Bruderer, Barbara (2016). *La posizione del celebrante nella liturgia eucaristica nel rito ambrosiano medievale*, Roma: testo inedito.
- Caillet, Jean-Pierre (2005). *L'art carolingien*. Paris: Flammarion, 28-31.
- Castelnuovo, Enrico (a cura di) (2004). *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*. Roma: Laterza.

¹⁵ Eccezionale è, in questo, il pensiero di Teodulfo, cf. Freeman 1957, 699-701; Freeman, Meyvaert 1998.

- Černý, Pavol (2009). «Iluminované rukopisy Zdíková skriptoria». Hrbáčová, Jana (ed.), *Jindřich Zdík (1126-50): olomoucký biskup uprostřed Evropy*. Olomouc: Muzeum.
- Claussen, Peter C. (1991). s.v. «Artista». Romanini, Maria Angiola (a cura di) *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 2. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 547-51.
- Crivello, Fabrizio (2004). «Tuotilo: l'artista in età carolingia». Castelnovo, Enrico (a cura di), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*. Roma: Laterza.
- Cupperi, Walter [2002] (2004). «'Regia purpureo marmore crusta tegit' il sarcofago reimpiegato per la sepoltura di sant'Ambrogio e la tradizione dell'antico nella Basilica ambrosiana a Milano». Pisa: Scuola Normale Superiore di Pisa. *Annali della Scuola Normale superiore di Pisa* 4, Quaderni 16, 141-76.
- de Blaauw, Sible (2008). «Il culto di Sant'Ambrogio e l'altare della basilica Ambrosiana a Milano». Ricciardelli, Fabrizio (a cura di), *I luoghi del sacro. Il sacro e la città fra Medioevo ed Età moderna*. Firenze: Pagliai, 43-62.
- Dell'Acqua, Francesca (2004). «Ursus 'magester': uno scultore di età longobarda». Castelnovo, Enrico (a cura di), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*. Roma: Laterza, 20-5.
- Dietl, Albert (2009). *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*. 4 Bde. Berlin; München: Deutscher Kunstverlag.
- Donato, Maria Monica (a cura di) (2000). *Le opere e i nomi: prospettive sulla 'firma' medievale; in margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del medioevo italiano*. Pisa: Scuola Normale Superiore di Pisa.
- Dutton, Paul E.; Kessler, Herbert L. (1997). *The poetry and paintings of the first bible of Charles the Bald*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Elbern Viktor H. (1994). s.v. «Eginardo». Romanini, Maria Angiola, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 5. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 772-3.
- Elbern, Viktor H. (1952). *Der karolingische Goldaltar von Mailand*. Bonn: Kunsthistor. Inst. der Univ.
- Elbern, Viktor H. (2000). s.v. «Vuolvinio». Romanini, Maria Angiola (a cura di), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 11. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 750-2.
- Ferrari, Mirella (1996). «Le iscrizioni». Capponi, Carlo (a cura di), *L'altare d'oro di Sant'Ambrogio*. Milano: Silvana, 145-55.
- Foletti, Ivan (2014). «Germigny-des-Prés, il Santo Sepolcro e la Gerusalemme celeste». *Convivium*, 1(1), 32-49.
- Foletti, Ivan (2017a). *Oggetti, Reliquie, Migranti. La basilica Ambrosiana e il culto dei suoi santi (386-973)*. Roma: Viella.
- Foletti, Ivan (2017b). «Le fléau des hérétiques. Ambroise de Milan, l'exclusion "ethnique" et l'autel d'or de la basilique Ambrosiana». *Bulletin Monumental*, 175(2), 99-112, 201-3.
- Foletti, Ivan; Quadri, Irene; Rossi, Marco (a cura di), *Milano allo specchio: da Costantino al Barbarossa: l'autopercezione di una capitale*. Roma: Viella.
- Franz, Gunther (Hrsg.) (2005). *Der Egbert-Codex. Das Leben Jesu. Ein Höhepunkt der Buchmalerei vor 1000 Jahren = Katalog zur Ausstellung*. Stuttgart: Wiss. Buchges.
- Freeman, Anne (1957). «Theodulf of Orleans and the Libri Carolini». *Speculum*, 32(4), 663-705.
- Freeman, Anne; Meyvaert, Paul (1998). «Opus Caroli regis contra synodum (Libri Carolini)», in *Monumenta Germaniae historica*, suppl. 1. *Concilia*, 2. Hannover: Hahnsche Buchhandlung.
- Freeman, Anne; Meyvaert, Paul (2001). The meaning of Theodulf's apse mosaic at Germigny-des-Prés. *Gesta*, 40(2), 125-39.
- Frugoni, Chiara (1991). s.v. «Arti liberali e meccaniche». Romanini, Maria Angiola, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 2. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 529-34.
- Giersiepen, Helga (2017). «DI 31, Aachen Dom, Nr. 11a†, Innenraum des karolingischen Baues? 9. Jh» [online]. *Deutsche Inschriften Online*. URL <http://www.inschriften.net/aachen-dom/inschrift/nr/di031-0011a.html#content> (2017-09-10).
- Grabar, André (1954). «Les mosaïques de Germigny-des-Prés». *Cahiers archéologiques*, 7, 171-83.
- Hahn, Cynthia J. (1999). «Narrative on the golden altar of Sant'Ambrogio in Milan: presentation and reception». *Dumbarton Oaks Papers*, 53, 167-87.
- Hahn, Cynthia J. (2005). «Metaphor and meaning in early medieval reliquaries». de Nie, Giselle et. al. (eds), *Seeing the invisible in late antiquity and the early middle ages*. Turnhout: Brepols, 239-63.
- Hahn, Cynthia J. (2012). *Strange Beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400-circa 1204*. University Park: The Pennsylvania State University Press.

- Hlawitschka, Eduard (1960). *Franken, Alemannen, Bayern und Burgunder in Oberitalien*. Freiburg im Brsg.: E. Albert.
- Kessler, Herbert L. (2004). *Seeing Medieval Art*. Peterborough, Ontario: Broadview Press.
- Landolfo seniore (1848). «Historia Mediolanensis». Bethmann, Ludwig K.; Wattenbach, W. (Hrsg.), *Monumenta Germaniae Historica-Scriptores*, VIII. Hannoverae: Hahn.
- Leclercq-Marx, Jacqueline (2001). «Signatures iconiques et graphiques d'orfèvres dans le Haut Moyen Âge: une première approche». *Gazette des beaux-arts*, 137, 1-16.
- Legner, Anton (2009). *Der Artifex: Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung; eine illustrierte Anthologie*. Köln: Greven.
- Löx, Markus (2016). «L'“architectus sapiens” Ambrogio e le chiese di Milano». Foletti, Quadri, Rossi 2016, 55-80.
- Lusuardi Siena, Silvia (2009). «Tracce archeologiche della 'depositio' dei santi Gervasio e Protasio negli scavo ottocenteschi in Sant'Amrogio». *Studia Ambrosiana*, 3, 125-53.
- Mackie, Gillian V. (2007). «Theodulf of Orléans and the Ark of the Covenant: a new allegorical interpretation at Germigny-des-Prés». *Racar*, 1/2(32), 45-58.
- Magistretti, Marco (a cura di) (1904). *Manuale Ambrosianum ex codice saec. XI olim in usum canonicae Vallis Travaliae...*, vol. 2. Mediolani: Hoepli.
- Mariaux, Pierre-Alain (2013). *Art, artiste, moine à la période romane: quelques réflexions*. Iogna-Prat, Dominique et al. (éds), *Cluny et le premier âge féodal*. Rennes: PUF, 181-91.
- Navoni, Marco (1990). «Dai Lombardi ai Carolingi». Caprioli, Adriano; Rimoldi, Antonio; Vaccaro, Luciano (a cura di), *Storia religiosa della Lombardia. Diocesi di Milano*, vol. 1. Varese: La Scuola 83-122.
- Petoletti, Marco (2016). «'Urbs nostra': Milano nello specchio delle epigrafi 'arcivescovili' dell'alto medioevo (secoli VIII-IX)». Foletti, Quadri, Rossi 2016, 13-38.
- Thunø, Erik (2006). «The Golden Altar of Sant'Amrogio in Milan. Image and Materiality». Kaspersen, Søren; Thunø, Erik (eds.), *Decorating the Lord's table. On the Dynamics between Image and Altar in the Middle Ages*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 63-78.