

LA CULTURA ARTISTICA IN ROMA

NEL SECOLO IX

LA produzione artistica romana fra la fine del sec. VIII e il principio del successivo non spezza certo per nuovi ed imprevedibili indirizzi ogni legame con l'età precedente, ma, nella rigorosa coerenza di intenti alla quale si ispira, sembra connessa all'età successiva piuttosto che al passato; essa infatti pose termine al continuo oscillare fra modi espressivi tendenzialmente opposti, alla troppo facile accoglienza di forme importate e allo sperimentalismo che aveva dominato il periodo paleocristiano. Fu tuttavia un rifiorire effimero, perché generato da una maturazione rapida e quasi improvvisa di fattori vari che a sé lo legarono e con loro lo dissolsero, per cui essi restano, più che la lenta e dura fatica quotidiana degli artisti, il vero substrato della cultura artistica dell'intero periodo.

Si può anzi affermare che se non si fossero verificati in ogni campo gli antefatti che ne costituirono la premessa non ci sarebbe forse stata una scuola romana del sec. IX o avrebbe avuto tutt'altro carattere.

Il primo fattore è naturalmente di ordine politico. Roma era rimasta per due secoli un dominio bizantino e, sebbene varie attribuzioni statali fossero passate gradualmente dal rappresentante imperiale al clero, con l'organizzazione autonoma della difesa sotto la continua minaccia dell'avanzata longobarda il potere passò effettivamente al papa, prima come situazione di fatto, poi anche con giustificazioni di diritto, sollecitate presso i Franchi o accortamente compilate dalla cancelleria della curia. Di fronte alla vessatoria politica amministrativa dei Bizantini, intenti a riscuotere tributi o a imporre, spesso anche con la violenza, sottigliezze dogmatiche, il potere temporale aveva un carattere del tutto dissimile da quello che assunse più tardi e doveva rappresentare per i romani quasi la loro signoria naturale, l'indipendenza da stranieri e da oppressori; gli amichevoli rapporti che il papato aveva con i re franchi, il cui potere sulla città sembrava dovesse rimanere, almeno nelle intenzioni, del tutto nominale e limitato ad un titolo onorifico, tendevano a trasferire pure sul piano politico e civile quella universalità nel nome di Roma che la Chiesa possedeva di per sé sul piano spirituale¹⁾.

Alla conseguita libertà si aggiungevano fattori di natura religiosa atti a determinare il distacco da Bisanzio e la concentrazione dei popoli dell'Occidente intorno al

papa, e quindi di riflesso intorno a Roma. Se nelle varie eresie cristologiche il clero romano aveva dovuto lottare con le sue sole forze, quando scoppiò l'iconoclastia esso sentì a sé strettamente unito tutto il popolo, affezionato al culto delle immagini per lunga tradizione e per la natura rappresentativa del suo gusto. Agevole fu la condanna del concilio lateranense (735) e circondati di consensi gli argomenti della nota lettera di Adriano I a Carlo Magno, anche se la curia assunse poi un atteggiamento intermedio fra l'accettazione piena della ritrattazione di Nicea (787) e un rigoroso ritorno al pensiero di Gregorio Magno, sollecitato dai circoli palatini. Per altra via l'unità dottrina-ria dell'Occidente trovava ancora il suo centro in Roma, e la difesa delle immagini diventava difesa di un intero sistema di cultura che riconosceva il suo legame e la sua dipendenza dalla tradizione classica ²⁾.

La nuova posizione politica della città e l'amicizia con i Franchi consolidano la sicurezza interna, favoriscono l'aumento della popolazione e danno incremento all'agricoltura, fonte di ricchezza e strumento necessario dell'alimentazione, una volta chiuse le importazioni dalle province bizantine. Le « domus cultae » di papa Zaccaria e di Adriano I sono esempi notevoli di una organizzazione razionale di vaste masserie, e segnano il risorgere della campagna romana non più soggetta alle scorrerie longobarde e non ancora insidiata dai Saraceni ³⁾. Il restauro degli acquedotti romani (acqua Vergine, acqua Traiana, ecc.) eseguito da Adriano I attesta il migliorato tenore di vita della popolazione e documenta l'interesse per opere dirette alla pubblica utilità ⁴⁾.

La molteplicità degli affari religiosi, politici ed amministrativi trattati dalla curia presuppone una burocrazia ecclesiastica ben preparata ed una scuola alla quale essa potesse formarsi. Le epistole papali da Gregorio III ad Adriano I raccolte nel « codex carolinus » si spogliano progressivamente di errori e quanto perdono di ingenua efficacia, tanto progrediscono nell'approfondimento delle regole retoriche, nell'ordine e nella disposizione della materia, nell'elaborata elocuzione. Dettatori e grammatici, oltre che da monasteri potevano uscire anche da quella « schola cantorum » lateranense che impartiva l'insegnamento musicale certo come ultimo completamento di altre discipline – grammatica, retorica, teologia, storia e diritto –; prova della complessità dell'insegnamento impartito in quella scuola trovano i ricercatori della cultura medioevale nel codice vat. lat. 1498, che, sebbene più tardo, potrebbe essere considerato come un manuale della insigne scuola di Roma ⁵⁾. Del resto la ricca collezione di testi patristici che permise in breve tempo al primicerio Teofilatto di raccogliere i passi occorrenti in occasione del concilio del 649 indica quale materiale prezioso fosse conservato nella biblioteca apostolica; da tale indizio si può ben arguire il progressivo rifiorire in Roma della cultura libraria ⁶⁾.

Poiché, come attestano le notizie di codici inviati da Roma oltralpe nella seconda metà del sec. VIII, l'attività degli « scriptoria » si moltiplicò, è logico che si sviluppassero adeguatamente anche i mezzi tecnici di questa diffusione culturale ⁷⁾. L'ipotesi del Sickel e del Federici che la minuscola carolina adottata da Alcuino nella riforma grafica

della scuola di Tours tragga le sue origini da Roma, dove sarebbe stata in precedenza parzialmente adottata, aggiunge un nuovo elemento al quadro già abbastanza complesso di una viva ripresa culturale della città ⁸⁾.

A Roma nella seconda metà del secolo VIII si ebbe coscienza che gli avvenimenti susseguitisi in ogni campo costituivano un rinnovamento rispetto alle condizioni di vari decenni prima e, come sempre suole avvenire in simili casi, si riconoscevano nel più glorioso passato le premesse e i modelli della presente prosperità. In particolare alcuni fatti si combinavano singolarmente fra loro, alimentando il culto e la coscienza di un passato che non erano mai tramontati, anche se storicamente svisati. L'universalità della Chiesa, sentita concretamente nel generale consenso contro l'iconoclastia e nelle evangelizzazioni che accompagnavano l'ampliamento del dominio franco, rinvigoriva l'universalità ormai quasi leggendaria di Roma; la conseguita indipendenza da Bisanzio e i rapporti abilmente tenuti dai papi con i re franchi suscitavano l'illusione di un primato politico, cui le fortunate conquiste carolingie sembravano restituire quale zona d'espansione l'intero mondo occidentale. L'universalità politica era mera illusione, perché non teneva conto delle nazionalità nascenti, ma quella culturale, nella quale tutto l'Occidente riconosceva la sua discendenza da Roma e al di sopra delle differenze un certo grado di affinità reciproca che lo distaccava dalla « koiné » bizantina, era una realtà indiscutibile. Fra il fiorire delle leggende le « domus cultae » potevano sembrare colonie e i testi della schola cantorum lateranense autentica letteratura classica.

La coscienza di essere la depositaria di una « restauratio » era rafforzata nella classe colta e responsabile di Roma dal modo come alla città guardavano i nuovi dominatori. Nelle ammirate espressioni poetiche di Alcuino infatti il prezioso tesoro di reliquie che Roma custodiva si legava ad una predilezione letteraria per la sua passata civiltà; nei vincitori di tanti popoli la reverenza dovuta al vicario di Cristo faceva accogliere come un ambito riconoscimento un vuoto titolo di patrizio, senza suscitare ancora le controversie giurisdizionali che nell'impero ormai organizzato amareggiarono gli ultimi anni del pontificato di Pasquale ⁹⁾.

Tutto illusoriamente concorrevano a generare e ad alimentare nella mente di dotti ecclesiastici romani una idea di « restauratio » che, sulla base di una conoscenza assolutamente falsa e limitata dell'antico, fra gli infiniti fermenti di una civiltà che cercava di ricomporsi riutilizzando lacerti di un passato sconvolto, si prestava alla interpretazione di ogni fatto, alla determinazione di ogni nuovo atteggiamento. L'atto più rilevante di quest'atteggiamento che domina la cultura romana del tardo sec. VIII fu l'incoronazione di Carlo Magno, gesto subitaneo ed impreveduto, come fa pensare la laconicità della storiografia contemporanea, cui poté apparire allo stesso tempo naturale ed anche privo di ogni particolare rilievo. Chiesa ed impero erano già state unite dal tempo di Costantino, e la prima in un evidente stato di inferiorità abilmente celato dalle fonti e ben presto dimenticato. La Chiesa, unica erede dell'universalità romana,

restituiva ora in via mediata quella stessa universalità al potere civile, ma nell'apparente accordo di parità era contenuta l'ipoteca delle future lotte del Medioevo ¹⁰.

La «restauratio imperii» non fu gesto precipitoso o sconsigliato per la curia romana e per la mente di Leone III che ai presupposti teorici di essa aveva già fatto dare forma d'immagine nella decorazione del Triclinio Lateranense fin dal 799. Benché quel mosaico sia ormai definitivamente perduto come opera d'arte, i suoi pennacchi hanno un estremo interesse per la cultura del tempo; in quello di sinistra Cristo consegna le chiavi a papa Silvestro e il labaro a Costantino, mentre nell'altro Pietro dà la stola a Leone III e la bandiera al re Carlo.

Sono queste due vere scene di investitura feudale concepite secondo il rigido parallelismo delle dimostrazioni medioevali per via di esemplificazione. L'accordo raggiunto da Leone III con il re Carlo è la proiezione nel presente di quello fra Silvestro e Costantino, favoleggiato dalla «Vita Sylvestri», ritenuta storia vera non solo, ma autentica quasi dalla riprova provvidenziale che ne offrivano gli avvenimenti. I personaggi del secondo pennacchio erano i legittimi successori di quelli del primo, ma vi era una differenza essenziale, della quale sarebbe interessante conoscere se i committenti si erano resi conto. Pietro, come vicario di Cristo, poteva giustamente prenderne il posto nella scena che teorizzava sulla divina discendenza dei due poteri coordinati; ma egli è anche il primo pontefice, e come tale ha con Leone III un legame del tutto particolare che non trova nel primo pennacchio un esatto riscontro, per cui la sostituzione diviene ambigua nel senso che i due poteri nella «restauratio» potrebbero discendere non direttamente dalla Divinità ma dal Papato, suo mediatore. Se la rappresentazione fu intenzionale essa conterrebbe la coscienza che l'universalità era rimasta prerogativa unica del papa, e che egli solo aveva i titoli per restituirla al potere civile. Sarebbe certo antistorico vedere nel mosaico una anticipazione del «Dictatus papae» di Gregorio VII e degli scritti teocratici di Innocenzo III, ma la scena afferma almeno la consapevolezza che la «restauratio» partiva da Roma ed aveva nella dimora di Pietro la sua sede naturale ¹¹.

D'altra parte l'idea centrale di questa concezione politica, proiettandosi a sua volta nel passato, lo limitava a quei soli motivi che la giustificavano come tale, per cui mai come allora l'antico fu storicamente svisato. L'impero di Roma non è quello diabolico di Augusto, sul quale pesavano le accuse degli apologisti, ma l'altro di Costantino, nel quale si riteneva già realizzato l'«imperium christianum» di Carlo Magno. La tradizione quindi si limitava fra i due termini storici dell'editto di Milano e le invasioni barbariche, la letteratura ai testi e ai manuali del sec. IV-V, e la produzione artistica meritevole di essere considerata era quella delle origini cristiane. Come l'ingenuità medioevale non faceva distinzione fra storia e favola per la mancanza di ogni principio critico, così gli uomini del tardo sec. VIII poterono credere di riallacciarsi ad un lontano passato ignorando l'età intermedia e farsi di esso una immagine nella quale trasferivano sé stessi con gli avvenimenti e i gusti del proprio tempo.

La « restauratio » politica intesa in tal senso è il motivo dominante che informa di sè tutto il periodo ed investe come fattore culturale l'intera produzione artistica romana di quel tempo.

* * *

Le teorie estetiche del sec. VIII-IX hanno certo un notevole interesse per spiegare i modi della produzione carolingia in senso stretto e solo limitatamente assecondano quei principi di ritorno all'antico che sono la sostanza del patrimonio culturale di Roma. Il fatto si spiega del resto abbastanza bene, perché quei principi teorici elaborati nell'ambiente della scuola palatina traggono ispirazione e motivi dal movimento culturale che aveva in Roma la sua sede. Più che determinare i canoni della produzione artistica romana la accompagnano parallelamente, accentuando le varianti dovute al diverso ambiente nel quale vennero elaborate.

La cultura romana ebbe carattere più pratico che speculativo e ciò le impedì di formulare una teoria estetica, per cui l'atteggiamento del pensiero riguardo all'arte durante il periodo carolingio si desume, come è noto, da vari passi di quei « Libri carolini », che alcuni attribuiscono ad Alcuino ed altri vogliono invece far risalire ad Angilberto.

La loro origine si ricollega alla controversia delle immagini, ed offre motivo alla loro composizione quanto venne deliberato nella ritrattazione del sinodo di Nicea (787). Bisanzio, dopo aver negato il culto delle immagini quasi come una forma d'idolatria, tornava ad ammetterlo e considerava ortodosso il baciarle e il prosternarsi davanti ad esse, ammettendo una distinzione fra tali atti e la vera adorazione riservata esclusivamente alla Divinità¹²⁾. Adriano I riceveva gli atti del sinodo niceno e li archiviava senza pronunciare una vera accettazione di essi, considerandosi pago che si fosse superato il lato negativo della controversia e non volendo forse approfondire la questione del potere quasi magico dell'icona, meno sentito in Occidente, ma suscettibile forse, se approfondito, di dare origine ad eresie e a controversie ancora più gravi. Nell'ambiente palatino d'oltralpe invece prevaleva, sollecitato forse anche da una nuova rottura con Bisanzio, il principio rigorosamente pedagogico delle immagini formulato da Gregorio Magno, che era di origine e di importazione romana e le cui conseguenze sono formulate appunto nei « Libri carolini » che il re franco curò di inviare a Roma nell'anno 792¹³⁾.

L'impostazione dello scritto è di origine letteraria e tende quindi a svalutare un poco le arti figurative, ma l'atteggiamento è tendenzialmente classico e quindi naturalistico; non vi trovano giustificazione né il gusto isperico di certa letteratura precedente, né le rappresentazioni mostruose e favolose della miniatura irlandese. Per la parte che egli possa avervi avuto, anche se non ne fu l'estensore materiale, c'è da notare che la sopravvivenza classica, naturalmente legata a Roma, spinse Alcuino a rinnegare le manifestazioni più tipiche ed originali del suo stesso paese d'origine.

Le idee di proporzione, di simmetria, di euritmia e di decoro avevano la loro origine in Vitruvio, del quale l'allor giovane Eginardo divenne così buon conoscitore da

inviare a Vussin un suo glossario dei termini usati dal trattatista e da rimandarlo per l'esemplificazione « ad capsellam quam (nel monastero di Fulda) dominus Eigil columnis eburneis ad instar antiquorum operum fabricavit ». Il concetto di imitazione dell'antico era quindi, come si vede, abbastanza diffuso e con esso la lettura e la conoscenza del trattatista latino.

Riguardo al problema delle immagini i « Libri carolini » assumono una posizione intermedia fra l'iconoclastia ed il potere quasi magico delle icone per via di emanazione, confermato dal sinodo niceno: « nos nec destruimus nec adoramus ». Totale è la ripresa dei valori pedagogici dell'arte sulla scorta del detto gregoriano: « quod legentibus scriptura hec est idiotis pictura »; l'immagine trova la sua giustificazione in ciò che ricorda e suggerisce: « docti in adorandis imaginibus non quid sint, sed quid innuant venerantur » La funzione della pittura si riporta a fatti intellettivi, per cui anche soggetti cupi od atroci si purificano. La posizione è ancora quella di Aristotele e di Plutarco « necessitas est qua etiam res exosas mox ut videmus pictas utcumque ad mentem visione duce reducimus ». L'atteggiamento non è nuovo, ma il fatto stesso che la speculazione teorica si soffermi a considerarlo e ne sottolinei il valore significa che la produzione artistica non conobbe limitazioni di soggetto e che erano ammessi anche episodi di battaglia e di stragi. La pittura infatti, al pari di una biografia o di una cronaca, conserva la memoria degli avvenimenti e la sua giustificazione risiede in tal caso nell'« oblivionis timore ». Si spiega così non solo il notevole sviluppo della decorazione monumentale, ma anche il carattere commemorativo di certa parte di essa, che nel caso di Roma comprende sotto di sé opere come i pennacchi già ricordati del Triclinio Leoniano. La considerazione della grande pittura monumentale, sulla quale non poteva non incidere l'ininterrotta produzione romana dei primi secoli del medioevo, conduce ad una singolare definizione dell'artista « patrandi operis loca congrua appetens ».

D'altra parte l'opposizione alla teoria bizantina dell'iconone indusse chi elaborò i « Libri carolini » a considerare il fatto artistico anche in senso materiale. Ci sono pittori più o meno capaci e ciò dipende dal loro « ingenium » e dalla loro « peritia »: « imagines secundum ingenium artificum fiunt; qui pictoriae artis experientia imbuti sunt et conficiendorum colorum peritiam habent cognita vi materiae vultus componunt formari et compaginari noscuntur ».

L'impostazione letteraria dell'estetica carolingia si rivela nella superiorità della poesia rispetto alla pittura. Dinanzi all'amatore di quest'ultima l'autore dei Libri carolini esclama con compiacenza: « Tu fucatorum venerator esto et colorum, nos veneratores et capaces sumus sensuum arcanorum; tu figuris rerum insta, nos instemus divinae legi ». Anche questa posizione era tutt'altro che nuova, ma il ribadirla in termini così chiari può aver avuto come conseguenza una nuova e più cosciente abbreviazione dei modi pittorici, una certa semplificazione compositiva e tecnica. Se l'arte adempie la sua funzione pedagogica suggerendo all'intelletto certi sensi riposti, e se la valentia del pittore sta nel comporre (« compagnarli ») linee e colori, è logico sopprimere

ogni eccesso di particolari descrittivi e che la tecnica si fondi sulla accentuazione delle linee di contorno e sulle campiture di colore, forzando quegli elementi espressivi che valgano da soli a suggerire lo stato d'animo che l'osservatore completerà nella elaborazione intellettuale dell'immagine.

In complesso nell'atteggiamento estetico del tempo non si ravvisano motivi specifici atti a determinare in modo particolare la produzione artistica romana del sec. IX; e Roma anzi contribuì alla formazione della teoria estetica più di quanto da essa non ricevette in sede pratica.

Tuttavia lo stesso atteggiamento classico serviva a ribadire il concetto generale della « restauratio » e stimolava il canone dell'imitazione che, per quanto si riferisce alla architettura, faceva parte del patrimonio culturale del tempo, come si rileva dal passo citato di una lettera di Eginardo. La condanna di ogni capricciosa fantasia decorativa oltralpe era un prodotto della tradizione di Roma, ma la riconosciuta classicità del nuovo « naturalismo » poteva rifluire a Roma e giustificare teoricamente l'imitazione dei modelli paleocristiani che erano considerati quasi l'essenza stessa della tradizione classica. L'intellettualismo dominante nei « Libri carolini » apriva la porta ad una considerazione dell'arte come fatto materiale, per cui se il ritorno al pensiero di Gregorio Magno promuoveva lo sviluppo della decorazione monumentale con intenti pedagogici, ad essi si sommava una considerazione materiale della parete anche per la sola bellezza della superficie ornata (« *venustas parietum* »). Mentre si delinea in tal modo un distacco totale dalla teorica bizantina della decorazione, la possibilità di abbreviare il racconto pittorico, sfrondandolo dei particolari e concentrando l'attenzione sui contorni e le campiture di colore, ebbe certo anche per l'ambiente artistico romano una importanza non trascurabile. Se non determinò la maniera pittorica del sec. IX, valse certo ad operare una selezione e ad orientare una preferenza fra gli elementi che offriva la tradizione locale¹⁴⁾.

Lo spunto più vivo ed ardito dell'estetica carolingia sta però in quella considerazione materiale dell'opera d'arte. Essa aveva il potere di svincolare il pittore da tante preoccupazioni teoriche e lo induceva ad amare la sostanza della sua stessa pittura. Questo atteggiamento, che è forse il motivo più altamente poetico dei mosaicisti di Pasquale I, trova le sue origini negli spunti offerti dai « Libri carolini » ed appare edificato come frutto di esperienza diretta dei pittori nel più tardo manuale di Eraclio. In esso si ritorna con insistenza sul tema dello splendore e della lucentezza dei colori; quelli vegetali debbono conservare la freschezza dei fiori appena colti e se esso brilla nella sua luminosità splendente e lucida può considerarsi veramente bello. Se fosse mancata quella considerazione naturalistica e quasi materiale della pittura, sfrondata da ogni potere sovranaturale o magico e, se si vuole, anche quel larvato disprezzo intellettualistico per la materialità della pittura, quell'atteggiamento così schiettamente occidentale conseguente fino a divenire quasi ruvido, non si sarebbe sviluppato l'amore per il colore puro che è motivo essenziale della scuola romana del sec. IX¹⁵⁾.

* * *

Prima di inoltrarci a considerare come le idee generali di rinnovamento e di ritorno alla tradizione agirono sulla cultura artistica romana dell'età carolingia occorre chiarire un punto essenziale. Posare l'accento sul fatto artistico di quel periodo non significa svalutare quanto lo precede immediatamente e tanto meno dar credito ad una serie di luoghi sull'oscurità e la barbarie dell'età longobarda, dalla quale Roma si salvò solo in quanto rimase in balia di Bisanzio. L'esistenza di vere fratture, di periodi oscuri, di tradizioni spente e miracolosamente riaccese è stata anche di recente dimostrata falsa nel quadro più generale della storia della cultura italiana dell'alto medioevo. Lo stesso fatto di poter concepire un rinnovamento ed un ritorno all'antico importa una coscienza delle proprie tradizioni e l'aderirvi culturalmente, magari in maniera inconsapevole, prima ancora di formulare un programma teorico ¹⁶⁾.

Il primo campo nel quale trovò modo di esplicarsi quel ritorno all'antico che si concretò in maniera così clamorosa nell'ambito politico, fu naturalmente l'architettura. L'azione esercitata dai grandi santuari paleocristiani fu sempre certo assai sensibile sotto l'aspetto formale, ma non aveva impedito nel periodo della maggiore soggezione culturale a Bisanzio che si innalzassero due basiliche, come S. Lorenzo e S. Agnese, con endonartece e matroneo, scarsamente sviluppate in lunghezza quasi per avvicinarsi al tipo del « martyrion » che nel bacino orientale del Mediterraneo aveva sopraffatto lo schema basilicale. E nel corso del sec. VIII l'apparizione del primo campanile di S. Pietro, al tempo di Stefano III (752-757), l'adozione delle absidiole, il cui primo esempio romano sembra essere quello di S. Angelo in Pescheria (c. 750), il concretarsi delle cripte semianulari a duplice accesso e diverticolo a camera sotto l'altare, e magari anche una certa libertà formale di edifici come l'oratorio di Giovanni VII con l'ingresso adorno di colonne tortili, sono elementi che attestano un fermento creativo ed una ricerca formale meritevoli di considerazione. Non mancava quindi nei costruttori romani e la capacità tecnica e la curiosa ansia di novità per cui essi avrebbero senz'altro potuto affrontare qualcuno dei problemi che nello stesso tempo cominciavano a porsi i loro colleghi del settentrione; i loro committenti non sembra che fossero affatto malcontenti di novità che vedevano volentieri introdotte anche nei grandi santuari dei primi secoli cristiani ¹⁷⁾.

Mentre sembra che perfino gli architetti di Adriano I non esitarono a spezzare con pilastri intermedi il ritmo dei colonnati in S. Maria di Cosmedin, le costruzioni più tarde mostrano di ispirarsi veramente ad una specie di « early christian revival », cioè ad un ritorno rigoroso ai modi delle costruzioni paleocristiane.

Gli stessi elementi formali astrattamente considerati che si trovano, ad esempio, in S. Sabina si ritrovano legati da analoghi nessi in S. Maria in Domnica e in S. Cecilia. L'imitazione del vecchio S. Pietro da parte dei costruttori di S. Prassede è più che evidente, sia nella presenza del transetto che del colonnato trabeato; la porta della cappella

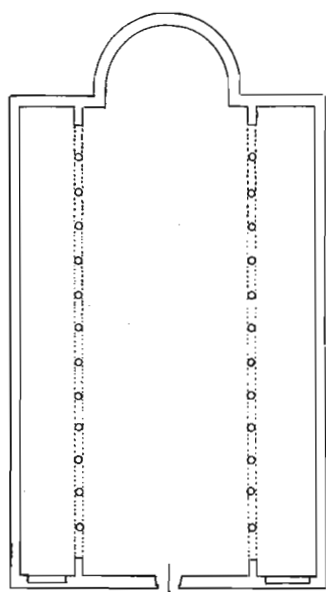
di S. Zenone discende dall'esemplare di papa Ilaro nella cappella rotonda del Battistero Lateranense. L'imitazione si spinge fino ai capitelli corinzi di S. Maria in Domnica e a quelli ionici dei Ss. Quattro Coronati, alle finestre ampie ed arcuate molto vicine fra loro, alle mensole e ai fregi con lacunari al sommo delle absidi. Questo ritorno rigoroso ai modi formali del periodo paleocristiano fu un fatto determinante per la successiva storia architettonica della città, perché lasciò in eredità al periodo romanico una situazione di fatto ed un orientamento del gusto che doveva fare di Roma un centro praticamente chiuso agli influssi esterni¹⁸⁾.

Ma l'atteggiamento forse più singolare di questo ritorno all'antico, quello cioè che dimostra meglio di ogni altro con quale spirito gli architetti si accinsero a soddisfare le richieste dei committenti a Roma nell'età carolingia riguarda il senso e lo studio delle proporzioni. Talvolta la presenza di un edificio più antico (S. Marco) e di costruzioni classiche (S. Maria in Cosmedin), o magari di semplici muri che potevano essere utilizzati come fondazioni, ebbe un'importanza determinante, per cui il fissare entro quali limiti si tenessero i rapporti fra le varie parti di un edificio nell'età carolingia riesce impresa non facile. Tuttavia in vari casi il valore dei rapporti che legano le singole parti degli edifici non presenta scarti sensibili.

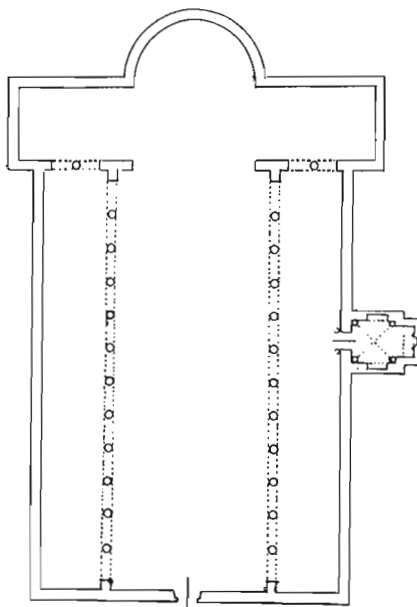
Il rapporto fra la lunghezza totale dell'aula basilicale esclusa l'abside e la sua larghezza media oscilla fra 1,76 (S. Cecilia) e 1,42 (S. Nereo), eccezion fatta per S. Marco che raggiunge 2,02 in quanto ricostruita sul perimetro dell'antica basilica paleocristiana; il maggior numero di esempi si trova racchiuso fra 1,66 e 1,53. Riguardo alla navata centrale il rapporto fra la lunghezza – sempre esclusa l'abside – e la larghezza oscilla fra 2,98 (S. Nereo) e 2,30 (S. Susanna) con l'eccezione di S. Maria in Cosmedin (3,94) e S. Marco (4,16), giustificata dalla presenza di costruzioni più antiche o da punti fissi che non si potevano modificare per ragioni economiche. Infine il rapporto fra la larghezza della navata maggiore e quella delle navatelle che nelle chiese più antiche, come S. Maria in Cosmedin e S. Nereo, oscilla fra 1,7 e 1,8, tende ad ampliarsi per toccare il massimo di 3,3 in S. Cecilia e ridiscendere poi a 2,7 (S. Martino ai Monti) e 2,4 (Ss. Quattro Coronati); il rapporto di 1,9 di S. Marco è sempre in dipendenza del sottostante edificio paleocristiano. Dall'esame comparativo dei rapporti si deduce intanto che il particolare stilistico delle navatelle molto strette fu una innovazione dei costruttori di Pasquale I, e che il fatto andò successivamente attenuandosi.

Di altri rapporti nei quali entra il fattore volume, e che riguardano quindi il modo di intuire e di configurare lo spazio, è difficile fare precisazioni, in quanto spesso le altezze sono state sensibilmente variate. Il rapporto fra l'altezza della navata centrale e la sua larghezza oscilla in genere fra 1,05 e 1,11; si allontanano da questa media S. Cecilia, che tocca il rapporto minimo di 0,92, e le chiese di S. Marco e di S. Nereo, che raggiungono i massimi rispettivi di 1,56 e 1,50.

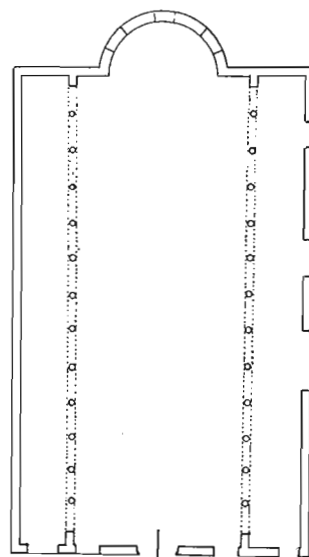
Un simile studio delle proporzioni è ancora ben lontano dall'esser condotto sistematicamente, anche per la mancanza di rilievi esatti dei singoli monumenti; comunque



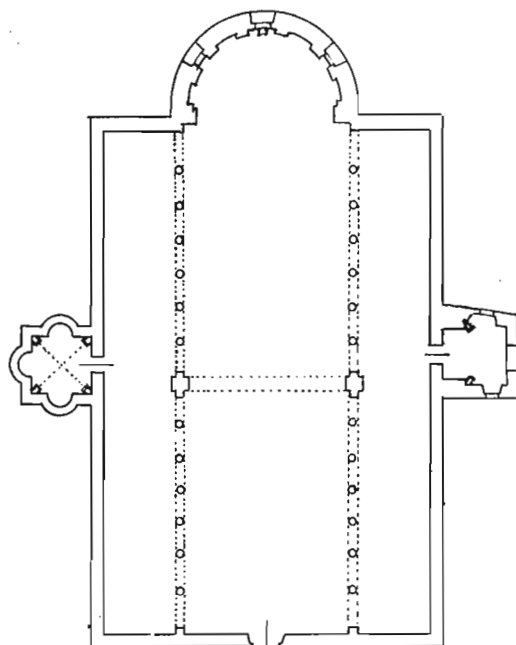
S. MARTINO AI MONTI



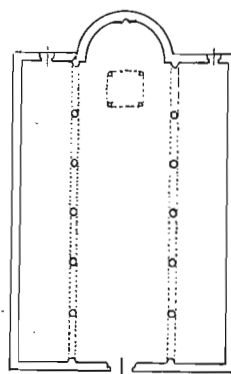
S. PRASSEDE



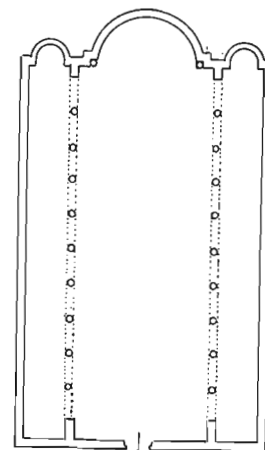
S. CECILIA



S. QUATTRO CORONATI



SS. NEREO e ACHILLEO



S. MARIA IN DOMNICA

è possibile rilevare un sensibile mutamento di proporzioni fra le basiliche del sec. IX e quelle del IV-V. Basterà confrontare i pochi termini noti nella duplice serie di rapporti fra la lunghezza e la larghezza della navata centrale e fra quest'ultima e le navatelle. Per i primi si desumono da uno studio del Giovannoni valori che vanno dal 3,70 di S. Paolo al 4,10 a S. Sabina, al 4,20 in S. Maria Maggiore e al 4,30 per S. Agata dei Goti; per i secondi, sempre dalla stessa fonte, altri che oscillano dal 2,55 al 2,70. Risulta così ben chiara una diminuzione della lunghezza relativa delle basiliche del sec. IX rispetto alle altre d'età paleocristiana ¹⁹⁾.

Poiché nei diversi periodi, i singoli rapporti, a prescindere da variazioni particolari che determinano il carattere della costruzione, si mantengono di regola entro limiti abbastanza precisi, è anche lecito cercare i motivi di questo mutamento che rientra nel fatto più generale del gusto. Conosciamo troppo poco la fortuna di Vitruvio nel medioevo per poter fare delle affermazioni precise, ma certo essa non fu trascurabile nell'età carolingia, stando alla notizia già ricordata di Eginardo e alla storia dei suoi manoscritti. Sta di fatto che le proporzioni delle basiliche romane del sec. IX più che a quelle di altra età si avvicinano ai rapporti fissati dal trattatista latino. Secondo Vitruvio il rapporto fra la lunghezza e la larghezza dell'aula centrale deve oscillare fra 2 e 3, e la cosa si verifica esattamente per tutte le costruzioni romane di questo periodo, nelle quali non intervengano fattori estranei a modificare la libera scelta dell'architetto. Anche la scarsa ampiezza delle navatelle ha la sua origine in Vitruvio, che per il portico intorno allo spazio mediano indica un terzo della larghezza di esso: la basilica paleocristiana si era spesso avvicinata, ma non aveva mai raggiunto quel limite e tanto meno lo aveva superato. Le altre proporzioni della basilica secondo il trattato non trovavano facile applicazione in una chiesa ²⁰⁾.

Non si tratta certo di elementi probatori, ma si deve pur notare che la coincidenza non può essere del tutto casuale; specie se la cosa si collega a tutte le altre notizie sulla fortuna del trattatista e alla storia dei suoi codici, si potrebbe anche avanzare l'ipotesi che a formare il nuovo senso delle proporzioni, così diverso dalle basiliche paleocristiane, abbia in certo modo concorso anche lo studio di Vitruvio. In tal caso, poiché è assai improbabile che un capomaestro del tempo intraprendesse la lettura del trattato, si dovrebbe supporre un intervento diretto dei committenti nel determinare le proporzioni della fabbrica, il che comunque coinciderebbe con il carattere aristocratico e teocratico o in ogni modo intellettuale e limitato nel quale maturò la « restauratio » e le altre idee connesse.

Una conferma indiretta di ciò si ricava pure dalla interpretazione che da parte dei costruttori del sec. IX si è data ai sacelli e ad altri piccoli edifici diversi dalla basilica. La cappella di S. Zenone è una elaborazione libera del vano con volta a mosaico dell'oratorio lateranense dedicato da papa Ilario a S. Giovanni Evangelista « liberatori suo ». Quella di S. Nicola ai Ss. Quattro Coronati, di pianta quadrata con tre absidi, è in sostanza la ripetizione di una di quelle tante tricore che, a giu-

dicare dalla loro larga diffusione in altre regioni, dovevano essere anche a Roma ben più frequenti di quel che ora non risulti. Anche il Triclinio di Leone III – a quel che sappiamo un ambiente rettangolare con tre absidi – dipendeva con qualche maggiore libertà dallo stesso motivo. In questo gruppo di costruzioni l'imitazione dei modelli paleocristiani è così stringente e precisa, da non consentire, senza l'intervento di altri fattori, una spiegazione soddisfacente dei motivi per i quali i costruttori di basiliche si allontanarono tanto dalle proporzioni paleocristiane. Una delle cause di ciò potrebbe essere proprio l'influsso esercitato da Vitruvio e dai suoi rapporti fra le varie parti della basilica.

Nella scultura l'imitazione dell'antico trovava ostacoli di altra natura. La sottomissione all'architettura era così forte da escludere in genere ogni altro prodotto che non fosse semplice decorazione di plutei, di incorniciature di porte, di amboni, di cibori o di altra suppellettile sacra. Del resto la scultura antica di soggetto profano o neutro non poteva essere imitata per il suo soggetto messo al bando con l'Impero da Augusto a Costantino, e quella paleocristiana, costituita nella massima parte da sarcofagi, non poteva trovare facile applicazione nelle chiese del sec. IX.

I temi erano troppo diversi e gli intenti troppo dissimili perché un'idea maturata nelle alte sfere della curia potesse divenire accessibile alla pratica degli scalpellini, e questi ultimi avrebbero dovuto imporsi, nella coscienza di essere troppo inferiori alla richiesta dei committenti, una ben dura disciplina quotidiana per conquistare di nuovo il senso e la cognizione della forma da lungo tempo dimenticato. Tuttavia il nuovo soffio di classicità agisce anche sul tradizionale repertorio ad intrecci viminei, rende più regolare l'intaglio e determina una spaziatatura ed un respiro dei vecchi motivi, ordinati ormai con regolarità e senza quel soffocante « horror vacui » così accentuato ancora nei plutei del tempo di Adriano I a S. Giovanni a Porta Latina, a S. Maria in Cosmedin o nella chiesetta di S. Maria in Cannapara al Foro Romano.

I plutei di S. Prassede, con le loro losanghe affiancate, le patere angolari, e le croci campeggianti, offrono motivi che, oltre a disporsi con chiarezza, lasciano visibile buona parte del piano di fondo. Quelli di S. Sabina, del tempo di Eugenio II, mostrano un tentativo di comporre le croci, le patere e le palme sotto un motivo architettonico con un equilibrio che da tempo era ignoto nella suppellettile chiesastica ²¹⁾. Benché opera di semplice falegnameria, anche la cassa di cipresso del Sancta Sanctorum attesta nelle grandi borchie al centro dei pannelli un gusto per lo spazio ed un equilibrio decorativo di intonazione classica, penetrato fino in artigiani di modesta levatura ²²⁾.

Che i marmorari abbiano rinnovato per quel che era possibile lo spirito e non il repertorio delle loro opere si spiega perché non mutò quel che a loro si richiedeva, essendo rimasto inalterato il rapporto fra architettura e scultura. Negli oggetti metallici lavorati a sbalzo non solo riappare la figura umana, ma vi si impone anche il repertorio iconografico paleocristiano. Si considerino a questo proposito le due cas-

sette argentee del tempo di Pasquale I provenienti dal Sancta Sanctorum e destinate a contenere la croce d'oro e quella smaltata ²³⁾. Il rilievo è timido, le proporzioni delle figure allungate, i visi stranamente inespressivi, ma a considerare quanto vi è di geometrico o di semplicemente ornamentale in opere di età precedente si direbbe che vi aleggi un soffio di quel naturalismo classico del quale si parla nei « Libri carolini ». La scena di Cristo fra Pietro e Paolo nella cassettona rettangolare è di schietta iconografia paleocristiana e sembra l'interpretazione di un avorio del tipo di Rufo Probiano o di Asturio o della cassettona milanese dei ss. Celso e Nazaro. Si noti con quale curiosità l'artefice indaga la pedana del Cristo, dove raggiunge una differenza di piani destinata ben presto a sfuggirgli; nell'andamento delle pieghe o nel lieve sporgere della coscia di Pietro ricompaiono vecchie sigle paleocristiane che solo la linea fluente della clamide bizantina era riuscita a far mettere a tacere. Nella stauroteca, che è di maniera affine, si esplica con maggiore efficacia quella rigorosa riduzione iconografica ai soli elementi realmente essenziali per rendere riconoscibile la composizione, come nelle pitture catacombali o nella faccia superiore dei mosaici di S. Apollinare Nuovo. La cosa è ancor più singolare e certo non dovuta al caso, se si ricorda che proprio nel corso del sec. VIII in affreschi, come quelli con le storie dei Ss. Quirico e Giulitta, si era venuto affermando un certo gusto popolaresco per il particolare descrittivo.

Il primo segno di un nuovo orientamento nella pittura si coglie nella materia iconografica, dove il colto curiale può influire in modo sensibile anche prima che il pittore abbia trovato una sua adeguata maniera di esprimersi ²⁴⁾. Vi si incontrano temi, come quello del pennacchio destro del Triclinio Leoniano e l'altro con Carlo Magno posto a riscontro del papa nel mosaico ora perduto di S. Susanna, che hanno un certo sapere di attualità, ma in un caso e nell'altro essi vengono sottomessi al principio della « restauratio », intesi cioè come proiezione nel presente di analoghe situazioni felicemente verificatesi dopo la pace costantiniana. Se ad un pennacchio fa riscontro l'altro, al Carlo Magno di S. Susanna poteva contrapporsi a tutti gli effetti il Costantino dell'arco vaticano.

Al tempo di Leone III del resto i mosaicisti oscillarono fra una ripresa di motivi paleocristiani ed una ricerca di novità non bene definita nel suo intento ultimo. Per solennizzare le evangelizzazioni che seguivano le conquiste di Carlo il papa non seppe suggerire di meglio al suo mosaicista del Triclinio lateranense che una replica senza varianti della paleocristiana « missio apostolorum » sottolineata, nel caso che il soggetto non fosse ben chiaro – e forse lo era solo a pochi dotti curiali – con le brevi parole che nel racconto di Matteo accompagnano il supremo mandato. Nell'abside di S. Nereo la croce aurea sul monticello a sfondo di un drappo fra le pecore accorrenti richiamava con non minore precisione monumenti paleocristiani del tipo iconografico della coperta d'avorio nel duomo di Milano.

Nell'arco della stessa chiesa si cercava invece di rinnovare lo schema composi-

tivo di quella parte della basilica, aggruppando con troppo esile legame Trasfigurazione e Annunciazione con una Madonna assistita da un angelo. A S. Susanna ricompare il vecchio tema iconografico dei Ss. Cosma e Damiano, ma l'inserirsi in esso della Madonna, di tre titolari e dell'imperatore rompe l'equilibrio ideologico del modello e ne scompagina le rigorose corrispondenze rispetto all'ordine gerarchico.

Nei mosaicisti di Pasquale I l'imitazione dei modelli paleocristiani è cosciente e voluta. La composizione dei Ss. Cosma e Damiano, una volta che in Occidente lo schema basilicale si era imposto anche nei « martyria », conteneva allo stesso tempo il motivo teofanico adatto ad una aula liturgica e l'esaltazione dei santi, le cui reliquie erano venerate nella basilica. E così le absidi di S. Cecilia e di S. Prassede sono vere redazioni secondo il nuovo stile dell'esemplare paleocristiano. Ma anche quella dell'arco di S. Maria in Domnica ripete con scarse varianti l'altra di Parenzo o il mosaico perduto di S. Agata dei Goti; le sante con palmizi interposti dell'arco di S. Cecilia arieggiavano la processione di S. Apollinare nuovo. Nella cappella di S. Zenone il tentativo di una organica disposizione decorativa non esclude analoghe derivazioni; l'arco sistino di S. Maria Maggiore fornisce il modello al trono vuoto fra Pietro e Paolo; le volte di S. Vitale e della cappella arcivescovile di Ravenna quello del medaglione sostenuto da angeli. Mentre la stessa origine vale anche per le teorie di santi e di sante e per la lunetta con l'Agnello fra i cervi alle fonti, un influsso di Bisanzio si coglie nella « deesis » della parete di fondo.

L'imitazione dei modelli paleocristiani si spinge a tal punto che quando manchi, come nel caso dell'arco di S. Sabina, ogni documentazione stilistica, lo si potrebbe ritenere del sec. V, ma anche del IX e con ottimi argomenti, prendendo come termine di confronto la parete d'ingresso di S. Zenone. Solo a S. Marco la composizione appare sì scompagnata per la presenza di due titolari e due martiri, ma allo stesso tempo rinnovata per il legame nuovo che si crea con l'arco sul quale sono andati a finire i principi degli apostoli, motivo che del resto ha il suo precedente nella basilica ostiense, dove non è provato che gli eventuali restauri di Leone III abbiano modificato la materia iconografica del sec. V.

Del resto l'imitazione non si limita alla sola iconografia. Restaurato l'« imperium christianum », Pasquale è un poco il Silvestro dei tempi nuovi; non si fondano basiliche sulle grandi tombe apostoliche, ma su reliquie di santi minori. Ripreso in linea generica lo stesso atteggiamento e lo stesso programma dei decoratori di alcuni secoli prima, con i vecchi schemi si accettano anche i rapporti compositivi loro inerenti, cioè lo stesso legame decorativo fra figura e spazio da ornare. Viene accettato anche lo stesso colore di fondo e l'azzurro cupissimo è in luogo della diffusa luminosità aurea che poteva sembrare troppo bizantina. Un fatto come questo era del massimo interesse nel senso che riproponeva ai mosaicisti del sec. IX tutti quegli stessi problemi che erano stati vitale sostanza di espressione pittorica nel capolavoro dei Ss. Cosma e Damiano. La restaurazione dell'antico era un fatto intellettualistico, estraneo ai pittori

o da loro inteso solo per quanto si limitava ai dati materiali della visione; per conseguenza, ed anche per loro fortuna, i problemi, pur se affini nell'impostazione, ebbero dai mosaicisti soluzioni del tutto diverse. L'opera si svincolò dal programma e ciò in sostanza salvò la produzione pittorica del secolo.

Tutto quello che era estrinseco, immediatamente appariscente e percettibile in una opera paleocristiana, ciò che era facile ad essere imitato e ripreso senza richiedere un approfondimento passa con facilità nelle opere romane del periodo carolingio. Alla attenzione dei mosaicisti non sfuggì neppure che la caratteristica essenziale della tecnica dei loro modelli era la continua risoluzione del colore in singole note corrispondenti alle varie tessere; e furono certo sensibili al modo come gli artisti paleocristiani avevano con essi raggiunto un impasto di straordinaria ricchezza. Nell'osservare i modelli però essi agirono analiticamente, cioè si soffermarono quasi meravigliati a considerare come l'impasto si risolveva in singole note e non all'effetto d'insieme che il mosaicista antico da quelle note aveva ricavato. Ammiratori entusiasti del colore puro, insistendo sul loro procedimento d'analisi, essi vollero gareggiare con i modelli per la indiatolata ricchezza dell'impasto, ma nella loro ingenuità non furono altrettanto abili a ricomporre, cosicché l'effetto d'insieme spesso nasconde e non valorizza uno studio tanto accurato. Ne nacque così o si perfezionò, se era già in essere in opere anteriori, quella disgregazione impressionistica del colore in singole note, in tutto dissimile dalla macchia della pittura « compendiarica » antica e che in certi medaglioni del prospetto di S. Zenone raggiunge addirittura il divisionismo o il « pointillisme » dei tempi nostri. Altra volta, come nella abside di S. Maria in Domnica, si sente vivo il ricordo della lezione compendiarica: in un volto d'angelo due toni di ocre tessono le carni e la canna nasale risulta di una fila di bianchi lucidi accostati ad azzurri con una grossa tessera verde oliva cui sarebbe affidato nell'intenzione il compito di misurare lo spessore del naso stesso alla sua punta. Anche in tal caso si è badato alla tecnica compendiarica, ma non al suo risultato e solo la bellezza del puro colore riscatta l'opera d'arte come tale.

Se si dovesse a questo punto considerare la produzione artistica romana dell'età carolingia sulla base di quelli che furono i postulati teorici della « restauratio » il suo fallimento potrebbe dirsi totale. I principi intellettualistici, che del resto fallirono anche nel campo politico, non potevano diventare sostanza vitale per gli artisti, e come non si restaurò un « imperium christianum » per il semplice fatto che quello di Costantino non lo era mai stato, così la pretesa di ritornare ai modi figurativi paleocristiani si limitò a quanto di più estrinseco poteva esservi nelle singole opere d'arte. Ciò naturalmente valse a salvarle e a conferir loro una individualità secondo le capacità dell'artefice.

Il movimento culturale che è noto sotto il nome di rinascenza carolingia, trova la sua prima qualificazione in ordine cronologico nel campo letterario come una tendenza purista rivolta a restituire classica correttezza al latino delle scuole attraverso il ripristino delle figure, delle regole retoriche e ritmiche dei manuali tardo-imperiali. Alla fase letteraria che ebbe inizio e grande sviluppo oltralpe Roma non fu estranea,

specie con l'invio di codici, ma non vi ebbe parte preponderante. Un ritorno all'antico era aspirazione generica e comunemente diffusa, ma sembra che il rigoroso trasferimento di tali concetti nel campo delle arti figurative spetti in particolare all'ambiente romano che aveva elaborato e perfezionato la dottrina politica. È intuitivo infatti che quel tempio della Sapienza, del quale dice poeticamente Alcuino che le colonne sono le sette arti liberali, poteva essere eretto dovunque vi fossero maestri e discepoli animati dallo stesso spirito e non mancassero i necessari manuali; ma per indurre gli artisti, non legati ad un corso regolare di studi, ad ispirarsi e a rifarsi al passato, era indispensabile che vi fosse una tradizione locale costituita da una ininterrotta serie di monumenti, quale solo Roma poteva offrire. Così, mentre nella produzione carolingia si fondono e si riflettono influssi diversi, quella di Roma determinata da un programma culturale e politico pre-costituito appare con i caratteri di un rigorismo derivante da varie autolimitazioni.

Il motivo centrale del movimento era di origine culturale e politica, quindi di natura del tutto dissimile dalla prassi quotidiana degli artisti. Per attuare la « restauratio » essi dovevano riscattarsi dall'iniziale intellettualismo letterario per farne motivo di propria persuasione interiore o rimanere soggetti ai loro tutori letterati, i quali si riservavano di limitare la loro libertà con la scelta dei modelli da imitare. Del resto, come alla restaurazione imperiale non era preparato neppure il popolo di Roma e al dire del suo biografo neanche lo stesso Carlo, così al nuovo indirizzo non lo erano gli artisti del tardo sec. VIII. Il fatto culturale precorse di troppo la loro esperienza che non era stata inerte nei decenni prima e troppo presto impose l'imitazione di determinati modelli in senso unico, determinando nella produzione, per via di rinunce, una specie di rigorismo purista che, a prescindere dal valore delle singole opere dovuto alla capacità personale di un artista, rimase tuttavia condizionato ai motivi culturali che l'avevano generato. Sono interessanti, e varrebbe forse la pena di sottolinearli, certi atteggiamenti che il movimento carolingio romano ebbe in comune con il neoclassicismo.

Del resto gli avvenimenti precipitarono e già il « Constitutum » di Lotario (824) mostra quale sia la divergenza di interessi nella sola questione giurisdizionale fra Aquigrana e Roma. Si è detto che il papato non perse mai la chiara visione della « restauratio » e dell'« imperium christianum », anche quando la situazione si fece più difficile nelle successive lotte dinastiche; tuttavia le discordie e i tumulti che scoppiavano in città indicavano agli artisti, senza tema di smentita, che l'unità di intenti del Natale dell'anno 800 era sparita; i corollari culturali di un ritorno all'antico perdevano ogni mordente; i preziosi stilismi del tempo di Pasquale I si dissolvevano rapidamente.

E ciò forse sarebbe stato un bene, perché una ricerca individuale poteva sostituirsi ad un programma culturale estraneo alla natura dell'arte. Il mosaico di S. Marco attesta la volontà di battere vie nuove, non solo nell'organismo compositivo, ma anche nella materia pittorica, dove contorni, campiture e luci sovrapposte si uniscono con nuovi nessi. Poi lo sgomento per la devastazione saracena non valse a stroncare ogni altra iniziativa che non fosse rivolta alla cintura fortificata del Vaticano. La chiesa leoniana

dei Ss. Quattro Coronati mostra ancora una certa libertà inventiva nelle dimensioni, nella forma dell'abside o nel ritmo dei colonnati interrotto da pilastri; la grande decorazione monumentale è invece scomparsa. Gli affreschi del sotterraneo di S. Martino ai Monti sono troppo povere cose, nella scia di una maniera in voga da alcuni decenni, e gli altri di S. Clemente sono troppo isolati perché si possa con sicurezza far giusta parte alle due tendenze, carolingia e bizantina, che forse in essi convergono. Anche se fossero conservati documenti più numerosi, essi non proverebbero altro che la dissoluzione di quella rigorosa unità stilistica che si era venuta creando in Roma fra la fine del sec. VIII e il primo quarto del IX intorno all'idea madre della restaurazione imperiale, che sostenne e saturò di sé tutta la cultura del tempo.

GUGLIELMO MATTHIAE

¹⁾ Sulle condizioni del ducato romano in genere ed in particolare sui diversi avvenimenti del sec. VII-VIII dai quali si desume il progressivo aumento della autonomia locale, oltre ai molti episodi raccolti nella pur sempre utile opera di F. GREGOROVIVS, *Storia della città di Roma nel Medioevo*, I, I e 2, trad. it., Torino 1925, cfr. specialmente G. ROMANO - A. SOLMI, *Le dominazioni barbariche*, Milano 1940 (con copiosa bibliografia); G. PEPE, *Il medioevo barbarico d'Italia*, Torino 1942, 161 e sg.; O. BERTOLINI, *Roma dinanzi a Bisanzio e ai Longobardi*, Bologna 1943; L. BRÉHIER, *Vie et mort de Byzance*, Paris 1947; ecc.

²⁾ Sulla controversia iconoclasta, oltre le opere citate alla nota precedente, cfr. L. BRÉHIER, *La querelle des images*, Paris 1904.

³⁾ Sull'importanza economica ed anche strategica delle « domus cultae » cfr. PEPE, *op. cit.*, p. 243 *ess.*

⁴⁾ *Lib. pent.*, I, 505; G. LUGLI, *I monumenti antichi di Roma e suburbio*, II, Roma 1934, p. 367 e 398.

⁵⁾ Sulla « schola ca torum » lateranense cfr. E. MONACI, *Per la storia della Schola Cantorum Lateranense*, in *Atti della Società Rom. di Storia patria*, XX, p. 453 e ss.; A. VISCARDI, *Le origini*, Milano 1950, p. 221 e ss.

⁶⁾ Un esame assai attento del concilio lateranense del 649 in rapporto alla cultura del tempo è in VISCARDI, *op. cit.*, p. 181 e ss.; sullo « scrinium » e la biblioteca apostolica cfr. G. B. DE ROSSI, *De origine, historia, indicibus scrinii et bibliothecae apostolicae*, in *Codices Palatini latini*, I, Roma 1886, LXIV e ss.

⁷⁾ Le notizie relative all'invio di codici da Roma si ricavano dalla bibliografia precedente, ma non ne è stato fatto un esame accurato e preciso sotto i diversi aspetti.

⁸⁾ T. SICKEL, *Liber diurnus ecc.*, Wien 1889, introduzione; V. FEDERICI, *Il s. Ilario della Capitolare di S. Pietro, ecc.*, in *Archivio Paleografico Italiano*, I, 1908, 12, III e ss.

⁹⁾ Sulla difficile situazione nella quale venne a trovarsi Pasquale I dopo il primo favorevole accordo del Pactum Romanum: SOLMI, *op. cit.*

¹⁰⁾ Sull'incoronazione di Carlo Magno e sulle varie interpretazioni che dell'avvenimento sono state date, cfr. ROMANO-SOLMI, *op. cit.*, p. 499 e ss.; R. MORCHEN, *Medioevo cristiano*, Bari 1951, p. 52 e ss.; vari sono gli accenni precorritori nella letteratura del tempo, ed in special modo in un carme di Alcuino, n. 270. Per la funzione mediatrice della Chiesa nella restituzione dell'universalità al potere civile. cfr. G. DE RUGGIERO, *La filosofia del Cristianesimo*, II, Bari, 1946, p. 180 e ss.

¹¹⁾ Sul mosaico del triclinio leoniano GARRUCCI, *Storia*, IV, e ss.; del valore dottrinario dell'opera si era già accorto il GREGOROVIVUS, *op. cit.*, I, 2, p. 180 e ss.; dal MORGHEN, *op. cit.*, p. 56-57 le viene riconosciuto un carattere commemorativo.

¹²⁾ Per le deliberazioni del concilio niceno v. MANSI, *Sacrorum Conciliorum amplissima collectio*, XIII, p. 337 (7 ottobre); BRÉHIER, *op. cit.*, p. 51 e ss.

¹³⁾ Sull'atteggiamento piuttosto rigido che assunse Carlo, la conseguente compilazione dei Libri carolini e la loro approvazione da parte di vari sinodi, nonché sulla posizione oltremodo delicata e difficile di Adriano I che diede origine alla nota lettera nella quale le immagini vengono difese elencando le grandi opere decorative di Roma, cfr. ROMANO-SOLMI, *cit.*, p. 484 e ss.

¹⁴⁾ Per le edizioni, gli autori, Angilberto o Alcuino, e gli studi più recenti sui Libri carolini v. ROMANO-SOLMI, *cit.*, p. 494; sull'estetica dei Libri carolini, cfr. E. DE BRUYNE, *Etudes d'esthétique médiévale*, Brugge 1946, I, p. 262 e ss.

¹⁵⁾ Su Eraclio, oltre allo SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, trad. it., Firenze 1935, p. 21 e ss.; DE BRUYNE, *cit.*, I, p. 291 e ss. Il trattatello tecnico un poco più antico *Compositiones ad tingenda musiva*, forse già della fine del sec. VIII, non contiene spunti di carattere estetico.

¹⁶⁾ Sulla continuità della tradizione culturale del medioevo in genere cfr. VISCARDI, *cit.*, p. 150 e ss.

¹⁷⁾ Per i fatti artistici di Roma durante questo periodo è preferibile la consultazione, piuttosto che di opere generali di monografie topograficamente limitate e più ricche su dati singoli, specialmente quella riassuntiva e recente di F. HERMANIN, *L'arte a Roma del secolo VIII al XIV*, Bologna 1945, con bibliografia; per l'architettura anche R. KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum romanarum*, Città del Vaticano, 1935 e ss., I-IV; per il primo campanile di S. Pietro, G. GIOVANNONI, *Campanili medioevali romani*, in *Atti del IV Convegno Naz. di Storia dell'architettura*, Milano 1939, p. 65 e ss. il quale nega che si conosca l'aspetto di esso, pur rimanendo inoppugnabile il dato storico. Sulle cripte cfr. B. M. APOLLONJ GHETTI, *La chiesa di S. Maria di Vescovio ecc.*, in *Rivista d'Archeologia cristiana*, 1947-8, p. 21 e ss. Sull'attività dei costruttori nell'Italia settentrionale in questo stesso periodo cfr. P. VERZONE, *L'architettura religiosa dell'alto medioevo nell'Italia settentrionale*, Torino 1942.

¹⁸⁾ R. KRAUTHEIMER, *The carolingian revival of early christian architecture*, in *Art Bulletin*, 1942.

¹⁹⁾ Per le proporzioni delle basiliche paleocristiane cfr. G. GIOVANNONI, *Le basiliche cristiane di Roma*, in *Atti del IV congresso Int. di Archeologia cristiana*, Roma 1940, I, p. 139-140.

²⁰⁾ VITRUVIO V. I; sulla fortuna di Vitruvio nell'età carolingia v. DE BRUYNE, *cit.*, I, p. 243 e ss.

²¹⁾ Benché ormai vecchio resta ancora essenziale per le sculture di questo periodo lo studio de MAZZANTI, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1896, cui è da aggiungere quello di R. KAUTZSCH, *Die römische Schmuckkunst in Stein von VI bis zu X Jahrhundert*, in *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1939.

²²⁾ H. GRISAR, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihre Schatz*, Freiburg im Br. 1909, p. 56.

²³⁾ GRISAR, *cit.*

²⁴⁾ Manca una trattazione iconografica relativa ai mosaici del sec. IX, pur facendosi vari accenni a tale argomento nelle trattazioni generali, come G. B. DE ROSSI, *Mosaici ecc.* Roma 1879; M. VAN BERCHEM e E. CLUZOT, *Mosaiques chrétiennes*, ecc. Paris 1925; P. TOESCA, *Storia dell'Arte italiana*, Torino 1927, I, p. 919 e ss.