

LA CAVALCATA INFERNALE DI TEODORICO  
UNO STUDIO ICONOGRAFICO

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität  
München

vorgelegt von  
Anna Dalle Mule  
aus Berlin  
2016

Erstgutachter: Prof. Dr. Ulrich Pfisterer

Zweitgutachter: Prof. Dr. Norbert Ott

Datum der mündlichen Prüfung: 18.07.2016





## Indice

I. Introduzione .....	6
1. La figura di Teodorico nel corso dei tempi .....	10
2. Stato delle ricerche .....	26
3. Criterio delle indagini .....	32
3.1. Obiettivo, metodologia e struttura del lavoro .....	32
II. Analisi iconografica della cavalcata infernale di Teodorico .....	42
1. La tradizione figurativa della cavalcata infernale .....	42
1.1. Bassorilievo, chiesa abbaziale dei Santi Pietro e Paolo, Andlau .....	43
1.2. Bassorilievo, cappella di San Pataleone, Mödling .....	49
1.3. Affresco, cappella del castello d'Appiano, Bolzano .....	52
1.4. Gruppo di Rogslösa .....	58
1.4.1. Cassapanca di Voxtorp, Historiska Museet, Stockholm .....	58
1.4.2. Cassapanca di Rydaholm, Historiska Museet, Stockholm .....	59
1.4.3. Cassapanca di Ryssby, Historiska Museet, Stockholm .....	60
1.4.4. Rilievo bronzeo, chiesa di Rogslösa, Östergötland .....	61
1.4.5. Fortuna critica del gruppo di Rogslösa .....	62
1.5. Bassorilievo, duomo di San Paolo, Münster .....	71
1.6. Bassorilievo, chiesa di San Pietro e Paolo, Remagen .....	73
1.7. Bassorilievo, chiesa di San Giovanni, Schwäbisch Gmünd .....	78
1.8. Fonte battesimale, chiesa di San Bartolomeo, Lostwithiel .....	81
1.9. Capitello, chiesa di San Michele, Clebronn .....	85
1.10. Arazzi di Överhogdal, Jämtli- Jämtlands läns museum, Östersund .....	87
1.11. Bassorilievo, chiesa di San Giovanni in Borgo, Musei Civici di Pavia .....	95
1.12. Riepilogo .....	97
2. La raffigurazione della cavalcata infernale nei bassorilievi della basilica di San Zeno a Verona ..	100

### III

2.1. Caratterizzazione dell'opera figurativa .....	101
2.2. Analisi del testo epigrafico .....	114
2.3. Contestualizzazione dell'opera figurativa .....	123
2.4. Riepilogo .....	127
3. La tradizione figurativa della cavalcata infernale di Teodorico tra verità e speculazione critica ...	130
III. Conclusione: uno sguardo d'insieme per nuovi studi.....	138
Sintesi in lingua tedesca .....	146
Bibliografia .....	168
Appendice fotografica .....	204
Indice delle figure .....	263





## I. Introduzione

L'interesse per la figura del re Teodorico è nato quando ho proposto nella mia tesi di laurea una nuova interpretazione del programma iconografico effigiato sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona.

Sul lato destro della facciata, sotto le storie veterotestamentarie, si trova, infatti, quella che ad oggi è considerata la più antica attestazione figurativa della cavalcata infernale di Teodorico, uno dei personaggi più significativi della *Völkerwanderungszeit*.

Il lavoro di tesi ha permesso di comprendere quanto sia vasto il campo d'indagine inerente questa importante attestazione dell'arte romanica e, al tempo stesso, quanto gli studi ad esso dedicati siano molteplici e variegati, ma, soprattutto, come essi siano stati spesso prerogativa di studiosi provenienti non solo dall'area storico-artistica, ma anche da aree di studio afferenti, quali la germanistica e la scandinavistica. Viceversa, l'attenzione che gli storici dell'arte hanno volto a questa importante attestazione è solitamente di pretta natura stilistico-iconografica. Ne consegue un *vacuum* nell'ambito della ricerca, dovuto al mancato scambio tra ambiti disciplinari, il quale non ha finora permesso di tenere conto vicendevolmente della sfaccettatura d'implicazioni riguardanti la ricezione figurativa della cavalcata infernale di Teodorico.

Si è, quindi, deciso di approfondire in questo lavoro la tradizione denigratoria del re goto da un punto di vista che tenga naturalmente conto di quanto è stato fino ad ora affermato e ipotizzato, ma che possa avvalersi di una solida preparazione nell'ambito della storia dell'arte che, sappiamo, approccia l'opera d'arte in maniera diversa da quanto non facciano studiosi di altre discipline.

La prima parte di questo lavoro è dedicata alla figura storica di Teodorico e alla sua ricezione nel tempo, allo scopo di rendere evidenti l'importanza e l'influenza esercitata da questo enigmatico personaggio nel corso dei secoli. Questo permette di mettere in luce non solo la differente fortuna goduta dal re nel tempo, ma anche come la controversia su

questa figura storica, che ha avuto inizio durante la sua vita, abbia continuato, con diversa intensità e originalità, fino ai giorni nostri e come, di fatto, siano stati gli storici e i germanisti, in particolare nell'ambito della medievistica, a dare vita agli studi più significativi. Risulta interessante notare, a questo proposito, come praticamente nessuno degli studiosi abbia potuto ignorare i due rilievi scolpiti da Nicolò nel 1138 sul lato destro della facciata della basilica di San Zeno a Verona, i quali costituiscono la più antica attestazione della cavalcata infernale di Teodorico, che troverà poi diffusione in diversi testi scritti e che, di fatto, costituiscono il cuore di questo lavoro.

Nel capitolo successivo della tesi si giustifica come si sia deciso di delimitare l'oggetto d'indagine in un ambito tanto vasto e quali presupposti metodologici si sia deciso di seguire per conferire al lavoro il giusto rigore scientifico.

La seconda parte del lavoro è articolata in due diverse sezioni. La prima è dedicata alle quattordici attestazioni che dalla critica sono state messe in relazione con la tradizione della cavalcata infernale di Teodorico. Si tratta di attestazioni risalenti a un periodo compreso tra il XII e il XIII secolo dislocate su un ampio territorio che va dall'Alto Adige alla penisola scandinava, dalla Cornovaglia all'Austria. L'analisi di ogni singola attestazione, in considerazione delle ipotesi interpretative su di esse elaborate, permette di mettere in luce, di volta in volta, come la presunta relazione con la tradizione della cavalcata infernale di Teodorico possa essere messa in discussione, spiegandone le ragioni ed i motivi.

La seconda parte si concentra sulle formelle effigiate sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona. Si è deciso di collocare a questo punto della trattazione lo studio inerente questa testimonianza iconografica, di fatto più antica delle quattordici attestazioni con essa messe in relazione dagli studiosi, per dimostrare come l'attenta analisi di tutte le attestazioni e di quella che a rigore di logica è la capostipite della tradizione iconografica della cavalcata infernale, possa permettere di affermare che questa è difficilmente sostenibile: scopo del lavoro è dimostrare che, nonostante per molto tempo si sia parlato di una tradizione figurativa della cavalcata infernale di Teodorico, questa, alla luce delle attestazioni a tutt'oggi conosciute, non esiste. Viceversa, il lavoro intende mettere in luce quanto le scene di caccia siano diffuse nell'arte romanica, sia in ambito sacro sia in ambito profano, e quanti significati tali scene possano assumere nei diversi

contesti, ben riconoscendo, peraltro, che un tema tanto vasto merita un approfondimento del tutto particolare.

Alla caratterizzazione dell'opera figurativa, segue così l'analisi del testo epigrafico, che costituisce parte integrante dell'effigie e permette la sicura identificazione del soggetto, ed infine la contestualizzazione dell'opera figurativa stessa, in quanto il lavoro intende mettere in luce come le formelle sulla facciata della basilica di San Zeno costituiscano di fatto un *unicum* nell'ambito della storia dell'arte romanica, il cui significato non è stato ancora completamente compreso.

Il capitolo conclusivo riassume in sintesi le ipotesi formulate all'inizio del lavoro e la tesi sostenuta, conferendo un ultimo sguardo d'insieme.

Il lavoro di tesi è accompagnato da una bibliografia, da una sintesi in lingua tedesca e da un'ampia appendice fotografica che permette di poter non solo leggere le descrizioni, ma anche visualizzare le diverse attestazioni figurative messe in relazione con la tradizione della cavalcata infernale di Teodorico.



## 1. La figura di Teodorico nel corso dei tempi

Il re Teodorico è una delle figure più interessanti e controverse della storia occidentale e ha esercitato un grande fascino nel corso dei tempi. La controversia su questo enigmatico personaggio ha avuto inizio durante la sua vita e ha continuato, con diversa intensità e originalità, fino ai giorni nostri<sup>1</sup>. La figura di Teodorico, caratterizzata dalla compresenza di elementi reali e immaginari, ha seguito a risvegliare l'interesse e l'immaginazione dei posteri, suggestionando storici, letterati, filosofi e artisti. Grande attrazione ha altresì esercitato la figura del leggendario Dietrich von Bern, trasfigurazione mitica del sovrano nella tradizione epica germanica.

Un riscontro dell'importanza e dell'influenza esercitata da Teodorico nella cultura europea è offerto dalla complessa ricezione di questo personaggio nelle diverse epoche storiche e nei diversi ambiti disciplinari. Le fonti dei suoi contemporanei ci restituiscono un'immagine essenzialmente positiva del sovrano<sup>2</sup>, mettendo in evidenza la sua formazione in ambito costantinopolitano, il suo valore militare, il suo grande impegno nel governare l'Italia, la sua politica di pace e di alleanze con i popoli confinanti nonché lo sviluppo edilizio e artistico da lui promosso<sup>3</sup>. Le rappresentazioni figurative di Teodorico

---

<sup>1</sup> Per un approfondimento della più recente bibliografia su Teodorico, si rimanda a GOLTZ 2008b, p. 2, nota 3.

<sup>2</sup> Per un approfondimento della ricezione di Teodorico nella prima metà del VI secolo, si rimanda a GOLTZ 2008b, in particolare per la ricezione bizantina, si vedano pp. 27-73; per la ricezione ostrogota, si vedano pp. 307-346.

<sup>3</sup> Il sovrano attuò con piena convinzione una politica di rilancio e di valorizzazione delle città e della vita urbana. Varie testimonianze ci parlano dei suoi interventi a favore di edifici pubblici, innanzi tutto a Ravenna, capitale del regno, e poi a Roma, a Verona, a Pavia; si trattava in parte di restauri di antichi edifici degradati, in parte di vere e proprie costruzioni *ex novo*. Interventi consistenti sono documentati nella città di Verona, dove Teodorico fece costruire le terme, il suo palazzo e un portico che congiungeva quest'ultimo con la porta romana. Gli vengono inoltre attribuite le fortificazioni della zona sul Colle San Pietro, le fortificazioni a sud dell'abitato Falsorgo, con l'ampliamento delle mura circondanti l'anfiteatro, e la sistemazione di questo a fortilizio. Cfr. HAMARNEH 2008. Per un approfondimento della politica edilizia promossa da Teodorico a Ravenna si rimanda a NOVARA 2008, per gli interventi edilizi promossi a Roma si rimanda a QUARANTA 2008. Per quanto riguarda l'esistenza di un palazzo teodoriciano a Galeata, sono state avanzate diverse ipotesi interpretative, in particolare sulle motivazioni che hanno portato il re a stabilirsi in questa zona. A godere di maggiore credibilità è quella secondo la quale Teodorico si trovasse nella zona per le opere di restauro dell'acquedotto traiano, che riforniva d'acqua la città di Ravenna, avviate nel 502. Tuttavia, solo in seguito agli scavi compiuti dall'Istituto Germanico di Roma nel 1942, e ai risultati delle successive indagini archeologiche compiute dal dipartimento di

di questo periodo sono scarsamente documentate, in quanto, nonostante le fonti scritte nominino diverse effigi<sup>4</sup>, queste non sono purtroppo pervenute fino a noi. Un'eccezione è costituita dal Medaglione aureo ritrovato alla fine del XIX secolo nel territorio di Morro d'Alba<sup>5</sup> e fatto risalire al soggiorno romano del re nel 500.

Archeologia dell'Università di Bologna, si è potuto definire con certezza l'estensione e la complessità del sito, costituito da diversi padiglioni e da un ampio impianto termale. Cfr. PEDONE 2008a, pp. 267-268. Di carattere leggendario sono invece le attribuzioni a Teodorico dell'anfiteatro di Verona e di Castel Sant'Angelo a Roma. Cfr. GOLTZ 2008b, p. 9, nota 26.

<sup>4</sup> Ritratti musivi di Teodorico erano attestati nelle città di Napoli, Pavia, e Ravenna. In questa città, il vescovo Agnello (Cfr. AGNELUS, *Liber pontificalis*, 94, pp. 357-359) riferisce in particolare di un ritratto sulla porta del triclinio a mare e di uno collocato sulla facciata del palazzo, raffigurante Teodorico a cavallo con la lancia e lo scudo, affiancato dalle personificazioni di Roma e di Ravenna. I monumenti scultorei erano altrettanto diffusi dei mosaici. Lo storico bizantino Giordane (Cfr. IORDANIS *De origine*, LVII, 289, p. 119) riferisce di un monumento equestre fatto erigere davanti al palazzo imperiale di Costantinopoli dall'imperatore Zenone in occasione della visita del re goto nella capitale. Anche lo storico Procopio di Cesarea (Cfr. PROCOPII, *De bello*, III, 20, p. 457) racconta di molte effigi di Teodorico esistenti a Roma. Cfr. PASI 1989, p. 255. Il vescovo Agnello (Cfr. AGNELUS, *Liber pontificalis*, 94, p. 359) menziona anche un'altra statua equestre esistente a Ravenna, la quale venne fatta trasportare ad Aquisgrana in occasione della visita di Carlo Magno nel 801. Questo aveva probabilmente una valenza politica, cioè quella di individuare in Carlo Magno il legittimo successore degli antichi re che lo avevano preceduto. Questi intenti si affievolirono tuttavia dopo la morte del re carolingio, come dimostra il componimento latino dell'abate di Reichenau, Walahfrid Strabo, il quale nella sua opera *De imagine Tetrici* manifesta attraverso la descrizione allegorica della statua l'odio dei Franchi verso il re goto. Per il componimento di Walahfrid Strabo si rimanda a HOMEYER 1971, per un approfondimento delle implicazioni politico-ideologiche di questo monumento si rimanda a GOLTZ 2008b, pp. 600-604. Anche la statua del Regisole a Pavia è stata per molto tempo considerata un'effigie del re goto. Più probabilmente questo monumento equestre fu confuso con il ritratto musivo di Teodorico a cavallo menzionato da Agnello (Cfr. AGNELUS, *Liber pontificalis*, 94, p. 357). Questa identificazione fu avvalorata almeno fino al XVII secolo dall'ipotesi, accennata per la prima volta da Riccobaldo da Ferrara all'inizio del 1300, che l'arrivo del gruppo equestre a Pavia fosse da attribuire a Carlo Magno. Evidentemente però Riccobaldo aveva confuso la vicenda del Regisole con la notizia riportata da Agnello del trasferimento ad Aquisgrana del monumento equestre raffigurante Teodorico. Cfr. LOMARTIRE 2008, p. 32.

<sup>5</sup> Questa singolare attestazione figurativa del re venne ritrovata casualmente nel dicembre del 1894 in prossimità di Senigallia in un non meglio specificato deposito sepolcrale. Dopo essere entrata a far parte della collezione di Francesco Gnechi, venne acquistata all'inizio degli anni venti dal Museo Nazionale Romano. Il medaglione, che pesa 15,32 grammi e ha un diametro di 33 millimetri, riporta sul lato frontale la scritta REX THEODERICUS PIUS PRINCIS e rappresenta il re con una lunga capigliatura a caschetto e i baffi, mentre tiene nella mano sinistra un globo sormontato dalla Vittoria. Il retro del medaglione riporta la scritta REX THEODERICUS VICTOR GENTIUM e presenta al centro della chiusura a spilla una raffigurazione della Vittoria pacificatrice. L'attestazione figurativa risulta unica nel suo genere e dimostra la volontà di Teodorico di porsi quale ideale prosecutore degli ideali del mondo romano mutuandone gli strumenti di rappresentazione. In ambito critico sono state elaborate diverse ipotesi riguardo l'emissione del medaglione, ad oggi quella più accreditata lo colloca nell'anno 500, in occasione della visita ufficiale di Teodorico a Roma. Per una più approfondita analisi del reperto numismatico si rimanda a RADNOTI-ALFÖLDI 1978 e ai più recenti contributi di BARSANTI 2008 e SERRA 2008. L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo: <http://www.panorama-numismatico.com/rex-theodericvs-il-medaglione-d%E2%80%99oro-di-morro-d%E2%80%99alba/> (Consultato novembre 2016).

La scarsità di documentazione figurativa va principalmente attribuita alla perdita delle opere commemorative, in parte imputabile alla distruzione e rielaborazione dei monumenti ostrogoti, avvenuta dopo la confisca dei luoghi di culto ariani<sup>6</sup>.

Negli ultimi anni della sua vita, la fama del re andò progressivamente oscurandosi. In particolare, la condanna dei senatori Boezio e Simmaco, nonché la morte di papa Giovanni I, ebbero ripercussioni negative sulla reputazione di Teodorico, offuscando sempre più il ricordo del suo operato<sup>7</sup>. L'eco di questi eventi trovò espressione anche nelle arti figurative, benché solo molto più tardi. In particolare, l'immagine di Boezio prigioniero degli ostrogoti e 'consolato' dalla Filosofia avrebbe continuato a influenzare la fantasia degli artisti fino all'età moderna<sup>8</sup>.

Dopo la morte di Teodorico sorsero diverse ipotesi e leggende sulla sua fine tragica<sup>9</sup>, che venne interpretata come una giusta condanna per i peccati commessi dal re

<sup>6</sup> Dopo la conquista bizantina di Ravenna, l'imperatore Giustiniano I cedette al Vescovo Agnello tutti gli edifici di culto ariani che erano stati costruiti durante il regno ostrogoto. La chiesa palatina, oggi nota come Sant'Apollinare Nuovo, venne riconsacrata a San Martino di Tours, strenuo difensore del credo cristiano e avverso all'eresia ariana, mentre la decorazione musiva venne pesantemente rimaneggiata per cancellare il ricordo del re e della sua sovranità. Il vescovo Agnello epurò i mosaici di tutti i ritratti del re e dei suoi dignitari, come dimostrano le mani tutt'oggi visibili sulle colonne del porticato del palazzo di Teodorico raffigurato sul lato meridionale. Così anche le due processioni di vergini e martiri, che si snodano lungo le pareti laterali della navata, dovevano originariamente rappresentare Teodorico e la sua corte che si recavano in processione verso il Cristo in trono. Anche l'immagine del porto di Classe, situato sul lato nord della navata centrale, venne rimaneggiata come dimostrano le impronte delle cinque figure tutt'ora visibili sulle mura della città. Cfr. LEUZZI 2008, pp. 327-331 (Fig. 74-78). Infine va ricordato il ritratto musivo situato sulla controfacciata a destra dell'ingresso principale, oggi identificato con Giustiniano, per via dell'iscrizione sovrastante, ma che originariamente doveva rappresentare Teodorico, come dimostra l'aggiunta successiva del diadema e della clamide, simboli del potere imperiale. Cfr. BERNARDI 2008, p. 336 (Fig. 84-87).

<sup>7</sup> Per un approfondimento della ricezione di Teodorico dopo la condanna dei senatori romani e la morte di papa Giovanni I si rimanda a GOLTZ 2008b, pp. 355-428 e pp. 447-540.

<sup>8</sup> Per una rapida panoramica della fortuna iconografica incontrata dal motivo della prigionia di Boezio si rimanda a COURCELLE 1964, Fig. 37b-51c. Gli affreschi della cappella di San Matteo nella chiesa di Santa Maria Fuori Porta a Ravenna, andati tragicamente distrutti durante la seconda guerra mondiale, sono stati in passato erroneamente interpretati come una raffigurazione dell'inquisizione e dell'incarcerazione di papa Giovanni I. Più correttamente, Mazzotti vi ha individuato scene della leggenda di papa Sisto II e dei due diaconi Felicissimo ed Agapito. Cfr. MAZZOTTI 1951, p. 310, nota 8, si veda inoltre BISOGNI 1976. Le foto degli affreschi sono disponibili all'indirizzo:

[http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout\\_S2&apply=true&tipo\\_scheda=OA&id=9906&titolo=Maestro+di+Santa+Maria+in+Porto+Fuori%0A%09%09%09%0A%09%09%09%09%09++++%2c+Teodorico+interroga+papa+Giovanni+I](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=9906&titolo=Maestro+di+Santa+Maria+in+Porto+Fuori%0A%09%09%09%0A%09%09%09%09%09++++%2c+Teodorico+interroga+papa+Giovanni+I) (Consultato novembre 2016).

<sup>9</sup> Secondo una leggenda, nata probabilmente per spiegare l'origine della singolare copertura monolitica del famoso mausoleo ravennate, il re, timoroso che si avverasse la profezia secondo cui sarebbe stato ucciso da un fulmine, volle far coprire il suo sepolcro con un grande masso, per potersi rifugiare in caso di

ariano, reo capitale nei confronti del papato e del Senato. A partire da quel momento, i cronisti latini non videro più in lui, quindi, il regnante che tanto aveva fatto nel tentativo di creare una collaborazione tra goti e romani, ma solamente il principe barbaro ed eretico, deciso a far trionfare la propria fede a danno della chiesa di Roma. Era pertanto atto di giudiziosa politica il denigrare quanto più fosse possibile il governo di Teodorico. Il discredito del re non restò però limitato alla sola storiografia, ma trovò espressione anche nell'agiografia, come dimostra il racconto dello scontro tra Sant'Ellero e Teodorico riportato dalla *Vita Hilari*<sup>10</sup> e illustrato nei due rilievi, oggi conservati nel Museo Mambrini di Galeata (Forlì-Cesena)<sup>11</sup>. Nel VI secolo, Papa Gregorio Magno segnò

tempesta. Malgrado la previdenza di Teodorico, un fulmine riuscì comunque ad attraversare la possente copertura uccidendolo sul colpo. Cfr. CALVETTI 1995, pp. 177-78. Per un approfondimento delle implicazioni politico-ideologiche sul sepolcro di Teodorico si rimanda a GOLTZ 2008b, pp. 536-539.

<sup>10</sup> La *Vita Hilari*, composta probabilmente intorno all'VIII secolo in ambito galeatese, racconta in venti capitoli tutta la vita del santo fondatore dell'abbazia di Galeata. Dopo una breve descrizione della vita eremitica del santo, viene narrato lo scontro tra Ellero e il re: «In quel tempo il re Teodorico venne per costruirsi un palazzo sotto quello stesso monte, sopra il fiume Bidente, ed aveva stabilito molte *corvées* per le popolazioni vicine, al fine di costruire un palazzo. Alcuni malvagi uomini del popolo gli annunciarono dicendo: un uomo di nome Ellero, che ha raccolto attorno a sé un grande numero di suoi servi, tenta di non obbedire al comando della tua eccellenza e non obbediscono né alle opere pubbliche né in alcuna altra cosa stabilita dai tuoi comandi. Se tu lo ordini manderemo colà molti dei tuoi soldati che, deportandolo con i suoi familiari, lo conducano alla tua clemenza. Udito ciò il re Teodorico si irritò grandemente e, mandato un drappello di quaranta soldati, comandò di farli venire alla sua presenza. Mentre i soldati andavano e stavano per entrare nel piccolo possedimento per depredate la sua famiglia e stavano salendo per la valle, il beato Ellero li vide colà, si raccolse in preghiera e, prostratosi, così disse al Signore: Signore Gesù Cristo che ti sei degnato di inviarmi il tuo santo Angelo affinché mi aiuti in questo luogo, ed egli mi ha mostrato qui la mia abitazione, a te affido la mia causa. Tu che sei il giudice di tutti sii presente in questo momento affinché non si rallegri, ora costui che vuole rattristare i tuoi servi. Finita la preghiera, subito, quei soldati percorrendo un'altra strada, vagarono attraverso i monti per due giorni. Udito ciò il re Teodorico, pieno di furore, con corsa rapidissima, salì sul cavallo e dominato dallo stesso furore, mentre voleva andare verso il servo di Dio, prima di essere giunto alle mura dello stesso monastero, alla distanza, più o meno, di un lancio di sasso, il cavallo cominciò a gemere e non voleva avanzare. Il re che lo percuoteva, ma non vi è dubbio che il cavallo fosse spaventato da un volto angelico e così si lamentasse. Nella sua grande ira, avendo il re picchiato spesso il cavallo, esso lo fece cadere nello stesso luogo cosicché né il re né il cavallo poterono muoversi. Il re Teodorico, vedendo questo segno, che cioè non aveva fatto una buona cosa, mandò a lui (Ellero) due soldati chiedendogli di venire a liberarlo. Il servo di Dio, udito ciò, pieno di grande gioia, corse lieto a quel comando. E quando il re vide che stava venendo, corse e si gettò ai suoi piedi dicendo: ho peccato nel pensare contro di te una decisione cattiva, istigato da uomini malvagi, ma ti chiedo che tu preghi per me il Signore onnipotente affinché mi perdoni questo peccato che ho pensato. Allora il beato Ellero, prendendolo per la mano, lo rialzò e lo condusse nella sua spelunca e, dopo aver pregato, mangiarono insieme. Da quel giorno il re ebbe quel luogo in molta venerazione e gli donò molto denaro e le possessioni che prima non aveva». BOLZANI 1994, pp. 71-72.

<sup>11</sup> Tradizionalmente i due rilievi sono stati interpretati come una raffigurazione del leggendario scontro tra Sant'Ellero e il re Teodorico. Questa identificazione è per lo più da ricondurre all'iscrizione incisa sul retro dei due rilievi. Vi si legge: TUNC CUM REX THEODE RICUS SEDEBA/ PALATIUM IUXTA FLV



La denigrazione del re trovò espressione, pur se in maniera molto circoscritta, anche nelle arti figurative, come dimostrano la raffigurazione della condanna di Teodorico contenuta nella *Weltchronik* di Heinrich von München<sup>14</sup>, ma soprattutto i due più celebri rilievi scolpiti da Nicolò nel 1138 sul lato destro della facciata della basilica di San Zeno a Verona<sup>15</sup>, i quali costituiscono la più antica attestazione figurativa di una nuova versione della condanna di Teodorico: la cavalcata infernale<sup>16</sup>.

uccidere di spada il patrizio Simmaco, si capì che egli era stato giustamente gettato nel fuoco da coloro che in questa vita egli aveva ingiustamente giudicato). GREGORIUS, *Dialoghi*, IV, 31-32, pp. 256-259.

<sup>13</sup> Per un approfondimento della ricezione di Teodorico dalla fine del VI alla fine del IX secolo, si rimanda a GOLTZ 2008b, pp. 587-605. Per una rapida panoramica della tradizione denigratoria di Teodorico si rimanda a BENEDIKT 1954; PLÖTZENEDER 1957; ZIMMERMANN 1972; MAROLD 1985; CALVETTI 1995 e GOLTZ 2008a.

<sup>14</sup> La miniatura sul foglio 331<sup>r</sup> del codice M 769 della Pierpont Morgan Library di New York costituisce l'unica raffigurazione di Teodorico presente nei nove manoscritti conservatisi della cronaca composta da Heinrich von München nella prima metà del XIV secolo. In accompagnamento al testo che riferisce della condanna del re: "die teufel all chomen./ her Dietreichen ist her nomen/ und fürten in von dann/ in den perck zu Fulcan./ do mûz er nach dez pûches sag/ piz an den jungsten tag/ inn prinnen immer mer". (HEINRICH, *Weltchronik*, 92, 21-27, p. 405), è inserita la miniatura che ritrae Teodorico senza insegne regali mentre con le mani incrociate sul petto viene trasportato da due diavoli verso una montagna dalla quale fuoriescono delle fiamme. Per un approfondimento della ricezione di Teodorico nella *Weltchronik* di Heinrich von München si rimanda a KORNRUMPF 1985, si veda inoltre OTT 1981b. L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/228/143938> (Consultato novembre 2016). Piuttosto discutibile, per la mancanza di attributi iconografici identificativi, appare invece l'identificazione proposta da Fiorentini, che individua nel capitello dell'antica pieve di San Pietro a Gropina in Valdarno, raffigurante un cavaliere disarcionato dal suo cavallo, una rappresentazione di Teodorico mentre precipita nello Stromboli. Cfr. FIORENTINI 2000, pp. 18-19 (Fig. 8, p. 19).

<sup>15</sup> Per una più approfondita analisi dei due rilievi scolpiti sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona si rimanda al capitolo II.2.

<sup>16</sup> La tradizione della cavalcata infernale viene rielaborata e tramandata anche in una serie di attestazioni scritte. Nella *Weltchronik* di Otto von Freising, composta tra il 1143 e il 1145, il vescovo, dopo aver riferito ciò che racconta papa Gregorio nei *Dialoghi*, afferma che esiste anche un'altra 'favola' popolare, secondo la quale re Teodorico scese vivo e a cavallo all'Inferno (Cfr. FRISINGENSIS, *Chronica*, V, 2-3, pp. 380-381). Un'eco di questo racconto si trova nelle più tarde testimonianze risalenti al XV secolo di Felix Hemmerlin (Cfr. GRIMM, *Heldensage*, p. 712) e di Heinrich Steinhöwel (Cfr. GSCHWANTLER 1988, p. 62). Intorno al XIII secolo la *Thidrekssaga* norrena modifica invece l'esito della cavalcata infernale, poiché il re non finisce più all'inferno, ma ottiene la misericordia divina (Cfr. *Piðriks Saga*, pp. 392-394; *Geschichte Thidreks*, pp. 459-460). Diversamente nel *Wunderer* del XV secolo Teodorico viene condotto da un cavallo infernale nel deserto di *Rumeney* dove è costretto a combattere con i draghi fino al giorno del giudizio (Cfr. *Dresdener Heldenbuch*, pp. 296-315). La leggenda della cavalcata infernale di Teodorico si ritrova, con qualche modifica, anche in Spagna, nel *Libro de los exemplos* del XV secolo (Cfr. *Libro exemplos*, 114, pp. 115-116). Un caso particolare è rappresentato, invece, dalle testimonianze veronesi di Giovanni Diacono nel XIV secolo (citato secondo CIPOLLA 1895, pp. 644-645), di Girolamo Dalla Corte nel XVI secolo (Cfr. DALLA CORTE 1596, p. 97) e di Scipione Maffei nel XVIII secolo (Cfr. MAFFEI 1732, p. 120), oltre che dall'Itinerario di viaggio del barone Leos von Rožmítal risalente al XV secolo (Cfr. *Leo's von Rožmítal Reise*, p. 122), le quali dimostrano come questa tradizione fosse conosciuta anche in ambito veronese. Un'altra testimonianza importante di questa tradizione per quanto limitata al

D'altro canto, nonostante la fama di despota e di oppressore, il suo personaggio fu utilizzato in altre epoche anche come strumento di legittimazione in caso di contrasti politici. Così, ad esempio, in occasione della lotta delle Investiture, la politica condotta da Teodorico durante lo scisma laurenziano venne usata da entrambi gli schieramenti per legittimare le proprie prerogative<sup>17</sup>. Anche Can Grande della Scala, in occasione della lotta contro i Guelfi di Bologna, non esitò a richiamarsi al re goto, definendosi, in un sonetto a lui attribuito, il nuovo "Diatricco"<sup>18</sup>.

La figura del re fu utilizzata anche in chiave esegetica. Nell'illustrazione del commento dell'Apocalisse redatto nella seconda metà del XIII secolo dal minorita Alessandro di Brema, che intese tradurre per la prima volta in immagini l'Apocalisse di San Giovanni nell'interpretazione di Gioacchino da Fiore, Teodorico, insieme ai principali personaggi storici coinvolti nello scisma laurenziano, rappresenta la liberazione dei quattro angeli dell'Eufrate (Ap. 9,13-19)<sup>19</sup>.

solo motivo del bagno, è quella dell'abate islandese Nikulàs Bergsson, il quale nella descrizione dell'itinerario compiuto in occasione del suo pellegrinaggio verso la terra santa tra il 1153 e il 1154, nomina nei pressi di Viterbo il "þidreksbad" (bagno di Teodorico), corrispondente all'attuale località di Bagnoregio (Cfr. SIMEK 1990, p. 481. La traduzione in italiano è disponibile in SCOVAZZI 1967). Infine, un ultimo racconto che presenta numerose analogie con la leggenda della cavalcata, sebbene non menzioni direttamente il re goto, è quello contenuto nelle *Gesta Romanorum* del XIV secolo (Cfr. *Gesta Romanorum*, pp. 594-596). La tradizione della cavalcata infernale richiama molto da vicino anche quella della caccia selvaggia, presente in un consistente gruppo di testi medievali e folklorici, e va sicuramente posta in relazione con la credenza che fa di Teodorico uno dei conduttori tradizionali del "terrificante corteo dei morti viventi che trascorre per l'aria in determinati periodi dell'anno portando spavento e cacciando gli esseri umani". (DONÀ 2003, p. 400). La credenza è stata riscontrata nei territori tedeschi, ma anche in Italia, in particolare nel bellunese dove il cacciatore selvaggio viene chiamato Beatrich, nella Valsugana dove viene chiamato Beatrico, e nel Trentino, a Molina di Fiemme, dove l'appellativo Teatrico riprende evidentemente il nome del re Teodorico. Una traccia significativa di questo mito può essere ritrovata anche nella novella ottava della V giornata del *Decameron* di Boccaccio, nella quale Nastagio degli Onesti è diretto testimone di una caccia infernale, a scopo espiatorio, da parte di un oscuro cavaliere che insegue lo spirito della donna che aveva amato in vita. Cfr. CALVETTI 1995, pp. 179-184. Per un approfondimento della tradizione della caccia selvaggia in relazione a Teodorico, si rimanda a SIEBER 1931; KRAPPE 1933; PLASSMANN 1940; GINZBURG 1989.

<sup>17</sup> Cfr. GOLTZ 2008b, pp. 5-6.

<sup>18</sup> Cfr. CARRARA 1982, pp. 59-60. «Guelfi, il gran prence nobil di Sterricco/ poi ch'è ha 'l gran Can raccolto in le sue braccia,/ convienvi allontanar, ché con gran traccia/ segui serete presto dal Diatricco./ E chi ci rimarrà tal avrà stricco,/ che Morte no i torrà forte coraccia;/ ma, come serpi l'un l'altro si straccia,/ si mal messo serà qual è più ricco./ Questa sentenza vèn da Dio celeste:/ che voi e 'l vostro chiamar re Roberto/ lo mondo avì con crudeltà disperto./ Ma 'l santo imperio, c'ha ben l'occhio avertto,/ vuol dar a' suoi fedei gioiose feste,/ e farvi in oriente aver gran peste». *Sonetti*, p. 63.

<sup>19</sup> Per un approfondimento della ricezione figurativa di Teodorico nel commento dell'Apocalisse di Alessandro di Brema, si rimanda al capitolo II.1.10.

Un'immagine diversa di Teodorico trasmettono, invece, le saghe e i poemi epici sviluppatasi intorno alla figura del leggendario Dietrich von Bern, trasfigurazione mitica dello storico re. In quanto primo vero uomo di stato dei germani, Teodorico diventa l'archetipo dell'eroe germanico e proprio intorno a lui si sviluppa uno dei più significativi cicli eroici di origine germanica. La sua vita e le sue imprese vengono così modificate, deformate e fantasiosamente adattate, ridotte o ampliate a seconda della funzione esemplare che egli va ad assumere nei diversi componimenti epici ed eroici<sup>20</sup>.

Le origini del ciclo leggendario, che si è definitivamente compiuto in epoca carolingia, sono incerte. È probabile che sia nato o in ambito nord-italico ad opera dei Longobardi, i quali dopo aver invaso l'Italia nel 568 si apprestarono a raccogliere l'eredità ostrogota, o ad opera dei Bavari e degli Alemanni, ai quali Teodorico aveva concesso protezione e aree d'insediamento<sup>21</sup>.

Diversamente dalla tradizione denigratoria, le leggende di area germanica hanno costantemente esaltato la personalità di Teodorico, evidenziando ben presto nella figura del re le qualità del guerriero paziente, prudente e sfortunato. Ingiustamente esiliato per volere del crudele zio Ermanarico, Teodorico viene costretto a rifugiarsi presso la corte di Attila, dove trascorre i successivi trent'anni. In questo periodo cerca più volte di riconquistare il suo regno, senza tuttavia riuscirci. Solo nella *Thidrekssaga* norrena viene narrato il definitivo rientro di Teodorico in Italia, dando così finalmente un esito positivo al lungo esilio dell'eroe<sup>22</sup>. Contemporaneamente, si sviluppa la tradizione della *Aventiurehaften Dietrichepik*, nella quale Teodorico incontra e fronteggia, in una serie di avventure, creature soprannaturali come nani, mostri e draghi. I temi cari alla tradizione denigratoria, come la condanna dei senatori Boezio e Simmaco o la morte di Papa Giovanni I, non vengono tematizzati nelle saghe e nei poemi epici, tralasciando così di

---

<sup>20</sup> Cfr. GOLTZ 2008b, p. 6. Per una panoramica delle saghe e dei poemi epici sviluppatasi intorno alla figura di Dietrich von Bern, si rimanda a HEINZLE 1984; ROSENFELD 1984b; WISNIEWSKI 1986.

<sup>21</sup> Cfr. GOLTZ 2008b, p. 7.

<sup>22</sup> Il rientro in Italia di Dietrich, viene narrato anche nella *Hildebrandslied*, in questo componimento tuttavia il glorioso ritorno di Dietrich viene offuscato dall'esito tragico del duello combattuto tra Hildebrand e Hadubrand, cioè tra padre e figlio con la morte di quest'ultimo. Diversamente nel componimento *Koninc Ermenrikes Dot* l'eroe riesce con i suoi compagni ad uccidere il crudele zio. Cfr. GOLTZ 2008b, p. 7, nota 22 con riferimento alla letteratura ivi menzionata.

offuscare la condotta esemplare dell'eroico re. Anche la condanna all'inferno compare solo raramente nelle saghe e nei poemi epici, e quando è presente, essa assume un tono conciliante, riferendosi per di più ad una scomparsa di carattere meraviglioso, la quale permette di mantenere viva la speranza di un eventuale ritorno del re<sup>23</sup>.

La ricezione fortemente positiva di Teodorico all'interno dei cicli epici trova espressione anche nelle arti figurative, come dimostrano le numerose raffigurazioni nei codici illustranti i poemi epici di Dietrich von Bern<sup>24</sup>, ma anche una serie di affreschi, come quelli di Castel Roncolo di Bolzano<sup>25</sup>, di Castel Montechiaro nei pressi di Prato allo Stelvio<sup>26</sup>, della chiesa di Floda in Södermanland a sud di Stockholm<sup>27</sup>, o ancora quelli realizzati nel Castello di Wildenstein vicino ad Heilbronn<sup>28</sup>.

---

<sup>23</sup> La scomparsa di Teodorico viene rielaborata positivamente in una serie di testi: una testimonianza del suo ritorno in qualità di ammonitore è fornita dagli *Annales Colonienses maximi* del XII secolo (Cfr. *Annales*, p. 804). L'esito della cavalcata infernale viene modificato positivamente nella *Thidreks saga* norrena del XIII secolo (Cfr. *Piðriks Saga*, pp. 392-394; *Geschichte Thidreks*, pp. 459-460). Anche il motivo della scomparsa di Teodorico all'interno del vulcano, viene riadattato nel *Wartburgkrieg* della fine del XIII secolo dove si narra, come il re dei nani, Laurin, conduca Dietrich nel regno di suo fratello Sinnels a Palakers, nei pressi del mitico "Lebermeer", il mare gelatinoso e immobile dei racconti di viaggio, dove vivono felicemente mille anni. Per trarre in inganno il popolo fanno però costruire un monte di fuoco, attraverso il quale una strada conduce a questo paradiso terrestre (Cfr. *Wartburgkrieg*, pp. 223-227). Secondo un'altra versione, contenuta nel *Chronicon imperatorum et pontificum Bavaricum* della fine del XIII secolo, Teodorico sarebbe invece il figlio di una bestia marina e, disceso vivo all'inferno, uscirebbe dal mare per combattere contro il suo nemico Witige (Cfr. *Chronicon imperatorum*, p. 222). Nel *Wunderer* del XV secolo Teodorico è invece costretto a combattere con i draghi fino al giorno del giudizio. Questo esito, benché rappresenti una punizione, lascia comunque aperta la possibilità di un'eventuale redenzione (Cfr. *Dresdener Heldenbuch*, pp. 296-315). Il motivo della scomparsa appare ancora in appendice al *Heldenbuch* della fine del XV secolo, dove viene narrato come dopo l'ultima grande battaglia di Verona, nella quale muoiono tutti i compagni del re, un nano si presenti a Dietrich e lo inviti a seguirlo senza che si sappia più niente di lui (Cfr. *Heldenbuch*, p. 11).

<sup>24</sup> Le illustrazioni dei poemi epici raffigurano principalmente i duelli combattuti da Dietrich von Bern contro nani, mostri e draghi. Per un catalogo delle diverse raffigurazioni contenute nei codici epici, si rimanda a LIENERT 2008, pp. 264-269. Per una più approfondita analisi di queste illustrazioni, si rimanda a OTT 1981a.

<sup>25</sup> Nella celebre serie delle Triadi affrescate sulla parete esterna della casa d'Estate, fatta costruire dalla famiglia Vintler alla fine del XIV secolo, sono raffigurati, tra cavalieri, eroi, giganti e nani, i tre guerrieri più valorosi delle saghe germaniche: Dietrich von Bern, Sigfrido e Dietleib. Cfr. PEDONE 2008b, p. 280. Per una più approfondita analisi degli affreschi di Castel Roncolo, si rimanda a BECHTOLD 2000. L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo: [http://www.runkelstein.info/images\\_big/triade\\_6x.html](http://www.runkelstein.info/images_big/triade_6x.html) (Consultato novembre 2016).

<sup>26</sup> Gli affreschi di Castel Montechiaro, datati al XV secolo e oggi conservati presso il Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum di Innsbruck raffigurano i duelli di Dietrich von Bern contro Dietleib e il nano Laurin. Cfr. LIENERT 2008, pp. 263-264. Un'immagine in bianco e nero è disponibile all'indirizzo: <http://www.rdklabor.de/wiki/Datei:03-1489-1.jpg> (Consultato novembre 2016).

In questo contesto, risulta interessante notare che, accanto alla tradizione epica di Teodorico, esistono anche altre testimonianze che ci tramandano un'immagine positiva del re o che perlomeno rendono degne di nota le sue imprese, cosicché lo spettro oltremodo differenziato della ricezione teodoriciano risulta avvalorato<sup>29</sup>.

Questa differenziazione trova conferma anche sul piano figurativo, in quanto esistono alcune interessanti illustrazioni, le quali ci tramandano un'immagine di Teodorico in veste di sovrano, seduto in trono con le insegne regali<sup>30</sup> o come cavaliere armato impegnato in duello<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Gli affreschi realizzati da Albertus Pictor nella seconda metà del XV secolo sulle volte della chiesa di Floda in Södermanland raffigurano diverse coppie di eroi tra cui Dietrich von Bern e Witige. Cfr. LIENERT 2008, p. 266. L'immagine in bianco e nero è disponibile all'indirizzo: <http://kmb.raa.se/cocoon/bild/show-image.html?id=16000200094528> (Consultato novembre 2016).

<sup>28</sup> Gli affreschi del castello di Wildenstein, commissionati dal conte Gottfried Werner von Zimmern all'inizio del XIV secolo, raffigurano in due serie sovrapposte le avventure di Dietrich von Bern e del suo compagno Hildebrand. Cfr. LIENERT 2008, pp. 268-269. Immagini a colori sono disponibili all'indirizzo: <http://users.ox.ac.uk/~fmml2152/sigenot/> (Consultato novembre 2016).

<sup>29</sup> Si ricordano, in particolare, la *Vita Caesarii* di Cesario d'Arles, l'*Historia Gothorum* di Isidoro di Siviglia, l'*Historia Romana* di Paolo Diacono, la *Cronaca* dello Pseudo Fredegario e il *Chronicon* di Sigebert di Gembloux. Cfr. GOLTZ 2008b, p. 9.

<sup>30</sup> Nell'iniziale miniata del *Gesta Theoderici Regis*, contenuto nel Frammento U.H. 16, fol. 2<sup>v</sup> della Badische Landesbibliothek di Karlsruhe, risalente al XII secolo, il re, identificato dall'iscrizione THEODERICU, è rappresentato con un fiore in mano e il capo coronato, seduto su un semplice trono. L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo: <http://digital.blb-karlsruhe.de/blbhs/Handschriften/content/pageview/2874230> (Consultato novembre 2016). Per un approfondimento della ricezione di questa miniatura in ambito critico, si rimanda al capitolo II.1.10. Per la ricezione di Teodorico nella *Cronaca* dello Pseudo Fredegario, si rimanda a BORCHERT 2005. La miniatura a tutta pagina sul foglio 1<sup>v</sup>, del *Gesta Theoderici Regis* contenuto nel codice Vulc. 46 della Universitaire Bibliotheken di Leiden, risalente al XII secolo, presenta il re identificato dall'iscrizione THEODERICUS REX assiso in trono, con la corona, lo scettro e un rotulo su cui è riportato un citato del quinto capitolo del primo libro delle *Variarum* di Cassiodoro: "Sic est. Nam et medendi peritus. invitum frequenter salvat egrotum". A questa illustrazione fa da *pendant* quella del senatore raffigurato con una lunga barba e il capo coperto mentre tiene in mano un libro su cui si legge: "Cogi debet, ut sit quietus. qui suo vitio renuit esse pacificus". Cfr. WEITZMANN 1936, p. 178 (Fig. 10-11). Una più tarda raffigurazione del re è conservata nelle *Cronache di Norimberga*, conosciute anche come *Liber Chronicarum* o *Die Schedelsche Weltchronik*. Quest'opera, scritta da Hartmann Schedel e famosa per le numerose illustrazioni realizzate da Michael Wolgemut e Wilhelm Pleydenwurff, è una delle più importanti opere stampate nel XV secolo, la cui edizione ebbe un enorme successo. Nei numerosi esemplari conservatisi, il re è raffigurato in coppia con Odoacre con la barba lunga, lo scettro e la corona. Per una più approfondita analisi delle *Cronache di Norimberga*, si rimanda a RÜCKER 1973; FÜSSEL 1994; DALLAPIAZZA 2013. L'immagine sul foglio 141<sup>r</sup> dell'esemplare conservato nell'Universitätsbibliothek di Heidelberg è disponibile all'indirizzo: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/is00309000/0287> (Consultato novembre 2016).

<sup>31</sup> Il disegno a penna eseguito sulla parte inferiore del foglio 122<sup>r</sup> del codice Palatinus latinus 927 della Biblioteca Apostolica Vaticana, composto nel XII secolo nel monastero della Santissima Trinità in Monte Oliveto a Verona, raffigura l'episodio riportato dal *Anonymus Valesianus* della battaglia tra Teodorico e

Un'influenza completamente diversa viene esercitata dal personaggio di Teodorico nella tradizione bizantina. A differenza della tradizione occidentale, le fonti orientali menzionano a mala pena la condanna dei due senatori, la morte di papa Giovanni I e la condanna all'inferno del re, il quale gode quindi in questo contesto di minor dispregio<sup>32</sup>. La tradizione bizantina sembra, infatti, concentrarsi principalmente sul rapporto teso e incostante tra Teodorico e Bisanzio. La maggior parte delle fonti tratta della giovinezza del re trascorsa a Bisanzio, della sua politica di alleanza con l'impero e in particolare della legittimità della sua sovranità sulla penisola italiana. Benché le critiche al re gotico non vengano risparmiate, gli apprezzamenti negativi sono relativamente rari. Molto più spesso i documenti trattano del suo valore militare, della sua intelligenza e del suo ruolo di sovrano coscienzioso e lungimirante<sup>33</sup>. Inoltre, anche in ambito bizantino la figura di Teodorico venne usata come strumento di legittimazione in caso di conflitti politici. In particolare durante il XII-XIV secolo, in occasione delle dispute con sovrani e regine dell'occidente, la subordinazione di Teodorico a Bisanzio venne utilizzata per legittimare la superiorità dell'impero bizantino sull'occidente<sup>34</sup>.

Con gli umanisti del XIV e XV secolo ha inizio la fase più prospera e versatile della tradizione teodoricianica. La nuova visione storica che caratterizza l'umanesimo, il recupero degli antichi e la scoperta di nuove fonti, il distacco graduale dalla tradizione medievale e la distanza critica nei confronti della chiesa e, non da ultimo, il primo emergere di una coscienza nazionale, hanno fortemente influenzato la ricezione del re durante il Rinascimento. Gradualmente il ricordo dei suoi meriti e delle sue imprese acquisì una nuova coscienza storica. Grazie alla lettura delle fonti antiche era, infatti, divenuto noto l'impegno di Teodorico per il recupero e la salvaguardia della cultura

---

Odoacre per la conquista di Verona. I due cavalieri, identificati come "Theodericus Rex" e "Odoachar Rex", sono entrambi raffigurati con la cotta di maglia, lo scudo a mandorla e l'elmo conico mentre si affrontano a cavallo impugnando le lance. Cfr. BERSCHIN 1992, pp. 95-96. Per una più approfondita analisi del codice Palatinus latinus 927 si rimanda a CARRARA 1964. Per la ricezione di Teodorico nel *Anonymus Valesianus* si rimanda a GOLTZ 2008b, pp. 476-521. L'immagine in bianco e nero è disponibile all'indirizzo: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theoderich\\_odoaker\\_bav\\_cpl\\_927.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theoderich_odoaker_bav_cpl_927.jpg) (Consultato novembre 2016).

<sup>32</sup> Cfr. GOLTZ 2008b, p. 9.

<sup>33</sup> Per un approfondimento della ricezione di Teodorico in ambito bizantino, si rimanda a GOLTZ 2008b, pp. 177-303 e pp. 555-578.

<sup>34</sup> Cfr. GOLTZ 2008b, pp. 583-586.

classica e di questo gli veniva reso merito<sup>35</sup>. Nonostante la condanna dei senatori Boezio e Simmaco continuasse a essere percepita come una colpa del re, la sua cattiva fama di persecutore dei cristiani e la sua punizione eterna incontrarono sempre meno credito. In particolare oltralpe, presso gli umanistici tedeschi e scandinavi, la precedente diffamazione venne ben presto sostituita da una viva ammirazione.

Come reazione nei confronti degli umanisti italiani, che gli rimproveravano di essersi lasciato sopraffare dall'impeto distruttivo dei popoli nordici colpevoli di aver gravemente compromesso l'eredità classica, gli umanisti d'Oltralpe assunsero invece un atteggiamento encomiastico di grande ammirazione nei confronti dei goti della *Völkerwanderungszeit*, dei quali si sentivano di aver raccolto l'eredità<sup>36</sup>.

Teodorico, in quanto personificazione esemplare del valore guerriero germanico e della *virtus* romana diventa così il capostipite ideale, nel quale si identificano interi popoli, come ad esempio la Svezia e la Spagna durante il Concilio di Basilea<sup>37</sup>, ma anche singoli sovrani come ad esempio l'imperatore Massimiliano I. Questa celebrazione trova espressione anche nella arti figurative, come dimostra la celebre Xilografia dell'Arco trionfale, realizzata su progetto di Albrecht Dürer tra il 1515-1517, nella quale Teodorico, in veste di sovrano germanico, appare nella serie degli imperatori romani da Cesare a Massimiliano I<sup>38</sup>. Analogamente, la figura del re viene effigiata insieme agli altri antenati e ai rappresentanti della casata d'Asburgo nella cosiddetta *Köldererrolle*<sup>39</sup> risalente alla prima metà del XVI secolo. Questa celebrazione del re goto trova, infine, la sua più sublime espressione nella statua bronzea, realizzata da Peter Vischer il Vecchio, per il celebre monumento funebre dell'imperatore Massimiliano I nella Hofkirche di Innsbruck<sup>40</sup>.

---

<sup>35</sup> Cfr. GOLTZ 2008b, p. 10.

<sup>36</sup> Cfr. GOLTZ 2008b, p. 11.

<sup>37</sup> Cfr. GOLTZ 2008b, p. 11.

<sup>38</sup> Cfr. SCHAUERTE 2001, p. 311. L'immagine è disponibile all'indirizzo: <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/index.php?selTab=3&currentWerk=934&> (Consultato novembre 2016).

<sup>39</sup> Cfr. ROSENAUER 1992, p. 363. L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo: [www.khm.at/de/object/bf7565206c/](http://www.khm.at/de/object/bf7565206c/) (Consultato novembre 2016).

<sup>40</sup> Cfr. OBERHAMMER 1935, pp. 404-419 (Fig. 228, p. 407).

La ricezione positiva del re, iniziata in epoca umanistica e rimasta pressoché immutata fino all'epoca contemporanea, non comportò tuttavia un completo esaurimento della tradizione diffamatoria di Teodorico<sup>41</sup> anche se questa perse di efficacia.

È infine con l'emergere dei nazionalismi che si risveglia nuovamente l'interesse per questa figura. In Italia la ricezione dell'immagine di Teodorico conosce un momento di diffusa e rinnovata fortuna verso la fine dell'Ottocento, dopo l'Unità d'Italia, con il consolidarsi di una coscienza nazionalistica. In occasione della stipulazione della Triplice Alleanza, Giosuè Carducci, che mal vedeva il Trattato, scrisse il celebre componimento, *La leggenda di Teodorico*<sup>42</sup>, nel quale:

«Il 'ri-sorgere' di Boezio si contrappone [...], simbolicamente e ideologicamente, all'inabissamento di Teodorico, ribaltando le sorti dei due protagonisti della leggenda e

<sup>41</sup> In particolare la ricezione del re nei drammi gesuitici del XVII e XVIII secolo, nei quali la condanna di Teodorico veniva usata come strumento di intimidazione contro i protestanti, dimostra come la tradizione denigratoria abbia continuato a perdurare nel corso del tempo. Cfr. GOLTZ 2008b, p. 11.

<sup>42</sup> Nella celebre poesia, Carducci fuse insieme le fonti epiche germaniche, relative alle sanguinose vicende degli eroi nibelunghi, e quelle della punizione divina del sovrano «Su 'l castello di Verona/ Batte il sole a mezzogiorno:/ Da la Chiusa a'l pian rintrona/ Solitario un suon di corno:/ Mormorando per l'aprico/ Verde il grande Adige va;/ Ed il re Teodorico/ Vecchio e triste a'l bagno sta./ Pensa il dí che a Tulna ei venn/ Di Crimilde ne'l cospetto/ E il cozzar di mille antenne/ Ne la sala de'l banchetto./ Quando il ferro d'Ildebrando/ Su la donna si calò/ E da'l funere nefando/ Egli solo ritornò./ Guarda il sole sfolgorante/ E il chiaro Adige che corre,/ Guarda un falco roteante/ Sovra i merli de la torre;/ Guarda i monti da cui scese/ La sua forte gioventú./ Ed il bel verde paese/ Che da lui conquiso fu./ Il gridar d'un damigello/ Risonò fuor de la chiostra:/ - Sire, un cervo mai sí bello/ Non si vide a l'età nostra./ Egli ha i piè d'acciaro a smalto./ Ha le corna tutte d'òr.- / Fuor de l'acque diede un salto/ Il vegliardo cacciator./ - I miei cani, il mio morello./ Il mio spiedo - egli chiedea;/ E il lenzuol quasi un mantello/ A le membra si avvolgea./ I donzelli ivano. In tanto/ Il bel cervo disparí./ E d'un tratto a'l re da canto/ Un corsier nero nitrí./ Nero come un corbo vecchio./ E ne gli occhi avea carboni./ Era pronto l'apparecchio./ Ed il re montò in arcioni./ Ma i suoi veltri ebber timore/ E si misero a guair./ E guardarono il signore/ E no'l vollero seguir./ In quel mezzo il caval nero/ Spiccò via come uno strale./ E lontan d'ogni sentiero/ Ora scende ed ora sale./ Via e via e via e via:/ Valli e monti esso varcò./ Il re scendere vorria./ Ma staccar non se ne può./ Il più vecchio ed il più fido/ Lo seguía de' suoi scudieri./ E mettea d'angoscia un grido/ Per gl'incogniti sentieri:/ - O gentil re de gli Amali./ Ti seguui ne' tuoi be' dí./ Ti seguui tra lance e strali./ Ma non corsi mai cosí./ Teodorico di Verona./ Dove vai tanto di fretta?/ Tornerem, sacra corona./ A la casa che ci aspetta? - / - Mala bestia è questa mia./ Mal cavallo mi toccò:/ Sol la Vergine Maria/ Sa quand'io ritornerò. - / Altre cure su ne'l cielo/ Ha la Vergine Maria:/ Sotto il grande azzurro velo/ Ella i martiri covria./ Ella i martiri accoglieva/ De la patria e de la fe':/ E terribile scendeva/ Dio su 'l capo a'l re./ Via e via su balzi e grotte/ Va il cavallo a'l fren ribelle:/ Ei s'immerge ne la notte./ Ei s'aderge in vèr' le stelle./ Ecco, il dorso d'Appennino/ Fra le tenebre scompar./ E ne'l pallido mattino/ Muggia a basso il tósco mar./ Ecco Lipari la reggia/ Di Vulcano ardua che fuma/ E tra i bòmbiti lampeggia/ De l'ardor che la consuma:/ Quivi giunto il caval nero/ Contro il ciel forte springò/ Annitrendo; e il cavaliere/ Ne'l cratere inabissò./ Ma da'l calabro confine/ Che mai sorge in vetta a'l monte?/ Non è il sole, è un bianco crine;/ Non è il sole, è un'ampia fronte./ Sanguinosa, in un sorriso/ Di martirio e di splendor:/ Di Boezio è il santo viso./ De'l romano senator». CARDUCCI, *Rime*, LXVI, *La leggenda di Teodorico*, pp. 176-182.

rivendicando con la sconfitta della barbarie l'esaltazione della civiltà antica e il mito della romanità». <sup>43</sup>

Gli aspetti positivi del governo del re goto vennero, invece, messi in luce dalle suggestive immagini create da Lodovico Pogliaghi per illustrare la *Storia d'Italia* di Francesco Bartolini, pubblicata dai Fratelli Treves nel 1892<sup>44</sup>. Anche Oltralpe lo spirito nazionalistico portò ad un rinnovato interesse per la cultura germanica e per Teodorico, che trova espressione anche nelle arti figurative. A questo periodo risalgono i celebri affreschi realizzati da Julius Schnorr von Carolsfeld nel Königsbau di Monaco<sup>45</sup>, le pitture murali eseguite su disegno di Moritz von Schwind nel castello di Hohenschwangau a Schwangau<sup>46</sup> e il grande ciclo di Karl Schmoll von Eisenwerth nel Cornealianum di Worms<sup>47</sup>.

Nel XX secolo, con l'inasprimento delle tensioni nazionalistiche, le vicende leggendarie di Teodorico costituirono in Italia il richiamo esemplare per le rivendicazioni dei territori italiani avanzate dal popolo tedesco. Nel 1933 la fontana di re Laurino, oggi situata nei pressi della stazione ferroviaria di Bolzano e raffigurante l'eroe goto mentre atterra il nano delle Dolomiti Laurin, fu fatta bersaglio del violento risentimento nazionalistico di una parte della popolazione locale, che vedeva in quel gruppo scultoreo un oltraggio al popolo italiano, idealmente rappresentato dal nano Laurin, il quale veniva

---

<sup>43</sup> PEDONE 2008b, p. 280.

<sup>44</sup> Cfr. PEDONE 2008b, pp. 280-281 (Fig. 210, p. 404).

<sup>45</sup> Nel celebre ciclo di affreschi rappresentante il mito dei Nibelunghi, realizzato da Julius Schnorr von Carolsfeld nel Königsbau di Monaco tra il 1831 e il 1867 Teodorico viene raffigurato più volte nella sala degli eroi e nella sala della vendetta. Per una più approfondita analisi degli affreschi si rimanda a NOWALD 1978. Le immagini a colori sono disponibili all'indirizzo:

<http://www.zi.fotothek.org/VZ/kuenstlerliste/Schnorr%20von%20Carolsfeld,%20Julius> (Consultato novembre 2016).

<sup>46</sup> I sedici affreschi realizzati tra il 1835 e il 1836 nella sala delle feste del castello di Hohenschwangau raffigurano scene della *Wilkinasage* e della *Dietrichsage*. Per una più approfondita analisi degli affreschi si rimanda a HAASEN 1998.

<sup>47</sup> In uno dei sette dipinti raffiguranti la *Saga dei Nibelunghi* realizzati da Karl Schmoll von Eisenwerth nel Cornealianum di Worms tra il 1913 e il 1915 è rappresentato Teodorico mentre atterra Hagen. Del ciclo andato tragicamente distrutto durante la seconda guerra si sono conservati numerosi schizzi e i cartoni preparatori. Cfr. SCHMOLL 2003. L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo: [http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03\\_beitrag/diekamp/eisenwerth/fessel.html](http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/diekamp/eisenwerth/fessel.html) (Consultato novembre 2016).

dominato dall'eroe germanico Dietrich von Bern<sup>48</sup>. Anche il regime nazionalsocialista dimostrò grande interesse per il re. Nel 'Nuovo Ordine Mondiale' promosso dal Terzo Reich, la città di Sebastopoli in Crimea, sarebbe dovuto essere rinominata *Theoderichshafen*<sup>49</sup>. Il mausoleo di Teodorico a Ravenna, poi, divenne oggetto di rinnovata attenzione, numerosi studi e restauri furono condotti in questo periodo sotto la direzione di Heinrich Himmler<sup>50</sup>. La grande fama goduta da Teodorico durante il regime nazionalsocialista è dimostrata anche da un episodio degli ultimi anni della seconda guerra mondiale: quando, in occasione dei bombardamenti alleati nel luglio del 1944 il mausoleo di Ravenna venne gravemente danneggiato, Hitler, che vedeva nel re un capostipite del popolo tedesco, venne persuaso a spostare il fronte a nord della città, ponendo così fine ai bombardamenti e preservando la città stessa e i suoi monumenti dalla distruzione<sup>51</sup>.

La moderna ricezione di Teodorico si caratterizza per una grande ricchezza e varietà di forme. In particolare la comparsa di romanzi<sup>52</sup>, opere teatrali<sup>53</sup> e film sul re goto, dimostra come la fortuna commerciale di Teodorico abbia avuto sempre più successo<sup>54</sup>. Il re non compare tuttavia solo nelle opere letterarie, ma a fine Ottocento diventa anche strumento promozionale per sigari<sup>55</sup> e prodotti alimentari<sup>56</sup>. Nella letteratura d'avventura e nei libri per ragazzi il personaggio di Teodorico diventa

---

<sup>48</sup> Cfr. PEDONE 2008b, pp. 275-276.

<sup>49</sup> Cfr. GOLTZ 2008b, p. 12.

<sup>50</sup> Cfr. GOLTZ 2008b, p. 12.

<sup>51</sup> Cfr. GOLTZ 2008b, pp. 12-13.

<sup>52</sup> Si ricordano in particolare il romanzo di Oskar Wünscher *Der Untergang des Thüringer Königreichs. Eine Erzählung aus der Völkerwanderung zur Zeit Theoderichs des Großen* (Eisenach, 1928) e quello di Hanna Malewska, *Die Gestalt dieser Welt vergeht* (trad. di Henryk Bereska, Berlin, 1973). Cfr. GOLTZ 2008b, p. 13, nota 47.

<sup>53</sup> Si ricorda in particolare l'opera *Teodorico* presentata a Venezia nel 1720 (Libretto di Antonio Salvi, musica di Giovanni Porta), a Bologna nel 1728 (Libretto di Antonio Salvi, musica di G.M. Buini et al.), a Bruna nel 1737 (Libretto di Alessandro Manfredi, musica di Matteo Lukini) e a Genova nel 1737 (Libretto di Francesco Bardella, musica di Baldassare Galuppi). Cfr. GOLTZ 2008b, p. 13, nota 48.

<sup>54</sup> Nel 1954 la WDR Produktion mandò in onda il radiodramma *Die Nibelungen*. Più recentemente il Bayerischer Rundfunk ha girato un documentario sugli ostrogoti intitolato *Das goldene Zeitalter Theoderichs* (2003). Cfr. GOLTZ 2008b, p. 14, nota 50.

<sup>55</sup> Cfr. PEDONE 2008b, p. 281 (Fig. 212, p. 404).

<sup>56</sup> Cfr. GOLTZ 2008b, p. 14 (Fig. 17, p. 620).

personificazione dell'ideale cavaliere senza macchia e senza paura. Le versioni cinematografiche non si discostano molto da questo filone<sup>57</sup>.

Un altro aspetto sicuramente interessante è la particolare fama goduta da Teodorico a Verona, dove, oltre ad essere conservati i famosi rilievi zenoniani, esistono specialità gastronomiche<sup>58</sup>, quartieri, ristoranti e Bed&Breakfast intitolati al re<sup>59</sup>.

Infine, un'idea di quanto sia tutt'ora viva, ma pur sempre controversa, la ricezione del re goto, è data dai diversi commenti pubblicati nel Web<sup>60</sup>, a dimostrazione del fatto che questo straordinario personaggio storico continua ad affascinare ed incantare oggi come ieri.

---

<sup>57</sup> Si ricorda in particolare il film di Robert Siodmak *La calata dei Barbari* (1968), tratto dal celebre romanzo di Felix Dahn, *Ein Kampf um Rom* del 1876. Cfr. PEDONE 2008b, p. 281.

<sup>58</sup> L'origine di una delle più tipiche ricette veronesi, la "Pastissada de Cavà" viene fatta risalire nella cultura popolare alla battaglia combattuta da Teodorico e Odoacre nei pressi di Verona. Al termine degli scontri erano morti così tanti cavalli che il popolo, approfittando della disponibilità di carne venutasi a creare, la mise a macerare nel vino, con spezie e verdure creando questa celebre ricetta. Cfr. MAIMERI 1956, pp. 49-50.

<sup>59</sup> Si ricordano in particolare il lungadige Re Teodorico, nel tratto compreso tra vicolo San Faustino e via Rigaste Redentore e l'ingresso alla zona fiera da viale dell'Industria denominato Re Teodorico. Tra le attività commerciali intitolate al re, si ricordano il B&B Borgo Re Teodorico in Via Cigno, il Ristorante Teodorico Re in Piazzale Castel San Pietro e l'agenzia viaggi Re Teodorico Viaggi in via Pallone. Infine, si rammenta che anche il Lions Club di Verona fondato nel 1996 è intitolato al Re Teodorico.

<sup>60</sup> Si vedano a questo proposito il commento di Christine Miller sulla campagna elettorale del 2000 di George W. Bush nel quale Teodorico diventa l'emblema del sovrano cristiano ideale, e quello di Rick Robinson del 2002, dove diversamente riemerge il motivo della tirannia del re. Cfr. GOLTZ 2008b, p. 14, nota 51.

## 2. Stato delle ricerche

La complessità della ricezione teodoriana, qui brevemente presentata, dimostra quale ampio spettro d'indagine offra l'argomento all'ambito della ricerca nei diversi ambiti disciplinari. Nondimeno, se si prende in considerazione la letteratura critica su Teodorico, non si può fare a meno di notare che lo studio della sua ricezione è soprattutto segnato dal predominio degli storici e dei germanisti, con particolare interesse all'ambito della medievistica.

La preminenza della germanistica, che s'interessa principalmente dell'origine e dello sviluppo di determinati motivi letterari e dell'interazione tra saga e storiografia medievale, ha portato a dare maggiore priorità agli interrogativi e agli interessi del proprio ambito disciplinare, considerando solo marginalmente gli aspetti storico-artistici.

Ciò risulta evidente soprattutto per gli studi sull'origine e sullo sviluppo delle diverse leggende sorte intorno al motivo della cavalcata infernale di Teodorico. Alcuni studiosi, infatti, nel tentativo di ricostruire l'origine di questo motivo, se provenisse dall'ambito ecclesiastico o se fosse il risultato della rielaborazione di una preesistente apoteosi del re<sup>1</sup>, sono spesso ricorsi a quella che ad oggi è considerata la più antica attestazione della cavalcata infernale, ossia i due rilievi scolpiti da Nicolò nel 1138 sul lato destro della facciata della basilica di San Zeno a Verona. Proprio il fatto che questa tradizione abbia trovato espressione per la prima volta in forma figurativa ha portato diversi studiosi ad avvalersi in maniera impropria di questa opera, per elaborare o per avvalorare diverse ipotesi riguardanti la ricezione figurativa del re con più ampio spettro.

Così Stammler, nei suoi celebri studi<sup>2</sup>, non ha esitato ad ipotizzare l'esistenza di una tradizione iconografica della cavalcata infernale al fine di dimostrare la diffusione della leggenda denigratoria. Lo studioso, non tenendo conto delle peculiarità delle immagini

---

<sup>1</sup> Per una rapida panoramica della tradizione denigratoria di Teodorico si rimanda a BENEDIKT 1954; PLÖTZENEDER 1957; ZIMMERMANN 1972; MAROLD 1985; CALVETTI 1995; GOLTZ 2008a.

<sup>2</sup> Cfr. STAMMLER 1954; STAMMLER 1962.

analizzate e utilizzando in modo discutibile le metodologie e gli strumenti critici più specifici dell'ambito storico-artistico, ha raggruppato diverse scene di caccia, tra cui alcune del tutto nuove, mentre altre erano già note nell'ambito degli studi teodoriciani<sup>3</sup>, e le ha interpretate, sulla base del confronto con il più celebre esempio zenoniano, come una raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico. Allo stesso modo Höfler<sup>4</sup> ha cercato, attraverso il ricorso alle arti figurative, di dimostrare la vitalità e la diffusione della ricezione teodoricianiana in Scandinavia. Così facendo lo studioso ha cercato di convalidare l'esistenza di un'apoteosi di Teodorico, già comprovata a suo parere dall'iscrizione runica della pietra di Rök.

Questi due importanti lavori sulla ricezione di Teodorico hanno in comune l'utilizzo delle immagini finalizzato a comprovare le ipotesi degli studiosi, in un caso la popolarità della tradizione della cavalcata infernale, nell'altro l'esistenza di un'apoteosi del re, e hanno continuato a trovare grande riscontro nell'ambito della germanistica e della scandinavistica<sup>5</sup>.

Meno fortuna<sup>6</sup> in ambito critico sembra aver avuto, invece, il singolare tentativo di Hauck<sup>7</sup>, di voler individuare negli arazzi di Överhogdal l'illustrazione di una lirica encomiastica eddica sul re goto, ipotesi che lo studioso avvalorava peraltro anche in questo caso, come andremo a vedere, con un'interpretazione forzata delle diverse attestazioni iconografiche prese in considerazione.

Questi studi e quelli che successivamente vi hanno fatto riferimento sono accumulati da un uso metodologicamente inesatto delle immagini prese in esame, le quali sono state interpretate come raffigurazioni del re, senza considerare, di fatto, quelle che sono le peculiarità e le specificità delle singole attestazioni figurative. Non si è così tenuto conto degli aspetti stilistici ed iconografici che caratterizzano queste opere, oltre che dei diversi contesti in cui queste immagini sono state raffigurate. Di conseguenza anche le

---

<sup>3</sup> Per una più approfondita analisi della fortuna critica delle singole attestazioni figurative prese in esame da Stammler, si rimanda al capitolo II.1.

<sup>4</sup> Cfr. HÖFLER 1952.

<sup>5</sup> Cfr. BENEDIKT 1954; DE VRIES 1961; HAUG 1963; PÜTZ 1969; ZIMMERMANN 1972.

<sup>6</sup> Cfr. SEE 1966; HEINZLE 1999.

<sup>7</sup> Cfr. HAUCK 1961.

diverse finalità rappresentative che queste immagini potevano assumere, le intenzioni degli artisti e dei committenti sono state ignorate.

L'errata interpretazione degli elementi figurativi che caratterizza questi studi deriva anche dalla scarsità del materiale fotografico, certamente compatibile con il diverso periodo storico in cui sono stati svolti, ma è al tempo stesso anche sintomo del diverso approccio metodologico con cui sono stati condotti. Una diretta osservazione dei reperti è, infatti, imprescindibile per un corretto approccio storico-artistico.

A tal proposito, risulta particolarmente interessante come Lejeune<sup>8</sup> arrivi addirittura a riconoscere un precedente iconografico della cavalcata infernale di Teodorico nella decorazione scultorea della chiesa di San Giovanni in Borgo a Pavia, senza peraltro fornire illustrazioni o prove concrete dell'esistenza di questa attestazione, a tutt'oggi non comprovata.

Un carattere diverso in questo senso hanno invece gli studi di Tuulse<sup>9</sup> e Jorn<sup>10</sup>, i quali hanno il merito di offrire per la prima volta un'indagine della ricezione artistica del re accompagnata da un ricco apparato fotografico. Ciò nonostante questi lavori, forse anche a causa della lingua di edizione, danese e svedese, sembrano aver trovato poco riscontro nell'ambito degli studi teodoriciani.

Nel corso del tempo non sono mancati però studi, i quali, con un atteggiamento più prudente e più consapevole delle competenze disciplinari proprie e altrui, hanno ridimensionato le precedenti interpretazioni<sup>11</sup>. È questo il caso, ad esempio, degli studi di Szklear<sup>12</sup> sulla caccia di castello d'Appiano, in Sudtirolo, o di quelli di Forster<sup>13</sup> sui rilievi di Andlau, in Alsazia. Anche il recente catalogo di Lienert<sup>14</sup> sulle attestazioni teodoriciane, per quanto conciso, ha sicuramente il merito di aver distinto le

---

<sup>8</sup> Cfr. LEJEUNE 1966.

<sup>9</sup> Cfr. TUULSE 1978.

<sup>10</sup> Cfr. JORN 1978.

<sup>11</sup> In questo senso va menzionato anche lo studio di Hülsen-Esch, il quale anche se non tratta espressamente della tradizione figurativa teodoricianiana ha il merito di aver dimostrato la non attendibilità dell'ipotesi di Lejeune. Cfr. HÜLSEN-ESCH 1994.

<sup>12</sup> Cfr. SZKLENAR 1977.

<sup>13</sup> Cfr. FORSTER 2010.

<sup>14</sup> Cfr. LIENERT 2008.

raffigurazioni certe da quelle presunte, che erano state erroneamente interpretate dagli studiosi che l'hanno preceduta.

Al tempo stesso, non sono mancati nemmeno i lavori scientifici in cui le ipotetiche attestazioni figurative della cavalcata infernale hanno continuato a rivestire un ruolo decisivo. È questo il caso, ad esempio, degli studio di Ott<sup>15</sup>, il quale attribuisce a questa tradizione figurativa un preciso significato didascalico in ambito ecclesiastico, in quanto simbolo di superbia umana frustrata. Questa ipotesi viene in parte condivisa anche da Marold<sup>16</sup>, la quale, benché consapevole dell'ambiguità di significati che la raffigurazione della caccia può assumere, non ha esitato a riprendere l'interpretazione di Stammler per i rilievi di Remagen, al fine di convalidare la sua ipotesi atta a vedere in Teodorico un simbolo di superbia.

Si vede, quindi, come il fatto che la tradizione della cavalcata infernale di Teodorico abbia trovato espressione per la prima volta sotto forma d'immagine, abbia portato ad una interpretazione non sempre corretta delle attestazioni iconografiche con la conseguente elaborazione di ipotesi a volte forzate sulla ricezione figurativa del re.

Diversamente in ambito storico-artistico, i numerosi lavori<sup>17</sup> pubblicati sui rilievi zenoniani hanno tralasciato completamente gli studi e gli interrogativi ancora aperti proposti dai germanisti<sup>18</sup>, non prendendo così in considerazione le altre ipotetiche attestazioni della cavalcata infernale e sottovalutando di conseguenza l'unicità di quella veronese nel panorama della tradizione denigratoria teodoricana.

---

<sup>15</sup> Cfr. OTT 1981a; OTT 1984; OTT 1985; OTT 1986. Per una più approfondita analisi della fortuna critica delle singole attestazioni figurative prese in esame da Ott, si rimanda al capitolo II.1.

<sup>16</sup> Cfr. MAROLD 1985.

<sup>17</sup> Tra i numerosi studi sui rilievi zenoniani si ricordano SACKEN 1865; NOVATI 1901; VENTURI 1903; SIMEONI 1909; MOSCHETTI 1913; PORTER 1917; TRECCA 1941; ARSLAN 1943; FASANARI 1955; DA LISCA 1956; ECHELI 1958; LEJEUNE 1966; TABARRONI 1980; CARRARA 1982; CALZONA 1985; BORNSTEIN 1988; VALENZANO 1993; HÜLSEN-ESCH 1994. In questo contesto va ricordato anche lo studio di Cipolla sulla tradizione teodoricana in ambito veronese che, per quanto datato, ha il merito di aver fornito un'attenta analisi della tradizione denigratoria, come emerge dalle fonti scritte, oltre che dei rilievi zenoniani. Cfr. CIPOLLA 1895.

<sup>18</sup> In questo senso risulta interessante notare come anche il recente studio storico-artistico di Pedone sulla ricezione figurativa e letteraria del re tralasci completamente gli studi e gli interrogativi relativi alla tradizione iconografica della cavalcata infernale provenienti dall'area germanistica. Cfr. PEDONE 2008b.

Da questa breve sintesi risulta più che mai evidente come sia venuta a crearsi una sorta di ripartizione tra gli studi storico-artistici, i quali si sono interessati principalmente agli aspetti stilistico-iconografici dei rilievi zenoniani, dedicando particolare attenzione al loro autore Nicolò, uno dei più importanti scultori del XII secolo, e gli studi di area germanistica, che diversamente si sono concentrati sulla tradizione della cavalcata infernale nell'ambito della ricezione denigratoria di Teodorico.

Il mancato scambio tra i due ambiti disciplinari non ha permesso fino ad ora uno studio compiuto che tenga conto di tutte le analisi pregresse e al tempo stesso sappia leggere la pluralità delle implicazioni relative alla ricezione figurativa di questa tradizione.

Attraverso un'attenta osservazione di quel ben determinato gruppo di attestazioni figurative le quali, attraverso il confronto con i rilievi zenoniani, sono state messe in relazione da diversi studiosi con la tradizione della cavalcata infernale, s'intende giungere a nuovi e importanti risultati allo scopo di integrare e approfondire le nostre conoscenze sulla ricezione di questo enigmatico e quanto mai affascinante personaggio storico.



### 3. Criterio delle indagini

#### 3.1. Obiettivo, metodologia e struttura del lavoro

Come ha dimostrato la breve sintesi dello stato delle ricerche è più che mai necessaria una sistematica e attenta analisi storico-artistica delle attestazioni figurative che sono state messe in relazione con la tradizione della cavalcata infernale di Teodorico attraverso il confronto con i rilievi zenoniani.

Le ragioni di tale carenza sono indubbiamente diverse, nondimeno un ruolo decisivo in questo senso deve aver giocato il mancato dialogo tra gli ambiti della germanistica e della storia dell'arte, il quale non ha permesso di tenere vicendevolmente conto della sfaccettatura di implicazioni riguardanti la ricezione figurativa di questa tradizione.

Proprio il fatto che la leggenda della cavalcata infernale abbia trovato espressione per la prima e, come andremo a vedere, probabilmente unica volta in forma figurativa a Verona, legittima tuttavia un'indagine storico-artistica di questo motivo denigratorio, focalizzata specificatamente sull'analisi dei rilievi zenoniani. È quindi in questa prospettiva che si inserisce il presente lavoro il quale, attraverso un'attenta analisi iconografica di queste attestazioni, che tenga però conto anche degli interrogativi provenienti dall'area germanistica, intende approfondire le conoscenze sulla presunta fortuna artistica di questa tradizione diffamatoria per contrastarne la veridicità in ambito storico-artistico.

In primo luogo verranno prese in esame tutte le attestazioni iconografiche che sono state finora messe in relazione con la tradizione della cavalcata infernale di Teodorico. La scelta si basa sugli studi condotti da Höfler<sup>1</sup>, Hauck<sup>2</sup>, Stammer<sup>3</sup> e Lejeune<sup>4</sup>. Si tratta

---

<sup>1</sup> Cfr. HÖFLER 1952.

principalmente di rilievi marmorei e bronzei, di affreschi e di arazzi, la maggior parte dei quali provenienti o situati in ambito sacro. Le diverse attestazioni figurative risalgono a un periodo compreso tra il XII e il XIII secolo e provengono per la maggior parte da oltralpe.

Attraverso l'analisi di queste attestazioni, si andrà a dimostrare che non sussistono sufficienti argomenti atti ad ipotizzare l'esistenza di una tradizione figurativa della cavalcata infernale e che le lastre zenoniane ne costituiscono l'unica attestazione certa.

Allo stesso tempo, l'analisi di queste rappresentazioni permetterà di dare un'idea della grande varietà delle raffigurazioni d'arte venatoria medievale e dei suoi molteplici significati simbolico-morali<sup>5</sup>.

In seguito, attraverso un'approfondita indagine degli aspetti stilistici, iconografici ed epigrafici che caratterizzano i due rilievi scolpiti sulla facciata della basilica a San Zeno a Verona, si riconoscerà come quest'attestazione costituisca una testimonianza figurativa della cavalcata infernale di Teodorico coerente in ogni sua componente e la cui messa in opera s'inserisca pienamente nel clima di rinnovamento culturale che caratterizza la vita delle nuove città stato dell'Italia Settentrionale.

L'indagine sarà atta a mettere in luce altresì l'aspetto innovativo e audacemente creativo dell'opera di Nicolò, uno dei più importanti scultori del XII secolo, il quale combinando elementi iconografici e testuali con grande originalità e ricchezza di particolari ha creato sulla facciata della basilica abbaziale di San Zeno a Verona un vero e proprio *unicum* nella storia dell'arte.

Da un punto di vista metodologico, il presente lavoro intende rendere evidente, attraverso il confronto con altri studi sulla ricezione figurativa di analoghi soggetti di

<sup>2</sup> Cfr. HAUCK 1961.

<sup>3</sup> Cfr. STAMMLER 1954; STAMMLER 1962.

<sup>4</sup> Come si vedrà in seguito, l'esistenza dell'attestazione figurativa individuata da Lejeune nella decorazione scultorea della chiesa di San Giovanni in Borgo a Pavia, e oggi in parte conservata ai Musei Civici, non è comprovata. Cfr. LEJEUNE 1966.

<sup>5</sup> L'approfondimento dei motivi che portano alla grande diffusione delle scene di caccia nell'arte romanica esula dagli scopi di questo lavoro e non sarà quindi ulteriormente tematizzato.

carattere profano<sup>6</sup>, come nell'affrontare l'analisi iconografica di un tema secolare si tenda spesso a considerare il linguaggio figurativo debitore della tradizione scritta, forse perché trattandosi principalmente di argomenti legati in qualche modo alla poesia epica, si tende a considerarli derivanti principalmente dalla rielaborazione letteraria e a cercare quindi riferimenti nei diversi testi pervenuti fino a noi. Si nega così, di fatto, al linguaggio iconico una propria autonomia, quasi a considerare l'arte figurativa semplicemente una trascrizione iconografica di un testo preesistente. Certamente la scarsità di tracce iconografiche su motivi profani non aiuta in questo senso. Proprio la difficoltà o addirittura l'impossibilità di fare dei confronti porta, infatti, spesso ad appoggiarsi più del dovuto alle fonti scritte nel tentativo di spiegare ciò che per noi non è più comprensibile. Ne consegue un forzare la mano nelle nostre interpretazioni, negando al linguaggio figurativo quelle che sono le caratteristiche sue proprie e sottovalutando le qualità intrinseche dell'opera d'arte.

Allo stesso tempo, dobbiamo naturalmente considerare che la scultura romanica pone allo studioso notevoli problemi interpretativi per via della distanza storica che ci separa dal Medioevo, una distanza che non possiamo mai completamente sperare di superare, a causa della nostra incapacità di comprendere pienamente quelle che erano le finalità illustrative dell'arte romanica stessa<sup>7</sup>.

Come ha giustamente osservato Zuliani:

«Il nostro approccio ai prodotti delle arti figurative [...] è condizionato a priori da un *impasse* irrisolto, e anche solo raramente enunciato, che, rispetto alla parola scritta, introduce un elemento di maggiore ambiguità. Se, di fronte ad un brano della *Divina Commedia*, lo sforzo dell'accostamento ad un lessico desueto, ad una fittissima trama di riferimenti culturali che solo l'apparato del commento permette di decifrare, ci rende immediatamente consapevoli della distanza che ci separa dal testo, e degli strumenti che stiamo adoperando per giungere all'agognato e gratificante piacere della lettura, di fronte ad un affresco di Giotto, o ad una scultura «romanica», o ad una cattedrale «gotica», pur riconoscendo immediatamente l'artificio che la maestria dell'«artista» - pittore, scultore o architetto che sia - ha messo in opera, ci

---

<sup>6</sup> Il presente lavoro fa riferimento in particolare agli studi di Lejeune sulla ricezione iconografica medievale del paladino Orlando e a quelli di Loomis sulla leggenda arturiana. Cfr. LEJEUNE 1966, LOOMIS 1966<sup>2</sup>.

<sup>7</sup> Cfr. CAHN 1992, p. 51.

sembra di poter mettere tra parentesi molto più facilmente tutto il bagaglio di dati e di informazioni storiche che costituiscono il corredo dell'accostamento dell'arte del passato, e che più ampio sia lo spazio lasciato all'apprezzamento immediato dei valori formali, quasi che il vedere sia uno strumento *naturaliter* innocente, in grado di intuire i valori estetici al di là di ogni distanza storica»<sup>8</sup>.

Nel caso specifico della cavalcata infernale di Teodorico, il fatto che questo motivo abbia trovato espressione per la prima volta in forma figurativa ha portato alcuni studiosi, come abbiamo visto, a formulare diverse ipotesi interpretative partendo da questo esempio, è questo il caso in particolare di Stammer, Höfler e Hauck.

Nondimeno nell'esaminare queste raffigurazioni dobbiamo chiederci se non sia la nostra modalità di visione a trarci in inganno. Lo sguardo 'ingenuo' con cui ammiriamo il reperto artistico non ci permette, infatti, di coglierne né gli elementi intrinseci, né di liberarci del bagaglio culturale, di miti e di luoghi comuni che ci accompagna, impedendoci quindi di aprirci ad una nuova e più completa comprensione di ciò che stiamo guardando<sup>9</sup>.

Nel caso specifico dei due rilievi scolpiti sulla facciata della basilica di San Zeno, il fatto che per rappresentare la cavalcata infernale di Teodorico Nicolò si sia ispirato alle consuete rappresentazioni d'arte venatoria, peraltro molto diffuse nelle cattedrali romaniche, ha probabilmente tratto in inganno più di un osservatore e più di uno studioso. È questo, come abbiamo visto in particolare, il caso di Stammer, che ha interpretato diverse scene di caccia come una raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico.

Nell'avvalorare la sua ipotesi, lo studioso non ha tenuto conto di quelle che sono le caratteristiche peculiari dell'attestazione veronese, riconoscendone l'unicità, ma ha postulato l'esistenza di una tradizione figurativa della cavalcata infernale di Teodorico solo in ragione della grande diffusione di raffigurazioni d'arte venatoria medievali, senza considerare, di fatto, che il loro gran numero in quest'epoca, sia in ambito profano sia in

---

<sup>8</sup> ZULIANI 2006, p. 15.

<sup>9</sup> Cfr. ZULIANI 2006, p. 15.

ambito religioso, derivasse più verosimilmente dalla necessità di rinvii alla molteplicità di aspetti simbolico-morali<sup>10</sup>.

Come si andrà ad approfondire e a dimostrare nel corso del lavoro, le componenti caratterizzanti la raffigurazione della cavalcata infernale, come è illustrata a San Zeno, sono l'uomo a cavallo, i doni demoniaci, cioè il cavallo stesso, i cani, il cervo e il falco, e in particolare la connotazione demonologica, rappresentata dalla figura del diavolo sotto la porta dell'inferno<sup>11</sup>.

Per affermare con sicurezza che un'immagine rientra nella tradizione figurativa della cavalcata infernale e che una simile tradizione esiste e ha trovato diffusione non si può quindi prescindere dalla presenza di questi elementi<sup>12</sup>. L'unicità dell'attestazione zenoniana è, inoltre, data dall'indissolubile legame tra rilievo scolpito e iscrizione, uno dei tratti più caratteristici e singolari dell'opera di Nicolò. Nessuna delle attestazioni che si prenderanno in esame di seguito presenta però un'iscrizione esplicativa. È solo il

---

<sup>10</sup> Il motivo della caccia al cervo, in quanto espressione di appartenenza ad un ben definito ceto sociale e di una cultura elitaria di impronta cortese e cavalleresca, conosce nel medioevo una straordinaria fioritura figurativa, dovuta soprattutto al valore che le venne attribuito. La caccia al cervo era considerata, infatti, il simbolo d'appartenenza alla classe sociale più elevata, perché era il più nobile e il più prestigioso fra i modi di cacciare. Un'idea della frequenza di questo tipo di raffigurazioni ci viene data dalla critica avanzata da Bernardo di Chiaravalle, il quale nella sua condanna agli eccessi di ornamenti nelle chiese monastiche, espressa nel *Apologia ad Guillelmum Abatem*, menziona tra le diverse figurazioni mostruose che popolavano le chiese anche i "Venatores tubicinantes" (RUDOLPH 1990, p. 282). La caccia al cervo, raffigurata nel corso del tempo sui supporti e nei contesti più diversi, assume inoltre nella tradizione ecclesiastica occidentale svariati e molteplici significati. In particolare l'immagine del cervo inseguito diventa una metafora della lotta del bene contro il male (Cfr. AUGUSTINUS, *Enarrationes*, pp. 464-476, Cfr. HRABANUS, *De universo*, pp. 204-205). Allo stesso modo in molte scene di arte venatoria il Cristo si manifesta a delle anime elette sotto forma di cervo per rivelare loro ciò che si aspetta da esse. Di qui le svariate leggende agiografiche, costruite intorno al tema del cervo d'oro, come la poesia giullaresca di Sant'Oswaldo (Cfr. MASSER 1983) o del cervo meraviglioso, che un cacciatore incontra nel cuore della foresta. In questo senso le caccie più popolari sono quelle di Sant'Uberto e di Sant'Eustachio (Cfr. CHARBONNEAU-LASSAY 1995<sup>2</sup>, p. 366-367). Il cervo meraviglioso compare anche in numerose altre leggende, come animale guida, il quale conduce gli uomini alla scoperta del luogo dove sorgerà una nuova chiesa o rivela loro il luogo in cui si trova il santo eremita (Cfr. DONÀ 2008). È questo il caso della nota leggenda di Sant'Egidio, in cui una cerva che giornalmente alimenta l'eremita con il suo latte, guida i cacciatori del re sino all'inviolabile spelonca del santo. Ugualmente il cervo può condurre coloro che lo seguono alla morte o all'altro mondo, come nel caso della ben nota cavalcata infernale di Teodorico o dell'analoga leggenda contenuta nelle *Gesta Romanorum* (Cfr. *Gesta Romanorum*, pp. 594-596).

<sup>11</sup> Per i criteri di analisi il presente lavoro fa riferimento agli studi di Szklenar sulla caccia di castello d'Appiano (Cfr. SZKLENAR 1977) e a quelli di Forster sui rilievi di Andlau (Cfr. FORSTER 2010).

<sup>12</sup> A questo proposito, il presente lavoro ha considerato gli studi di Frugoni, Schmidt e Paribeni sulla ricezione iconografica dell'ascensione di Alessandro Magno. Cfr. FRUGONI 1978a; FRUGONI 1995; SCHMIDT 1995; PARIBENI 2006.

ripetersi di uno stesso schema iconografico, cioè, come detto, la contemporanea presenza in una raffigurazione dell'uomo a cavallo, dei doni demoniaci e dell'inferno, che permette di mettere in relazione più raffigurazioni tra di loro<sup>13</sup>. Diversamente, nel caso delle quattordici attestazioni qui considerate non sembrano sussistere gli argomenti atti ad ipotizzare che esse appartengano ad un gruppo tematico a sé stante. Più correttamente esse costituiscono un esempio della grande varietà delle raffigurazioni d'arte venatoria medievale.

Nel prendere in esame un prodotto artistico dobbiamo, infine, considerare che il significato di un'immagine è soggetto non solo alla funzione della rappresentazione, ma anche al suo contesto figurativo. La questione del contesto in scultura romanica, in particolare, è molto complessa. Nel considerare le immagini scolpite su un portale o su una facciata dobbiamo tenere conto non solo del rapporto astratto fra opera scultorea e opera architettonica, ma anche dell'aurea e della retorica propagandistica dei grandi santuari romanici<sup>14</sup>.

Sulla scorta di queste osservazioni, risulterà così evidente come la grande scena di caccia raffigurata sulla facciata della basilica di San Zeno sia funzionale al programma decorativo che istoria la facciata della basilica veronese, il quale si configura come un vero e proprio manifesto politico degli ideali e del clima politico del tempo.

Nell'ipotizzare l'esistenza di una tradizione figurativa della cavalcata infernale, quindi, la percezione dell'opera d'arte medievale è stata fortemente influenzata da schemi interpretativi e da relazioni che in realtà appartengono al nostro patrimonio culturale moderno e che non corrispondono alle reali condizioni, peraltro documentabili storicamente, nelle quali le opere stesse trovavano realizzazione<sup>15</sup>. Il presente lavoro non ha la pretesa di restare immune a questa suggestione, non sarebbe comunque possibile, spera però di poter mantenere un atteggiamento scientifico il più possibile consapevole dei limiti dati dalla nostra 'moderna' lettura dell'opera d'arte medievale e non solo della

---

<sup>13</sup> Si veda in particolare lo studio di Curschmann sul motivo figurativo del cavaliere mezzo ingoiato dal drago. Cfr. CURSCHMANN 2007.

<sup>14</sup> Cfr. SAUERLÄNDER 1992, p. 29.

<sup>15</sup> Cfr. ZULIANI 2006, p. 19.

commistione tra ambiti disciplinari, ma anche della dovuta distinzione tra essi che, sola, garantisce rigore scientifico ad uno studio.

Prima di descrivere la struttura del lavoro, si presentano ora brevemente le particolarità ortografiche utilizzate. Per maggior chiarezza si preferisce designare i musei e le biblioteche menzionate con il nome in lingua originale. Anche i titoli delle diverse opere letterarie cui si fa riferimento, siano queste fonti o componimenti epici, sono citati in lingua originale. Per quanto riguarda invece la denominazione dei personaggi più importanti, si è preferito ricorrere alla variante più nota, Nicolò per Nicholaus, Guglielmo per Guillelmus, Teodorico per Theodericus. In quest'ultimo caso, tuttavia, per maggior chiarezza si è preferito fare una distinzione designando, con il nome Teodorico, il personaggio storico e con l'appellativo Dietrich von Bern, il personaggio leggendario.

La struttura del lavoro è così articolata. La prima parte è dedicata allo studio di tutte le attestazioni iconografiche le quali, attraverso il confronto con i rilievi zenoniani, sono state finora messe in relazione con la tradizione della cavalcata infernale al fine di appurare quali siano gli argomenti che hanno portato in passato alcuni studiosi a interpretare queste immagini come raffigurazioni di questa tradizione denigratoria. A tale scopo si fornisce una prima breve descrizione delle immagini, alla quale segue una sintesi della fortuna critica delle stesse, che intende porre particolare attenzione alle interpretazioni fornite nel corso del tempo. L'analisi intende seguire un criterio di priorità. Dapprima verranno considerate in ottica critica le raffigurazioni, la cui attribuzione a Teodorico risulta più probabile o per la presenza di determinati attributi, o per il contesto nel quale sono inserite. In seguito, verranno prese in esame le attestazioni la cui identificazione risulta più incerta per la mancanza di evidenti elementi peculiari.

Per garantire una fondata analisi delle raffigurazioni esaminate si è deciso, dove possibile, di andare a vedere personalmente i luoghi in cui queste sono state effigiate al fine di poterle osservare all'interno del loro contesto originale<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Nel 2011 la scrivente si è recata a New York, dove ha potuto osservare la miniatura contenuta nel codice M 769 della Pierpont Morgan Library, raffigurante sul foglio 331<sup>r</sup> la condanna di Teodorico. Nel corso degli anni è poi andata diverse volte a Verona per osservare i rilievi zenoniani, in Sudtirolo per visitare

I capitoli di questa prima parte sono concepiti per poter essere letti anche separatamente, dando così al lettore la possibilità di interessarsi solo ad una o più attestazioni. A tal fine, all'inizio di ogni capitolo è brevemente precisata la tipologia, la collocazione e la datazione dell'attestazione presa in esame. Allo stesso modo, alla fine di ogni sezione sono brevemente presentati i risultati dell'indagine, seguiti dalla bibliografia di riferimento. Nel caso specifico dei rilievi bronzei del gruppo di Roglösa, provenienti tutti dallo stesso *entourage*, si è preferito fornire una prima breve descrizione di ognuno dei rilievi, seguita da una sintesi complessiva della fortuna critica di queste raffigurazioni.

La seconda parte è dedicata allo studio dei rilievi zenoniani. Al fine di chiarire perché essi costituiscano un'attestazione della cavalcata infernale coerente in ogni sua parte, è fornita una prima descrizione dei rilievi, che intende porre particolare attenzione agli aspetti stilistici ed iconografici dei rilievi stessi. Ad essa fa seguito una approfondita analisi del testo epigrafico, con lo scopo di evidenziarne gli aspetti peculiari. Infine l'ultima parte è dedicata alla contestualizzazione dell'opera figurativa, la cui messa in opera s'inserisce pienamente nel clima di rinnovamento culturale che caratterizza la vita delle nuove città stato dell'Italia Settentrionale, non da ultima Verona. In questo contesto particolare risalto è dato alla personalità artistica di Nicolò, uno dei pochi scultori del XII secolo per il quale sia possibile ricostruire un vero e proprio *corpus* di opere firmate. Proprio il confronto con le altre opere dell'artista sarà atto a mettere in luce la peculiarità dell'attestazione zenoniana, evidenziando così una volta di più la genialità di Nicolò, il quale ha creato sulla facciata della basilica abbaziale di San Zeno a Verona un vero e proprio *unicum* della storia dell'arte.

Nel capitolo conclusivo, infine, nel tentativo di approfondire le nostre conoscenze sulla ricezione del re si cercherà di comprendere perché la denigrazione del re, che tanto seguito ha trovato nella tradizione scritta, non abbia avuto fortuna nella tradizione figurativa.

---

castello d'Appiano e la chiesa di San Giovanni a Tecelanga, nel Baden-Württemberg per osservare i rilievi della chiesa di San Giovanni a Schwäbisch Gmünd e quelli della chiesa di San Michele nei pressi di Clebronn. Infine nel 2015 si è recata in Vestfalia per visitare il duomo di San Paolo a Münster.

La conclusione sintetizza brevemente gli aspetti salienti di tutto il lavoro e l'ampia appendice fotografica lo completa con una serie di riferimenti non solo alle attestazioni prese in esame, ma anche a citazioni iconografiche inerenti altre testimonianze di arte figurativa utili all'argomento qui trattato.



## II. Analisi iconografica della cavalcata infernale di Teodorico

### 1. La tradizione figurativa della cavalcata infernale

In questo capitolo verranno prese in considerazione quattordici diverse raffigurazioni, le quali sono state messe in relazione con la tradizione della cavalcata infernale di Teodorico da studiosi diversi e di diverso ambito disciplinare<sup>1</sup>.

In ambito critico, l'analisi di queste attestazioni ha portato all'affermazione di diverse ipotesi riguardanti la ricezione figurativa del re goto. Nondimeno gli studiosi che hanno interpretato queste raffigurazioni come immagini di Teodorico provengono principalmente dall'ambito della germanistica e della scandinavistica<sup>2</sup>, non hanno quindi tenuto conto nell'analizzare i reperti di quelle che sono le loro peculiarità e le loro specificità storico-artistiche. Al contrario, proprio il fatto che la cavalcata infernale di Teodorico abbia trovato espressione per la prima volta nei due rilievi scolpiti sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona ha portato questi ricercatori a interpretare diverse attestazioni figurative come una rappresentazione della cavalcata infernale di Teodorico partendo proprio da questo esempio.

L'analisi storico-artistica di queste raffigurazioni che qui si presenterà mira a porre in luce soprattutto quali siano gli argomenti che hanno condotto gli studiosi menzionati a interpretare queste immagini come una rappresentazione di Teodorico. A tale scopo, si fornisce una prima breve descrizione delle immagini, alla quale seguirà una sintesi della fortuna critica delle stesse, che intende porre particolare attenzione alle interpretazioni fornite nel corso del tempo. Si andrà così a dimostrare che non sussistono sufficienti

---

<sup>1</sup> La scelta delle attestazioni figurative si basa sugli studi condotti da Höfler (HÖFLER 1952); Hauck (HAUCK 1961); Stammer (STAMMLER 1954; STAMMLER 1962) e Lejeune (LEJEUNE 1966).

<sup>2</sup> Cfr. BENEDIKT 1954; DE VRIES 1961; HAUG 1963; PÜTZ 1969; ZIMMERMANN 1972; OTT 1981a; OTT 1984; OTT 1985; MAROLD 1985; OTT 1986.

argomenti atti ad ipotizzare l'esistenza di una tradizione figurativa della cavalcata infernale e che le lastre zenoniane ne costituiscono l'unica attestazione certa.

### 1.1. Bassorilievo, chiesa abbaziale dei Santi Pietro e Paolo, Andlau

Datazione: XII secolo

Il bassorilievo scolpito sulla facciata della chiesa abbaziale dei Santi Pietro e Paolo ad Andlau, in Alsazia, raffigura, all'interno di uno spazio rettangolare delimitato da due lesene, una scena di caccia (Fig. 1). Sull'estrema sinistra, un uomo, con il corno da caccia a tracolla e la lancia, addita con la mano destra il vicino cavaliere, raffigurato nell'atto di inseguire un cervo, il quale sta per essere braccato da un cane. Accanto al cavaliere, al centro del rilievo, è raffigurato un uomo in piedi intento a portarsi alla bocca un lungo corno da caccia, mentre tiene al guinzaglio un secondo cane. La lastra fa parte di un più ampio programma figurativo, composto da trentotto formelle le quali nel loro insieme costituiscono un fregio che corre lungo tutta la facciata della chiesa (Fig. 2).

Nel corso del tempo sono state fornite diverse interpretazioni di questo rilievo, in gran parte sintetizzate da Forster<sup>3</sup>. All'inizio del secolo scorso, Weise<sup>4</sup> ha per la prima volta individuato all'interno del fregio diverse raffigurazioni inerenti l'epica germanica. In particolare, il rilievo, situato sul lato nord della facciata, raffigurante due cavalieri intenti a liberare un uomo mezzo ingoiato da un drago (Fig. 3), è stato interpretato dallo studioso come la rappresentazione di un episodio della *Thidrekssaga*, il salvataggio di Sintram. Secondo questo racconto, Dietrich e il suo compagno Fasold sono impegnati a liberare un cavaliere di nome Sintram, il quale viene tenuto prigioniero tra le fauci di un drago. Inizialmente i due cercano di colpire il mostro con le loro spade, senza tuttavia riuscire a ferirlo. Successivamente Sintram consiglia loro di usare l'arma che si trova tra

---

<sup>3</sup> Cfr. FORSTER 2010, pp. 177-179.

<sup>4</sup> Cfr. WEISE 1920, p. 14.

le fauci del mostro, con la quale infine Fasold riesce ad uccidere il drago e a liberare Sintram<sup>5</sup>.

Un decennio più tardi, Forrer<sup>6</sup> fornisce una prima lettura complessiva di tutto il fregio, interpretato, sulla base del più noto *Hortus deliciarum* della badessa Herrada di Landsberg, come una raffigurazione dei peccati che distolgono dalla contemplazione di Dio. Lo studioso, riprendendo in parte l'ipotesi di Weise e avvalorandosi della credenza locale che fa di Teodorico uno dei conduttori tradizionali della caccia selvaggia<sup>7</sup>, non esclude inoltre che all'interno del fregio siano illustrati diversi episodi epici inerenti Teodorico stesso. Nella scena del banchetto (Fig. 4), individua la festa celebrata in onore dell'eroe e del suo compagno Hildebrand, secondo la versione contenuta nel *Virginal* e nei due duelli adiacenti (Fig. 5-6) riconosce una raffigurazione dei combattimenti del prode sovrano<sup>8</sup>. Quest'ultima interpretazione viene successivamente accolta da Baum<sup>9</sup>. Al contrario Kautzsch<sup>10</sup> definisce le scene illustrate all'interno del fregio come una raffigurazione allegorica della lotta del bene contro il male.

Alcuni anni più tardi Stammler<sup>11</sup>, in accordo con le precedenti interpretazioni, ipotizza che nella scena del cavaliere mezzo ingoiato da un drago, possa essere raffigurato il salvataggio di Sintram o l'analogo episodio del salvataggio di Rentwin contenuto nel *Virginal*. Analogamente lo studioso riconosce nella scena del banchetto una raffigurazione delle nozze tra Dietrich e la regina Virginal e nel duello a piedi una rappresentazione del combattimento tra Dietrich e Ecke o di quello combattuto tra Dietrich e Fasold. Nell'adiacente scontro a cavallo Stammler individua invece un episodio della *Rabenschlacht*. In conclusione lo studioso interpreta la battuta di caccia come una raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico.

---

<sup>5</sup> Cfr. *Geschichte Thidreks*, pp. 168-169. Per una più approfondita analisi del motivo dell'uomo mezzo ingoiato dal drago in relazione a Teodorico, si rimanda a FORSTER 2010, pp. 180-191, si veda inoltre WILL 1988.

<sup>6</sup> Cfr. FORRER 1931, pp. 76-77.

<sup>7</sup> Cfr. FORRER 1931, p. 70.

<sup>8</sup> Cfr. FORRER 1931, p. 73.

<sup>9</sup> Cfr. BAUM 1949, p. 358.

<sup>10</sup> Cfr. KAUTZSCH 1950, p. 24.

<sup>11</sup> Cfr. STAMMLER 1954, p. 1491; si veda inoltre STAMMLER 1962, pp. 58-59.

Questa lettura interpretativa viene successivamente accolta da Lejeune<sup>12</sup> e da Zimmermann<sup>13</sup>, il quale la avvalora ulteriormente attraverso un confronto con le due lastre scolpite sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona. Alcuni anni più tardi Tuulse<sup>14</sup>, la quale concorda nell'individuare nella figura del cacciatore Teodorico, approfondisce ulteriormente questa ipotesi individuando dei paralleli stilistici con i rilievi scolpiti sulla facciata meridionale della chiesa di Grötlingbo. Successivamente Ott<sup>15</sup> definisce la raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico e il salvataggio di Sintram come le più antiche attestazione iconografiche della materia teodoriana, integrate in un programma figurativo composto da scene allegoriche, mostri grotteschi, duelli, e battute di caccia. Questa interpretazione viene in seguito accolta da Hülsen-Esch<sup>16</sup> e Lienert<sup>17</sup>. Al contrario Meyer<sup>18</sup>, escludendo la possibilità di riconoscere un più ampio significato religioso-morale nell'intero fregio, attribuisce a questi rilievi una semplice funzione decorativa. Questa lettura interpretativa viene successivamente ripresa da Kahn<sup>19</sup>. Diversamente Bruhin<sup>20</sup>, individua nei rilievi di soggetto profano rappresentazioni della vita nobiliare, quale oggetto di polemica da parte della Chiesa.

Recentemente Forster<sup>21</sup> ha fornito un'approfondita analisi del fregio, mettendo in luce la difficoltà di attribuire alla scena di caccia un qualche significato particolare, vista la grande diffusione di questo motivo nell'arte medievale e le sue possibili molteplici interpretazioni. Lo studioso fa inoltre notare come non vi siano argomenti sufficienti per interpretare questa scena come cavalcata infernale di Teodorico. A differenza dei due rilievi scolpiti sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona, infatti, il rilievo di Andlau non presenta né un'iscrizione esplicativa, né una raffigurazione dell'inferno,

---

<sup>12</sup> Cfr. LEJEUNE 1966, p. 84.

<sup>13</sup> Cfr. ZIMMERMANN 1972, pp. 161-164.

<sup>14</sup> Cfr. TUULSE 1978, pp. 137-144.

<sup>15</sup> Cfr. OTT 1984, p. 464; si veda inoltre OTT 1981a, pp. 245-246, OTT 1985, p. 128 e OTT 1986, p. 1019.

<sup>16</sup> Cfr. HÜLSEN-ESCH 1994, p. 222.

<sup>17</sup> Cfr. LIENERT 2008, p. 272.

<sup>18</sup> Cfr. MEYER 1988, p. 104.

<sup>19</sup> Cfr. KAHN 1997, p. 372.

<sup>20</sup> Cfr. BRUHIN 2002, p. 105.

<sup>21</sup> Cfr. FORSTER 2010, p. 211.

sebbene quest'ultima sarebbe potuta essere facilmente inserita sul pilastro seguente, dove un albero funge da intramezzo. Anche l'uomo con la lancia, raffigurato sulla sinistra, avrebbe potuto essere tralasciato, se si fosse necessitato lo spazio per una rappresentazione dell'inferno o di una qualsiasi altra connotazione demoniaca. In conclusione Forster fa inoltre notare come questa lettura interpretativa entrerebbe in contrapposizione con la raffigurazione del cavaliere mezzo ingoiato da un drago, nella quale Teodorico assume il ruolo del salvatore, dal momento che questa immagine rievoca il motivo cristologico del salvatore di anime.

L'analisi delle diverse ipotesi interpretative, elaborate nel corso del tempo, permette di constatare come questo rilievo sia stato interpretato come una rappresentazione della cavalcata infernale di Teodorico principalmente sulla base del suo accostamento programmatico con il fregio raffigurante l'uomo mezzo ingoiato dal drago, nonché tramite il suo confronto con le due lastre scolpite sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona. Forster ha però giustamente sostenuto l'inattendibilità di questa ipotesi interpretativa. Solo la presenza di determinati attributi rende, infatti, possibile una precisa identificazione, attributi che qui non sono presenti. Altra questione è posta dallo specifico contesto figurativo. Proprio l'accostamento programmatico del rilievo raffigurante l'uomo mezzo ingoiato dal drago alla scena di caccia ha portato alcuni studiosi a interpretare quest'ultima come una raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico e ad individuare all'interno del fregio diverse raffigurazioni inerenti il re. Nondimeno, qualora si volesse concordare nell'individuare nella scena dell'uomo mezzo ingoiato dal drago la liberazione di Sintram o di Rentwin, non si potrebbe fare a meno di notare che essa entra in contrapposizione con la raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico. Quest'ultima, infatti, ci tramanda un'immagine negativa del re, dal momento che ne rappresenta la tragica fine. Diversamente l'episodio della liberazione di Sintram/Rentwin, ritraendolo come salvatore, lo raffigura in maniera positiva. Questa contrapposizione, risulta ancora più evidente se si considera che questa immagine rievoca il motivo cristologico del salvatore di anime, come dimostra anche il confronto

individuato da Goldschmidt<sup>22</sup> con l'iniziale miniata del salmo 69 del Salterio di Sant'Albano, MS St. Godehard 1, della Dombibliothek di Hildesheim<sup>23</sup>. Benché esuli dagli obiettivi di questo lavoro accertare se il motivo iconografico dell'uomo mezzo ingoiato dal drago sia attinente a Teodorico o meno, è comunque interessante notare che esso compare non solo sulla facciata della chiesa abbaziale dei Santi Pietro e Paolo ad Andlau, ma anche sulla facciata nella chiesa di San Pietro e Paolo a Rosheim<sup>24</sup>, nel deambulatorio della cattedrale di Basilea<sup>25</sup>, sul timpano della chiesa di San Pietro a Straubing<sup>26</sup> e sul timpano della chiesa di San Michele ad Altenstadt<sup>27</sup>. In questo contesto, risulta sicuramente importante sottolineare che nessuno di questi rilievi appare accostato ad una scena di caccia, il che dimostra, da un lato che non esiste una interdipendenza tematica tra i due motivi, dall'altro che il motivo iconografico dell'uomo mezzo ingoiato dal drago può avere connotazione autonoma. Curschmann ha inoltre dimostrato come questo gruppo di rilievi, accumulato dallo stesso schema iconografico, costituisca un vero e proprio gruppo tematico:

«in the sense that in every case the same episode from the legend was incorporated into the picture program of local churches, in the form of sculpted stone reliefs in various architectural settings»<sup>28</sup>.

A conferma che solo il ripetersi di uno stesso schema iconografico permette di mettere in relazione più raffigurazioni tra di loro.

---

<sup>22</sup> GOLDSCHMIDT 1895, pp. 67-69.

<sup>23</sup> L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo:  
<http://www.abdn.ac.uk/stalbanspsalter/german/kommentar/page207.shtml> (Consultato novembre 2016).

<sup>24</sup> L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Knights\\_and\\_dragon\\_\(Rosheim\)?uselang=de#/media/File:Rosheim\\_09.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Knights_and_dragon_(Rosheim)?uselang=de#/media/File:Rosheim_09.JPG) (Consultato novembre 2016).

<sup>25</sup> L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo:  
[https://c1.staticflickr.com/3/2739/4194304257\\_5b0e6d159f\\_b.jpg](https://c1.staticflickr.com/3/2739/4194304257_5b0e6d159f_b.jpg) (Consultato novembre 2016).

<sup>26</sup> L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo:  
[https://regiowiki.pnp.de/images/St\\_Peter\\_Straubing\\_West\\_Portal.JPG](https://regiowiki.pnp.de/images/St_Peter_Straubing_West_Portal.JPG) (Consultato novembre 2016).

<sup>27</sup> L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo:  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Basilika\\_Altenstadt.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Basilika_Altenstadt.jpg) (Consultato novembre 2016).

<sup>28</sup> CURSCHMANN 2007, p. 871.

In conclusione si vede come l'ipotesi interpretativa atta a vedere nella scena di caccia di Andlau una rappresentazione della cavalcata infernale di Teodorico sia stata influenzata da schemi interpretativi preesistenti, legati più al nostro attuale patrimonio culturale, che alle qualità proprie del fregio alsaziano. Come si è visto, infatti, l'accostamento della scena di caccia al salvataggio dell'uomo mezzo ingoiato dal drago non sembra sostenibile, in quanto in aperta contraddizione l'uno con l'altro. Allo stesso tempo, anche la lettura interpretativa che vede nella scena del banchetto e negli adiacenti duelli raffigurazioni di episodi epici inerenti il re appare assai discutibile, dal momento che essa si basa principalmente sulla comparazione con diversi componenti epici ed eroici sviluppatasi intorno alla figura di Dietrich von Bern.

Siamo pertanto propensi a sostenere che non ci sono sufficienti argomenti che avvalorino l'ipotesi che il fregio di Andlau rappresenti la cavalcata infernale di Teodorico.

Bibliografia: BÄRMANN 2001; BAUM 1949; BRUHIN 2002; CURSCHMANN 2007; FORRER 1931; FORSTER 2010; *Geschichte Thidreks*; GOLDSCHMIDT 1895; HEINZLE 1978; HEINZLE 1999; HÜLSEN-ESCH 1994; KAHN 1997; KAUTZSCH 1950; LEJEUNE 1966; LIENERT 2008; MARTINY 1983; MEYER 1988; OTT 1981a; OTT 1984; OTT 1985; OTT 1986; STAMMLER 1954; STAMMLER 1962; TUULSE 1978; WEISE 1920; WILL 1988; ZIMMERMANN 1972.

## 1.2. Bassorilievo, cappella di San Pataleone, Mödling

Datazione: XIII secolo

Il bassorilievo, oggi visibile sopra al portale principale della cappella funeraria di San Pataleone a Mödling, cittadina situata a 16 km a sud di Vienna (Fig. 7), è una riproduzione del fregio originale, trasferito nel 1970 nel Museum Mödling, a causa delle sue precarie condizioni di conservazione.

Il rilievo (Fig. 8), di forma rettangolare, presenta sul lato destro la figura di un uomo a cavallo, raffigurato di profilo, con una corto taglio di capelli e una veste che, trattenuta in vita da una cintura, termina al di sopra del ginocchio. Il cavaliere, dalla testa sproporzionatamente grande e dal mento pronunciato, è raffigurato nell'atto di inseguire un cervo, il quale sta per essere braccato da due cani, uno dei quali sta per azzannarlo all'addome. Tra i due gruppi di figure, al centro del rilievo, è in parte ancora riconoscibile la forma stilizzata di un albero.

Nel corso del tempo sono state fornite diverse interpretazioni di questo rilievo, in gran parte sintetizzate da Huber<sup>29</sup>.

Gaheis<sup>30</sup>, riprendendo l'ipotesi elaborata da Fuhrmann<sup>31</sup> sull'ipotetica fondazione da parte dei cavalieri templari della vicina chiesa di San Otmar, interpreta la figura del cacciatore come quella di un cavaliere di questo antico ordine. Diversamente Sarenk<sup>32</sup> individua nella figura del cacciatore una rappresentazione di San Giorgio che uccide il drago. Una nuova interpretazione del rilievo viene fornita da Sacken<sup>33</sup>, il quale ipotizza che questa raffigurazione simboleggi la conversione dei peccatori da parte dei predicatori. Questa interpretazione viene successivamente accolta anche da Donin<sup>34</sup>, il quale è tuttavia consapevole delle molteplici implicazioni morali che questo tipo di raffigurazioni d'arte venatoria possono assumere. Nel 1867 Klein<sup>35</sup>, il quale identifica nelle figure dei due cani

---

<sup>29</sup> Cfr. HUBER 2007, pp. 59-60.

<sup>30</sup> Cfr. GAHEIS 1801<sup>2</sup>, p. 81.

<sup>31</sup> Cfr. FUHRMANN 1734, p. 444.

<sup>32</sup> Cfr. SARENK 1817, p. 57.

<sup>33</sup> Cfr. SACKEN 1858, p. 266.

<sup>34</sup> Cfr. DONIN 1916, p. 99.

<sup>35</sup> Cfr. KLEIN 1867, p. 174.

un paio di conigli, elabora l'ipotesi che questo rilievo possa raffigurare la persecuzione dei virtuosi e dei fedeli.

Nel corso del XIX secolo, in ambito locale è stata elaborata un'ulteriore interpretazione<sup>36</sup>, secondo la quale la scena qui scolpita raffigurerebbe l'anonimo fondatore della cappella, il quale durante una battuta di caccia si sarebbe imbattuto in un bellissimo cervo che gli avrebbe indicato il luogo nel quale era sepolto un prezioso tesoro, con il quale l'anonimo cavaliere avrebbe finanziato la costruzione della cappella stessa. Diversamente Giannoni<sup>37</sup> attribuisce al rilievo una semplice funzione decorativa.

Alcuni anni più tardi Neumann<sup>38</sup>, sulla base del confronto con le due lastre scolpite sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona, ipotizza un paragone tra l'ariano re Teodorico e il miscredente re di Boemia Ottocar II, identificato dallo studioso nel cacciatore a cavallo. Neumann, consapevole tuttavia del fatto che nel fregio di Mödling manca la raffigurazione del diavolo, interpreta la raffigurazione stessa come una rappresentazione del demonio, quale cacciatore di anime. Nowotny<sup>39</sup>, diversamente, riconosce nella figura del cavaliere quella del cacciatore selvaggio. Nel 1942 Spiess<sup>40</sup>, facendo riferimento alla funzione funeraria della cappella di San Pataleone, interpreta la figura del cervo come animale guida che conduce all'altro mondo. Questa interpretazione viene successivamente accolta anche da Pütz<sup>41</sup>.

Negli anni Sessanta, Stammler<sup>42</sup> riprende l'ipotesi di Neumann e, sulla base del confronto con le due lastre scolpite sulla facciata della basilica di San Zeno, interpreta questo rilievo come una raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico. Questa spiegazione viene successivamente accolta anche da Haug<sup>43</sup>. Diversamente Tuulse<sup>44</sup>, consapevole a sua volta dell'assenza della figura del diavolo, nonché della mancanza di

---

<sup>36</sup> Cfr. ILG 1873, pp. 37-38.

<sup>37</sup> Cfr. GIANNONI 1905, p. 34.

<sup>38</sup> Cfr. NEUMANN 1909, p. 49.

<sup>39</sup> Cfr. NOWOTNY 1938, p. 215.

<sup>40</sup> Cfr. SPIESS 1942, p. 86.

<sup>41</sup> Cfr. PÜTZ 1969, p. 230.

<sup>42</sup> Cfr. STAMMLER 1962, p. 54.

<sup>43</sup> Cfr. HAUG 1963, p. 87.

<sup>44</sup> Cfr. TUULSE 1978, p. 114.

un'iscrizione esplicativa, si discosta da questa lettura interpretativa. Recentemente Huber<sup>45</sup>, la quale concorda con Neumann nel riconoscere in questo rilievo una raffigurazione del diavolo quale cacciatore di anime, ha interpretato l'albero raffigurato al centro della scena, come l'Albero della vita, rappresentazione simbolica della Croce di Cristo e, in quanto, tale simbolo di salvezza. Questa interpretazione è stata successivamente accolta da Lienert<sup>46</sup>.

Su base dell'analisi delle diverse ipotesi interpretative, elaborate dagli studiosi nel corso del tempo, si constata dunque come questo rilievo sia stato interpretato come una raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico principalmente sulla base del confronto con le due lastre scolpite sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona. Una più attenta osservazione di queste raffigurazioni permette, tuttavia, di notare come il rilievo di Mödling si distingua nettamente da quelli veronesi, sia per la resa stilistica, sia per i dettagli iconografici. In particolare, l'assenza della figura del diavolo e di un'iscrizione esplicativa, già riscontrate da Neumann e Tuulse, nonché la mancanza di uno dei doni infernali, il falco, avvalorano l'inattendibilità di questa ipotesi.

In conclusione, tenendo conto del fatto che la scena di caccia scolpita sopra al portale della cappella funeraria di San Pataleone non presenta alcun carattere identificativo peculiare, riteniamo come non ci siano sufficienti argomenti che avvalorino l'ipotesi che questo rilievo possa rappresentare la cavalcata infernale di Teodorico. Più correttamente esso costituisce un esempio della grande varietà di raffigurazioni d'arte venatoria medievale.

Bibliografia: DONIN 1916; FUHRMANN 1734; GAHEIS 1801<sup>2</sup>; GIANNONI 1905; HAUG 1963; HUBER 2007; ILG 1873; KLEIN 1867; LIENERT 2008; NEUMANN 1909; NOWOTNY 1938; PÜTZ 1969; SACKEN 1858; SARENK 1817; SPIESS 1942; STAMMLER 1962; TUULSE 1978.

---

<sup>45</sup> Cfr. HUBER 2007, p. 59.

<sup>46</sup> Cfr. LIENERT 2008, p. 273.

### 1.3. Affresco, cappella del castello d'Appiano, Bolzano

Datazione: inizio XIII secolo

Sul muro esterno della cappella del castello d'Appiano, nei pressi di Bolzano, è dipinto un affresco policromo, oggi in parte lacunoso a causa del pessimo stato di conservazione, raffigurante più immagini sovrapposte (Fig. 9). Il primo livello, riportato al suo aspetto originale nel 1926, durante la campagna di lavori diretti dal soprintendente Giuseppe Gerola, raffigura, sopra l'ingresso della cappella, la Crocifissione (Fig. 10) con a destra San Giovanni Battista e un soldato romano e a sinistra la Vergine e Longino.

Adiacente questa scena sacra, è raffigurata, sulla sinistra, una caccia al cervo (Fig. 11).

Sul lato destro è in parte ancora riconoscibile la figura di un personaggio a cavallo (Fig. 12), riccamente vestito con una tunica a maniche lunghe di colore verde, in parte coperta da un mantello rosso bardato di bianco. L'alta sella, su cui siede il cavaliere, poggia su una vistosa gualdrappa, ornata di verde e marrone, mentre sul fianco dell'uomo pende una spada, contenuta in un fodero bianco. Il cavaliere, intento a portarsi con la mano destra il corno da caccia alla bocca e a tenere con la mano sinistra le redini, è raffigurato con la barba e i baffi, mentre la testa, coperta da una chioma riccioluta, è cinta da un semplice diadema. Al centro della scena sono raffigurati due cani in corsa, intenti a braccare un cervo, il quale, con la testa girata all'indietro, si volta a guardare i suoi inseguitori.

All'inizio del XIV secolo, probabilmente in occasione dei lavori di restauro eseguiti nel castello, la scena di caccia venne poi in parte adattata ad una rappresentazione di San Giorgio che uccide il drago. Al centro dell'affresco, in leggera sovrapposizione con la figura dei due cani, è in parte ancora riconoscibile la testa del drago che con le fauci spalancate si volta verso il cavaliere, mentre quest'ultimo gli sta conficcando una lunga lancia in gola (Fig. 13). Contemporaneamente venne aggiunto sul braccio sinistro del cavaliere uno scudo di colore nero, oggi in parte ancora visibile. Allo stesso periodo risale anche la raffigurazione di San Cristoforo (Fig. 14), situata a destra della Crocifissione.

Si vede, quindi, come l'affresco nel suo aspetto attuale sia costituito da più strati in sovrapposizione tra loro. Una più approfondita analisi tecnico-pittorica del manufatto ha

tuttavia permesso di accertare come il livello più antico sia quello raffigurante la crocifissione e la caccia al cervo.

Nel corso del tempo sono state elaborate diverse ipotesi per quanto riguarda il significato della scena di caccia, in gran parte sintetizzate da Szklear<sup>47</sup>. Nel 1873 Atz<sup>48</sup> ha interpretato questa raffigurazione come una rappresentazione del cacciatore di anime. Questa prima interpretazione, che è stata successivamente accolta da Dahlke<sup>49</sup>, Radinger<sup>50</sup> e Piper<sup>51</sup>, è rimasta in auge per tutto il periodo della prima Guerra Mondiale.

Nel 1921 Gerola<sup>52</sup> ha fornito una nuova interpretazione dell'affresco, ipotizzando, sulla base del confronto con i rilievi scolpiti sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona, che la scena qui effigiata raffiguri la cavalcata infernale di Teodorico. Secondo lo studioso, la somiglianza del copricapo, la caratterizzazione del volto dei due cavalieri, entrambi raffigurati con la barba, la posizione stessa delle braccia, impegnate a tenere le redini con una mano e il corno con l'altra, nonché la posizione degli animali, starebbero ad indicare il medesimo soggetto. Gerola è tuttavia consapevole del fatto che in questo affresco manca la raffigurazione dell'inferno, dovuta, secondo lo studioso, alla lacunosità del dipinto, mutilo nell'ultima parte. Nei decenni successivi questa interpretazione è stata accolta da numerosi studiosi sia nell'ambito della storia dell'arte<sup>53</sup>, sia in quello della germanistica<sup>54</sup>. Nel corso del tempo si è addirittura cercato di combinare l'interpretazione di Atz con quella di Gerola, attribuendo alla cavalcata infernale di Teodorico un più ampio significato religioso-morale<sup>55</sup>.

---

<sup>47</sup> Cfr. SZKLENAR 1977, pp. 420-423.

<sup>48</sup> Cfr. ATZ 1873, p. 277.

<sup>49</sup> Cfr. DAHLKE 1882, p. 121.

<sup>50</sup> Cfr. RADINGER 1909, p. 113.

<sup>51</sup> Cfr. PIPER 1910, p. 43.

<sup>52</sup> Cfr. GEROLA 1921.

<sup>53</sup> Cfr. WEINGARTNER 1922, p. 99; GARBER 1928, p. 71; MORASSI 1935, p. 76; BAUM 1949, p. 358; TUULSE 1978, p. 103; HÜLSEN-ESCH 1994, p. 222.

<sup>54</sup> Cfr. PLASSMANN 1940, p. 182; STAMMLER 1954, p. 1488; BENEDIKT 1954, p. 105; PLÖTZENEDER 1957, p. 96; STAMMLER 1962, p. 53; OTT 1981a, p. 246; OTT 1984, p. 464; OTT 1985, p. 128; OTT 1986, p. 1019; LIENERT 2008, p. 273; DALLAPIAZZA 2013, p. 982.

<sup>55</sup> Cfr. WEINGARTNER 1928, p. 1.

Successivamente, intorno agli anni Sessanta, si è sviluppata una nuova tendenza critica la quale, sull'esempio di Marle<sup>56</sup>, tralasciando ulteriori spiegazioni simbolico-morali, ha attribuito a questo affresco una semplice funzione decorativa<sup>57</sup>. Eberlein<sup>58</sup>, al contrario, ha interpretato la scena come un monito contro l'eresia, individuando una relazione tra la figura del cacciatore, interpretata come una raffigurazione del re ariano Teodorico, e la figura del centauro, dipinta sulla parete absidale all'interno della cappella e definita dal *Physiologus* come un emblema dell'eresia.

Un'approfondita analisi dell'affresco è stata fornita nel 1977 da Szklenar, il quale, consapevole delle molteplici interpretazioni morali che questo tipo di raffigurazione può assumere, ha elaborato diverse ipotesi sul possibile significato di questa scena. Sulla base del contesto circostante, caratterizzato dalle immagini della crocifissione e di San Cristoforo, entrambe collocate a destra della scena di caccia, lo studioso ipotizza che la figura del cacciatore possa rappresentare Sant'Eustachio, tradizionalmente raffigurato a cavallo con il corno e i cani, nell'atto di inseguire un cervo. Szklenar esclude tuttavia questa ipotesi, in considerazione del fatto che manca l'elemento identificativo più importante, la croce tra le corna del cervo, la quale indica il momento della conversione del santo<sup>59</sup>. Successivamente lo studioso, ipotizzando che la figura del cacciatore rappresenti Teodorico, elabora tre diverse ipotesi. Potrebbe trattarsi di una raffigurazione del ritorno del re goto, come eroe, secondo la credenza popolare relativa anche ad altri importanti sovrani particolarmente amati, si pensi anche solo ad Artù, e secondo la quale, non potendo essere accettata la morte dell'eroe, semplicemente la sostituivano con la scomparsa dell'eroe stesso in modo meraviglioso. Questo tipo di credenza folklorica, permetteva di mantenere viva la speranza di un eventuale ritorno del mitico re, e con lui dell'antica gloria. Szklenar è tuttavia scettico per quanto riguarda questa interpretazione,

---

<sup>56</sup> Cfr. MARLE 1931-32, p. 242.

<sup>57</sup> Cfr. RASMO 1965, p. 23; MYSS 1966, p. 105; DEMUS 1968, p. 131; BETTINI 1971, p. 19; ENZENBERG 1972, p. 8; WEINGARTNER 1973<sup>5</sup>, p. 143; HOOTZ 1973, p. 391; LANGES 1977, p. 86; FREI 1977, p. 26.

<sup>58</sup> Cfr. EBERLEIN 1965, p. 214 (Fig.1).

<sup>59</sup> Cfr. SZKLENAR 1977, pp. 427-429. Si veda inoltre STAMPFER 1998, pp. 52-54.

visto la collocazione della scena in un contesto sacro<sup>60</sup>. Lo studioso prende poi in considerazione l'ipotesi, già elaborata da Gerola, che in questo affresco sia rappresentata la cavalcata infernale di Teodorico. A tal riguardo Szklenar osserva però giustamente come, mancando la raffigurazione dell'inferno o di una qualsiasi altra connotazione demoniaca, questa scena non possa essere interpretata come tale<sup>61</sup>. Lo studioso infine, basandosi sul racconto della cavalcata infernale contenuto nella *Thidrekssaga*, nella quale il re non finisce più all'inferno, ma ottiene la misericordia divina, interpreta la scena come una raffigurazione della redenzione di Teodorico. Secondo lo studioso questo giustificerebbe la mancanza della raffigurazione dell'inferno, non più necessaria poiché in questo caso il re riceve la salvezza divina per opera di Dio e della Vergine Maria ai quali chiede perdono. Szklenar trova un'ulteriore conferma a questa ipotesi nella consacrazione della cappella di Appiano a Maria Vergine<sup>62</sup>.

Altri due studiosi nei primi anni Ottanta, Masser e Siller<sup>63</sup>, in relazione alla poesia giullaresca di Sant'Oswaldo, ipotizzano diversamente che l'affresco raffiguri la caccia al cervo d'oro del re ariano Aron.

I tentativi d'identificazione del cavaliere forniti nel corso del tempo, sono quindi alquanto diversificati tra loro. Diversi studiosi, basandosi essenzialmente sul confronto con le due lastre scolpite sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona, hanno inteso individuare in questo affresco una raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico, senza per altro tenere conto della mancante raffigurazione dell'inferno, già sottolineata da Gerola e Szklenar e dell'assenza del falco, in qualità di dono infernale. Se queste assenze siano dovute alla lacunosità del dipinto, come supposto da Gerola, non è dato sapere, visto il pessimo stato di conservazione dell'affresco. Tuttavia per quanto riguarda la raffigurazione dell'inferno, una più attenta osservazione della scena di caccia permette di riscontrare la scarsità di spazio di fronte alla figura del cervo. Questo sarebbe dovuto essere indubbiamente più ampio, se la composizione originale avesse previsto sin

---

<sup>60</sup> Cfr. SZKLENAR 1977, pp. 432-434.

<sup>61</sup> Cfr. SZKLENAR 1977, pp. 435-438.

<sup>62</sup> Cfr. SZKLENAR 1977, pp. 438-442.

<sup>63</sup> Cfr. MASSER 1983, pp. 84-91.

dall'inizio una rappresentazione degli inferi o di una qualsiasi altra connotazione demoniaca. Del resto l'ipotesi avanzata da Szklear, e cioè che la mancanza dell'inferno sia funzionale alla raffigurazione della redenzione di Teodorico, non tiene conto di quanto da lui stesso affermato: solo la presenza di determinati attributi rende possibile una indubbia identificazione. Esattamente come questo affresco non può essere interpretato come la miracolosa leggenda di Sant'Eustachio, poiché privo dell'elemento identificativo più importante, la croce tra le corna del cervo, così non vi sono sufficienti argomenti che avvalorino l'ipotesi che esso possa raffigurare la redenzione o la condanna di Teodorico. In entrambi i casi, infatti, questa raffigurazione avrebbe dovuto avere un qualche elemento iconografico peculiare, che permettesse di identificarla come tale.

La scoperta negli anni Novanta di un affresco analogo a quello di Appiano, situato sulla parete settentrionale della chiesa di San Giovanni a Tecelinga, nei pressi di Bressanone (Fig. 15) risalente alla prima metà del XIII secolo, conferma peraltro, che questo tipo di raffigurazioni non erano inusuali nel basso medioevo in ambito altoatesino. Un'attenta osservazione dell'affresco di Tecelinga permette di constatare che questa scena di caccia presenta alcune differenze rispetto all'affresco di Appiano. Di fronte alla figura del cervo, il quale con la testa girata all'indietro si volta a guardare il suo inseguitore, è in parte ancora riconoscibile un personaggio, raffigurato in piedi con la spada in mano e il fodero che gli pende sul fianco, il quale peraltro, nonostante il degrado dell'affresco, non sembra presentare nessun attributo diabolico. Più verosimilmente, come ha dimostrato Stampfer<sup>64</sup> nel suo studio *Die Hirschjagd von Tötschling*, si tratta di un altro cacciatore, il quale con l'arma in mano sta aspettando di tramortire la preda. Stampfer ha inoltre dimostrato che queste scene di caccia, che si presentano diversificate e le cui implicazioni morali potevano essere molteplici, erano diffuse in Sudtirolo e venivano solitamente affrescate in ambito sacro<sup>65</sup>.

In conclusione, vista la diffusione di raffigurazioni d'arte venatoria in ambito sudtirolese e tenendo conto del fatto che l'affresco di Appiano non presenta nessun

---

<sup>64</sup> STAMPFER 2004, p. 96.

<sup>65</sup> STAMPFER 2004, p. 95.

carattere identificativo specifico, rileviamo che non ci sono sufficienti argomenti che avvalorino l'ipotesi che esso possa rappresentare la cavalcata infernale di Teodorico.

Bibliografia: ARSLAN 1934; ATZ 1873; ATZ 1882; ATZ 1909; BAUM 1949; BENEDIKT 1954; BETTINI 1971; DALLAPIAZZA 2013; DAHLKE 1882; DEMUS 1968; EBERLEIN 1965; EGG 1965; ENZENBERG 1972; FREI 1977; GARBER 1928; GEROLA 1921; HOOTZ 1973; HÜLSEN-ESCH 1994; LANGES 1977; LIENERT 2008; LUTTEROTTI 1951; MARLE 1931-32; MASSER 1983; MORASSI 1935; MYSS 1966; OTT 1981a; OTT 1984; OTT 1985; OTT 1986; PIPER 1910; PLASSMANN 1940; PLÖTZENEDER 1957; RADINGER 1909; RADINGER 1914; RASMO 1965; SZKLEAR 1977; STAMMLER 1954; STAMMLER 1962; STAMPFER 1998; STAMPFER 2004; TUULSE 1978; WEINGARTNER 1922; WEINGARTNER 1928; WEINGARTNER 1956; WEINGARTNER 1973<sup>5</sup>; WESSEL 1957.

## 1.4. Gruppo di Rogslösa

Datazione: XII secolo

Di seguito verranno presentati alcuni singolari rilievi bronzei, tradizionalmente considerati come il prodotto di un'unica grande bottega orafa attiva nella storica provincia svedese dello Småland durante il XII secolo, e designati dalla critica come gruppo di Rogslösa. Ai fini di questo lavoro, verranno analizzate solo quattro delle cinque opere componenti il gruppo di manufatti: la cassapanca di Voxtorp, la cassapanca di Rydaholm, la cassapanca di Ryssby e il portale bronzeo della chiesa di Rogslösa. Questi manufatti, oggi in parte conservati nel Historiska Museet di Stockholm e in parte visibili ancora *in situ* nella chiesa di Rogslösa, presentano svariate scene di caccia, le quali, in passato, sono state interpretate da alcuni critici come una raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico.

Di seguito si fornisce una prima breve descrizione dei rilievi, alla quale seguirà una sintesi della fortuna critica di queste raffigurazioni, che intende porre particolare attenzione ai tentativi di interpretazione forniti nel corso del tempo.

### 1.4.1. Cassapanca di Voxtorp, Historiska Museet, Stockholm

Il rilievo bronzeo che si sviluppa sul lato frontale della cassapanca di Voxtorp (Fig. 16) rappresenta sul lato sinistro un uomo con un copricapo di forma rettangolare e un abito lungo fino al ginocchio intento a tenere nella mano sinistra uno stelo che si curva leggermente verso l'alto, mentre con la mano destra stringe la coda del cervo, posto di fronte a lui. In basso a destra, tra le gambe del cervo, raffigurato con lunghe corna e la testa leggermente piegata indietro, sono distinguibili un cane con la coda lunga e la lingua penzolante e un grande uccello predatore, con il becco ricurvo, i lunghi artigli affilati e l'ampia coda, raffigurati nell'atto di inseguire un più piccolo e indefinito quadrupede.

Sotto le zampe anteriori del cervo è raffigurato un sinuoso serpente a tutto tondo. Al centro del rilievo, di fronte a questo eterogeneo gruppo di figure, sono visibili i frammenti

di un grande albero, in gran parte danneggiato dal successivo inserimento di una seconda serratura. Ai piedi dell'albero, lungo il bordo inferiore del rilievo, è distinguibile un sinuoso drago alato, parte del quale è oggi non più visibile, poiché danneggiato. Sul lato sinistro, sopra ad un basso fusto arboreo, è raffigurato un uomo con una corta veste nell'atto di tenere la mano sinistra sul fianco e quella destra tesa verso il cervo. Dietro a questa figura, tra due fasce verticali, si erge un albero dalle forme fortemente stilizzate.

#### 1.4.2. Cassapanca di Rydaholm, Historiska Museet, Stockholm

Il rilievo bronzeo che si sviluppa sul lato frontale della cassapanca di Rydaholm, illustra all'interno di cinque spazi quadrangolari, una scena alquanto articolata (Fig. 17).

Il primo pannello, sulla sinistra, raffigura all'interno di uno stretto spazio verticale una vite dalle forme elegantemente arrotolate. All'interno del secondo riquadro, nell'angolo in alto a sinistra è distinguibile un grande uccello predatore, con il becco ricurvo, i lunghi artigli affilati e l'ampia coda, raffigurato nell'atto di girare indietro la testa. Al centro del riquadro, sotto l'uccello, è visibile un cavallo, dalle dimensioni sproporzionatamente piccole, con gli zoccoli ben definiti e la coda lunga. Ai piedi del cavallo, lungo il bordo inferiore del rilievo, sono raffigurati due piccoli quadrupedi in corsa. Il primo, sulla sinistra, presenta un muso leggermente allungato e una coda lunga e sottile che lo identificano come un cane da caccia, mentre il secondo, di forma leggermente più piccola, con il naso corto e le orecchie lunghe può essere identificato come una lepre. A sinistra del grande pannello centrale, un uomo, rappresentato di profilo con il capo coperto da un cappuccio e una veste che termina all'altezza del ginocchio, è intento a tenere la mano destra nascosta dietro alla schiena, mentre con la sinistra sembra voler afferrare il piccolo corno da caccia, appoggiato tra le sue labbra. Di fronte all'uomo, un grande quadrupede, con la coda e la lingua che terminano a forma di foglia, sembra impennarsi sulle sue zampe posteriori. Sotto al ventre di questo animale, probabilmente un predatore, come lasciano ipotizzare i lunghi artigli affilati, è raffigurato un più piccolo

quadrupede identificabile come un caprone grazie agli zoccoli pronunciati, la corta coda e le corna.

Nell'angolo in alto a destra, una piccola figura di sesso indistinto, con una lunga veste che scende fino alle caviglie e un copricapo a punta, è raffigurata con il viso girato verso il bordo del riquadro e le spalle rivolte verso le altre figure del pannello. Dietro a questa figura è visibile la testa di un serpente, che con la bocca aperta sembra fuoriuscire dalla cornice superiore del pannello. All'interno del quarto riquadro, ai piedi di un grande albero, riccamente ramificato, è visibile un grande drago alato con la testa piegata verso l'alto e la bocca aperta. Il quinto e ultimo pannello raffigura all'interno di uno stretto spazio verticale un albero dalle forme fortemente stilizzate.

#### 1.4.3. Cassapanca di Ryssby, Historiska Museet, Stockholm

Il rilievo bronzeo che si sviluppa sul lato frontale della cassapanca di Ryssby, illustra all'interno di sei spazi quadrangolari, una scena alquanto dinamica (Fig. 18).

All'interno del primo pannello, sulla sinistra, è riconoscibile, entro uno stretto spazio verticale, una vite dalle forme elegantemente arrotolate. Il secondo riquadro raffigura due individui di diversa grandezza entrambi rivolti verso destra nell'atto di afferrare con una mano uno stelo che si curva leggermente verso l'alto. La figura più grande indossa una corta veste trattenuta in vita da una cintura, mentre la testa è cinta da un copricapo, probabilmente una corona. L'uomo poggia la mano destra sulla spalla della figura più piccola, in parte danneggiata, la quale indossa un copricapo a punta. Di fronte a questa scena si colloca una struttura curvilinea coronata in alto da una palmetta, al di sotto della quale sono in parte visibili i frammenti di un piccolo quadrupede. All'interno del terzo pannello, è rappresentato un grande cervo, sulla cui fronte è situata una croce (Fig. 19). Dietro al cervo, lungo il bordo superiore del rilievo, è raffigurato un grande uccello predatore, con il becco ricurvo, i lunghi artigli affilati e l'ampia coda, mentre sta per assalire un piccolo quadrupede con il naso corto e la coda mozza. Al centro del quarto

riquadro, un lungo serpente, che sembra fuoriuscire dalla cornice superiore del pannello, è rappresentato nell'atto di attaccare un cavallo con gli zoccoli ben definiti e la coda lunga.

Sotto al ventre di questo animale, è raffigurato un più piccolo quadrupede identificabile come un caprone grazie agli zoccoli pronunciati, la corta coda e le corna.

Il quinto e il sesto pannello, raffigurano all'interno di due stretti spazi verticali due diverse tipologie di albero dalle forme fortemente stilizzate.

#### 1.4.4. Rilievo bronzeo, chiesa di Rogslösa, Östergötland

Il portale bronzeo di Rogslösa (Fig. 20), delimitato da una elaborata cornice ornamentale, presenta nel pannello superiore di forma semicircolare (Fig. 21) la figura di un uomo rappresentato di profilo con un copricapo conico a tese larghe e una veste che termina all'altezza del ginocchio. L'uomo è intento a portarsi alla bocca un lungo corno da caccia, mentre al suo fianco pende una spada, ora non più visibile poiché danneggiata.

Di fronte all'uomo, sotto a un grande uccello predatore, come si può dedurre dalla coda allungata, dal becco ricurvo e dai lunghi artigli affilati, sono raffigurati due piccoli quadrupedi in corsa. Il primo, sulla sinistra, presenta un muso leggermente allungato e una coda lunga e sottile che lo identificano come un cane da caccia, mentre l'altro, leggermente più piccolo, presenta una corta coda e sembra essere inseguito sia dal cane sia dall'uccello predatore. Sull'estrema destra, di fronte a questo eterogeneo gruppo di figure, è rappresentato un grande cervo con lunghe corna, zoccoli pronunciati, dalla cui bocca si srotola una lingua sproporzionatamente grande.

Il pannello inferiore del portale raffigura all'interno di uno spazio quadrangolare tre diverse scene (Fig. 22). La prima, collocata in alto a sinistra, presenta una figura imberbe con i capelli lunghi fino alle spalle e una veste che, cinta in vita da una cintura, scende fino alle caviglie. Questa figura, che finora è sempre stata interpretata come femminile, tiene con la mano sinistra un lungo stelo verticale, mentre con la destra sembra volersi tirare indietro, quasi a voler controbilanciare la sua posa.

La seconda scena, situata in basso a sinistra, rappresenta una figura demoniaca di grandi dimensioni, con un lungo pizzetto, una corta coda e i piedi muniti di artigli, intento a tenere con la mano destra un forcone dalle punte curve e aguzze e con la mano sinistra i capelli della figura seduta ai suoi piedi. Questa figura, a sua volta interpretata come femminile, è rappresentata con un lungo abito stretto in vita da una cintura, nell'atto di portarsi la mano destra alla testa, in un gesto che esprime in maniera eloquente le emozioni provocate dalla sua situazione. Al di sotto di queste figure, ai piedi dell'albero, è raffigurato un sinuoso serpente a tutto tondo.

La terza scena, collocata in basso a destra rappresenta un angelo alato con l'armatura e un copricapo di forma rettangolare. L'angelo tiene nella mano destra una spada, ora non più visibile poiché rotta, con la quale sta minacciando il drago alato situato ai suoi piedi, mentre con la mano sinistra tiene un grande scudo di forma allungata, la cui estremità inferiore si infila nelle fauci del drago, la cui lunga coda termina con una seconda testa, dalla quale fuoriesce un sinuoso filo di fumo.

#### 1.4.5. Fortuna critica del gruppo di Rogslösa

I rilievi del gruppo di Rogslösa, oggetto di numerosi studi nell'ambito della ricerca sulla scultura bronzea svedese, sono tuttora oggetto di un vivace dibattito critico, il quale ha portato nel corso del tempo all'elaborazione di svariati tentativi di interpretazione, in gran parte sintetizzati da Karlsson<sup>66</sup>.

Alla fine del XIX secolo, Montelius<sup>67</sup> menziona brevemente all'interno di un opuscolo informativo sulle collezioni del Historiska Museet, come il rilievo bronzeo della cassapanca di Ryssby raffiguri Sant'Uberto e un cervo con una croce tra le corna. Pochi

---

<sup>66</sup> Cfr. KARLSSON 1981, pp. 3-12; KARLSSON 1988, pp. 314-323.

<sup>67</sup> Cfr. MONTELIUS 1897, p. 102.

anni dopo, Hildebrand<sup>68</sup> sottolinea per la prima volta come, tra le diverse raffigurazioni della cassapanca di Voxtorp, fosse contenuta anche una scena di caccia.

Nel 1906, in una pubblicazione sull'arte medievale nell'Östergötland, Janse<sup>69</sup> fornisce un primo tentativo di identificazione dei rilievi della porta bronzea di Roglösa. Nel riquadro superiore lo studioso individua nel cacciatore con i due cani, un falco e un cervo, una rappresentazione di Sant'Uberto o di Sant'Eustachio, contemporaneamente interpreta le tre scene del pannello inferiore come una raffigurazione del peccato originale, del castigo dei progenitori e della lotta del bene contro il male. Quasi un decennio più tardi Romdahl<sup>70</sup> ribadisce, in uno studio sull'arte bronzea svedese, come il pannello superiore del portale di Roglösa raffiguri una scena di caccia senza fornire ulteriori tentativi di identificazione. Diversamente lo studioso individua nel pannello inferiore l'albero della conoscenza, dal quale Eva ha appena strappato un ramo, e interpreta la scena adiacente come la raffigurazione della punizione di questo abuso da parte del diavolo. Nella successiva lotta dell'angelo contro il drago viene invece individuata una prefigurazione della lotta del bene contro il male. Infine l'albero in alto a destra viene interpretato come l'albero della Vita. Quest'ultimo, insieme all'albero della conoscenza, viene identificato da Romdahl anche nel rilievo della cassapanca di Rydaholm, sulla quale sono inoltre riconoscibili un cacciatore con il corno, un troll e uno strano cervo. La stessa coppia di alberi viene identificata dallo studioso anche nella cassapanca di Ryssby, mentre il piccolo quadrupede, sotto al ventre del cavallo, viene interpretato come un lupo.

Alcuni anni più tardi Lindblom<sup>71</sup> ipotizza, sulla base di un rapporto tributario tra la regione dello Småland e la chiesa abbaziale di Saint-Gilles du Gard, che le cassapanche di Voxtorp e di Rydaholm raffigurino l'incontro di Carlo Magno con Sant'Egidio, avvenuto secondo la leggenda durante una battuta di caccia. Nella cassapanca di Rydaholm, lo studioso riconosce, nell'uomo rappresentato di profilo con il corno da caccia, Carlo

---

<sup>68</sup> Cfr. HILDEBRAND 1903, p. 333.

<sup>69</sup> Cfr. JANSE 1906, p. 8.

<sup>70</sup> Cfr. ROMDAHL 1914, p. 231.

<sup>71</sup> Cfr. LINDBLOM 1916, p. 217.

Magno, mentre il grande quadrupede di fronte al re viene interpretato come la cerva di Sant'Egidio nell'atto di allattare un caprone. Infine, la piccola figura nell'angolo in alto a destra, viene identificata come una raffigurazione di Sant'Egidio nell'atto di pregare. Diversamente nella cassapanca di Voxtorp, il santo avrebbe interrotto la sua preghiera per rivolgersi con un gesto verso Carlo Magno, raffigurato con la corona mentre la cerva sarebbe stata sostituita da un altro animale di specie maschile. Alcuni decenni più tardi, in una seconda pubblicazione<sup>72</sup>, Lindblom conferma la sua precedente lettura interpretativa e individua nel rilievo bronzeo della cassapanca di Ryssby una raffigurazione della caccia di Sant'Uberto.

Le interpretazioni proposte dallo studioso vengono successivamente riprese da Arbman<sup>73</sup> e da Anderson<sup>74</sup>, il quale tuttavia se ne discosta per quanto riguarda la cassapanca di Rydaholm. In questi rilievi, infatti, lo studioso individua per la prima volta, sulla base del confronto con le due lastre scolpite sulla facciata della basilica di San Zeno, a Verona, una raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico. Nella figura del cacciatore sulla sinistra, lo studioso riconosce il re nell'atto di inseguire un cervo, il quale lo condurrà alle porte dell'inferno, dove lo attende il diavolo, identificato da Andersson, nella piccola figura nell'angolo in alto a destra. Questa interpretazione<sup>75</sup> viene successivamente accolta anche da Holmér<sup>76</sup> e da Lundberg<sup>77</sup>, il quale la adotta anche per il pannello superiore del portale di Roglösa e per la cassapanca di Voxtorp. Per quanto riguarda quest'ultimo manufatto, tuttavia, lo studioso ipotizza che il personaggio effigiato sull'estrema destra faccia parte di una scena raffigurante il peccato originale e che il grande albero al centro del rilievo rappresenti l'albero della conoscenza. Quest'ultima ipotesi viene in parte accolta anche da Karlsson<sup>78</sup>, il quale individua nel personaggio

---

<sup>72</sup> Cfr. LINDBLOM 1944, p. 165.

<sup>73</sup> Cfr. ARBMAN 1950, p. 86.

<sup>74</sup> Cfr. ANDERSON 1928, p. 15.

<sup>75</sup> Questa ipotesi viene successivamente accolta anche da NOWOTNY 1938; p. 215; CORNELL 1944, p. 60 e HELLNER 1960, p. 40.

<sup>76</sup> Cfr. HOLMÉR 1932, p. 94.

<sup>77</sup> Cfr. LUNDBERG 1932, p. 24; LUNDBERG 1940, p. 390.

<sup>78</sup> Cfr. KARLSSON 1928, p. 128.

effigiato sull'estrema destra una raffigurazione di Adamo. Diversamente Wrangle<sup>79</sup>, in un articolo sull'arte bronzea medievale, interpreta le diverse scene di caccia raffigurate sui rilievi del gruppo di Roglösa come una simbolica rappresentazione della lotta contro la bestialità dell'uomo, le malvagie concupiscenze e più in generale contro il peccato e i suoi adepti. Una nuova interpretazione del riquadro superiore della porta bronzea di Roglösa viene fornita anche da Spiess<sup>80</sup>, il quale interpreta il cervo come animale guida che conduce all'altro mondo.

Un decennio più tardi Höfler, in accordo con le precedenti interpretazioni e tramite il confronto con i due rilievi veronesi, individua all'interno del gruppo di Roglösa diverse raffigurazioni inerenti Teodorico. Lo studioso, riprendendo il precedente studio di Romdahl, il quale aveva individuato un parallelo tra il portale bronzeo di Roglösa e quello di San Zeno, arriva ad ipotizzare che l'anonimo artista svedese possa essersi ispirato direttamente all'esempio veronese. Secondo Höfler la diretta dipendenza dei rilievi bronzei dal modello veronese trova una conferma nell'immotivata presenza del falco, il quale tradizionalmente niente ha a che fare con la caccia al cervo. Contemporaneamente lo studioso, basandosi sulla presenza della vicina pietra di Rök<sup>81</sup>, la cui iscrizione runica viene interpretata da Höfler come prova dell'esistenza di un'apoteosi del re<sup>82</sup>, individua nel pannello superiore del portale di Roglösa una raffigurazione di Teodorico in veste di cacciatore selvaggio. In riferimento a questa tradizione lo studioso

---

<sup>79</sup> Cfr. WRANGEL 1928, p. 8.

<sup>80</sup> Cfr. SPIESS 1942, p. 85.

<sup>81</sup> La famosa pietra runica, alta circa due metri e mezzo e larga un metro, è una pietra funeraria eretta da Varin in ricordo del figlio Vemod, morto in battaglia. Al riferimento funebre fa seguito una trascrizione di difficile comprensione, che sembra però riguardare la tradizione mitica ed eroica, come è possibile supporre dalla seguente strofa "Reð (o Raið) þioðrikR hinn þurmoði, stilliR flutna, strandu HraiðmaraR./ SitiR nu garuR a guta sinum, skialdi umb fatlaðR, skati Mæringa". (Es herrschte (oder: es ritt) Theoderich, der Kühngemute, der Fürst der (See-) Krieger, über den Strand des Hreidmeeres./ Jetzt sitzt er gerüstet auf seinem (gotischen) Roß, den Schild auf der Schulter, der Held der Märinge.) HEINZLE 1999, p. 15. Che con il termine "þioðrikR" sia inteso il re dei goti non può essere messo indubbio, anche se il significato dei nomi, "strandu HraiðmaraR" e "skati Mæringa" risulta poco chiaro e controverso. Tuttavia, almeno il secondo di questi due nomi fa riferimento alla *Dietrichsage*, poiché esso compare anche nel poema anglosassone intitolato *Deors Klage*, proveniente dal famoso Exeter Book, scritto nella seconda metà del X secolo. Cfr. HEINZLE 1999, p. 15.

<sup>82</sup> L'iscrizione runica è stata interpretata da Höfler come prova dell'esistenza di un'apoteosi di Teodorico: come sovrano divino egli sarebbe subentrato, nella credenza dei goti, a Odino quale conduttore della caccia selvaggia. Cfr. HÖFLER 1952. Si veda inoltre SEE 1966; MELI 1987; SAMPLONIUS 1993.

individua nella figura con il forcone rappresentata nel pannello inferiore, un ulteriore immagine del re. Il fatto che questa figura presenti un lungo pizzetto, una corta coda e i piedi muniti di artigli starebbero ad indicare, secondo Höfler, che essa possiede gli attributi del cacciatore selvaggio, raffigurato appunto nell'intento di torturare una leggendaria ninfa dei boschi, la quale viene raffigurata una seconda volta anche in alto a sinistra. Contemporaneamente Höfler interpreta la scena adiacente come una raffigurazione di Teodorico che lotta contro il drago. Il fatto che questa figura, finora sempre interpretata come l'Arcangelo Michele, presenti due ali, sarebbe da collegare, secondo lo studioso, alla figura del conduttore della caccia selvaggia, il quale è in grado di librarsi nell'aria<sup>83</sup>. Lo stesso motivo viene poi ravvisato da Höfler anche nelle cassapanche di Voxtorp e di Rydaholm. In quest'ultima, lo studioso riprendendo l'ipotesi di Romdahl che aveva interpretato la piccola figura in alto a destra come un troll, individua accanto alla battuta di caccia, l'inseguimento di demoni o folletti maligni, uno dei motivi più diffusi della caccia selvaggia<sup>84</sup>. Diversamente nella cassapanca di Voxtorp, Höfler individua, accanto alla scena di caccia una raffigurazione di Teodorico, quale uccisore di draghi e serpenti<sup>85</sup>.

Questa interpretazione è stata successivamente accolta da Benedikt<sup>86</sup>, De Vries<sup>87</sup>, Stammler<sup>88</sup>, Haug<sup>89</sup> e Pütz<sup>90</sup>. Per quanto riguarda invece la cassapanca di Ryssby, considerata da Höfler come il manufatto più giovane del gruppo di Rogslösa, lo studioso ipotizza che il motivo della caccia selvaggia sia stato qui rielaborato, attraverso l'inserimento della croce, nella leggenda di Sant'Uberto<sup>91</sup>. Recentemente Lienert<sup>92</sup>, ha inserito tutti questi rilievi nel suo catalogo sulle presunte attestazioni teodoriciane.

---

<sup>83</sup> Cfr. HÖFLER 1952, p. 283.

<sup>84</sup> Cfr. HÖFLER 1952, p. 278.

<sup>85</sup> Cfr. HÖFLER 1952, p. 279.

<sup>86</sup> Cfr. BENEDIKT 1954, p. 105.

<sup>87</sup> Cfr. DE VRIES 1961, p. 328.

<sup>88</sup> Cfr. STAMMLER 1962, p. 54, nota 73.

<sup>89</sup> Cfr. HAUG 1963, p. 87.

<sup>90</sup> Cfr. PÜTZ 1969, pp. 228-229.

<sup>91</sup> Cfr. HÖFLER 1952, p. 275, nota f.

<sup>92</sup> Cfr. LIENERT 2008, p. 273.

Nel 1968 Aron Andersson<sup>93</sup>, il quale si è occupato in maniera approfondita dei rilievi del gruppo di Roglösa, definisce il pannello superiore dell'omonimo portale come una semplice scena di caccia. Diversamente lo studioso interpreta la figura effigiata in alto a sinistra nel pannello inferiore come una rappresentazione simbolica dei beati e quella adiacente come la raffigurazione di uno dei dannati mentre viene torturato dal diavolo. Per quanto riguarda invece le cassapanche, Andersson riconosce in quella di Voxtorp una variazione della scena di caccia raffigurata sul portale di Roglösa e in quella di Rydaholm, con riferimento a Lindblom, una scena della leggenda di Sant'Egidio. Diversamente nella cassapanca di Ryssby lo studioso individua una raffigurazione della leggenda di Sant'Uberto.

Quest'ultima interpretazione viene successivamente accolta da Tuulse<sup>94</sup>, la quale riconosce nelle cassapanche di Voxtorp e Rydaholm una illustrazione del leggendario incontro tra Carlo Magno e Sant'Egidio. Alcuni anni più tardi la studiosa, in due successive pubblicazioni<sup>95</sup> sull'iconografia teodoriana nell'arte scandinava, individua attraverso dei confronti con i rilievi zenoniani, nel pannello superiore del portale di Roglösa una raffigurazione di Teodorico in veste di cacciatore selvaggio, attribuendo tuttavia un nuovo ruolo alla figura del cervo. L'autrice, infatti, dopo aver erroneamente recepito la lunga lingua dell'animale come un serpente, interpreta la figura del cervo, in accordo con il *Physiologus*, come un simbolo di Cristo. Contemporaneamente la studiosa riconosce nel pannello inferiore scene del peccato originale e della redenzione. Infine Tuulse, dopo aver individuato dei paralleli stilistici con i rilievi scolpiti sulla facciata meridionale della chiesa di Grötlingbo e con i rilievi sul basamento della colonna mediana nella chiesa di Karmel sull'isola Saaremaa, abbandona le sue precedenti ipotesi e riconosce nelle cassapanche di Rydaholm e di Voxtorp un'ulteriore raffigurazione di Teodorico in veste di cacciatore selvaggio.

---

<sup>93</sup> Cfr. ANDERSSON 1968, p. 370.

<sup>94</sup> Cfr. TUULSE 1968, p. 102.

<sup>95</sup> Cfr. TUULSE 1975, pp. 65-66, (Fig. 4-5, p. 68); TUULSE 1978, p. 8.

Nel suo articolo del 1977, Eriksson<sup>96</sup> riprende l'ipotesi di Lindblom per quanto riguarda la cassapanca di Voxtorp, mentre interpreta la scena di caccia sul portale di Roglösa, come una simbolica raffigurazione della lotta del bene contro il male. Un anno più tardi Lindhe<sup>97</sup>, in un articolo intitolato *Rydaholms medeltidskyrka*, avanza nuove importanti osservazioni per quanto riguarda i rilievi dell'omonima cassapanca. Lo studioso osserva come il grande animale al centro, fino ad allora sempre interpretato come un cervo, non sia dotato di corna e al contrario presenti artigli affilati e una lunga coda. Il fatto tuttavia che l'animale sia caratterizzato da un corpo slanciato, lunghe zampe e un collo longilineo, porta lo studioso ad ipotizzare che si tratti di un ibrido, ossia dell'incrocio di un leone e di un cervo, entrambi simboli di Cristo. Il piccolo animale raffigurato sotto all'ibrido viene invece interpretato come un caprone e quindi come un simbolo del male. Il gruppo di figure sull'estrema destra dovrebbe invece rappresentare Eva con il serpente e l'albero della conoscenza. Nell'insieme, i rilievi dovrebbero raffigurare secondo Lindhe il peccato originale e la salvezza per mezzo di Cristo.

Al contrario, Geddes<sup>98</sup> risulta molto critica nei confronti dei tentativi di interpretazione precedentemente avanzati. Secondo la studiosa, infatti, l'unica ipotesi accettabile è quella che individua nei rilievi una raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico. Anche quest'ultima, tuttavia, risulta alquanto dubbia, vista l'assenza della figura del diavolo. Per quanto riguarda invece il portale di Roglösa, la studiosa individua nel pannello inferiore una raffigurazione della lotta di Dio contro il male.

Un'approfondita analisi dell'iconografia del gruppo di Roglösa è stata fornita, in due successive pubblicazioni, da Karlsson<sup>99</sup>, il quale ha dimostrato come le diverse scene di caccia, qui analizzate, abbiano "only general characteristics in common with the saints' legends that are constantly adduced in literature"<sup>100</sup>. Lo studioso, facendo poi riferimento all'opera di Pschmidt<sup>101</sup>, il quale ha dimostrato come un gran numero di scene di caccia

---

<sup>96</sup> Cfr. ERIKSSON 1977, p. 54-91.

<sup>97</sup> Cfr. LINDHE 1978, p. 98.

<sup>98</sup> Cfr. GEDDES 1978, p. 73.

<sup>99</sup> Cfr. KARLSSON 1981, pp. 12-48; KARLSSON 1988, pp. 318-346.

<sup>100</sup> KARLSSON 1988, p. 318.

<sup>101</sup> Cfr. PSCHMADT 1911.

siano variazioni di uno stesso motivo di base, ha proposto di cercare il prototipo per i rilievi di Roglösa al di fuori del *corpus* delle ben note leggende ecclesiastiche. Questa posizione interpretativa viene successivamente accolta anche da Roesdahl<sup>102</sup> e da Nordanskog<sup>103</sup>. Diversamente HERNFJÄLL<sup>104</sup>, nel tentativo di confutare l'ipotesi di Karlsson, interpreta i quattro rilievi come variazioni di una stessa leggenda, quella di Sant'Eustachio.

L'analisi sopra esposta delle diverse ipotesi interpretative dimostra come risulti difficile la decifrazione di questi singolari rilievi bronzei e quanto siano diversificati i tentativi di identificazione finora forniti. Diversi studiosi, basandosi essenzialmente sul confronto con le due lastre scolpite sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona, hanno voluto individuare in questi rilievi una raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico.

Höfler in particolare, ha cercato attraverso questo paragone di convalidare l'esistenza di un'apoteosi di Teodorico, già comprovata a suo parere dall'iscrizione runica della pietra di Rök. Lo studioso, individuando un parallelo tra il portale bronzeo di Roglösa e quello di San Zeno, arriva ad ipotizzare che l'anonimo artista svedese possa essersi ispirato direttamente all'esempio veronese, per poi rielaborarlo in una più originale raffigurazione della caccia selvaggia, la quale avrebbe trovato espressione nei rilievi bronzei di Voxtorp, Rydaholm e Ryssby. Una più attenta osservazione di queste raffigurazioni permette tuttavia di notare come i rilievi bronzei si distinguano nettamente da quelli veronesi, sia per la resa stilistica, sia per i dettagli iconografici.

In particolare, la mancanza di una qualsiasi connotazione demoniaca, già peraltro sottolineata da Geddes, avvalorava l'inattendibilità di questa ipotesi interpretativa. Allo stesso tempo anche l'ipotesi avanzata da Anderson che il piccolo personaggio raffigurato in alto a destra nella cassapanca di Rydaholm possa rappresentare il diavolo non sembra sostenibile. Questa figura, infatti, non presenta nessuna caratteristica demoniaca. Al contrario, si noti come alle sue spalle sia visibile un piccolo serpente che con la bocca

---

<sup>102</sup> Cfr. ROESDAHL 1992, p. 348.

<sup>103</sup> Cfr. NORDANSKOG 2003, p. 398; NORDANSKOG 2006, p. 310.

<sup>104</sup> Cfr. HERNFJÄLL 1985, p. 20.

aperta sembra quasi volerla aggredire. Inoltre, risulta interessante notare che questa figura volge le spalle alle altre figure del pannello. Diversamente, se avesse dovuto raffigurare il diavolo in attesa della sua vittima, essa avrebbe dovuto essere girata verso il cacciatore.

Infine, il fatto stesso che Höfler avvalorò la dipendenza dei rilievi bronzei dal modello veronese, attraverso l'immotivata presenza dell'uccello predatore sia a San Zeno sia nei rilievi di Roglösa, dimostra che lo studioso non ha tenuto conto di quelle che sono le caratteristiche intrinseche dei due rilievi zenoniani. Come si andrà a vedere in seguito, infatti, a San Zeno la presenza del falco è strettamente funzionale all'illustrazione della cavalcata infernale di Teodorico, dal momento che esso rappresenta il primo dei doni infernali citati nell'iscrizione.

Si vede, quindi, come il tentativo di Höfler di voler individuare nei rilievi di Roglösa raffigurazioni inerenti Teodorico si basa su un'errata interpretazione degli elementi figurativi, la quale non tiene conto di quelle che sono le qualità intrinseche dei manufatti presi in esame. Più propriamente egli si è avvalso in maniera impropria dell'esempio veronese per cercare di dimostrare attraverso l'individuazione di nuove presunte attestazioni figurative del re, la vitalità e la diffusione della ricezione teodoriciano in Scandinavia e di convalidare così l'esistenza di un'apoteosi di Teodorico.

In conclusione, registriamo come i rilievi del gruppo di Roglösa, malgrado presentino notevoli somiglianze stilistiche ed iconografiche, le quali permettono di ipotizzare un rapporto tematico tra di loro, non presentino sufficienti elementi che avvalorino l'ipotesi che essi raffigurino la cavalcata infernale di Teodorico.

Bibliografia: ANDERS 1997; ANDERSON 1928; ANDERSSON 1968; ARBMAN 1950; BENEDIKT 1954; CORNELL 1944; DE VRIES 1961; ERIKSSON 1977; GEDDES 1978; HAUG 1963; HEINZLE 1999; HELLNER 1960; HERNFJÄLL 1985; HILDEBRAND 1903; HÖFLER 1952; HOLMÉR 1932; JANSE 1906; KARLSSON 1928; KARLSSON 1981; KARLSSON 1988; KARLSSON 1995; LIENERT 2008; LINDBLÖM 1916; LINDBLÖM 1944; LINDHE 1978; LUNDBERG 1932; LUNDBERG 1940; MELI 1987; MONTELIUS 1897; NORDANSKOG 2003; NORDANSKOG 2006; NOWOTNY 1938; PSCHMADT 1911; PÜTZ 1969; ROESDAHL 1992; ROMDAHL 1914; SAMPLONIUS 1993; SEE 1966; SPIESS 1942; STAMMLER 1962; TUULSE 1968; TUULSE 1975; TUULSE 1978; WRANGEL 1928.

### 1.5. Bassorilievo, duomo di San Paolo, Münster

Datazione: XIII secolo

L'avancorpo situato sul lato meridionale del transetto occidentale del duomo di San Paolo a Münster, in Vestfalia, noto come Paradies, presenta al suo interno, sotto le statue dei santi e degli apostoli, un rigoglioso tralcio di vite, abitato da figure umane e animali (Fig. 23). Il fregio, che corre lungo tutto il perimetro della stanza, presenta sul lato occidentale, all'interno di un sinuoso ramo, carico di grappoli, l'immagine di un cavaliere (Fig. 24). L'uomo raffigurato di profilo, con un corto taglio di capelli e col mantello svolazzante, è intento a portarsi con la mano sinistra il corno da caccia alla bocca, mentre con la mano destra afferra la criniera del cavallo. All'interno del tralcio successivo, due cani raffigurati di corsa (Fig. 25) sono impegnati nell'inseguimento di una preda (Fig. 26), la cui testa non è più visibile, poiché danneggiata. Si tratta quasi sicuramente di un cervo, come lasciano dedurre il corpo slanciato, le lunghe zampe e gli zoccoli stretti ed appuntiti.

Nel corso del tempo, si sono occupati di questi rilievi numerosi studiosi<sup>105</sup>, la maggior parte dei quali concorda nell'attribuire al fregio una semplice funzione decorativa, interpretando la scena di caccia e i seguenti rilievi, raffiguranti la vendemmia (Fig. 27), come semplici scene di genere. Diversamente, Spiess<sup>106</sup> ha interpretato la figura del cervo come l'animale guida che conduce il cacciatore all'altro mondo. Questa interpretazione è stata successivamente accolta anche da Pütz<sup>107</sup>. Al contrario Stammler<sup>108</sup>, nel tentativo di dimostrare la fortuna iconografica della cavalcata infernale, ha interpretato la scena di caccia come una raffigurazione di Teodorico in groppa al fatale destriero. Diversamente Tuulse<sup>109</sup>, consapevole dell'assenza della figura del diavolo, nonché della mancanza di un'iscrizione esplicativa, si è discostata da questa lettura

---

<sup>105</sup> Cfr. KLEIN 1914, p. 58; THOMAS 1934, p. 9; WIESCHEBRINK 1940, p.6; PIEPER 1965, p. 13; THEBEN, 1970, p. 5; PIEPER 1993, p. 58; KILLING 1994, p. 14; EPKING 2004, p.140.

<sup>106</sup> Cfr. SPIESS 1942, p. 86.

<sup>107</sup> Cfr. PÜTZ 1969, p. 230.

<sup>108</sup> Cfr. STAMMLER 1962, p. 54.

<sup>109</sup> Cfr. TUULSE 1978, p. 114.

interpretativa. Lo stesso anno Jorn<sup>110</sup>, in una pubblicazione intitolata *Folkekunstens Didrek*, ha dimostrato attraverso un ricco apparato fotografico, quanto fossero diffusi questi tipi di fregi nell'arte medievale, cui analoghi esempi sono situati nella cripta della cattedrale di Basilea<sup>111</sup>. Recentemente Lienert<sup>112</sup>, ha inserito questo rilievo nel suo catalogo sulle presunte attestazioni teodoriciane.

In definitiva, nel corso del tempo solamente Stammler ha interpretato questa scena di caccia come una raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico, contrariamente alla maggior parte degli studiosi, i quali concordano nell'attribuire a questo rilievo una funzione puramente ornamentale. Un'attenta osservazione del fregio permette di constatare come la figura del cacciatore non presenti nessun carattere identificativo particolare. Al contrario, le ridotte dimensioni del fregio, la sua collocazione al di sotto delle statue dei santi e degli apostoli, nonché la sua contiguità con le scene rappresentanti la vendemmia e la caccia alla lepre (Fig. 28-29), consentono di avvalorare l'ipotesi che si tratti di un fregio decorativo illustrante scene di genere.

In conclusione, si vede come Stammler, nel desiderio di avvalorare l'esistenza di una vera e propria tradizione iconografica della cavalcata infernale, non abbia tenuto conto né delle peculiarità del fregio di Münster né della sua collocazione, lasciandosi semplicemente fuorviare dal fatto che si tratta di un'immagine d'arte venatoria.

Siamo pertanto propensi a sostenere che non ci sono argomenti che avvalorino l'ipotesi che questo fregio rappresenti la cavalcata infernale di Teodorico. Più correttamente, come ha dimostrato Jorn, esso non costituisce che un ulteriore esempio della grande varietà di raffigurazioni d'arte venatoria medievale.

Bibliografia: BUDDE 1969; ELLGER 1975; EPKING 2004; GEISBERG 1937; JÁSZAI 2000; JORN 1978; KILLING 1994; KLEIN 1914; LIENERT 2008; PIEPER 1965; PIEPER 1993; PÜTZ 1969; SAUERLÄNDER 1971; SPIESS 1942; STAMMLER 1962; THEBEN, 1970; THOMAS 1934; TUULSE 1978; WIESCHEBRINK 1940; WILHELM-KÄSTNER 1921.

---

<sup>110</sup> Cfr. JORN 1978, pp. 225-227.

<sup>111</sup> Cfr. JORN 1978, pp. 225-227.

<sup>112</sup> Cfr. LIENERT 2008, p. 274.

## 1.6. Bassorilievo, chiesa di San Pietro e Paolo, Remagen

Datazione: XII secolo

Il bassorilievo, scolpito sulla sinistra del portale semicircolare situato in prossimità della chiesa di San Pietro e Paolo a Remagen, in Renania Palatinato, raffigura, all'interno di uno spazio rettangolare, delimitato da una cornice leggermente aggettante, un personaggio a cavallo (Fig. 30). Si tratta quasi sicuramente di un uomo, come si può dedurre dal corto taglio dei capelli. Il cavaliere è raffigurato nell'atto di tenere con la mano destra le redini del cavallo, mentre con la mano sinistra tiene il corno da caccia che è intento a suonare. In basso a destra, sotto ai piedi del cavallo, è visibile un piccolo animale a quattro zampe, con la coda e il muso leggermente allungati.

La lastra fa parte di un più ampio programma figurativo, costituito da diciannove formelle le quali nel loro insieme formano un grande portale semicircolare e una più piccola porta rettangolare (Fig. 31). Questo complesso scultoreo risale, nel suo aspetto odierno, al 1902, quando, in occasione della costruzione della nuova chiesa neoromanica dei Santi Pietro e Paolo, venne collocato nel cortile della parrocchia<sup>113</sup>.

Nel corso del tempo, sono state fornite diverse interpretazioni del rilievo raffigurante il cacciatore a cavallo, in gran parte sintetizzate da Königer<sup>114</sup>. Kinkel<sup>115</sup> lo ha definito come un simbolo del diritto di caccia, diritto esclusivo del quale, durante il medioevo, godevano solo le classi sociali più elevate. Diversamente Braun<sup>116</sup>, facendo riferimento alla lettura negativa del cacciatore elaborata dai padri della chiesa, interpreta il rilievo come una raffigurazione del diavolo. Questa interpretazione viene successivamente accolta anche da Aus'm Werth<sup>117</sup> e Minn<sup>118</sup>. Il rilievo viene per la prima volta messo in relazione con la figura di Teodorico da Beissel<sup>119</sup>, il quale ipotizza, sulla base dei due rilievi scolpiti sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona, che la scena

---

<sup>113</sup> Cfr. KÖNIGER 1947, pp. 119-120, nota 39.

<sup>114</sup> Cfr. KÖNIGER 1947, pp. 72-77.

<sup>115</sup> Cfr. KINKEL 1976<sup>2</sup>, pp. 54-55.

<sup>116</sup> Cfr. BRAUN 1859, p. 3.

<sup>117</sup> Cfr. AUS'M WERTH 1868, pp. 45-48.

<sup>118</sup> Cfr. MINN 1942, p. 10.

<sup>119</sup> Cfr. BEISSEL 1896, p. 157.

qui illustrata raffiguri la cavalcata infernale di Teodorico. Beissel non esclude tuttavia che la formella possa illustrare anche l'analoga leggenda contenuta nelle *Gesta Romanorum*<sup>120</sup>. Diversamente Sanoner<sup>121</sup> definisce la figura del cacciatore come una raffigurazione del mese di maggio. Una nuova interpretazione del rilievo viene fornita da Königer<sup>122</sup>, il quale ipotizza che questa raffigurazione simboleggi il ceto nobiliare e funga da monito contro il peccato di superbia.

L'ipotesi che la figura del cacciatore rappresenti Teodorico viene ripresa in parte da Stammler<sup>123</sup>, il quale individua nella figura del cavaliere una raffigurazione del re e nel piccolo animale, rappresentato in basso a destra, un improbabile drago volante. Lo studioso non esclude, inoltre, che il rilievo, situato ai piedi del portale semicircolare e raffigurante un guerriero armato di lancia e scudo in piedi sopra ad una figura antropomorfa (Fig. 32), possa essere interpretato come un'ulteriore raffigurazione del re goto. Alcuni anni più tardi, in una seconda pubblicazione, Stammler<sup>124</sup> sviluppa ulteriormente la sua ipotesi interpretando i rilievi delimitanti la piccola apertura collocata a sinistra del portale come una raffigurazione della superbia, personificata nell'immagine di quattro re. Accanto alla figura di Teodorico, identificato nel cacciatore a cavallo, lo studioso riconosce nel rilievo raffigurante un uomo fra due grifoni, l'ascensione di Alessandro Magno (Fig. 33). Nella scena sottostante, ritraente un uomo seduto in una botte, Stammler individua l'immaginario re Jovinianus<sup>125</sup> (Fig. 34) punito per la sua

---

<sup>120</sup> Secondo questo racconto un re di nome Simmaco avrebbe ordinato ad uno dei suoi cavalieri di condurgli un cavallo, un corno da caccia, un cane e un falco, tutti di colore nero. Il cavaliere, dopo aver chiesto aiuto al diavolo, porta al re quanto richiestogli. Nel momento stesso in cui il sovrano prende possesso dei doni compare un bellissimo cervo. Il re montato in groppa al suo destriero, con il corno al collo e accompagnato dal falco e dal cane inizia l'inseguimento della preda, la quale lo condurrà inesorabilmente all'inferno. Cfr. *Gesta Romanorum*, pp. 594-596. Il racconto contenuto nelle *Gesta Romanorum*, sebbene non menzioni direttamente il re goto, presenta numerose analogie con la leggenda della cavalcata infernale.

<sup>121</sup> Cfr. SANONER 1903, pp. 448-450.

<sup>122</sup> Cfr. KÖNIGER 1947, pp. 74-77.

<sup>123</sup> Cfr. STAMMLER 1954, p. 1490.

<sup>124</sup> Cfr. STAMMLER 1962, pp. 53-54.

<sup>125</sup> Il re Jovinianus, la cui storia è contenuta nelle *Gesta Romanorum*, viene punito per la sua superbia con la perdita dell'identità. Durante una battuta di caccia, il re, desideroso di farsi un bagno, viene derubato del cavallo e dei vestiti. Diventato un estraneo per tutti coloro che lo circondano, il re vaga di castello in castello senza riuscire a dimostrare la propria identità, fino a quando, dopo aver confessato il proprio peccato di superbia, riacquista tutti i suoi privilegi. Cfr. *Gesta Romanorum*, pp. 360-366.

superbia con la perdita dell'identità; infine, nel rilievo raffigurante un uomo con un albero (Fig. 35), lo studioso riconosce una rappresentazione del sogno del sovrano babilonese Nabucodonosor<sup>126</sup>. Questa interpretazione viene successivamente accolta anche da Pütz<sup>127</sup>, Tuulse<sup>128</sup>, Ott<sup>129</sup>, Marold<sup>130</sup> e Lienert<sup>131</sup>. Più recentemente Krause<sup>132</sup> ha messo in luce la difficoltà di attribuire all'immagine del cacciatore un qualche significato particolare, vista la grande diffusione di questo motivo e le sue molte implicazioni.

Questo rilievo, dunque, è stato interpretato come una raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico principalmente sulla base del suo confronto con le due lastre scolpite sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona. Una più attenta osservazione di queste raffigurazioni permette tuttavia di notare come il rilievo di Remagen si distingua nettamente da quelli veronesi, sia per la resa stilistica, sia per i dettagli iconografici.

La mancante rappresentazione dell'inferno, nonché l'assenza di due doni infernali, il cervo e il falco, avvalorano infatti l'inattendibilità di questa ipotesi interpretativa. Per le stesse ragioni, anche l'ipotesi avanzata da Beissel, che il rilievo possa raffigurare la leggenda contenuta nelle *Gesta Romanorum*, non sembra sostenibile. La stessa supposizione elaborata da Stammler, che il cavaliere armato di lancia e scudo possa rappresentare Teodorico, non è supportata da sufficienti argomentazioni. Lo studioso non fornisce difatti nessuna spiegazione sull'origine e sul significato di questa fantomatica identificazione. Importante ancora una volta il contesto figurativo. Proprio sulla base dell'individuazione dell'ascensione di Alessandro, alcuni studiosi<sup>133</sup> hanno interpretato i rilievi delimitanti la piccola apertura collocata a sinistra del portale come una

---

<sup>126</sup> Nel quarto capitolo del libro di Daniele (Dan.4,1-33), il profeta viene invitato dal sovrano babilonese Nabucodonosor ad interpretare un sogno: un grande albero rigoglioso, abbattuto e reciso, risorge dalle radici con la magnificenza di prima. Secondo la spiegazione datane da Daniele l'albero è il simbolo stesso del re, che per la sua superbia sarebbe stato privato della gloria regia e ridotto allo stato umiliante di una bestia, fino a quando non avesse riconosciuto l'onnipotenza di Dio.

<sup>127</sup> Cfr. PÜTZ 1969, p. 228.

<sup>128</sup> Cfr. TUULSE 1978, p. 114.

<sup>129</sup> Cfr. OTT 1981a, p. 246; OTT 1984, pp. 463-464; OTT 1985, p. 131; OTT 1986, p. 1019.

<sup>130</sup> Cfr. MAROLD 1985, pp. 469-470.

<sup>131</sup> Cfr. LIENERT 2008, p. 273.

<sup>132</sup> Cfr. KRAUSE 2006.

<sup>133</sup> Cfr. STAMMLER 1962, pp. 53-54; PÜTZ 1969, p. 228; OTT 1981a, p. 246; OTT 1984, pp. 463-464; OTT 1985, p. 131; OTT 1986, p. 1019; MAROLD 1985, pp. 469-470; LIENERT 2008, p. 273.

raffigurazione della superbia, personificata, come abbiamo visto, nell'immagine di quattro re: Alessandro Magno, Jovinianus, Nabucodonosor e Teodorico. Secondo questa lettura interpretativa, il bagno di Jovinianus, il sogno di Nabucodonosor e la cavalcata infernale di Teodorico costituiscono qui degli esempi di superbia umana frustrata, esattamente come la più celebre scalata al cielo di Alessandro Magno<sup>134</sup>. Questa lettura interpretativa non tiene tuttavia conto del fatto che la collocazione originale delle diciannove formelle è a tutt'oggi sconosciuta. Come mostra l'incisione di Johann Poppel sul frontespizio del testo *Der Rhein und die Rheinlande*, pubblicato nel 1850 da Lange<sup>135</sup>, la disposizione dei rilievi era molto diversa nel XIX secolo. L'accostamento programmatico di queste formelle non pare pertanto sostenibile. Inoltre, una più attenta osservazione del rilievo raffigurante l'uomo con l'albero permette di costatare come questa scena si discosti dall'iconografia corrente del sogno di Nabucodonosor<sup>136</sup>. Più correttamente Will<sup>137</sup> vi ha individuato una raffigurazione delle imprese di Sansone.

Anche l'ipotesi che l'uomo nella botte rappresenti l'immaginario re Jovinianus risulta assai improbabile, visto che egli porta la tonsura, tipico attributo dei chierici.

Infine, proprio il confronto con la più diffusa iconografia dell'ascensione di Alessandro, la quale conosce nel medioevo una straordinaria fioritura letteraria e figurativa, conferma come solo la presenza di determinati attributi renda possibile una determinata identificazione. Questo episodio, infatti, che ha conosciuto le più disparate

<sup>134</sup> La leggenda legata ad Alessandro il Grande viene ad assumere nella tradizione ecclesiastica una precisa valenza didattica, in quanto la chiesa conferisce a questo motivo di carattere profano, esempio di superbia punita, significato simbolico. Per un approfondimento della ricezione letteraria e figurativa del volo di Alessandro Magno si rimanda a FRUGONI 1978a; FRUGONI 1995; SCHMIDT 1995; PARIBENI 2006.

<sup>135</sup> Cfr. LANGE 1850. L'immagine in bianco e nero è disponibile all'indirizzo: <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV013256538/ft/bsb11249672?page=5> (Consultato novembre 2016).

<sup>136</sup> La raffigurazione del sogno di Nabucodonosor presenta solitamente un grande albero sui cui rami sono riuniti numerosi animali e uccelli. Sotto ad esso è rappresentato il re addormentato, mentre un uomo, su indicazione di un angelo, si appresta ad abbattere il tronco. Si vedano a tal proposito le raffigurazione dello *Speculum humanae salvationis* contenute nel codice Hs 2505 della Universitäts- und Landesbibliothek di Darmstadt, fol. 44<sup>v</sup> (l'immagine a colori è disponibile all'indirizzo: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Hs-2505/0088?sid=a2f64529ae9abbf5aa26bc7d32667550> (Consultato novembre 2016) e nel codice M.782 della Pierpont Morgan Library di New York, fol. 42<sup>r</sup>. L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/67/159801> (Consultato novembre 2016).

<sup>137</sup> Cfr. WILL 1988, p. 335.

raffigurazioni nel corso del tempo sia dal punto di vista dei supporti, sia dal punto di vista del contesto figurativo, ha sempre mantenuto le caratteristiche peculiari che permettono di identificarlo: il re con le braccia alzate fra due grifoni affrontati, nella tradizione bizantina, in una biga, in quella occidentale in un carro o in un panier<sup>138</sup>. Diversamente, la figura del cacciatore scolpita sul portale di Remagen, non presenta nessun carattere identificativo specifico. Anzi, l'assenza stessa della preda non permette nemmeno di identificare questa immagine come una caccia al cervo.

Si vede, quindi, come l'ipotesi interpretativa atta a vedere nel fregio di Remagen una raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico non abbia tenuto in debito conto di quelle che sono le qualità proprie del rilievo di Remagen e sia stata influenzata da schemi precostituiti. In conclusione, e tenendo conto di quelli che sono gli aspetti peculiari di questa scena di caccia, riteniamo che non ci siano sufficienti argomenti che avvalorino l'ipotesi che questo rilievo possa rappresentare la cavalcata infernale di Teodorico.

Bibliografia: APPUHN 1985<sup>3</sup>; AUS'M WERTH 1868; BEISSEL 1896; BRAUN 1859; BROSCHEIT 1990; BUDDE 1979; DEHIO 1984; FRUGONI 1978a; FRUGONI 1995; *Gesta Romanorum*; HAUG 1963; KINKEL 1976<sup>2</sup>; KÖNIGER 1947; KRAUSE 2006; LANGE 1850; LERCH 1990; LIENERT 2008; MAROLD 1985; MINN 1942; OTT 1981a; OTT 1984; OTT 1985; OTT 1986; PARIBENI 2006; PAULY 1998<sup>2</sup>; PÜTZ 1969; SANONER 1903; SCHMIDT 1995; STAMMLER 1954; STAMMLER 1962; TUULSE 1978; WILL 1988.

---

<sup>138</sup> Cfr. FRUGONI 1978a, pp. 16-17.

### 1.7. Bassorilievo, chiesa di San Giovanni, Schwäbisch Gmünd

Datazione: fine XII secolo

La chiesa di San Giovanni a Schwäbisch Gmünd, nel Baden-Württemberg, presenta nell'angolo sud-occidentale della facciata un contrafforte finemente scolpito (Fig. 36). La parte superiore del contrafforte è contraddistinta da una riproduzione della figura ad alto rilievo della Staufische Madonna (Fig. 37), trasferita all'interno della chiesa nel 1972 a causa delle sue precarie condizioni di conservazione<sup>139</sup>. La Madonna è rappresentata in trono, con il capo coronato e una lunga veste che, stretta in vita da una cintura, scende fino alle caviglie. Sul suo grembo il Gesù bambino, con la mano destra in atteggiamento benedicente, è intento a sfiorare con la mano sinistra la mela tenuta da Maria. Al di sotto di questo primo gruppo di figure è visibile un cacciatore (Fig. 38), rappresentato di profilo, con un corto taglio di capelli e una corta veste, intento a portarsi con la mano sinistra il corno da caccia alla bocca, mentre con la destra tiene due cani al guinzaglio.

Nel rilievo sottostante, una figura di sesso indistinto (Fig. 39), raffigurata con una lunga veste che scende fino alle caviglie, tiene in mano un oggetto indefinito, mentre alle sue spalle è riconoscibile un motivo decorativo a intreccio. Al di sotto di questa scena è rappresentato un cavaliere (Fig. 40), lanciato al galoppo, mentre tiene in mano una lancia con bandiera.

Nel corso del tempo diversi studiosi si sono occupati di questi rilievi, riservando particolare attenzione alla figura della Staufische Madonna, considerata l'opera scultorea più pregevole della città di Schwäbisch Gmünd. I sottostanti rilievi, raffiguranti la scena di caccia, sono stati a loro volta oggetto di svariati tentativi di interpretazione. Nel corso del XVII secolo, Vogt<sup>140</sup> avanzò per la prima volta l'ipotesi che questi rilievi potessero raffigurare la *Ringsage*, la leggenda sulla fondazione della chiesa di San Giovanni<sup>141</sup>.

Secondo questa saga, la duchessa di Svevia Agnes di Waiblingen, avrebbe perso durante una battuta di caccia il suo anello nuziale. In preda al dolore per la grave perdita,

---

<sup>139</sup> Cfr. HERKOMMER 2010, p. 236.

<sup>140</sup> Cfr. VOGT 1854, p. 66.

<sup>141</sup> Cfr. GRAF 1982.

Agnes avrebbe fatto voto di far costruire una chiesa sul luogo dell'eventuale ritrovamento, che poi avvenne, secondo la leggenda, sul sito dell'odierna chiesa di San Giovanni. Questa prima interpretazione, che è stata successivamente accolta da numerosi studiosi, ha goduto di gran credito fino al XX secolo.

Successivamente, intorno agli anni Cinquanta, Stammler<sup>142</sup> ha fornito una nuova interpretazione dei rilievi. Sempre nel tentativo di dimostrare la fortuna iconografica della cavalcata infernale, lo studioso interpreta la scena di caccia come una raffigurazione della condanna di Teodorico ed ipotizza che quest'ultima sia collocata in contrapposizione al soprastante Gesù bambino benedicente. Diversamente Schnell<sup>143</sup>, il quale esclude un rapporto tipologico tra le sculture sacre e i sottostanti rilievi, discostandosi dalla lettura interpretativa di Vogt, interpreta la scena di caccia come una rappresentazione del diavolo, quale cacciatore di anime. Al contrario Zaneck<sup>144</sup> riconosce in questi rilievi la raffigurazione di una battuta di caccia ed identifica nell'uomo rappresentato con un oggetto in mano, un cacciatore impegnato a stanare le prede con il tamburo e le bacchette.

Alcuni anni più tardi, Strobel<sup>145</sup> fornisce un breve riepilogo delle principali ipotesi interpretative, senza tuttavia fornire a sua volta nuovi tentativi di identificazione. Lo stesso Kissling<sup>146</sup>, nella sua approfondita analisi stilistica della *Staufische Madonna*, descrive solo brevemente la scena di caccia, senza presentare ulteriori delucidazioni in merito. Recentemente Graf<sup>147</sup> ha contestato l'ipotesi interpretativa avanzata da Stammler, dimostrando, inoltre, come lo studioso non abbia tenuto conto nella sua supposizione della corretta posizione della scena di caccia, collocandola sul campanile, invece che sul pilastro sud-occidentale.

Questa scena di caccia è stata, dunque, interpretata nel corso del tempo come una raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico unicamente da Stammler.

---

<sup>142</sup> Cfr. STAMMLER 1954, p. 1488.

<sup>143</sup> Cfr. SCHNELL 1962, p. 10.

<sup>144</sup> Cfr. ZANEK 1987, p. 161.

<sup>145</sup> Cfr. STROBEL 1995, p. 126, si veda inoltre STROBEL 2012.

<sup>146</sup> Cfr. KISSLING 2000, p.10.

<sup>147</sup> Cfr. GRAF 2012.

Nondimeno, il fatto stesso che lo studioso non abbia tenuto conto della corretta posizione del rilievo denota già l'inattendibilità della sua ipotesi interpretativa. Un'attenta osservazione del rilievo permette, inoltre, di notare come questa raffigurazione d'arte venatoria non presenti nessun carattere identificativo particolare. Al contrario, l'eterogeneità della composizione scultorea che decora il pilastro, nonché la mancanza di una qualsiasi connotazione demoniaca all'interno della scena di caccia, avvalorano l'inattendibilità di questa ipotesi interpretativa. Allo stesso tempo, l'assenza della preda non permette neppure di identificare questa immagine come una caccia al cervo. Infine, proprio la presenza di due analoghe immagini d'arte venatoria situate sul cornicione del campanile<sup>148</sup> e al di sopra del portale occidentale della chiesa (Fig. 41), dimostrano quanto fossero diffuse queste scene di caccia nelle cattedrali romaniche e come solo la presenza di determinati attributi renda possibile una loro identificazione nell'ambito di una determinata tradizione figurativa.

In conclusione, tenendo conto di quelli che sono gli aspetti peculiari del rilievo collocato sul pilastro sud-occidentale della chiesa di San Giovanni, riscontriamo che non ci sono argomenti che avvalorino l'ipotesi che questa scena di caccia rappresenti la cavalcata infernale di Teodorico.

Bibliografia: GRAF 1982; GRAF 1987; GRAF 2012; HERKOMMER 2010; KISSLING 2000; SCHNELL 1962; STAMMLER 1954; STROBEL 1995; STROBEL 2012; VOGT 1854; ZANEK 1987.

---

<sup>148</sup> Cfr. GRAF 1987, Fig. 27, p. 99.

## 1.8. Fonte battesimale, chiesa di San Bartolomeo, Lostwithiel

Datazione: metà XIII secolo

La chiesa di San Bartolomeo, a Lostwithiel, nella Cornovaglia sud orientale, presenta al suo interno, in prossimità della porta meridionale, un fonte battesimale finemente scolpito (Fig. 42). La vasca ottagonale, sostenuta da cinque colonnine a fascio, è ornata da otto pannelli di forma quadrata, illustranti scene di soggetto sacro e profano. I rilievi raffigurano in sequenza, da destra verso sinistra: la crocifissione con Maria e San Giovanni (Fig. 43), un volto con il capo coperto dalla mitra, ai cui lati si distinguono dei motivi floreali (Fig. 44) e un pannello a losanghe lobate (Fig. 45). Sul pannello successivo (Fig. 46), due cani, uno dei quali oggi non più riconoscibile poiché danneggiato, sono intenti ad inseguire una lepre, al di sotto della quale sono visibili degli archetti trilobati, alternati a piccole teste. Procedendo verso destra, seguono un pannello a losanghe lobate (Fig. 47), un volto mostruoso cinto da due serpenti (Fig. 48) e due leoni rampanti sovrapposti (Fig. 49). Infine, l'ultimo rilievo raffigura un cavaliere (Fig. 50), rappresentato di tre quarti con la cotta di maglia e la spada, intento a portarsi con la mano destra il corno da caccia alla bocca, mentre con la mano sinistra tiene un falco. In basso a destra, sotto ai piedi del cavallo, è visibile un piccolo animale a quattro zampe, probabilmente un cane.

Fino ad oggi, solo pochi studiosi si sono occupati di quest'opera scultorea. Alla fine del XIX secolo, Richard Lanyon<sup>149</sup>, in occasione di un convegno dell'Istituto Archeologico di Cornwall tenutosi presso Truho, ha fornito un primo tentativo di identificazione dei rilievi. Lo studioso interpreta la testa cinta dai serpenti come una raffigurazione dell'uomo, degradato e abbruttito dal peccato dei progenitori ed individua nel pannello adiacente, raffigurante il cane e la lepre, una personificazione dell'uomo impegnato nella lotta contro il male, mentre le piccole teste sottostanti rappresentano l'umanità in cerca della salvezza divina. Di seguito, Lanyon riconosce nella figura del cacciatore una rappresentazione del "Penhebogyda", il capo falconiere, ed identifica nei

---

<sup>149</sup> Il contributo del Dr. Richard Lanyon, è stato pubblicato postumo da Frances Margery Hext. Cfr. HEXT 1891, pp. 86-87.

due leoni rampanti sovrapposti lo stemma dei re del Galles. Diversamente Hext<sup>150</sup>, interpreta la testa cinta dai serpenti come una scimmia, emblematica personificazione del peccato, ed individua nel pannello opposto il volto mitrato di San Bartolomeo, quale simbolo di santità. Nei due restanti rilievi, la studiosa riconosce scene di caccia e di falconeria ed ipotizza che queste rappresentino le occupazioni predilette dall'anonimo fondatore della chiesa. Infine, Hext identifica nei due leoni rampanti lo stemma della dinastia normanna e lo interpreta come un probabile omaggio all'anonimo fondatore.

Alcuni decenni più tardi Colville<sup>151</sup>, riprendendo in parte l'ipotesi di Hext, interpreta la testa cinta dai serpenti come una raffigurazione del peccato ed individua nel pannello opposto, inteso come un volto distorto, dalla cui bocca fuoriescono delle foglie, un simbolo del male. Successivamente, lo studioso descrive il rilievo raffigurante la scena di caccia, senza tuttavia fornire ulteriori tentativi di identificazione.

Il rilievo è stato per la prima volta messo in relazione con la figura di Teodorico da Stammler<sup>152</sup>, il quale facendo riferimento alla funzione del fonte battesimale, interpreta i rilievi come una simbolica raffigurazione del male, dalle cui insidie solo il sacrificio salvifico di Cristo può sottrarre. Lo studioso individua nel volto coperto dalla mitra, recepito come una faccia distorta dalla cui bocca fuoriescono delle foglie, il volto sofferente del peccatore circondato dalle fiamme dell'inferno e interpreta la scena adiacente, raffigurante il cane e la lepre, come un'immagine del diavolo intento a perseguitare le anime. Nel secondo cane, oggi in parte sgretolato, lo studioso individua due uccelli in volo, i quali rappresentano le anime di coloro che sono riusciti a sottrarsi alle tentazioni del demonio. Contemporaneamente, Stammler riconosce nella figura del cavaliere una rappresentazione della superbia, personificata da Teodorico, il quale in groppa al suo destriero viene accolto alle porte dell'inferno da due leoni diabolici, individuabili nel pannello adiacente. Benché consapevole del fatto che in questo rilievo manchi la raffigurazione del cervo, lo studioso trova una conferma alla sua ipotesi in alcune attestazioni scritte, in particolare nei poemi anglosassoni *Deors Klage* e *Waldere*,

---

<sup>150</sup> Cfr. HEXT 1891, pp. 86-88.

<sup>151</sup> Cfr. COLVILLE 1959, p. 6.

<sup>152</sup> Cfr. STAMMLER 1962, p. 55.

entrambi testimonianza della diffusione della *Dietrichsage* in Inghilterra durante l'alto medioevo. Questa interpretazione è stata successivamente accolta da Haug<sup>153</sup>.

Diversamente Pevsner<sup>154</sup> attribuisce ai rilievi una semplice funzione decorativa e interpreta il pannello raffigurante la battuta di caccia come una semplice scena di genere. Alcuni anni più tardi Turnbull<sup>155</sup>, fornisce una semplice descrizione dei rilievi, senza fornire ulteriori tentativi di identificazione. Recentemente Lienert<sup>156</sup>, ha inserito questo rilievo nel suo catalogo sulle presunte attestazioni teodoriciane.

Se ne deduce che nel corso del tempo la scena di caccia è stata interpretata come una raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico unicamente da Stammler. L'ipotesi dello studioso, che non sembra aver trovato particolare seguito, si basa su un'errata interpretazione degli elementi figurativi data probabilmente anche dall'impossibilità di osservare direttamente il fonte battesimale. L'erronea lettura del rilievo raffigurante il volto coperto dalla mitra, nonché l'individuazione di due uccelli nella scena adiacente, rappresentanti il cane e la lepre, sembrano confermarlo. Più correttamente, l'assenza della figura del cervo, nonché la raffigurazione del falco sulla mano sinistra del cacciatore permettono di convalidare l'ipotesi avanzata da Lanyon e da Hext, i quali individuano nel rilievo l'immagine di un falconiere. Allo stesso tempo, anche la supposizione elaborata da Stammler, che i due leoni rampanti possano alludere all'inferno in quanto belve demoniache, non sembra sostenibile. Giustamente, infatti, Lanyon e Hext vi hanno riconosciuto una raffigurazione dello stemma dei re del Galles o della dinastia normanna.

In conclusione si vede come nel formulare la sua ipotesi interpretativa Stammler non abbia tenuto conto di quelle che sono le qualità intrinseche del rilievo anglosassone. Più propriamente, egli si è fatto influenzare dalla presenza di attestazioni scritte della *Dietrichsage* in Inghilterra, per sostenere la diffusione della tradizione figurativa della cavalcata infernale.

---

<sup>153</sup> Cfr. HAUG 1963, p. 87.

<sup>154</sup> Cfr. PEVSNER 1970, p. 107.

<sup>155</sup> Cfr. TURNBULL 1980<sup>2</sup>, p. 4.

<sup>156</sup> Cfr. LIENERT 2008, p. 275.

Reputiamo, pertanto, che non ci sono argomenti che avvalorino l'ipotesi che il rilievo di Lostwithiel rappresenti la cavalcata infernale di Teodorico.

Bibliografia: COLVILLE 1959; HAUG 1963; HEXT 1891; LIENERT 2008; PEVSNER 1970; STAMMLER 1962; TURNBULL 1980<sup>2</sup>.

### 1.9. Capitello, chiesa di San Michele, Cleebrohn

Datazione: XIII secolo

La chiesa di San Michele, situata sul Michaelsberg nei pressi di Cleebrohn, nel Baden-Württemberg, presenta al suo interno, in prossimità della zona dell'altare, due capitelli finemente scolpiti (Fig. 51). Quello meridionale, di forma ottagonale, mostra su ognuno dei lati la raffigurazione di un'aquila, scolpita in posizione frontale, sopra alla quale è distinguibile l'immagine di una testa umana (Fig. 52). Queste ultime sono raffigurate in alternanza con il capo velato o i capelli lunghi fino alle spalle, mentre la testa scolpita sul lato sud-orientale presenta il capo cinto di fogliame (Fig. 53). Il capitello settentrionale, raffigurante sul lato occidentale due draghi con i colli intrecciati tra di loro (Fig. 54), le cui lunghe code serpentine terminano in due teste umane (Fig. 55-56), presenta sul lato orientale l'immagine di un cervo dalle lunghe e possenti corna, colto in piena corsa, mentre viene inseguito da un cane (Fig. 57).

Nel corso del tempo, sono state fornite diverse interpretazioni di questi rilievi. Jung<sup>157</sup>, il quale ha attribuito ai capitelli una funzione esemplificativa, ha interpretato la scena della caccia come una raffigurazione delle anime dannate, le quali prendono parte alla tradizionale caccia selvaggia, in contrapposizione alla figura delle aquile, le quali rappresentano le anime di coloro che sono ascisi al cielo. Una nuova interpretazione è stata fornita da Koepf<sup>158</sup> il quale, in considerazione del fatto che il settentrione rappresenta il lato del male, ha interpretato la scena della caccia come una raffigurazione del diavolo, personificato nell'immagine dei due draghi, raffigurati sul lato occidentale. Questa interpretazione è stata successivamente accolta da Angerbauer<sup>159</sup> e da Rupp<sup>160</sup>.

Il rilievo è stato per la prima volta messo in relazione con la figura di Teodorico da Stammler<sup>161</sup>, il quale, nel tentativo di dimostrare la fortuna iconografica della cavalcata

---

<sup>157</sup> Cfr. JUNG 1939, pp. 76-77.

<sup>158</sup> Cfr. KOEPF 1955, p. 48.

<sup>159</sup> Cfr. ANGERBAUER 1979, p. 128.

<sup>160</sup> Cfr. RUPP 2007, p. 17.

<sup>161</sup> Cfr. STAMMLER 1962, p. 54.

infernale, ha interpretato la scena di caccia come una raffigurazione della condanna di Teodorico, definita dallo studioso come un monito contro le insidie del diavolo.

Diversamente Tuulse<sup>162</sup>, consapevole dell'assenza della figura del diavolo, nonché della mancanza di un'iscrizione esplicativa, si discosta da questa lettura interpretativa. Alcuni decenni più tardi Jäger<sup>163</sup>, riprendendo l'ipotesi di Jung, ha interpretato la scena della caccia come una rappresentazione del cacciatore di anime. Recentemente Lienert<sup>164</sup>, ha inserito questo rilievo nel suo catalogo sulle presunte attestazioni teodoriciane.

Si constata, grazie all'analisi delle diverse ipotesi interpretative elaborate nel corso del tempo, come questo rilievo sia stato interpretato come una raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico unicamente da Stammler. Nell'avanzare la sua ipotesi, lo studioso non ha tuttavia tenuto conto di quelli che sono i dettagli iconografici del rilievo preso in esame. In particolare, la mancanza dell'inferno e di un'iscrizione esplicativa, già riscontrate da Tuulse, ma soprattutto l'assenza del personaggio principale, ossia il re a cavallo, dimostrano l'insostenibilità di questa ipotesi. Si vede, quindi, come nel formulare la sua interpretazione Stammler non abbia tenuto conto, ancora una volta, degli aspetti peculiari di questa scena di caccia, facendosi semplicemente fuorviare dal fatto che si tratta di un'immagine d'arte venatoria.

Sosteniamo, pertanto, che non ci sono argomenti che avvalorino l'ipotesi che il capitello di Cleeborn raffiguri la cavalcata infernale di Teodorico.

Bibliografia: ANGERBAUER 1979; JÄGER 1993; JUNG 1939; KOEPF 1955; KRAUSE 1991; LIENERT 2008; RUPP 2007; STAMMLER 1962; TUULSE 1978.

---

<sup>162</sup> Cfr. TUULSE 1978, p. 114.

<sup>163</sup> Cfr. JÄGER 1993, pp. 24-25.

<sup>164</sup> Cfr. LIENERT 2008, p. 274.

### 1.10. Arazzi di Överhogdal, Jamtli- Jämtlands läns museum, Östersund

Datazione: XI-XII secolo

Gli arazzi di Överhogdal, oggi conservati nel Jamtli- Jämtlands läns museum a Östersund, sono stati scoperti all'inizio del XX secolo da Paul Jonze in un deposito vicino alla chiesa di Överhogdal nella storica provincia svedese dello Jämtland. I cinque frammenti (Fig. 58), oggi in parte lacunosi, sono stati realizzati con tecnica Soumak, un tipo di tessitura a trame avvolgenti, entrata in disuso nell'area scandinava alla fine del medioevo.

Quattro dei cinque frammenti, catalogati come IA (Fig. 59), IB (Fig. 60), II (Fig. 61) e III (Fig. 62), mostrano una serie di figure fortemente stilizzate che procedono in ordine da destra verso sinistra. Oltre a numerosi animali, tra i quali sono riconoscibili cervi, cavalli e alci, sono individuabili dei cavalieri, alcune navi, grandi alberi e diversi edifici abitati da persone, tra i quali sono distinguibili delle chiese. Il quinto frammento, catalogato come IV, non presenta elementi figurativi bensì semplici forme decorative geometriche (Fig. 63).

La singolarità di questi arazzi ha portato fin dalla loro scoperta numerosi studiosi a cercare di decifrare queste immagini per tentare di capire quale storia essi raffigurino.

Le principali interpretazioni proposte nel corso del tempo sono state recentemente sintetizzate da Oscarsson<sup>165</sup>. Pochi anni dopo la scoperta degli arazzi, Karlin<sup>166</sup> ha fornito una prima lettura interpretativa delle strisce IA, IB e II, ipotizzando che esse raffigurino la conversione al cristianesimo della provincia di Härjedalen, operata del missionario San Staffan. Lo studioso individua all'inizio della striscia IA la raffigurazione del viaggio via nave del missionario giunto da Brema, su ordine dell'arcivescovo Sant'Ansgario.

Contemporaneamente, Karlin riconosce, nella seconda parte dell'arazzo IB, San Staffan impegnato nell'opera di conversione della popolazione locale ed ipotizza che il piccolo cavaliere raffigurato al centro della striscia sia il missionario rappresentato nell'atto di distruggere un idolo pagano. Infine, nella striscia II, Karlin riconosce San

---

<sup>165</sup> Cfr. OSCARSSON 2010, pp. 31-46.

<sup>166</sup> Cfr. KARLIN 1920, pp. 3-12.

Staffan impegnato nella costruzione di numerose cappelle ornate di croci e di una grande chiesa, visibile in basso a sinistra. Diversamente, Branting e Lindblom<sup>167</sup> riconoscono in questo arazzo la raffigurazione di un corteo nuziale diretto verso la chiesa ed ipotizzano che le strisce IA e IB raffigurino la *Saga dei Volsungar*<sup>168</sup>. Questa saga, composta in Islanda nella seconda metà del XII secolo, narra le vicende dell'eroica stirpe dei Volsungar e presenta numerosi punti di contatto con la materia nibelungica e con i testi dell'*Edda poetica*. Nella striscia IA, i due studiosi individuano nell'uomo collocato all'interno della struttura esagonale Gunther, fatto gettare dal cognato Attila nella fossa dei serpenti, al fine di scoprire il nascondiglio dell'oro dei burgundi. L'adiacente edificio trapezoidale raffigura la sala del banchetto nella quale la consorte di Attila, Gudrun, vendica la morte del fratello. Quest'ultima, dopo aver dato in pasto al re degli unni i suoi stessi figli, lo rinchiude nella sala con i suoi guerrieri e gli dà fuoco. Infine nell'arazzo IB, Branting e Lindblom, riconoscono nel piccolo cavaliere, raffigurato al centro della striscia, Sigfrido intento a salire la montagna, in cima alla quale si trova Brunilde, immersa in un profondo sonno dal quale solo l'eroe potrà svegliarla. Dietro al cavaliere, sulla sinistra, è visibile Grani, il cavallo di Sigfrido, carico dell'oro conquistato dall'eroe in seguito all'uccisione del drago Fáfnir.

Questa ipotesi interpretativa viene successivamente accolta da Andersson<sup>169</sup> e Hauck<sup>170</sup>, il quale la sviluppa ulteriormente, individuando all'interno degli arazzi l'illustrazione di una lirica encomiastica eddica sul re goto. Negli arazzi IA e IB, lo studioso riconosce alcune raffigurazioni del motivo letterario del lotta tra il leone e il drago, il quale secondo lo studioso non deriva dalla *Wolfdietrichepik*<sup>171</sup>, ma costituisce

---

<sup>167</sup> Cfr. BRANTING 1932, pp. 11-18.

<sup>168</sup> Cfr. FINCH 1993, p. 711; VOLZ 1997, pp. 1843-1844.

<sup>169</sup> Cfr. ANDERSSON 1968, pp. 376-377.

<sup>170</sup> Cfr. HAUCK 1961, pp. 432-434.

<sup>171</sup> Il personaggio di *Wolfdietrich* (Teodorico il Lupo) presenta numerose similitudini con *Dietrich von Bern*: tutti e due hanno effigiato sullo scudo un leone, entrambi possiedono un cavallo di nome Valke e una spada di nome Rose. Ambedue combattono contro i draghi e tutti e due vengono educati da un più vecchio compagno d'armi. Ad entrambi viene attribuita un'origine illegittima (demoniaca). Infine tutti e due vengono ingiustamente esiliati dal proprio regno, ma sono successivamente in grado di riconquistarlo. Queste somiglianze hanno portato nel corso del tempo numerosi studiosi ad ipotizzare che la *Wolfdietrichsage* costituisca un doppione della *Dietrichsage* e che lo stesso *Wolfdietrich* sia da ricondurre alla figura storica di Teodorico. Molteplici motivazioni storiche e filologiche dimostrano tuttavia

un'originaria componente della *Dietrichepik*<sup>172</sup>. Nel tentativo di dimostrare la validità della sua ipotesi, Hauck individua nell'iniziale miniata del *Gesta Theoderici Regis*, contenuto nel Frammento U.H. 16, fol. 2<sup>v</sup> della Badische Landesbibliothek di Karlsruhe risalente al XII secolo<sup>173</sup>, un precedente iconografico della lotta tra Teodorico e il drago<sup>174</sup>. La parte superiore del capolettera è difatti costituita da un drago alato che, con le fauci spalancate, si volge minacciosamente verso il sottostante sovrano, raffigurato con un fiore in mano e il capo coronato, seduto su un semplice trono. Questa ipotesi interpretativa viene successivamente convalidata dal confronto con il portale di Valbjófsstaður<sup>175</sup>, considerato da Hauck una delle principali attestazioni della lotta tra Teodorico e il drago per la liberazione del leone<sup>176</sup>. Il portale, datato al XIII secolo e oggi conservato nel Þjóðminjasafn Íslands (museo nazionale d'Islanda), presenta, nella parte superiore, un tondo diviso in due metà. La parte inferiore raffigura un cavaliere con il falcone, nell'atto di trafiggere con la spada un drago alato, che tiene imprigionato tra le sue spire un leone. Nella parte soprastante il prode vincitore, in compagnia del leone liberato, è raffigurato di fronte alla tomba dell'eroico cavaliere, colui che, secondo l'iscrizione runica, ha sconfitto il drago. Contemporaneamente, Hauck individua nella parte destra della striscia IA una raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico e riconosce un parallelo iconografico di questo motivo nelle due lastre scolpite sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona<sup>177</sup>. Successivamente lo studioso riconosce nelle strisce IA, IB e II, diverse immagini del re a cavallo di un leone, individuandovi una

---

l'insostenibilità di questa ipotesi. La *Wolfdietrichsage* costituisce una tradizione indipendente, le cui origini sono da ricercare non nella storia gota, bensì in quella franca. Le somiglianze tra i due personaggi, le quali sono principalmente tipologiche, si sono rafforzate nel corso del tempo probabilmente attraverso un continuo scambio reciproco tra le due tradizioni, favorito dall'omonimia dei due eroi. Cfr. HEINZLE 1999, pp. 42-43. Per una più approfondita critica dell'ipotesi *Wolfdietrich versus Dietrich*, si rimanda a SEE 1966, p. 82-85.

<sup>172</sup> Cfr. HAUCK 1961, p. 435.

<sup>173</sup> Cfr. SCHLECHTER 2001, pp. 482-83. L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo: <http://digital.blb-karlsruhe.de/blbhs/Handschriften/content/pageview/2874230> (Consultato novembre 2016).

<sup>174</sup> Cfr. HAUCK 1961, p. 435.

<sup>175</sup> L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo: <http://www.inreykjavik.is/islandisches-nationalmuseum-thjodminjasafn-islands/> (Consultato novembre 2016).

<sup>176</sup> Cfr. HAUCK 1961, p. 436.

<sup>177</sup> Cfr. HAUCK 1961, p. 437.

rappresentazione di Teodorico quale conduttore della caccia selvaggia. Nel tentativo di avvalorare la propria ipotesi interpretativa, lo studioso riconosce un parallelo iconografico della cavalcata del leone di Teodorico nei tre codici illustrati del commentario all'Apocalisse di Alexander Minorita<sup>178</sup> (Cod. A 117, fol. 36<sup>r</sup>, Sächsische Landesbibliothek (SLUB), Dresden, seconda metà del XIII secolo<sup>179</sup>; Cod. I Q 19, fol. 45<sup>r</sup>, Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław, seconda metà del XIII secolo (Fig. 64); Cod. Hs. Cim 5, Knihovna pražské metropolitní kapituly, Praha<sup>180</sup>, prima metà del XIV secolo (Fig. 65)). Queste miniature, illustranti i versetti 13-19 del nono canto dell'Apocalisse di San Giovanni, benché stilisticamente diverse, presentano tutte la stessa iconografia: il re, con fattezze bestiali seduto in groppa ad un leone, la cui coda è composta da numerosi serpenti, sputa fuoco. La lettura interpretativa proposta da Hauck viene successivamente accolta da Pütz,<sup>181</sup> Jörn<sup>182</sup> e Lienert<sup>183</sup>.

Diversamente von See<sup>184</sup>, Heinzle<sup>185</sup> e Nedoma<sup>186</sup> risultano molto critici nei confronti di questa ipotesi interpretativa. In particolare quest'ultimo esclude la possibilità di una specifica identificazione delle immagini rappresentate, vista la profonda cifratura degli elementi figurativi. Hornej<sup>187</sup>, invece, riconosce negli arazzi uno strumento di propaganda della nuova religione cristiana ed ipotizza, sulla base del confronto con le più antiche illustrazioni dell'Apocalisse di San Giovanni, che le strisce I e II raffigurino motivi apocalittici combinati con la storia pagana del Ragnarök, la battaglia finale tra le potenze della luce e delle tenebre. La studiosa identifica negli strani animali dalla coda segmentata, visibili negli arazzi IA e IB, le locuste simili a cavalli con le code armate di pungiglione che, conformemente all'Apocalisse di San Giovanni, tormenteranno gli

<sup>178</sup> Cfr. HAUCK 1961, p. 438.

<sup>179</sup> L'immagine in bianco e nero è disponibile all'indirizzo: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theoderich\\_alexander\\_minorita\\_dresden.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theoderich_alexander_minorita_dresden.jpg) (Consultato novembre 2016). L'immagine a colori in MANUWALD 2008, p. 74 (Fig. 110).

<sup>180</sup> Cfr. *Scriptum super apocalypsim*, p. 99.

<sup>181</sup> Cfr. PÜTZ 1969, pp. 267-269.

<sup>182</sup> Cfr. JORN 1978, pp. 27-35.

<sup>183</sup> Cfr. LIENERT 2008, p. 272.

<sup>184</sup> Cfr. SEE 1966, pp. 62-63.

<sup>185</sup> Cfr. HEINZLE 1999, p. 14.

<sup>186</sup> Cfr. NEDOMA 1988, pp. 34-35.

<sup>187</sup> Cfr. HORNEIJ 1991, pp. 188-203.

uomini privi del suggello di Dio. Nell'uomo collocato all'interno della struttura esagonale, Hornej riconosce, invece, il diavolo incatenato ed ipotizza che l'adiacente edificio trapezoidale raffiguri la Gerusalemme celeste. Infine, nella striscia III, la studiosa individua una raffigurazione della fuga in Egitto. Un anno più tardi Franzén<sup>188</sup>, in una pubblicazione intitolata *Bonaderna från Skog och Överhogdal och andra medeltida väggbeklädnader* fornisce un'approfondita analisi tecnica degli arazzi, senza tuttavia avanzare ulteriori tentativi di identificazione.

Diversamente, Wikman<sup>189</sup> ipotizza sulla base del poema *Völuspá*, contenuto nell'*Edda*, che le strisce IA e IB raffigurino il Ragnarök, la fine del mondo nella mitologia eddica. Nei cavalieri raffigurati con le braccia alzate in segno di trionfo, lo studioso riconosce le tre principali divinità della mitologia nordica, Odino, Thor e Frey, ognuno destinato a scontrarsi nella grande battaglia finale con la propria nemesi, in una distruzione reciproca. Il lupo Fenrir, identificabile nel quadrupede a strisce raffigurato sulla sinistra di Yggdrasil, l'albero del mondo, al centro dell'arazzo IA, divorerà Odino; Thor ucciderà e sarà ucciso dal mostruoso serpente Miðgarðsormr, riconoscibile nell'animale dal collo longilineo, raffigurato di fronte al cavaliere alla fine della striscia IB. Infine, Freyr verrà abbattuto dal gigante del fuoco Surtr, identificabile nel piccolo cavaliere raffigurato al centro dell'arazzo IB, il quale, dopo la battaglia finale, darà fuoco al mondo con la sua spada fiammeggiante. Successivamente, la terra risorgerà dalle sue ceneri e i figli di Odino insieme a quelli di Thor, raffigurati nella striscia II, erediteranno i poteri dei padri.

La decifrazione di questi singolari arazzi risulta, quindi, particolarmente difficile e le proposte di decodificazione finora avanzate appaiono alquanto diversificate. Il singolare tentativo di Hauck, di voler individuare in questi arazzi raffigurazioni inerenti Teodorico, si basa, come già notato da von See<sup>190</sup>, su una discutibile interpretazione degli elementi figurativi, la quale è probabilmente influenzata da schemi interpretativi legati al nostro attuale patrimonio culturale, e non osservano con la dovuta pertinenza le qualità

---

<sup>188</sup> Cfr. FRANZÉN 1992, pp. 113-125.

<sup>189</sup> Cfr. WIKMAN 1996, pp. 71-73.

<sup>190</sup> Cfr. SEE 1966, p. 62.

intrinseche delle attestazioni figurative prese in esame. In particolare, Hauck riconosce nell'iniziale miniata del *Gesta Theoderici Regis*, contenuto nel Frammento U.H. 16, fol. 2<sup>v</sup> della Badische Landesbibliothek di Karlsruhe, un precedente iconografico della lotta tra Teodorico e il drago. Nondimeno Paulsen<sup>191</sup> ha dimostrato come la figura del drago alato, all'interno dei capolettura miniati, fosse molto diffusa in ambito tedesco meridionale nel XII secolo.

Una serie di analoghe iniziali nel Passionale di Stoccarda<sup>192</sup>, contenenti figure di santi e di ecclesiastici, dimostrano inoltre come questo elemento decorativo non fosse una prerogativa dell'iconografia teodoriana. Allo stesso modo, il portale di Valþjófsstaður, raffigurante la lotta tra il cavaliere e il drago per la liberazione del leone, non può essere ritenuto un'attestazione figurativa della lotta tra il drago e il leone. Come ha dimostrato Paulsen<sup>193</sup> nel suo studio sul portale islandese, questo motivo letterario era molto diffuso in ambito scandinavo. Tematizzato in numerose saghe e leggende del nord esso non può essere considerato una componente esclusiva della *Dietrichepik*.

Nel tentativo di avvalorare la propria ipotesi interpretativa, Hauck individua un ulteriore confronto con le due lastre scolpite sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona, nelle quali riconosce un precedente iconografico della cavalcata infernale di Teodorico. Nondimeno la profonda cifratura degli elementi figurativi degli arazzi di Överhogdal, già sottolineata da Nedoma, esclude la possibilità di una specifica identificazione delle immagini rappresentate. Lo stesso confronto con i rilievi veronesi non sembra pertanto avvalorabile, né sul piano stilistico, né tanto meno su quello iconografico. Anche il tentativo di Hauck di voler ravvisare nei tre codici illustrati del commentario all'Apocalisse di Alexander Minorita un precedente iconografico della cavalcata del leone non sembra sostenibile. In queste miniature, infatti, la rappresentazione di Teodorico in groppa ad un leone risulta strettamente funzionale alla raffigurazione del brano apocalittico. L'illustrazione del commento dell'Apocalisse,

---

<sup>191</sup> Cfr. PAULSEN 1966, pp. 113-114.

<sup>192</sup> Cfr. BOECKLER 1923, Fig. 85, Fig. 94, Fig. 106, Fig. 112.

<sup>193</sup> Cfr. PAULSEN 1966, p. 119; si veda inoltre HARRIS 1970.

redatto nella seconda metà del XIII secolo<sup>194</sup> dal minorita Alessandro di Brema<sup>195</sup>, il cui ciclo iconografico comprende ottantacinque miniature, traduce per la prima volta in immagini l'Apocalisse di San Giovanni nell'interpretazione di Gioacchino da Fiore<sup>196</sup>. Le raffigurazioni mettono in relazione le figure dell'Apocalisse con personaggi storici, seguendo strettamente l'esegesi storica e allegorica del testo. Così nella scena della liberazione dei quattro angeli dell'Eufrate<sup>197</sup> (Ap. 9,13-19) sono riconoscibili, per mezzo dell'aggiunta di una seconda testa con i relativi attributi, i principali personaggi storici coinvolti nello scisma laurenziano. Dietro alla testa dell'angelo che suona la sesta tromba appare il capo dell'antipapa Laurenzio, accompagnato dal suo sostenitore, il diacono Pascanio, intento a liberare i quattro angeli dell'Eufrate. Questi hanno i volti del papa Simmaco e dell'antipapa Laurenzio, entrambi caratterizzati dalla tonsura, e dei sovrani Teodorico e Anastasio, ambedue raffigurati con la corona. Nella scena seguente, i due sovrani, identificati dal nome sovrastante, sono raffigurati con connotazioni bestiali, in groppa ad un leone sputa fuoco e seguiti da una moltitudine di soldati, i quali porteranno morte e distruzione ad un terzo dell'umanità<sup>198</sup>. Un'attenta osservazione di queste miniature permette di constatare come queste raffigurazioni non possano essere considerate un'attestazione iconografica della cavalcata del leone. Al contrario, esse risultano strettamente funzionali all'illustrazione storico-prophetica dell'Apocalisse data da Alessandro di Brema<sup>199</sup>. Il confronto con analoghe miniature, raffiguranti i versetti 13-19

---

<sup>194</sup> Cfr. WACHTEL 1937, pp. 19-26.

<sup>195</sup> Cfr. WACHTEL 1937, pp. 13-18.

<sup>196</sup> Cfr. SCHMOLINSKY 1991; SCHMOLINSKY 2002.

<sup>197</sup> L'illustrazione di questa prima parte del brano apocalittico si è conservata solo nei codici Cod. I Q 19, fol. 45<sup>r</sup> della Biblioteka Uniwersytecka di Wrocław e Cod. Hs. Cim 5 della Knihovna pražské metropolitní kapituly di Praha (*Scriptum super apocalypsim*, p. 99). Cfr. HUGGLER 1934, p. 131; si veda inoltre MANUWALD 2008, pp. 504-529.

<sup>198</sup> Nel commentario, Teodorico viene colpevolizzato di aver condannato un terzo dell'umanità alla morte spirituale, poiché, tramite il suo favoreggiamento della religione ariana li ha allontanati dalla vera fede. Cfr. SCHILLER 1990a, p. 77.

<sup>199</sup> Sulla base delle illustrazioni del commento di Alessandro, fu realizzato un altare a sportelli di grandi dimensioni, oggi conservato nel Victoria and Albert Museum di Londra. In questo ciclo apocalittico, dipinto intorno al 1400 nell'officina amburghese del maestro Bertram, Teodorico viene privato della caratterizzazione demoniaca e raffigurato, insieme ad Anastasio, come un cavaliere corazzato, armato di spada e scudo. Cfr. HUGGLER 1934, p. 269- 276; si vedano inoltre LICHTWARK 1905 e HEUBACH 1916, Tav. XVII. L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo:

del nono canto dell'Apocalisse<sup>200</sup>, dimostra inoltre come la caratterizzazione bestiale-demoniaco dei quattro angeli dell'Eufrate non fosse una prerogativa dei codici illustrati del commentario di Alexander Minorita.

In conclusione si vede come il singolare tentativo di Hauck, di voler individuare negli arazzi di Överhogdal l'illustrazione di una lirica encomiastica eddica sul re non sia avvalorabile.

Bibliografia: ANDERSSON 1968; BOECKLER 1923; BRANTING 1932; FINCH 1993; FRANZÉN 1992; GÖRANSSON 1995; HARRIS 1970; HAUCK 1961; HEINZLE 1999; HEUBACH 1916; HORNEIJ 1991; HUGGLER 1934; JORN 1978; KARLIN 1920; LICHTWARK 1905; LIENERT 2008; MAGNUS 2009; MANUWALD 2008; NEDOMA 1988; NOCKERT 1995; OSCARSSON 1994; OSCARSSON 2010; PAULSEN 1966; PETERSON 2006; PÜTZ 1969; SALVÉN 1923; SCHILLER 1990a; SCHILLER 1990b; SCHLECHTER 2001; SCHMOLINSKY 1991; SCHMOLINSKY 2002; *Scriptum super apocalypsim*; SEE 1966; STRÖMBOM 1960; VOLZ 1997; WACHTEL 1937; WIKMAN 1996.

---

<http://collections.vam.ac.uk/item/O89176/altarpiece-with-45-scenes-of-altarpiece-master-bertram/> (Consultato novembre 2016).

<sup>200</sup> Cfr. SCHILLER 1990b, p. 395 (Fig. 299), p. 399 (Fig. 309).

### 1.11. Bassorilievo, chiesa di San Giovanni in Borgo, Musei Civici di Pavia

Nel suo studio del 1966 sull'iconografia medievale della leggenda di Carlomagno, Rita Lejeune<sup>201</sup>, nel tentativo di elaborare una nuova interpretazione dei rilievi profani scolpiti sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona, riconosce un precedente iconografico importante della cavalcata infernale di Teodorico nella decorazione scultorea della chiesa di San Giovanni in Borgo a Pavia, oggi in parte conservata ai Musei Civici della città sul Ticino. La studiosa, senza fornire illustrazioni o prove concrete dell'esistenza di questa attestazione, descrive brevemente il rilievo, raffigurante un re a cavallo, con il corno, mentre viene perseguitato da un diavolo alato, ed ipotizza che la scelta di rappresentare la condanna di Teodorico a Pavia, sia un richiamo implicito all'episodio storico della condanna di Boezio, incarcerato appunto in questa città. Alcuni decenni più tardi Ott<sup>202</sup>, in quattro successive pubblicazioni sull'iconografia teodoriana, menziona brevemente il rilievo pavese, senza tuttavia fornire ulteriori prove a riguardo.

Diversamente Hülsen-Esch<sup>203</sup>, nel suo volume sulla scultura romanica del nord Italia, risulta molto scettica riguardo all'esistenza di questo rilievo. La studiosa osserva giustamente come tra i frammenti provenienti da San Giovanni in Borgo sia conservato un solo fregio raffigurante una scena di caccia, il quale peraltro non presenta nessun cavaliere. Recentemente Lienert<sup>204</sup>, ha inserito questo rilievo nel suo catalogo sulle attestazioni teodoriane, come possibile raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico, senza tuttavia fornire nuove prove della sua esistenza e/o del materiale fotografico.

Quest'ultima attestazione, che non a caso è stata collocata alla fine di questo catalogo, vista la sua non comprovata esistenza, dimostra in modo esemplare quanto sia inattendibile l'ipotesi sull'esistenza di una tradizione figurativa della cavalcata infernale di Teodorico.

---

<sup>201</sup> Cfr. LEJEUNE 1966, p. 84; si veda inoltre p. 29.

<sup>202</sup> Cfr. OTT 1981a, p. 246; OTT 1984, p. 464; OTT 1985, p. 128; OTT 1986, p. 1019.

<sup>203</sup> Cfr. HÜLSEN-ESCH 1994, p. 222, nota 623.

<sup>204</sup> Cfr. LIENERT 2008, p. 272.

Proprio il fatto che alcuni studiosi abbiano continuato a considerare il rilievo pavese come una possibile raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico, senza documentarne l'esistenza e senza averlo mai visto, né dal vivo né in forma riprodotta, dimostra come questa ipotesi interpretativa sia stata costruita su un errato approccio metodologico, il quale non prevede né una diretta osservazione dei manufatti, né tiene conto di quelle che sono le qualità intrinseche delle raffigurazioni prese in esame. In questo caso specifico tutto si fonda su una non comprovata esistenza del rilievo e da una sua sedicente provenienza dalla chiesa di San Giovanni in Borgo a Pavia.

Bibliografia: DE DARTEIN 1882; HÜLSEN-ESCH 1994; LEJEUNE 1966; LIENERT 2008; OTT 1981a; OTT 1984; OTT 1985; OTT 1986; PANAZZA 2003; PERONI 1975.

## 1.12. Riepilogo

Da questa sintesi del dibattito critico, si evince quanto sia arbitraria l'ipotesi sull'esistenza di una tradizione figurativa della cavalcata infernale di Teodorico. Si è visto, infatti, come nella maggior parte dei casi l'attribuzione delle immagini al re, derivi da una discutibile e in parte errata lettura degli elementi figurativi. Lejeune, per esempio, fa riferimento ad una attestazione la cui esistenza non è comprovabile. La maggior parte degli studiosi che si sono occupati di queste attestazioni provenendo, infatti, principalmente dall'ambito della germanistica e della scandinavistica, ha interpretato, sulla base del confronto con le due lastre scolpite sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona, queste raffigurazioni come una rappresentazione della cavalcata infernale di Teodorico, senza tenere tuttavia conto di quelli che sono gli aspetti peculiari delle attestazioni prese in esame. Stammeler in particolare ha inteso avvalorare con i suoi studi l'esistenza di una tradizione orale della cavalcata infernale di Teodorico, la cui diffusione sarebbe attestata dalle rappresentazioni iconografiche prese in esame. Höfler diversamente trova nell'interpretazioni dei rilievi bronzei di Roglösa, convalidata proprio dal confronto con i rilievi zenoniani, una conferma alla sua ipotesi sull'esistenza di un'apoteosi di Teodorico, già documentata dall'iscrizione runica della pietra di Rök. Hauck infine è ricorso al confronto con diverse attestazioni figurative del re per individuare negli arazzi di Överhogdal l'illustrazione di una lirica encomiastica eddica di Teodorico.

Una più attenta osservazione di queste raffigurazioni ha permesso tuttavia di notare come queste scene di caccia si distinguano nettamente dai rilievi veronesi, sia per la resa stilistica, sia per i dettagli iconografici. Va sottolineato che nel caso delle due lastre scolpite sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona, il carattere demonologico della raffigurazione è sottolineato sia sul piano iconografico, sia su quello epigrafico. Il termine "regem stultum" e il riferimento all'inferno all'interno dall'iscrizione, nonché la presenza del diavolo, scolpito sotto l'arco sull'estrema destra, rendono infatti evidente il carattere negativo della rappresentazione. Diversamente nessuna delle quattordici attestazioni figurative prese in esame presenta una raffigurazione dell'inferno o di una qualsiasi altra connotazione demoniaca. Anzi, in alcune di esse, come nel rilievo di Remagen e di

Schwäbisch Gmünd e nel fonte battesimale di Lostwithiel, manca addirittura il cervo; in altre, come nel capitello di Cleeborn, manca persino il cavaliere. Si vede quindi quanto arbitraria risulti essere questa comparazione e come diventi incerta l'ipotesi riguardante l'esistenza di una effettiva tradizione figurativa della cavalcata infernale di Teodorico.

Inoltre, bisogna tenere conto del contesto figurativo. Si è visto come nel caso della chiesa abbaziale di Andlau e del portale di Remagen, proprio l'accostamento programmatico della scena di caccia al fregio raffigurante l'uomo mezzo ingoiato dal drago, nel primo caso, e all'ascensione di Alessandro nel secondo, abbia portato alcuni studiosi ad avvalorare l'ipotesi che queste scene di caccia raffigurino la cavalcata infernale di Teodorico. Una più avveduta osservazione di queste raffigurazioni ha permesso tuttavia di notare, nel caso del rilievo alsaziano, che la scena di caccia entrerebbe in contrapposizione con la raffigurazione del cavaliere mezzo ingoiato da un drago. Quest'ultima, infatti, ritraendolo come salvatore, ci tramanderebbe un'immagine positiva del re. Diversamente l'episodio della cavalcata infernale, rappresentandone la tragica fine, lo ritrae in maniera negativa. Allo stesso modo, nel caso di Remagen, l'accostamento programmatico tra la scena di caccia e l'ascensione di Alessandro risulta alquanto incerto, visto che la collocazione originale delle diciannove formelle è a tutt'oggi sconosciuta. Emerge, quindi, come nel prendere in considerazione il contesto figurativo del fregio di Andlau e del portale di Remagen, non si sia tenuto conto delle peculiarità intrinseche dello stesso, il che rende l'ipotesi sull'esistenza di una tradizione figurativa della cavalcata infernale di Teodorico ancora più dubbia.

La stessa ipotesi sostenuta da Ott volta a vedere nella tradizione figurativa della cavalcata infernale una funzione didascalica in ambito ecclesiastico, come simbolo di superbia umana frustrata, non sembra quindi avvalorabile. Scoprire il significato attribuibile a questa tradizione denigratoria nelle fonti scritte esula dagli scopi del presente lavoro. Va sottolineato, comunque ancora una volta, che la comprovata inesistenza di un tradizione figurativa della stessa invalida di per se stesso ogni interpretazione avanzata in questo senso. Quindi, anche se nelle fonti scritte la cavalcata di Teodorico venisse letta come simbolo di superbia questa particolare funzione può essere individuata a livello di immagine solo nei rilievi zenoniani e quindi

specificatamente in un luogo e in tempo ben precisi, ma non può assumere carattere generale.

Come ha giustamente dimostrato Szklenar rispetto all'affresco di castello d'Appiano, solo la presenza di determinati attributi rende possibile una determinata identificazione. Esattamente come l'affresco altoatesino non può essere interpretato come la miracolosa leggenda di Sant'Eustachio, poiché privo dell'elemento identificativo più importante, la croce tra le corna del cervo, così una scena di caccia senza cavaliere, senza cervo, senza doni demoniaci e senza inferno non può essere interpretata come una raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico.

Si vede pertanto come i dettagli iconografici delle attestazioni figurative prese in esame differiscano in maniera fin troppo evidente dall'esempio veronese per poter ipotizzare che esse raffigurino la cavalcata infernale. Inoltre, come abbiamo visto aver dimostrato Curschmann a proposito del motivo figurativo del cavaliere mezzo ingoiato dal drago, solo il ripetersi di uno stesso schema iconografico, dato nel nostro caso dalla presenza dell'uomo a cavallo, dai doni demoniaci e dall'inferno, permette di mettere in relazione più raffigurazioni tra di loro. Al contrario, nel caso delle quattordici attestazioni prese in esame non sembrano sussistere gli argomenti atti ad ipotizzare che esse compongano un gruppo tematico a sé stante. Più correttamente esse costituiscono un esempio della grande varietà delle raffigurazioni d'arte venatoria medievale, diffuse su diversi supporti ed in svariati contesti, sia sacri sia profani.

Di seguito si andrà a dimostrare attraverso un'analisi degli aspetti stilistici, iconografici ed epigrafici che caratterizzano i due rilievi scolpiti sulla facciata della basilica a San Zeno a Verona, come quest'attestazione costituisca, invece, una testimonianza figurativa della cavalcata infernale di Teodorico coerente in ogni sua componente, la cui messa in opera s'inserisce pienamente nel clima di rinnovamento culturale che caratterizza la vita delle nuove città stato dell'Italia Settentrionale, non da ultimo in ambito sociale e politico.

## 2. La raffigurazione della cavalcata infernale nei bassorilievi della basilica di San Zeno a Verona

Come l'analisi delle quattordici attestazioni iconografiche messe finora in relazione dalla critica con la tradizione della cavalcata infernale di Teodorico ha dimostrato, di fatto non sussistono elementi validi per sostenere l'esistenza di una tradizione figurativa della stessa. I rilievi scolpiti sulla facciata della basilica di San Zeno costituiscono quindi, come andremo a vedere a breve, l'unica attestazione figurativa certa ad oggi conosciuta della cavalcata infernale di Teodorico. Data l'imponenza del catalogo negativo, è suggerito l'uso di grande prudenza nell'analizzare, in modo il più possibile dettagliato, questa attestazione. Pertanto, sarà attraverso un'approfondita analisi storico-artistica dei rilievi, atta a mettere in luce l'aspetto innovativo e audacemente creativo dell'opera di Nicolò, capace di fondere elementi di origine diversa in un'attualizzazione senza precedenti, e mediante un'attenta indagine del testo epigrafico che accompagna questi rilievi, che si andranno a prendere in considerazione tutti gli elementi che caratterizzano questa singolare attestazione figurativa, al fine di evidenziarne gli aspetti peculiari. Si andrà così a dimostrare come Nicolò abbia saputo combinare iconografia ed epigrafe con grande originalità e ricchezza di particolari e abbia quindi creato sulla facciata della basilica abbaziale di San Zeno a Verona un vero e proprio *unicum* della storia dell'arte.

## 2.1. Caratterizzazione dell'opera figurativa

Le due lastre, scolpite sul lato destro della facciata della basilica di San Zeno a Verona fanno parte di un più complesso programma figurativo, realizzato da Nicolò<sup>1</sup> e da Guglielmo<sup>2</sup> nel 1138, all'interno di quella più ampia campagna di lavori<sup>3</sup> che portò alla realizzazione della struttura inferiore della facciata, con il conseguente inserimento del protiro e delle lastre raffiguranti episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento (Fig. 66).

Il primo riquadro a sinistra (Fig. 67), raffigura un uomo a cavallo, con i piedi saldamente sulle staffe, intento a portarsi con la mano sinistra il corno da caccia alla

---

<sup>1</sup> L'artista conosciuto come Nicolò è uno dei più importanti scultori del XII secolo, il primo del quale si conosca un gruppo omogeneo di opere firmate, attraverso le quali è possibile ripercorrere i suoi spostamenti nell'Italia settentrionale. In ambito critico, le sue tappe principali sono considerate: Piacenza, Sagra di San Michele in Val di Susa, Ferrara e Verona. Alcuni studi ipotizzano un possibile influsso di Nicolò anche in Germania, in particolare nell'abbazia di Königsutter in Bassa Sassonia, dove alcune sculture risultano fortemente influenzate dallo stile di Nicolò, anche se non possono essere attribuite con certezza al Maestro stesso, come ha invece supposto Gosebruch. Cfr. LOMARTIRE 1997. Per una rapida sintesi dei modelli di lettura che hanno caratterizzato il dibattito critico su Nicolò si rimanda agli atti del convegno di Ferrara. Cfr. ROMANINI 1985.

<sup>2</sup> L'artista conosciuto come Guglielmo non gode di notevole fortuna critica, è considerato per lo più un collaboratore e un continuatore dell'opera di Nicolò. Nonostante il tentativo da parte di Kain (KAIN 1981) di sottrargli la paternità dei rilievi zenoniani, il testo stesso della firma di Guglielmo, che compare sulla cornice superiore delle storie neotestamentarie: QUI LEGIS ISTA PIE NATUM PLACATO MARIE SALVET IN ETERNUM QUI SCULPSERIT ISTA GUILLELMUM, attesta che si tratta dell'autore delle sculture e dei *tituli*. Cfr. VALENZANO 1993, pp. 233-235.

<sup>3</sup> Il rinnovamento della basilica di San Zeno è commemorato in un'iscrizione incisa sul fianco esterno sud della basilica stessa. Vi si può leggere che nel 1178 l'abate Gerardo fece decorare il campanile con nuove logge, innalzate su quelle precedenti, e che all'epoca di questo intervento erano trascorsi cinquantotto anni dal restauro del campanile, avvenuto quindi nel 1120, e quaranta dall'ampliamento della chiesa, risalente dunque al 1138. Il documento risulta chiaro nel suo significato testuale; tuttavia la sua comprensione in riferimento alla struttura dell'edificio ha suscitato interpretazioni molto differenziate ed in alcuni casi inconciliabili, poiché non è possibile capire a quale parte dell'attuale struttura si riferisca la ristrutturazione del 1138, attestata dall'iscrizione. Alcuni studiosi basandosi sulle disomogeneità stilistiche dei rilievi che compongono il portale, ritengono che il protiro e le lastre a lato siano stati realizzati per una facciata preesistente (BÖCKLER 1931; TRECCA 1941; ARSLAN 1943; DA LISCA 1956; ECHELI 1958; ROMANINI 1964; KAIN 1981; QUINTAVALLE 1985; CALZONA 1985; BORNSTEIN 1988; ZULIANI 1990; FRUGONI 1991). Altri concordano nel ritenere che i rilievi appartengano alla stessa idea compositiva del protiro e della parte inferiore della facciata (ORTI MANARA 1839; SACKEN 1865; SIMEONI 1909; PORTER 1917; NEUMANN 1979; MENDE 1983; SUTTNER 1991). In particolare, Giovanna Valenzano nel suo studio apparso nel 1993, ha dimostrato come l'attuale basilica rifletta nelle sue linee fondamentali il progetto iniziato nel 1138, al quale spetterebbe la realizzazione della struttura inferiore della facciata e dei primi due settori e mezzo, contraddistinti da omogeneità assoluta sia nella lavorazione, sia nell'impiego di materiale lapideo. Cfr. VALENZANO 1993, pp.17-87.

bocca e a tenere con la mano destra le redini. Il cavaliere, raffigurato con la barba riccioluta e i capelli lunghi fino alle spalle, intrecciati a formare una sorta di corona, che gli cinge il capo, non presenta nessun attributo particolare. L'alta sella, su cui siede, poggia su una vistosa gualdrappa, finemente punzonata, mentre sulle sue spalle pende un ampio mantello svolazzante, che trattenuto sulla spalla da un grande nodo, ricade tra le sue braccia in un morbido pannello. Non è dato sapere se il mantello costituisse l'unico indumento del cavaliere, allo stato attuale sembra tuttavia alquanto probabile. Tra le zampe del cavallo è visibile un piccolo animale, probabilmente un cane. Sulla lesena di mezzo, che divide verticalmente i due rilievi, si vedono, entro due nicchie, un falco con una lepre tra gli artigli e un cantore che suona l'arpa. Nella lastra seguente, è raffigurato un cervo inseguito dai cani, uno dei quali gli è già saltato sulla groppa e lo azzanna con i denti, mentre un demone, rappresentato nudo e con il tridente, sotto la porta dell'inferno, afferra con la mano destra le corna del cervo.

L'iscrizione in esametri leonini, che corre lungo il bordo superiore del rilievo in quanto "sottoscrizione versificata dell'immagine che esso spiega"<sup>4</sup> è intimamente e sostanzialmente legata ad esso. Nella prima lastra si legge: O REGEM STULTUM PETIT INFERNALE TRIBUTUM/ MOX QUE PARATUR EQUUS QUEM MISIT DEMON INIQUUS/ EXIT AQUAM NUDUS PE/TIT INFERA NON REDITU/RUS, in quella successiva: NISUS EQUUS CERVUS CANIS HUIC/ DATUR HOS DAT AUFERNUS<sup>5</sup>.

La leggibilità dell'immagine è resa purtroppo alquanto difficile dal pessimo stato di conservazione dei rilievi, la cui superficie piuttosto corrosa non permette di individuarne i dettagli. I rilievi, spezzati in quattro parti e lacunosi di alcuni pezzetti che ne univano le connessioni, sono stati spesso espunti dalla storiografia locale dal *corpus* nicoliano

---

<sup>4</sup> SCHLOSSER 1956<sup>2</sup>, p. 35.

<sup>5</sup> VALENZANO 1993, p. 226. (Oh re sciocco, chiede un tributo infernale/ già appare il cavallo che l'ostile demone mandò/ nudo esce dall'acqua, si reca negli Inferi dai quali non farà ritorno. Falco, cavallo, cervo, cani gli sono stati dati/ tutto ciò dà l'inferno). La traduzione in italiano è della scrivente.

proprio per questo motivo. Gli evidenti segni di rottura<sup>6</sup> sono stati, infatti, spesso interpretati come prova di precedenti spostamenti da altre sedi e di un successivo riposizionamento nell'attuale collocazione<sup>7</sup>. Nondimeno Valenzano<sup>8</sup>, attraverso un attento esame stilistico delle lastre e grazie all'osservazione di una serie di dettagli, ne ha saputo confermare l'autografia nicoliana. In particolare, trovano preciso confronto con altre opere riconducibili all'officina nicoliana il modo di scolpire la barba a riccioli, la punzonatura del drappo sotto la sella, le ciocche della criniera e la coda del cavallo, o ancora il cane, che presenta una coda a ricciolo e un corpo affusolato. Ulteriore conferma è data dall'esame paleografico dell'iscrizione, che presenta il caratteristico *ductus* delle iscrizioni nicoliane<sup>9</sup>. Non va poi dimenticato come l'indissolubile legame tra rilievo scolpito e iscrizione costituisca uno dei tratti più singolari e peculiari dell'opera di Nicolò<sup>10</sup>. Si noti, a tal riguardo, come tutti i dettagli nominati nell'iscrizione, vengano raffigurati nel rilievo sottostante. La leggibilità dell'immagine è resa purtroppo, come affermato sopra, difficile dallo stato di conservazione dei rilievi, nondimeno il cervo, il cavallo e i cani sono tutt'ora riconoscibili. Anche il carattere demonologico dell'iscrizione, sottolineato dal termine "regem stultum" e dal riferimento all'inferno, viene riprodotto nel rilievo, ovverosia nell'immagine del demonio, rappresentato nudo, con il tridente, sotto la porta dell'inferno (Fig. 68).

---

<sup>6</sup> Il deterioramento delle lastre, ivi comprese le sbrecciature e i segni di rottura, sono imputabili agli agenti chimici responsabili del deterioramento comune a molti complessi di sculture esterne. Cfr. LAZZARINI 1986, pp. 15-87.

<sup>7</sup> Cfr. TRECCA 1941, p.16; DA LISCA 1956, p. 56; ECHELHI 1958, p. 106; KAIN 1981, pp. 358-374; QUINTAVALLE 1985, pp. 167-256; CALZONA 1985, p. 469; BORNSTEIN 1988, pp. 138-158; ZULIANI 1990, p. 415; FRUGONI 1991, p. 171.

<sup>8</sup> Cfr. VALENZANO 1993, pp. 129-132.

<sup>9</sup> Non tutti gli studiosi concordano sull'autenticità del testo epigrafico. In particolare, Carrara (Cfr. CARRARA 1982, pp. 65-66) ed Echeli (Cfr. ECHELHI 1958, p. 109) hanno avanzato l'ipotesi che l'iscrizione fosse stata incisa su un'opera preesistente. Attraverso un'attenta analisi del testo epigrafico, Valenzano ha tuttavia ribadito l'attribuzione dell'iscrizione a Nicolò. Cfr. VALENZANO 1993, pp. 226-227.

<sup>10</sup> A questo proposito, risulta interessante notare che, nonostante tra XI e XII secolo l'epigrafia conosca un notevole sviluppo in tutto l'Occidente cristiano, le iscrizioni commemorative trovano una particolare diffusione soprattutto in Italia a partire dall'inizio del XII secolo. Cfr. QUINTAVALLE 2008, p. 253. Si vedano inoltre CAMPANA 1984; BORNSTEIN 1992 e i numerosi contributi dell'esperto dell'epigrafia nicoliana Saverio Lomartire, LOMARTIRE 1988; LOMARTIRE 2006; LOMARTIRE 2008b.

Benché la maggior parte degli studiosi sia sempre stata concorde nell'individuare in questa enigmatica figura il demonio, in passato sono stati avanzati altri tentativi di identificazione. In particolare, all'inizio del secolo scorso, Francesco Novati aveva cercato di fornire una nuova interpretazione dei rilievi, individuando nell'uomo nudo scolpito sotto l'arco sull'estrema destra:

«Teodorico stesso balzato fuori ignudo del bagno alla notizia che l'infernale sovrano gli aveva trasmessi i doni bramati; Teodorico che, stringendo in pugno uno spiedo, s'affaccia alle porte delle terme da lui stesso edificate, impaziente di salire in groppa del fatale corsiero»<sup>11</sup>.

Successivamente Eccheli, il quale denotava la totale mancanza di attributi diabolici nella figura situata sotto l'arco, era arrivato ad indentificarvi il nano Alberico, “abilissimo forgiatore di armi”<sup>12</sup>, che secondo il racconto narrato nella *Thidrekssaga* incontra Teodorico durante una battuta di caccia<sup>13</sup>. Nondimeno Moschetti, in seguito ad un'attenta osservazione dei rilievi, ha ribadito come una serie di attributi diabolici, quali il tridente, le corna e i piedi muniti di artigli dimostrino chiaramente come questa figura altri non possa essere che il diavolo sulla soglia dell'inferno<sup>14</sup>. Va sottolineato che, per quanto il deterioramento del rilievo consenta di decifrare (Fig. 69), la figura presenta tratti deformi, sul volto si apre un foro profondo, che sta ad indicare la bocca aperta. Attorno al volto si distinguono capelli e barba arruffati e a destra rimane, ancora quasi integro, un orecchio tondeggiante di forma animalesca. Si noti inoltre che la figura è chiaramente nuda, come dimostra il costato tutt'ora visibile. Infine, al di sopra della ghiera d'arco, sono tutt'oggi riconoscibili le fiamme che indicano l'antro dell'inferno.

Lo stato di danneggiamento dei rilievi costituisce un indicatore importante per la connotazione negativa dei rilievi stessi nella percezione locale. Come si nota, infatti, nella parte inferiore essi presentano una serie di avvallamenti. Questi buchi, come ci testimonia

---

<sup>11</sup> NOVATI 1901, p. 727.

<sup>12</sup> ECHELHI 1958, p. 103.

<sup>13</sup> Cfr. ECHELHI 1958, p. 103.

<sup>14</sup> Cfr. MOSCHETTI 1913, p. 555.

la poesia di Berto Barbarani risalente all'inizio del XX secolo, *San Zen che ride*<sup>15</sup>, sono stati generati dall'uso secolare di strofinare sassi sui rilievi al fine di produrre scintille e fumo che rammentassero l'inferno<sup>16</sup>. Si vede pertanto come questi deterioramenti derivanti da atti sicuramente impropri e, in ottica moderna, al limite del vandalismo<sup>17</sup>, costituiscano importante testimonianza di una percezione radicata nel passato, una sorta di tradizione diffusasi e consolidatasi nel quartiere di San Zeno e tra i suoi abitanti, la quale avvalorava ulteriormente il carattere negativo tradizionalmente attribuito ai rilievi<sup>18</sup>.

Diversamente per quanto riguarda la figura dell'uomo a cavallo, designato come "regem stultum", risulta importante sottolineare che questa non presenta nessuno attributo particolare. Benché in passato alcuni studiosi abbiano voluto individuare sulla testa del cavaliere un copricapo<sup>19</sup>, un'attenta osservazione del rilievo ha permesso di notare come in realtà la figura presenti semplicemente un'elaborata acconciatura, la quale come una sorta di corona, cinge il capo (Fig. 70). La stessa faretra che alcuni studiosi avevano creduto di riconoscere sulla schiena del cavaliere<sup>20</sup>, in quanto tipico attributo del cacciatore, è in realtà il grande nodo che ferma sulla spalla l'ampio mantello svolazzante.

---

<sup>15</sup> Ma i putei che g' à Minico Bardassa/ par general, con sassi e con bastoni,/ dopo aver svalisà mesa la piassa,/ trà l'assalto a la ciesa e ai so leoni;/ i la raspa, i la rompe, i la rovina/ senza criterio e senza carità,/ ma più che i la maltrata e i la sassina,/ più stramba e fina, più bela i la fa.../ E la ciesa parlando al so moroso/ campanil, che s'imbestia in fondo al prà,/ par che la diga: «No èssar geloso!/ Lassa che i zuga...Dopo i morirà!/ Ho visto i pari de so pari, i noni/ de so noni zugar sempre così./ Sta pora gente m' à magnà a boconi,/ ma el toco grandò el t'è restado a ti./ È passado paroni con paroni,/ s' à cambià çento volte la çità!/ Vecio, no brontolar! Dormi i to soni.../ Pensa! Mile ani... E semo ancora quà!» BARBARANI, *Tutte le poesie, San Zen che ride*, VII, pp. 240-241.

<sup>16</sup> Cfr. VALENZANO 1993, p. 131. «Noch heute reiben in Verona Kinder Steine an dem schwefelhaltigen Gestein des Reliefs und sagten mir auf meine Frage von dem dabei entstehenden Schwefelgeruch, er weise auf *Teodrico* in der Hölle (1958 beobachtet). Die tiefen Löcher, die in die Reliefsteine gerieben sind [...] beweisen ein hohes Alter dieses Brauchs». HÖFLER 1963, p. 33, nota 3.

<sup>17</sup> In passato i rilievi erano più facilmente raggiungibili poiché la scalinata si stendeva lungo tutta la parte centrale della facciata. Solo verso la fine del XIX secolo il restringimento di quest'area ha limitato il pericolo di deterioramento. Cfr. VALENZANO 1993, p. 112.

<sup>18</sup> Il deterioramento causato dall'usanza di strofinare sassi sui rilievi contraddistingue anche la scena dei duelli, situata sotto le storie neotestamentarie. Gli avvallamenti potrebbero pertanto costituire un importante indizio per risalire al significato simbolico di queste raffigurazioni. Per una più approfondita analisi della fortuna critica di questi rilievi si rimanda alla nota 71 di questo capitolo, punto 2.2.

<sup>19</sup> Cfr. SACKEN 1865, p. 125; FASANARI 1955, p. 11.

<sup>20</sup> Cfr. SACKEN 1865, p. 125; GEROLA 1921, p. 455; TRECCA 1941, p. 28; FASANARI 1955, p. 11; TABARRONI 1980, p. 340; VALENZANO 1993, p. 129; PEDONE 2008b, p. 278.

Si noti, infine, che la figura del cavaliere non presenta nessun indumento a parte il mantello. Ciò potrebbe voler alludere alla nudità del re<sup>21</sup>, come lascia ipotizzare anche il termine “nudus” nell’iscrizione, il quale balzato fuori dal bagno finisce per cavalcare inesorabilmente verso l’inferno.

Si è già ribadito come un indissolubile legame tra rilievo scolpito e iscrizione caratterizzi questa singolare attestazione figurativa e più in generale l’arte di Nicolò. In passato è stato, quindi, messo in risalto come all’interno della scena principale sembri mancare un solo elemento figurativo, il falco. La figura del falco scolpita sulla lesena di mezzo è stata, infatti, spesso espunta perché considerata estranea al resto del programma figurativo. Non tutti gli studiosi concordano, inoltre, sulla traduzione della seconda parte del testo epigrafico e questo ha portato in passato ad avanzare differenti ipotesi interpretative per quanto riguarda la figura del falco stesso. Le perplessità riguardano in particolare il termine “nisus”. Trecca<sup>22</sup> che lo traduceva con ‘impresa’, era arrivato ad ipotizzare che i rilievi situati sulla lesena di mezzo ornassero originariamente un pilastro, situato a destra della scena dei duelli, e che volessero pertanto alludere alla gloria del vincitore sul vinto. Diversamente Eccheli<sup>23</sup> traduceva la parola “nisus” con ‘slancio’ e interpretava la figura del falco come un simbolo di grandezza e di dominazione.

Nondimeno la maggior parte degli studiosi è concorde nel decifrare la parola “nisus” con ‘falco’. Questo era, infatti, il significato del termine fino al XIV secolo<sup>24</sup>: “nisus” era l’uccello predatore che veniva usato per la pratica venatoria. Ciononostante, alcuni studiosi si sono dimostrati perplessi riguardo all’individuazione del falco<sup>25</sup> all’interno dei rilievi, arrivando addirittura ad ipotizzare la non autenticità

---

<sup>21</sup> Cfr. GOLTZ 2008a, p. 407, nota 67.

<sup>22</sup> Cfr. TRECCA 1941, p. 29.

<sup>23</sup> Cfr. ECHELII 1958, p. 104.

<sup>24</sup> Cfr. NIERMEYER 2002, p. 935.

<sup>25</sup> Cfr. PÜTZ 1969, p. 168; CARRARA 1982, p. 67; MAROLD 1985, p. 453.

dell'iscrizione<sup>26</sup>. Diversamente Valenzano<sup>27</sup>, in considerazione della stretta attinenza tra immagine e testo epigrafico, ha giustamente riconosciuto nel falco raffigurato sulla lesena di mezzo il "nisus" menzionato nell'iscrizione e lo ha interpretato come termine di paragone per la velocità del cavallo. Il fatto, però, che il falco sia raffigurato con una lepre tra gli artigli lo qualifica come uccello predatore (Fig. 71). È da tenere presente, infatti, che per la qualificazione di un uccello come rapace va ad esso associata una figura umana o una preda tipica della caccia con gli uccelli<sup>28</sup>, per cui il falco raffigurato sulla lesena di mezzo con una lepre tra gli artigli rappresenta il primo dei doni infernali citati nell'iscrizione. Già Moschetti<sup>29</sup> aveva peraltro notato come Nicolò, ben sapendo che in una caccia al cervo il falcone non avrebbe avuto a che fare e sarebbe stato fuori luogo, lo avesse collocato sulla lesena di mezzo, quasi a formare un soggetto a sé stante, pur volgendolo nella stessa direzione di tutto il resto della scena di caccia. Il falco, in quanto parte integrante della storia qui raffigurata, funge pertanto da elemento di unione tra le due formelle e non di separazione. La collocazione del falco all'esterno della scena principale, rientra quindi perfettamente nel sistema distributivo, con figure fuori campo, il quale viene riproposto da Nicolò e da Guglielmo anche nei rilievi raffiguranti gli episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento, ad esempio, nella figura di Dio padre e in quelle dell'Angelo Annunciante e di San Giuseppe dormiente<sup>30</sup> (Fig. 72-73). Si noti, inoltre, come l'artista abbia volutamente interrotto il motivo a tralcio d'acanto per inserire le due nicchie sottostanti. Il fatto, peraltro, che Nicolò abbia incorniciato le nicchie con lo stesso motivo a perline e fusaiole, che corre lungo i quattro lati della lesena sovrastante, dimostra come lo scultore abbia voluto consapevolmente contraddistinguere la figura del falco in funzione del rilievo circostante (Fig. 74). Nicolò è riuscito, quindi a illustrare la leggenda in ogni suo dettaglio, rimanendo allo stesso tempo fedele all'iconografia corrente della caccia al cervo, che non prevede la presenza di un uccello predatore. Si può

---

<sup>26</sup> Cfr. NOVATI 1901, p. 728.

<sup>27</sup> Cfr. VALENZANO 1993, p. 131.

<sup>28</sup> Cfr. VAN DEN ABEELE 1995, p. 73.

<sup>29</sup> Cfr. MOSCHETTI 1913, p. 550. Si veda inoltre HÖFLER 1952, p. 279.

<sup>30</sup> Cfr. QUINTAVALLE 1966, p. 107.

pertanto costatare come questi rilievi siano strettamente legati al testo epigrafico che li accompagna e compone con i rilievi un tutt'uno.

Il rilievo immediatamente sottostante, sul cui significato è importante soffermarsi, raffigura un suonatore di strumento a corde (Fig. 75). La scultura, a sua volta erosa, presenta la figura di un cantore, rappresentato di profilo, seduto su un sostegno oggi non più visibile, mentre è intento a suonare un'arpa. Nonostante il degrado del rilievo, è ancora possibile riconoscere una parte della veste, che trattenuta in vita da una cintura scende all'altezza del ginocchio in un morbido panneggio, lasciando ben visibili le gambe del musicista. L'iscrizione non chiarisce il significato di questa enigmatica figura, nondimeno il fatto che essa sia inserita, esattamente come il falco, sulla lesena che divide verticalmente i due rilievi, porta ad ipotizzare che anche questa immagine sia funzionale alla storia qui effigiata.

Sinora la maggior parte degli studiosi che si sono occupati di questi rilievi, ha espunto questa immagine dal programma figurativo, tralasciando di chiarirne il significato. Diversamente Eccheli<sup>31</sup> vi ha individuato una raffigurazione di re David, come emblema di regalità, il fatto, però, che l'arpista non presenti nessun tipo di copricapo, contraddice questa ipotesi interpretativa. Nella simbologia medioevale, infatti, re Davide, in qualità di autore dei Salmi, viene solitamente raffigurato incoronato e assiso in trono mentre suona l'arpa<sup>32</sup>. Anche il dettaglio della veste che lascia scoperte le gambe del musicista si discosta dall'iconografia corrente del re salmista, solitamente raffigurato

---

<sup>31</sup> Cfr. ECHELII 1958, p. 108.

<sup>32</sup> Soprattutto a partire dal XI secolo, le raffigurazioni di David come suonatore, talvolta accompagnato da altri musicisti o molto più raramente da danzatori e acrobati, diventano frequenti nella decorazione scultorea delle chiese e delle cattedrali. Si vedano a tal proposito: la lunetta occidentale del battistero di Parma, scolpita da Benedetto Antelami intorno alla fine del XII secolo. L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Battistero\\_di\\_Parma\\_20081206-76.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Battistero_di_Parma_20081206-76.jpg) (Consultato novembre 2016) e il rilievo, risalente alla prima metà del XII secolo, scolpito sul portale principale della cattedrale di San Rufino ad Assisi. L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Assisi\\_San\\_Rufino\\_-\\_Hauptportal\\_3\\_Archivvolte.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Assisi_San_Rufino_-_Hauptportal_3_Archivvolte.jpg) (Consultato novembre 2016).

con una lunga veste che gli scende fino ai piedi<sup>33</sup>. Più correttamente Valenzano ha attribuito alla figura dell'arpista una duplice funzione simbolica in relazione agli adiacenti rilievi raffiguranti la cavalcata infernale di Teodorico. L'arpista "vuole ammonire il fedele a non seguire l'esempio di Teodorico condannato all'inferno e a non essere soggiogato dal canto che distoglie dalla contemplazione verso Dio"<sup>34</sup>. Quest'ultimo significato simbolico viene ravvisato dalla studiosa anche nella figura del lupo che suona l'arpicordo, scolpito entro una lunetta al di sopra dei rilievi, illustranti scene dell'Antico Testamento<sup>35</sup> (Fig. 76). Gli animali musicanti, che ricorrono frequentemente nelle cattedrali romaniche, come dimostra anche l'adiacente immagine del centauro che suona la siringa (Fig. 77), evocano, per la loro stessa inverosimiglianza, il carattere negativo della musica profana: in quanto parodia della liturgia sacra essi ricordano, infatti, il piacere della perversione propria del demonio<sup>36</sup>.

A questo proposito, risulta sicuramente interessante notare che la figura dell'arpista non presenta nessuna caratterizzazione animale, al contrario, la sua finalità in relazione ai rilievi circostanti, permette di ipotizzare che egli voglia rappresentare uno dei tanti cantastorie erranti, che con i loro 'cantari' partecipavano della diffusione di vicende a carattere esemplare e di temi cari alla tradizione orale profana. A conferma di questa ipotesi, si sottolinea come il musicista qui raffigurato stia suonando un'arpa, uno degli strumenti principali dei cantastorie in quanto tra i più adatti all'accompagnamento del canto<sup>37</sup>. Il musicista presenta una semplice veste arricciata su un fianco, abbigliamento frequente nella raffigurazioni dei suonatori di strumenti a corde, poiché l'arricciatura della veste permetteva una maggiore libertà di movimento<sup>38</sup>.

---

<sup>33</sup> Per un approfondimento dell'iconografia di re David si rimanda a MARTINCIC 2000 e PROCACCI 1993.

<sup>34</sup> VALENZANO 1993, p. 131.

<sup>35</sup> Cfr. VALENZANO 1993, p. 136.

<sup>36</sup> Cfr. PIETRINI 2011, p. 246.

<sup>37</sup> Cfr. KALUSCHE 1986, pp. 34-35.

<sup>38</sup> Cfr. PIETRINI 2011, p. 235. Si vedano a tal proposito le raffigurazioni del *Salterio di Leonardo de' Fieschi* contenute nel codice ms. W. 45 del Walters Art Museum di Baltimore, fol. 49 (l'immagine a colori è disponibile in PIETRINI 2011, Fig. 8.11) e del *Roman d'Alexandre* contenute nel codice ms. Bodley 264 della Bodleian Library di Oxford, fol. 3 (l'immagine a colori è disponibile PIETRINI 2011, Fig. 8.12).

D'altronde, come ha osservato Chiara Frugoni<sup>39</sup>, nel medioevo la presenza dei giullari, fossero questi danzatori, musicisti o acrobati, faceva parte della realtà quotidiana e del tessuto sociale, per cui non sorprende trovarli raffigurati in contesto religioso. Anche la rappresentazione di suonatori di strumenti a corda è molto frequente, in alcuni casi essi appaiono in accompagnamento di acrobati e danzatori, ma sono anche spesso raffigurati da soli.

Nel portale strombato della cattedrale di Ferrara, realizzato da Nicolò nel 1135, è stata effigiata un'analogha raffigurazione<sup>40</sup>, di dimensioni leggermente più piccole<sup>41</sup> (Fig. 78). Il rilievo, assai più leggibile dell'esempio veronese grazie alle migliori condizioni di conservazione, presenta la figura di un cantore, rappresentato di profilo, con una lunga veste che gli scende fino ai piedi, mentre è intento a suonare un'arpa. Si noti a tal riguardo, che la figura dell'arpista indossa un copricapo conico, con la punta ripiegata indietro. Quest'ultimo è stato in passato interpretato come un attributo ebraico o islamico<sup>42</sup>. Nondimeno accessori frequenti dei musicisti erano il mantello, che doveva proteggerli nei lunghi viaggi, e cappelli o berretti dalle forme più bizzarre<sup>43</sup>. Si potrebbe pertanto ipotizzare che il copricapo conico, con la punta ripiegata indietro, rappresenti qui il tipico cappello floscio a punta giullaresco<sup>44</sup>. Non va però dimenticato che, benché il costume dei giullari sia un elemento di importante caratterizzazione, esso appaia nell'iconografia relativamente tardi, dato che prima dell'inizio del XIV secolo non erano in molti, tra gli intrattenitori del pubblico, a presentare un abbigliamento diverso da quello quotidiano<sup>45</sup>, inoltre il musicista veronese non sembra presentare nessun tipo di copricapo.

---

<sup>39</sup> Cfr. FRUGONI 1978b, p. 124.

<sup>40</sup> Cfr. ZANICHELLI 1985, p. 572.

<sup>41</sup> Il rilievo ferrarese misura 25 centimetri di altezza e 15 centimetri di larghezza. Quello veronese, diversamente, misura 36 centimetri di altezza e 24 centimetri di larghezza.

<sup>42</sup> Cfr. BORNSTEIN 1988, p. 102.

<sup>43</sup> Cfr. MODRÁKOVÁ 2008, p. 87.

<sup>44</sup> Si veda a tal proposito la raffigurazione del *Salterio di Stephen of Derby* contenuta nel codice ms. Rawlinson G. 185 della Bodleian Library di Oxford, fol. 81<sup>v</sup> (l'immagine a colori è disponibile in PIETRINI 2011, Fig. 3.7).

<sup>45</sup> Cfr. PIETRINI 2011, p. 11.

L'elemento qui veramente caratterizzante è l'azione del suonare; infatti, i giullari si qualificavano per lo più come professionisti per le loro azioni performative<sup>46</sup>. In considerazione del fatto che il musico raffigurato sulla facciata della basilica di San Zeno sta suonando un'arpa, possiamo ipotizzare che esso rappresenti proprio uno di quei tanti cantastorie erranti. La figura dell'arpista assume così una funzione metaforica<sup>47</sup>, in quanto evoca da una parte le tradizioni narrative della cultura popolare e dall'altra ricorda che il divertimento futile della musica profana deve essere evitato, giacché distoglie da Dio e impedisce ogni spiritualità.

Se ne conclude che tutti gli elementi figurativi qui presi in esame e che compongono questi singolari rilievi risultano essere nella loro totalità e complessità funzionali all'illustrazione della vicenda qui effigiata.

In questo contesto, risulta sicuramente interessante notare il particolare risalto dato dall'artista alla scena della cavalcata infernale di Teodorico all'interno del programma figurativo che caratterizza la facciata zenoniana<sup>48</sup>. La stessa ubicazione sotto le storie veterotestamentarie, nonché le dimensioni dei due rilievi, dimostrano la volontà dell'artista di volerne sottolineare la peculiarità. Risulta evidente, pertanto, come Nicolò si sia volutamente ispirato alle consuete rappresentazioni di caccia per adattarne una al racconto leggendario<sup>49</sup>. Si noti a tal riguardo come all'interno del complesso programma

---

<sup>46</sup> Cfr. PIETRINI 2011, pp. 11-12.

<sup>47</sup> Cfr. PIETRINI 2011, p. 33.

<sup>48</sup> La facciata della basilica zenoniana rappresenta un *unicum* nell'arte italiana del XII secolo. Il grande protiro, articolato su un piano, ai cui lati si aprono come le ali di un grande trittico, le storie del Vecchio e del Nuovo Testamento, non trova precedenti nell'arte scultorea contemporanea e costituisce, tra le diverse soluzioni elaborate dall'artista, uno degli aspetti di maggiore impatto. Un'eco di questa soluzione compositiva può essere visto nella facciata dell'abbazia di San Giovanni in Venere a Fossacesia, datata tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo. L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo: <http://www.terraecuore.net/archivi/immagini/2012/S/s.-g.in-venere-e-trabocchi-019.jpg> (Consultato novembre 2016). Per una più approfondita analisi dell'abbazia di San Giovanni in Venere a Fossacesia si rimanda a DI RISIO 1987 e PACE 2004. Lo stesso modello padano ricompare all'inizio del Duecento nella chiesa di San Pietro a Spoleto. L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo: <http://www.italianways.com/wp-content/uploads/2014/07/facciata-Chiesa-S-Pietro-Spoleto-03-665x523.jpg> (Consultato novembre 2016). Per una più approfondita analisi della chiesa di San Pietro a Spoleto si rimanda a ESCH 1981. Un ulteriore richiamo di questo modello compositivo può essere visto nel sistema decorativo che caratterizza la facciata della cattedrale di Orvieto. Per una più approfondita analisi della cattedrale di Orvieto si rimanda a CIOL 2002.

<sup>49</sup> Cfr. VENTURI 1903, p. 194.

figurativo, unicamente questo episodio si estenda su due lastre contigue. L'unicità di questi rilievi è resa ancora più evidente dalla volontà dell'artista, sempre pronto ad osservare forme d'arte preesistenti, di ispirarsi alla scultura antica e tardoantica<sup>50</sup>. Proprio l'evidente stile classicheggiante dei rilievi ha indotto in passato Eccheli ad attribuire queste lastre ad uno scultore del IV-V secolo<sup>51</sup>. Più correttamente, Valenzano ha sottolineato la stretta affinità dei due rilievi con modelli antichi e tardo-antichi. La stretta analogia tra la figura di Teodorico, raffigurato a cavallo con il mantello svolazzante e la rappresentazione del cavaliere trace scolpito sulla lastra sepolcrale, oggi conservata nel Museo Maffeiano<sup>52</sup>, dimostra, infatti, come i due rilievi siano stati chiaramente esemplati su modelli neoattici. Tale analogia risulta evidente non solo nella figura del cavaliere con il mantello alzato dal vento, ma anche nell'illustrazione del galoppo con il particolare del cane colto in corsa tra le zampe del cavallo e nella disposizione del testo epigrafico che tiene conto, nel suo disporsi, della forma del mantello<sup>53</sup>. Si può pertanto ipotizzare che Nicolò abbia consapevolmente scelto uno stile classicheggiante per richiamare la

---

<sup>50</sup> A San Zeno, accanto al lussureggiante tralcio d'acanto scolpito nelle cornici che separano la scena con la cavalcata di Teodorico dai rilievi della Genesi, Nicolò introduce una nuova decorazione all'antica, il motivo a candelabra. Questo motivo decorativo, scolpito sulla lesena che separa le storie neotestamentarie, è esemplato direttamente dallo stipite dell'Arco dei Gavi di Verona, ricondotto recentemente all'età tardoaugustea-primotiberiana. Se in questo caso è immediato il riscontro della fonte in un monumento veronese, per altri motivi si possono solo supporre generiche derivazioni. È questo il caso della figura di Dio padre, nella quale il riferimento alla statuaria antica risulta evidente non solo nel fatto che la figura divina, posta su un piedistallo, acquista un rilievo tale da far quasi presagire al tutto tondo, ma anche nelle pieghe ridondanti della veste e nel gesto di tenere l'orlo del mantello a formare un occhiello. Le stesse due figure dell'ariete e del leone, collocate al culmine dei rilievi veterotestamentari e talvolta erroneamente espunte dall'attuale posizione, proprio per l'originalità della soluzione, derivano probabilmente da acroteri di antichi sacelli funerari. Cfr. VALENZANO 2006, p. 442.

<sup>51</sup> Cfr. ECHELII 1958, pp. 105-109.

<sup>52</sup> L'immagine in bianco e nero è disponibile in VALENZANO 1993, p. 127 (Fig. 101).

<sup>53</sup> Nella scena del peccato originale, Nicolò sembra inoltre replicare la caratteristica fronda stondata con le foglie singolarmente tratte, dell'albero che chiude il rilievo maffeiano. Infine, un'altra coincidenza è rappresentata dal modo di raffigurare il serpente mentre si attorciglia intorno al tronco, girando dietro il ramo in primo piano. Nonostante queste straordinarie coincidenze, difficilmente Nicolò potrebbe essersi ispirato direttamente a questo bassorilievo, la scultura neoattica giunse, infatti, a Venezia solo nel XVI secolo. Nelle memorie del medico padovano Carlo Patin si legge che egli l'aveva acquistata da un mercante veneziano che aveva ricevuto il rilievo direttamente da Smirne. In seguito Patin vendette la scultura al conte Guglielmo Silvestri, il quale la vendette a sua volta a Scipione Maffei nel 1741. Si deve pertanto supporre l'esistenza di rilievi analoghi in area veneta, ricordando che proprio nella città veronese sono state individuate numerose opere di scuola neoattica. Cfr. VALENZANO 2006, p. 444.

personalità storica qui effigiata<sup>54</sup>. Va notato come anche nel raffigurare la porta dell'inferno Nicolò si sia discostato dall'iconografia corrente, costituita da una testa mostruosa che divora le anime dannate<sup>55</sup>, preferendo un'architettura di gusto classicista. La porta della città infernale, sulla cui sommità sono ancora visibili le fiamme è, infatti, costituita da un arco a tutto sesto, sostenuto da due colonne con capitelli dorici finemente scolpiti.

Dopo questa sintesi degli aspetti stilistici e iconografici che caratterizzano le lastre zenoniane si fornisce di seguito un'attenta indagine del testo epigrafico che costituisce parte integrante di questi rilievi, al fine di evidenziarne gli aspetti peculiari.

---

<sup>54</sup> Cfr. BORNSTEIN 1988, p. 151.

<sup>55</sup> Cfr. BASCHET 1996, p. 352.

## 2.2. Analisi del testo epigrafico

Un aspetto importante delle due lastre scolpite sulla facciata della basilica di San Zenò è costituito, come più volte già menzionato, dall'iscrizione in esametri leonini che corre lungo il bordo superiore dei rilievi. Nella prima lastra si legge: O REGEM STULTUM PETIT INFERNALE TRIBUTUM/ MOX QUE PARATUR EQUUS QUEM MISIT DEMON INIQUUS/ EXIT AQUAM NUDUS PE/TIT INFERA NON REDITU/RUS, in quella successiva: NISUS EQUUS CERVUS CANIS HUIC/ DATUR HOS DAT AUFERNUS<sup>56</sup>.

Come si è visto, questi rilievi sono strettamente legati al testo epigrafico. Proprio l'indissolubile legame tra rilievo scolpito e iscrizione ha portato la critica unanime a interpretare queste lastre come la più antica attestazione della cavalcata infernale di Teodorico, interpretazione che trova conferma nella datazione dell'opera scultorea.

L'antiorità di quest'attestazione non determina tuttavia la genesi di questa tradizione denigratoria. Nonostante Marold abbia dimostrato, attraverso un'approfondita analisi filologica del testo epigrafico<sup>57</sup>, che l'iscrizione veronese costituisce non solo la variante più antica della tradizione della cavalcata infernale, bensì anche quella originaria

---

<sup>56</sup> Per la traduzione dell'iscrizione si rimanda alla nota 5 di questo capitolo, punto 2.1.

<sup>57</sup> Attraverso un'attenta comparazione tra l'iscrizione veronese, il capitolo finale della *Thidrekssaga* e il racconto contenuto nelle *Gesta Romanorum* Marold ha dimostrato che l'epigrafe zenoniana costituisce la versione prototipica della cavalcata infernale. Nonostante le diverse corrispondenze tra l'iscrizione zenoniana e il capitolo finale della *Thidrekssaga*, la studiosa, ha costatato come l'introduzione di alcune importanti modifiche volte a riabilitare l'immagine del re, dimostrano che il capitolo finale della *Thidrekssaga* rappresenta una versione più moderna dell'attestazione veronese. Cfr. MAROLD 1985, pp. 462-464. Diversamente il racconto delle *Gesta Romanorum*, sebbene non menzioni direttamente il re goto, presenta una più stretta analogia con l'iscrizione veronese. In considerazione di questa stretta corrispondenza, è stato ipotizzato che il racconto delle *Gesta Romanorum*, rappresenti un riadattamento dell'iscrizione veronese. In particolare, l'uso del nome Symachus, ha portato Stammmler a supporre che in questo racconto l'episodio della cavalcata infernale, sia stato riportato su una delle vittime del re, ossia il caput Senati Quinto Aurelio Simmaco, condannato a morte da Teodorico, poiché sospettato di aver tramato per vendicare il genero Boezio. Cfr. STAMMLER 1962, p. 53. Diversamente Müllenhoff ha ipotizzato che all'origine di queste narrazioni vi sia lo stesso anonimo episodio, il quale sarebbe stato di volta in volta associato a personaggi diversi. In particolare, l'omissione del nome Teodorico nell'iscrizione avvalorerebbe, secondo lo studioso, il carattere anonimo del racconto primigenio. Cfr. GRIMM, *Heldensage*, p. 619. Nondimeno, come si andrà a vedere in seguito, questa modalità denotativa, caratterizzata dall'uso di citati allusivi, è una consuetudine della scrittura epigrafica di Nicolò.

e quindi fondamentalmente più autentica, esiste un'altra importante testimonianza scritta la quale lascia ipotizzare che questa tradizione fosse già diffusa quando venne raffigurata per la prima volta sulla facciata della basilica zenoniana. Si tratta della *Weltchronik* del vescovo Otto von Freising, composta intorno al 1143, nella quale, dopo aver riferito ciò che racconta papa Gregorio nei *Dialoghi*, il vescovo afferma che esiste anche un'altra 'favola' popolare, secondo la quale re Teodorico scese vivo e a cavallo all'Inferno<sup>58</sup>. Questa versione della leggenda, sebbene molto più sintetica della versione epigrafica veronese, costituisce la seconda più antica testimonianza scritta della tradizione della cavalcata infernale di Teodorico. In considerazione della vicinanza cronologica di queste due attestazioni e del fatto che il vescovo non fa direttamente riferimento ai rilievi zenoniani<sup>59</sup>, si deve ipotizzare che questa leggenda fosse già diffusa quando venne rappresentata sulla facciata della basilica di San Zeno. Sempre che non si voglia ipotizzare che la fama dei rilievi veronesi sia stata tale da pervenire, in meno di un decennio, fino al vescovo di Frisinga. Esiste, inoltre, un'altra testimonianza di poco posteriore, quella dell'abate islandese Nikolàs, la quale avvalora ulteriormente la diffusione di questa leggenda in modo autonomo dalla versione veronese. Nella descrizione dell'itinerario compiuto in occasione del suo pellegrinaggio verso la terra santa tra il 1153 e il 1154, l'abate nomina, infatti, nei pressi di Viterbo il "þidreksbad"<sup>60</sup> (bagno di Teodorico), corrispondente all'attuale località di Bagnoregio. Il fatto che questa testimonianza faccia riferimento al motivo del bagno di Teodorico, peraltro non

---

<sup>58</sup> «Ob ea non multis post diebus, XXX<sup>0</sup> imperii sui anno, subitanea morte rapitur ac iuxta Gregorii Dialogum a Iohanne et Simacho in Ethnam precipitatus a quodam homine Dei cernitur. Hinc puto fabulam illam tractatam, qua vulgo dicitur Theodoricus vivus equo sedens ad inferos descendisse». (Deshalb wurde er kurz danach in seinem 30. Regierungsjahr durch einen plötzlichen Tod dahingerafft: nach einem Dialog Gregors hat ein Gottesmann gesehen, wie er von Johannes und Symmachus in den Ätna gestürzt worden ist. Daher stammt wohl die Erzählung, nach der allgemein behauptet wird, Theoderich sei lebend zu Pferde in die Hölle hinabgeritten). FRISINGENSIS, *Chronica*, V, 2-3, pp. 380-381.

<sup>59</sup> Nella sua monografia del 1909, Simeoni aveva ipotizzato che Otto von Freising avesse fatto direttamente riferimento, nella *Weltchronik*, ai rilievi zenoniani, visti forse in occasione del suo viaggio in Italia a seguito di suo nipote, l'imperatore Federico I. Cfr. SIMEONI 1909, p. 56. Le date tuttavia non corrispondono, poiché la prima spedizione del Barbarossa ha luogo nel 1154, mentre la *Weltchronik*, viene composta tra il 1143 e il 1145. Kirchner-Feyerabend inoltre, nel suo studio su Otto von Freising, non dà notizia di un eventuale soggiorno del vescovo nella città di Verona. Cfr. KIRCHNER-FEYERABEND 1990, pp. 165-182.

<sup>60</sup> SIMEK 1990, p. 481. La traduzione in italiano è disponibile in SCOVAZZI 1967.

menzionato dal vescovo Otto von Freising, ma presente nel testo epigrafico veronese, dimostra che queste due testimonianze siano indipendenti l'una dall'altra e avvalora, una volta di più, la diffusione di questa leggenda, soprattutto in considerazione del fatto che l'abate Nikolàs non è passato per Verona, avendo seguito nel suo pellegrinaggio l'antica via francigena.

Se ne deduce che, nonostante questa leggenda sia stata effigiata per la prima volta sulla facciata della basilica di San Zeno a Verona, essa non sia stata necessariamente generata in ambito veronese. Molto più probabilmente essa era già diffusa oralmente quando venne raffigurata sulla facciata della basilica zenoniana. Come si andrà a vedere in seguito, anche il carattere allusivo dell'iscrizione, nella quale Teodorico non viene esplicitamente nominato, avvalora l'ipotesi che questa leggenda fosse già conosciuta in ambito veronese. È la peculiarità dell'iscrizione qui incisa, infatti, che permette l'identificazione del re e di conseguenza quella della storia qui effigiata. E d'altronde anche la figura del cantore scolpita sulla lesena di mezzo, in quanto evocazione simbolica delle tradizioni narrative della cultura popolare profana, può alludere alla diffusione orale di questa tradizione.

A questo punto risulta interessante notare come, benché la tradizione della cavalcata infernale abbia trovato espressione per la prima volta in forma figurativa, successivamente essa abbia trovato proseguimento solo in forma scritta. Esistono, infatti, diverse variazioni e contaminazioni scritte di questa leggenda<sup>61</sup>, in ambito locale e non solo, le quali dimostrano come si sia ulteriormente diffusa. Diversamente, come si è visto grazie all'analisi delle quattordici attestazioni analizzate nel capitolo precedente, i rilievi zenoniani costituiscono l'unica attestazione figurativa ad oggi conosciuta della cavalcata infernale di Teodorico. Allo stesso tempo va sottolineato che solo grazie alla fortuna scritta di questa tradizione è possibile a tutt'oggi identificare questi rilievi e metterli in

---

<sup>61</sup> Per approfondire si veda la nota 16 del capitolo I.1.

rapporto con Teodorico<sup>62</sup>. Il re, come già affermato, non viene esplicitamente nominato nell'iscrizione. Sinora la maggior parte degli studiosi che si sono occupati di questi rilievi, avvalorandosi del confronto con i testi della tradizione scritta<sup>63</sup>, ha dato per certa l'identificazione del cavaliere, tralasciando di chiarire la ragione di questa omissione. Diversamente, Tabarroni ha avanzato l'ipotesi che Teodorico non venga nominato in quanto dannato. La mancanza del nome è segno di disprezzo: chi non viene nominato, non è degno di essere ricordato dai posteri e soprattutto da Dio<sup>64</sup>. Il fatto che in questa iscrizione, e in quelle volte a spiegare i miracoli di San Zeno, venga nominato lo stesso diavolo potrebbe rendere questa ipotesi poco plausibile, non va però dimenticato che il diavolo, come Dio, i santi e gli angeli, non è un umano la cui salvezza eterna è in relazione con la presenza nella memoria di Dio. Allo stesso tempo però risulta interessante notare come anche nel caso della tradizione iconografia dell'Ascensione di Alessandro Magno, esistano alcune raffigurazioni dall'evidente carattere negativo, le quali sono peraltro accompagnate da iscrizioni identificative, a contrastare quanto affermato sopra. Si pensi, in particolare, ai mosaici di Otranto<sup>65</sup> e di Trani<sup>66</sup> dove la funzione di *exemplum superbiae* del volo di Alessandro connotato da esplicita iscrizione risulta evidente dall'accostamento di questo episodio profano ad altri esempi di superbia

---

<sup>62</sup> Diversamente, come andremo a vedere, nel caso dei rilievi profani situati sotto le storie neotestamentarie, il fatto che non si sia tenuta traccia del nome "Mataliana", che molto probabilmente costituisce il *titolo* di questo episodio, non ha permesso a tutt'oggi di risalire al significato simbolico di queste raffigurazioni. Per una più approfondita analisi della fortuna critica di questi rilievi si rimanda alla nota 71 di questo capitolo.

<sup>63</sup> Tra le principali testimonianze scritte, atte ad avvalorare l'identificazione del cavaliere, si rammentano le attestazioni locali di Giovanni Diacono del XIV secolo (citato secondo CIPOLLA 1895, pp. 644-645), quella di Girolamo Dalla Corte del XVI secolo (Cfr. DALLA CORTE 1596, p. 97) e quella di Scipione Maffei del XVIII secolo (Cfr. MAFFEI 1732, p. 120). Si ricorda, inoltre, la testimonianza di Felix Hemmerlin risalente al XV secolo (Cfr. GRIMM, *Heldensage*, p. 712), l'Itinerario di viaggio del barone Leos von Rožmítal, anch'esso datato al XV secolo (Cfr. *Leo's von Rožmítal Reise*, p. 122) e infine il capitolo conclusivo della *Thidrekssaga* norrena del XIII secolo (Cfr. *Piðriks Saga*, pp. 392-394; *Geschichte Thidreks*, pp. 459-460).

<sup>64</sup> Cfr. TABARRONI 1980, p. 342.

<sup>65</sup> L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo: <http://www.liutprand.it/articoliPavia/ottranto.jpg> (Consultato novembre 2016).

<sup>66</sup> L'immagine a colori è disponibile all'indirizzo: [http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Puglia/Trani/IMG\\_6288.JPG](http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Puglia/Trani/IMG_6288.JPG) (Consultato novembre 2016).

punita della storia biblica, come il peccato originale a Trani e la Torre di Babele a Otranto<sup>67</sup>.

Si può quindi ipotizzare che nel caso dei rilievi zenoniani l'omissione del nome abbia a che fare con la particolarità della scrittura epigrafica utilizzata da Nicolò, il quale si dimostra anche in campo epigrafico un considerevole innovatore<sup>68</sup>, in grado di creare un canone grafico che si riproduce con le stesse caratteristiche in modo da qualificare ogni sua opera<sup>69</sup>. Come già affermato in precedenza, il legame costituitosi tra rilievo scolpito e iscrizione è uno dei tratti più peculiari dell'opera dello scultore. Il fatto che immagine e iscrizione costituiscano un tutt'uno è convalidata dallo stesso Nicolò, il quale invita espressamente chi osserva le sue sculture a leggere i versi che le accompagnano per trarre ispirazione dal loro significato simbolico nelle elaborate firme che lo elogiano<sup>70</sup>. L'implicazione e la potenza didattica delle immagini è confermata dal numero elevato di iscrizioni esplicative e moralistiche che accompagnano la scultura di Nicolò.

A tal riguardo, risulta sicuramente interessante notare che tutti i rilievi zenoniani sono accompagnati da iscrizioni esplicative. Ciò nonostante, si è sottolineato in passato come all'interno del complesso programma figurativo che caratterizza la facciata,

<sup>67</sup> Cfr. FRUGONI 1968, p. 229.

<sup>68</sup> L'opera epigrafica di Nicolò, conferma il consapevole recupero dell'arte classica, nell'utilizzo dell'esametro leonino e nella disposizione delle iscrizioni, probabilmente ripresa da modelli tardo-antichi, sul tipo di quello conservato nel Museo Maffeiano. Conferma allo stesso tempo la presenza di una conoscenza letteraria particolarmente variegata. Le iscrizioni suggeriscono conoscenze intellettuali e letterarie che non ci è dato sapere se fossero proprie dell'artista o al caso di uno studioso che evidentemente lo affiancava in ogni commissione. Cfr. VALENZANO 1993, p. 225.

<sup>69</sup> Le formelle dei portali del duomo di Piacenza, i rilievi della Sagra di San Michele della Chiusa e le sculture del duomo di Ferrara e del Duomo di San Zeno a Verona sono a loro volta accompagnate da iscrizioni esplicative con funzione didascalica. Cfr. VALENZANO 1993, p. 224.

<sup>70</sup> Nelle iscrizioni che Nicolò accompagna alle proprie opere, lo scultore indica non solo il suo nome, ma loda anche l'abilità e la cultura e invita il pubblico a ricordarlo nel tempo. A San Zeno, Nicolò si firma ben due volte, la prima nella lunetta: ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSEIT HEC NICOLAUM/ OMNES LAUDEMUS CRISTUM DOMINUMQUE ROGEMUS/ CELORUM REGNUM SIBI DONET UT IPSE SUPERNUM. Cfr. VALENZANO 1993, pp. 228-229. La seconda, situata con intenti evocativi, sopra la Creazione di Adamo, intende alludere ai molteplici messaggi didattici che un'immagine può contenere e trasmettere: HIC EXEMPLA TRAI POSSUNT LAUDIS NICOLAI. Cfr. BORNSTEIN 1988, p. 25. Un'ulteriore firma dell'artista era probabilmente incisa sul leone stiloforo che tiene una testa umana tra gli artigli. Agli inizi del secolo scorso su quest'ultimo si leggeva ancora "Sculpsit...nomine clarus" (TRECCA 1941, p. 37). L'ipotesi che si tratti di un'altra firma di Nicolò è suffragata dalla rima tra "Nicholaus" e "clarus". Cfr. VALENZANO 1993, p. 158.

unicamente la scena dei duelli, situata sotto le storie neotestamentarie, sembri essere priva di iscrizioni (Fig. 79).

I rilievi, difficilmente leggibili a causa del pessimo stato di conservazione, raffigurano due duelli, l'uno a cavallo, l'altro a piedi, ai cui lati si vedono tre figure. La prima, sull'estrema sinistra, è scolpita entro un'edicola, al di sotto della quale si vede una longilinea figura femminile che tiene tra le mani due uccelli. Alla sua destra, si trova un'altra figura, rappresentata in ginocchio con le mani giunte, sopra la quale si vede un demone alato in forma umana. Infine, tra le due scene, scolpita sul pilastro centrale, si vede una figura femminile raffigurata nell'atto di portarsi la mano sinistra al petto e tenendo quella destra sul ventre. Sinora la mancanza d'iscrizioni ha favorito diverse ipotesi interpretative<sup>71</sup>, senza che venisse tuttavia appurata la ragione di questa lacuna.

---

<sup>71</sup> Venturi fornisce un primo tentativo di interpretazione, individuandovi il leggendario duello tra Teodorico e Alboino. Cfr. VENTURI 1903, p. 194. Simeoni individua nella scena dei duelli "cavalieri bretoni che si battono per delle donzelle. Anzi una di esse è addossata a una roccia sopra la quale si vede un'aquila". Cfr. SIMEONI 1909, p. 56. Porter, ipotizza che le immagini dei duelli siano ispirate al ciclo arturiano. Cfr. PORTER 1917, p. 532. Da Lisca ipotizza che il ciclo faccia riferimento all'episodio storico che vede protagonisti Adelaide, moglie di Lotario, re d'Italia, e Berengario II. Nella prima scena, sarebbero rappresentati Adelaide che, angustata e trepidante, prega sulla Rocca di Garda per la salvezza di Ottone ferito in duello da Berengario per il possesso della spodestata regina, e il demonio che, impotente a far trionfare il perfido proposito di Berengario, invano tenta di liberarsi dalle catene. Nella seconda, invece, sarebbero rappresentati Berengario colpito mortalmente da Ottone e Adelaide che, vinto con l'aiuto del cielo lo spirito del male, appare come sollevata da una indicibile angoscia. Cfr. DA LISCA 1956, p. 77. Eccheli riconosce nell'episodio del duello lo scontro mortale tra Ildebrando e Aldubrando. La figura femminile viene interpretata da Eccheli come Ute, moglie di Ildebrando e madre di Aldubrando, la quale "prega perché non si scateni l'inferno, che nella raffigurazione le sta sopra in effigie di un demonio incatenato". ECHELHI 1958, p. 102. Arslan (Cfr. ARSLAN 1943, p. 102) e Carrara (Cfr. CARRARA 1982, p. 66) identificano nella scena del combattimento il duello tra Teodorico e Odoacre, per via della stretta somiglianza tra questi rilievi e il disegno a penna eseguito sulla parte inferiore del foglio 122<sup>f</sup> del codice Palatinus latinus 927 della Biblioteca Apostolica Vaticana, composto nel XII secolo nel monastero della Santissima Trinità in Monte Oliveto a Verona. Lejeune riconosce nella scena dei duelli le battaglie della Canzone di Rolando e in particolare quella fra Rolando e il gigante Ferraù. Nella figura inginocchiata sulla sinistra, individua Rolando in atto di preghiera, mentre la figura femminile scolpita nel mezzo rappresenterebbe la personificazione della Chiesa, che assiste intrepida alla vittoria del suo 'campione'. Cfr. LEJEUNE 1966, pp. 81-85. Calzona ipotizza che le lastre profane vadano lette come un incitamento al fedele a combattere per la fede, con riferimenti diretti all'ideologia delle crociate. Cfr. CALZONA 1985, p. 469. Secondo Valenzano, tali immagini ammoniscono i fedeli ad abbandonare le cause di discordia e a modanarsi dall'ira e dall'odio prima di entrare in chiesa. Cfr. VALENZANO 1993, p. 124. La scrivente ha interpretato i rilievi come un'attestazione della *Wielandsage* e individua nei duelli la lotta tra il fabbro Wieland e il Siniscalco di re Nidud, il quale aveva promesso la mano della figlia e metà del regno a chi avesse assolto il compito di portargli in tempo brevissimo la pietra della vittoria. I rilievi adiacenti vengono interpretati come una raffigurazione della vendetta di Wieland. La figura alata rappresenta il fabbro, in fuga dall'isola nella quale era stato recluso, mentre confessa al re inginocchiato la sua vendetta. La figura femminile tra i due duelli rappresenta invece la figlia del re, la principessa Beaduhild che dopo essere stata

Sulla ghiera dell'arco sotto cui si trova la figura femminile corre l'iscrizione assai consunta: MATALIANA (Fig. 80). La presenza di questa iscrizione ha portato in passato ad avanzare diverse ipotesi interpretative riguardo a questa figura femminile. È stato ipotizzato che possa essere una benefattrice<sup>72</sup> o una eroina della Tavola Rotonda<sup>73</sup>. Si è pure pensato ad un personaggio della *Wielandsage*<sup>74</sup> o che il nome possa essere una corruzione di Matilde<sup>75</sup>. Sfortunatamente non è ancora stato possibile giungere ad una decifrazione plausibile dell'iscrizione e dei vicini rilievi, nondimeno l'indissolubile legame tra la figura femminile e le lastre adiacenti nonché il fatto che tutti i rilievi della facciata siano accompagnati da iscrizioni esplicative, lascia ipotizzare che l'iscrizione "Mataliana" costituisca il *titolo* dell'episodio dei duelli.

Si noti, a tal riguardo, come diversamente dalle storie della Genesi, accompagnate da ricercati esametri leonini, le scene del Nuovo Testamento siano tutte corredate da brevi iscrizioni<sup>76</sup>. Il testo epigrafico inciso sulla ghiera dell'arco rientra quindi perfettamente nel sistema grafico usato per gli episodi neotestamentari, ad esempio, nell'Annunciazione e nella Presentazione al Tempio, tanto da poter affermare che tutti i rilievi zenoniani sono accompagnati da iscrizioni.

La scrittura epigrafica usata da Nicolò e da Guglielmo a San Zeno si articola su differenti registri: quello semplicemente denotativo, ad esempio i nomi dei personaggi

oltraggiata da Wieland, partorirà suo figlio Witege futuro compagno d'armi di Dietrich von Bern. Cfr. DALLE MULE 2012, pp. 286-287.

<sup>72</sup> Maffei interpreta la figura femminile come "persona illustre, che concorse alla spesa". Cfr. MAFFEI 1732, p. 121. Simeoni arriva a scoprire il nome "Mataliana" in un documento del fondo San Zeno della seconda metà del XII secolo. Questo non si riferisce, però, ad una donazione, ma semplicemente ad un normale atto di affittanza. Cfr. SIMEONI 1909, p. 56.

<sup>73</sup> Porter individua in "Mataliana" un'eroina della tavola Rotonda, di cui probabilmente si è perduto il ricordo. Cfr. PORTER 1917, p. 532.

<sup>74</sup> In considerazione del fatto che essa tiene in mano due volatili, la scrivente ha ipotizzato che essa possa rappresentare la fanciulla dei cigni compagna di Wieland, secondo la più antica saga nordica riportata nell'*Edda*. Cfr. DALLE MULE 2012, p. 287.

<sup>75</sup> Simeoni ricordando che l'unica singolare benefattrice di San Zeno che sia ricordata in quei tempi è Matilda di Canossa, la quale aveva donato all'abbazia molti suoi beni in occasione della sua visita fatta alla tomba del santo nel 1073, ipotizza che la figura femminile possa essere Matilda di Canossa. Lo studioso non si nasconde, tuttavia, la difficoltà di identificare "Mataliana" con Matilde. Cfr. SIMEONI 1909, p. 56. Diversamente Da Lisca ipotizza che la figura femminile possa essere "S. Adelaide in dimensioni più grandi, quasi glorificata in un tabernacolo con la colomba in mano", benché non si nasconda la difficoltà di una deformazione del nome da Athalaida-Matalaida in "Mataliana". Cfr. DA LISCA 1956, p. 77.

<sup>76</sup> Cfr. VALENZANO 1993, p. 234.

sacri<sup>77</sup>, quello narrativo, che, come nelle storie di San Zeno raffigurate nella lunetta<sup>78</sup> si rivolge al pubblico per spiegare i miracoli illustrati, quello, infine, dei cartigli con testi allusivi, come nel caso del San Giovanni Battista<sup>79</sup>. Quest'ultimo registro viene riproposto dallo scultore anche nel portale strombato del duomo veronese, realizzato intorno al 1139<sup>80</sup>. Dagli strombi del portale, ornati da un sistema alternato di colonnine e pilastri di marmo rosso e bianco, emergono le figure dei dieci profeti (Fig. 81-82), ciascuno dei quali regge un cartiglio su cui sono incisi i versi biblici che permettono di identificarli<sup>81</sup>. Analogamente questa modalità, caratterizzata dall'uso di citati allusivi, è utilizzata da Nicolò anche per designare i due guerrieri collocati ai lati esterni del portale, identificati come i paladini carolingi Orlando e Oliviero<sup>82</sup>, per via dell'iscrizione DVRINDARDA,

---

<sup>77</sup> In particolare le scene del Nuovo Testamento sono corredate da semplici *tituli*, volti a identificare i personaggi rappresentati: AVE MARIA; MARIA ET ELIZABET; PREZEPIUM; IOZEPH; PASTORES; ECCE VENIUNT AD DOMINUM; JESUS OFFERTUR; TALE PUERUM; EGIPTUM; BAPTISMUM CRISTI; TRADICIO CRISTI; JESUS CRISTUS CROCIFIXUS; SANCTA MARIA, SANCTUS JOHANNIS. VALENZANO 1993, p. 235.

<sup>78</sup> Le raffigurazioni dei miracoli sono accompagnate da iscrizioni, che corrono lungo il bordo superiore dello pseudo-architrave scolpito: REX GALIENUS ZENO QUERIT ANELUS. PISCES LEGATIS. TRES/ DAT BONITAS SUA GRATIS/ ZENO PISCATUR. VIR STAT. DEMONQUE FUGATUR. VALENZANO 1993, p. 230.

<sup>79</sup> Sul cartiglio che San Giovanni Battista tiene con la mano destra si dispiega la seguente iscrizione: HECCE AGNUS DEI, mentre più in alto si legge: SENSIT PREDIXIT MONSTRAVIT/ GURGITE TINXIT. VALENZANO 1993, p. 232.

<sup>80</sup> La critica non è concorde per quanto riguarda la datazione del duomo, che è stata genericamente desunta da un'antica cronaca del Canobbio, secondo il quale i lavori furono iniziati nel 1139. Cfr. BRUGNOLI 1987, pp. 139-144. L'intervento di Nicolò nella cattedrale sarebbe, quindi, da collocare dopo il protiro di San Zeno, datato 1138 in riferimento alla già citata epigrafe del 1178 incisa sul fianco esterno sud della basilica zenoniana. Cfr. VALENZANO 1993, pp. 214-219.

<sup>81</sup> Sul lato destro del portale sono raffigurati in ordine dall'esterno verso l'interno: Malachia (ECCE EGO MITTAM ANGNE LVM MEV ET PREPARABIT), David (MEMENTO DNE DAVIT ET), Geremia (ECCE IN QVID DS NOSTER ET NON ESTIMABITVR), Isaia (ECCE VIRGO CONCIPIENT ET PARIET FILIV) e Daniele (CVM VENERIT S SCORV CESABIT VNCTIO). Sul lato sinistro seguono in ordine dall'interno verso l'esterno: Abacuc (DNE AVDIVI AVDITV TVVM ET TIMVI CSIDERAVI OPERA), Aggeo (ECCE VENIET DESIDERATVS CVNCTIS GENTIBVS), Zaccaria (ECCE REX TVVS VENIT SEDENS SVPER PVLLV ASIAE), Michea (TV BETLEEM TERRA IVDA EX TE EXIET DVX) e Gioele (VENIET DIES DNI QVA PROPE EST DIES). BORNSTEIN 1988, p. 125.

<sup>82</sup> Gli studiosi non concordano sull'identificazione di questi due cavalieri: alcuni studiosi, non riconoscendo l'autenticità dell'iscrizione, interpretano i due paladini come Guglielmo e Renoardo (Cfr. CATALANO 1939), o come i Santi Sergio e Bacco, (Cfr. Busetto 1987). Carrara li identifica come Orlando e Turpino, arcivescovo di Reims e paladino di Francia. Cfr. CARRARA 1982. I più, tuttavia, concordando sull'autenticità dell'iscrizione DVRINDARDA, li identificano come i paladini Orlando e Oliviero. Cfr. LEJEUNE 1966; BORNSTEIN 1988; QUINTAVALLE 2007.

incisa sulla spada del guerriero di sinistra e che permette di identificare con sicurezza il paladino Orlando grazie alla sua famosa spada (Fig. 83-84).

In considerazione della singolarità del testo epigrafico che accompagna le due lastre scolpite sulla facciata della basilica di San Zeno, è possibile ipotizzare che esattamente come nel caso dei profeti e dei paladini carolingi, così anche qui il nome del personaggio raffigurato sia stato omissso per via del carattere allusivo dell'iscrizione, a fronte di una diffusione delle vicenda effigiata che permetteva quindi ai contemporanei di identificarla. Si noti, a tal proposito, come la figura del cavaliere non presenti alcun attributo particolare e come solamente il termine "regem stultum" permetta di identificarlo come sovrano. È la peculiarità dell'iscrizione qui incisa che permette l'identificazione del rego. Questo dimostra come l'omissione del nome, in questo caso, rientri perfettamente in quel registro epigrafico adottato da Nicolò in accompagnamento alle immagini e che si distingue per l'utilizzo di testi allusivi.

Dopo questa dettagliata analisi del testo epigrafico che accompagna i rilievi, si fornisce di seguito un'attenta indagine dell'ambiente storico-culturale in cui queste lastre sono state realizzate, al fine di dimostrare come la loro messa in opera s'inserisca pienamente in quel clima di rinnovamento culturale che caratterizza la vita delle nuove città stato dell'Italia Settentrionale e in particolare Verona. In considerazione del fatto che i rilievi, effigiati sul lato sinistro della facciata sotto le storie neotestamentarie non sono a tuttora identificabili con certezza<sup>83</sup> si sottolinea che qualsiasi interpretazione avanzata, qui e altrove, non può che restare nel campo delle ipotesi.

---

<sup>83</sup> Per una più approfondita analisi della fortuna critica di questi rilievi si rimanda alla nota 71 di questo capitolo.

### 2.3. Contestualizzazione dell'opera figurativa

Dall'analisi degli aspetti stilistici, iconografici ed epigrafici che caratterizzano i rilievi zenoniani, emerge come essi costituiscano un'attestazione figurativa della cavalcata infernale di Teodorico unica nel suo genere e coerente in ogni sua parte.

La singolarità di questi rilievi è resa ancora più evidente dalla funzione che essi assumono all'interno del programma figurativo che caratterizza la facciata zenoniana, fortemente articolata e densa di molteplici riferimenti.

Nella città di Verona, che pur fedele all'istanza imperiale sa distinguersi per la ricerca di una nuova autonomia, che trova espressione nell'istituzione del Comune, e sa far fronte al clima sociale acceso e carico di profonde inquietudini sociali del periodo, Nicolò, grande scultore del romanico padano, la cui arte ha fornito anche altrove testimonianza di un'acuta perspicacia e di notevole capacità nel leggere i tempi, realizzando opere che si contraddistinguono per modernità stilistica e per l'audace ripresa dei modelli classici, ha istoriato la facciata della basilica veronese, proponendo, attraverso la ripresa di tradizioni e santi legati al territorio locale, un programma iconografico di grande impatto didattico.

È per questo che, come già nel duomo di Ferrara, è il santo patrono a dominare la scena dall'alto della lunetta. San Zeno, infatti, benedicendo il vessillo portato dai *milites* e dai *pedites*, ossia le componenti del popolo veronese, consacra l'autonomia comunale<sup>84</sup> e, allo stesso tempo, diventa figura simbolica di riferimento dell'identità cittadina, al quale il popolo si stringe in caso di conflitto militare. Emerge chiaramente, quindi, che è sotto il patrocinio del santo patrono che la città aspira alla piena indipendenza comunale. Viceversa, il monastero di San Zeno si porrà nei momenti di difficoltà sotto la protezione del Comune, la cui funzione di protettore e garante dell'integrità patrimoniale del monastero sarà codificata per secoli, negli statuti cittadini. In cambio, l'abbazia di San

---

<sup>84</sup> Lungo il bordo interno dell'archivolto che circonda la lunetta corre la seguente iscrizione: DAT PRESUL SIGGNUM POPULO MUNIMINE DIGNUM/ VEXILLUM ZENO LARGITUR CORDE SERENO. VALENZANO 1993, p. 230.

Zeno otterrà il privilegio di essere la meta delle processioni annuali comitative, di potenziare la sua fiera di maggio, di incassare un tributo dalle corporazioni di arti e, soprattutto, di custodire il Carroccio e le insegne della città sino alla seconda metà del XVI secolo<sup>85</sup>. Contemporaneamente i rilievi collocati a destra del portale, raffiguranti la cavalcata infernale del re ariano Teodorico, figura di grande rilievo nella storia veronese dell'alto medioevo, richiamano il gesto con il quale il santo schiaccia, sotto i suoi piedi, il demone del paganesimo e sottolinea l'allineamento con il pensiero religioso ortodosso, contrario ad ogni forma di paganesimo o di eresia<sup>86</sup>, che si andavano allora diffondendo nell'Italia settentrionale<sup>87</sup>. Esistono documenti sulla diffusione dell'eresia patarina a Verona, risalenti al 1192, nei quali si parla di repressione indiscriminata. Gli avvenimenti svoltosi a Sirmione nel 1193 attestano a loro volta una presenza ereticale antica e non sono che il preludio alla lotta indefessa contro l'eresia, che culminerà, molti decenni più tardi, nell'attacco alla comunità di Sirmione del 1276 e nella condanna al rogo di 166 eretici, tra uomini e donne, voluta da Alberto della Scala ed eseguita all'interno dell'arena nel 1278. Chiesa e Stato, in questo caso specifico, si allearono nella lotta all'eresia: Alessandro III condannò le eresie nel concilio lateranense del 1179, mentre Federico I, che già in occasione della sua prima discesa in Italia nel 1154 aveva condannato a morte Arnaldo da Brescia, rinnovò la condanna agli eretici, in accordo con papa Lucio III, durante il concilio di Verona del 1184<sup>88</sup>.

Nell'arte di Nicolò, quindi, forma e significato s'influenzano vicendevolmente in un'interpretazione creativa delle proprie fonti artistiche, atta a soddisfare le richieste

---

<sup>85</sup> Cfr. VALENZANO 1993, p. 12.

<sup>86</sup> Già Quintavalle aveva ipotizzato un collegamento tra i rilievi di San Zeno e la propaganda anti-eretica, promossa dalla chiesa, della quale Nicolò potrebbe essersi reso fautore. Cfr. QUINTAVALLE 2007, pp. 560-561.

<sup>87</sup> Cipolla, riferisce, a tal riguardo, come i nomi delle sette condannate erano parecchi, poiché gli eretici erano "senza dubbio molto numerosi nell'Italia superiore". CIPOLLA 1954<sup>2</sup>, p. 86. Lo stesso è affermato da Varanini, che sottolinea come «negli studi sulla presenza ereticale nell'Italia settentrionale tra la fine del XII secolo e gli inizi del Trecento il caso veronese è tenuto nella debita considerazione, con riferimento a due congiunture ben precise. [...] la città atesina e il suo territorio sono riconosciuti come un luogo significativo della presenza eterodossa nei decenni fra XII e XIII secolo». VARANINI 2005, p. 677.

<sup>88</sup> Per un approfondimento del pensiero ereticale in area veneta nel XIII e nel XIV secolo si rimanda a MARANGON 1984.

socio-politiche e gli ideali religiosi dei suoi committenti. Non va dimenticato che, se l'abbazia di San Zeno da un lato rimarca nel XII secolo il suo carattere filo-imperiale tanto che nel 1163 l'abate Gerardo, promotore dell'ampliamento del campanile giura fedeltà al Barbarossa, il quale riconferma a sua volta gli antichi privilegi abbaziali, d'altro canto essa è ben inserita nell'articolata vita della città che giusto in quel periodo storico sperimenta le prime forme di autonomia in campo comunale<sup>89</sup>. La scelta di illustrare la condanna del re in un luogo così prominente potrebbe quindi far ipotizzare una velata critica all'autorità imperiale, collegata al desiderio di maggiore autonomia del Comune, ma al tempo stesso consolidarne l'alleanza contro l'eresia. O ancora, si potrebbe pensare che Nicolò abbia scelto temi derivanti dal repertorio dei racconti di trovieri e menestrelli, volendo sottolineare la potenziale negatività degli stessi, in opposizione ai contenuti della storia sacra. Si ricordi, a questo proposito, la funzione metaforica attribuita alla figura dell'arpista scolpita sulla lesena di mezzo.

Nicolò ha quindi in accordo con i committenti consapevolmente scelto<sup>90</sup> di raffigurare l'episodio della cavalcata infernale di Teodorico che, come si è visto, era sicuramente già noto in ambito locale, poiché la condanna di questo importante personaggio storico di fede ariana contribuisce a celebrare un evento storico immanente, quello della creazione del comune veronese sotto il vestigio del santo patrono, difensore dell'ortodossia religiosa, la cui figura riceve così alto valore simbolico. Il fatto che per illustrare questi temi Nicolò abbia scelto una commistione di narrazioni sacre e profane non stupisce. Si ricordi che sulla facciata del duomo di Verona la successione dei profeti si conclude con le figure dei due paladini carolingi Orlando e Oliviero.

---

<sup>89</sup> Cfr. VALENZANO 1993, p. 11.

<sup>90</sup> Sul principio del XII secolo si assiste ad una interessante innovazione nell'ambito del rapporto tra committente e artista, innovazione che i critici cominciano ora lentamente a riconoscere. Questo, dovuto probabilmente alle modificate condizioni sociali e politiche del periodo, permetteva una maggiore libertà di scelta per gli artisti e una comunità di intenti tra committente e artista volta alla scelta consapevole e condivisa dei modelli cui ispirarsi e del significato metaforico da attribuire loro, dando così vita a nuovi insiemi. Si può ipotizzare che la nuova creatività di cui danno prova gli artisti di questo periodo risulti dalla loro rinnovata posizione sociale e, in senso più ampio, vada a preludere alla rinascita dell'individuo che caratterizza i secoli immediatamente successivi. Cfr. BORNSTEIN 1988, p. 22.

Le immagini scolpite sulla facciata di San Zeno rispecchiano quindi pienamente le nuove realtà del potere, quello comunale, che Nicolò sa interpretare con grande e duttile sensibilità politica, senza scendere in aperta contesa con il potere imperiale. Allo stesso tempo, proprio la funzione che la rappresentazione della cavalcata infernale di Teodorico viene ad assumere all'interno del programma decorativo che istoria la facciata permette di constatare come questa attestazione figurativa sia strettamente legata all'ambiente locale veronese e avvalora una volta di più la sua unicità, caratterizzandola come un vero e proprio *unicum* della storia dell'arte.

## 2.4. Riepilogo

Dall'esame degli aspetti stilistici, iconografici ed epigrafici che caratterizzano i rilievi zenoniani, nonché dall'analisi del loro contesto storico-artistico emerge con certezza come essi costituiscano l'unica attestazione figurativa indubbia ad oggi conosciuta della cavalcata infernale di Teodorico.

Si è visto come i rilievi siano contemporanei al resto delle sculture della facciata e come tutti gli elementi figurativi che li compongono siano strettamente funzionali all'illustrazione della storia qui effigiata. Si è visto come, collocando il "nisus" al di fuori della scena principale, Nicolò sia riuscito a illustrare la leggenda della cavalcata in ogni suo dettaglio, rimanendo fedele all'iconografia corrente della caccia al cervo che non prevede la presenza del falco. Si è visto come queste sculture siano opera di una grande personalità artistica, la quale oltre a possedere una straordinaria abilità di rappresentazione, nella quale combina elementi iconografici e testuali con grande originalità e ricchezza di particolari, dimostra anche una grande capacità di rielaborare forme d'arte preesistenti in composizioni che risultano così essere senza precedenti. In questo caso specifico Nicolò si è volutamente ispirato alle consuete rappresentazioni di caccia per adattarne una al racconto leggendario. Si è visto, ancora, come per richiamare la personalità storica del re, Nicolò abbia consapevolmente scelto uno stile classicheggiante. Si è visto come i rilievi siano strettamente legati al testo epigrafico che li accompagna, il quale costituisce un tutt'uno con l'immagine e ci permette di chiarirne il significato. Si è visto, inoltre, come in questo caso l'omissione del nome rientri perfettamente nel registro epigrafico adottato da Nicolò in accompagnamento alle immagini e che si distingue per l'utilizzo di testi allusivi.

Si è visto, infine, come la scelta di raffigurare questa leggenda denigratoria in un luogo così prominente come la facciata della basilica zenoniana sia funzionale alla celebrazione dell'autonomia comunale veronese e all'esaltazione del santo patrono, senza peraltro avversare l'autorità imperiale che tradizionalmente trovava nell'abbazia veronese un baluardo. Grazie alla sua capacità di recepire la realtà circostante e di ascoltare i racconti e le leggende che popolavano le piazze – è infatti altamente probabile che la

leggenda della cavalcata infernale fosse già diffusa oralmente quando venne raffigurata sulla facciata della basilica zenoniana – Nicolò ha saputo dare forma creativa alle sue fonti artistiche per adempiere alle richieste socio-politiche e gli ideali religiosi dei suoi committenti. Ne risulta così un'opera che costituisce per molti versi un vero e proprio *unicum* della storia dell'arte.



### 3. La tradizione figurativa della cavalcata infernale di Teodorico tra verità e speculazione critica

Nel corso di questo lavoro è emerso quanto sia speculativa l'ipotesi sull'esistenza di una tradizione figurativa della cavalcata infernale di Teodorico. Si è visto, infatti, come il fatto che questa tradizione abbia trovato espressione per la prima volta nei due rilievi scolpiti sulla facciata della basilica di San Zeno, abbia portato degli studiosi<sup>1</sup> ad appropriarsi di questo esempio, purtroppo non sempre in modo consono, per elaborare o avvalorare una più generalizzata ricezione figurativa del re goto.

Nel formulare queste ipotesi interpretative gli studiosi hanno però dimostrato un approccio in certa parte superficiale, forse dovuto anche all'impossibilità di osservare direttamente i reperti analizzati. Ne sono così derivate interpretazioni forzate e non sempre corrette delle attestazioni figurative prese in esame<sup>2</sup>. Lejeune, come abbiamo visto, fa addirittura riferimento ad una attestazione la cui esistenza non è comprovabile<sup>3</sup>. Allo stesso tempo, anche la scarsità del materiale fotografico in questi studi, il quale è imprescindibile per un corretto approccio storico-artistico, non ha permesso una lettura appropriata delle attestazioni prese in esame, ma ha anzi favorito la diffusione di teorie prive di fondamento: in campo letterario il confronto con il testo è imprescindibile, in campo storico-artistico lo è altrettanto la visione dell'oggetto di studio<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Si fa qui in particolare riferimento agli studi condotti da Höfler (HÖFLER 1952), Hauck (HAUCK 1961), Stammler (STAMMLER 1954; STAMMLER 1962) e Lejeune, i quali hanno continuato a trovare grande riscontro nell'ambito della germanistica e della scandinavistica. Si vedano in particolare gli studi di BENEDIKT 1954; DE VRIES 1961; HAUG 1963; PÜTZ 1969; ZIMMERMANN 1972; OTT 1981a; OTT 1984; OTT 1985; MAROLD 1985; OTT 1986.

<sup>2</sup> Si pensi in particolare all'errata lettura del fonte battesimale di Lostwithiel avanzata da Stammler. Per approfondire si rimanda al capitolo II.1.8 di questo lavoro.

<sup>3</sup> Come si è visto nel capitolo II.1.11 di questo lavoro, l'esistenza dell'attestazione figurativa individuata da Lejeune nella decorazione scultorea della chiesa di San Giovanni in Borgo a Pavia, e oggi in parte conservata ai Musei Civici, non è comprovata. Cfr. LEJEUNE 1966, p. 84; si veda inoltre p. 29.

<sup>4</sup> Si è visto come in questo senso abbiano un carattere diverso gli studi di Tuulse e Jorn, i quali hanno il merito di offrire per la prima volta un'indagine della ricezione artistica del re goto accompagnata da un ricco apparato fotografico. Cfr. TUULSE 1978; JORN 1978.

Più propriamente, quindi, questi studiosi si sono fatti influenzare dalle loro conoscenze pregresse e in particolare dall'esistenza dei rilievi zenoniani, per interpretare diverse attestazioni figurative come una rappresentazione della cavalcata infernale di Teodorico e dimostrare così la popolarità di questa tradizione denigratoria non solo in forma testuale, ma anche come tradizione figurativa.

Dall'analisi degli aspetti stilistici, iconografici ed epigrafici che caratterizzano i rilievi veronesi si è visto, però, come Nicolò abbia voluto sottolineare la singolarità di questa attestazione figurativa e come l'unicità di questi rilievi sia data dall'indissolubile legame tra rilievo scolpito e iscrizione, uno dei tratti più caratteristici e singolari dell'opera dell'artista.

Un altro aspetto sicuramente molto importante che caratterizza i rilievi zenoniani e che finora è sempre stato sottovalutato, è lo stato di danneggiamento delle sculture, il quale costituisce un importante indicatore per la connotazione negativa dei rilievi stessi nella percezione locale. Si è visto, infatti, come questi avvallamenti siano stati generati dall'uso di strofinare sassi sui rilievi al fine di produrre scintille e fumo che rammentassero l'inferno<sup>5</sup>. Allo stesso modo, si è visto come i rilievi veronesi costituiscono ad oggi l'unica attestazione figurativa della cavalcata infernale e come la loro messa in opera sia strettamente funzionale al messaggio politico effigiato sulla facciata della basilica zenoniana, la cui realizzazione s'inserisce pienamente nel clima di rinnovamento culturale che caratterizza la vita delle nuove città stato dell'Italia Settentrionale, non da ultimo in ambito sociale e politico<sup>6</sup>.

Tutte queste constatazioni comportano naturalmente una serie di riflessioni e di domande aperte.

In particolare, il fatto che per rappresentare questa leggenda Nicolò si sia ispirato alle consuete rappresentazioni d'arte venatoria, ha portato gli studiosi a interpretare

---

<sup>5</sup> Si veda a questo proposito la poesia di Berto Barbarani risalente all'inizio del XX secolo, *San Zen che ride*, citata nella nota 15 del capitolo II.2.1.

<sup>6</sup> A questo proposito risulta interessante notare come questa forte connotazione locale caratterizzi anche un'altra attestazione figurativa del re goto, ovvero i due rilievi galeatesi, che in quanto illustrazione dello scontro tra Sant'Ellero e Teodorico, risultano funzionali all'esaltazione del santo patrono e fondatore del monastero di Galeata. Per approfondire, si veda la nota 11 del capitolo I.1.

diverse scene di caccia come una raffigurazione della condanna del re. Proprio la grande diffusione delle scene di caccia nelle cattedrali romaniche potrebbe, quindi, aver favorito la speculazione sull'esistenza di una tradizione figurativa della cavalcata infernale di Teodorico.

Si è visto però anche come, nonostante Nicolò si sia ispirato alle abituali raffigurazioni di caccia per adattarne una al racconto leggendario, l'aggiunta dei doni infernali, nonché del diavolo sotto la porta dell'inferno, permetta di distinguere questa immagine dalle consuete scene di caccia e di interpretarla come una raffigurazione della cavalcata infernale. La stessa collocazione sotto le storie veterotestamentarie in un luogo così rilevante come la facciata di un importante chiesa abbaziale, nonché la dimensione decisamente notevole dei due rilievi, dimostrano inoltre come l'artista abbia voluto sottolineare la singolarità di questa raffigurazione.

A testimonianza della percezione locale della storia narrata in questi rilievi, abbiamo visto essere diffusa la tradizione di strofinare sassi sui rilievi per far scaturire fumo e scintille. Non è possibile stabilire con certezza l'origine e la circostanza in cui quest'usanza ha avuto inizio. La profondità degli avvallamenti lascia, però supporre che questa consuetudine abbia un'origine assai antica.

Pur considerando la distanza storica che ci separa dal Medioevo e quindi la nostra relativa incapacità di comprendere pienamente quelle che erano le finalità illustrative di queste opere figurative, vediamo tuttavia come questi deterioramenti costituiscano un'importante testimonianza di una percezione radicata nel passato, la quale avvalorata ulteriormente il carattere negativo tradizionalmente attribuito ai rilievi. Allo stesso modo le diverse testimonianze locali veronesi<sup>7</sup> dimostrano come l'interpretazione atta a vedere

---

<sup>7</sup> A questo proposito si ricordano in particolare le attestazioni locali di Giovanni Diacono del XIV secolo (citato secondo CIPOLLA 1895, pp. 644-645), quella di Girolamo Dalla Corte del XVI secolo (Cfr. DALLA CORTE 1596, p. 97) e quella di Scipione Maffei del XVIII secolo (Cfr. MAFFEI 1732, p. 120) oltre che l'Itinerario di viaggio del barone Leos von Rožmítal risalente al XV secolo (Cfr. *Leo's von Rožmítal Reise*, p. 122). Una traccia significativa della leggenda della cavalcata infernale di Teodorico può essere considerata anche la credenza della caccia selvaggia, riscontrata proprio nel nord Italia, in particolare nel bellunese dove il cacciatore selvaggio viene chiamato Beatrich, nella Valsugana dove viene chiamato Beatrico, e nel Trentino, a Molina di Fiemme, dove l'appellativo Teatrico riprende evidentemente il nome del re gotico Teodorico. Per un approfondimento della tradizione della caccia

in queste sculture una raffigurazione della cavalcata infernale di Teodorico sia radicata da tempo in ambito locale e come proprio la presenza dei rilievi abbia mantenuto viva in ambito veronese questa tradizione denigratoria<sup>8</sup>.

Tutte queste considerazioni sono il risultato di analisi le quali sono a loro volta condizionate da una 'moderna' lettura dell'opera d'arte. Purtroppo, non ci è dato comprendere pienamente quelle che erano le finalità rappresentative di questi manufatti e soprattutto capire come avveniva la lettura di queste immagini nel XII secolo. Attraverso quali elementi avveniva l'identificazione e quindi la comprensione di queste raffigurazioni? Quanti livelli di lettura permettevano? Ricordiamo che è lo stesso Nicolò a farvi riferimento: quanto era comprensibile al popolo dei fedeli, illetterati che fruivano dell'immagine senza poter comprendere il testo che l'accompagnava e quanto invece ai chierici? Nel corso di questo lavoro, l'analisi delle presunte raffigurazioni della cavalcata infernale individuate nel corso del tempo da studiosi diversi si è basata soprattutto sulla presenza o meglio, sull'assenza, di determinati attributi per confutare l'ipotesi che queste immagini rappresentino la condanna del re. Il fatto stesso che Nicolò sia ricorso a diversi elementi figurativi, come il falco e il diavolo per sottolineare la singolarità dei rilievi, dimostra infatti come anche o forse soprattutto nel XII secolo il linguaggio figurativo avesse bisogno di un modello iconografico peculiare perché si potesse comprendere il messaggio che voleva trasmettere. A questo proposito, valgano come esempio ancora una volta l'iconografia delle caccie di Sant'Uberto e di Sant'Eustachio o l'iconografia del volo di Alessandro Magno. In tutti questi casi, è solo la presenza di determinati attributi sempre presenti a rendere possibile l'identificazione nell'ambito di una determinata tradizione figurativa. Allo stesso tempo, come ha dimostrato Curschmann<sup>9</sup> a proposito del motivo figurativo del cavaliere mezzo ingoiato dal drago, il ripetersi dello stesso schema iconografico dato dalla presenza degli attributi che lo costituiscono ci permette di

---

selvaggia in relazione a Teodorico, si rimanda a SIEBER 1931; KRAPPE 1933; PLASSMANN 1940; GINZBURG 1989.

<sup>8</sup> A questo proposito risulta interessante notare che Carducci per la sua celebre poesia *La leggenda di Teodorico* s'ispirò ai rilievi veronesi. Per approfondire, si rimanda alla nota 42 del capitolo I.1.

<sup>9</sup> Cfr. CURSCHMANN 2007.

identificare diverse attestazioni figurative e di metterle in relazione l'una con l'altra, anche nel caso in cui, come in questo specifico, non sia possibile risalire al motivo originario della tradizione effigiata.

Per rapportare un'immagine a una determinata tradizione iconografica o meglio, per poter parlare di tradizione è fondamentale, quindi, non solo la presenza degli attributi, ma anche il ripetersi dello stesso schema iconografico.

Nel caso specifico del volo di Alessandro Magno, per esempio, è solo la grande diffusione di questa tradizione iconografica, la quale nel corso del tempo ha trovato espressione sui supporti e nei contesti più diversi, che permette oggi di identificare con sicurezza ogni figura rappresentata con le braccia simmetricamente alzate fra due grifoni come un'illustrazione dell'avventura leggendaria del re macedone.

Diversamente nel caso dei rilievi veronesi, proprio il mancato riscontro di altre raffigurazioni che ripetano lo stesso schema iconografico presente a San Zeno, impedisce di convalidare l'identificazione di questi rilievi attraverso il confronto con analoghe rappresentazioni e di conseguenza di prendere in considerazione l'esistenza di una tradizione iconografica della cavalcata infernale di Teodorico. Gli studiosi, nel mettere in relazione tra loro le diverse attestazioni, non hanno tenuto conto di questo importante ed imprescindibile elemento e hanno commesso un errore metodologico.

Si conferma quindi che, se l'identificazione di un'immagine nell'ambito di una determinata tradizione figurativa non è possibile in mancanza di una diffusione dello stesso schema iconografico, nel caso specifico della cavalcata infernale, siamo a tenuti a parlare non di una tradizione figurativa della stessa, ma di un'attestazione unica che ad oggi trova espressione esclusivamente nei rilievi zenoniani.

Nello specifico, infatti, è solo la presenza dell'iscrizione che ci permette di mettere questi rilievi in rapporto con il re goto. In considerazione dell'omissione del nome di Teodorico, che rientra nel registro epigrafico adottato da Nicolò e caratterizzato dall'uso di citati allusivi, è solo grazie alla diffusione scritta di questa tradizione e al conseguente confronto con i testi redatti che è possibile a tutt'oggi identificare questi rilievi come l'unica attestazione figurativa della cavalcata infernale. Diversamente, se questa tradizione non avesse trovato riscontro nelle fonti scritte noi non saremmo probabilmente più in grado di comprendere la storia qui effigiata, esattamente come nel caso dei duelli

rappresentati sotto le storie neotestamentarie sui quali sono state formulate diverse ipotesi interpretative. Proprio il fatto che non si sia tenuta traccia del nome “Mataliana”, che molto probabilmente costituisce il *titolo* di questo episodio, non ha permesso, infatti, a tutt’oggi di risalire al significato originario di queste raffigurazioni.

Risulta evidente, quindi, che è solo grazie alla presenza dell’iscrizione e solo in considerazione del fatto che questa tradizione abbia trovato fortuna in forma scritta che siamo in grado oggi di comprendere queste raffigurazioni. Allo stesso tempo, proprio la fortuna incontrata dalla cavalcata infernale in ambito scritto permette di constatare come la denigrazione del re sia avvenuta prevalentemente nella ricezione letteraria. A questo proposito, infatti, risulta interessante notare come anche dell’episodio della caduta nel vulcano narrato per la prima volta nei *Dialoghi* di Papa Gregorio Magno<sup>10</sup>, si conosca ad oggi una sola raffigurazione, quella contenuta nella *Weltchronik* di Heinrich von München<sup>11</sup>.

In alcuni casi, le attestazioni iconografiche precedono la diffusione di testi redatti, ed è questo sicuramente il caso dei rilievi zenoniani. A questo proposito, risulta peraltro interessante notare come proprio nell’ambito storico-culturale padano del XII secolo trovino espressione anche altri esempi di arte figurativa profana i quali, esattamente come i rilievi veronesi, sembrano anticipare la redazione scritta dei temi raffigurati. Si pensi in particolare alle storie di re Artù, scolpite sulla porta della Pescheria nel duomo di Modena<sup>12</sup> o alle figure dei due paladini Orlando e Oliviero, (Fig. 83-84) effigiate dallo stesso Nicolò sulla facciata del duomo di Verona. In particolare nel caso delle storie di re Artù sulla porta della Pescheria, non è stato ancora possibile individuarne la fonte. Le immagini sembrano, quindi, precedere ogni testimonianza scritta della storia effigiata, come sembra denotare anche la datazione precoce del rilievo, che una buona parte della critica concorda nel vedere realizzato entro i primi decenni del XII secolo o forse persino

---

<sup>10</sup> Questo episodio ha trovato grande fortuna presso numerosi cronisti e storici nel corso dei secoli. Per approfondire, si rimanda alla nota 12 del capitolo I.1.

<sup>11</sup> Per approfondire, si veda la nota 14 del capitolo I.1.

<sup>12</sup> L’immagine a colori è disponibile all’indirizzo: [http://www.storico.org/IMMAGINI/italia\\_medievale/medioevo\\_storialeggenda2.jpg](http://www.storico.org/IMMAGINI/italia_medievale/medioevo_storialeggenda2.jpg). (Consultato novembre 2016).

prima che il repertorio leggendario arturiano trovi codifica nell'*Historia Regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth. Un dato sicuramente importante, atto ad avallare questa ipotesi, è l'assenza nell'iscrizione relativa ad Artù di un attributo che lo qualifichi come *rex*. La mancanza di questo dettaglio sembra tutt'altro che trascurabile se si pensa che, fino all'opera di Goffredo di Monmouth, Artù nei testi non compare come re, ma piuttosto come *dux*, il condottiero più valoroso<sup>13</sup>. Allo stesso modo, anche i paladini scolpiti sul portale del duomo di Verona sono contemporanei alle più antiche redazioni della *Chanson de Roland* pervenute fino noi, risalenti all'inizio del XII secolo.

Si vede, quindi, come l'arte figurativa sia indipendente dalla tradizione scritta e come nel prendere in considerazione le raffigurazioni d'arte profana non ci si debba limitare al solo confronto con i testi della tradizione scritta, nel tentativo di capire ciò che a noi non risulta più comprensibile. Più correttamente si deve tener conto di quelle che sono le finalità espressive del linguaggio figurativo e soprattutto, di quelle che sono le qualità intrinseche delle opere analizzate.

Non ci è dato sapere quali fossero le intenzioni profonde che possono aver spinto i committenti a scegliere determinati motivi profani ai quali desideravano, comunque, dare chiarissima evidenza: nel caso di San Zeno, come è stato detto più volte, i rilievi si trovano sulla facciata, nel caso di Modena decorano l'archivolto della porta della pescheria e nel duomo di Verona i paladini sono collocati sul portale principale. Si può forse ipotizzare che in questi casi le attestazioni figurative possano essere state legate all'ambito di produzione e destinati pertanto a non incontrare diffusione altrove<sup>14</sup>. Si è

---

<sup>13</sup> Cfr. CHIELLINI NARI 1991, p. 45.

<sup>14</sup> Nel caso del motivo arturiano scolpito sulla porta della Pescheria nel duomo di Modena un'eccezione è rappresentata dal complesso scultoreo della Porta dei Leoni nella basilica di San Nicola a Bari datato alla fine del XI secolo. Questa raffigurazione benché priva di iscrizioni identificative è simile e cronologicamente vicina a quella di Modena e rappresenta due gruppi di cavalieri armati di lancia che si oppongono a fanti armati di spada a difesa del gruppo centrale dove si distingue una donna. Cfr. PASQUINI 2009, p. 363 (Fig. 3, p. 368). Per quanto riguarda invece i due paladini scolpiti sul portale del duomo di Verona è interessante notare che Nicolò aveva raffigurato due analoghi cavalieri sul Portale dei Mesi della cattedrale di Ferrara andato distrutto intorno al 1717. Da fonti contemporanee o poco successive, sappiamo che dovevano essere a grandezza naturale, uno vecchio munito di lancia e l'altro giovane armato di spada, entrambi con lo scudo crociato. Dalle testimonianze non risulta che questi

visto, infatti, come nel caso dei rilievi zenoniani l'illustrazione della cavalcata infernale di Teodorico sia funzionale alla celebrazione dell'autonomia comunale veronese, all'esaltazione del santo patrono e alla lotta contro l'eresia che vede congiunti comune e potere imperiale.

Certo la comprensione di queste raffigurazioni profane risulterà sempre più ardua con il passare del tempo, in quanto la progressiva distanza che ci separa dal Medioevo non farà che aumentare rendendo sempre più difficile capire quali erano le finalità espressive di queste raffigurazioni, ma anche come potessero essere recepite da chi le osservava. Allo stesso tempo, però, l'accrescere degli studi interdisciplinari porta ad una sempre maggiore collaborazione tra discipline affini. È quindi auspicabile che in un prossimo futuro la cooperazione tra discipline, quali la storia dell'arte, e gli studi letterari di vario ambito, quali la germanistica, l'anglistica o la scandinavistica, possa portare a nuove e inaspettate rivelazioni nel campo degli studi sulla ricezione figurativa dei soggetti profani qui analizzati.

Il presente lavoro non ha la pretesa di essere esaustivo in un campo tanto complesso, spera però di poter aver fornito ulteriori validi stimoli ad un campo di ricerca per molti versi ancora inesplorato.

### III. Conclusione: uno sguardo d'insieme per nuovi studi

Giunti al termine di questo lavoro si rende necessario uno sguardo d'insieme che permetta di sintetizzare i punti principali, di riassumere quanto si è ritenuto di aver messo in luce e quanto possa invece servire di stimolo a ulteriori approfondimenti e ricerche in questo ambito.

La figura di re Teodorico, che ha continuato a essere recepita in maniera controversa fino ai giorni nostri, è stata oggetto di numerose indagini nel corso del tempo. Nondimeno la mancata comunicazione tra ambiti disciplinari, quali gli studi letterari di vario ambito e la storia dell'arte, ha consentito per molto tempo che si dessero per scontate ipotesi speculative e che determinate teorie trovassero eco, senza che se ne comprovasse la loro veridicità. È questo, come abbiamo visto, in particolare il caso dell'esistenza di una tradizione figurativa della cavalcata infernale di Teodorico, argomento centrale di questo lavoro.

Il fatto che questa tradizione denigratoria abbia trovato espressione per la prima volta nei due rilievi scolpiti da Nicolò nel 1138 sulla facciata della basilica di San Zeno, come più volte ribadito, ha portato diversi studiosi ad appropriarsi di questo esempio, purtroppo non sempre in modo consono, per elaborare o per avvalorare diverse ipotesi riguardanti la ricezione figurativa del re goto con più ampio spettro.

La contemporanea analisi delle quattordici attestazioni figurative messe in relazione dalla critica con la tradizione della cavalcata infernale di Teodorico ha permesso, però, di mettere in luce una serie d'inesattezze e di errori metodologici, dovuti in parte all'appartenenza dei diversi studiosi a campi solo afferenti la storia dell'arte, in parte ai mezzi limitati a disposizione degli studiosi, che in alcuni casi non avevano la possibilità di osservare direttamente i reperti analizzati o avevano solo illustrazioni scadenti a loro disposizione. Caso emblematico, come abbiamo sottolineato, l'attestazione citata da Rita Lejeune la cui esistenza non è comprovabile. L'impossibilità di osservare direttamente i reperti analizzati ha indubbiamente penalizzato questi studi, poiché se in ambito letterario

il confronto con il testo è fondamentale, altrettanto lo è in ambito storico-artistico la visione dell'opera d'arte. Un'adeguata analisi dei reperti non è però sempre possibile poiché questa prevede di per sé una visita in *loco*, la quale implica in alcuni casi dei veri e propri viaggi non sempre realizzabili. Nondimeno nell'ambito di questo lavoro si è cercato dove possibile, di andare a vedere le opere analizzate al fine di poterle osservare nel loro contesto originale.

Un'ulteriore causa di confusione in ambito interpretativo può essere data dalla grande diffusione delle scene di caccia nell'arte romanica. Reminiscenza dell'arte antica, cara agli artisti, appannaggio della nobiltà e quindi espressione di un privilegio di casta, densa di significati simbolici ed escatologici, le scene di caccia, e in particolare della caccia al cervo, conoscono enorme fortuna nel medioevo.

Dall'analisi degli aspetti stilistici, iconografici ed epigrafici che caratterizzano i rilievi veronesi si è visto però come Nicolò sia riuscito, attraverso l'inserimento di una serie di dettagli, primo tra tutti il diavolo situato all'ingresso dell'inferno, a distinguere questa raffigurazione dalle comuni scene di caccia e a identificarla come una rappresentazione della cavalcata infernale di Teodorico.

Metodologicamente si è sottolineato, inoltre, come solo la contemporanea presenza di determinati elementi caratterizzanti può permettere di identificare una attestazione iconografica quale appartenente ad una vera e propria tradizione figurativa. A questo scopo si sono portati a titolo di esempio analoghi modelli di arte profana, quale l'ascensione di Alessandro Magno e il motivo dell'uomo mezzo ingoiato dal drago. A prescindere dal fatto che nel primo caso sia possibile risalire all'origine della tradizione, mentre la stessa è nel secondo ancora inesplorata, resta il fatto che raffigurazioni che presentano le stesse caratteristiche iconografiche appartengono senza dubbio ad una medesima tradizione figurativa. Non è questo il caso, come si è visto volta per volta, delle quattordici attestazioni prese in esame, le quali non possono in alcun modo essere messe in relazione con la tradizione della cavalcata infernale, anche se sicuramente dimostrano una volta di più quanto le scene di caccia fossero diffuse nel medioevo.

A fronte della mancata esistenza di una tradizione figurativa della cavalcata infernale di Teodorico non si può che affermare che le sculture di Nicolò costituiscono un vero e proprio *unicum* della storia dell'arte.

Certamente il periodo in cui queste sculture trovano compimento è un periodo denso di cambiamenti e di importanti evoluzioni. Le innovazioni nell'ambito della predicazione e l'utilizzo di *exempla* profani per rendere più accattivante e spesso anche immediato e chiaro il messaggio da volgere ai fedeli sono probabilmente all'origine dell'inserimento di motivi di carattere profano nei programmi iconografici che caratterizzano l'arte romanica.

La distanza percettiva e le difficoltà di comprensione con le quali l'osservatore e lo studioso moderno si trovano a fare i conti permettono però solo a fatica di penetrare le intenzioni e le ragioni di questi programmi figurativi. Le stesse formelle zenoniane costituiscono un chiaro esempio in tal senso. Il testo epigrafico che accompagna la cavalcata infernale ci permette di identificare il protagonista, Teodorico appunto, anche se Nicolò si limita a scrivere "regem stultum", e la vicenda cui si fa riferimento, ma solo perché questa tradizione denigratoria ha trovato ampia fortuna nelle fonti scritte. Non è questo il caso, però, della scena effigiata sotto le scene neotestamentarie per la quale sono state fornite molte e diverse interpretazioni, a fronte del fatto che il *titolo* della scena, "Mataliana", è a tutt'ora indecifrato e di conseguenza spesso espunto. Gli studi consultati nell'ambito di questo lavoro hanno confermato la difficoltà dei ricercatori e portato a titolo di esempio altre effigi accompagnate da un testo epigrafico, che peraltro non aiuta nella decifrazione della scena, ancora incompresa.

Le stesse sculture sull'archivolto della Porta della Pescheria nella cattedrale di Modena restano avvolte nel mistero, nonostante i protagonisti della scena siano contrassegnati da nomi, prima fra tutti Artù, e facciano quindi sicuramente riferimento a un episodio della saga arturiana, non è ad oggi stato possibile risalire a quale.

Ne consegue che, per superare l'*impasse* del tempo e della mutata situazione percettiva, gli studiosi tendono a cercare nelle fonti scritte testimonianze che permettano loro di decifrare le fonti figurative, fonti che sono spesso precedenti alla stesura scritta di testi, dimenticando che le immagini e le fonti figurative seguono percorsi propri e sono delle attestazioni in sé compiute.

Nicolò si è dimostrato essere sia a Verona, sia nelle altre opere che gli sono attribuite, artista a passo con i tempi e saggio interprete dei cambiamenti in atto. Le formelle dedicate a Teodorico hanno una collocazione di grande importanza. Sono di

grandi dimensioni, e questo mette ulteriormente in risalto il valore loro attribuito. Nella realizzazione l'artista riprende elementi dell'arte classica per richiamare la personalità storica del protagonista ed il suo legame con il mondo antico. Utilizza un testo epigrafico, creando così di fatto due livelli di lettura, uno puramente figurativo, concepito per il semplice pubblico dei fedeli illetterati, uno scritto in latino, lingua ufficiale della chiesa e della cultura, pensato quindi per i chierici e per chi possedeva strumenti linguistici ed era in grado di decifrare testi scritti. Nicolò firma, infine, le sue opere, dimostrandosi in questo precursore della ritrovata identità e autorevolezza della figura dell'artista che caratterizzerà la rinascita del Duecento. Tutto ciò è stato certamente frutto di un'attenta collaborazione ed interazione con i committenti, i monaci di San Zeno. L'importante abbazia, una delle più note ed influenti del periodo nell'area padano-veneta, è storicamente e notoriamente baluardo del potere imperiale oltralpe. Al tempo stesso, la scelta di porre nella lunetta non tanto il Cristo benedicente, quanto la figura del santo vescovo, patrono della città, pur dimostrandosi in linea con i tempi e con una evoluzione che caratterizza l'epoca, manifesta chiaramente il senso di appartenenza all'autorità comunale, in cambio della quale l'abbazia riceve il privilegio di conservare all'interno delle proprie mura il Carroccio ed il permesso di poter svolgere importanti mercati. Le intenzioni dell'artista e dei committenti non sono quindi volte a scegliere una chiara posizione politica a favore di una fazione o di un'altra, più probabilmente la scelta di effigiare la condanna di Teodorico sotto le scene veterotestamentarie e all'interno di un importante programma iconografico ha permesso di trovare un interessante e del tutto nuovo equilibrio tra le parti. Il riferimento al "regem stultum" del testo epigrafico può essere letto in relazione alla figura di Teodorico, ma anche inteso in senso più ampio e lato e servire, quindi, da monito ad ogni figura investita di autorità regale.

Non ci è dato sapere quali fossero le intenzioni di artista e committente, il fatto però che la leggenda della cavalcata infernale di Teodorico possa aver avuto ampia fortuna nelle fonti scritte, ma non abbia trovato seguito sul piano figurativo, può indicare il profondo radicamento di questo episodio alla realtà locale e di conseguenza il suo difficile utilizzo altrove.

Certamente questa leggenda denigratoria era diffusa a livello popolare. Il fatto che i ragazzi del quartiere strofinassero sassi contro le sculture, finendo con il provocare nel

corso del tempo i buchi che le sculture ad oggi presentano, per far scaturire le scintille che dovevano richiamare le fiamme dell'inferno, dimostra quanto sia radicata la credenza nella fantasia popolare veronese.

Nell'ambito di diffusione della stessa, risultava comprensibile ai contemporanei anche la versione figurativa, che la richiamava subito in memoria, grazie agli elementi messi in evidenza, la caccia al cervo, il diavolo e l'inferno. Sarebbe stato difficilmente il caso altrove.

È inoltre legittimo chiedersi se a fronte di una ricezione controversa e molteplice del personaggio di Teodorico avrebbe avuto senso riprendere altrove una raffigurazione denigratoria, secondo la quale Teodorico affronta la meritata fine e precipita a cavallo nelle viscere dell'inferno.

Mentre nel già citato caso di Artù e i cavalieri della tavola, ma anche per Carlo Magno e i suoi paladini assistiamo ad una interpretazione univoca e coerente del personaggio, rappresentante di un ideale di cavalleria l'uno, difensore della fede contro gli infedeli l'altro, non è questo il caso di Teodorico, personaggio enigmatico già in vita, la cui ricezione è, come abbiamo visto, altrettanto ampia e contraddittoria. Con ogni probabilità, questo non trascurabile particolare ha reso difficile, se non impossibile, il diffondersi di questa tradizione figurativa. Nel primo capitolo si è esposto, infatti, ad avvalorare lo spettro oltremodo differenziato della ricezione teodoriana, come la ricezione controversa di Teodorico riguardi non solo le fonti scritte, ma anche le raffigurazioni e come egli sia stato recepito in maniera differente nelle diverse epoche e in svariati luoghi.

A prescindere, quindi, dall'importanza del radicamento del motivo nel luogo in cui ha avuto origine, è proprio l'ambiguità propria della ricezione di Teodorico ad aver impedito probabilmente la diffusione di una tradizione figurativa univoca e coerente del re. Sostenere una tesi che intende affermare una negazione non è mai semplice. Si ha spesso l'impressione di andare a sottrarre, anziché a dimostrare e il dover correggere interpretazioni che hanno trovato comunque seguito non è operazione facile. Lo scopo che questo lavoro ritiene comunque di aver raggiunto è l'aver messo chiarezza per quanto riguarda la ricezione figurativa della cavalcata infernale. Le attestazioni analizzate, se da un lato dimostrano una volta di più la diffusione del motivo della caccia in diverse forme

e con differenti caratteristiche, dall'altra dimostrano chiaramente che a oggi non esiste una tradizione figurativa della cavalcata infernale. Il lavoro ha, così, inteso colmare un vuoto nell'ambito della ricerca, dovuto al fatto che le formelle zenoniane sono state prese in esame ed interpretate da studiosi di ambiti diversi dalla storia dell'arte, con le inevitabili inesattezze metodologiche del caso. Al tempo stesso si è inteso dimostrare che l'opera figurativa è sempre solidamente ancorata al luogo di realizzazione e che le sculture di Nicolò costituiscono un *unicum* nella storia dell'arte.

Il lavoro intende altresì stimolare nuovi e costruttivi studi sulla ricezione figurativa di Teodorico, ma anche sulla diffusione dei motivi profani nell'arte romanica. Si auspica per il futuro una maggiore collaborazione tra discipline affini e un'apertura a studi interdisciplinari che possano, tra le altre, favorire la comprensione di opere, siano queste iconografiche o testuali, che hanno visto la loro origine nel passato.

In conclusione si desidera esplicitare alcune domande a tuttora aperte: perché la denigrazione del re goto ha trovato ampia espressione nei testi scritti, si pensi anche solo all'episodio del *Vulkansturz*, ma non altrettanto nelle arti figurative? Si può immaginare che la fortuna di queste tradizioni denigratorie, realizzatasi essenzialmente in forma scritta abbia a che fare con la loro ricezione probabilmente limitata a un ambiente ben preciso nella cerchia dei *litterati*, senza mai assumere funzione didascalica?

O forse più semplicemente la genialità di Nicolò che, come abbiamo visto, ha saputo illustrare la leggenda della cavalcata infernale in ogni suo dettaglio combinando elementi iconografici e testuali con grande maestria, ha reso questo modello inimitabile altrove?

Risulta sicuramente interessante constatare che, se anche quest'unica attestazione figurativa della cavalcata infernale non ha incontrato fortuna e diffusione né nel XII secolo, né in seguito, essa ha comunque dato vita a importanti ipotesi interpretative e a speculazioni ad ampio spettro che però in ultima analisi si sono dimostrate essere prive di fondamento scientifico.

Nonostante ciò e una volta compiuta l'opera di corretta revisione nella ricezione figurativa del re specificatamente limitata alla tradizione della cavalcata infernale, si conferma il desiderio di aver messo in luce quanto ancora resti da approfondire

nell'ambito degli studi teodoriciani e di aver fornito nuovi spunti per la comprensione di questo seppur controverso sempre affascinante personaggio storico.



## Sintesi in lingua tedesca

### Eine ikonografische Studie zum Höllenritt Theoderichs des Großen

Der Ostgotenkönig Theoderich gehört sicherlich zu den interessantesten historischen Persönlichkeiten aller Zeiten. Noch heute sind wir von seiner Geschichte fasziniert.

Bestehend aus einer Mischung von realen und fiktiven Elementen, entfachte die Figur des Ostgotenkönigs stets das Interesse und die Fantasie seiner Nachwelt und inspirierte Historiker, Literaturwissenschaftler, Philosophen und Künstler. Gerade diese verschiedenen Facetten der Theoderich-Rezeption in den unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen vermitteln eine Vorstellung von seiner Bedeutung und dem großen Einfluss des Ostgotenkönigs. Sie erklären ebenso, wie die Kontroverse über diese geheimnisvolle historische Figur, die bereits zu Lebzeiten Theoderichs aufflammte, in wechselnder Intensität und Originalität bis in die Gegenwart hinein andauern konnte. Aus diesem Grund widmet sich das erste Kapitel dieser Arbeit der Geschichte des Gotenkönigs und seiner Rezeption im Laufe der Jahrhunderte. Unterschieden wird hier zwischen der historischen Person und der Sagengestalt, dem Protagonisten zahlreicher Dichtungen der germanischen Heldenepik.

Die Fachliteratur zu Theoderich und die Studien zu seiner Rezeption entstanden vorrangig durch Historiker und Germanisten, hier war seine Figur natürlich von besonderem Interesse in der Mediävistik. Deutlich wird dies bei den bereits publizierten Studien zur Entstehung und Entwicklung der verschiedenen Sagen, die sich um das Motiv des Höllenritts Theoderichs ranken, dem zentralen Thema dieser Arbeit.

Diverse Wissenschaftler haben, bei dem Versuch nachzuvollziehen, ob jenes Motiv ursprünglich aus einem kirchlichen Kontext stammt oder ob es vielmehr Resultat des Wiederaufgreifens einer bereits existierenden Apotheose des Ostgotenkönigs sei, häufig auf das zurückgegriffen, was heute als ältestes Zeugnis des Höllenritts gilt, nämlich auf

die beiden von Nicolò im Jahre 1138 erschaffenen Reliefs an der rechten Seite der Kirchenfassade von San Zeno in Verona. Die Tatsache, dass diese Tradition ihren Ausdruck das erste Mal in bildlicher Form fand, hat manche Wissenschaftler dazu verleitet, diese Darstellung fälschlicherweise heranzuziehen, um unterschiedliche, breiter aufgestellte Hypothesen bezüglich der bildlichen Rezeption des Gotenkönigs zu entwickeln und zu bekräftigen. So scheute sich Stammler in seinen berühmten Studien<sup>1</sup> zu diesem Thema nicht, von einer ikonografischen Tradition des Höllenritts auszugehen, um die Verbreitung dieser verleumderischen Sage zu belegen. Auf die gleiche Weise meinte Höfler<sup>2</sup> unter Einbezug der bildenden Künste die Lebendigkeit und die Verbreitung der Theoderich-Rezeption in Skandinavien beweisen zu können. Er versuchte, eine Apotheose Theoderichs nachzuweisen, welche seiner Meinung nach bereits durch die Runeninschrift auf dem Rök-Stein belegt wurde. Stammler sowie Höfler arbeiten in ihren Studien zur Theoderich-Rezeption mit bildlichen Zeugnissen, um ihre Hypothesen zu untermauern. Ihre Untersuchungen finden noch heute große Resonanz in der Germanistik und Skandinavistik<sup>3</sup>. Weniger Erfolg<sup>4</sup> bei den Kritikern scheint dagegen der ungewöhnliche Vorstoß von Hauck<sup>5</sup> geerntet zu haben, der in den Bildteppichen von Överhogdal die Veranschaulichung eines eddischen Preisliedes über den Ostgotenkönig zu erkennen vermeinte. Diese Studien, sowie jene, die sich nachfolgend auf sie beziehen, haben eine methodologisch ungenaue Untersuchung der hinzugezogenen Bilder gemeinsam. Sie wurden als Darstellungen des Gotenkönigs interpretiert, ohne dabei jedoch die besonderen Merkmale der einzelnen bildlichen Zeugnisse in die Betrachtung miteinzubeziehen.

Die zahlreichen kunstgeschichtlichen Publikationen<sup>6</sup> zu den Reliefs von San Zeno haben wiederum zur Gänze Studien und ungeklärte Fragen außer Acht gelassen, die in der

---

<sup>1</sup> STAMMLER 1954; STAMMLER 1962.

<sup>2</sup> HÖFLER 1952.

<sup>3</sup> Vgl. dazu BENEDIKT 1954; DE VRIES 1961; HAUG 1963; PÜTZ 1969 und ZIMMERMANN 1972.

<sup>4</sup> Vgl. dazu SEE 1966 und HEINZLE 1999.

<sup>5</sup> HAUCK 1961.

<sup>6</sup> Vgl. dazu SACKEN 1865; NOVATI 1901; VENTURI 1903; SIMEONI 1909; MOSCHETTI 1913; PORTER 1917; TRECCA 1941; ARSLAN 1943; FASANARI 1955; DA LISCA 1956; ECCELI 1958;

Germanistik aufgeworfen wurden. Sie zogen andere mögliche Belege des Höllenritts nicht in Betracht und unterschätzten folglich die Einzigartigkeit des Veroneser Zeugnisses im Hinblick auf eine verleumderische Theoderich-Tradition.

Der fehlende Austausch zwischen den beiden wissenschaftlichen Disziplinen erlaubte bis jetzt keine ganzheitliche Betrachtung, die alle vorherigen Untersuchungen integriert und gleichzeitig die Vielzahl der mit der Bildrezeption dieser verleumderischen Tradition in Zusammenhang stehenden Verwickelungen erkennt. Dies ist die Aufgabe, die sich die vorliegende Arbeit perspektivisch stellt: Anhand einer aufmerksamen ikonografischen Analyse dieser Zeugnisse, die die germanistischen Fragestellungen mit einbezieht, sollen die Erkenntnisse über die vermutete Rezeption der Darstellung von Theoderichs Höllenritt vertieft und ihre Gültigkeit aus kunstgeschichtlicher Perspektive überprüft werden.

Methodologisch betrachtet hat es sich die vorliegende Arbeit zum Ziel gesetzt, mittels eines Vergleichs mit Studien zur Bildrezeption ähnlicher weltlicher Gegenstände<sup>7</sup> zu verdeutlichen, wie man bei der ikonografischen Analyse eines so historischen Themas häufig dazu tendiert zu denken, dass die Bildsprache dank der schriftlichen Überlieferung Realisierung fand. Möglicherweise, weil es sich hauptsächlich um Themen handelt, die auf gewisse Weise mit der Epik-Dichtung zusammenhängen, glaubt man, dass sie vorrangig auf ein schriftliches Wiederaufgreifen zurückgehen und sucht daher Bezüge in den verschiedenen Texten, die uns heute noch vorliegen. So spricht man im Grunde der ikonischen Sprache ihre Eigenständigkeit ab, als würde man die Bildkunst lediglich als ikonografische Realisierung eines bereits existierenden Textes betrachten. Sicherlich ist der Mangel an ikonografischen Spuren zu profanen Motiven diesbezüglich nicht hilfreich, denn eben diese Schwierigkeit oder sogar die Unmöglichkeit, Vergleiche vorzunehmen, führt tatsächlich häufig dazu, dass man sich in dem Versuch, etwas zu verstehen, was kaum noch nachvollziehbar ist, über Gebühr auf schriftliche Quellen stützt. Das hat zur Folge, dass man sich vom Enthusiasmus davontragen lässt und seinen Interpretationen

---

LEJEUNE 1966; TABARRONI 1980; CARRARA 1982; CALZONA 1985; BORNSTEIN 1988; VALENZANO 1993 und HÜLSEN-ESCH 1994.

<sup>7</sup> Vgl. dazu LEJEUNE 1966 und LOOMIS 1966<sup>2</sup>.

etwas aufzwingt. Nämlich in dem man der Bildsprache genau das abspricht, was ihre eigentlichen Merkmale sind und so die intrinsischen Eigenschaften des Kunstwerks unterschätzt.

Zur gleichen Zeit dürfen wir natürlich nicht vergessen, dass die romanische Bildhauerkunst aufgrund der historischen Entfernung zum Mittelalter eben jenen Forscher vor beträchtliche Interpretationsschwierigkeiten stellt. Eine Distanz, die man aufgrund der Unmöglichkeit zu verstehen, welches eigentlich die illustrativen Zielsetzungen der romanischen Kunst waren, niemals erhoffen kann, in ihrer Gänze zu überwinden. Des Weiteren muss man sich bei der Untersuchung dieser bildlichen Zeugnisse fragen, ob unsere Art der Betrachtung nicht trügerisch ist. Dieser ‚naive‘ Blick, mit dem wir das künstlerische Meisterwerk bewundern, erlaubt es uns weder, die intrinsischen Elemente wahrzunehmen, noch uns von dem kulturellen Ballast zu befreien, der uns mit dem Wissen über Mythen und Gemeinplätze stets begleitet und es so also verwahrt, uns einem neuen und ganzheitlichen Verständnis dessen zu öffnen, was wir betrachten.

Im Falle der beiden Reliefs an der Kirchenfassade von San Zeno führte der Umstand, dass sich Nicolò bei der Darstellung des Höllenritts Theoderichs von den damals unter anderem bei romanischen Kathedralen üblichen Jagddarstellungen inspirieren ließ, dazu, dass wahrscheinlich mehr als einen Betrachter und mehr als einen Forscher in die Irre geführt wurde. Dies geschah, wie wir im Einzelnen betrachten konnten, bei Stammler, der verschiedene Jagdszenen als eine Darstellung des Höllenritts Theoderichs interpretierte.

Geht man also von einer bildlichen Tradition des Höllenritts aus, wurde die Wahrnehmung des mittelalterlichen Kunstwerks stark von interpretatorischen Schemata und Zusammenhängen beeinflusst, die in Wirklichkeit zu unserem modernen kulturellen Erbe gehören und nicht den tatsächlichen, im Übrigen historisch nachweisbaren Verhältnissen entsprechen, in denen die Werke selbst erschaffen wurden. Die vorliegende Arbeit gibt nicht vor, diesem Einfluss gegenüber immun zu sein, das wäre auch nicht möglich. Angestrebt ist jedoch, stets eine wissenschaftlich neutrale Perspektive einzunehmen und sich auf die bestmögliche Weise der Grenzen bewusst zu sein, die sich durch angesprochene ‚moderne‘ Deutung des mittelalterlichen Kunstwerks ergeben. Außerdem sollte man sich im Laufe der Untersuchung nicht über die Vermischung von

Disziplinen im Klaren sein, sondern auch über die gebührende Differenzierung zwischen diesen, welche allein einer Studie wissenschaftliche Genauigkeit garantieren kann.

### Die bildliche Tradition des Höllenritts

In diesem ersten Teil der Arbeit werden alle 14 Darstellungen betrachtet, welche bis dato von verschiedenen Wissenschaftlern mit der Höllenritt-Tradition Theoderichs in Verbindung gesetzt wurden. Die Auswahl basiert auf Studien, die von Höfler<sup>8</sup>, Hauck<sup>9</sup>, Stammler<sup>10</sup> und Lejeune<sup>11</sup> durchgeführt wurden. Bei den Zeugnissen handelt es sich hauptsächlich um Marmor- und Bronzereliefs, Fresken und Wandteppiche, von denen ein Großteil aus sakralem Umfeld stammt oder dort zu finden ist. Die unterschiedlichen bildlichen Darstellungen sind zwischen dem 12. und dem 13. Jahrhundert entstanden und befinden sich hauptsächlich nördlich der Alpen. Anhand ihrer ausführlichen Analyse soll geklärt werden, aus welchen Gründen jene Wissenschaftler diese Bilder als eine Darstellung des Gotenkönigs interpretierten. Zu diesem Zweck werden die Zeugnisse kurz beschrieben, darauf folgt ein Überblick über ihre Rezeption, mit besonderem Augenmerk auf die im Laufe der Zeit erfolgten Deutungen. Die Analyse folgt dabei einem bestimmten Vorrangkriterium. Zunächst werden jene Darstellungen untersucht, deren Zuordnung zu Theoderich am wahrscheinlichsten ist, sei dies aufgrund vorhandener Bestimmungsmerkmale oder aufgrund des Kontextes, in den die Darstellungen einzuordnen sind. Daraufhin werden die Zeugnisse analysiert, deren Identifizierung sich mangels eindeutiger Bildelemente schwieriger gestaltet.

Nach Untersuchung dieser Darstellungen wird bereits deutlich, von welcher spekulativer Natur die Hypothese einer ikonografischen Tradition des Höllenritts Theoderichs ist. Tatsächlich erfolgte bei einem Großteil der Darstellungen die Zuordnung

---

<sup>8</sup> HÖFLER 1952.

<sup>9</sup> HAUCK 1961.

<sup>10</sup> STAMMLER 1954; STAMMLER 1962.

<sup>11</sup> LEJEUNE 1966.

zum Gotenkönig aufgrund einer strittigen und teils falschen Deutung der bildlichen Elemente. Und Lejeune beispielsweise bezieht sich auf ein Zeugnis, dessen Existenz nicht belegt ist. Die meisten Wissenschaftler, die sich mit jenen Zeugnissen beschäftigten - hauptsächlich Germanisten und Skandinavisten – verglichen sie mit den beiden Reliefs an der Fassade von San Zeno in Verona und identifizierten sie daraufhin als Darstellungen des Höllenritts Theoderichs. Dabei ließen sie jedoch die besonderen Merkmale der untersuchten Zeugnisse unberücksichtigt. Eine aufmerksamere Betrachtung der Darstellungen hat nun ergeben, dass sich diese Jagdszenen in ihren stilistischen oder ikonografischen Details klar von den Veroneser Reliefs unterscheiden. Hervorzuheben ist, dass im Fall der beiden bearbeiteten Tafeln an der Kirchenfassade von San Zeno in Verona der dämonische Charakter der Darstellung auf ikonografischer sowie auf epigrafischer Ebene unterstrichen wird. Die Formulierung „regem stultum“, der Höllenbezug in der Inschrift sowie die Anwesenheit des Teufels, der unterhalb des Bogens äußerst rechts abgebildet ist, verleihen der Darstellung einen dezidiert negativen Charakter.

Im Unterschied dazu zeigt keine der 14 untersuchten bildlichen Zeugnisse eine Darstellung der Hölle oder besitzt eine andersartige dämonische Konnotation. Bei einigen von ihnen, zum Beispiel bei den Reliefs von Remagen, Schwäbisch Gmünd und am Taufbecken von Lostwithiel, fehlt sogar der Hirsch. Bei anderen wiederum, wie dem Relief im Kapitell von Cleeborn, fehlt der Ritter. Es wird also ersichtlich, zu welchen widersprüchlichen Ergebnissen ein solcher Vergleich führen kann und wie unsicher die These einer bildlichen Tradition des Höllenritts Theoderichs wird. Außerdem sollte man sich stets den bildlichen Kontext vor Augen halten. Wir haben gesehen, wie die programmatische Nebeneinanderstellung verschiedener Themen - im Fall der Abteikirche von Andlau eine Jagdszene neben einem Fries, das einen von einem Drachen halbverschlungenen Mann zeigt; im Fall des Pfarrhofs in Remagen eine Jagdszene neben Alexanders Greifenfahrt - einige Wissenschaftler damit die These untermauert sahen, jene Jagdszenen stellten Theoderichs Höllenritt dar. Eine genauere Betrachtung dieser Darstellungen hat jedoch aufgezeigt, dass die Jagdszene der elsässischen Reliefs im Widerspruch zur Darstellung des von einem Drachen halbverschlungenen Ritters stünde. Letztere, in der Theoderich als Retter in der Not abgebildet wird, würde nämlich ein

positives Bild des Ostgotenkönigs vermitteln. Gegensätzlich zur Episode des Höllenritts, die sein tragisches Ende darstellt und ihn auf negative Weise verbildlicht. Die programmatische Anordnung der Reliefs von Remagen, nämlich die Jagdszene neben Alexanders Greifenfahrt, ist ebenso irreführend, da die ursprüngliche Anordnung der 19 Tafeln heute gänzlich unbekannt ist. Betrachtet man also das Bildumfeld des Frieses von Andlau und den Relief am Tor von Remagen, wird evident, dass die intrinsischen Besonderheiten ebendieser Umfelder unbeachtet blieben, was die These einer bildlichen Tradition des Höllenritts Theoderichs noch zweifelhafter erscheinen lässt.

Auch die von Ott aufgestellte These, die bildliche Tradition des Höllenritts fungiere in kirchlichem Umfeld als lehrreiches Exempel, als Sinnbild des enttäuschten Hochmuts des Menschen, scheint daher nicht haltbar. Die tatsächliche Bedeutung dieser verleumderischen Tradition in den schriftlichen Quellen zu ergründen, geht allerdings über die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit hinaus. Noch einmal gilt es jedoch hervorzuheben, dass das bereits aufgezeigte Nichtvorhandensein einer bildlichen Tradition jeder Auslegung in diese Richtung per se die Grundlage entzieht. Folglich gilt: Selbst wenn der Höllenritt Theoderichs in den schriftlichen Quellen als Sinnbild des Hochmuts gelesen wird, lässt sich ebendiese Funktion auf bildlicher Ebene nur in den Reliefs von San Zeno ausmachen, folglich an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit, man kann allerdings nicht im Allgemeinen von dieser Funktion ausgehen.

Wie Szklear<sup>12</sup> bei seiner Untersuchung der Fresken von Burg Hocheppan bereits korrekt aufgezeigt hat, erlaubt nur das Vorhandensein bestimmter Eigenschaften die Formulierung einer bestimmten Interpretation. Genauso wenig wie die Südtiroler Fresken als wundervolle Legende des Heiligen Eustachius ausgelegt werden können, da das wichtigste identifizierende Merkmal fehlt, nämlich das Kreuz zwischen dem Hirschgeweih, so kann auch eine Jagdszenerie ohne Ritter, Hirsch, dämonische Gaben oder Hölle nicht als eine Darstellung des Höllenritts Theoderichs interpretiert werden. Umso deutlicher wird, dass die ikonografischen Details der untersuchten bildlichen

---

<sup>12</sup> SZKLEAR 1977.

Zeugnisse zu stark vom Veroneser Beispiel abweichen, um die Hypothese eines dargestellten Höllenritts noch haltbar erscheinen zu lassen. Des Weiteren, wie Curschmann<sup>13</sup> es bereits am Motiv des von einem Drachen halbverschlungenen Ritters aufzeigte, erlaubt es nur das Wiederholen des gleichen ikonografischen Musters - in unserem Fall handelt es sich dabei um die Anwesenheit eines Mannes zu Pferde, dämonischer Gaben und der Hölle - mehrere Darstellungen miteinander in Verbindung zu setzen.

Die These, es handle sich bei den untersuchten 14 Bildzeugnissen um eine eigenständige thematische Gruppe, scheint sich nicht bestätigen zu können. Vielmehr stehen sie exemplarisch für die große künstlerische Vielfalt von Jagddarstellungen im Mittelalter, die auf unterschiedlichstem Material und in unterschiedlichsten Umfeldern, seien sie sakral oder profan, Verbreitung fand.

#### Die Höllenritt-Darstellung auf den Basreliefs von San Zeno in Verona

Der zweite Teil dieser Arbeit beschäftigt sich mit dem bis dato einzigen, eindeutig zuordenbaren bildlichen Zeugnis des Höllenritts Theoderichs: den Reliefs an der Kirchenfassade von San Zeno in Verona. Anhand einer Untersuchung der die Reliefs kennzeichnenden stilistischen, ikonografischen und epigrafischen Elemente, soll bewiesen werden, dass diese ein in allen ihren Bestandteilen kohärentes Zeugnis des Höllenritts darstellen, deren Realisierung ganz und gar im Zeichen jener Erneuerungsstimmung steht, die das Leben in den neuen Stadtstaaten Norditaliens sowohl in der Politik als auch in der Gesellschaft prägte. Tatsächlich entstanden die Reliefs zeitgleich zu den restlichen Skulpturen der Fassade und besitzen wie all die bildlichen Elemente, aus denen sie bestehen, eine wichtige illustrierende Funktion innerhalb der dargestellten Geschichte. Die Figuren sind das Werk des berühmten Künstlers Nicolò, der ein außergewöhnliches Darstellungsvermögen besaß und ikonografische und textliche

---

<sup>13</sup> CURSCHMANN 2007.

Elemente mit Originalität und Detailreichtum miteinander zu verbinden verstand. Außerdem verfügte er über die besondere Fähigkeit, bekannte Kunstformen neu zu komponieren und damit etwas Einzigartiges zu schaffen. In diesem bestimmten Fall entschied sich Nicolò bewusst für einen klassischen Stil, um an die historische Figur des Gotenkönigs zu erinnern. Ebenso ließ er sich absichtlich von den gängigen Jagddarstellungen inspirieren, um eine Szene an die Sage anzupassen. Nichtsdestotrotz ist es genau das Hinzufügen der dämonischen Gaben und des Teufels unter dem Höllentor, die es uns ermöglicht, diese Darstellung von damals üblichen Jagdszenen zu unterscheiden und sie als ein Zeugnis des Höllenritts zu interpretieren. Mithilfe der gleichen Methode, nämlich indem er den „nisus“, also den Falken, außerhalb der Hauptszene platziert, ist es Nicolò gelungen, die Sage in jeder ihrer Details darzustellen und dabei der geläufigen Ikonografie der Hirschjagd, bei der es keinerlei Falken bedarf, treu zu bleiben. Die Platzierung unterhalb der alttestamentarischen Geschichten an einem so bedeutsamen Ort wie der Fassade einer wichtigen Abteikirche und die mehr als bemerkenswerten Dimensionen der beiden Reliefs lassen außerdem darauf schließen, dass der Künstler die Einzigartigkeit dieser Darstellung dezidiert hervorheben wollte.

Die Reliefs sind außerdem eng an den sie begleitenden epigrafischen Text gebunden, der eine Einheit mit dem Bild eingeht und es erst ermöglicht, die Bedeutung der Reliefs zu erschließen. Die Auslassung des Namens – Theoderich wird nicht direkt, sondern mittels der Inschrift „regem stultum“ näher bezeichnet – fügt sich perfekt in das von Nicolò zur Bildbegleitung verwendete epigrafische Repertoire, welches sich auch durch häufige Anspielungen auszeichnet. Ein weiterer essentieller Aspekt, der charakteristisch für die Reliefs von San Zeno ist und bis dato unterschätzt wurde, liegt in der Beschädigung der Figuren, einem entscheidenden Indikator für die negative öffentliche Wahrnehmung derselben Reliefs. Die auf den Reliefs sichtbaren Spuren wurden durch einen Brauch verursacht, bei dem mit Steinen auf die Figuren gezielt wurde, um Funken und Rauch zu erzeugen, die die Hölle vergegenwärtigen sollten. Es ist nicht möglich, die genauen Umstände zu rekonstruieren, in denen dieser Brauch seinen Anfang nahm. Die Tiefe der Löcher lässt jedoch darauf schließen, dass dieser *Usus* vor

geraumer Zeit seinen Anfang nahm. Auf gleiche Weise belegen die verschiedenen Veroneser Zeugnisse<sup>14</sup>, dass die Auslegung, es handle sich bei diesen Figuren um eine Darstellung des Höllenritts Theoderichs, seit langem fest in der Gegend verwurzelt ist und dass durch die Präsenz jener Reliefs die verleumderische Tradition in Verona lebendig gehalten wurde<sup>15</sup>.

Die Entscheidung, diese verleumderische Sage an einem so prominenten Ort wie der Kirchenfassade von San Zeno darzustellen, verfolgte auch den Zweck, die Autonomie Veronas zu zelebrieren und den heiligen Schutzpatron zu ehren, ohne dabei die kaiserliche Autorität anzufechten, die bei der Veroneser Abtei stets Rückhalt fand. Dank Nicolòs Fähigkeit, die ihn umgebende Wirklichkeit aufzunehmen und den Erzählungen und Sagen Gehör zu schenken, die auf den Plätzen herumschwirrten – es ist in der Tat höchstwahrscheinlich, dass die Sage vom Höllenritt bereits mündlich Verbreitung fand, bevor sie an der Fassade von San Zeno verbildlicht wurde – gelang es ihm, seine künstlerischen Veranlagungen kreativ umzusetzen, um den Anforderungen seitens Politik und Gesellschaft zu erfüllen und den religiösen Idealen seiner Auftraggeber zu entsprechen. So entstand schließlich ein Werk, das in vielerlei Hinsicht ein wahres *Unikum* der Kunstgeschichte darstellt.

#### Die bildliche Tradition des Höllenritts Theoderichs zwischen Wahrheit und Spekulation

Die nachfolgenden Überlegungen sind das Ergebnis von Analysen, die ihrerseits durch die ‚moderne‘ Deutung des Kunstwerks einschränkend beeinflusst wurden. Bedauerlicherweise ist es inzwischen nicht mehr im Detail nachvollziehbar, welchen repräsentativen Zweck diese Reliefs erfüllen sollten und vor allem nicht, wie sich die Deutung der Bilder im 12. Jahrhundert ereignete. Anhand welcher Kriterien erfolgte die

---

<sup>14</sup> Siehe dazu Giovanni Diacono (zitiert in CIPOLLA 1895, 644-645), Girolamo Dalla Corte (DALLA CORTE 1596, 97), Scipione Maffei (MAFFEI 1732, 120) und der Bericht über die Reise Baron Leos von Rožmítal (*Leo's von Rožmítal Reise*, 122).

<sup>15</sup> Siehe dazu das Gedicht von Giosuè Carducci *La leggenda di Teodorico*.

Identifizierung und folglich die Auslegung dieser Darstellungen? Wie viele Deutungsebenen gab es? Man bedenke, dass es sich um Nicolò handelte, der die Bezüge herstellte. Inwieweit war es diesem Volk von gläubigen Ungebildeten möglich, die Reliefs nur anhand des Bildes, ohne den sie begleitenden Text lesen und verstehen zu können, und inwieweit hingegen den Geistlichen? Die Untersuchung der bereits genannten Darstellungen des Höllenritts, die im Laufe der Zeit von verschiedenen Wissenschaftlern als ebensolche interpretiert wurden, basiert hauptsächlich auf dem Vorhandensein oder dem Fehlen bestimmter Merkmale, welche wiederum die Thesen widerlegen, dass es sich in diesen Fällen um die dargestellte Verdammung des Gotenkönigs handele. Schon allein die Tatsache, dass Nicolò auf so unterschiedliche Bildelemente wie Falke und Teufel zurückgriff, um die Singularität der Reliefs zu betonen, veranschaulicht, wie sehr die Bildsprache auch oder vielleicht vor allem im 12. Jahrhundert eines besonderen ikonografischen Vorbilds bedurfte, um die intendierte Botschaft verständlich zu machen. Diesbezüglich lassen sich als weitere Beispiele erneut die ikonografischen Jagddarstellungen des heiligen Hubertus von Lüttich, des heiligen Eustachius sowie ein weiteres Mal die Abbildung von Alexanders Greifenfahrt nennen. Bei all diesen Darstellungen ermöglicht es nur das Vorhandensein bestimmter, sich wiederholender Merkmale, sie einer bestimmten Bildtradition zuzuordnen. Gleichzeitig, wie Curschmann es beispielhaft am Motiv des von einem Drachen halbverschlungenen Ritters erläuterte, können wir nur durch die Wiederholung bestimmter Merkmalgruppen, also eines ikonografischen Musters, verschiedene bildliche Darstellungen identifizieren und einander zuordnen. Auch dann noch, wenn das Ursprungsmotiv der Darstellungstradition, wie in diesem spezifischen Fall, nicht mehr nachzuvollziehen ist.

Um ein Bild einer bestimmten ikonografischen Tradition zuordnen beziehungsweise um grundsätzlich von einer Tradition sprechen zu können, müssen also nicht nur die entsprechenden Merkmale vorhanden sein, sondern auch das sich wiederholende ikonografische Schema.

Bei Alexanders Greifenfahrt ist es zum Beispiel nur der weiten Verbreitung dieser ikonografischen Tradition zu verdanken, dass man heute jede Figur, deren nach oben ausgestreckten Arme sich symmetrisch zwischen zwei Greifen befinden, ohne Zweifel als Darstellung des legendären Abenteurers Alexanders identifizieren kann.

Im Falle der Veroneser Reliefs jedoch verhindert das Fehlen weiterer, analoger Darstellungen, die das ikonografische Schema von San Zeno wiederholen, eine Gegenüberstellung und somit eine klare Identifizierung der Reliefs. Folglich ist eine ikonografische Tradition des Höllenritts Theoderichs kaum wahrscheinlich. Jene Forscher, die verschiedene Zeugnisse miteinander in Verbindung brachten, ohne dieses essentielle und unabdingbare Element zu berücksichtigen, begangen also einen methodologischen Fehler.

Es lässt sich also festhalten, dass man ein Bild nicht einer bestimmten bildlichen Tradition zuordnen kann, wenn das ikonografische Schema keinerlei Verbreitung fand. Es wäre also falsch, bezüglich des Höllenritts von einer bildlichen Tradition zu sprechen, vielmehr handelt es sich um ein einzigartiges Zeugnis, das bis heute nur in den Reliefs von San Zeno Verwirklichung fand.

Im Grunde ist es lediglich die vorhandene Inschrift, die es ermöglicht, diese Reliefs mit dem Ostgotenkönig in Verbindung zu bringen. Und bedenkt man, dass der Name Theoderichs unerwähnt bleibt – solch eine Auslassung ist charakteristisch für das epigrafische *Repertoire* Nicolòs, der gerne mit Anspielungen und Zitaten arbeitete – verdanken wir es einzig und allein der schriftlichen Überlieferung, dass ein Vergleich dieser Texte mit den Reliefs und somit seine Identifizierung als einziges bildliches Zeugnis des Höllenritts möglich ist. Wäre diese Überlieferung nicht auch durch schriftliche Quellen bestätigt worden, wäre man heute wahrscheinlich kaum noch in der Lage, die abgebildete Geschichte nachzuvollziehen. Genau dies geschah im Falle der Zweikampf-Darstellungen, die sich unterhalb der neutestamentarischen Geschichten befinden und zu denen bereits die unterschiedlichsten Hypothesen formuliert wurden. Der Umstand, dass der Name „Mataliana“, der höchstwahrscheinlich der *titulo* jener Episode ist, nirgendwo sonst Erwähnung findet, verhindert bis heute, hinter die Bedeutung dieser Darstellungen zu kommen.

Daraus folgt also, dass die Reliefs von San Zeno nur aufgrund der vorhandenen Inschrift und nur unter der Prämisse, dass diese Tradition auch in schriftlicher Form vorliegt, heutzutage noch verstehbar sind. Gleichzeitig lässt sich anhand eben jenes schriftlichen Aufgreifens des Höllenritts feststellen, dass die Verleumdung König Theoderichs vorrangig in der schriftlichen Rezeption stattfand. Diesbezüglich ist auch

bemerkenswert, dass es von der Episode des Vulkansturzes, welche zuerst in den „Dialogen“ Papst Gregors des Großen erwähnt wird, bis heute nur eine einzige Darstellung ausfindig gemacht werden konnte, nämlich jene innerhalb der „Weltchronik“ Heinrichs von München.

Einige bildliche Zeugnisse entstanden vor der schriftlichen Verbreitung der Tradition, dies sicherlich im Fall von San Zeno. Hier ist es übrigens historisch und kulturell betrachtet äußerst interessant, dass im 12. Jahrhundert in der Poebene auch andere Beispiele profaner Bildkunst entstanden, die die schriftliche Version der dargestellten Themen vorwegzunehmen scheinen. Dies trifft besonders auf die Artus-Sagen zu, die über dem nördlichen Durchgang der Kathedrale von Modena auf einer Archivolte abgebildet sind, oder auch auf die Figuren der beiden Paladine Orlando und Oliviero, die von Nicolò auf die Fassade des Veroneser Doms gehauen wurden.

Die vorliegende Arbeit soll verdeutlichen, dass die Bildkunst von der schriftlichen Tradition unabhängig ist und ebenso betonen, dass man sich bei der Studie profaner bildlicher Darstellungen nicht nur auf den Vergleich mit schriftlich überlieferten Texten stützen sollte, um das zu verstehen, was heutzutage nur noch schwer verständlich ist. Vielmehr sollte in die Betrachtung einfließen, was mit der Bildsprache ausgedrückt werden sollte und welches die intrinsischen Eigenschaften der analysierten Werke sind.

Es ist uns leider nicht mehr vergönnt zu erfahren, aus welchen tieferen Beweggründen die Auftraggeber bestimmte profane Motive auswählten, um sie dann prominent hervorzuheben. Noch einmal: Die Reliefs von San Zeno befinden sich an der Kirchenfassade, am Dom von Modena dekorieren Bildwerke die Archivolte der *Porta della Pescheria* und die Paladine der Kathedrale von Verona befinden sich am Haupteingang. Man könnte die These aufstellen, dass die bildlichen Zeugnisse in diesen Fällen an den Ort ihres Entstehens gebunden und daher nicht dafür bestimmt waren, andernorts Verbreitung zu finden. Die Höllenritt-Reliefs von San Zeno sollten das autonome Verona verherrlichen und den heiligen Schutzpatron sowie den Kampf gegen Ketzerei, der die Stadt mit der kaiserlichen Autorität einte, preisen.

Man kann mit großer Sicherheit davon ausgehen, dass es in Zukunft immer schwieriger sein wird, diese weltlichen Darstellungen zu interpretieren. Mit zunehmender Distanz zum Mittelalter verstehen wir immer weniger, was mit diesen Bildern

ausgedrückt werden sollte und wie sie von den Menschen aufgenommen wurden, die sie betrachteten. Gleichzeitig ermöglicht jedoch eine zunehmende Zahl von fachübergreifenden Studien den intensiveren Austausch zwischen den untereinander verwandten Disziplinen. Man kann also darauf hoffen, dass dank dieser Zusammenarbeit von Wissenschaftlern der Kunstgeschichte, der Literaturwissenschaften und insbesondere der Germanistik, Anglistik und Skandinavistik in naher Zukunft neue und vielleicht überraschende Enthüllungen über die Rezeption der hier analysierten Werke gemacht werden können.

Die vorliegende Arbeit gibt nicht vor, dieses so komplexe Thema in jedem seiner Details erschöpfend beleuchtet zu haben. Ich hoffe jedoch, in diesem noch weitgehend unerforschten Feld wichtige Impulse zu weiteren Untersuchungen gegeben zu haben.

### Resümee

Zum Ende dieser Arbeit scheint es nun sinnvoll, einen zusammenfassenden Rückblick auf die im Laufe dieser Arbeit untersuchten Aspekte werfen, die Hauptargumente und gewonnenen Erkenntnisse der durchgeführten Analysen zu bündeln und abschließend Impulse und Fragestellungen zur Vertiefung bestimmter Forschungsrichtungen zu geben, um zu weiteren Studien in diesem Bereich anzuregen.

Die Figur König Theoderichs, die bis heute kontrovers rezipiert wird, stand im Laufe der Zeit im Mittelpunkt zahlreicher Studien. Der fehlende Austausch zwischen den Forschungsdisziplinen, den verschiedenen Literaturwissenschaften und der Kunstgeschichte, ermöglichte es lange Zeit, dass spekulative Thesen als erwiesen betrachtet und bestimmte Theorien aufgegriffen und weiterentwickelt wurden, ohne dass sie auf ihre Richtigkeit geprüft wurden. Dies gilt, wie aufgezeigt, besonders in Bezug auf das Vorhandensein einer bildlichen Tradition des Höllenritts Theoderichs, der im Fokus dieser Arbeit steht.

Der Umstand, dass diese verleumderische Tradition zum ersten Mal in den beiden 1138 von Nicolò erschaffenen Reliefs auf der Fassade der Kirche von San Zeno ihren Ausdruck fand, wie wiederholt demonstriert, hat verschiedene Wissenschaftler dazu

veranlasst, sich diesem Beispiel in nicht immer übereinstimmender Weise zu bedienen, um damit verschiedene Thesen aufzustellen oder zu belegen, die die bildliche Rezeption des Gotenkönigs in einem sehr breiten Kontext betrachten.

Die parallele Analyse der 14 Bildzeugnisse, die von der Forschung mit der Tradition des Höllenritts Theoderichs in Verbindung gebracht wurden, hat es jedoch ermöglicht, eine Reihe von Ungenauigkeiten und methodologischen Fehlern aufzuzeigen, die teils der Zugehörigkeit der verschiedenen Wissenschaftlern zu nur kunstgeschichtlich geprägten Fachrichtungen geschuldet sind, teils der begrenzten Mittel, die den Forschern zu Verfügung standen. In einigen Fällen hatten sie nicht die Gelegenheit, die Untersuchungsobjekte direkt in Augenschein zu nehmen oder sie besaßen lediglich unzureichende Abbildungen. Emblematisch hierfür ist, wie bereits hervorgehoben, ein von Rita Lejeune angeführte Zeugnis, dessen Existenz überhaupt nicht belegbar ist. Die Unmöglichkeit, Untersuchungsobjekte nicht in direkten Augenschein zu nehmen, war für diese Studien zweifelsohne von großem Nachteil. Denn genauso grundlegend wie der Textabgleich es in den Literaturwissenschaften ist, so ist es im kunstgeschichtlichen Kontext die Sichtung des Kunstwerks. Eine adäquate Analyse der Zeugnisse ist jedoch nicht immer möglich, da dies einen Besuch an Ort und Stelle voraussetzt, was in manchen Fällen eine Reise bedeutet, die nicht immer realisierbar ist. Nichtsdestotrotz wurde im Zuge dieser Arbeit soweit wie möglich versucht, die untersuchten Werke in ihrem originalen Umfeld zu betrachten.

Eine weitere Ursache für interpretative Missverständnisse kann an der großen Verbreitung von Jagdszenen in der romanischen Kunst liegen. Als Reminiszenzen an die Antike, die den Künstlern sehr am Herzen lag, als Vorrecht des Adels und daher Ausdruck des Standesprivilegs, voll symbolischer und eschatologischer Bedeutungen, erfreuten sich Jagdszenen und insbesondere Szenen der Hirschjagd größter Beliebtheit im Mittelalter.

Durch die Analyse der stilistischen, ikonografischen und epigrafischen Elemente, die die Veroneser Reliefs kennzeichnen, wurde deutlich, wie es Nicolò mittels Integration einer Reihe von Details, am bedeutendsten ist hier sicher der Teufel nahe des Höllenportals, gelang, diese Darstellung von denen üblicher Jagdszenen abzugrenzen und sie als eine Darstellung des Höllenritts Theoderichs erkennbar zu machen.

Bezüglich der Methodologie wurde außerdem hervorgehoben, dass nur die gleichzeitige Präsenz bestimmter charakteristischer Elemente es erlaubt, ein ikonografisches Zeugnis einer tatsächlichen bildlichen Tradition zuzuordnen. Zu diesem Zweck wurden Beispiele aus der profanen Kunst herangezogen, nämlich Alexanders Greifenfahrt und das Motiv des von einem Drachen halbverschlungenen Mannes. Abgesehen davon, dass man im Fall der Greifenfahrt den Ursprung der Tradition zurückverfolgen kann, dieser beim zweiten Beispiel hingegen noch unbekannt ist, bleibt die Erkenntnis, dass Darstellungen, die dieselben ikonografischen Charakteristiken aufweisen, ohne Zweifel derselben bildlichen Tradition angehören. Dies gilt nicht, wie von Fall zu Fall aufgezeigt, für die 14 untersuchten Zeugnisse, die in keinerlei Weise mit der Höllenritt-Tradition in Verbindung gebracht werden können, auch wenn sie sicherlich ein weiteres Mal demonstrieren, welch großen Anklang Jagdszenen im Mittelalter fanden.

Ist man sich dem Nichtvorhandensein einer bildlichen Tradition des Höllenritts Theoderichs bewusst, bleibt nur festzustellen, dass es sich bei den Werken Nicolòs tatsächlich um ein Unikum in der Kunstgeschichte handelt.

Mit großer Sicherheit handelte es sich bei der Epoche, in der diese Figuren erschaffen wurden, um eine Zeit des Wandels, in der sich wichtige Entwicklungen vollzogen. Die Neuerungen in der Art des Predigers und der Einsatz von profanen Exempla, die die Botschaft an die Gläubigen ansprechender, unmittelbarer und auch klarer vermitteln sollten, sind wahrscheinlich die ersten Indizien für die Einführung profaner Motive in die ikonografischen Programme, die die romanische Kunst charakterisieren.

Die große Wahrnehmungsdistanz und die Verständnisprobleme, mit denen der Beobachter und der moderne Wissenschaftler zu kämpfen haben, gestalten die Erforschung der Intentionen und Motive hinter diesen Bildprogrammen als schwierig. Auch in diesem Aspekt sind die Tafeln San Zeno eindeutig beispielhaft. Die Inschriften zum Höllenritt lassen uns einerseits den Protagonisten identifizieren, das heißt Theoderich, auch wenn sich Nicolò auf die Angabe „*regem stultum*“ beschränkt, und andererseits die Geschehnisse, auf die sich bezogen wird. Aber dies ist nur möglich, da diese verleumderische Tradition in den schriftlichen Quellen sehr gut nachzuvollziehen ist. Dies gilt allerdings nicht für die abgebildete Szene unterhalb der neutestamentarischen

Darstellungen, die bereits mehrmals und auf unterschiedlichste Weise interpretiert wurde, auch aufgrund der Tatsache, dass der *titulo* der Szene, „Mataliana“, bis heute nicht zugeordnet werden konnte und daher häufig übergangen wird. Die im Zuge dieser Arbeit herangezogenen Studien bestätigten die diesbezüglichen Schwierigkeiten der Forscher und führten andere von Inschriften begleitete Bildzeugnisse als Beispiele an, die allerdings zur Entschlüsselung der noch nicht zugeordneten Szenen nicht beitragen konnten.

Auch die Reliefs auf der Archivolte der *Porta della Pescheria* in der Kathedrale von Modena geben weiterhin Rätsel auf. Denn obwohl die dargestellten Personen namentlich bezeichnet sind, als erster sei hier König Artus genannt, und die Reliefs somit sicherlich auf eine Episode der Artus-Sage anspielen, ist es bis heute noch nicht gelungen, sie näher zu identifizieren.

Daraus lässt sich schließen, dass Forscher, um zeitliche Distanz und veränderte Wahrnehmungssituation zu überwinden, dazu tendieren, in schriftlichen Quellen nach Belegen zu suchen, mit deren Hilfe sie dann bildliche Quellen dechiffrieren. Dabei lassen sie jedoch außer Acht, dass diese Quellen meist der schriftlichen Fassung vorausgehen und das Bilder und bildliche Quellen selbstständig sind und in sich vollendete Zeugnisse darstellen.

Nicolò hat sich sowohl in Verona als auch bei der Schaffung anderer ihm zugesprochener Werke als gegenwartsnaher Künstler hervorgetan, als weiser Interpret des damals stattfindenden Wandels. Bei den Tafeln, die Theoderich gewidmet sind, ist allein schon ihre Anbringung von größter Bedeutung. Ihre Großflächigkeit hebt zusätzlich die große Bedeutung, die ihnen zukam, hervor. Bei der künstlerischen Umsetzung greift Nicolò auf Elemente der klassischen Kunst zurück, um auf die historische Figur des Protagonisten und auf seine Verbindung zur Antike zu verweisen. Mit dem Hinzufügen der Inschrift schafft er de facto zwei Ebenen, zwei Lesarten. Eine Lesart ist rein bildlich, verständlich für ein einfaches Publikum bestehend aus gläubigen Analphabeten, die andere Lesart richtet sich, da in Latein geschrieben, der offiziellen Sprache von Kirche und Kultur, an Geistliche und solche, die über die sprachlichen Mittel verfügten, um diese Schriften zu verstehen. Zum Schluss signierte Nicolò seine Werke und demonstriert so

seine Vorreiterrolle als ein erneut mit Identität und Autorität ausgestatteter Künstler, eine allgemein für den Beginn des 13. Jahrhunderts prägende Gestalt.

All dies entstand sicherlich auch aufgrund der intensiven Zusammenarbeit und Interaktion zwischen Künstler und Auftraggeber, den Mönchen von San Zeno. Die wichtige Abtei, damals eine der bekanntesten und einflussreichsten in der Po-Ebene und in Venetien, galt lange als Bollwerk der königlichen Herrscher nördlich der Alpen. Und obwohl man sich den damaligen Zeiten und den die Epoche prägenden Entwicklungen entsprechend verhielt, verrät uns die Entscheidung, anstatt eines segnenden Christus die Figur des heiligen Bischofs, des Stadtpatrons, in die Lünette einzufügen, eindeutig ein gleichzeitiges Zugehörigkeitsempfinden zur kommunalen Autorität. Im Gegenzug wird die Abtei mit dem Privileg ausgestattet, den Triumphwagen innerhalb der eigenen Mauern verwahren zu dürfen und erhält die Erlaubnis, wichtige Märkte abzuhalten. Die Intentionen des Künstlers und seiner Auftraggeber zielen also nicht darauf ab, eine klare politische Position in die eine oder in die andere Richtung zu beziehen, viel wahrscheinlicher ist es, dass die Entscheidung, die Episode um Theoderich unterhalb der alttestamentarischen Szenen und innerhalb eines wichtigen ikonografischen Programms abzubilden, es ermöglichte, ein interessantes und gänzlich neues Gleichgewicht zwischen den Mächten zu finden. Der Ausdruck „*regem stultum*“ in der Inschrift kann mit Bezug auf die Figur Theoderichs verstanden werden, aber auch in einem breiteren Sinn, nämlich als eine Mahnung an jede mit königlicher Autorität ausgestattete Person.

Leider ist es nicht mehr möglich, die Intentionen des Künstlers und seiner Auftraggeber in Erfahrung zu bringen. Die Tatsache jedoch, dass die Sage um den Höllenritt Theoderichs in den schriftlichen Quellen häufig Erwähnung fand, sich dies aber auf bildlicher Ebene nicht wiederholte, kann auf eine tiefe lokale Verwurzelung dieser Episode und infolge auf eine seltene Verwendung anderenorts hinweisen.

Mit großer Wahrscheinlichkeit wurde sich diese verleumderische Sage im Volk erzählt und so überliefert. Dass die Bewohner der Gegend die Figuren mit Steinen bewarfen, um den Höllenflammen ähnliche Funken auszulösen, ein Brauch, der mit der Zeit die heute sichtbaren Beschädigungen hervorrief, zeigt deutlich, wie stark der Glaube an die Sage in der Veroneser Bevölkerung verankert war.

Betrachtet man ihre Verbreitung, war für Zeitgenossen auch die Bildversion verständlich und man assoziierte sie dank der hervorgehobenen Elemente, der Hirschjagd, dem Teufel und der Hölle, sofort mit der Sage. Dies wäre in einem anderen Kontext wohl kaum der Fall gewesen.

Außerdem stellt sich die Frage, ob es angesichts der kontroversen und mannigfaltigen Rezeption der Theoderich-Figur Sinn gemacht hätte, anderenorts eine verleumderische Darstellung zu übernehmen, nach welcher Theoderich sein verdientes Ende findet und zu Pferd in die Tiefen der Hölle stürzt.

Während wir es im bereits aufgezeigten Fall von Karl dem Großen und seinen Paladinen aber auch bei König Artus und den Rittern der Tafelrunde mit einheitlichen und stimmigen Interpretationen zu tun haben, die in Kohärenz zu den jeweiligen Persönlichkeiten stehen, Verteidiger des Glaubens gegen die Heiden der eine, Vertreter der ritterlichen Ideale der andere, ist dies nicht der Fall bei Theoderich, einer bereits zu Lebzeiten enigmatischen Persönlichkeit, dessen Rezeption, wie man sehen konnte, ebenso breit und widersprüchlich ist. Mit großer Wahrscheinlichkeit hat diese nicht zu vernachlässigende Besonderheit die Verbreitung einer bildlichen Tradition schwierig, wenn nicht sogar unmöglich gemacht. Im ersten Kapitel dieser Arbeit wurde das überaus breite Spektrum in der Theoderich-Rezeption analysiert und belegt, dass die kontroverse Theoderich-Rezeption nicht nur die schriftlichen Quellen betrifft, sondern auch die bildlichen Darstellungen, und wie unterschiedlich er insgesamt in den verschiedenen Epochen und Gegenden rezipiert wurde.

Unabhängig also von der bedeutsamen Verankerung des Motivs an seinem Entstehungsort, ist es genau diese besondere Ambiguität der Theoderich-Rezeption, die die Verbreitung einer einheitlichen und kohärenten bildlichen Tradition des Gotenkönigs wahrscheinlich verhindert hat.

Eine These zu vertreten, die aus einer Negation besteht, ist niemals leicht. Häufig entsteht der Eindruck, lediglich etwas zu dekonstruieren, anstatt etwas zu demonstrieren. Und geht es an das Korrigieren von Theorien, die trotz ihrer Mängel Zuspruch gefunden haben, ist das keine einfache Operation. Das Ziel dieser Arbeit, nämlich Klarheit bezüglich der bildlichen Rezeption des Höllenritts zu schaffen, scheint erreicht. Die untersuchten Zeugnisse belegen einerseits ein weiteres Mal die große Verbreitung des

Jagdmotivs in verschiedensten Formen und mit unterschiedlichen Charakteristika, andererseits machen sie deutlich, dass die Existenz einer bildlichen Tradition des Höllenritts nicht nachzuweisen ist. Diese Arbeit konnte so also eine Lücke in der bisherigen Forschung füllen, die dem Umstand geschuldet ist, dass die Tafeln von San Zeno von Wissenschaftlern unterschiedlicher Fachgebiete der Kunstgeschichte untersucht und interpretiert wurden, was jeweils einherging mit unvermeidbaren methodologischen Ungenauigkeiten. Gleichzeitig konnte bewiesen werden, dass die bildliche Darstellung stets fest an ihrem Entstehungsort verankert ist und dass die Figuren Nicolòs ein Unikum in der Kunstgeschichte darstellen.

Die vorgelegte Arbeit soll auch als Anregung dienen für neue und konstruktive Studien zur bildlichen Theoderich-Rezeption, sowie allgemein zur Verbreitung von profanen Motiven in der romanischen Kunst. Für die Zukunft wäre eine größere Zusammenarbeit zwischen den verwandten Disziplinen und eine Öffnung hin zu interdisziplinären Studien wünschenswert, da sie das Verständnis von jahrhundertealten Kunstwerken fördern können, seien diese ikonografischer oder schriftlicher Natur.

Abschließend sollen nun noch ein paar Fragen formuliert werden, die bis dato unbeantwortet geblieben sind: Warum fand die Verleumdung des Gotenkönigs zwar große Verbreitung in schriftlichen Texten, man denke hier nur an die Episode des Vulkansturzes, aber nicht auch in den bildenden Künsten? Ist es denkbar, dass sich die Resonanz dieser verleumderischen Tradition hauptsächlich in schriftlicher Form niederschlug, da sich die Rezeption der Sage wahrscheinlich auf einen genau definierten Kreis von *litterati* beschränkte, und ohne dabei jemals eine lehrhafte Funktion anzunehmen?

Oder war es vielleicht einfach die Genialität Nicolòs, dem es gelang, die Sage vom Höllenritt in jedem seiner Details darzustellen, in dem er, wie aufgezeigt wurde, ikonografische und schriftliche Elemente meisterhaft miteinander kombinierte und es so unmöglich machte, seinem Vorbild andernorts nachzueifern?

Interessant ist sicherlich die Feststellung, dass dieses einzige bildliche Zeugnis des Höllenritts zwar weder im 12. Jahrhundert noch in der darauffolgenden Zeit Verbreitung fand, es nichtsdestotrotz zu wichtigen Thesen und einem breiten Spektrum an Spekulationen inspirierte, die jedoch zuletzt der wissenschaftlichen Grundlage entbehren.

Und obwohl diese korrigierende Analyse der bildlichen Rezeption des Gotenkönigs, die sich explizit auf die Höllenritt-Tradition beschränkte, hiermit vollendet ist, bleibt die Hoffnung, anhand dieser Arbeit nicht nur verdeutlicht haben zu können, dass es im Bereich der Theoderich-Studien noch sehr viele Aspekte zur Vertiefung gibt, sondern auch neue Impulse zum Verständnis dieser vielleicht kontroversen aber äußerst faszinierenden historischen Persönlichkeit gegeben zu haben.



## Bibliografia

Fonti:

AGNELLUS, *Liber pontificalis*

Agnellus Ravennatis, *Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis*, a cura di Claudia Nauerth, Freiburg, 1996.

*Annales*

*Annales Colonienses maximi*, in Karl Pertz (a cura di), *Annales aevi Suevici*, in: *Monumenta Germaniae Historica*, Vol. 17, Hannover, 1861, pp. 723-847.

AUGUSTINUS, *Enarrationes*

Augustinus Hipponensis, *Enarrationes in Psalmos 41*, in Jacques Paul Migne (a cura di), *Patrologia Latina*, Vol. 36, Paris, 1845, pp. 464-476.

BARBARANI, *Tutte le poesie*

Berto Barbarani, *Tutte le poesie*, a cura di Giuseppe Silvestri, Verona, 1953.

*Bibbia*

*La Bibbia di Gerusalemme*, edizione italiana e adattamenti a cura di un gruppo di biblisti italiani, testo biblico de La Sacra Bibbia della CEI, 'editio princeps' 2008, note e commenti de La Bible de Jérusalem, nuova edizione 1998, Bologna, 2009.

CARDUCCI, *Rime*

Giosuè Carducci, *Rime Nuove*, Bologna, 1887.

*Chronicon imperatorum*

*Chronicon imperatorum et pontificum Bavaricum*, in Georg Waitz (a cura di), *Annales aevi Suevici*, in: *Monumenta Germaniae Historica*, Vol. 24, Suppl. Vol. 16/17, Hannover, 1879, pp. 220-225.

*Dresdener Heldenbuch*

*Das Dresdener Heldenbuch und die Bruchstücke des Berlin-Wolfenbütteler Heldenbuchs*, a cura di Walter Kofler, Stuttgart, 2006.

FRISINGENSIS, *Chronica*

Otto Frisingensis, *Chronica sive historia de duabus civitatibus - Chronik oder die Geschichte der zwei Staaten*, a cura di Walther Lammers e Adolf Schmidt, Darmstadt, 1961.

*Geschichte Thidreks*

*Die Geschichte Thidreks von Bern. Neuauflage mit Nachwort von Helmut Voigt*, a cura di Fine Erichsen, Düsseldorf, 1967.

*Gesta Romanorum*

*Gesta Romanorum*, a cura di Hermann Oesterley, Berlin, 1872.

GREGORIUS, *Dialoghi*

Gregorius, Papa I., *Dialoghi - Storie di santi e di diavoli*, a cura di Salvatore Pricoco e Manlio Simonetti, Vol. 2, Milano, 2006.

GRIMM, *Heldensage*

Wilhelm Grimm, *Die deutsche Heldensage. Unter Hinzufügung des Nachtrags von Karl Müllenhoff und Oskar Jänicke aus der Zeitschrift für Deutsches Altertum*, Darmstadt, 1957<sup>4</sup>.

HEINRICH, *Weltchronik*

Heinrich von München, *Weltchronik - Die Weltchronik Heinrichs von München. Neue Ee*, a cura di Frank Shaw, Berlin, 2008.

*Heldenbuch*

*Heldenbuch - Das deutsche Heldenbuch*, a cura di Adelbert von Keller, Stuttgart, 1867.

HRABANUS, *De universo*

Hrabanus Maurus, *De universo VII*, in: Jacques Paul Migne (a cura di), *Patrologia Latina*, Vol. 111, Paris, 1852, pp. 180-218.

IORDANIS *De origine*

Iordanis, *De origine actibusque Getarum*, a cura di Francesco Giunta e Antonino Grillone, Roma, 1991.

*Leo's von Rožmital Reise*

*Des böhmischen Herrn Leo's von Rožmital Ritter-, Hof- und Pilger-Reise durch die Abendlande 1465 – 1467. Beschrieben von zweien seiner Begleiter*, a cura di Johann Andreas Schmeller, Stuttgart, 1844.

*Libro exemplos*

*Libro de los exemplos por A.B.C.*, a cura di Clemente Sánchez e Andrea Baldissera, Pisa, 2005.

*Physiologus*

*Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik*, a cura di Otto Seel, Zürich, 1987<sup>5</sup>.

*Piðriks Saga*

*Piðriks Saga af Bern*, a cura di Henrik Bertelsen, Vol. 1, København, 1905.

PLINIUS, *Naturalis*

Caius Plinius Secundus, *Naturalis Historia - Naturkunde*, a cura di Roderich König e Gerhard Winkler, Vol. 8: Zoologie: Landtiere, Düsseldorf e München, 1976.

PROCOPII, *De bello*

Procopii Caesariensis, *De bello Gothico - La guerra gotica di Procopio di Cesarea*, a cura di Elio Bartolini e Domenico Comparetti, Torino, 1970.

*Scriptum super apocalypsim*

*Scriptum super apocalypsim cum imaginibus. Codex bibliothecae capituli semper fidelis metropolitani Pragensis in solemnem memoriam anni jubilaei ab erecto episcopatu Pragensi nongentesimi editus a S. F. Capitulo metropolitano, a cura di Wenceslaus Dortum e Anton Frid, Praha, 1873.*

*Sonetti*

*Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli, a cura di Aldo Francesco Massera, Vol. 2, Bari, 1920.*

*Wartburgkrieg*

*Der Wartburgkrieg, a cura di Karl Simrock, Stuttgart, 1858.*

## Letteratura critica:

## ANDERS 1997

Andrén Anders, Paradise Lost. Looking for Deer Parks in Medieval Denmark and Sweden, in: Hans Andersson (a cura di), *Visions of the past, trends and traditions in Swedish medieval archaeology*, Lund, 1997, pp. 469-490.

## ANDERSON 1928

William Anderson, Lund, Bari och Compostella, in: *Studier i Konstvetenskap tillägnade Ewert Wrangel*, Lund, 1928, pp. 3-34.

## ANDERSSON 1968

Aron Andersson, *L'art scandinave*, Vol. 2, Paris, 1968.

## ANGERBAUER 1979

Wolfram Angerbauer et al., *700 Jahre Clebronn*, Clebronn, 1979.

APPUHN 1985<sup>3</sup>

Horst Appuhn, *Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland*, Darmstadt, 1985<sup>3</sup>.

## ARBMAN 1950

Holger Arbman e Erik Cinthio, Vår äldsta konst, in: *Tidens konsthistoria*, Vol. 3, Stockholm, 1950, pp. 31-87.

## ARSLAN 1934

Edoardo Arslan, Cenni sulle relazioni tra la pittura romanica d'oltralpe e alto atesina, in: *Studi trentini. Rivista della Società di Studi Trentini di Scienze Storiche*, Vol. 15, Trento, 1934, pp. 317-329.

## ARSLAN 1943

Edoardo Arslan, *La pittura e la scultura Veronese dal secolo VIII al secolo XIII, con un'appendice sull'architettura romanica veronese*, Milano, 1943.

## ATZ 1873

Karl Atz, Die alten Wandgemälde in der Capelle der Burgruine Hoch-Eppan, in: *Mittheilungen der Kaiserlich Königlichen Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, Vol. 18, Wien, 1873, p. 277.

## ATZ 1882

Karl Atz, Die Burgruine Hocheppan, in: *Mitteilungen der Kaiserlich Königlichen Zentral Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst und Historischen Denkmale*, Vol. 8, Wien, 1882, pp. 24-28.

## ATZ 1909

Karl Atz, *Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*, Innsbruck, 1909.

## AUSBÜTTEL 2003

Frank Ausbüttel, *Theoderich der Große*, Darmstadt, 2003.

## AUS'M WERTH 1868

Ernst Aus'm Werth, *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*, Vol. 3, Leipzig, 1868.

## BÄRMANN 2001

Michael Bärmann, *Heinrichs 'Reinhart Fuchs' und die Literatur des deutschsprachigen Südwestens: eine mittelalterliche Literaturlandschaft im Spiegel der satirischen Tierdichtung*, Freiburg im Breisgau, 2001.

## BARSANTI 2008

Claudia Barsanti, Il Medaglione d'oro di Teoderico. Il ritrovamento, in: Claudia Barsanti et al. (a cura di), *Rex Theodericus, il medaglione d'oro di Morro d'Alba*, Morro d'Alba, 2008, pp. 3-10.

## BASCHET 1996

Jérôme Baschet, Inferno, in: Angiola Maria Romanini (a cura di), *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. 7, Roma, 1996, pp. 351-357.

## BAUM 1949

Julius Baum, Darstellungen aus der germanischen Götter- und Heldensage in der nordischen Kunst, in: Olga Fröbe-Kapteyn (a cura di), *Der Mensch und die mythische Welt*, Vol. 17, Zürich, 1949, pp. 335-358.

## BECHTOLD 2000

André Bechtold (a cura di), *Castel Roncolo. Il maniero illustrato*, Bolzano, 2000.

## BEISSEL 1896

Stephan Beissel, Die Skulpturen des Portals zu Remagen, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, Vol. 9, Düsseldorf, 1896, pp. 151-160.

## BENEDIKT 1954

Erich Benedikt, Die Überlieferungen vom Ende Dietrichs von Bern, in: *Festschrift für Dietrich Kralik, dargebracht von Freunden, Kollegen und Schülern*, Horn, 1954, pp. 99-111.

## BERNARDI 2008

Gabriella Bernardi, Il ritratto musivo di Sant'Apollinare Nuovo: Teoderico o Giustiniano?, in: Claudia Barsanti et al. (a cura di), *Rex Theodericus, il medaglione d'oro di Morro d'Alba*, Morro d'Alba, 2008, pp. 141-144.

## BERSCHIN 1992

Walter Berschin, *Die Palatina in der Vaticana, eine deutsche Bibliothek in Rom*, Stuttgart, 1992.

## BETTINI 1971

Sergio Bettini, Le vergini di Castell'Appiano, in: *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia, 1971, pp. 18-22.

## BISOGLI 1976

Fabio Bisogni, Problemi iconografici riminesi: la Cappella di San Matteo in Santa Maria in Porto Fuori, in: *Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura*, Vol. 27, 1,1, Firenze, 1976, pp. 39-48.

## BÖCKLER 1931

Albert Böckler, *Die Bronzetiir von Verona*, Marburg, 1931.

## BOECKLER 1923

Albert Boeckler, *Das Stuttgarter Passionale*, Augsburg, 1923.

## BOLZANI 1994

Paolo Bolzani, *Teodorico e Galeata, un'antologia critica*, Ravenna, 1994.

## BORCHERT 2005

Sabine Borchert, Das Bild Theoderichs des Großen in der Chronik des sog. Fredegar, in: Sebastian Kolditz (a cura di), *Geschehenes und Geschriebenes. Studien zu Ehren von Günther S. Henrich und Klaus-Peter Matschke*, Leipzig, 2005, pp. 435-452.

## BORNSTEIN 1988

Christine Verzár Bornstein, *Portals and politics in the early Italian city-state: the sculpture of Nicholas in context*, Parma, 1988.

## BORNSTEIN 1992

Christine Verzár Bornstein, Text and image in North Italian Romanesque sculpture, in: Deborah Kahn (a cura di), *The Romanesque frieze and its spectator: the Lincoln symposium papers*, London, 1992, pp. 120-140, 205-207.

## BRANTING 1932

Agnes Branting e Andreas Lindblom, *Medieval Embroideries and Textiles in Sweden*, Vol. 2, Uppsala, 1932.

## BRAUN 1859

Johann Braun, *Das Portal zu Remagen. Programm zu Friedrich Gottlieb Welckers fünfzigjährigem Jubelfeste am 16. Oktober 1859*, Bonn, 1859.

## BROSCHKEIT 1990

Felicia Broschkeit, *Figürliche Darstellungen in der romanischen Bauornamentik des Rhein-Maas-Gebietes*, Köln, 1990.

## BRUGNOLI 1987

Pierpaolo Brugnoli, *La cattedrale di Verona nelle sue vicende edilizie dal secolo IV al secolo XVI*, Venezia, 1987.

## BRUHIN 2002

Andrea Bruhin, Die romanischen Skulpturen der Abteikirche Andlau und das geistliche Spiel. Strukturelle und funktionale Parallelen zwischen zwei verwandten Ausdrucksformen, in: Eckart Conrad Lutz (a cura di), *Literatur und Wandmalerei. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter. Freiburger Colloquium vom 2. bis 5. September 1998*, Vol. 1, Freiburg, 2002, pp. 83-107.

## BUDDE 1969

Rainer Budde, *Der Skulpturenschmuck des 13. Jahrhunderts im Dom zu Münster ein Beitrag zur Plastik in Westfalen*, Köln, 1969.

## BUDDE 1979

Rainer Budde e Alert Hirmer, *Deutsche Romanische Skulptur 1050-1250*, München, 1979.

## BUSETTO 1987

Giorgio Busetto, Tracce iconografiche della prima diffusione dell'epopea carolingia in Italia, in: Anna Imelde Galletti e Roberto Roda (a cura di), *Sulle orme di Orlando: Leggende e luoghi carolingi in Italia. I paladini de Francia nelle tradizioni italiane: Una proposta storico antropologica*, Padova, 1987, pp. 41-51.

## BÜTTNER 2009

Frank Büttner, *Einführung in die Ikonographie Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München, 2009.

## CAGIANO DE AZEVEDO 1982

Michelangelo Cagiano de Azevedo, Verona gota e longobarda, in: *Verona in età gotica e longobarda. Atti del convegno del 6-7 dicembre 1980*, Verona, 1982, pp. 185-193.

## CAHN 1992

Walter Cahn, Romanesque sculpture and the spectator, in: Deborah Kahn (a cura di), *The Romanesque frieze and its spectator: the Lincoln symposium papers*, London, 1992, pp. 45-60, 194-196.

## CALVETTI 1995

Anselmo Calvetti, *Alle origini di miti fiabe e leggende, Teodorico e altri protagonisti*, Ravenna, 1995.

## CALZONA 1985

Arturo Calzona, Nicolò a Verona: la facciata e il protiro di San Zeno, in: Angiola Maria Romanini (a cura di), *Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del Seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 Settembre 1981, organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria*, Vol. 2, Ferrara, 1985, pp. 441- 489.

## CAMPANA 1984

Augusto Campana, La testimonianza delle iscrizioni, in: *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, Modena, 1984, pp. 363-373.

## CARRARA 1964

Mario Carrara, L'anonimo Valesiano, in: *Verona e il suo territorio*, Vol. 2, Verona, 1964, pp. 406-412.

## CARRARA 1982

Mario Carrara, La «Leggenda di Teodorico» e le sculture sulla facciata della basilica zenoniana di Verona, in: *Verona in età gotica e longobarda. Atti del convegno del 6-7 dicembre 1980*, Verona, 1982, pp. 53-67.

## CATALANO 1939

Michele Catalano, Le statue di Guglielmo e Renoardo nel Duomo di Verona, in: *Archivum romanicum: nuova rivista di filologia romanza*, Vol. 23, Genève, 1939, pp. 359-376.

CHARBONNEAU-LASSAY 1995<sup>2</sup>

Louis Charbonneau-Lassay *Il bestiario del Cristo: la misteriosa emblematica di Gesù Cristo*, Vol. 1, Roma, 1995<sup>2</sup>.

## CHIELLINI NARI 1991

Monica Chiellini Nari et al., *La porta della Pescheria nel Duomo di Modena*, Modena, 1991.

## CICCARESE 2002

Maria Pia Ciccicarese, *Animali simbolici, alle origini del bestiario cristiano*, Vol. 1: Agnello – Gufo, Bologna, 2002.

## CIOL 2002

Elio Ciol, Stefano Ciol, *La facciata del Duomo di Orvieto: teologia in figura*, Cinisello Balsamo, 2002.

## CIPOLLA 1895

Carlo Cipolla, Per la leggenda di re Teodorico in Verona, in: Carlo Cipolla (a cura di), *Per la storia d'Italia e de' suoi conquistatori nel Medio Evo più antico*, Bologna, 1895, pp. 575-667.

CIPOLLA 1954<sup>2</sup>

Carlo Cipolla, *La storia politica di Verona. Riveduta dall'autore e da Luigi Simeoni a cura di Ottavio Pellegrini*, Verona, 1954<sup>2</sup>.

## COLVILLE 1959

Norman Colville, *Cornwall's historic Churches*, Chichester, 1959.

## CORNELL 1944

Henrik Cornell, *Den svenska konstens historia*, Stockholm, 1944.

## COSTANTINI 2009

Carlo Costantini, *L'iconografia del cavaliere medievale*, Perugia, 2009.

## COURCELLE 1964

Pierre Courcelle, *Histoire littéraire des grandes invasions germaniques*, Paris, 1964.

## CURSCHMANN 2007

Michael Curschmann, *Wort, Bild, Text: Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früherer Neuzeit*, Vol. 2, Baden-Baden, 2007.

## DAHLKE 1882

Gotthilf Dahlke, Romanische Wandmalereien in Tirol, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Vol. 5, Berlin, 1882, pp. 113-146.

## DALLA CORTE 1596

Girolamo Dalla Corte, *L'Istoria di Verona. Divisa in due parti, et in XXII libri, nella quale non solo a pieno si contengono le cose pertinenti alla detta città, ma molte altre ancora si toccano, che alle altre città, e luoghi circonvicini si aspettano*, Vol. 1, Verona, 1596.

## DALLAPIAZZA 2013

Michael Dallapiazza, Theoderich der Grosse, in: *Der Neue Pauly, Supplemente 8: Historische Gestalten der Antike*, Stuttgart e Weimar, 2013, pp. 978-987.

## DALLE MULE 2012

Anna Dalle Mule, Influences of the Northern European Epic Tradition on the Reliefs of the Facade of the Basilica of San Zeno, in: Sibylle Jefferis (a cura di), *Medieval German Textrelations: Translation, Editions, and Studies, Kalamazoo Papers 2010-2011*, Göppingen, 2012, pp. 267-316.

## DA LISCA 1956

Alessandro Da Lisca, *La basilica di San Zenone in Verona*, Verona, 1956.

## DE DARTEIN 1882

Fernand De Dartein, *Architettura romanica a pavia*, Belgioioso, 1995.

## DEHIO 1984

Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Rheinland-Pfalz und Saarland*, München, 1984.

## DEMUS 1968

Otto Demus, *Romanische Wandmalerei*, München, 1968.

## DE VRIES 1961

Jan de Vries, Theoderich der Große, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Vol. 11, Heidelberg, 1961, pp. 319-330.

## DI RISIO 1987

Angelora Brunella Di Risio, *L'Abbazia di San Giovanni in Venere*, Cinisello Balsamo, 1987.

## DONÀ 2003

Carlo Donà, *Per le vie dell'altro mondo: l'animale guida e i misteri del viaggio*, Catanzaro, 2003.

## DONÀ 2008

Carlo Donà, Animali guida e santi, in: Maria Teresa Giaveri (a cura di), *Lo sguardo azzurro, costanti e varianti nell'immaginario mediterraneo*, Messina, 2008, pp. 187-210.

## DONIN 1916

Richard Kurt Donin, Romanische Portale in Niederösterreich, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Kaiserlich Königlichen Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, Vol. 10, Wien, 1916, pp. 98-99.

## D'ONOFRIO 2005

Mario D'Onofrio, *Primavera e nobiltà: la figura di maggio nel medioevo*, Roma, 2005.

## EBERLEIN 1965

Erich Eberlein, Das Bestiarium von Hocheppan, in: *Der Schlern. Monatszeitschrift für Südtiroler Landeskunde*, Vol. 39, Bolzano, 1965, pp. 211-214.

## ECCHELI 1958

Luigi Eccheli, La Canzone di Ildebrando nelle Sculture della Basilica di San Zeno, in: *Vita Veronese*, Vol. 9, Verona, 1958, pp. 20-22, 95-112.

## EGG 1965

Erich Egg, *Reclams Kunstführer Italien*, Vol. 2: Oberitalien, Ost., Stuttgart, 1965.

## ELLGER 1975

Dietrich Ellger, Einzelberichte zur Denkmalpflege 1967-1973, in: *Westfalen*, Vol. 53, Münster, 1975, pp. 277-810.

## ENZENBERG 1972

Enzenberg Elisabeth Gräfin e Peter Steiner, *Hocheppan*, München und Zürich, 1972.

## EPKING 2004

Simone Epking, *Der Dom zu Münster: 793-1945-1993*, Vol. 2,1: Die Ausstattung, Bonn, 2004.

## ERIKSSON 1977

Torkel Eriksson, *Konsten i Sverige. Medeltiden*, Stockholm, 1977.

## ESCH 1981

Joan Esch, *La chiesa di San Pietro di Spoleto, la facciata e le sculture*, Firenze, 1981.

## ESCHER 1919

Konrad Escher, Der Skulpturenzyklus im Chor des Basler Münsters und seine Deutung, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*, Vol. 18, Basel, 1919, pp. 165-173.

## FASANARI 1955

Raffaele Fasanari, La leggendaria caccia di Teodorico nei rilievi della basilica di San Zeno, in: *Vita Veronese*, Vol. 8, Verona, 1955, pp. 11-16.

## FINCH 1993

Ronald Finch, *Vølsunga saga*, in: Phillip Pulsiano e Kirsten Wolf (a cura di), *Medieval Scandinavia. An encyclopedia*, New York, 1993, p. 711.

## FIORENTINI 2000

Isotta Fiorentini e Piero Orioli, *S. Apollinare Nuovo: i mosaici di Teodorico*, Faenza, 2000.

## FORRER 1931

Robert Forrer, Les frises historiées de l'église romane d'Andlau, in: *Cahiers d'archéologie et d'histoire d'Alsace*, Vol. 22, Strasbourg, 1931, pp. 53-79.

## FORSTER 2010

Christian Forster, *Die Vorhalle als Paradies. Ikonographische Studien zur Bauskulptur der ehemaligen Frauenstiftskirche in Andlau*, Weimar, 2010.

## FRANZÉN 1992

Anne Marie Franzén e Margareta Nockert, *Bonaderna från Skog och Överhogdal och andra medeltida väggbeklädnader*, Stockholm, 1992.

## FREI 1977

Mathias Frei, *Kunstreise durch Südtirol. Ein Führer zu den bedeutendsten Kunstschatzen des Landes*, Bolzano, 1977.

## FRUGONI 1968

Chiara Frugoni, Per una lettura del mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto, in: *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo*, Vol. 80, Roma, 1968, pp. 213-256.

## FRUGONI 1978a

Chiara Frugoni, *La fortuna di Alessandro Magno dall'antichità al medioevo*, Firenze, 1978.

## FRUGONI 1978b

Chiara Frugoni, La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII secolo, in: *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini: Atti del II convegno di studio Viterbo, 17-19 giugno 1977*, Roma, 1978, pp. 113-134.

## FRUGONI 1991

Chiara Frugoni, La porta di Bronzo della chiesa di San Zeno a Verona, in: Andrea Castagnetti (a cura di), *Il Veneto nel medioevo: Dai Comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca*, Verona, 1991, pp. 163-208.

## FRUGONI 1995

Chiara Frugoni, La fortuna di Alessandro nel Medioevo, in: Carla Alfano (a cura di), *Alessandro Magno. Storia e mito. Catalogo della Mostra (Palazzo Ruspoli, Roma, 21 dicembre 1995 - 21 maggio 1996)*, Milano, 1995, pp. 161-173.

## FUHRMANN 1734

Mathias Fuhrmann, *Alt- und Neues Oesterreich, Oder Compendieuse Universal-Historie Von dem alt- und neuen, geist- und weltlichen Zustand dises Lands: nebst Topographischer Nachricht, Chronologisch- und Genealogischer Beschreibung Oesterreichischer Fürsten*, Vol. 1, Wien, 1734.

## FÜSSEL 1994

Stephan Füssel (a cura di), *500 Jahre Schedelsche Weltchronik. Akten des interdisziplinären Symposions vom 23./24. April 1993 in Nürnberg*, Nürnberg, 1994.

GAHEIS 1801<sup>2</sup>

Franz de Paula Gaheis, *Wanderungen und Spazierfahrten in die Gegenden um Wien*, Vol. 4, Wien, 1801<sup>2</sup>.

## GARBER 1928

Joseph Garber, *Die romanischen Wandgemälde Tirols*, Wien, 1928.

## GEDDES 1978

Jane Geddes, *English decorative ironwork 1100-1350*, London, 1978.

## GEISBERG 1937

Max Geisberg, *Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen*, Vol. 41,5: Der Dom, Münster, 1937.

## GERLACH 1970

Peter Gerlach, Hirsch, in: Engelbert Kirschbaum (a cura di), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Vol. 2: Allgemeine Ikonographie: Fabelwesen – Kynokephalen, Roma, 1970, pp. 286-289.

## GEROLA 1921

Giuseppe Gerola, La caccia demoniaca di Teodorico in un affresco dell'Alto Adige, in: *Il nuovo Trentino*, Anno IV, n. 255, 8 novembre 1921; ora in: *Scritti di Giuseppe Gerola: Trentino-Alto Adige*, Vol. 2: 1921-1929, Trento, 1990, pp. 454-455.

## GHIDINI 1929

Luigi Ghidini, *La Caccia nell'arte*, Milano, 1929.

## GIANNONI 1905

Karl Giannoni, *Geschichte der Stadt Mödling*, Mödling, 1905.

## GINZBURG 1989

Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, 1989.

## GOLDSCHMIDT 1895

Adolph Goldschmidt, *Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchensculptur des XII. Jahrhunderts*, Berlin, 1895.

## GOLTZ 2008a

Andreas Goltz, Der nackte Theoderich. Ein Verfolger auf dem Weg in die Verdammnis, in: Stefan Biebenecker (a cura di), *“Und sie erkannten, dass sie nackt waren”*: Nacktheit im Mittelalter. Ergebnisse einer interdisziplinären Tagung des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 3. & 4. November 2006, Bamberg, 2008, pp. 387-412.

## GOLTZ 2008b

Andreas Goltz, *Barbar – König – Tyrann. Das Bild Theoderichs des Großen in der Überlieferung des 5. bis 9. Jahrhunderts*, Berlin, 2008.

## GÖRANSSON 1995

Eva-Marie Göransson, Människor i rum av tid: bilder av kvinnor och män på Överhogdalsbonaderna, in: *Fornvännen: journal of Swedish antiquarian research*, Vol. 90, Stockholm, 1995, pp. 129-138.

## GOTTZMANN 2004

Carola Gottzmann, Theoderich. Die Verwandlung der historischen Person in die literarische Figur Dietrich von Bern, in: Inge Milfull e Michael Neumann (a cura di), *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination*, Vol. 2: Mittelalter, Regensburg, 2004, pp. 68-89.

## GRAF 1923

Arturo Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo*, Sala Bolognese, 1987, ristampa anastatica dell'edizione di Torino 1923.

## GRAF 1982

Klaus Graf, Die Gmünder Ringsage: Entstehung und Entwicklung einer Staufer-Überlieferung, in: *Einhorn-Jahrbuch Schwäbisch Gmünd*, Schwäbisch Gmünd, 1982, pp. 129-150.

## GRAF 1987

Klaus Graf, Der Ring der Herzogin: Überlegungen zur “Historischen Sage” am Beispiel der Schwäbisch Gmünder Ringsage, in: Karl-Heinz Rueß (a cura di), *Babenberger und Staufer*, Göppingen, 1987, pp. 84-134.

## GRAF 2012

Klaus Graf, *Bild-Testimonien zu Theoderich und Dietrich von Bern*. (Internet. Pubblicato Ottobre 2012; consultato novembre 2016). Disponibile all'indirizzo: <http://archiv.twoday.net/stories/156273365/>

## GRIMM 1869

Herman Grimm, *Das Reiterstandbild des Theoderich zu Aachen und das Gedicht des Walafried Strabus darauf*, Berlin, 1869.

## GSCHWANTLER 1988

Otto Gschwantler, Zeugnisse zur Dietrichsage in der Historiographie von 1100 bis gegen 1350, in: Heinrich Beck (a cura di), *Heldensage und Heldendichtung im Germanischen*, Berlin, 1988, pp. 35-80.

## HAASEN 1998

Gisela Haasen, *Hohenschwangau. Vom Zauber eines romantischen Schlosses*, München, 1998.

## HAMARNEH 2008

Basema Hamarneh, Insedimenti goti nell'Italia settentrionale, in: Claudia Barsanti et al. (a cura di), *Rex Theodericus, il medaglione d'oro di Morro d'Alba*, Morro d'Alba, 2008, pp. 49-54.

## HARRIS 1970

Richard Harris, The Lion-Knight Legend in Iceland and the Valþjófsstaðir Door, in: *Viator medieval and Renaissance studies*, Vol. 1, Turnhout, 1970, pp. 125-145.

## HAUBRICHS 2000

Wolfgang Haubrichs, Ein Held für viele Zwecke. Dietrich von Bern und sein Widerpart in den Heldensagenzeugnissen des frühen Mittelalters, in: Wolfgang Haubrichs (a cura di), *Theodisca. Beiträge zur althochdeutschen und altniederdeutschen Sprache und Literatur in der Kultur des frühen Mittelalters*, Berlin, 2000, pp. 330-363.

## HAUCK 1957

Karl Hauck, Germanische Bilddenkmäler des frühen Mittelalters, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Vol. 31, Stuttgart, 1957, pp. 349-379.

## HAUCK 1961

Karl Hauck, Brieflicher Hinweis auf eine kleine ostnordische Bilder-Edda, in: Karl Hauck (a cura di), *Zur germanisch-deutschen Heldensage, sechzehn Aufsätze zum neuen Forschungsstand*, Darmstadt, 1961, pp. 427-449.

## HAUCK 1977

Karl Hauck, *Wielands Hort. Die sozialgeschichtliche Stellung des Schmiedes in frühen Bildprogrammen nach und vor dem Religionswechsel*, Stockholm, 1977.

## HAUG 1963

Walter Haug, Theoderichs Ende und ein tibetisches Märchen, in: Hugo Kuhn (a cura di), *Märchen, Mythos, Dichtung. Festschrift zum 90. Geburtstag Friedrich von der Leyens am 19. August 1963*, München, 1963, pp. 83-115.

## HAUG 1977

Walter Haug, *Das Mosaik von Otranto. Darstellung, Deutung und Bilddokumentation*, Wiesbaden, 1977.

## HEINZLE 1978

Joachim Heinzle, *Mittelhochdeutsche Dietrichepik. Untersuchungen zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldendichtung*, Zürich, 1978.

## HEINZLE 1984

Joachim Heinzle, Dietrich von Bern, in: Volker Mertens e Ulrich Müller (a cura di), *Epische Stoffe des Mittelalters*, Stuttgart, 1984, pp. 141-155.

## HEINZLE 1999

Joachim Heinzle, *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik*, Berlin, 1999.

## HELLNER 1960

Brynolf Hellner e Sune Rooth, *Konstsmide Historia och teknik*, Stockholm, 1960.

## HERKOMMER 2010

Hubert Herkommer: Thronende Maria mit Kind, sog. Staufische Madonna, in: Alfried Wiczorek (a cura di), *Die Staufer und Italien. Drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa [Ausstellung der Länder Baden-Württemberg, Rheinland-Pfalz und Hessen, Curt-Engelhorn-Stiftung für die Reiss-Engelhorn-Museen vom 19. September 2010 bis 20. Februar 2011]*, Vol. 2: Objekte, Darmstadt, 2010, p. 236.

## HERNFJÄLL 1985

Viola Hernfjäll, S. Eustachius och Rogslösasmidet, in: *Iconographisk Post. Nordisk tidskrift för bildtolkning*, Vol. 4, Stockholm, 1985, pp. 20-35.

## HEXT 1891

Frances Margery Hext, *Memorials of Lostwithiel: Collected and Contributed. Taken from the writings of Leland, Carew, Camdem, Hals, Borlase, Lysons, C.S. Gilbert, Davies Gilbert, and others*, Truro, 1891.

## HEUBACH 1916

Hans Heubach, Die Hamburger Malerei unter Meister Bertram und ihre Beziehungen zu Böhmen, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Kaiserlich Königlichen Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, Vol. 10, Wien, 1916, pp. 134-137.

## HILDEBRAND 1903

Hans Hildebrand, *Sveriges medeltid, kulturhistorisk skildring*, Vol. 3, Stockholm, 1903.

## HÖFLER 1952

Otto Höfler, *Germanisches Sakralkönigtum*, Vol. 1: Der Runenstein von Rök und die germanische Individualweihe, Tübingen, 1952.

## HÖFLER 1963

Otto Höfler, Der Rökstein und die Sage, in: *Arkiv för nordisk filologi*, Vol. 22, Lund, 1963, pp. 1-121.

## HOLMÉR 1932

Folke Holmér, Stildrag i järnsmideskonsten under romansk tid, in: *Tidskrift för konstvetenskap*, Vol. 16, Lund, 1932, pp. 86-99.

HOMEYER 1971

Helene Homeyer, Zu Walahfrid Strabos Gedicht über das Aachener Theoderich-Denkmal, in: *Studi medievali. Rivista della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, Vol. 12, Spoleto, 1971, pp. 899-913.

HOOTZ 1973

Reinhardt Hootz, *Kunstdenkmäler in Italien. Ein Bildhandbuch*, Darmstadt, 1973.

HORNEIJ 1991

Ruth Horneij, *Bonaderna från Överhogdal*, Östersund, 1991.

HUBER 2007

Erika Huber, *Studien zur Architektur und Wandmalerei des Karners Hl. Pantaleon in Mödling*, Univ., Dipl.-Arbeit., Wien, 2007.

HUGGLER 1934

Max Huggler, Der Bilderkreis in den Handschriften der Alexanderapokalypse, in: *Antonianum*, Vol. 9, Roma, 1934, pp. 85-150, 269-308.

HÜLSEN-ESCH 1994

Andrea Hülsen-Esch, *Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert, Untersuchungen zu Mailand und Verona*, Berlin, 1994.

ILG 1873

Ilg Albert, Kunsthistorische Bemerkungen und Beiträge, gesammelt in Wien und auf Wanderungen in Nieder-Österreich, in: *Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien*, Vol. 13, Wien, 1873, pp.15-60.

JÄGER 1993

Traugott Jäger, Zur vergessenen Bildersprache christlicher Kunst. Die Bildreliefs an den Säulen der Kirche auf dem Michaelsberg bei Cleebronn. Eine Deutung, in: *Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie, internationales Referateorgan*, Vol. 26, Baden-Baden, 1993, pp. 5-39.

JANSE 1906

Otto Janse, *Medeltidsminnen från Östergötland*, Stockholm, 1906.

JÁSZAI 2000

Géza Jászai, *Der Dom zu Münster und seine Kunstschatze*, Münster, 2000.

JORN 1978

Asger Jorn, *Folkekunstens Didrek*, København, 1978.

JUNG 1939

Erich Jung, *Germanische Götter und Helden in christlicher Zeit, Urkunden und Betrachtungen zur deutschen Glaubensgeschichte, Rechtsgeschichte, Kunstgeschichte und allgemeinen Geistesgeschichte*, München, 1939.

KAHN 1997

Deborah Kahn, La Chanson de Roland dans le décor des églises du XIIe siècle, in: *Cahiers de civilisation médiévale*, Vol. 40, Poitiers, 1997, pp. 337-372.

KAIN 1981

Evelyn Kain, The marble reliefs on the façade of S. Zeno, Verona, in: «*The Art Bulletin*», Vol. 63, Philadelphia, 1981, pp. 358-374.

KALUSCHE 1986

Bernd Kalusche, *Harfenbedeutungen. Ideale, ästhetische und reale Funktionen eines Musikinstruments in der abendländischen Kunst-Eine Bedeutungsgeschichte*, Frankfurt am Main, 1986.

KARLIN 1920

Georg Karlin, *Över-Hogdalstapeten: En undersökning*, Lund, 1920.

KARLSSON 1928

William Karlson, *Studier i Sveriges medeltida möbelkonst*, Lund, 1928.

KARLSSON 1981

Lennart Karlsson, Die Hindin mit dem goldenen Geweih. Darstellung von einem antiken Mythos in schwedischen Schmiedeeisen aus dem Mittelalter, in: Klaus Randsborg (a cura di), *Acta archaeologica*, Vol. 51, Oxford, 1981, pp. 1-68.

KARLSSON 1988

Lennart Karlsson, *Medieval ironwork in Sweden*, Vol.1, Stockholm, 1988.

KARLSSON 1995

Lennart Karlsson, Järnsmidet, in: Lennart Karlsson (a cura di), *Den romanska konsten*, Lund, 1995, pp. 356-378.

KAUTZSCH 1950

Rudolf Kautzsch, Die großen Erzähler in der deutschen Plastik des Mittelalters, in: Hans Wentzel (a cura di), *Form und Inhalt: kunstgeschichtliche Studien; Otto Schmitt zum 60. Geburtstag am 13. Dezember*, Stuttgart, 1950, pp. 9-42.

KILLING 1994

Anke Killing, *Der Dom zu Münster*, Münster, 1994.

KINKEL 1976<sup>2</sup>

Gottfried Kinkel, *Die Ahr*, Köln, 1976<sup>2</sup>.

KIRCHNER-FEYERABEND 1990

Cornelia Kirchner-Feyerabend, *Otto von Freising als Diözesan- und Reichsbischof*, Frankfurt am Main, 1990.

KISSLING 2000

Hermann Kissling, Die Pfeilermadonna der Gmünder Johanniskirche, ein singuläres Werk der schwäbischen Kunstgeschichte, in: *Gmünder Studien. Beiträge zur Stadtgeschichte*, Vol. 6, Schwäbisch Gmünd, 2000, pp. 7-24.

## KLEIN 1867

Johann Klein e Julius Koch, *Die kirchlichen Baudenkmale des Mittelalters im Markte Mödling und deren Restauration*, Wien, 1867.

## KLEIN 1914

Johannes Klein, *Die Skulpturen des dreizehnten Jahrhunderts im Dome zu Münster*, Berlin, 1914.

## KOEPF 1955

Hans Koepf, Die Baldachinwand in der Kirche auf dem Michaelsberg, in: *Michaelsberg und Tripstrill*, Güglingen, 1955, pp. 47-48.

## KORNRUMPF 1985

Gisela Kornrumpf, Heldenepik und Historie im 14. Jahrhundert: Dietrich und Etzel in der 'Weltchronik' Heinrichs von München, in: Christoph Gerhardt et al. (a cura di), *Geschichtsbewußtsein in der deutschen Literatur des Mittelalters. Tübinger Colloquium 1983*, Tübingen, 1985, pp. 88-109.

## KÖNIGER 1947

Albert Königer, *Die Rätsel des romanischen Pfarrhoftores in Remagen*, München-Pasing, 1947.

## KRAGL 2007

Florian Kragl, Mythisierung, Heroisierung, Literarisierung: Vier Kapitel zu Theoderich dem Großen und Dietrich von Bern, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, Vol. 129, Tübingen, 2007, pp. 66-102.

## KRAPPE 1933

Alexander Krappe, Dietrich von Bern als Führer der wilden Jagd, in: *Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde*, Vol. 33, Wrocław, 1933, pp. 129-136.

## KRAUSE 1991

Rüdiger Krause, *Der Michaelsberg bei Cleebronn im Zabergäu, Kreis Heilbronn*, Stuttgart, 1991.

## KRAUSE 2006

Arnulf Krause, Von Hochmut, Demut und allerlei Wunderwesen. Die Reliefs des Remagener Pfarrhoftores, in: *Heimatjahrbuch des Kreises Ahrweiler*, 2006. (Internet. Consultato novembre 2016). Disponibile all'indirizzo: <http://www.kreis-ahrweiler.de/kvar/VT/hjb2006/hjb2006.33.htm>

## LANGE 1850

Ludwig Lange, *Der Rhein und die Rheinlande von Mainz bis Köln in malerischen Original Ansichten von Ludwig Lange und in Stahl gestochen von Johann Poppel. Von einem historisch topographischen Text begleitet*, Darmstadt, 1850.

## LANGES 1977

Gunther Langes, *Überetsch und Bozner Unterland*, Bolzano, 1977.

## LAZZARINI 1986

Lorenzo Lazzarini e Marisa Laurenzi-Tabasso, *Il restauro della pietra*, Padova, 1986.

## LEJEUNE 1966

Rita Lejeune e Jacques Stiennon, *La legende de Roland dans l'art du Moyen-Âge*, Vol. 1-2, Bruxelles, 1966.

## LERCH 1990

Harry Lerch, Ein „Beichtspiegel“ in Stein. Geheimnisse und Zeichen am Pfarrhoftor Remagen, in: *Heimatjahrbuch des Kreises Ahrweiler*, 1990. (Internet. Consultato novembre 2016). Disponibile all'indirizzo: <http://www.kreis-ahrweiler.de/kvar/VT/hjb1990/hjb1990.12.htm>

## LEUZZI 2008

Laura Leuzzi, I mosaici del re: la decorazione musiva di Sant'Apollinare Nuovo, in: Claudia Barsanti et al. (a cura di), *Rex Theodericus, il medaglione d'oro di Morro d'Alba*, Morro d'Alba, 2008, pp. 131-140.

## LICHTWARK 1905

Alfred Lichtwark, *Meister Bertram: tätig in Hamburg 1367-1415*, Hamburg, 1905.

## LIENERT 2008

Elisabeth Lienert, *Dietrich-Testimonien des 6. bis 16. Jahrhunderts*, Tübingen, 2008.

## LINDBLOM 1916

Andreas Lindblom, *La peinture gothique en Suède et en Norvège, étude sur les relations entre l'Europe occidentale et les pays scandinaves*, Stockholm, 1916.

## LINDBLOM 1944

Andreas Lindblom, *Sveriges konsthistoria från forntid till nutid*, Stockholm, 1944.

## LINDHE 1978

Olof Lindhe, *Rydaholms medeltidskyrka*, Jönköping, 1978.

## LOMARTIRE 1988

Saverio Lomartire, Testo e immagine nella Porta della Zodiaco, in: *Dal Piemonte all'Europa. Esperienze monastiche nella società medievale: Relazioni e comunicazioni presentate al XXXIV Congresso Storico Subalpino nel millenario di S. Michele della Chiusa, (Torino, 27-29 maggio 1985)*, Torino, 1988, pp. 431-474.

## LOMARTIRE 1997

Saverio Lomartire, Problemi nicoliani, con qualche riflessione su Königslutter, in: Harmen Thies (a cura di), *Romanik in Nieder-Sachsen: Forschungsstand und Forschungsaufgaben; Symposion an der Technischen Universität Carolo-Wilhelmina, Braunschweig, 17. - 20. März 1993*, Braunschweig, 1997, pp. 221-232.

## LOMARTIRE 2006

Saverio Lomartire, Cultura epigrafica intorno al Duomo di Modena, in: *Romanica: arte e liturgia nelle terre di San Geminiano e Matilda di Canossa; [Modena, Musei del Duomo, 16 dicembre 2006 - 1 aprile 2007]*, Modena, 2006, pp. 67-84.

## LOMARTIRE 2008a

Saverio Lomartire, La statua del Regisole di Pavia e la sua fortuna tra Medioevo e Rinascimento, in: Joachim Poeschke (a cura di), *Praemium Virtutis 3: Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus; [im Sonderforschungsbereich 496 "Symbolische Kommunikation und Gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution" an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster entstanden]*, Münster, 2008, pp. 31-74.

## LOMARTIRE 2008b

Saverio Lomartire, Wiligelmo/Nicolò: frammenti di biografie d'artista attraverso le iscrizioni in: Maria Monica Donato (a cura di), *L'artista medievale. Atti del convegno internazionale di studi, Modena, 17 - 19 novembre 1999*, Pisa, 2008, pp. 269-282.

LOOMIS 1966<sup>2</sup>

Roger Sherman Loomis e Laura Hibbard Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*, New York, 1966<sup>2</sup>.

## LÖWE 1952

Heinz Löwe, Von Theoderich dem Großen zu Karl dem Großen. Das Werden des Abendlandes im Geschichtsbild des frühen Mittelalters, in: *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters*, Vol. 9, Köln, 1952, pp. 353-401.

## LUISELLI 1995

Bruno Luiselli, Teodorico e gli ostrogoti tra romanizzazione e nazionalismo gotico, in: Antonio Carile (a cura di), *Teodorico e i Goti tra Oriente e Occidente; Congresso internazionale, Ravenna, 28 settembre - 2 ottobre 1992*, Ravenna, 1995, pp. 297-312.

## LUNDBERG 1932

Erik Lundberg, *Sankt Örjans bild å Kungslena kyrkdörr och dess förhållande till äldre medeltida smidesdekoration*, Stockholm, 1932.

## LUNDBERG 1940

Erik Lundberg, *Byggnadskonsten i Sverige under medeltiden 1000-1400*, Stockholm, 1940.

## LUTTEROTTI 1951

Otto von Lutterotti, *Grosse Kunstwerke Tirols*, Innsbruck, 1951.

## MAFFEI 1732

Scipione Maffei, *Verona Illustrata*, Vol. 3, Verona, 1732.

## MAGNUS 2009

Bente Magnus, Gruppenbilder mit Frauen, in: Sebastian Brather (a cura di), *Historia archaeologica. Festschrift für Heiko Steuer zum 70. Geburtstag*, Berlin, 2009, pp. 435-453.

## MAIMERI 1956

Mario Maimeri, *Gastronomia veronese*, Verona, 1956.

## MANUWALD 2008

Henrike Manuwald, *Medialer Dialog: die 'Große Bilderhandschrift' des Willehalm Wolframs von Eschenbach und ihre Kontexte*, Tübingen, 2008.

## MARANGON 1984

Paolo Marangon, *Il pensiero ereticale nella Marca Trevigiana e a Venezia dal 1200 al 1350*, Padova, 1984.

## MARLE 1931-32

Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures*, La Haye, 1931-32.

## MAROLD 1985

Edith Marold, Dietrich als Sinnbild der Superbia, in: Heinrich Beck (a cura di), *Arbeiten zur Skandinavistik*, Frankfurt am Main, 1985, pp. 443-486.

## MAROLD 1988

Edith Marold, Wandel und Konstanz in der Darstellung der Figur des Dietrich von Bern, in: *Heldensage und Heldendichtung im Germanischen*, Berlin, 1988, pp. 149-182.

## MARTINCIC 2000

Lorena Martincic, Iconografia del Davide musico nella miniatura medievale dall'VIII al XIII secolo, in: *Rivista storica italiana*, Vol. 112, Napoli, 2000, pp. 475-509.

## MARTINI 2000

Wolfram Martini (a cura di), *Die Jagd der Eliten in den Erinnerungskulturen von der Antike bis in die Frühe Neuzeit*, Göttingen, 2000.

## MARTINY 1983

Albert Martiny, A propos de la frise d'Andlau: Théodoric de Ravenne ou Dietrich de Berne/Bonn? in: *Annuaire de la Société d'histoire et d'archéologie de Dambach-la-Ville, Barr, Obernai*, Vol. 17, Barr, 1983, pp. 53-59.

## MASSER 1983

Achim Masser e Max Siller, Der Kult des hl. Oswald in Tirol und die Hirschjagd der Burgkapelle von Hocheppan, in: *Der Schlern. Monatszeitschrift für Südtiroler Landeskunde*, Vol. 57, Bolzano, 1983, pp. 55-91.

## MAURER-KUHN 1971

Francois Maurer-Kuhn, *Romanische Kapitellplastik in der Schweiz*, Bern, 1971.

## MAZZOTTI 1951

Mario Mazzotti, Questioni portuensi, in: *Studi romagnoli*, Vol. 2, Cesena, 1951, pp. 307-322.

## MELI 1987

Marcello Meli, Teodorico il Grande signore dei Meringi, in: *Quaderni di Lingue e Letterature. Università degli Studi di Verona, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere*, Vol. 12, Verona, 1987, pp. 181-192.

## MENDE 1983

Ursula Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters 800 – 1200*, München, 1983.

## MEYER 1988

Jean-Philippe, *L'église abbatiale d'Andlau au XIIe siècle*, in: *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, Vol. 31, Strasbourg, 1988, pp. 95-112.

## MINN 1942

Joseph Minn, *Das Remagener Klosterhof-Tor der Siegburger Martins-Propstei. Ein Deutungsversuch aus dem Geiste des 12. Jahrhunderts*, Remagen, 1942.

## MODRÁKOVÁ 2008

Renáta Modráková, *Time has laid its attire aside: fashion in manuscripts from the 11th - 16th centuries*, Praha, 2008.

## MONE 1839

Franz Josef Mone, Erklärung der Abbildungen, in: *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des Germanischen Museums*, Vol. 8, Nürnberg, 1839, pp. 605-607.

## MONTELIUS 1897

Oscar Montelius, *Statens historiska museum: kort beskrifning till vägledning för de besökande*, Stockholm, 1897.

## MORASSI 1935

Antonio Morassi, *Storia della pittura nella Venezia tridentina, dalle origini alla fine del quattrocento*, Roma, 1935.

## MOSCHETTI 1913

Andrea Moschetti, Per la caccia di Teodorico sulla facciata del S. Zeno di Verona, in: *Mélanges offerts à M. Emile Picot par ses élèves et ses amis*, Vol. 2, Paris, 1913, pp. 547-556.

## MÜLLER 1961

Bruno Müller, *Der Kreuzgang des Karmeliterklosters in Bamberg. Bestimmung und Deutung der Bildinhalte seiner Kapitelle*, Bamberg, 1961.

## MÜLLER 2000

Stephan Müller, Helden in gelehrten Welten. Zu Konzeption und Rezeption der Heldensagenpassagen in den Quedlinburger Annalen, in: Wolfgang Haubrichs (a cura di), *Theodisca. Beiträge zur althochdeutschen und altniederdeutschen Sprache und Literatur in der Kultur des frühen Mittelalters*, Berlin, 2000, pp. 364-386.

MYSS 1966

Walter Myss, Benedikt Posch, *Die vorgotischen Fresken Tirols*, Wien, 1966.

NEDOMA 1988

Robert Nedoma, *Die bildlichen und schriftlichen Denkmäler der Wielandsage*, Göppingen, 1988.

NEUMANN 1909

Wilhelm Anton Neumann, Beiträge zur Geschichte der Rundkapelle von Mödling, in: *Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien*, Vol. 42, Wien, 1909, pp. 23-59.

NEUMANN 1979

Waltraud Neumann, *Studien zu den Bildfeldern der Bronzetür von San Zeno in Verona*, Frankfurt am Main, 1979.

NIERMEYER 2002

Jan Frederik Niermeyer (a cura di), *Mediae latinitatis lexicon minus*, Vol. 2, Leiden, 2002.

NOCKERT 1995

Margareta Nockert, Textilkonsten, in: Lennart Karlsson (a cura di), *Den romanska konsten*, Lund, 1995, pp. 337-355.

NOLL 2004

Thomas Noll, Die Greifenfahrt Alexanders des Grossen, in: Inge Milfull e Michael Neumann (a cura di), *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination*, Vol. 2: Mittelalter, Regensburg, 2004, pp. 178-199.

NORDANSKOG 2003

Gunnar Nordanskog, The "Völsung legend" in Norwegian Stave Church Portals - meaningless decoration or conscious use?, in: Rudolf Simek (a cura di), *Scandinavia and Christian Europe in the Middle Ages, papers of the 12. International Saga Conference, Bonn, Germany, 28. July - 2. August 2003*, Bonn, 2003, pp. 393-402.

NORDANSKOG 2006

Gunnar Nordanskog, Misconceptions concerning paganism and folklore in medieval art. The Rogslösa Example, in: Anders Andrén (a cura di), *Old Norse religion in long-term perspectives origins, changes, and interactions, an international conference in Lund, Sweden, June 3 - 7, 2004*, Lund, 2006, pp. 308-313.

NOVARA 2008

Paola Novara, La politica edilizia promossa da Teoderico a Ravenna e nel territorio, in: Claudia Barsanti et al. (a cura di), *Rex Theodericus, il medaglione d'oro di Morro d'Alba*, Morro d'Alba, 2008, pp. 93-104.

## NOVATI 1901

Francesco Novati, Sulla leggenda di re Teodorico in Verona, in: *Rendiconti del reale istituto lombardo di Scienze e Lettere*, Vol. 24, Milano, 1901, pp. 716-735.

## NOWALD 1978

Inken Nowald, *Die Nibelungenfresken von Julius Schnorr von Carolsfeld im Königsbau der Münchner Residenz, 1827-1867*, Kiel, 1978.

## NOWOTNY 1938

Karl Anton Nowotny, Brakteaten der Schleswiger Gruppe und die wilde Jagd im Mythos der Völkerwanderungszeit, in: *Mannus, deutsche Zeitschrift für Vor- und Frühgeschichte*, Vol. 30, Bonn, 1938, pp. 210-222.

## OBERHAMMER 1935

Vinzenz Oberhammer, *Die Bronzestandbilder des Maximiliangrabmales in der Hofkirche zu Innsbruck*, Innsbruck, 1935.

## ORTI MANARA 1839

Girolamo Orti Manara, *Dell'antica Basilica di S. Zenone Maggiore in Verona*, Verona, 2004, stampa anastatica dell'edizione del 1839.

## OSCARSSON 1994

Ulla Oscarsson, *Överhogdalsbonaderna*, Östersund, 1994.

## OSCARSSON 2010

Ulla Oscarsson, *De gåtfulla Överhogdalsbonaderna*, Östersund, 2010.

## OTT 1981a

Norbert H. Ott, Die Heldenbuch-Holzschnitte und die Ikonographie des heldenepischen Stoffkreises, in: Joachim Heinzele (a cura di), *Heldenbuch. Nach dem ältesten Druck in Abbildung*, Vol. 2, Göppingen, 1981, pp. 245-296.

## OTT 1981b

Norbert H. Ott, Heinrich von München, in: Wolfgang Stammer et al. (a cura di), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Vol. 3, Berlin, 1981, pp. 827-837.

## OTT 1984

Norbert H. Ott, Epische Stoffe in mittelalterlichen Bildzeugnissen, in: Volker Mertens e Ulrich Müller (a cura di), *Epische Stoffe des Mittelalters*, Stuttgart, 1984, pp. 449-474.

## OTT 1985

Norbert H. Ott, Kompilation und Zitat in Weltchronik und Kathedralikonographie: zum Wahrheitsanspruch (pseudo-)historischer Gattungen, in: *Geschichtsbewußtsein in der deutschen Literatur des Mittelalters: Tübinger Colloquium 1983*, Tübingen, 1985, pp. 119-135.

## OTT 1986

Norbert H. Ott, Dietrich von Bern, III, Ikonographie, in Robert-Henri Bautier et al. (a cura di), *Lexikon des Mittelalters*, Vol. 3, München, 1986, pp. 1018-1019.

## PACE 2004

Valentino Pace, Le sculture di facciata di San Giovanni in Venere: una diramazione veronese in Abruzzo e il loro problematico contesto, in: Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Medioevo: arte lombarda; atti del convegno internazionale di studi, Parma, 26 - 29 settembre 2001*, Milano, 2004, pp. 476-487.

## PANAZZA 2003

Gaetano Panazza, Sculture da San Giovanni in Borgo, Schede di Gaetano Panazza in: *Museo in Rivista. Notiziario dei Musei Civici di Pavia*, Vol. 3, Pavia, 2003, pp.154-188.

## PARIBENI 2006

Andrea Paribeni, L'immagine di Alessandro a Bisanzio e nel Medioevo occidentale, in: Francesca Chiesa et al. (a cura di), *Immagine del mito. Iconografia di Alessandro Magno in Italia*, Roma, 2006, pp. 71-98.

## PASI 1989

Silvia Pasi, L'iconografia regale in età teodericiana, in: *XXXVI Corso di Cultura sull'Arte ravennate e bizantina. Seminario di studi sul tema: Ravenna e l'Italia fra Goti e Longobardi. Ravenna, 14-22 aprile 1989*, Ravenna, 1989, pp. 253-268.

## PASQUINI 2009

Laura Pasquini, Artù sovrano selvaggio e temerario nel mosaico della cattedrale di Otranto e nell'iconografia medievale, in: Claudia Angelelli (a cura di), *Atti del XIV colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Spoleto, 7 - 9 febbraio 2008)*, Tivoli, 2009, pp. 359-369.

## PASTOUREAU 2012

Michel Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*, traduzione di Camilla Testi, Torino, 2012.

## PAULSEN 1966

Peter Paulsen, *Drachenkämpfer, Löwenritter und die Heinrichsage, eine Studie über die Kirchentür von Valthjofsstad auf Island*, Köln, 1966.

PAULY 1998<sup>2</sup>

Peter Pauly, *St. Peter und Paul, Remagen, Rhein*, Regensburg, 1998<sup>2</sup>.

## PEDONE 2008a

Silvia Pedone, Uniti nella pietra. L'incontro di S. Ilario e Teodorico nel rilievo di Galeata, in: Claudia Barsanti et al. (a cura di), *Rex Theodericus, il medaglione d'oro di Morro d'Alba*, Morro d'Alba, 2008, pp. 263-273.

## PEDONE 2008b

Silvia Pedone, 'C'era una volta un re'. Appunti sul mito di Teodorico nella letteratura e nell'arte, in: Claudia Barsanti et al. (a cura di), *Rex Theodericus, il medaglione d'oro di Morro d'Alba*, Morro d'Alba, 2008, pp. 273-283.

## PERCO 2001

Daniela Perco e Carlo Zoldan (a cura di), *Leggende e credenze di tradizione orale della montagna bellunese*, Vol. 1-2, Seravella, 2001.

## PERONI 1975

Adriano Peroni, *Pavia: Musei Civici del Castello Visconteo*, Bologna, 1975.

## PETERSON 2006

Lena Peterson, Runorna på Överhogdalsbonaden. En snärjig historia med ett förslag till tolkning, in: Lena Peterson et al. (a cura di), *Namn och runor: Uppsalastudier i onomastik och runologi till Lennart Elmevik på 70-årsdagen 2 februari 2006*, Uppsala, 2006, pp. 147-162.

## PEVSNER 1970

Nikolaus Pevsner, *The buildings of England: Cornwall*, Harmondsworth, 1970.

## PFISTERER 2002

Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430-1445*, München, 2002.

## PIEPER 1965

Paul Pieper, *Der Dom zu Münster*, Münster, 1965.

## PIEPER 1993

Paul Pieper, *Das Paradies des Domes zu Münster in Westfalen*, Münster, 1993.

## PIETRINI 2011

Sandra Pietrini, *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, 2011.

## PIPER 1910

Otto Piper, *Österreichische Burgen*, Vol. 8, Wien, 1910.

## PLASSMANN 1940

Joseph Plassmann, Dietrich von Bern als Wilder Jäger, in: *Germanien. Monatshefte für Germanenkunde*, Berlin, 1940, pp. 176-183.

## PLÖTZENEDER 1957

Gisela Plötzener, *Die Gestalt Dietrichs von Bern in der deutschen Dichtung und Sage des frühen Mittelalters*, Innsbruck, 1957.

## PORTER 1917

Arthur Kingsley Porter, *Lombard architecture*, Vol. 3, New Haven, 1917.

## PROCACCI 1993

Cinzia Procacci, Re David: simbolismo e realtà strumentale. Uno sguardo all'iconografia perugina dal XIII al XVI secolo, in: Biancamaria Brumana e Galliano Ciliberti (a cura di), *Musica e immagine: tra iconografia e mondo dell'opera. Studi in onore di Massimo Bogianckino*, Firenze, 1993, pp. 53-70.

## PSCHMADT 1911

Carl Pschmidt, *Die Sage von der verfolgten Hinde: ihre Heimat und Wanderung, Bedeutung und Entwicklung mit besonderer Berücksichtigung ihrer Verwendung in der Literatur des Mittelalters*, Greifswald, 1911.

## PÜTZ 1969

Horst Peter Pütz, *Studien zur Dietrichsage Mythisierung und Dämonisierung Theoderichs des Grossen*, Wien, 1969.

## QUARANTA 2008

Paola Quaranta, Teoderico a Roma: fonti e testimonianze archeologiche, in: Claudia Barsanti et al. (a cura di), *Rex Theodericus, il medaglione d'oro di Morro d'Alba*, Morro d'Alba, 2008, pp. 67-80.

## QUINTAVALLE 1966

Carlo Arturo Quintavalle, *Da Wiligelmo a Nicolò*, Parma, 1966.

## QUINTAVALLE 1985

Carlo Arturo Quintavalle, Niccolò architetto, in: Angiola Maria Romanini (a cura di), *Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del Seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 Settembre 1981, organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria*, Vol. 2, Ferrara, 1985, pp. 167-256.

## QUINTAVALLE 2007

Carlo Arturo Quintavalle, Nicholaus, la chevalerie e l'idea di crociata, in: Carlo Arturo Quintavalle (a cura di), *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 21-25 settembre 2004*, Milano, 2007, pp. 546-568.

## QUINTAVALLE 2008

Carlo Arturo Quintavalle, "Nomen et imago": officine e artefici al tempo della riforma gregoriana, in: Maria Monica Donato (a cura di), *L'artista medievale. Atti del convegno internazionale di studi, Modena, 17 - 19 novembre 1999*, Pisa, 2008, pp. 251-268.

## RADINGER 1909

Karl von Radinger, Wandmalereien in tirolischen Schlössern und Ansitzen, in: Bodo Ebhardt (a cura di), *Der Väter Erbe. Beiträge zur Burgenkunde und Denkmalpflege*, Berlin, 1909, pp.111-160.

## RADINGER 1914

Karl von Radinger, Hocheppan, in: Bodo Ebhardt (a cura di), *Der Burgwart. Zeitung für Wohnbau, Wehrbau und Städtebau*, Vol. 16, Berlin, 1914, pp. 44-51.

## RADNOTI-ALFÖLDI 1978

Maria Radnoti-Alföldi, Il medaglione d'oro di Teodorico, in: *Rivista italiana di numismatica e scienze affini*, Vol. 80, Milano, 1978, pp. 133-142.

## RASMO 1965

Nicolò Rasmò, Il castello di Appiano. Nuovi contributi alle sue vicende storiche e costruttive, in: *Cultura atesina*, Vol. 19, Bolzano, 1965, pp. 5-36.

## REIDEMEISTER 2006

Johann Reidemeister, *Superbia und Narziß, Personifikation und Allegorie in Miniaturen mittelalterlicher Handschriften*, Turnhout, 2006.

## ROESDAHL 1992

Else Roesdahl, *From Viking to Crusader. The Scandinavians and Europe 800 - 1200*, New York, 1992.

## ROMANINI 1964

Angiola Maria Romanini, L'arte romanica, in: Vittorio Cavallari e Piero Gazzola (a cura di), *Verona e il suo territorio*, Vol. 2: Verona Medievale, Verona, 1964, pp. 479-582.

## ROMANINI 1985

Angiola Maria Romanini (a cura di), *Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del Seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 Settembre 1981, organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria*, Vol. 1-2, Ferrara, 1985.

## ROMDAHL 1914

Axel Romdahl, Roglösadörren och en grupp romanska smiden i de gamla Götalandskapen, in: *Fornvännen journal of Swedish antiquarian research*, Vol. 9, Stockholm, 1914, pp. 231-245.

## ROSENAUER 1992

Artur Rosenauer e Lukas Madersbacher (a cura di), *Hispania – Austria. Die Katholischen Könige Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien; Kunst um 1492; Innsbruck, Schloß Ambras, 3. Juli - 20. September 1992; [Innsbruck Schloß Ambras Kunst-historisches Museum; Ausstellungskatalog]*, Milano, 1992.

## ROSENFELD 1984a

Hellmut Rosenfeld, Dietrich von Bern, in: Johannes Hoops et al. (a cura di), *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, Vol. 5, Berlin, 1984, pp. 425-430.

## ROSENFELD 1984b

Hellmut Rosenfeld, Dietrichdichtung, in: Johannes Hoops et al. (a cura di), *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, Vol. 5, Berlin, 1984, pp. 430-442.

## RÖSENER 1997

Werner Rösener, *Jagd und höfische Kultur im Mittelalter*, Göttingen, 1997.

## RUDOLPH 1990

Conrad Rudolph, *The "things of greater importance": Bernard of Clairvaux's Apologia and the medieval attitude toward art*, Philadelphia, 1990.

## RUPP 2007

Hermann Rupp, *Der Michaelsberg und die Michaelskirche*, Brackenheim, 2007.

## RÜCKER 1973

Elisabeth Rücker, *Die Schedelsche Weltchronik, das größte Buchunternehmen der Dürer-Zeit*, München, 1973.

## SACKEN 1858

Eduard von Sacken, Die Rundcapelle zu Mödling und das in derselbe aufgedeckte Frescogemälde, in: *Mittheilungen der Kaiserlich Königlichen Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, Vol. 3, Wien, 1858, pp. 263-268.

## SACKEN 1865

Eduard von Sacken, Die Kirche S. Zeno in Verona und ihre Kunstdenkmale in: *Mitteilungen der Kaiserliche Königliche Central Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, Vol. 10, Wien, 1865, pp.113-146.

## SALVÉN 1923

Erik Salvén, *Bonaden från Skog*, Stockholm, 1923.

## SAMPLONIUS 1993

Kees Samplonius, Rex non rediturus. Notes on Theodoric and the Rök-Stone, in: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik*, Vol. 37, Amsterdam, 1993, pp. 21-31.

## SANCASSANI 1982

Giulio Sancassani, Devoluzione ed evoluzione della «corte del duca» nei documenti, in: *Verona in età gotica e longobarda. Atti del convegno del 6-7 dicembre 1980*, Verona, 1982, pp. 195-208.

## SANONER 1903

Georg Sanoner, Analyse des Sculptures de Remagen, in: *Revue de l'art chrétien, recueil mensuel d'archéologie religieuse*, Vol. 46, Paris, 1903, pp. 445-458.

## SARENK 1817

Johann Sarenk, *Geschichte und Topographie des landesfürstlichen Marktes Mödling und seiner reizenden Umgebungen*, Wien, 1817.

## SASSU 2007

Giovanni Sassu, La porta dei Mesi prima dei Mesi: frammenti della Porta dei Pellegrini, in: Berenice Giovannucci Vigi e Giovanni Sassu (a cura di), *Il Maestro dei Mesi e il portale meridionale della Cattedrale di Ferrara: ipotesi e confronti; giornata di studi, venerdì 1 ottobre 2004*, Ferrara, 2007, pp. 101-111.

## SAUERLÄNDER 1971

Willibald Sauerländer, Die Kunstgeschichtliche Stellung der Figurenportale des 13. Jahrhunderts in Westfalen. Zum Stand der Forschung, in: *Westfalen*, Vol. 49, Münster, 1971, pp. 1-76.

## SAUERLÄNDER 1992

Willibald Sauerländer, Romanesque sculpture in its architectural context, in: Deborah Kahn (a cura di), *The Romanesque frieze and its spectator: the Lincoln symposium papers*, London, 1992, pp. 17-44, 193-194.

## SCHAUERTE 2001

Thomas Schauerte, *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*, München, 2001.

## SCHILLER 1990a

Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Vol. 5,1: Die Apokalypse des Johannes, Textteil, Gütersloh, 1990.

## SCHILLER 1990b

Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Vol. 5,2: Die Apokalypse des Johannes, Bildteil, Gütersloh, 1990.

## SCHLECHTER 2001

Armin Schlechter e Gerhard Stamm (a cura di), *Die kleinen Provenienzen*, Wiesbaden, 2001.

## SCHMIDT 1995

Victor Schmidt, *A legend and its image. The aerial flight of Alexander the Great in medieval art*, Groningen, 1995.

## SCHMIDT 2007

Heinrich e Margarethe Schmidt, *Die vergessene Bildersprache christlicher. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik*, München, 2007.

## SCHMOLINSKY 1991

Sabine Schmolinsky, *Der Apokalypsenkommentar des Alexander Minorita. Zur frühen Rezeption Joachims von Fiore in Deutschland*, Hannover, 1991.

## SCHMOLINSKY 2002

Sabine Schmolinsky, Prophezeit Geschichte und früher Joachitismus in Deutschland. Zur Apokalypsedeutung des Alexander Minorita, in: Jan Aertsen e Martin Pickavé (a cura di), *Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter*, Berlin, 2002, pp. 525-544.

## SCHMOLL 2003

Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, Der Wormser Nibelungen-Wandbildzyklus von Karl Schmoll von Eisenwerth, in: Joachim Heinze (a cura di), *Die Nibelungen. Sage - Epos - Mythos*, Wiesbaden, 2003, pp. 621-635.

## SCHNELL 1962

Hugo Schnell, *St. Johanniskirche in Schwäbisch Gmünd*, München, 1962.

SCHLOSSER 1956<sup>2</sup>

Julius von Schlosser, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, 1956<sup>2</sup>.

## SCHRAMM 1958

Percy Ernst Schramm, *Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II. Ein Beitrag zum "Nachleben" der Antike*, Stuttgart, 1958.

## SCOVAZZI 1967

Marco Scovazzi, Il viaggio in Italia del monaco islandese Nikolás, in: *Nuova Rivista Storica*, Vol. 51, Roma, 1967, pp. 358-362.

## SEE 1966

Klaus von See, Germanische Heldensage. Ein Forschungsbericht, in: *Göttingische gelehrte Anzeigen*, Vol. 218, Göttingen, 1966, pp. 52-98.

## SEE 1981

Klaus von See, *Edda, Saga, Skaldendichtung. Aufsätze zur skandinavischen Literatur des Mittelalters*, Heidelberg, 1981.

## SERRA 2008

Alessandra Serra, Una riflessione sul Medaglione di Teoderico, in: Claudia Barsanti et al. (a cura di), *Rex Theodericus, il medaglione d'oro di Morro d'Alba*, Morro d'Alba, 2008, pp. 21-26.

## SIEBER 1931

Friedrich Sieber, Dietrich von Bern als Führer der wilden Jagd, in: *Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde*, Vol. 31, Wrocław, 1931, pp. 85-124.

## SIMEK 1990

Rudolf Simek, *Altnordische Kosmographie: Studien und Quellen zu Weltbild und Weltbeschreibung in Norwegen und Island vom 12. bis zum 14. Jahrhundert*, Berlin, 1990.

## SIMEONI 1909

Luigi Simeoni, *S. Zeno di Verona, studi con nuovi documenti*, Verona, 1909.

## SZKLEAR 1977

Hans Szklear, Die Jagdszene von Hocheppan, ein Zeugnis der Dietrichsage? in: Egon Kühlebacher (a cura di), *Deutsche Heldenepik in Tirol*, Bolzano, 1977, pp. 407-465.

## SPIESS 1942

Karl Spiess, *Marksteine der Volkskunst*, Vol. 2, Berlin, 1942.

## STAMMLER 1954

Wolfgang Stammer, Dietrich von Bern, in: Otto Schmitt et al. (a cura di), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Vol. 3, Stuttgart, 1954, pp. 1479-1494.

## STAMMLER 1962

Wolfgang Stammler, Theoderich der Grosse (Dietrich von Bern) und die Kunst, in: Wolfgang Stammler (a cura di), *Wort und Bild, Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter*, Berlin, 1962, pp. 45-70.

## STAMPFER 1998

Helmut Stampfer e Thomas Steppan, *Die Burgkapelle von Hocheppan*, Bolzano, 1998.

## STAMPFER 2004

Helmut Stampfer, Die Hirschjagd von Totschling, in: Helmut Stampfer (a cura di), *Romanische Wandmalerei im Alpenraum. Referate der wissenschaftlichen Tagung, veranstaltet vom Südtiroler Kulturinstitut in Zusammenarbeit mit dem Landesdenkmalamt und dem Landesarchiv, Schloss Goldrain, 16. bis 20. Oktober 2001*, Bolzano, 2004, pp. 89-106.

## STROBEL 1995

Richard Strobel, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Schwäbisch Gmünd*, Vol. 2: Kirchen der Altstadt ohne Heiligkreuzmünster, München, 1995.

## STROBEL 2012

Richard Strobel, Die Johanniskirche in Schwäbisch Gmünd. Zur Inventarisierung der Kunstdenkmäler in Baden-Württemberg, in: *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte*, Vol. 71, Stuttgart, 2012, pp. 327-350.

## STRÖMBOM 1960

Nils Strömbom, Nordiskt och kaukasiskt på överhögaldalsbonaderna, in: *Saga och sed*, Uppsala, 1960, pp. 37-46.

## SUTTNER 1991

Gianna Suttner, L'architettura religiosa medievale nel Vento di terraferma (1024-1329) in: Andrea Castagnetti (a cura di), *Il veneto nel medioevo: Dai Comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca*, Verona, 1991, pp. 493-591.

## TABARRONI 1980

Giorgio Tabarroni, Le leggende di Teodorico e il ciclo di San Zeno a Verona, in: Ernesto Bernareggi (a cura di), *Numismatica e antichità classiche*, Vol. 9, Lugano, 1980, pp. 339-345.

## TESTI RASPONI 1925

Alessandro Testi Rasponi, La chiesa di Ravenna da Onorio a Teodorico, in: *Felix Ravenna*, Vol. 30, Ravenna, 1925, pp. 5-22.

## THEBEN, 1970

Gerhard Theben, *Der Dom zu Münster*, Münster, 1970.

## THOMAS 1934

Bruno Thomas, Die westfälischen Figurenportale in Münster, Paderborn und Minden, in: *Westfalen*, Vol. 19, Münster, 1934, pp. 1-95.

## TORRE 1959

Augusto Torre, Gli arcivescovi di Ravenna e il monastero di S. Ellero di Galeata, in: *Studi romagnoli*, Vol. 10, Cesena, 1959, pp. 98-113.

## TRECCA 1941

Giuseppe Trecca, *Facciata e cripta della basilica di S. Zeno*, Verona, 1941.

TURNBULL 1980<sup>2</sup>

Peter Turnbull, *A guide to the Church of St. Bartholomew and the parish of Lostwithiel, Cornwall*, Lostwithiel, 1980<sup>2</sup>.

## TUULSE 1968

Armin Tuulse e Gerhard Eimer, *Romansk konst i Norden*, Wien, 1968.

## TUULSE 1975

Armin Tuulse, Didrik av Bern och Norden, in: *Konsthistorisk tidskrift*, Vol. 44, Stockholm, 1975, pp. 65-69.

## TUULSE 1978

Armin Tuulse, *Gotlands Didrek*, København, 1978.

## VALENZANO 1993

Giovanna Valenzano, *La basilica di San Zeno in Verona. Problemi architettonici*, Vicenza, 1993.

## VALENZANO 2006

Giovanna Valenzano, Uso, riuso, abuso: Nicholaus e le citazioni dagli antichi, in: Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Medioevo: il tempo degli antichi: atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 24-28 settembre 2003*, Milano, 2006, pp. 441-450.

## VAN DEN ABEELE 1995

Baudouin Van den Abeele, Falconeria, in: Angiola Maria Romanini (a cura di), *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. 6, Roma, 1995, pp. 73-75.

## VARANINI 2005

Gian Maria Varanini, Minima hereticalia. Schede d'archivio veronesi (sec. XII-XIII), in: Gian Maria Varanini e Mariaclara Rossi (a cura di), *Chiesa, vita religiosa, società nel Medioevo italiano: studi offerti a Giuseppina De Sandre Gasparini*, Roma, 2005, pp. 677-693.

## VENTURI 1903

Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Vol. 3: L'arte Romanica, Milano, 1903.

## VIROLI 1999

Giordano Viroli, *Chiese, ville e palazzi del forlivese*, Bologna, 1999.

## VOGT 1854

Friedrich Vogt, *Die Schwäbische Alp. Beschreibung und Wegweiser mit historischen Rückblicken, Angabe der Entfernungen, Aussichtspunkte, Gasthäusern etc., einem Anhang von Tagestouren und Ortsregister*, Stuttgart, 1854.

## VOLZ 1997

Ruprecht Volz, *Völsunga saga*, in: Robert-Henri Bautier et al. (a cura di), *Lexikon des Mittelalters*, Vol. 8, München, 1997, pp. 1843-1844.

## WACHTEL 1937

Alois Wachtel, *Die weltgeschichtliche Apocalypse-Auslegung des Minoriten Alexander von Bremen*, Werl, 1937.

## WEINGARTNER 1922

Josef Weingartner, *Südtirol. Wanderungen abseits vom Baedeker*, Leipzig, 1922.

## WEINGARTNER 1928

Josef Weingartner, *Die Profane Wandmalerei Tirols im Mittelalter*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Vol. 5, München, 1928, pp. 1-63.

## WEINGARTNER 1956

Joseph Weingartner, *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, Vol. 3, Innsbruck, 1956.

WEINGARTNER 1973<sup>5</sup>

Joseph Weingartner et al., *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, Vol. 2, Innsbruck, 1973<sup>5</sup>.

## WEISE 1920

Georg Weise, *Studien über Denkmäler romanischer Plastik am Oberrhein*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Vol. 13, Leipzig, 1920, pp. 1-18.

## WEITZMANN 1936

Kurt Weitzmann, *Zwei Fuldaer Handschriften des 12. Jahrhunderts*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Vol. 8/9, Weimar, 1936, pp. 172-181.

## WESSEL 1957

Klaus Wessel, *Langobardische Jagdfriese aus Südtirol*, in: *Karolingische und ottonische Kunst: Werden, Wesen, Wirkung*, Wiesbaden, 1957, pp. 253-261.

## WIESCHEBRINK 1940

Theodor Wieschebrink, *Der St.-Paulus-Dom zu Münster*, Münster, 1940.

## WIKMAN 1996

Sture Wikman, *Fenrisulven ränner. En bok om vävarna från Överhogdal*, Östersund, 1996.

## WILHELM-KÄSTNER 1921

Kurt Wilhelm-Kästner, *Der Dom zu Münster in Westfalen*, Berlin, 1921.

WILL 1988

Robert Will, Die epischen Themen der romanischen Bauplastik des Elsaß, in: *Baukunst des Mittelalters in Europa. Hans Erich Kubach zum 75. Geburtstag*, Stuttgart, 1988, pp. 323-336.

WISNIEWSKI 1986

Roswitha Wisniewski, *Mittelalterliche Dietrichdichtung*, Stuttgart, 1986.

WRANGEL 1928

Ewert Wrangel, Järntillverkning och smide i Småland under den äldre medeltiden, in: *Värnamo hembygdsförenings årsskrift*, Värnamo, 1928, pp. 3-9.

ZANICHELLI 1985

Giuseppa Zanichelli, Iconologia di Niccolò a Ferrara, in: Angiola Maria Romanini (a cura di), *Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del Seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 Settembre 1981, organizzato dalla Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria*, Vol. 2, Ferrara, 1985, pp. 561-605.

ZANEK 1987

Theodor Zaneck, Einhorn oder Hirsch? Die Stadtgründungstradition als Bildprogramm der Johanniskirche zu Schwäbisch Gmünd, in: *Ostalb-Einhorn. Vierteljahreshefte für Heimat und Kultur im Ostalbkreis*, Vol. 14, Aalen, 1987, pp. 156-161.

ZIMMERMANN 1972

Heinrich Joachim Zimmermann, *Theoderich der Grosse-Dietrich von Bern, die geschichtlichen und sagenhaften Quellen des Mittelalters*, Bonn, 1972.

ZULIANI 1990

Fulvio Zuliani, La porta bronzea di S. Zeno a Verona, in: Salvatorino Salomi (a cura di), *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII, Atti del convegno internazionale di studi. Trieste 13-18 Aprile 1987*, Roma, 1990, pp. 407-420.

ZULIANI 2006

Fulvio Zuliani, La percezione del medioevo, in: Paolo Piva (a cura di), *L'arte medievale nel contesto (300 - 1300): funzioni, iconografia, tecniche*, Milano, 2006, pp. 15-20.



## Appendice fotografica





Fig. 1: Scena di caccia, particolare del fregio della chiesa abbaziale dei Santi Pietro e Paolo, Andlau.



Fig. 2: Chiesa abbaziale dei Santi Pietro e Paolo, Andlau.



Fig. 3: Liberazione dell'uomo mezzo ingoiato dal drago, particolare del fregio della chiesa abbaziale dei Santi Pietro e Paolo, Andlau.



Fig. 4: Banchetto, particolare del fregio della chiesa abbaziale dei Santi Pietro e Paolo, Andlau.



Fig. 5: Duello a piedi, particolare del fregio della chiesa abbaziale dei Santi Pietro e Paolo, Andlau.



Fig. 6: Duello a cavallo, particolare del fregio della chiesa abbaziale dei Santi Pietro e Paolo, Andlau.



Fig. 7: Portale della cappella di San Pataleone, Mödling.



Fig. 8: Scena di caccia, particolare della facciata della cappella di San Pataleone, Mödling.



Fig. 9: Cappella di castello d'Appiano, Bolzano.



Fig. 10: Crocifissione, particolare dell'affresco della cappella di castello d'Appiano, Bolzano.



Fig. 11: Scena di caccia, particolare dell'affresco della cappella di castello d'Appiano, Bolzano



Fig. 12: Cavaliere, particolare dell'affresco della cappella di castello d'Appiano, Bolzano.



Fig. 13: Particolare dell'affresco della cappella di castello d'Appiano, Bolzano.



Fig. 14: San Cristoforo, particolare dell'affresco della cappella di castello d'Appiano, Bolzano.



Fig. 15: Scena di caccia, particolare dell'affresco della chiesa di San Giovanni a Tecelunga, Bressanone.



Fig. 16: Cassapanca di Voxtorp, Historiska Museet, Stockholm.

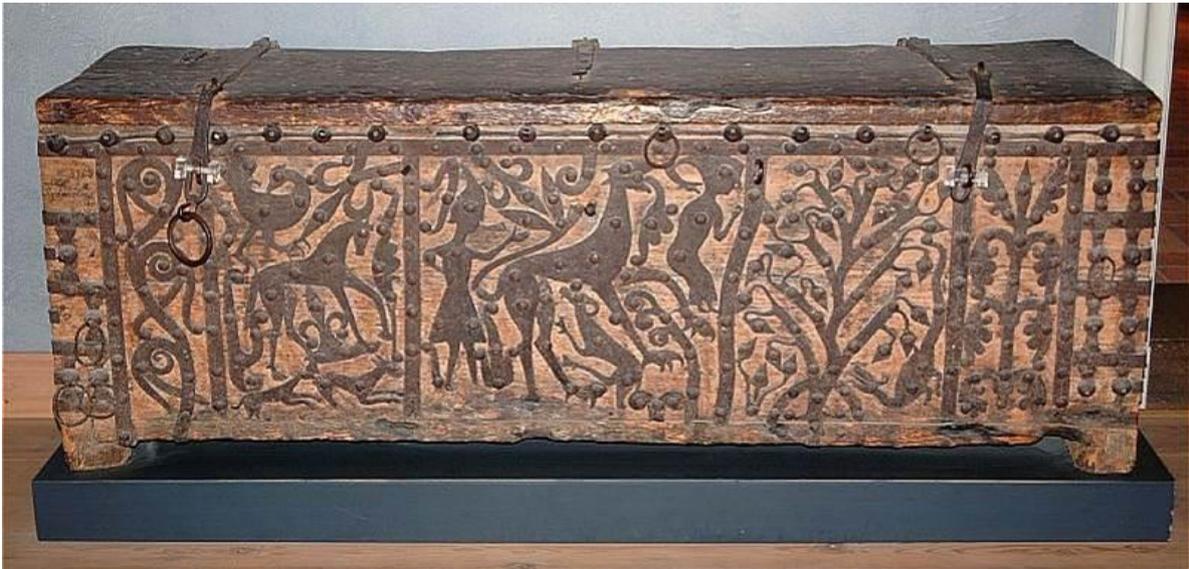


Fig. 17: Cassapanca di Rydaholm, Historiska Museet, Stockholm.



Fig. 18: Cassapanca di Ryssby, Historiska Museet, Stockholm.



Fig. 19: Particolare della cassapanca di Ryssby, Historiska Museet, Stockholm.



Fig. 20: Rilievo bronzeo, chiesa di Rogslösa, Östergötland.



Fig. 21: Particolare del rilievo bronzeo della chiesa di Rogslösa, Östergötland.

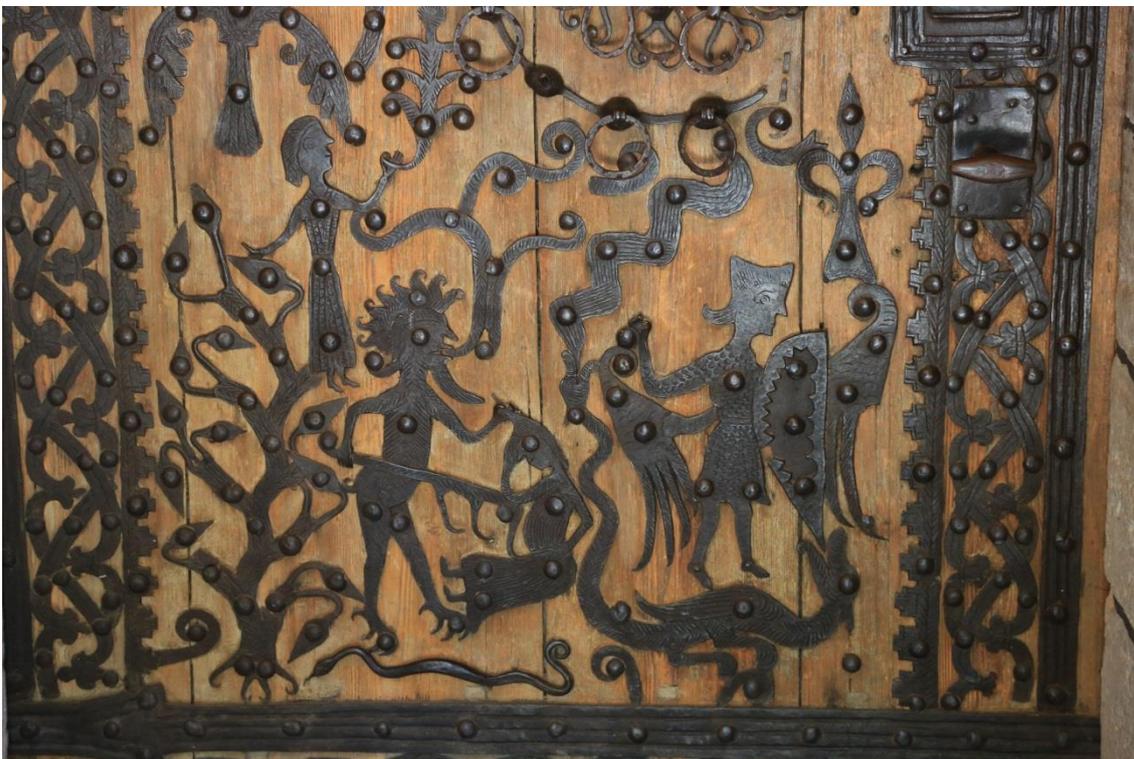


Fig. 22: Particolare del rilievo bronzeo della chiesa di Rogslösa, Östergötland.



Fig. 23: Interno del Paradies, duomo di San Paolo, Münster.



Fig. 24: Cavaliere, particolare del fregio del Paradies, duomo di San Paolo, Münster.



Fig. 25: Cani, particolare del fregio del Paradies, duomo di San Paolo, Münster.



Fig. 26: Cervo, particolare del fregio del Paradies, duomo di San Paolo, Münster.



Fig. 27: Particolare del fregio del Paradies, duomo di San Paolo, Münster.



Fig. 28: Scena di vendemmia, particolare del fregio del Paradies, duomo di San Paolo, Münster.



Fig. 29: Caccia alla lepore, particolare del fregio del Paradies, duomo di San Paolo, Münster.



Fig. 30: Cavaliere, particolare del portale della chiesa di San Pietro e Paolo, Remagen.



Fig. 31: Portale della chiesa di San Pietro e Paolo, Remagen.



Fig. 32: Guerriero, particolare del portale della chiesa di San Pietro e Paolo, Remagen.



Fig. 33: Ascensione di Alessandro Magno, particolare del portale della chiesa di San Pietro e Paolo, Remagen.



Fig. 34: Uomo in una botte, particolare del portale della chiesa di San Pietro e Paolo, Remagen.



Fig. 35: Uomo con un albero, particolare del portale della chiesa di San Pietro e Paolo, Remagen.



Fig. 36: Contrafforte sud-occidentale della facciata della chiesa di San Giovanni, Schwäbisch Gmünd.



Fig. 37: Staufische Madonna, chiesa di San Giovanni, Schwäbisch Gmünd.



Fig. 38: Scena di caccia, particolare del contrafforte della chiesa di San Giovanni, Schwäbisch Gmünd.



Fig. 39: Particolare del contrafforte della chiesa di San Giovanni, Schwäbisch Gmünd.



Fig. 40: Particolare del contrafforte della chiesa di San Giovanni, Schwäbisch Gmünd.



Fig. 41: Scena di caccia, particolare della facciata della chiesa di San Giovanni, Schwäbisch Gmünd.



Fig. 42: Fonte battesimale, chiesa di San Bartolomeo, Lostwithiel.



Fig. 43: Crocifissione, particolare del fonte battesimale, chiesa di San Bartolomeo, Lostwithiel.



Fig. 44: Volto con il capo coperto dalla mitra, particolare del fonte battesimale, chiesa di San Bartolomeo, Lostwithiel.



Fig. 45: Pannello a losanghe lobate, particolare del fonte battesimale, chiesa di San Bartolomeo, Lostwithiel.



Fig. 46: Due cani con la lepre, particolare del fonte battesimale, chiesa di San Bartolomeo, Lostwithiel.



Fig. 47: Pannello a losanghe lobate, particolare del fonte battesimale, chiesa di San Bartolomeo, Lostwithiel.

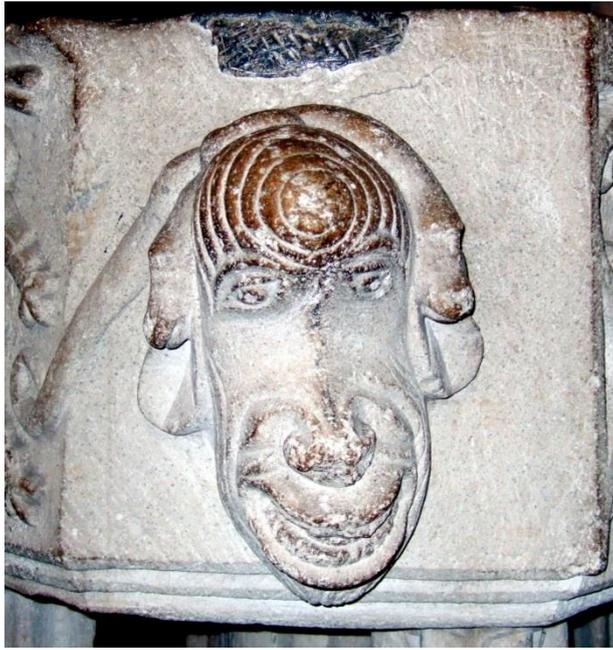


Fig. 48: Testa cinta da serpenti, particolare del fonte battesimale, chiesa di San Bartolomeo, Lostwithiel.



Fig. 49: Due leoni rampanti, particolare del fonte battesimale, chiesa di San Bartolomeo, Lostwithiel.



Fig. 50: Cavaliere, particolare del fonte battesimale, chiesa di San Bartolomeo, Lostwithiel.



Fig. 51: Interno della chiesa di San Michele, Cleebrohn.



Fig. 52: Particolare del capitello meridionale, chiesa di San Michele, Cleebrohn.



Fig. 53: Particolare del capitello meridionale, chiesa di San Michele, Cleebornn.



Fig. 54: Particolare del capitello settentrionale, chiesa di San Michele, Cleebornn.



Fig. 55: Particolare del capitello settentrionale, chiesa di San Michele, Cleebornn.



Fig. 56: Particolare del capitello settentrionale, chiesa di San Michele, Cleebornn.



Fig. 57: Scena di caccia, particolare del capitello settentrionale, chiesa di San Michele, Cleebronn.



Fig. 58: Arazzi di Överhogdal, Jamtli- Jämtlands läns museum, Östersund.



Fig. 59: Striscia IA, arazzi di Överhogdal, Jamtli- Jämtlands läns museum, Östersund.



Fig. 60: Striscia IB, arazzi di Överhogdal, Jamtli- Jämtlands läns museum, Östersund.



Fig. 61 : Striscia II, arazzi di Överhogdal, Jamtli- Jämtlands läns museum, Östersund.



Fig. 62: Striscia III, arazzi di Överhogdal, Jamtli- Jämtlands läns museum, Östersund.



Fig. 63: Striscia IV, arazzi di Överhogdal, Jamtli- Jämtlands läns museum, Östersund.



Fig. 64: Il sesto angelo suona la tromba, Alexander Minorita, Commentario all'Apocalisse, Cod. I Q 19, fol. 45<sup>r</sup>, Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław.

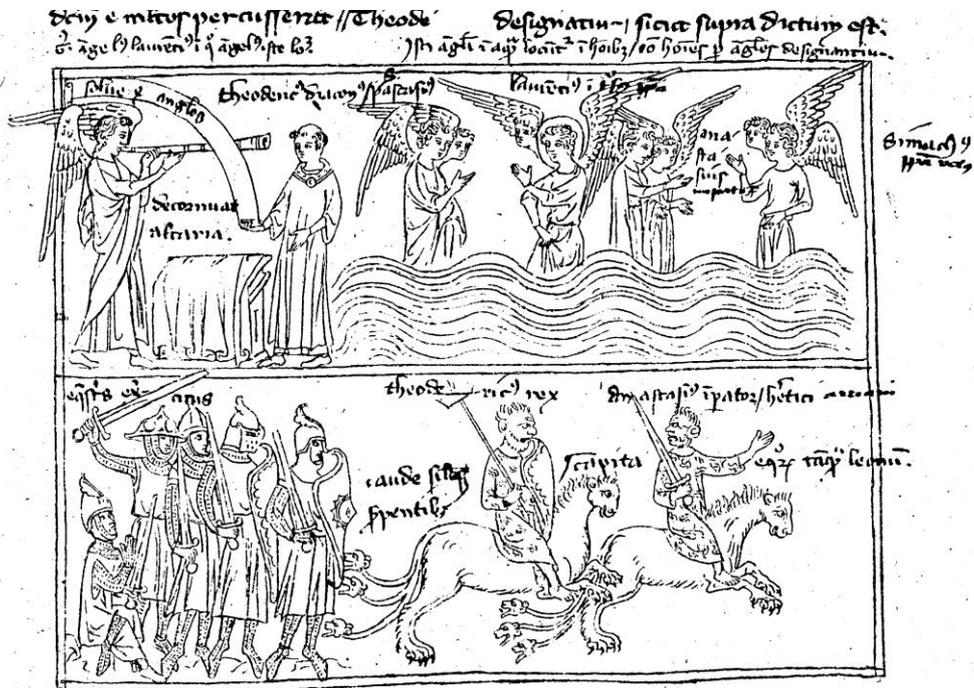


Fig. 65: Il sesto angelo suona la tromba, Alexander Minorita, Commentario all'Apocalisse, Cod. Hs. Cim 5, Knihovna pražské metropolitní kapituly, Praha.

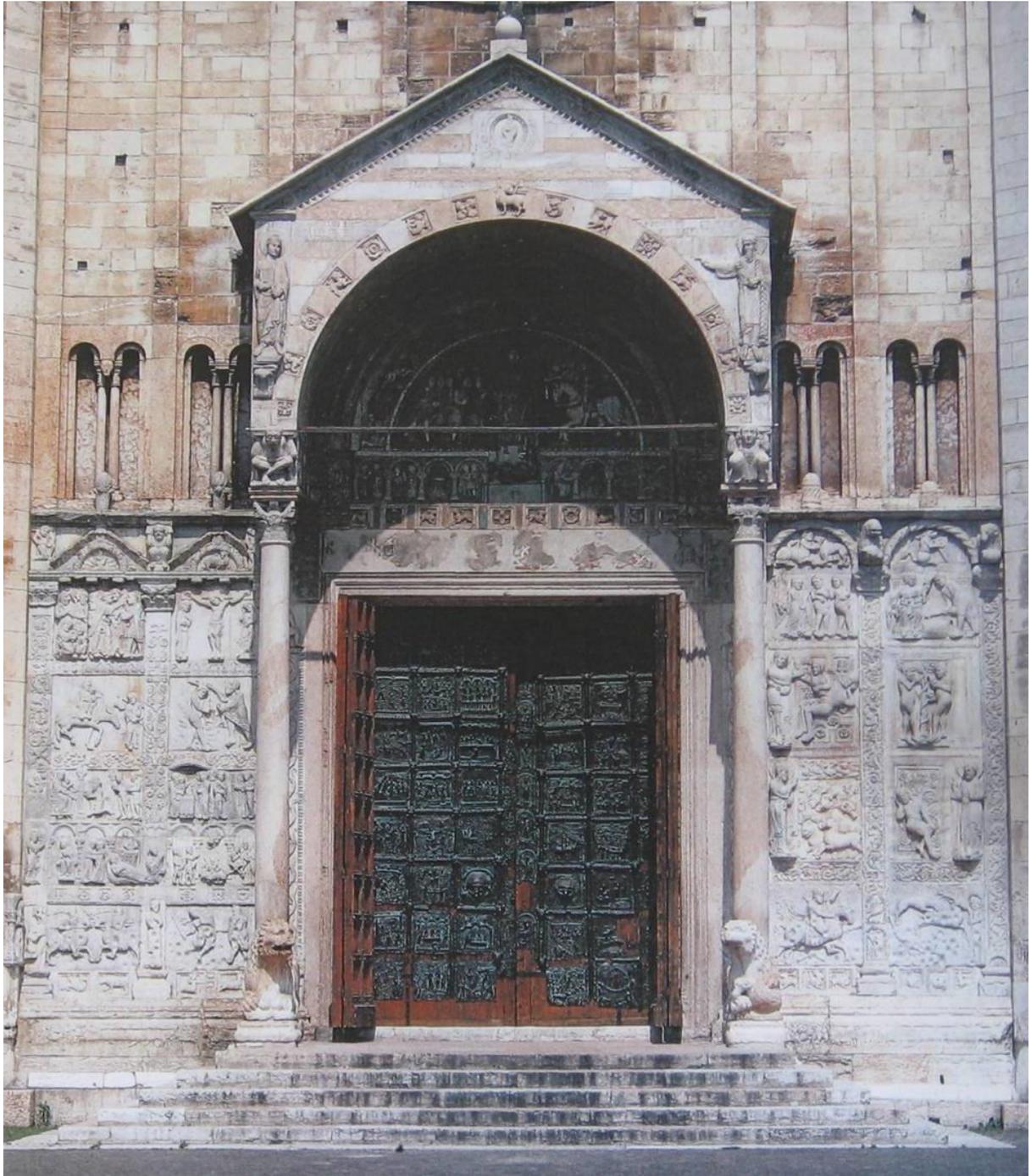


Fig. 66: Nicolò, protiro della basilica di San Zeno, Verona.



Fig. 67: Nicolò, cavalcata infernale di Teodorico, particolare dei rilievi laterali destri della facciata della basilica di San Zeno, Verona.

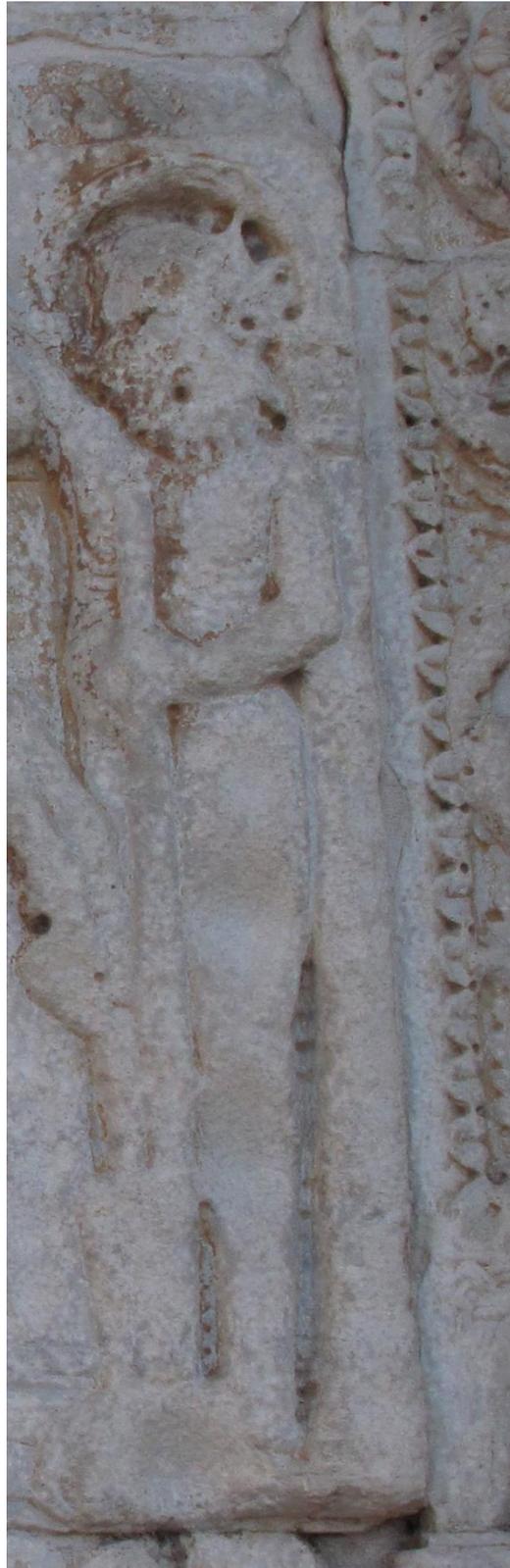


Fig. 68: Nicolò, diavolo, particolare dei rilievi laterali destri della facciata della basilica di San Zeno, Verona.



Fig. 69: Nicolò, particolare del diavolo, rilievi laterali destri della facciata della basilica di San Zeno, Verona.



Fig. 70: Nicolò, particolare della cavalcata infernale di Teodorico, rilievi laterali destri della facciata della basilica di San Zeno, Verona.



Fig. 71: Nicolò, falco con lepre tra gli artigli, particolare dei rilievi laterali destri della facciata della basilica di San Zeno, Verona.



Fig. 72: Nicolò, Creazione degli animali e creazione di Adamo, particolare delle storie della Genesi, facciata della basilica di San Zeno, Verona.



Fig. 73: Nicolò e Guglielmo, Annunciazione, Visitazione e Nascita di Gesù, particolare delle storie del Nuovo Testamento, facciata della basilica di San Zeno, Verona.



Fig. 74: Nicolò, storie della Genesi, particolare della facciata della basilica di San Zeno, Verona.



Fig. 75: Nicolò, cantore che suona l'arpa, particolare dei rilievi laterali destri della facciata della basilica di San Zeno, Verona.



Fig. 76: Nicolò, lupo che suona l'arpicordo, particolare dei rilievi laterali destri della facciata della basilica di San Zeno, Verona.



Fig. 77: Nicolò, centauro che suona la siringa e cane che si lecca gli intestini, particolare dei rilievi laterali destri della facciata della basilica di San Zeno, Verona.



Fig. 78: Nicolò, cantore che suona l'arpa, particolare del portale principale della cattedrale di Ferrara.



Fig. 79: Nicolò e Guglielmo, duelli, particolare dei rilievi laterali di sinistra della facciata della basilica di San Zeno, Verona.

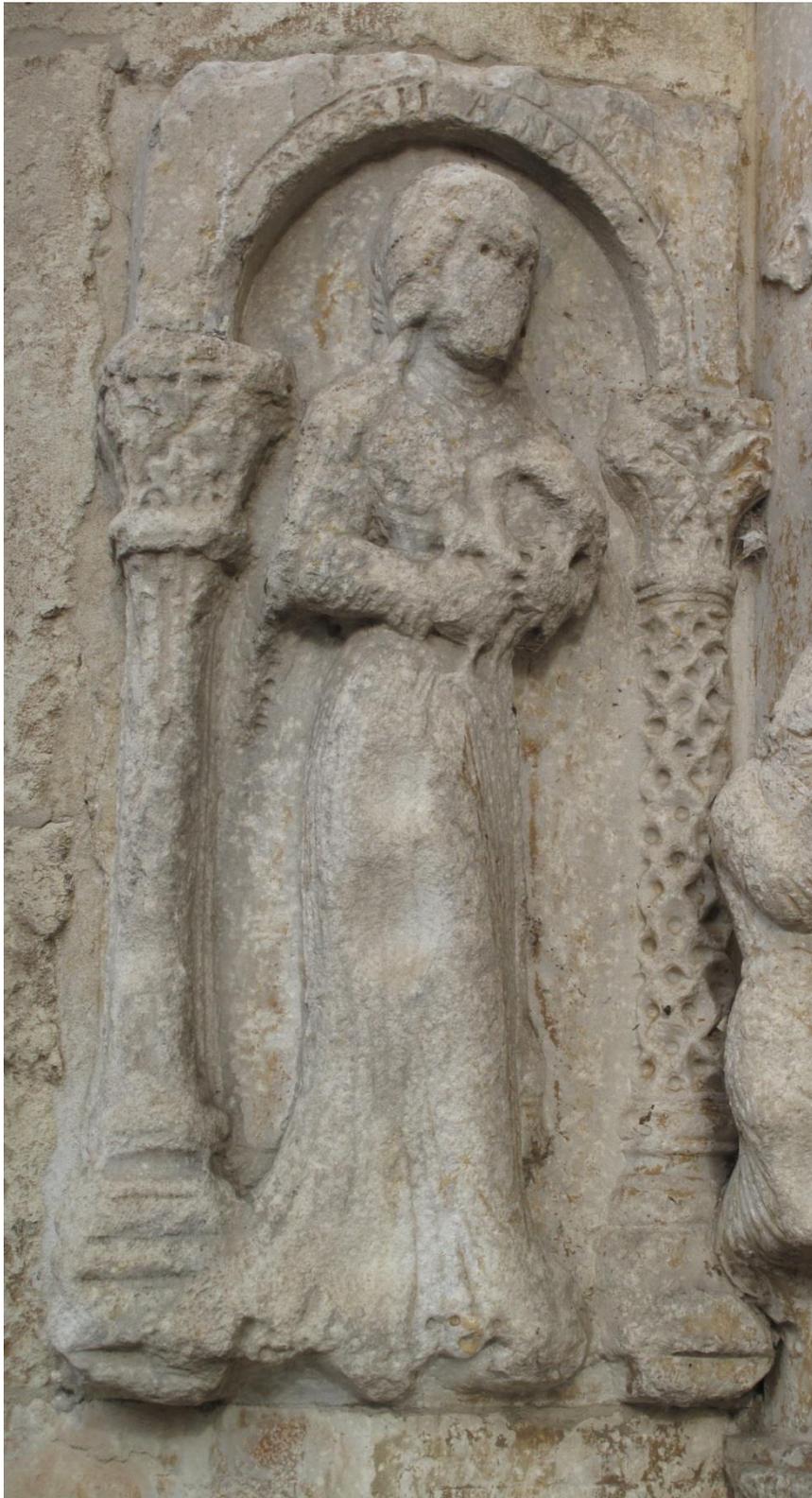


Fig. 80: Nicolò e Guglielmo, Mataliana, particolare dei rilievi laterali di sinistra della facciata della basilica di San Zeno, Verona.

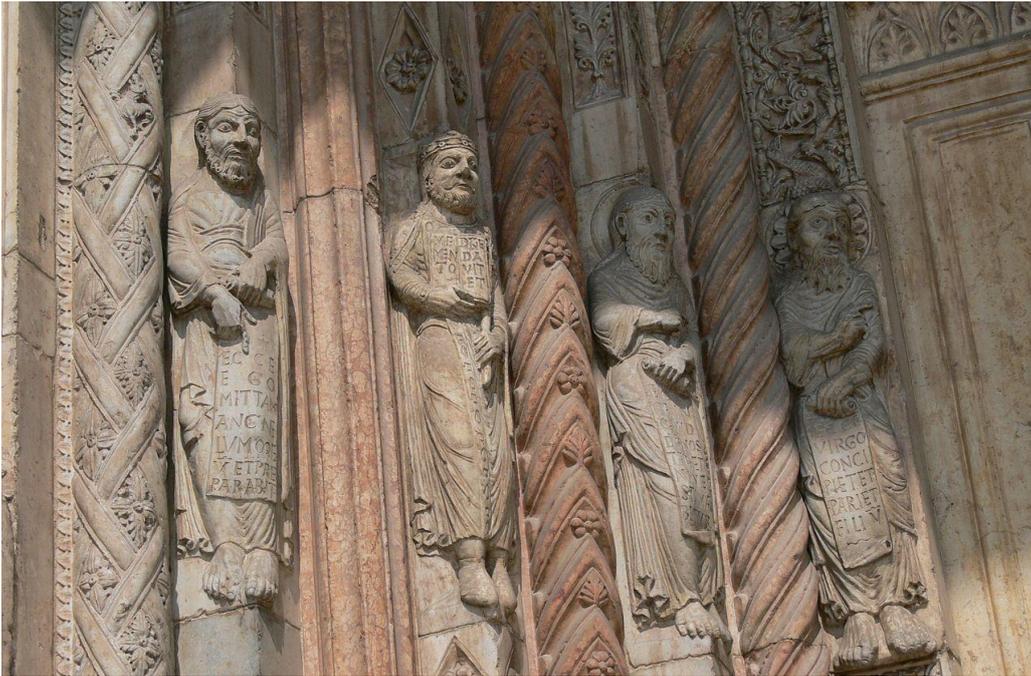


Fig. 81: Nicolò, profeti Malachia, David, Geremia e Isaia, particolare del lato destro del portale principale del duomo di Verona.



Fig. 82: Nicolò, profeti Ageo, Zaccaria, Michea e Gioele, particolare del lato sinistro del portale principale del duomo di Verona.



Fig. 83: Nicolò, paladino Orlando, particolare del lato destro del portale principale del duomo di Verona.



Fig. 84: Nicolò, paladino Oliviero, particolare del lato sinistro del portale principale del duomo di Verona.

## Indice delle figure

Fig. 1: Scena di caccia, particolare del fregio della chiesa abbaziale dei Santi Pietro e Paolo, Andlau. ....	206
(Immagine tratta da <a href="http://www.flickr.com">http://www.flickr.com</a> )	
Fig. 2: Chiesa abbaziale dei Santi Pietro e Paolo, Andlau. ....	207
(Immagine tratta da <a href="http://commons.wikimedia.org">http://commons.wikimedia.org</a> )	
Fig. 3: Liberazione dell'uomo mezzo ingoiato dal drago, particolare del fregio della chiesa abbaziale dei Santi Pietro e Paolo, Andlau. ....	208
(Immagine tratta da <a href="http://www.flickr.com">http://www.flickr.com</a> )	
Fig. 4: Banchetto, particolare del fregio della chiesa abbaziale dei Santi Pietro e Paolo, Andlau. ....	208
(Immagine tratta da <a href="http://www.flickr.com">http://www.flickr.com</a> )	
Fig. 5: Duello a piedi, particolare del fregio della chiesa abbaziale dei Santi Pietro e Paolo, Andlau. ....	209
(Immagine tratta da <a href="http://www.flickr.com">http://www.flickr.com</a> )	
Fig. 6: Duello a cavallo, particolare del fregio della chiesa abbaziale dei Santi Pietro e Paolo, Andlau. ....	209
(Immagine tratta da <a href="http://www.flickr.com">http://www.flickr.com</a> )	
Fig. 7: Portale della cappella di San Pataleone, Mödling. ....	210
(Immagine tratta da <a href="http://www.flickr.com">http://www.flickr.com</a> )	
Fig. 8: Scena di caccia, particolare della facciata della cappella di San Pataleone, Mödling. ....	211
(Immagine tratta da <a href="http://www.othmar.at">http://www.othmar.at</a> )	
Fig. 9: Cappella di castello d'Appiano, Bolzano. ....	212
(Immagine privata della scrivente)	
Fig. 10: Crocifissione, particolare dell'affresco della cappella di castello d'Appiano, Bolzano. ....	212
(Immagine privata della scrivente)	
Fig. 11: Scena di caccia, particolare dell'affresco della cappella di castello d'Appiano, Bolzano. ....	213
(Immagine privata della scrivente)	
Fig. 12: Cavaliere, particolare dell'affresco della cappella di castello d'Appiano, Bolzano. ....	214
(Immagine privata della scrivente)	
Fig. 13: Particolare dell'affresco della cappella di castello d'Appiano, Bolzano. ....	215
(Immagine privata della scrivente)	
Fig. 14: San Cristoforo, particolare dell'affresco della cappella di castello d'Appiano, Bolzano. ....	215
(Immagine privata della scrivente)	

Fig. 15: Scena di caccia, particolare dell'affresco della chiesa di San Giovanni a Tecelunga, Bressanone. ....	216
(Immagine privata della scrivente)	
Fig. 16: Cassapanca di Voxtorp, Historiska Museet, Stockholm.....	217
(Immagine proveniente dal Historiska museet)	
Fig. 17: Cassapanca di Rydaholm, Historiska Museet, Stockholm. ....	217
(Immagine proveniente dal Historiska museet)	
Fig. 18: Cassapanca di Ryssby, Historiska Museet, Stockholm. ....	218
(Immagine proveniente dal Historiska museet)	
Fig. 19: Particolare della cassapanca di Ryssby, Historiska Museet, Stockholm. ....	218
(Immagine proveniente dal Historiska museet)	
Fig. 20: Rilievo bronzeo, chiesa di Rogslösa, Östergötland. ....	219
(Immagine tratta da <a href="http://commons.wikimedia.org">http://commons.wikimedia.org</a> )	
Fig. 21: Particolare del rilievo bronzeo della chiesa di Rogslösa, Östergötland.....	220
(Immagine tratta da <a href="http://commons.wikimedia.org">http://commons.wikimedia.org</a> )	
Fig. 22: Particolare del rilievo bronzeo della chiesa di Rogslösa, Östergötland.....	220
(Immagine tratta da <a href="http://commons.wikimedia.org">http://commons.wikimedia.org</a> )	
Fig. 23: Interno del Paradies, duomo di San Paolo, Münster.....	221
(Immagine privata della scrivente)	
Fig. 24: Cavaliere, particolare del fregio del Paradies, duomo di San Paolo, Münster.....	221
(Immagine privata della scrivente)	
Fig. 25: Cani, particolare del fregio del Paradies, duomo di San Paolo, Münster. ....	222
(Immagine privata della scrivente)	
Fig. 26: Cervo, particolare del fregio del Paradies, duomo di San Paolo, Münster. ....	222
(Immagine privata della scrivente)	
Fig. 27: Particolare del fregio del Paradies, duomo di San Paolo, Münster.....	223
(Immagine privata della scrivente)	
Fig. 28: Scena di vendemmia, particolare del fregio del Paradies, duomo di San Paolo, Münster.....	224
(Immagine privata della scrivente)	
Fig. 29: Caccia alla lepre, particolare del fregio del Paradies, duomo di San Paolo, Münster. ....	224
(Immagine privata della scrivente)	
Fig. 30: Cavaliere, particolare del portale della chiesa di San Pietro e Paolo, Remagen. ....	225
(Immagine tratta da <a href="http://www.flickr.com">http://www.flickr.com</a> )	

- Fig. 31: Portale della chiesa di San Pietro e Paolo, Remagen..... 226  
(Immagine tratta da <http://www.flickr.com>)
- Fig. 32: Guerriero, particolare del portale della chiesa di San Pietro e Paolo, Remagen..... 227  
(Immagine tratta da <http://www.flickr.com>)
- Fig. 33: Ascensione di Alessandro Magno, particolare del portale della chiesa di San Pietro e Paolo, Remagen.  
..... 227  
(Immagine tratta da <http://www.flickr.com>)
- Fig. 34: Uomo in una botte, particolare del portale della chiesa di San Pietro e Paolo, Remagen. .... 228  
(Immagine tratta da <http://www.flickr.com>)
- Fig. 35: Uomo con un albero, particolare del portale della chiesa di San Pietro e Paolo, Remagen. .... 228  
(Immagine tratta da <http://www.flickr.com>)
- Fig. 36: Contrafforte sud-occidentale della facciata della chiesa di San Giovanni, Schwäbisch Gmünd..... 229  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 37: Staufische Madonna, chiesa di San Giovanni, Schwäbisch Gmünd..... 230  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 38: Scena di caccia, particolare del contrafforte della chiesa di San Giovanni, Schwäbisch Gmünd. .... 231  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 39: Particolare del contrafforte della chiesa di San Giovanni, Schwäbisch Gmünd..... 232  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 40: Particolare del contrafforte della chiesa di San Giovanni, Schwäbisch Gmünd..... 232  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 41: Scena di caccia, particolare della facciata della chiesa di San Giovanni, Schwäbisch Gmünd..... 233  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 42: Fonte battesimale, chiesa di San Bartolomeo, Lostwithiel..... 234  
(Immagine proveniente dalla parrocchia di San Bartolomeo)
- Fig. 43: Crocifissione, particolare del fonte battesimale, chiesa di San Bartolomeo, Lostwithiel..... 234  
(Immagine proveniente dalla parrocchia di San Bartolomeo)
- Fig. 44: Volto con il capo coperto dalla mitra, particolare del fonte battesimale, chiesa di San Bartolomeo,  
Lostwithiel. .... 235  
(Immagine proveniente dalla parrocchia di San Bartolomeo)
- Fig. 45: Pannello a losanghe lobate, particolare del fonte battesimale, chiesa di San Bartolomeo, Lostwithiel. 235  
(Immagine proveniente dalla parrocchia di San Bartolomeo)
- Fig. 46: Due cani con la lepre, particolare del fonte battesimale, chiesa di San Bartolomeo, Lostwithiel. .... 236  
(Immagine proveniente dalla parrocchia di San Bartolomeo)

- Fig. 47: Pannello a losanghe lobate, particolare del fonte battesimale, chiesa di San Bartolomeo, Lostwithiel. 236  
(Immagine proveniente dalla parrocchia di San Bartolomeo)
- Fig. 48: Testa cinta da serpenti, particolare del fonte battesimale, chiesa di San Bartolomeo, Lostwithiel. .... 237  
(Immagine proveniente dalla parrocchia di San Bartolomeo)
- Fig. 49: Due leoni rampanti, particolare del fonte battesimale, chiesa di San Bartolomeo, Lostwithiel. .... 237  
(Immagine proveniente dalla parrocchia di San Bartolomeo)
- Fig. 50: Cavaliere, particolare del fonte battesimale, chiesa di San Bartolomeo, Lostwithiel. .... 238  
(Immagine proveniente dalla parrocchia di San Bartolomeo)
- Fig. 51: Interno della chiesa di San Michele, Cleebrohn. .... 239  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 52: Particolare del capitello meridionale, chiesa di San Michele, Cleebrohn. .... 239  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 53: Particolare del capitello meridionale, chiesa di San Michele, Cleebrohn. .... 240  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 54: Particolare del capitello settentrionale, chiesa di San Michele, Cleebrohn. .... 240  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 55: Particolare del capitello settentrionale, chiesa di San Michele, Cleebrohn. .... 241  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 56: Particolare del capitello settentrionale, chiesa di San Michele, Cleebrohn. .... 241  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 57: Scena di caccia, particolare del capitello settentrionale, chiesa di San Michele, Cleebrohn. .... 242  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 58: Arazzi di Överhogdal, Jamtli- Jämtlands läns museum, Östersund. .... 243  
(Immagine proveniente dal Jamtli- Jämtlands läns museum)
- Fig. 59: Striscia IA, arazzi di Överhogdal, Jamtli- Jämtlands läns museum, Östersund. .... 244  
(Immagine proveniente dal Jamtli- Jämtlands läns museum)
- Fig. 60: Striscia IB, arazzi di Överhogdal, Jamtli- Jämtlands läns museum, Östersund. .... 244  
(Immagine proveniente dal Jamtli- Jämtlands läns museum)
- Fig. 61: Striscia II, arazzi di Överhogdal, Jamtli- Jämtlands läns museum, Östersund. .... 245  
(Immagine proveniente dal Jamtli- Jämtlands läns museum)
- Fig. 62: Striscia III, arazzi di Överhogdal, Jamtli- Jämtlands läns museum, Östersund. .... 245  
(Immagine proveniente dal Jamtli- Jämtlands läns museum)

- Fig. 63: Striscia IV, arazzi di Överhogdal, Jamtli- Jämtlands läns museum, Östersund. .... 246  
(Immagine proveniente dal Jamtli- Jämtlands läns museum)
- Fig. 64: Il sesto angelo suona la tromba, Alexander Minorita, Commentario all'Apocalisse, Cod. I Q 19, fol. 45<sup>r</sup>,  
Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław. .... 247  
(Immagine tratta da <http://commons.wikimedia.org>)
- Fig. 65: Il sesto angelo suona la tromba, Alexander Minorita, Commentario all'Apocalisse, Cod. Hs. Cim 5,  
Knihovna pražské metropolitní kapituly, Praha..... 247  
(Immagine tratta da *Scriptum super apocalypsim*)
- Fig. 66: Nicolò, protiro della basilica di San Zeno, Verona. .... 248  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 67: Nicolò, cavalcata infernale di Teodorico, particolare dei rilievi laterali destri della facciata della basilica  
di San Zeno, Verona. .... 249  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 68: Nicolò, diavolo, particolare dei rilievi laterali destri della facciata della basilica di San Zeno, Verona.  
..... 250  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 69: Nicolò, particolare del diavolo, rilievi laterali destri della facciata della basilica di San Zeno, Verona.  
..... 251  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 70: Nicolò, particolare della cavalcata infernale di Teodorico, rilievi laterali destri della facciata della  
basilica di San Zeno, Verona. .... 251  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 71: Nicolò, falco con lepre tra gli artigli, particolare dei rilievi laterali destri della facciata della basilica di  
San Zeno, Verona. .... 252  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 72: Nicolò, Creazione degli animali e creazione di Adamo, particolare delle storie della Genesi, facciata  
della basilica di San Zeno, Verona. .... 253  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 73: Nicolò e Guglielmo, Annunciazione, Visitazione e Nascita di Gesù, particolare delle storie del Nuovo  
Testamento, facciata della basilica di San Zeno, Verona. .... 253  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 74: Nicolò, storie della Genesi, particolare della facciata della basilica di San Zeno, Verona..... 254  
(Immagine privata della scrivente)

- Fig. 75: Nicolò, cantore che suona l'arpa, particolare dei rilievi laterali destri della facciata della basilica di San Zeno, Verona. .... 255  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 76: Nicolò, lupo che suona l'arpicordo, particolare dei rilievi laterali destri della facciata della basilica di San Zeno, Verona. .... 256  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 77: Nicolò, centauro che suona la siringa e cane che si lecca gli intestini, particolare dei rilievi laterali destri della facciata della basilica di San Zeno, Verona. .... 256  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 78: Nicolò, cantore che suona l'arpa, particolare del portale principale della cattedrale di Ferrara. .... 257  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 79: Nicolò e Guglielmo, duelli, particolare dei rilievi laterali di sinistra della facciata della basilica di San Zeno, Verona. .... 258  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 80: Nicolò e Guglielmo, Mataliana, particolare dei rilievi laterali di sinistra della facciata della basilica di San Zeno, Verona. .... 259  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 81: Nicolò, profeti Malachia, David, Geremia e Isaia, particolare del lato destro del portale principale del duomo di Verona. .... 260  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 82: Nicolò, profeti Aggeo, Zaccaria, Michea e Gioele, particolare del lato sinistro del portale principale del duomo di Verona. .... 260  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 83: Nicolò, paladino Orlando, particolare del lato destro del portale principale del duomo di Verona. .... 261  
(Immagine privata della scrivente)
- Fig. 84: Nicolò, paladino Oliviero, particolare del lato sinistro del portale principale del duomo di Verona. ... 262  
(Immagine privata della scrivente)