

ISTITUTO NAZIONALE DI ARCHEOLOGIA  
E STORIA DELL'ARTE

ROMA  
E L'ETÀ CAROLINGIA

ATTI DELLE GIORNATE DI STUDIO  
3-8 MAGGIO 1976

a cura dello  
ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE  
DELL'UNIVERSITA' DI ROMA



MULTIGRAFICA EDITRICE  
ROMA 1976

Proprietà letteraria

ISTITUTO NAZIONALE DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE

I edizione: ottobre 1976

## INDICE GENERALE

M. CAGIANO DE AZEVEDO, <i>Presentazione</i> . . . . .	5
J. HUBERT, <i>Rome et la Renaissance carolingienne</i> . . . . .	7
W. BRAUNFELS, <i>Die Polarität zwischen germanischer Tradition und Klassischer Antike am hofe Karls des Grossen</i> . . . . .	15
C. HEITZ, <i>More romano. Problèmes d'architecture et liturgie carolingiennes</i> . . . . .	27
P. VERZONE, <i>La distruzione dei Palazzi imperiali di Roma e di Ravenna e la ristrutturazione del Palazzo Lateranense nel IX secolo nei rapporti con quello di Costantinopoli</i> . . . . .	39
F. GANDOLFO, <i>La cattedra di Pasquale I in S. Maria Maggiore</i> . . . . .	55
M. ANDALORO, <i>Il Liber Pontificalis e la questione delle immagini da Sergio I a Adriano I</i> . . . . .	69
F. MÜTHERICH, <i>Manoscritti romani e miniatura carolingia</i> . . . . .	79
A. PERONI, <i>Per la tipologia architettonica dell'età carolingia nell'area lombarda</i> . . . . .	87
S. CASARTELLI NOVELLI, <i>L'intreccio geometrico del IX secolo, scultura delle cattedrali riformate e « forma simbolica » della rinascenza carolingia</i> . . . . .	103
M. MAGNI, <i>La chiesa di S. Salvatore a Montecchia di Crosara</i> . . . . .	115
M. D'ONOFRIO, <i>La Königshalle di Lorsch presso Worms</i> . . . . .	129
A. CURUNI, <i>Verifica metrologica e schema proporzionale della Torhalle di Lorsch</i> . . . . .	139
N. RASMO, <i>Problemi di arte longobarda e carolingia nella regione atesina</i> . . . . .	147
P. J. NORDHAGEN, <i>Un problema di carattere iconografico e tecnico a S. Prassede</i> . . . . .	159
H. BELTING, <i>I mosaici dell'aula leonina come testimonianza della prima "renovatio" nell'arte medioevale di Roma</i> . . . . .	167
C. DAVIS WEYER, <i>Die ältesten Darstellungen der Hadesfabrt Christi, das Evangelium Nikodemi und ein Mosaik der Zeno-Kapelle</i> . . . . .	183
D. GIUNTA, <i>I mosaici dell'arco absidale della basilica dei SS. Nereo e Achilleo e l'eresia adozionista del sec. VIII</i> . . . . .	195
I. BELLI BARSALI, <i>Sulla topografia di Roma in periodo carolingio: la "civitas leoniana" e la Giovannipoli</i> . . . . .	201

L. CASSANELLI, G. DELFINI, R. D'AMICO, <i>Alcuni aspetti storici e topografici nella Roma dell'VIII secolo</i> . . . . .	215
B. TOSCANO, <i>L'assetto diocesano: appunti di una ricerca sul territorio</i> . . . . .	237
W. F. VOLBACH, <i>Avori carolingi</i> . . . . .	247
M. CAGIANO DE AZEVEDO, <i>Metodologia di indagine in una struttura militare dell'alto Lazio: il Castello di Seppie</i> . . . . .	253
AUTORI VARI, <i>Seminario sulla tecnica e il linguaggio della scultura a Roma tra VIII e IX secolo</i> . . . . .	267
G. MACCHIARELLA, <i>Note sulla scultura in marmo a Roma tra VIII e IX secolo</i> . . . . .	289
AUTORI VARI, <i>Rilevamento delle decorazioni in stucco altomedievali di Roma</i> . . . . .	301
AUTORI VARI, <i>L'uso e la diffusione delle cripte nell'Europa carolingia</i> . . . . .	319
D. DE BERNARDI FERRERO, <i>Cripte presbiteriali romane e cripte carolingie</i> . . . . .	325
G. BERTELLI, A. GUIGLIA, <i>Le strutture murarie delle chiese di Roma nell'VIII e IX secolo</i> . . . . .	331
L. PANI ERMINI, <i>Il ciborio della basilica di S. Ippolito all'Isola Sacra</i> . . . . .	337
V. H. ELBERN, <i>Rom und die karolingische Goldschmiedekunst</i> . . . . .	345
A. PRANDI, <i>Osservazioni sull'Abbazia di Farfa</i> . . . . .	357
C. MOCCHEGGIANI CARPANO, M. RIGHETTI, G. RITA, S. ROMANO, <i>Nuove scoperte nella zona del Palatino</i> . . . . .	
C. LEONARDI, <i>La « Vita Gregorii » di Giovanni Diacono</i> . . . . .	381
J. RASPI SERRA, <i>Adesione e contrasto nella Tuscia alla politica artistica papale tra la fine dell'VIII sec. e gli inizi del IX</i> . . . . .	395



## PRESENTAZIONE

Allorché la gentile collega e cara amica prof. Angiola Maria Romanini mi parlò della settimana di studio su Roma e l'età carolingia, che stava organizzando per l'Istituto di storia dell'arte della Università di Roma, e mi chiese di far partecipare a questa iniziativa l'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, fui grato e lieto di assumere per esso l'onorifico onere di pubblicare gli Atti.

Una settimana di studio di tal genere, ricca della presenza dei più insigni studiosi di quel particolare momento della civiltà europea, in un ambiente quale quello della Scuola di perfezionamento in storia dell'arte della Università di Roma, con giovani preparati e pronti alla discussione, una tale settimana di studio, dicevo, non poteva che essere fertile di grandi risultati scientifici, non solo come acquisizione di conoscenze, ma come apertura di orizzonti di ricerche e impostazione di nuovi temi e problemi di indagine.

Gli Atti dovevano concretare su carta questi aspetti e proiettarli nell'ambito degli studi, comunicandoli anche a coloro i quali non avevano avuto la possibilità di essere presenti alla settimana. Era dunque importante pubblicarli in breve tempo per continuare le discussioni appassionate – discussioni scientifiche e perciò positive, non polemiche, sempre sterili quando non stupide – per raccogliere bene gli opimi frutti di un generoso lavoro. Più gli Atti si allontanano nel tempo dalle discussioni che li hanno originati, meno hanno significato e valore scientifico. La insistenza e la tenacia che ho messo nel raggiungere questo scopo non erano testarda volontà dittatoriale, ma appassionato desiderio di promuovere e favorire la ricerca scientifica.

E ora, ad appena cinque mesi dalla chiusura della settimana, ho il piacere di presentarne gli Atti agli studiosi.

A questo punto debbo ringraziare i « martiri » di questa impresa, i relatori in primo luogo, gli organizzatori della settimana poi, insieme ai giovani assistenti dell'Istituto di Storia dell'arte della Università di Roma, i giovani e meno giovani dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, l'Editore: insomma tutti coloro i quali hanno reso possibile questo « miracolo ». Che in realtà poi non è tale: è solo il risultato di un comune impegno affrontato con dedizione e convinzione.

MICHELANGELO CAGIANO DE AZEVEDO  
*Commissario Governativo dell'Istituto Nazionale  
di Archeologia e Storia dell'Arte*



## ROME ET LA RENAISSANCE CAROLINGIENNE

JEAN HUBERT

En déclarant ouvert ce congrès important à la fois par le nombre et par la qualité de ses participants, je tiens à évoquer un souvenir, celui de la seconde semaine d'étude sur le haut Moyen Age qui se tint en 1950 à l'Université de Pavie et qui marque le véritable début d'une recherche nouvelle et systématique. Je tiens à saluer ici la mémoire de ceux qui furent les principaux artisans de ce si fécond colloque et qui, hélas! ne sont plus, Edoardo Arslan, Gianpiero Bognetti, Luigi Crema, hommes supérieurs dont l'amitié ne m'était pas moins précieuse que la science profonde.

Le sujet que Mademoiselle Angiola Maria Romanini propose à nos recherches et à nos réflexions est d'un intérêt d'autant plus grand que jamais il n'a encore été traité dans son entier. En inversant l'ordre chronologique, on pourrait, par exemple, étudier les traits carolingiens de la Rome des papes à l'instigation des remarquables travaux de M. Krautheimer. Je pense au *triclinium* du Latran, à l'ancien mausolée impérial devenu la *Capella regum Francorum*, à la *Schola Francorum*, au culte de sainte Pétronille, à l'exode vers la Gaule et la Germanie des reliques des martyrs, à l'imitation au-delà des Alpes des confessions des églises de Rome, à l'occidentation des églises carolingiennes à l'imitation de la cathédrale Saint-Sauveur du Latran et de la basilique de Saint-Pierre du Vatican, à l'usage de plus en plus répandu du vocable romain du Sauveur, etc.

Pour apporter une contribution positive au grand débat qui nous réunit, j'ai choisi de dire ce que l'on peut aujourd'hui savoir de ce qui revient à Rome dans les prémisses de la Renaissance carolingienne. Au début du VIII<sup>e</sup> siècle, la Rome des papes apparaît comme dangereusement isolée. Elle est menacée non seulement par l'hostilité déclarée des Lombards mais aussi par les secrètes ambitions des Byzantins, et l'Espagne arienne qui s'était officiellement convertie au catholicisme est en majeure partie conquise par les Arabes de 711 à 713. En infligeant une grande défaite aux Arabes près de Poitiers et en soumettant l'Aquitaine de 732 à 735, Charles Martel fit figure de sauveur de la chrétienté. La monarchie mérovingienne ne prit fin qu'avec la règne de Childéric III, mais dès l'année 742, le futur roi Carloman faisait appel pour réformer le clergé franc à saint Boniface, l'homme d'action aux vues profondes dont la papauté avait fait choix depuis 716 pour évangéliser la Germanie. On connaît la suite. En 751, Pépin est sacré roi à Soissons et l'année suivante, il reçoit à l'abbaye de Saint-Denis le pape Etienne II qui a fui Rome pour échapper aux armées du roi Astolfe. C'est le plus célèbre épisode d'une alliance entre la papauté et la nouvelle dynastie carolingienne dont les conséquences furent, pour ainsi dire, incalculables à l'égard de l'avenir de l'Europe. De là sont nés l'Empire carolingien puis l'Empire ottoman, une renaissance de la culture et des arts qui a beaucoup moins pour modèle la Rome païenne que la Rome chrétienne de Constantin, des usages liturgiques empruntés à la Rome

des Papes et dont la plupart se perpétueront jusqu'à la fin du Moyen Age. Un fait important n'a été mis en parfaite évidence que par Louis Halphen dans son livre *Charlemagne et l'Empire carolingien*, publié en 1947. Nous ignorons les ambitions religieuses de Pépin III mais nous savons que Charlemagne s'est considéré comme un nouveau Constantin et qu'il a eu l'ambition de reconstituer un empire analogue à celui du premier empereur chrétien. Il ira jusqu'à s'intituler « empereur auguste gouvernant l'empire romain ». A la notion de chrétienté s'ajoute celle de l'ancien empire romain. Le souverain s'est imposé le devoir de faire régner la loi divine parmi le peuple de son royaume. En contrepartie, il s'est arrogé des droits exorbitants comme celui de convoquer des conciles nationaux. On sait que ce pouvoir de caractère théocratique conçu par Charlemagne a survécu à l'écroulement de l'empire carolingien et que la paix de l'Europe en sera maintes fois troublée. Il faut bien mesurer l'importance de cette nouvelle mystique institutionnelle pour comprendre l'égale ampleur des changements apportés à la rédaction des livres saints et à leur illustration, au chant sacré et aux plans des églises.

L'histoire du culte de sainte Pétronille illustre de façon saisissante l'alliance du pape Etienne II et de Pépin III qui dotera la papauté de ce que l'on nommera plus tard les États de l'Eglise et qui fit de la France la « Fille aînée de l'Eglise ».

Près de la *via Ardeatina*, dans la Catacombe de Domitille, il y avait un riche tombeau de marbre orné de dauphins à ses angles qui contenait les restes d'une certaine *Petronilla*, comme en témoignait une inscription rappelant le jour de sa mort. On rapprocha le nom de la défunte de celui du Premier apôtre. L'imagination et la piété aidant, on en fit une martyre qui aurait été la fille ou la filleule de saint Pierre. Un écho de cette légende se trouve déjà au VI<sup>e</sup> siècle dans une passion des saints Nérée et Achillée, martyrs qui étaient vénérés dans la même Catacombe<sup>1</sup>. Au VIII<sup>e</sup> siècle, personne ne devait mettre en doute ces pieuses croyances. C'est ainsi que fut réalisée une fondation de sanctuaire dont les historiens ne semblent pas avoir mesuré toute la portée. Cette fondation, vraisemblablement décidée par le Pape Etienne II, fut faite peu après sa mort survenue en 757 par son frère et successeur, Paul I<sup>er</sup>. De son fait ou bien à la demande de Pépin, le tombeau et les reliques de Pétronille, la « fille » de saint Pierre, furent transférés solennellement dans l'un des deux mausolées impériaux qui s'élevaient à gauche et au plus près de la grande basilique du Vatican (fig. 1). Ce fut le mausolée le plus proche du sanctuaire qui reçut le tombeau contenant les restes de sainte Pétronille<sup>2</sup>. Un autel et un décor fastueux en firent une véritable église qui fut donnée en toute propriété aux rois francs et qui prit le nom de *Capella regum Francorum*<sup>3</sup>. On instituait ainsi Pépin et ses descendants protecteurs attitrés du lieu saint le plus vénéré de tout l'Occident. L'arrière-fond tragique de belles cérémonies religieuses et de ces travaux somptueux ne doit pas nous échapper. Le roi lombard Astolfe avait tout fait pour s'emparer de Rome et du tombeau de saint Pierre. Pépin fait figure de libérateur et son installation au chevet du Vatican en fait un héritier de l'empereur Constantin. Un fait contemporain de ces événements est lourd de signification. C'est à la même époque, en effet, que fut construit à Bénévent le sanctuaire par excellence des rois lombards dédié à Sainte-Sophie, vocable constantinien, et destiné à abriter quantité de reliques<sup>4</sup>. Le spirituel se mêlait alors étrangement aux affaires temporelles. L'oratoire de Sainte-Sophie était un peu petit que la chapelle Sainte-Pétronille mais il avait comme cet édifice un plan central. Je constate le fait sans pouvoir l'expliquer. A-t-il existé un rapport quelconque entre le plan circulaire du mausolée et celui de la chapelle palatine d'Aix, dont le diamètre est

presque égal? Nous l'ignorons également, nous contentant de soupçonner que ces similitudes ouvrent peut-être de nouvelles voies de recherche.

La *Capella* de Sainte-Pétronille demeura debout jusqu'à la démolition du vieux Saint-Pierre et la construction de la basilique actuelle. Elle n'avait jamais cessé de remplir son office d'église des rois de France. A diverses époques, notamment au XIV<sup>e</sup> siècle, des reliques de sainte Pétronille furent apportées en France, si bien que ce nom, ou ses diminutifs, devint très populaire au nord des Alpes<sup>5</sup>. A travers les siècles, la famille royale demeura fidèle à son oratoire romain. Voici quelques faits. A la suite d'un vœu fait pour la guérison du dauphin, le futur Charles VIII, par Charlotte de Savoie, Louis XI, en 1471, fit don de douze cents écus pour restaurer et orner la chapelle Sainte-Pétronille et il prit ses dispositions pour y installer deux chapelains à demeure. De nouveaux travaux firent retrouver sous l'autel le tombeau de marbre de la « fille » de saint Pierre. A son tour, le roi Charles VIII s'intéressa au monument. En 1490, Innocent VIII procédait à l'installation de deux nouveaux chapelains.

En cette même année 1490, mourut à Rome un fastueux ambassadeur du roi de France qui était abbé de Saint-Denis, le cardinal Jean de Bilhières Lagraulas. Il avait exprimé le désir d'être inhumé dans la *Capella regum Francorum*, sachant peut-être que sept siècles plus tôt l'abbé de Saint-Denis avait joué un rôle dans la donation papale, comme nous sommes conduit à le supposer aujourd'hui. Ce fut lui qui commanda à Michel-Ange pour la *Capella* son premier chef d'oeuvre, la fameuse *Pietà*.

La reconstruction de la basilique Saint-Pierre du Vatican eut pour conséquence inexorable la démolition de la chapelle Sainte-Pétronille. Celle-ci ne fut achevée qu'en 1558. Or, cette année-là ou la suivante, la *Pietà* de Michel-Ange était mise à l'entrée de la basilique tandis que l'autel de Sainte-Pétronille était transporté dans la tribune du nouveau transept voisin. Le mausolée impérial devenu pendant tant de siècles la *Capella regum Francorum* ne disparut point tout à fait puisqu'elle devait avoir sa réplique à Saint-Denis (fig. 2), la basilique des rois de France où s'était réfugié le pape Etienne II en 754, pour servir de mausolée aux rois et aux princes de la dynastie des Valois. Le plan circulaire, l'emplacement choisi, le voisinage du premier martyr de Paris rappelant le tombeau du premier apôtre de Rome marquaient une étrange fidélité aux souvenirs en même temps qu'un apparent attachement à la papauté qui ne surprend pas quand on sait que l'idée de la nouvelle construction appartient à Catherine de Medicis. La poursuite de la construction du mausolée des Valois connut des avatars dont il ne convient pas de parler ici, et il fut détruit pendant la Révolution. Philibert puis Le Primatice en avaient successivement dirigé l'exécution. Le parti intérieur était sensiblement le même que celui du modèle. Il était fait de niches rayonnantes. L'extrémité en était rectangulaire dans le mausolée romain, tréflée dans le mausolée de Saint-Denis. Nous avons là une intéressante confrontation de l'architecture du Bas-Empire, aux proportions imposantes, et de l'art de la Renaissance, plus frêle mais remarquablement inventif<sup>6</sup>. Le Primatice est mort dès 1570 mais Vasari le désigne comme ayant été le véritable architecte du monument. Au terme de cette longue et curieuse histoire, une reine et un architecte manifestent, une fois encore, l'emprise de l'Italie sur la France du nord. Il serait injuste de porter ce fait au compte du hasard des circonstances et des talents. Nous savons aujourd'hui que les événements du milieu du VIII<sup>e</sup> siècle en sont en grande partie responsables. Ils ont changé le cours de l'histoire en ouvrant des routes nouvelles qui ont rendu durables les alliances et les échanges.

Il n'est pas certain que la Renaissance du XVI<sup>e</sup> siècle se serait produite si des ferments essentiels n'avaient été acquis et nourris par la Renaissance carolingienne. Il est évident, d'autre part, que cette dernière a été préparée et même commencée grâce aux liens de plus en plus étroits qui se sont noués dans la seconde moitié du VIII<sup>e</sup> siècle entre les envoyés de Pépin III et la cour pontificale. Je voudrais le montrer dans une seconde partie de mon exposé qui pourrait avoir pour titre: *Les Francs à Rome avant Charlemagne*.

Trois personnages de premier plan ont joué un rôle capital dans le rapprochement entre les papes et les souverains francs au cours du VIII<sup>e</sup> siècle, le moine saint Boniface, archevêque de Mayence, Angilbert, abbé laïc du monastère de *Centula* (Saint-Riquier) et Chrodegang, évêque de Metz.

Boniface est mort dès 754 mais son oeuvre n'en fut pas moins immense. Avec la collaboration de Francs et d'Italiens, il avait fondé et organisé l'église de Germanie de 711 à 750, et c'est en 742 que Carloman fit appel à lui pour commencer une réforme profonde du clergé franc. Lors de mes entretiens avec Louis Halphen sur la civilisation carolingienne, ce maître clairvoyant, que l'on a parfois qualifié d'hypercritique, m'a dit à plusieurs reprises qu'il tenait saint Boniface pour le génial instigateur d'une politique pontificale d'expansion missionnaire dont devaient grandement bénéficier, après l'Eglise de Rome, les ambitions de Charlemagne. L'histoire des entreprises successives de ce génie au caractère tourmenté et irascible serait encore à écrire.

On pourrait en dire autant de l'abbé Angilbert (v. 745-814), bien que l'édition de ses précieux écrits concernant la vie matérielle et spirituelle de l'abbaye de *Centula* (plus tard Saint-Riquier) ait été réalisée à la perfection par Ferdinand Lot<sup>7</sup>. Cet abbé laïc que ses contemporains considéraient comme un fin lettré, fut un grand administrateur. Familier de Charlemagne, on peut le considérer comme ayant été l'un de ses principaux conseillers. Il mourut l'année même où fut terminée et consacrée la chapelle palatine d'Aix. Angilbert, dont le monastère comportait trois églises, avait fait construire quelques années auparavant l'une de celles-ci qui était de forme circulaire et qui était dédiée, comme celle d'Aix, à la Vierge. Les substructions de cet édifice ont été retrouvées récemment par M. Honoré Bernard au cours de fouilles très méritoires<sup>8</sup>. Aucune raison sérieuse ne peut être alléguée pour voir dans les rotondes de *Centula* et d'Aix des imitations du Panthéon de Rome qui avait été placé au VII<sup>e</sup> siècle sous le patronage de la mère de Dieu. Cependant des liens indéniables existaient entre *Centula* et Rome où Angilbert avait fait plusieurs séjours avant d'y retourner comme ambassadeur en 792, 794 et 796.

Il y avait à *Centula* des reliques de sainte Pétronille, l'auguste patronne de Rome<sup>9</sup>. On sait, d'autre part, que la réforme du clergé franc ne se limita point à l'adoption du chant sacré et des textes en usage à Rome. Les églises constantiniennes de Rome, Saint-Pierre du Vatican et l'église du Latran, la cathédrale de Rome, étaient occidentées, c'est-à-dire que leur sanctuaire était dirigé vers le couchant. Après Constantin, l'usage de l'orientation prévalut. La Renaissance carolingienne avait revint à l'occidentation constantinienne, mais en la combinant avec l'existence de deux sanctuaires opposés. La grande église de *Centula*, dédiée au Sauveur et à la Vierge est l'un des premiers exemples de l'influence exercée par Roma sur le plan des églises construites au temps de la Renaissance carolingienne. Le sanctuaire occidental était plus important que le second et on lui avait donné le vocable du Saint-Sauveur qui était celui du chœur occidenté de l'église du Latran au moins depuis le VII<sup>e</sup> siècle. On retrouve la même disposition et les mêmes vocables à la cathédrale Saint-Sauveur et Notre-Dame de Reims reconstruite entre les années 816 et 822. Le vocable du Sauveur n'est pas,

comme on l'a prétendu jadis, une création des souverains de la nouvelle dynastie carolingienne, mais un apport direct de Rome.

La liturgie stationale avait été pratiquée depuis le V<sup>e</sup> siècle dans un certain nombre de villes épiscopales de la Gaule, mais sans éclat. L'exemple de Rome en fit au VIII<sup>e</sup> siècle une liturgie où la procession et le chant tiennent plus de place que la prière. L'exemple de *Centula* est très significatif à cet égard. Sept villages situés dans un rayon de cinq kilomètres autour de *Centula* jouaient un rôle analogue à celui des sept stations. Lors de certaines fêtes, non seulement les moines aussi les fidèles se formaient en procession pour y faire successivement station. Les processions étaient organisées d'une façon très stricte qui voulait rappeler ou imiter le cérémonial en usage pour les processions pontificales de Saint-Pierre du Vatican et de Saint-Sauveur de Latran.

Angilbert était un homme de cour qui mérita de porter le surnom d'Homère à l'académie palatine. De vingt-huit ans son aîné, Chrodegang (720-766), évêque de Metz en 742, fut un génie dont la réputation souffrit d'une mort prématurée survenue deux ans avant la mort de Pépin et le couronnement de Charlemagne. Il était étroitement apparenté avec la famille des Pipinnides et il fut de très bonne heure en rapport avec la cour pontificale. Il fut le premier prélat franc à introduire la liturgie romaine dans son église épiscopale et dans son diocèse. Il alla même plus loin que ses maîtres romains dans la voie des réformes, puisqu'il rédigea vers 763 une *Regula* qui imposa pour la première fois au clergé des cathédrales un mode de vie qui rappelait, sans rigueur excessive, celui des moines.

Ces diverses activités de l'évêque de Metz ont été fort bien étudiées dans un recueil d'études collectives publiées en 1967 à l'occasion de la commémoration du douzième centenaire de sa mort<sup>10</sup>. Il m'appartient toutefois d'insister ici sur son rôle de constructeur car celui-ci a été presque complètement négligé jusqu'ici.

Rappelons tout d'abord que l'institution des chanoines et des chapitres épiscopaux eut deux conséquences très importantes. Elle obligea d'édifier auprès des cathédrales les bâtiments permettant aux nouveaux chanoines de mener une vie commune et comportant, notamment, un chapitre, un dortoir et un réfectoire. Ces constructions, aussi importantes que celles d'un monastère, imposèrent dans beaucoup de cités épiscopales de repousser les habitats laïcs dans les faubourgs, au-delà de l'enceinte urbaine. D'autre part, à l'intérieur même des cathédrales, pour que rien ne pût distraire les chanoines de leur prière ou du chant sacré, ceux-ci furent rassemblés dans le chœur précédant le sanctuaire et ils furent complètement séparés des fidèles par des clôtures plus élevées que les anciens chancels et qui devinrent les jubés. La plupart de ces jubés ont aujourd'hui disparu. On ne saurait cependant oublier le rôle important qu'ils ont joué depuis Chrodegang dans la piété et dans la liturgie<sup>11</sup>.

Réformateur du clergé des cathédrales, Chrodegang n'en fut pas moins le fondateur de plusieurs monastères de religieux bénédictins. C'est en 749 qu'il fonda au sud de Metz le monastère de Gorze. Il n'en reste rien qui puisse remonter au temps de Chrodegang, mais l'on sait qu'à l'époque carolingienne, il y avait à l'entrée de l'abbaye une *porta* destinée aux hôtes et aux malades qui était probablement très semblable à la célèbre *Torballe* de Lorsch<sup>12</sup> (cfr. figg. 122-123).

Le site de Lorsch, non loin de Mayence, fournit deux très précieux exemples de constructions monastiques dirigées ou inspirées par Chrodegang. Un premier monastère fut fondé en 763. Les substructions des bâtiments monastiques et de l'église ont été retrouvées dans le sol au siècle dernier. C'est le plus ancien exemple daté d'un plan parfaitement régulier de monastère qui soit connu au nord des Alpes. La cour intérieure dessine un vaste rec-

tangle, comme on le constate sur le plan de Saint-Gall tracé quelques années plus tard. C'est cette cour intérieure à portique qui se généralisera et prendra le nom de *claustrum* vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle. A Lorsch, ces vestiges révélateurs ne se sont si bien conservés que parce que ce premier établissement était dans un lieu marécageux et malsain et que l'on dut construire un second monastère en un lieu plus sec situé à quelque distance. Cette seconde fondation fut faite en 767, quelques mois après la mort prématurée de Chrodegang. Dans ces conditions, nous sommes autorisés à penser que ce second monastère fut l'oeuvre d'un atelier qu'avait choisi l'évêque de Metz. Les proportions grandioses du nouvel établissement s'expliquent par les importantes donations faites par la famille royale.

Le plan de la seconde abbaye de Lorsch comprend essentiellement une grande église accompagnée d'un porche massif, le tout étant précédé d'un grand atrium allongé. A l'ouest de l'atrium règne le mur d'enceinte percé d'une grande porte qui constitue l'entrée de l'abbaye. A une dizaine de mètres à l'est de la porte d'entrée s'élève un très curieux monument auquel les archéologues allemands ont donné, il y a fort longtemps, le nom de *Torballe*. C'est l'imitation d'un arc de triomphe antique, fort probablement l'Arc de Constantin du Forum romain, car les deux monuments possèdent chacun trois baies avec arc en plein cintre qui servent de passage. La différence essentielle entre le monument de Lorsch et les arcs de l'Antiquité romaine est qu'à la partie supérieure, le massif plein jouant le rôle de cimaise est remplacé par une vaste salle à laquelle donnent accès deux escaliers en vis disposés comme le seront un peu plus tard ceux qui conduisent à la tribune de la chapelle palatine d'Aix.

Monseigneur Lesne n'a pas cité le monument de Lorsch dans son *Histoire de la propriété ecclésiastique*, mais il a su réunir au tome VI de cet ouvrage des textes de haut Moyen Age qui expliquent très clairement la raison d'être et le but de ces constructions qui avaient leurs répliques à Saint-Riquier, dans le monastère d'Angilbert, et à Gorze, l'autre abbaye fondée par Chrodegang. On les appelle dans les actes la *Porta* du monastère. On leur affecte un personnel et on leur fait de nombreux dons car il s'agit de l'institution qui permet aux moines d'exercer l'hospitalité et de secourir les pauvres ou les malades. C'était à la fois une hôtellerie et une infirmerie<sup>13</sup>.

La *Porta* de Lorsch a gardé le décor peint de sa salle haute. Des carreaux alternés de couleurs différentes règnent au bas des murs, tandis que des architectures simulées et peintes en trompe-l'oeil égayent la partie supérieure. Ce décor pompéien fait penser à l'Italie comme l'arc lui-même, mais nous sommes trop mal renseignés sur grand nombre de monuments antiques qui devaient alors subsister en Gaule pour pouvoir faire autre chose que des suppositions. Nous ferons la même remarque au sujet du décor sculpté, des chapiteaux ioniques et de l'appareil polychrome dont le dessin se retrouve dans la crypte de Jouarre. Il faut en rapprocher également les vestiges retrouvés à Saint-Ursanne sur le Doubs, en Suisse, qui peuvent provenir de la *Porta* du monastère car ils ont les mêmes proportions que celles du monument de Lorsch<sup>14</sup>.

Les sculptures de Lorsch sont si correctement exécutées que l'on a longtemps hésité à les dater de la seconde moitié du VIII<sup>e</sup> siècle. C'est depuis peu d'années, en effet, que nous savons que la sculpture religieuse a connu son premier essor dès le temps de Chrodegang. Dans sa ville épiscopale, un monastère de femmes installé au VII<sup>e</sup> siècle dans une basilique antique et qui eut plus tard un certain renom sous l'appellation de Saint-Pierre-en-Citadelle, a livré jadis de nombreuses dalles sculptées provenant d'un chancel. Ces sculptures ont été souvent reproduites car jusqu'à ces dernières années, les archéologues les attribuaient au temps de la fondation du monastère, c'est-à-dire au VII<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>. En 1952, des fouilles



faites dans l'église de Cheminot, à 9 kilomètres à l'est de Pont-à-Mousson, ancien monastère fondé en 783 par des moines de l'abbaye de Saint-Arnoul de Metz, ont fait retrouver des dalles de chancel si semblables qu'elles sortent probablement du même atelier<sup>16</sup>. Comme pour le second monastère de Lorsch, il s'agit d'ouvrages exécutés après la mort de Chrodegang mais qui n'auraient probablement existé sans lui. Il est très précieux, en effet, de constater dans la seconde moitié du VIII<sup>e</sup> siècle à Metz et dans les régions soumises à son influence, un état de la sculpture témoignant d'une pratique assez avancée des arts et qui ne peut être que le résultat de l'activité des chantiers ouverts pour réaliser les grandes réformes et les fondations de Chrodegang. Il semble que personne jusqu'ici n'a songé à faire cette remarque. On doit s'en étonner, car il se trouvait jadis à l'intérieur de la chapelle palatine d'Aix une inscription particulièrement significative à cet égard.

Voici le préambule et le texte de cette inscription tels qu'on peut les lire dans un manuscrit du X<sup>e</sup> siècle conservé en Autriche à la Bibliothèque de Vienne:

*Infra capella scriptum:*

*Insignem hanc dignitatis aulam Karolus Caesar Magnus instituit; egregius odo magister explevit, metensi fotus in urbe quiescit*<sup>17</sup>.

Je propose la traduction suivante:

Charles, le grand César, a fondé ce temple de majesté; l'excellent maître Eudes l'a construit; il s'était instruit dans la ville de Metz où il repose.

Cette inscription semble dater du début du IX<sup>e</sup> siècle. L'architecte Eudes a dû mourir peu après 814, date de la consécration de la chapelle palatine. Il appartient vraisemblablement à la génération d'architectes et d'artistes qui fait immédiatement suite à celle qui s'employa aux constructions de Chrodegang. Notons particulièrement le mot *fotus* de l'inscription. Littéralement, il signifie « couvé ». Il ne semble convenir qu'à un lieu devenu notable ou même célèbre par ses enseignements. L'inscription ne nous fait pas connaître le lieu de naissance de l'architecte. Son prénom, alors très répandu, ne nous apprend rien sur ses origines. On ne peut faire qu'une seule supposition. Pour avoir réalisé un chef d'oeuvre aussi accompli que la chapelle d'Aix, l'architecte, à l'exemple de tant de lettrés et d'artistes francs de cette époque, comme l'auteur du second monastère de Lorsch, a vraisemblablement visité et étudié les églises de Rome, notamment la *Capella regum Francorum*, puissante architecture du Bas-Empire dont le volume intérieur était aussi vaste que le fut, plus tard, celui de la *Capella* d'Aix.

<sup>1</sup> H. DELEHAYE, *Les origines du culte des martyrs*, Bruxelles 1912, p. 328; H. LECLERC, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 2, col. 1410, s.v. Domitille; E. MÂLE, *Rome et ses vieilles églises*, Paris 1942, pp. 37-42; HUBERT, *Le mausolée royal de Saint-Denis et le mausolée impérial de Saint-Pierre de Rome*, dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1961, pp. 24-26.

<sup>2</sup> Sur l'histoire, l'architecture et les figurations anciennes des mausolées impériaux de Saint-Pierre de Rome, cf. H. KOETHE, *Zum Mausoleum der weströmischen Dynastie bei Alt-Sankt-Peter*, dans *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 46, 1931, pp. 9-26.

<sup>3</sup> HUBERT, *loc. cit.*, pp. 26-27, notes.

<sup>4</sup> HUBERT, dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1934, pp. 97-98. J'ai publié le plan de l'église Sainte-Sophie de Bénévent d'après les fouilles récentes, dans J. HUBERT, J. PORCHER et W. F. VOLBACH, *L'Empire carolingien*, Paris 1968, p. 766.

<sup>5</sup> P. PERDRIZET, *Les calendriers parisiens à la fin du Moyen Age*, Paris 1934, p. 163.

<sup>6</sup> CH. SAMARAN, *Jean de Bilhères Lagraulas, cardinal de Saint-Denis, un diplomate français sous Louis XI et Charles VIII*, Paris 1921, p. 78 et suiv.; MÂLE, *op. cit.*, pp. 44-47; HUBERT, *Le mausolée royal de Saint-Denis...*, cit. pp. 28-30.

<sup>7</sup> F. LOT, *Hariulf. Chronique de l'abbaye de Saint-Riquier (V<sup>e</sup> siècle-1104)*, Paris 1894 (Collection de textes pour servir à l'étude et à l'enseignement de l'histoire). Les textes d'Angilbert ont été reproduits par le moine Hariulf dans sa chronique et c'est ainsi qu'ils ont été conservés.

<sup>8</sup> J'ai dégagé les principaux faits de l'histoire et de la topographie de *Centula* au VIII<sup>e</sup> siècle d'après les textes et d'après les fouilles dans mon étude *Saint-Riquier et le monachisme bénédictin en Gaule à l'époque carolingienne*, dans *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, IV, *Il monachesimo...* (8-14 aprile 1956), Spoleto 1957, pp. 293-309, 7 fig., plans et carte. On trouvera dans cette étude les références nécessaires. Je crois y avoir démontré que les reconstitutions base sérieuse. Des fouilles église de Saint-Riquier par Wilhelm Effmann et par d'autres ne reposent sur aucune base sérieuse. Des fouilles plus récentes ont fait retrouver les substructions de l'une des trois églises du monastère, celle de Notre-Dame, qui était en forme de rotonde: plan dans HUBERT, PORCHER et VOLBACH, *op. cit.*, fig. 364.

<sup>9</sup> LOT, *op. cit.*, pp. 60, 66, 222, 293.

<sup>10</sup> *Saint Chrodegang. Communications présentées au colloque tenu à Metz à l'occasion du douzième centenaire de sa naissance*, Metz, Editions Le Lorrain, 1967.

<sup>11</sup> HUBERT, *Quelques sources de l'art carolingien*, dans *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, I, *I Problemi della civiltà carolingia* (26 marzo-1 aprile 1953), Spoleto 1954, p. 215 et suiv.; HUBERT, *Evolution de la topographie et de l'aspect des villes de Gaule du V<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle*, dans *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, VI, *La Città...* (10-16 aprile 1958), Spoleto 1959, p. 549 et suiv.; HUBERT, *La vie commune des clercs et l'archéologie*, dans *La Vita comune del clero nei secoli XI e XII*, *Atti della Settimana di studio*, Mendola, settembre 1959, Vol. I, Milano 1962, p. 90 et suiv.

<sup>12</sup> F. BEHN, *Die Karolingische Klosterkirche von Lorsch a. d. B. nach den Ausgrabungen von 1927/28 und 1932/33*, Berlin-Leipzig 1934; BEHN, *Kloster Lorsch*. 2. Aufl., Mayence 1949; *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, München 1968, p. 180 et suiv.

<sup>13</sup> E. LESNE, *Histoire de la propriété ecclésiastique en France*, t. VI, Lille 1943, p. 121.

<sup>14</sup> M. CHAPATRE, *Saint-Ursanne sur le Doubs*, Genève 1953, pl. X et suiv.; C. LAPAIRE, *Les constructions religieuses de Saint-Ursanne (VIIe-XIIIe siècles)*, Porrentruy 1960, pl. XIV.

<sup>15</sup> E. KNITTERSCHEID, dans *Annuaire de la Société d'histoire et d'archéologie lorraine*, IX, 1897, pp. 97-111 et X, 1898, pp. 120-152.

<sup>16</sup> E. MORHAIN, *Découvertes archéologiques dans l'église de Cheminot*, dans *Annuaire de la Société d'histoire et d'archéologie lorraines*, t. LIII, 1952, p. 5 et suiv.

<sup>17</sup> J. VON SCHLOSSER, *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst*, Vienne 1896, n° 107, p. 28.

## DIE POLARITÄT ZWISCHEN GERMANISCHER TRADITION UND KLASSISCHER ANTIKE AM HOFE KARLS DES GROSSEN

WOLFGANG BRAUNFELS

In seinem berühmten Buch von 1958 « Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter » weist Erich Auerbach auf die Unterschiede zwischen der Klassizität der karolingischen Kunstprosa und dem Latein auch der bekanntesten Autoren, die von der Mitte des 6. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts geschrieben haben, hin<sup>1</sup>. Auerbach nennt Gregor von Tours und Isidor von Sevilla. Gegenstand seiner Analyse an dieser Stelle ist Einhards « Vita Karoli » von etwa 830. Das wäre die Stilstufe des Utrecht-Psalters oder des Ebo-Evangeliars (Abb. 16 u. 17), also Werken, die einmal Schönheiten von Vorlagen von einer Raffinesse widerspiegeln, die man fünfzig Jahre vorher weder zu erfassen verstand, noch nachzuahmen sich getraut hätte, die zum zweiten aber einen neuen Klassizismus pflegten, der eine lange höfische Schulung des Sehens und des Empfindens voraussetzt. Auerbach hebt hervor, daß selbst die bedeutendsten Lateiner, die unter den Merowingern, den Langobarden oder den Westgoten in ihrer spanischen Epoche gelebt haben, noch einen Stil schrieben, der vor allem auf die praktischen Ziele der Mitteilung an ein weites Publikum ausgerichtet war. Ihr Latein besaß noch einen lebenden Bezug zum « volgare » der Volkssprachen. Erst die karolingische Reform habe dieses Band zwischen der Schriftsprache und der gesprochenen Sprache wenigstens der gallo-römischen oder der italisch-römischen Restbevölkerung sowie des Klerus zerrissen. Der Bezug zu der Realität des sozialen Lebens, zur politischen Wirklichkeit wurde damit in gleicher Weise gestört. Einhards Prosa sei « korrekt, man mag sie vergleichsweise elegant finden, aber sie enthält kein Leben ». Auerbach öffnet den Blick für die Polarität zwischen einer hochstilisierten höfischen Klassik ohne echten Bezug zur Wirklichkeit des gesellschaftlichen und politischen Geschehens einerseits und einer älteren und abgesunkenen, ja verwilderten Prosa, die eben diesen Bezug noch zu wahren wußte.

Der Grundriss der Aachener Pfalz und der sie umgebenden Stadt (Abb. 3) in der Umzeichnung von Leo Hugot<sup>2</sup> macht die gleichen Gegensätze augenfällig. Als Karl der Große bald nach 789 begann, in Aachen eine neue und monumentale Pfalz zu planen, ließ er als erste Maßnahme die ältere Kapelle am dortigen Hofgut, die über einem römischen Quellheiligtum errichtet war, abreißen, wie allgemein angenommen wird vor allem auch deshalb, weil diese nicht genau den liturgischen Vorschriften gemäß nach Osten ausgerichtet gewesen ist. Durch den Neubau seiner Pfalzkapelle entstand eine neue Orientierungsachse, nach der sich anschließend alle späteren Pfalzbauten richten mußten, wobei ein genau vorausgerechnetes geometrisches und arithmetisches Schema sowohl die Fluchtlinien als auch die Längen- und Höhenmaße festlegte<sup>3</sup>. Man konnte sogar feststellen, daß für die älteren Bauten dabei ein anderes Fußmaß verwendet wurde als für den jüngeren Kaiserpalast, die Aula Regia, in deren Turm, wie man heute zu wissen glaubt, der Kaiser wohnte. Die Architek-

ten hatten in der Zwischenzeit erfahren, daß man in dem kaiserlichen Trier jenes genauere Maß des *pedes romanus* benutzte. Man lernte auch hier im Laufe weniger Jahre besser « Latein ». Die Architekten Karls des Großen und seine Mentoratoren mußten dabei in Kauf nehmen, daß diese große ganz aus Stein gefügte Anlage sich rücksichtslos über die alten Straßensfluchtlinien hinwegsetzte, die die Römer selbst, als sie die Stadt als ein Erholungszentrum für die rheinischen Legionen entwickelten, den Gegebenheiten des Geländes angepaßt hatten. Diese römischen Straßenachsen blieben durch das ganze Mittelalter und bis heute bestehen. An sie mußte alles Spätere anknüpfen. Allein die Steinbauten der Pfalz ordnen sich nicht ein. Sie stehen für sich. Ein ideales Maßsystem entrückte sie ebenso der Wirklichkeit eines Stadtorganismus, die sich wandeln kann, wie sich das Latein Einhards jeder gesprochenen Sprache seiner Zeit entgegenstellte. Das Bauprogramm dieses Hofes wurde im Kontrast zu den bisherigen Bauepflogenheiten ausgeführt. Der Grundriß der Pfalz veranschaulicht mehr als einen neuen Stil; im Lichte dieses Vergleiches wird er zu einem politischen Dokument.

Erich Auerbach nennt nur Einhard und grenzt seine Sprache gegen jene der älteren Autoren ab. Er versäumt dabei nicht, auch auf jene Merkmale hinzuweisen, die selbst Einhards Prosa von ihrem klassischen Vorbild, den « Kaiserleben » Suetons unterscheiden. Auch die sorgsamste Schulung kann nicht verhindern, daß Stilelemente der eigenen Sprache und Zeit in den Bau der Sätze eindringen. Hingegen bemühte sich Auerbach nicht – und dies lag auch nicht in der Zielrichtung seiner Untersuchungen – auf die möglichen Entwicklungsstufen hinzuweisen, die von den Anfängen der karolingischen Reform bis zu jenem kleinen Meisterwerk geführt haben. Hier vermag unter anderem die Architekturgeschichte mit geringerem Aufwand genauere Unterlagen auszubreiten.

Karl der Große selbst tritt als ein Zwölfjähriger 754 mit dem Auftrag in die Geschichte ein, dem Papst Stefan II. bis nach Saint Maurice in der Schweiz entgegenzureiten, um ihn zur Salbung seines Vaters Pippin nach Saint Denis vor Paris zu geleiten. Dort erhielt er seinen ersten römischen Titel « *patricius romanorum* », dem vor ihm die byzantinischen Stadthalter von Ravenna getragen hatten. Aus Anlaß der Salbung legte Stefan II., sicher auch auf Wunsch Fulrads, des Abtes von St. Denis und Erzkaplans Pippins den Grundstein zum Neubau dieser Klosterkirche. Zum erstenmal nach dem Zusammenbruch des römischen Reiches entstand mit diesem Bau erneut eine Basilika nach dem Vorbild der römischen im Norden der Alpen. Edgar Lehmann hat hervorgehoben, daß nichts was wir durch Grabungen oder Beschreibungen von den als sehr reich ausgestattet bezeichneten merowingischen Kirchen wissen, mit diesem Gründungsbau der karolingischen « Renaissance » oder « *Renovatio* » vergleichbar sei<sup>4</sup>. Es entstand ein langer, dreischiffiger Raum mit Querhaus und Apsis im Osten. Die langezogenen Säulenreihen sollten den Besucher an Sankt Peter oder San Giovanni im Lateran erinnern. Allein mit dem Westbau, dessen genaue Formen sich nicht mehr ermitteln lassen, wagte man ein Neues, das in der karolingischen wie in der ottonischen Architektur eine bedeutende Zukunft haben sollte.

In einigen reichgezierten Säulenblöcken glaubt man einen Teil der Basen dieser Säulen wiedergefunden zu haben (Abb. 4). Sie sind auf allen vier Seiten mit weitausladenden Akanthusranken geschmückt, die mit Sicherheit nach antiken Vorbildern ausgehauen wurden, deren unorganische Weichheit im Detail jedoch dem karolingischen, ja noch dem merowingischen Formgefühl entsprach. Solche üppigen Blätter findet man auch auf merowingischen Miniaturen. Der Plan war demnach römisch; Einzelheiten wie der Westbau bekunden neue Zielsetzungen; in Details zeigte sich das Formempfinden der Franken; aus der Polarität erwuchs das Karolingische.

Bei der Weihe der Basilika zwanzig Jahre später, 775, war Karl der Große anwesend. Auch Abt Fulrad hat sie noch erlebt. Man muß sich bewußt machen, daß hinter allen Kulturaktionen dieses glückhaften Geschlechtes von Karl Martell über Pippin bis zu Karl dem Großen und weiter zu dessen Söhnen und Enkeln Männer der Kirche standen, die die politischen und kulturellen Zielsetzungen der Fürsten dadurch präzisierten, daß sie ihnen auch anschauliche Form geben ließen.

Es ist hier nicht der Ort, die Zwischenstufen zu kennzeichnen, die die Architekturgeschichte zu durchschreiten hatte, ehe man fast vierzig Jahre später einen Plan wie jenen weit größeren für die Klosterbasilika in Fulda von 791 entwickeln konnte (Abb. 5). Abt Radger wagte es, in das offene Land zwischen Bergen und Wäldern einen Monumentalbau in Stein von der Form und den Ausmaßen der Peterskirche in Rom buchstäblich auf die grüne Wiese zu setzen. Erneut entstand ein dreschhiffiges Langhaus mit einem weitausladenen Querhaus und der Apsis – diesmal wie es ausdrücklich heißt « more romano » im Westen, freilich mit auch einer zweiten Apsis im Osten. Dies ersonnente Ausgestaltung beider Enden des Langhauses sind die wichtigsten neuen Merkmale der karolingischen wie später auch der romanischen Architektur. Doch jetzt in Fulda hatte man, verglichen mit allem, was uns aus Saint Denis überliefert ist, Basen, Kapitelle und Säulen weit genauer nach den römischen Vorbildern zu gestalten gelernt, und auch in Aachen ist man bekanntlich noch einen Schritt weiter gegangen. Seit langem versucht man die Stilstufen der karolingischen Kunst nach den Fortschritten des Antikenverständnisses zu bemessen.

In gleichen Jahre der Grundsteinlegung von Saint Denis 754, das man auch sonst als der erste der karolingischen Epoche in einem engeren Sinne bezeichnen kann, entstand in Burgund das Evangeliar des Schreibers Gundohinus, das sich noch heute in Autun befindet (Abb. 6). Soll man seine Miniaturen in die Geschichte der karolingischen Kunst stellen? Darf man in ihnen späte Beispiele der merowingischen Kunst sehen? Beides würde den Formbestand nicht erklären. Mit Recht wird das Werk in den Sammlungen zur "vorkarolingischen" Buchmalerei aufgeführt, ebenso wie etwa das Titelblatt zu den "Questiones in Heptateuchon" in Paris, das weit später im 8. Jahrhundert im Norden Frankreichs entstanden ist<sup>5</sup>. Die Vermutung, daß Pippin selbst den "Gundohinus" in Auftrag gegeben habe, besitzt als Grundlage lediglich das große Datum 754. Versucht man jenen Matthäus der burgundischen Handschrift zu beschreiben, so drängen sich die gleichen Begriffe auf, die Auerbach zur Kennzeichnung der älteren Prosa eines Gregor von Tours benutzt hat. Das ist "volgare". So könnte man sich einen Wanderprediger vorstellen. Das versucht mit der Sicherheit eines "maître populaire" seinem Vorbilde nahe zu kommen. Hier haben wir es mit einem Mönch zu tun, der in keiner Schule malen gelernt hatte und sich nicht auf erprobte Traditionen stützen konnte. Dieser wilde Geselle besitzt unmittelbare Überzeugungskraft. Mit Notwendigkeit haben sich in den Zeichenstil des Mönches sowohl bei der Gestaltung des Gewandes als auch der Säulen und der Arkade Motive aus eigenem Formgefühl oder heimischem Brauchtum eingestellt, wobei in die mißverstandenen Muster der Mittelmeerantike auch merowingische Überlieferung eindrang.

Steltman neben diesen Matthäus aus dem Gundohinus einen beliebigen Evangelisten aus der grandiosen Reihe der Aachener Hofschule – wir wählen den Matthäus aus dem Evangeliar in Abbeville, das kurz vor 800 am Hofe für Karls Freund, den Laienabt von Centula, Angilbert, hergestellt wurde (Abb. 7) also knapp fünfzig Jahre jünger ist – so ist man erneut geneigt, die gleichen Worte zu seiner Kennzeichnung zu benutzen, die Auerbach für Einhard's Prosa vorschlug. Dieser Evangelist hat nichts mehr mit der Wirklichkeit

am karolingischen Hofe zu tun, den lebendigen Erscheinungen des Jahrhunderts. Sein Großvater war ein spätantikes, idealisiertes Autorenbild eines römischen oder griechischen Dichters, das unmittelbare Vorbild die Übertragung dieses Dichterbildnisses auf den Evangelisten weniger als ein Heiliger oder Kirchenmann als vielmehr als Autor eines der vier Evangelien« Die Vorstellung konnte ihn weder um 800 noch um 500 mit einem Apostel gleichsetzen. Man kopierte ein Idealbild. In diese Kopie sind, verglichen mit dem Matthäus des Gundohinus, sowohl Elemente der Vorlage mit größerer Genauigkeit eingegangen als auch einem Stilisierungsprozeß unterworfen worden, der sehr genau anzeigt, wonach die Gesamtkultur dieses Hofes strebte<sup>6</sup>. Wir stehen vor einem Hauptwerk der karolingischen Kunst und des karolingischen Stiles.

Wo aber die Literaturwissenschaft fast überall die Texte oder Textzitate benennen konnte, die, wie vielfach Virgil etwa in den Briefen Alkuins, einer neuen Prosa eingeordnet wurden oder wie Sueton für Einhard das unmittelbare Vorbild lieferten, steht die Kunstgeschichte vor dem Rätsel und zugleich der Schwierigkeit, daß keine einzige – nach anderen eine einzige spätrömische Miniatur, das Blatt in Brüssel<sup>7</sup> – sich erhalten hat, welche ebenso unmittelbar das Vorbild eines karolingischen Malers des 8. oder 9. Jahrhunderts gebildet haben könnte. Es müssen zahlreiche Bände gewesen sein, die sich im Laufe der Jahre in der Bibliothek in Aachen und in einigen wenigen Klosterbibliotheken zusammengefunden hatten, denen wir die Nachahmung überaus unterschiedlicher Vorlagen verdanken. Aber während diese karolingischen Neufassungen so sorgsam aufbewahrt wurden, daß sie uns in einer relativ großen Zahl nicht nur erhalten, sondern vielfach in makellosem Zustand erhalten blieben, gingen die antiken Vorlagen buchstäblich alle zugrunde, so daß sich die Wissenschaft der mühevollen Arbeit stellen mußte, aus mehreren Nachahmungen eine der möglichen gemeinsamen Vorlagen zu rekonstruieren, wie das Wilhelm Köhler an dem klassischen Beispiel einer Bibel aus dem Zeitalter Papst Leos des Großen getan hat, die den Meistern der Schule von Tours vorgelegen haben muß<sup>8</sup>. Häufig ließ sich angeben, aus welcher Epoche eine verlorene Vorlage stammte, immer wann ihre Nachahmung entstanden ist, und dabei zeigte sich, daß man mit jeder Stufe der karolingischen Stilentwicklung die antiken Vorbilder genauer lesen lernte. Man lernte Antike sehen, wie klassisches Latein schreiben. Man verstand beides von Jahrzehnt zu Jahrzehnt besser, nie freilich ganz.

Die berühmtesten Beispiele, die diesen Lernprozess veranschaulichen, sind die beiden "Lebensbrunnen" aus dem Godescalc-Evangelistar und dem Soissons-Evangeliar, beide in Paris (Abb. 8 u. 9). Man weiß seit langem, und Albert Boeckler hat es mit großer Sorgfalt dargetan<sup>9</sup>, daß beiden ein und dasselbe Vorbild aus dem Besitz Karls des Großen zugrunde gelegen haben muß. Das Godescalc-Evangelistar ist das erste Buch, von dem eine Beischrift bezeugt, daß es von Karl und seiner Gemahlin Hildegard in Auftrag gegeben wurde. Der Name Godescalc weist den Schreiber und vielleicht auch Maler als einen Franken aus. Der Auftrag wurde ihm auf Karls dritter Romreise 781 erteilt und war vor dem Tode Hildegards 783 vollendet, die noch als Lebende in der Widmung genannt wird. Anlaß zu diesem Auftrag ist mit großer Wahrscheinlichkeit eben das Geschenk der Vorlage gewesen, eines Kodex, der diesen Lebensbrunnen in einer Miniatur der Spätantike enthielt. Wenngleich der Maler der jüngeren Kopie aus St. Médard in Soissons von etwa 805 das gleiche Blatt vor Augen hatte, so konnte er doch seine Formen, die dargestellten Tiere und Architekturen wenngleich nicht richtig, so doch weit besser entziffern. Das ist oft und auch von A. Boeckler dargetan worden. Der Brunnen auf dem älteren Blatt besitzt kein Volumen. Das Dach und der Architrav über ihm ist flach wie ein Papierhelm. Die Tiere

fanden keine Standebenen, sondern wurden nach rein ornamentalen Gesetzen zur Füllung der Fläche genutzt. Ihr ikonologischer Sinn, das Trinken aus dem Brunnen des Lebens als Veranschaulichung der Funktion der Evangelien, die selbst jene "fontes" sind, die die Seele tränken, blieb dem Maler unbekannt. Mit der Exedra als dem architektonischen Hintergrund wußte er nichts anzufangen. Anders um 805. Auch der jüngere Maler vermochte nicht alles richtig zu lesen. So stehen keine antiken Säulen, und so ruht auf seinen Kapitellen kein antiker Architrav auf. Zwar erblickt man nunmehr das Wasser des Brunnens. Indessen: diese Aufsicht entspricht nicht der Einsicht der Bedachung. Immerhin, jedes Tier hat jetzt einen Standplatz gewonnen und gleichzeitig körperliches Volumen. Wenngleich sie nicht trinken, so wenden sie sich doch alle mit der Ausnahme eines Vogelpaares dem Brunnen entgegen. Der Fortschritt an "Lateinkenntnissen" ist augenfällig. Der gleiche Kodex aus St. Médard in Soissons besitzt unter den Zierstücken seiner Kanon-Tafeln noch eine weitere Darstellung des Lebensbrunnens, die die Beobachtungen bestätigen. Die Entwicklung der Kanon-Tafeln durch alle Evangeliiare der Hofschule zeigt an, daß dieser Zuwachs an Lateinkenntnissen, dokumentiert durch den Wandel der Säulen von rein ornamentalen Streifen zu rundplastischen Körpern, ein kontinuierlicher war<sup>10</sup>. Hätten wir noch einen dritten Brunnen – etwa aus der Zeit des Evangeliiars des Erzbischof Ebo, also weitere knapp zwanzig Jahre später, wir würden noch genauer die Anstrengungen des Hofes verstehen, die klassische Bildersprache zu erlernen, wobei klassisch hier nicht mehr als "spät-antik" im weitesten Sinne heißen soll. Es könnten Vorlagen aus dem 4. bis hin zum 6. Jahrhundert gewesen sein, vielleicht noch verfälscht oder angereichert durch spätere italo-byzantinische Neufassungen.

Eines mag schon dieses erste Beispiel deutlich machen. Man löste sich und man löste sich bewußt von der ornamentalen Vielfalt der Merowinger-Zeit. Man strebte nach der Klarheit und Einheit der Bilder. Antike war in den Augen dieser Maler die Verwirklichung von Ordnungsprinzipien. Die Überschaubarkeit der Bildtektonik wurde zu einem Ideal.

In einigen Kunstgattungen wurde diese Klarheit in sehr kurzen Zeiträumen erreicht. Zu den merkwürdigsten Werken, die am Hofe Karls des Großen entstanden sind, gehören die acht Gitter, welche die Emporen der Pfalzkapelle absichern. An keinem anderen Orte in seinem Reiche, auch nicht in Italien oder in Byzanz, waren im 8. Jahrhundert oder der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts monumentale Güsse in Bronze entstanden. Wir wissen nicht, wo in aller Welt eine Werkstatt die Technik in einer solchen Perfektion hätte erlernen können. Die antike Überlieferung war seit langem gestört. Wir wissen auch nicht, woher diese Meister gekommen sind. Sicher ist nur, daß die Güsse in Aachen selbst gefertigt wurden – man hat die Gußstelle wiedergefunden – und daß es antike Bruchstücke gab, die man teils nachgeahmt, teils auch zur Wiederverwendung des Materials eingeschmolzen hat. Auch solche Bruchstücke fanden sich vor Ort<sup>11</sup>. Nach diesen acht großen Gittern und den gleichzeitig gelieferten zehn Türflügeln – den beiden des großen Hauptportales und acht für kleinere Nebenportale – hat die gleiche Werkstatt mit ziemlicher Sicherheit keine weiteren Monumentalgüsse besorgt. Denn es ist bezeugt, daß erst am Ausgang des 10. Jahrhunderts, also fast zweihundert Jahre später, sich der Mainzer Erzbischof Willigis nach Karl dem Großen auf ein vergleichbares Unternehmen einließ, das freilich weit bescheidener geriet. Zwischenzeitlich sind allein für die Hagia Sophia in Konstantinopel Monumentalgüsse entstanden, die freilich alle später als die Aachener Werke liegen. Im Verlauf der Tätigkeit dieser Gießwerkstätte Karls des Großen entwickelten sich zum mindesten zwei Stilrichtungen, die zwei Stilstufen der Hofkunst entsprechen. Auch hier wird ein Weg von der älteren zu einer jüngeren sichtbar. Der älteren Richtung gehören die bei-

den Gitter an, deren flache Formen nicht modelliert erscheinen, vielmehr wie aus dem Material herausgesägt (Abb. 10). Man findet vergleichbare Formen auf dem Werdener Kästchen, das aus Beinplatten, nicht Elfenbein, geschnitten wurde (Abb. 12). Dieser bescheidene Beinschneider hatte schwerlich antike Originale vor Augen. Aller Sinn für plastische Formen ging ihm ab. Er kerbte ein oder schnitt aus, liebte die Vielfalt der Ornamentik und wußte um die tiefere Bedeutung der Bildzeichen<sup>12</sup>. Erst später und vor der Ausführung der beiden letzten Gitterpaare scheint sich die Werkstatt Vorbilder aus dem Bereich der Mittelmeerrantike beschafft zu haben. Es ist auch möglich, daß sie erst jetzt durch die Auftraggeber auf solche Vorbilder hingewiesen wurde. So entstand das obere Gesims des älteren unter den beiden letzten Gitterpaaren mit der schönen Akanthusranke (Abb. 13), deren amorphe Weichheit zwar verrät, daß wir es mit einem karolingischen Werk zu tun haben, deren Formen jedoch wie ihr Bezug zur Fläche anzeigen, daß man sich um die genaue Nachahmung der antiken Vorlage bemüht hat.

Noch deutlicher wird der Gegensatz dieser klassischen – wenn man den Begriff gestatten will – zu den fränkischen Gittern, wenn man die Klarheit des letzten Gitterpaares (Abb. 11) mit der Formenvielfalt des ersten vergleicht. Jetzt verzichteten die Meister auf Schmuckreichtum, um eine klare Ordnung der tragenden Teile, der Rahmenformen und der Stege, die der Verzahnung dienen, zu gewinnen. An die Stelle der ornamentalen Vielfalt ist Ruhe und harmonische Abgewogenheit getreten.

An dieser Stelle muß ich die kunstgeschichtlichen Analysen unterbrechen, um eine kulturpsychologische Bemerkung einzuschalten. Die Franken unter der Herrschaft der Merowinger, also während rund 250 Jahre von circa 500 bis circa 750, blieben ein archaisches Volk, dessen angestammte Frühkultur nie zu einer organischen Einheit mit der römischen Spätkultur verschmelzen konnte. Was ihm vor allem fehlte, war der Sinn für Maß oder Norm. Seine Gesetze ließen sich mit den Begriffen des römischen Rechtes nicht verstehen. Viele der führenden Kirchenmänner wie Gregor von Tours selbst waren voller Kritik an dem Königshaus und den von ihm verantworteten Zuständen. Die meisten Werke der Kunst gewannen ihr Faszinosum aus den Gegensätzen der sich überschichtenden Kultureinflüsse. Kostbarkeiten von unerhörtem Formenreichtum und Symbolgehalt aus eigener Goldschmiedetradition, mittelmeerischer Formenimport und antike Spolien verbanden sich in den Kirchenausstattungen zu Bildern von großer Vielfalt. Unvermögen im Umgang mit der antiken Überlieferung und eigener Formwillen machen jede Münze, viele Seiten der merowingischen Buchproduktion, selbst zahlreiche Goldschmiedearbeiten kenntlich. Es fehlt jeder Wille und Wunsch nach Klarheit, nach einer rationalen Ordnung. Ich möchte hier nicht versuchen zu definieren, wodurch solche Mängel ersetzt wurden. Grabbeilagen, meist Waffen, Schmuck, Schnallen oder Spangen belegen eine eigene Formendisziplin. Doch soweit immer nach 750 die karolingische Kultur zu einem Bewußtsein ihrer selbst gekommen ist, wurde eben dieses Bewußtsein auch von anti-merowingischen Tendenzen genährt. Auch durch ihr neues Antikenverständnis wollten sich die Karolinger von den Merowingern unterscheiden, von denen sie immer mit betonter Mißachtung sprachen.

Es gehört zu den Wesenszügen der Persönlichkeit von Karl dem Großen, daß er auf vielen Gebieten des Lebens Normen setzen wollte. Er befahl Ordnungssysteme. Ein staatlicher Zentralismus sollte viele Bereiche des Lebens in vorgeschriebene Bahnen lenken. Das ist der Sinn der "Capitularen" als Rechtsinstrumente, wie es vergleichbare weder vorher noch später in der fränkischen oder deutschen Geschichte gegeben hat. Diese "Capitularen" befaßten sich unter anderem mit Gottesdienstordnung, Schulordnung, Sozialwesen, aber auch, wie das "Capitulare de villis", mit der Auswahl der Nutz-, Zier- und Heilpflan-



zen der Gärten auf allen Hofgütern, für die die Gelehrten des Hofes wohl die lateinischen Namen kannten, die aber auf dem Lande sicher nur wenige lesen und unterscheiden konnten<sup>13</sup>. Es scheint als wäre für Karl den Großen und die führenden Männer seines Hofes ein Kennzeichen der römischen Antike die Ordnung aller Lebensbereiche durch Erlasse gewesen. Jene "renovatio roman(i) imp(erii)", die er auf den Siegeln einer Reihe von Urkunden nach 800 verkündete, sollte dadurch mitbewirkt werden, daß diese Ordnungsformen erneuert würden. So ließ Karl von Monte Casudines entwickelt hatten, nach dieser einen *Regula Sancti Benedicti* kommen, sie mehrmals abschreiben, und befahl, daß nunmehr alle Klöster, in denen sich mannigfaltige *Consuetudines* entwickelt hatten, nach dieser einen Regel leben sollten<sup>14</sup>. Ein Ausdruck dieses Befehls ist der Plan von St. Gallen von etwa 818, in dem jedes Gebäude genormt erscheint<sup>15</sup>. Von dem Papste Hadrian ließ er sich das römische Sakramentar übersenden, damit es in Abschriften an alle kirchlichen Zentren versandt würde, womit er sichern wollte, daß die Messe überall genau nach dem gleichen Ritus gelesen werden könne. Man kennt die Bemühungen Alkuins, Theodulphs von Orleans und anderer führender Theologen des Hofes um einen von allen nicht der Vulgata entsprechenden Lesarten gereinigten Bibeltext. Von Paulus Diaconus, einem Longobarden, der als der bedeutendste Dichter am Hofe galt, ließ er ein *Homilia* in der Form einer Predigtsammlung über die Sonntagsevangelien verfassen, wodurch abgesichert werden sollte, daß diese allerorts gleichartig interpretiert würden. Aus diesen Bestrebungen nach Normierung erwuchs auch der Befehl, die germanischen Gesetzessammlungen der einzelnen Stämme übersetzen und niederschreiben zu lassen um so die Rechtsnormen für alle Zeiten festzulegen. Es drängte den alternden Monarchen auch für seine fränkische Muttersprache eine Grammatik vergleichbar der lateinischen herstellen zu lassen, was noch auf Jahrhunderte utopisch blieb, um damit zugleich festzulegen und lehrbar zu machen, was gut fränkisch sein und bleiben solle. In seinem Ordnungsdenken gefiel er sich darin, den zwölf Monaten und den zwölf Winden fränkische Namen zu geben, um mittels dieser neuen Begriffe sowohl die Zeit als die Räume überschaubar zu machen und zu beherrschen. Man weiß durch sein Nachlaßverzeichnis, daß silberne Kartentische in seinem Palast gestanden haben. Noch Karls Testament, daß, wie Einhard beklagt, ebensowenig wie die Grammatik oder die Gesetzbücher vollendet wurde, erwuchs aus diesem Ordnungsdenken. François Ganshof hat von dem "Scheitern Karls des Großen" gesprochen, von seinem Scheitern als Politiker und als Förderer der "renovatio", und dieser sein Mißerfolg erwuchs letzten Endes aus dem Unvermögen, solche für die Kulturstufe seines Reiches utopischen Pläne in irgendeinem Bereich durchzuführen<sup>16</sup>. Es lag ihnen auch eine unrichtige Idealvorstellung von den Verhältnissen im römischen Reich selbst während seinen Blütenzeiten zugrunde. Der Gegensatz zwischen dem alten römischen Straßennetz von Aachen, wie wir hörten, und der karolingischen Monumentalpfalz spiegelt diese falschen Vorstellungen.

Und doch gibt es noch ein ganz anderes Element in Karls politischem Denken. Man kann es als eine fränkische "Reserve" gegenüber allem Römischen bezeichnen. Wenn ich oben auf die Erkenntnisse der Literaturwissenschaft zurückgegriffen habe, so müßte ich hier auf viel tiefer führende Einsichten der Geschichte selbst verweisen, die einer Rekonstruktion der Bewußtseinslage am Hofe oder im Heere Karls des Großen naturgemäß viel näher gekommen ist als die Kunstgeschichte. Hierfür nur ein freilich viel genanntes Beispiel.

Wir hörten, daß dem zwölfjährigen Karl 754 der Titel "patricius romanorum" verliehen wurde. Später, nach der Eroberung von Pavia 774, nannte er sich nicht ohne Stolz "Carolus Dei gratia rex francorum et langobardorum atque patricius romanorum". In den 'Libri Carolini' von 791 findet sich die Bezeichnung 'Rex Francorum Gallias, Germaniam,

Italiamque regens'. Der Titel eines Königs der Franken wird also von den Ländern, die er regiert, unterschieden. Ein halbes Jahr nach der Kaiserkrönung, im Mai 801, also mit einigem Zögern und nach langen Überlegungen, wie Percy Ernst Schramm dargetan hat<sup>17</sup>, wurde jener berühmte und endgültige Titel für offizielle Urkunden gefunden, auf den es uns auch hier ankommt: Karolus serenissimus augustus a deo coronatus magnus pacificus imperator, romanum gubernans imperium, qui et per misericordiam dei rex Francorum et Langobardorum. Karl wollte sich nicht "imperator romanum" oder "romanorum" nennen. Er wollte den fränkischen Königstitel und das fränkische Königsamt hervorheben. Einhard selbst hat für diese "Reserve" nach Gründen gesucht. Er hat betont, daß Karl die Krönung nicht gewünscht hatte, von ihr überrascht worden sei, später nur zweimal römische Kleider, nie römische Waffen getragen habe. Zwar strebte man am Hofe nach jener "renovatio romani imperii". Zwar wollte man sich von allem abkehren, was an das merowingische Königtum erinnern konnte. Aber dennoch sollte die fränkische Komponente bestimmend bleiben. Unsere Frage ist: wie spiegelt sich diese Polarität in der Kunstproduktion? Es ist dies ein letzter Punkt, auf den ich in diesem Beitrag zu sprechen kommen möchte.

So sehr man am Hofe Karls des Großen – und sicher auch ganz bewußt – alles ablehnte, was an die Mißwirtschaft und den Machtverfall der merowingischen Könige erinnern konnte, deshalb wohl auch jene Mischformen in der Kunstproduktion ablehnte oder doch zu überwinden suchte, in denen antike Elemente unverarbeitet neben jenen aus der fränkischen Tradition standen, ebenso sehr hat man die anglosächsischen, besser insularen Formerfahrungen aufgegriffen. Von Willibrod, der das Kloster Echternach begründete, über Bonifatius, dem ersten Erzbischof im Osten des Frankenreiches und Gründer von Fulda, bis hin zu Alkuin, dem Träger der Bildungsreform am Hofe, wurde die Kultur des 8. Jahrhunderts namentlich in den östlichen und später deutschen Provinzen des Reiches von diesen Missionaren aus England und anderen aus Irland geprägt. Dort waren schon in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts Formen für eine Synthese von Mittelmeerantike und eigener Formtradition gelungen, die meist aus der Profankunst hergeleitet wurde. Die berühmten Evangeliare aus Echternach in Paris und aus Lindesfarne in London sind dafür die bekanntesten und auch die am genauesten untersuchten Beispiele. In vielen Klöstern des Kontinents waren irische und angelsächsische Kalligraphen und Maler tätig, die ihre Erfahrungen ganzen Generationen von jüngeren Meistern übermittelten. So wie es sicher ist, daß diese Mönche als Lehrer der lateinischen Kunstprosa sich ausgezeichnet haben, ebenso ist es sicher, daß ihre Sprache, das Anglo-sächsische zum mindesten auf dem Kontinent und in den germanischen Provinzen des Reiches nicht als eine Fremdsprache angesehen worden ist, ja von den meisten Franken am Hofe durchaus verstanden wurde. Hatte man doch dreißig Jahre lang und mehr die Sachsen, die den gleichen Dialekt sprachen, bekriegt und gingen zu allen Zeiten sächsische Fürsten wie sächsische Sklaven und Sklavinnen am Hofe ein und aus. Ebo, der schon mehrmals genannte Erzbischof und ehemalige Bibliothekar unter Karl dem Großen in Aachen, war Sachse. Als man im späten 8. Jahrhundert und deutlicher dann im frühen 9. Jahrhundert zwischen dem germanischen "theodisc" und dem romanischen Volgare unterschied, verstand man unter "theodisc" alle Mundarten der germanischen Stämme. So kann man auch annehmen, daß das Formenalphabet, daß in fränkischen Werkstätten für Buchmalerei, Goldschmiedekunst oder Beinschnitt aus dem insularen Bereichen übernommen wurde, im Bewußtsein der Künstler und ihrer Auftraggeber nicht als ein fremder Stil, als Importware aus dem Ausland verstanden wurde. Hatten sie doch eben an Hand dieses Formenmaterials von Kind auf ihre eigenen Fertigkeiten erworben.

Diese gleichen Lehrmeister aus Irland und England haben den Blick der Franken auch erst nach Rom gelenkt. Es war Bonifatius, der Pippin gekrönt hat und die Verbindungen zum römischen Papsttum herstellte, dem er seinen Auftrag und seinen Namen verdankt. Es war Alkuin neben vielen anderen, der auf die römischen Vorbilder hinwies, die zu erreichen ein Ziel seiner Bildungsreform gewesen ist. Für diese Kirchenmänner waren große Teile des Frankenreiches, namentlich jenes noch zu erobernde Sachsen, in dem die eigenen Landsleute siedelten, ein Missionsgebiet, welches zugleich ihre höhere Zivilisation übernehmen als eben auch die römisch-antike aufgreifen sollte. Gerade die insulare Buchmalerei grenzte sich mit bewußter Deutlichkeit auch in der von ihr beeinflussten kontinentalen Produktion von allen vorkarolingischen oder merowingischen Schulen ab. In dieser Ablehnung alles Merowingischen ging man mit den politischen Bestrebungen des neuen Königshauses konform. Diese Mönche förderten den Niedergang der merowingischen Überlieferungen auf allen Gebieten. Sie rückten das insulare Element als ein germanisches neben das römische.

Auf den Zierseiten der Prachtevangeliiare, die in der Hofschule Karls des Großen geschrieben und ausgemalt wurden, stehen beide Traditionen unvermittelt und gleichberechtigt nebeneinander. Der letzte Kodex, der sich von allen, die Karl der Große in Auftrag gegeben hat, erhalten konnte, und der sich früher im Kloster Lorsch bei Worms, heute zur Hälfte in Bukarest, zur anderen im Vatikan befindet, folgen sich Zier- und Titelblätter, die einmal ganz nach römischen Vorbildern entwickelt wurden – und mit römisch wird hier der Gesamtbereich der späteren Mittelmeerantike bezeichnet – zum anderen ganz aus der insularen Tradition erwachsen (Abb. 14 u. 15)<sup>18</sup>. Im Bewußtsein der Auftraggeber, wohl auch im Bewußtsein des Kaisers selbst, müssen beide gleichberechtigt als Ausdruck der höchsten Repräsentation empfunden worden sein.

Für die Incipit-Seite des Johannesevangeliums (Abb. 14) wählte man monumentale Lettern in Rot, als seien sie Denkmälern in Stein entnommen, und stellte sie auf goldenen Grund, der von einem breiten, feierlich-lichten Rahmen zusammengefaßt wurde. Es sind die größten Majuskeln in diesem Prachtband. Man erfaßt mit einem Blick den Text, und dieser Text wird zum Bilde. Hier herrscht Klarheit, Ordnung, ein Sinn für Maß und für Größe, die man imperial nennen darf.

Aus einem ganz anderen Material ist die Incipit-Seite zu Matthäus gestaltet worden, die ganz von dem riesenhaften Ornament der Anfangsbuchstaben des Textes 'Liber generationis, dem großen L und dem großen I überspannt wird (Abb. 15). Hier wurde unmittelbar auf insulare Vorbilder zurückgegriffen, ja auf ein allgemein bekanntes Motiv, das sich in zahlreichen älteren Werken findet. Dieses Motiv wurde durch Zierformen aus verschiedenen Überlieferungsbereichen aufwendig angereichert. Durchblättert man den ganzen Band, so wird man sich bewußt, daß der Leiter der Werkstatt die Zierformen und Schmuckmotive vor Beginn der Arbeit auf alle Blätter, Lagen, Mitarbeiter verteilt haben muß, so daß man schwerlich von einer Entwicklung von den älteren zu den jüngeren Text- oder Titelseiten sprechen kann. Man muß auch nicht annehmen, daß es in dieser Werkstatt Spezialisten für insulare Motive und andere für spätantike gegeben habe. Beide Sprachen können von den gleichen Mitarbeitern beherrscht worden sein. Die Synthese konnte ebenso die gleichen Künstler und Schreiber vollziehen, wie ihre Auftraggeber oder der Werkstattleiter die Polarität abzustecken vermochten. Denn eben diese Polarität ist ein Element, welches das Karolingische in seiner Kunsthaltung kennzeichnet.

Verfolgt man die Geschichte der karolingischen Schulen durch das 9. Jahrhundert, so wird man sich bewußt, daß es Scriptorien gegeben hat, die wie jenes, das Karls des Großen

Sohn, Erzbischof Drogo von Metz aufbaute, sich ganz oder doch vorwiegend an Vorbilder aus dem Bereich der Mittelmeerantike hielten und andere, die wie die zahlreichen Klöster vorwiegend im Norden Frankreichs, welche den Stil der sogenannten franco-sächsischen Schule pflegten, ebenso bewußt auf Motive des 8. Jahrhunderts und aus dem insularen Bereich zurückgriffen.

Noch merkwürdiger aber sind jene Scriptorien, die wie die Aachener Hofschule beide Überlieferungen nebeneinander gepflegt haben. Zu ihnen gehört die Werkstatt, welche Erzbischof Ebo von Reims im Kloster Hautevillers mit Aufträgen versorgte. Dort eben sind Hauptwerke der karolingischen Kunst – nach welchen Vorbildern immer – entstanden, die wie der Utrecht Psalter oder der Berner Psychologus sich ausschließlich an klassischen Vorbildern orientierten<sup>19</sup>, und andere, wie das schon einmal genannte Evangeliar des Erzbischofs Ebo in Epernay, in dem wir genau wie bei den Handschriften der Hofschule Zierseiten begegnen, die ihr Formenmaterial den gleichen Vorbildern entlehnt haben und andere, die es insularen Werken entnahmen. Von den ersteren – und hier sei als Beispiel die Kanon-Tafel mit der Löwenjagd hervorgehoben (Abb. 16) – wurde nachgewiesen, daß in ihnen eine Tradition fortlebt, die nach Köhler von « fremden Meistern » nach Aachen gebracht worden ist, jenen Meistern der « Palastschule », aus deren Produktion sich vier Evangeliare erhalten haben, neben dem Krönungsevangeliar in Wien und dem Aachener Evangeliar zwei bescheidener ausgestattete Handschriften in Brescia und Brüssel<sup>20</sup>. Aus ihnen oder aus ihnen verwandten Werken konnte der Reimser Maler die Evangelisten und die Kanon-Tafeln entnehmen, wobei es durchaus wahrscheinlich erscheint, daß er das mondäne Motiv der Löwenjagd auf dem Giebel einer Kanon-Tafel unmittelbar aus einer antiken Handschrift kopiert und in den Stil seiner Werkstätte umgesetzt hat. Denn gerade die Tatsache, daß diese frühe Reimser Schule Vorlagen aus ganz verschiedenen Bereichen und Texten in einen eigenen, unverwechselbaren Stil umsetze, müßte uns davor warnen, die Abhängigkeit der karolingischen Schulen und Meister als allzu groß anzusehen. Sicher z.B. fanden die Maler des Ebo-Evangeliers gerade in Werken der Aachener « Palastschule » jene Incipit-Seiten zu den Evangelienanfängen nicht vorgebildet. Sie stammen letzten Endes aus dem insularen Kulturkreis. Für jenes Quoniam Quidem am Anfang des Lukas Evangeliums (Abb. 17) ist dort die Zahl der Varianten des gleichen Formmotives Legion. Zwar muß man in der eleganten, ja zierlichen und wohlhabgewogenen Gestaltung auf der kleinen, ganz in Gold geschriebenen und nur mit zarten Farben bemalten Seite eine sehr persönliche Leistung dieses Meisters erkennen. Das ist nicht die gleiche Hand, die auch die Kanontafel schuf, aber sie leitete die gleiche Gesinnung, ein gleicher Geschmack. Jedoch eben diese Meister und ihre Auftraggeber mußten in gleicher Weise wie die Leiter der Aachener Hofschule den Zusammenklang beider Überlieferungsstränge als einen glücklichen empfunden haben. Sie galten als gleichwertig und wurden es stets von neuem in den Händen dieser Maler.

Die Kunstgeschichte muß, will sie die Dokumente, die ihr zur Deutung überlassen sind, wirklich ernst nehmen, für alle Zeiten von der Annahme ausgehen, daß die Künstler wußten, was sie taten und warum sie es taten. Sie muß sich bewußt machen, dass hier bei einem höfisch kleinen und eleganten Buch mit Sicherheit Vorlagen aus zwei, wahrscheinlich aus drei Werken genutzt und zu einem vollkommenen Zusammenklang gebracht wurden. Das Ebo-Evangeliar erscheint in jedem Bezug das Meisterwerk aus einem Geiste. Ich muß mit einer Frage enden: Ist es vermessen zu glauben, daß man wußte, daß zwei dieser Vorlagen aus dem Bereich der Mittelmeerantike stammten oder sich herleiteten, die dritte auf Traditionen fußte, in die iberische, ja keltische Formmotive eingegangen sind, die dem eigenen Formempfinden genauer entsprachen? Von I. Fleckenstein stammt der Nach-

weis, daß auch am Hofe Karls des Großen Antike nicht um ihrer selbst willen nachgeahmt wurde, vielmehr weil man mit ihr das Richtige, Gute und Gottgefällige zu erreichen suchte<sup>21</sup>. Eben das gleiche darf auch von den insularen Vorbildern gesagt werden. Ich muß auch deshalb mit einer Frage schließen, weil die Erforschung der Erlebnisformen von Kunstwerken in jeweils den eZiten ihrer Entstehung noch kaum begonnen ist. Sie kann nur durch ein Zusammenwirken aller historischen Disziplinen und die wechselseitige Erhellung aller geschichtlichen Überlieferungen gefördert werden.

<sup>1</sup> ERICH AUERBACH, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958, S. 83 f.

<sup>2</sup> Auffassungen in LEO HUGOT, *Die Pfalz Karl des Grossen*, in: *Karl der Grosse, Lebenswerk und Nachleben*, Bd. III, Düsseldorf 1965, S. 543 ff.

<sup>3</sup> Wenngleich einzelne Berechnungen von L. HUGOT durch die Kritik von L. Falkenstein, in: *Aachener Geschichtsblätter* 1969 widerlegt wurden, ist doch an der Existenz eines genauen Massystems nicht zu zweifeln.

<sup>4</sup> EDGAR LEHMAN, *Die Architektur zur Zeit Karls des Grossen*, in *Karl der Grosse*, cit., S. 301 f.

<sup>5</sup> Abgebildet unter anderem bei JEAN PORCHER, *La peinture provinciale*, in: *Karl der Grosse*, cit., Bd. III, S. 56, und bei W. BRAUNFELS, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, München 1969, Abb. 120.

<sup>6</sup> Die besten Stilanalysen nach W. KÖHLER, *Die Schule von Tours*, Berlin 1930 und 1933 bei W. MESSERER, *Karolingische Kunst*, Köln 1973, S. 44-61.

<sup>7</sup> Es ist HANS SWARENSKY gewesen, der das eine eingefügte Blatt des Ms. 18723 der Bibliothèque Royale in Brüssel für spätantik hielt. Die neuere Forschung hat sich dieser Ansicht nicht angeschlossen; doch scheint mir die Frage noch nicht entschieden.

<sup>8</sup> W. KÖHLER, *op. cit.*, Bd. II, S. 34 u. oft.

<sup>9</sup> ALBRECHT BOECKLER, *Formgeschichtliche Studien zur Ada-Gruppe*, Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil. Hist. Klasse, Neue Folge, H. 42, München 1956. Zur Ikonographie P. A. UNDERWOOD, *The Fountain of life in Manuscripts of the Gosbels*, in: *Dombarton Oaks Paper V*, (1950), S. 41-158.

<sup>10</sup> Das Material macht anschaulich W. KÖHLER, *Die karolingischen Miniaturen II, Die Hofschule Karls des Grossen*, Berlin 1968. Vgl. auch W. BRAUNFELS, *op. cit.*, SC. 144 ff.

<sup>11</sup> W. BRAUNFELS, *Karls des Grossen Bronzeweerkstätten*, in: *Karl d. Grosse*, cit., Bd. II, S. 168 ff.

<sup>12</sup> V. H. ELBERN, *Der fränkische Reliquienkasten und Tragaltar von Werden*, in: *Das erste Jahrtausend Bd. I*, Düsseldorf 1956, S. 436-470.

<sup>13</sup> Das Pflanzenprogramm des Capitulare de villis in Ausstellung Karl der Grosse, Aachen 1965, S. 568. Auch in den ältesten Abschriften findet man schon einem Teil der lateinischen Bezeichnungen fränkische beigefügt. Vgl. F. L. GANSHOF, *Was waren die Kapitularien?*, Darmstadt 1965.

<sup>14</sup> W. BRAUNFELS, *Monasteries of Western Europe*, Princeton 1973, p. 37 ff.; derselbe: *Abendländische Klosterbaukunst*, Köln 1973, S. 39.

<sup>15</sup> WALTER HORN, *Studien zum St. Gallener Klosterplan*, in: *Mitteilungen zur Vaterländischen Geschichte XLII*, St. Gallen 1962; derselbe u. ERNEST BORN, in Ausstellung Karl der Grosse, Aachen 1965, S. 402 ff.

<sup>16</sup> WOLFRAM VON DEN STEINEN, *Karl und die Dichter*, in: *Karl der Grosse II, Das geistige Leben*, Düsseldorf 1965.

<sup>17</sup> F. L. GANSHOF, *Charlemagne et les institutions de la monarchie franque*, in *Karl der Grosse, I, Geschichte und Persönlichkeit*, Düsseldorf 1967, S. 349 ff.

<sup>18</sup> P. E. SCHRAMM, *Die Anerkennung Karls des Grossen als Kaiser*, München 1952, S. 301 f.

<sup>19</sup> W. BRAUNFELS, *The Lorsche Gospel*, Facsimile Ausgabe, New-York und München s.a. (1967).

<sup>20</sup> Gerade die Untersuchungen von D. TSELOS, *The Sources of the Utrecht Psalter Illustrations*, Minneapolis 1960<sup>2</sup>, zeigen an, wie dringlich der ganze Fragenkomplex der Abhängigkeit karolingischer Miniaturen und Elfenbeinarbeiten von ihren spätantiken Vorbildern der Neubearbeitung bedarf.

<sup>21</sup> J. FLECKENSTEIN, *Die Bildungsreform Karls des Grossen als Verwirklichung der «Norma Rectitudinis»*, Freiburg i. Br. 1953.



## MORE ROMANO. PROBLÈMES D'ARCHITECTURE ET LITURGIE CAROLINGIENNES

CAROL HEITZ

Cette brève expression – frappante par sa concision évocatrice – a été assez fréquemment employée au Haut Moyen Age, notamment à l'époque carolingienne, et s'il faut resserrer encore davantage le champ de nos investigations, je dirai que la première moitié du IX<sup>e</sup> siècle s'en est montrée particulièrement prodigue.

Mais que signifie au juste « *more romano* », à la manière de Rome? A quel domaine en particulier s'applique ce complément d'agent ou cette épithète qualificative?

La première acception est celle, très matérielle, des techniques de construction. En effet, *more romano* peut signifier construire à la manière romaine, en dur, ou même en appareil alterné qui varie des rangées de pierres, plus ou moins soigneusement équarries, avec des arases de briques. Cette technique fut largement répandue dans l'Occident à la fin de l'Antiquité: que l'on songe à la basilique de Saint-Pierre-aux-Nonnains de Metz dont même les phases de construction postérieures (des X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles) comportent cette caractéristique (fig. 18).

En effet, les traditions romaines furent lentes à s'effacer de la Gaule. Il y avait, au VII<sup>e</sup> siècle encore, des constructeurs soucieux de les observer et des ouvriers capables de construire des églises en grand appareil. Une phrase de la *Vita* de saint Didier, évêque de Cahors de 637 à 660, en témoigne: « *Non nostro gallicano more, sed sicut antiquorum murorum ambitus magnis quadrisque saxis extrui solet* »<sup>1</sup>.

La réputation des maçons de la Gaule était si bien établie qu'on venait des pays voisins faire appel à leur talent: c'est ce que fit, en 675, Benoît Biscop, abbé de Wearmouth en Angleterre: « *Oceano transmissa Gallias petiit, cementarios qui lapideam sibi ecclesiam juxta Romanorum que semper amabat morem facerent, postulavit accepit adtulit* » (Bède)<sup>2</sup>.

La même sollicitation émane de Naitanus, roi des Pictes, en vue de la construction, vers 710, d'une église écossaise: « *Architectes sibi miti petiit qui juxta morem Romanorum ecclesiam de lapide ingenti ipsius facerunt* »<sup>3</sup>.

Un autre texte, bien plus riche, se rapporte à la cathédrale saxonne de Canterbury, détruite par le feu en 1067. Dans la description qu'il en donne, le moine Eadmer (qui l'avait connue enfant, comme membre de la *schola*) précise que, selon Bède, cette église était également construite: « *Romanorum opere facta* »<sup>4</sup>. Il ajoute des détails concernant sa parenté avec Saint-Pierre de Rome sur lesquels nous reviendrons plus loin.

Naguère à Spolète (en Avril 1974) j'ai eu l'occasion de parler, à propos de Vitruve, de l'influence de la technique romaine sur l'architecture religieuse en Occident au Haut

Moyen Age<sup>5</sup>. Je voudrais rappeler ici la part prise encore tardivement par les gromatiques et un texte comme celui de Roswitha de Gandersheim contant l'implantation nocturne, à l'aide d'une *groma* munie de cierges, des axes principaux de son église abbatiale, prouve qu'à la fin du IX<sup>e</sup> siècle on s'inspirait encore étroitement de la technique des géomètres-agrimenseurs anciens<sup>6</sup>. La savante étude de ROGGENKAMP qui figure à la fin de la monographie de BESELER sur Saint-Michel de Hildesheim montre que l'implantation de la célèbre église ottonienne, son plan, la proportion de ses masses, doivent beaucoup aux harmonies mathématiques pratiquées jadis à Rome<sup>7</sup>. Il n'est pas jusqu'au Plan de Saint-Gall qui ne soit étroitement dominé par le jeu modulaire antique. Un module central de 40' régit, sinon le Plan tout entier, du moins l'église abbatiale et la disposition des édifices principaux. Son augmentation en super-module (160') s'obtient par la multiplication par 4; sa diminution, par une successive division également par 4 ( $40':4=10$ ;  $10':4=2,5'$  = égal au micro-module, par exemple, des lits du dortoir)<sup>8</sup>.

Cette façon de faire rappelle tout à fait la manière dont les agrimenseurs et leurs successeurs procédaient à la parcellisation des champs ou au lotissement des villes à construire<sup>9</sup>.

*More romano* cependant peut valoir aussi pour une innovation en matière liturgique. S'étendre ici sur la très conséquente politique d'*aggiornamento* de Pépin le Bref d'abord, de Charlemagne ensuite, nous entraînerait trop loin et nous ne pourrions rien ajouter de plus aux thèses savantes exposées tout à l'heure aussi clairement par Monsieur Jean HUBERT. Rappelons simplement que le rapprochement entre Rome et la nouvelle dynastie carolingienne, après avoir été scellé en 754 à Saint-Denis en présence du pape Etienne II, ira en s'intensifiant sous Charlemagne, notamment au cours des deux dernières décennies du VIII<sup>e</sup> siècle qui coïncident avec la fin du pontificat d'Adrièner I<sup>er</sup> et les débuts de celui de Léon III<sup>10</sup>.

Plusieurs mentions *more romano* concernent exclusivement le renouveau liturgique. De Chrodegang archevêque de Metz et conseiller de Pépin le Bref, déjà, il est dit qu'il introduisit dans son évêché *mos atque ordo Romanae ecclesiae*; sa liturgie stationnale en porte témoignage<sup>11</sup>.

A ce propos, la situation à Saint-Riquier est particulièrement parlante. Ce n'est pas le texte *De Circuitu Orationum* que j'évoquerai ici qui relate une sorte de liturgie stationnale miniaturisée, se déroulant après Matines comme après Vêpres, à l'intérieur de l'église abbatiale, voyant les moines procéder d'un autel, d'une « image » à l'autre, marquant chaque fois un arrêt, ponctué parfois d'une oraison<sup>12 13</sup>. Je pense plutôt à la grande procession « septiforme » du jour de Pâques, où à la manière des *Cruces VII*, des sept croix-étendards des régions diaconales de Rome, les délégations des communes voisines de *Centula* rejoignaient la procession majeure du monastère d'Angilbert<sup>14</sup>. Au cours de cette *peregrinatio*, appelée à prouver la grâce septiforme du Saint-Esprit, une phrase rapportée par Hariulf – puisée par lui dans le *Libellus Angilberti* – se rapporte à la récitation du credo, plutôt des credos. Celui des Apôtres figure déjà en tête devant le symbole constantinopolitain. Pour les litanies, chantées en commun par le couvent et la *schola*, on distingue encore entre: « primo (letaniam) gallicam, secundo italicam (= ambrosienne), novissime vero romanam »<sup>15</sup>. En effet celle-ci semble avoir été adoptée très récemment, sans doute à la faveur de la réforme romaine, alors à peine promulguée ou sur le point de l'être.

L'épithète « romain » peut donc parfaitement concerner – dans la seconde moitié du VIII<sup>e</sup> et au IX<sup>e</sup> siècle surtout – certaines données de la nouvelle situation liturgique, créée par l'arrivée à la cour d'Aix-la-Chapelle du Sacramentaire grégorien appelé *Hadrianum* qui fut



complété, adapté aux moeurs gallicanes en vigueur par Alcuin, au cours d'un long travail, achevé seulement en 802.

La réforme, officialisée, prônée cette fois depuis un centre – la capitale – ne tarda pas à être appliquée avec sérieux, voire minutie partout dans l'Empire carolingien. C'est de cette période que nous viennent les mentions *more romano* les plus significatives. Elles concernent des modifications importantes dans l'architecture monumentale, imposées par l'obéissance, à la lettre, aux nouvelles dispositions liturgiques.

Parfois celles-ci régissent l'esprit des clercs avec une rigueur telle qu'il en résulte des situations frôlant l'absurde. Ainsi l'évêque qui, sur le plat inférieur du Sacramentaire de Drogon<sup>16</sup>, est montré célébrant les phases les plus importantes de la messe, exécute à contresens la recommandation de l'*ordo* « in orientem stat » (fig. 19). *Les ordines*, en raison de la situation particulière à Rome – la cathédrale Saint-Sauveur, plus tard Saint-Jean du Latran, est occidentée, de même que Saint-Pierre du Vatican – indiquent que le célébrant, avant de prendre place pour la lecture de l'épître, se tiendra *in orientem*<sup>17</sup>. Cette position lui est commandée afin qu'il se tienne face au peuple pour entonner le chant « Gloria in excelsis ». Afin de respecter l'usage romain, l'évêque des plaquettes messines – probablement Drogon en personne – immobilisé à deux pas de sa chaire, regarde effectivement vers l'Est, non pas la nef remplie de fidèles, mais le mur de son abside. Derrière lui, sont alignés, en ordre septiforme (4 + 3 et 3 + 4) les diacres et les sous-diacres.

En Gaule ou en Germania, la recommandation romaine « stare in orientem » ne pouvait être réalisée qu'à l'aide d'une abside occidentale et, pour ma part, je reste persuadé que la réorientation de nombreuses églises – en fait leur « occidentation » – a été décidée principalement en fonction d'une double donnée:

d'une part, on tend à imiter Saint-Pierre de Rome avec son abside occidentale, également son large transept débordant;

de l'autre, on s'oblige à suivre à la lettre les prescriptions liturgiques romaines.

Le cas de Fulda me paraît être justement exemplaire<sup>18</sup>. Voici un édifice commencé vers 780 (sous l'abbé Baugulf 779-802) par son abside orientale, construction qui lors de la première phase des travaux ne semble pas déroger du type traditionnel. Ce n'est que peu après 800 qu'interviennent des changements considérables. Ratgar, l'architecte devenu entre temps abbé du puissant monastère, aligne l'abbatiale de Fulda sur Saint-Pierre de Rome. D'abord par ses dimensions: le transept de cette église, longue de 102 m, aura une envergure de 77 m, la même que celle de l'église apostolique<sup>19</sup> (fig. 5). Ce transept se trouve désormais à l'Ouest et l'abside majeure s'appuie directement contre lui, comme c'est le cas pour de nombreuses basiliques à Rome. Le cloîtres est transféré *more romano* du Sud vers l'Ouest, dans l'axe même de l'édifice.

On sait les malheurs qui arrivèrent à Ratgar. Ayant vu trop grand, il épuisa financièrement son monastère, au point que ses propres moines le traînèrent en procès. Charlemagne, en 812, réussit à lui maintenir son abbatiat, mais ses adversaires finirent par avoir raison de lui, cinq ans plus tard au concile d'Aix. L'oeuvre de Ratgar étant alors pratiquement achevée, Eigil son successeur, n'eut à ajouter que deux cryptes, l'une à l'Est sous le choeur du Sauveur, l'autre, plus importante, à l'Ouest, dans laquelle les pèlerins pouvaient désormais vénérer les reliques de Boniface, apôtre de la Germanie, à la manière dont Rome conservait et adorait les reliques de son premier évêque.

Le biographe d'Eigil – un moine au nom sympathiquement évocateur de Candidus – nous dit que le monastère de Fulda fut construit *more romano*:

« Tamen claustrum monasterii ex modo construere cogitavit. Vocantur ad consilium fratres. Quaesitum est, in quo loco aedificatio claustrum congruentius potuisset aptari. Quidam dederunt consilium, contra partem meridianam basilicae juxta morem prioris; quidam autem *romano more* contra plagam occidentalem satius poni, confirmant, propter vicinitatem martyris, qui in ea basilicae parte quiescit »<sup>20</sup>

Il (Eigil) se mit à réfléchir comment reconstruire, le cloître du monastère. Les frères furent convoqués, afin de décider d'un commun accord à quel endroit aurait lieu l'édification du cloître. Certains pensaient qu'il fallait le placer, selon la tradition – *juxta morem prioris* – contre le flanc méridional de l'église; d'autres confirmaient qu'il était préférable de le construire *romano more* contre l'abside occidentale, à proximité du martyr qui repose dans cette epartie de la basilique.

Deux fois encore, la notion *more romano* réapparaît chez Candide, à propos notamment de l'autel majeur, situé « in parte occidua *Romano more* »<sup>21</sup>.

Ces explications montrent bien que la nouvelle architecture carolingienne, « postconciliaire », vise à imiter la situation à Rome: celle de la cathédrale du Latran, certes, mais avant tout l'agencement de la plus prestigieuse des églises romaines, celle de l'apôtre Pierre.

A cet égard, le texte d'Eadmer sur la cathédrale saxonne de Canterbury, embellie par saint Odon (942-59), est particulièrement éloquent<sup>22</sup>.

« Ad imitationem ecclesiae beati Apostolorum principis Petri [Romae], in qua sacratissimae reliquiae illius totius orbis veneratione celebrantur... ».

Plus loin, la crypte de Canterbury est dite bâtie à l'instar de celle de la basilique de Rome:

« Crypta, quam confessionem Romani vocant, subtus erat, ad instar confessionis sancti Petri (Romae), fabricata ». Il est même précisé que dans cette crypte « quam curvatura cryptae ipsius ad occidentem vergentem concipiebat, usque ad locum quietis beati Dunstani tendebatur,... » (dont la courbe s'avance vers l'Ouest jusqu'à l'endroit où repose le bienheureux Dunstan), l'autel était placé à l'Est: « haec intus ad orientem altare habebat ». La situation était donc identique à celle de Saint-Pierre de Rome.

Un très beau texte *more romano* s'est également conservé dans la *Vita Gebehardi*, évêque de Constance au X<sup>e</sup> siècle, au sujet de l'abbatiale Saint-Grégoire et Saint-Pierre de Petershausen:

« Situs autem eiusdem templi ad occidentalem plagam versus est, secundumque formam basilicae principis apostolorum Romae constructum formatum est, propter quod et eundem locum Petri domum appellavit »<sup>23</sup>.

Mais revenons au IX<sup>e</sup> siècle, pour examiner les données sur le terrain en quelque sorte.

Comme Fulda, d'autres grands sanctuaires carolingiens changèrent également de programme en cours de construction. Ainsi la cathédrale de Cologne. Sa construction, au temps de l'évêque Hiltibalde, un ami de Charlemagne, fut elle aussi envisagée d'abord de manière classique, avec le choeur principal à l'Est. En effet, les fouilles pratiquées immédiatement après la guerre dans l'actuelle cathédrale gothique, ont mis au jour un choeur oriental très profond pour lequel on avait même prévu une crypte qui ne fut peut-être pas construite (fig. 20). Du côté Ouest, une abside, greffée directement sur la nef, devait comporter un

atrium-paradis semi-circulaire ressemblant exactement à celui qui contourne la contre-abside occidentale du Plan de Saint Gall<sup>24</sup>. DOPPELFELD, et après WEYRES et WOLFF ont bien montré que cette phase VI n'a en vérité jamais trouvé sa réalisation<sup>25</sup>. Quand changea-t-on de formule, pour épanouir encore plus considérablement, par l'adjonction d'un transept, la partie occidentale et la rendre même primordiale? Au IX<sup>e</sup> siècle, sous l'évêque Willibert qui procéda à une dédicace en 870 ou – comme l'ont proposé VERBEEK et Irmingard ACHTER – seulement au X<sup>e</sup> siècle, au temps du grand évêque Brunon, frère d'Othon Ier?<sup>26</sup>

Tout en penchant pour la première des deux hypothèses, il me semble que ce décalage de près d'un siècle revêt en l'occurrence peu d'importance. Le fait essentiel constitue cette « réorientation » vers l'Ouest de la cathédrale, la désignation du chevet occidental comme pôle liturgique principal. Les dédicaces le montrent bien: l'abside Saint-Pierre, cantonnée de deux tourelles, ouvrait sur un grand transept occidental qui semble avoir été implanté sur un plan de modules carrés aussi strict que son équivalent, le transept *oriental* du Plan de Saint-Gall.

Enfin, la crypte établie sous l'abside occidentale de la cathédrale de Cologne, avec son déambulatoire semi-circulaire, son drain central qui retourne en angle droit sous l'autel, se rapproche de formules analogues à Rome, avant tout de la crypte de Saint-Pierre (peut-être aussi de celles de Saint-Pancrace, 625-638, ou de Saint-Chrisogone au Transtevere, vers 735) (fig. 21).

Nulle mention *more romano* n'est conservée pour Cologne, la Rome du Nord, et pour son église cathédrale, de dimensions encore très remarquables (94,50 m de long). Pas plus que pour le Plan de Saint-Gall, dont le chevet occidental a pu être dérivé du stade VI de Cologne, que les participants au concile d'Aix (816-17) ne pouvaient ignorer. Il est, en tout cas, troublant de trouver sur le Plan de Saint-Gall, du côté Ouest, le même petit atrium semi-circulaire que celui dont on avait, en position analogue, amorcé la construction à Cologne (fig. 22).

Mais sur ce fameux document, sans doute issu du concile d'Aix, l'abbatiale est encore bien orientée. L'autel majeur, consacré à la Vierge et à saint Gall, se dresse dans le chœur oriental, au-dessus d'une crypte dont seul le déambulatoire rectangulaire (et non pas semi-circulaire) rappelle une nette caractéristique « romaine ». L'autre côté, occidental – voué jadis fréquemment au Sauveur nous pensons à Saint-Riquier, aussi à la cathédrale de Reims – n'est plus dominé par ce prestigieux vocable. Amalgamé à celui de la sainte Croix, celui-ci a été conféré à l'autel de la nef centrale qui marque la séparation entre l'aire occupée par le couvent et celle restant à la disposition des fidèles venus de l'extérieur. Au chœur occidental, consacré à saint Pierre, sont associés les fonts baptismaux et l'autel des deux saint Jean – l'Évangéliste et le Baptiste – situé dans la partie occidentale de la nef. Cependant l'abbatiale de Saint-Gall – malgré son abside occidentale dédiée à saint Pierre – reste encore passablement un « Richtungsbau », une église avec un axe strictement défini: la double entrée est située à l'Ouest et le chœur oriental, surélevé de six marches, marque l'aboutissement du parcours liturgique: il a le pas sur le chœur occidental qui, pour le moment, forme encore contre-abside.

Pourtant, l'une des premières, sinon la première, des absides occidentales effectivement réalisées selon la nouvelle formule carolingienne romaine se trouve en Suisse, dans le Valais, à l'endroit où le Rhône dessine un coude audacieux et s'apprête à rejoindre le Lac Léman. A Saint-Maurice d'Agaune, l'évolution *more romano* nous paraît être particulièrement évidente. Voici une église qui – les fouilles de Louis BLONDEL l'ont prouvé, ainsi que les

travaux ultérieurs du Chanoine THEURILLAT<sup>27</sup> – est demeurée orientée, depuis sa création au IV<sup>e</sup> ou V<sup>e</sup> siècle, à travers les deux importantes modifications apportées par le VI<sup>e</sup>, sous les rois burgonds Sigismond et Gontrand, jusqu'en 780 environ.

C'est alors que l'on se décida à transformer l'église: *more romano*, nous semble-t-il. Une abside occidentale vint recouvrir, avec une crypte d'allure tout à fait romaine, le tombeau-mausolée de saint Maurice (fig. 24). Le chevet oriental fut, lui aussi, remodelé de semblable manière. Les deux chevets comportent donc des cryptes qui devaient se ressembler beaucoup, avec leur couloir semi-circulaire, extérieurement coudé, leur drain central au bout duquel se trouvait le reliquaire, enfin leur double accès depuis la nef légèrement oblique de l'église.

Ces cryptes de forme romaine ne sont, certes pas, les premières au Nord des Alpes. Celle, orientée, de Saint-Luzi de Coire semble être légèrement plus ancienne (3<sup>e</sup>me quart du VIII<sup>e</sup> siècle)<sup>28</sup> et n'oublions pas que l'abbatiale de Saint-Denis, en Ile-de-France, possède une disposition assez analogue pour la crypte de son choeur principal (orienté) – fig. 25 – qui remonte au VIII<sup>e</sup> siècle, au temps de Pépin et du jeune Charlemagne (754-775)<sup>29</sup>.

Contre cette abside munie, somme toute, d'une vaste crypte annulaire, l'abbé Hilduin fit bâtir vers 832 une chapelle axiale dont le choeur semi-circulaire a été révélé par les fouilles de Crosby et Formigé. Le premier restitue – fort plausiblement – cette chapelle avec une nef triple, alors que Formigé ne lui accorde qu'une seule nef. Indépendamment de toute controverse archéologique, nous rappelons ici qu'une chapelle en tout point identique s'appuyait à Rome contre l'abside de Saint-Pierre (cf. le plan de Tiberius Alpharanus, gravé en 1589-90). Une lettre de l'abbé Hilduin, datée de l'année 833, comporte, à propos de cette chapelle, une mention très intéressante<sup>30</sup>. Dom Félibien, l'historien de Saint-Denis du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, commente cette lettre à la page 72 de son ouvrage:

« Sa dévotion (Hilduin) le porta à faire bâtir derrière le tombeau des saints martyrs une chapelle qui fut consacrée à Dieu, le premier jour de Novembre (832), sous l'invocation de la Sainte-Vierge, des saints Apôtres, de saint-Jean-Baptiste, des martyrs et des autres saints. Ce fut là qu'il transféra plusieurs reliques précieuses. Il parait par un fragment de lettre du même abbé qu'il affecta quelques biens à l'entretien de cette chapelle où il ordonna que huit religieux députés tour à tour, célébreraient, à l'avenir, l'office romain tant de nuit que de jour »:

« tam diurnum quam nocturnum *more romano* officium faciant et constituta officia vel antiph... cotidiana assiduitate concelebrent ».

Nous voici donc, une nouvelle fois, en face d'une assimilation délibérément choisie à l'architecture et à la liturgie romaine qui ne diverge, de la situation à Rome, que sur un seul point: la chapelle mariale de Saint-Denis est orientée puisque l'abside de l'abbatiale est encore dirigée vers l'Est, l'occidentation des absides ne s'étant répandue qu'à partir de la fin du VIII<sup>e</sup> siècle.

A Saint-Denis, on peut au demeurant se demander s'il n'y a pas eu comme un embryon d'abside occidentale. Les fouilles de CROSBY pourraient le laisser croire. En tout cas, il ne peut s'agir ici d'un contre-chevet *more romano* comme il éclora deux décennies plus tard.

En matière d'absides occidentales, la Germanie semble avoir pris vite une nette avance sur la partie occidentale de l'empire carolingien<sup>31</sup>. Une image particulièrement nette est offerte par un manuscrit du début du XII<sup>e</sup> siècle, conservé à la *Landesbibliothek* de Stuttgart, qui présente la coupe longitudinale d'une église idéale, de taille assez remarquable, possédant deux absides opposées<sup>32</sup>.

Malgré son principe d'orientation – trois absides se trouvant à l'Est – Saint-Michel de Hildesheim, le joyau de l'architecture ottonienne, conserve son pôle liturgique essentiel à l'Ouest. Comme à Fulda, c'est ici que se trouve la crypte abritant les restes de saint Bernard, l'évêque-fondateur. Et c'est au-dessus de son tombeau que se dresse l'autel majeur dédié à l'archange saint Michel – il est vrai sur le devant oriental de la plate-forme, profonde de 56' (= 22 m) qui recouvre la crypte occidentale, crypte à déambulatoire entourant le vaisseau central<sup>33</sup> (fig. 23 et 26).

Aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, les architectes de la Rhénanie mais aussi de la Franconie et même de la Westphalie auront à cœur de combiner la formule de l'abside occidentale avec celle du *Westwerk* (de l'antéglise ou église-porche) qui leur était également familière. Nous n'insisterons pas sur ces formules hybrides qui présentent parfois de réelles réussites: le petit moûtier d'Essen<sup>34</sup> (fig. 27 et 28) ou l'abbatiale de Mittelzell-Reichenau<sup>35</sup> imbriquent ingénieusement les deux formules essentielles du IX<sup>e</sup> siècle: l'abside *more romano* et le groupe des trois tours qui peuvent parfois se résumer en une seule – le « clocher-abside » comme le prouve l'exemple de Mittelzell (fig. 29) mais à 800 km de là, aussi la massive tour occidentale, presque contemporaine, de la cathédrale de Paderborn<sup>36</sup>.

La France est-elle vraiment moins riche en édifices occidentés ou à absides confrontées? L'étude de M. J. HUBERT sur Saint-Michel-de-Cuxa et l'occidentation des églises au Moyen Age montre à quel point le Midi notamment et la vallée du Rhône ont favorisé cette formule<sup>37</sup>. Des monuments comme Bourg-Saint-Andéol en Ardèche<sup>38</sup> (fig. 30 et 31), Saint-Plancard<sup>39</sup> (fig. 32) et Eysses dans la Haute-Garonne<sup>40</sup> (fig. 34) ou encore les abbatices d'Arles-sur-Tech dans les Pyrénées-Orientales<sup>41</sup> (fig. 33) et de Saint-Guilhem du Désert dans l'Hérault<sup>42</sup> constituent des témoignages éloquentes. Au X<sup>e</sup> siècle, il y a eu en France des essais même aussi purs que celui figurant sur le plan théorique de Saint-Gall.

Et nous ne songeons même pas à la cathédrale de Verdun<sup>43</sup> (fig. 35 et 41) qui relevait de la métropole ecclésiastique de Trèves ou à la cathédrale carolingienne de Besançon<sup>44</sup> (fig. 36) elle aussi proche de l'influence d'Outre-Rhin. Mais l'exemple de l'église cathédrale Saint-Pierre d'Alet (Saint-Malo) reconstruite au X<sup>e</sup> siècle avec une abside occidentale (fig. 37 et 40) prouve que même l'Ouest de la France a su élaborer un type d'église proche de l'abbatiale de Saint-Gall<sup>45</sup>.

Parfois on procéda à une occidentation délibérée sans contrepartie absidiale à l'autre bout de l'axe.

C'est le cas de la cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte de Nevers dont l'abside occidentale, créée sans doute à la fin de l'époque carolingienne, a été conservée lors de la reconstruction de l'édifice après l'incendie de 1029 (reconstruction achevée par la dédicace en 1058)<sup>46</sup> (fig. 38). Une puissante abside occidentale se trouve rattachée directement à un transept très large, de dimensions, dirait-on, presque romaines. Curieusement on s'est appliqué, par la suite, à le réorienter, en lui ajoutant deux contre-absidioles. Ce rééquilibrage au sein d'une même unité peut être observé, à la même époque, à l'abbatiale de Saint-Pantaléon de Cologne, mais également à celle de Reichenau-Mittelzell<sup>47</sup>.

En guise de conclusion, je voudrais citer un texte curieux de Walafried Strabon, datant de 830 environ, découvert récemment par l'une de mes studieuses élèves<sup>48</sup>.

Dans son traité: *De ecclesiasticarum rerum*, au chapitre 4 consacré aux choeurs: « In quas plagas coeli orantes vertantur »<sup>49</sup>, Walafried prend position quant à l'orientation des églises qu'il semble vouloir défendre:

On peut, selon une première manière – sous-entendu exceptionnelle – tourner les autels des églises vers l'Ouest, en se conformant à la situation à Jérusalem puisque le

Saint-Sépulcre, édifié par l'empereur Constantin et sainte Hélène, « constitué en rotondité », se trouve à l'Ouest.

De même, en tenant compte de la situation à Rome, et notamment de l'*Ecclesia beati Petri*, qui présente également un autel occidenté (« altaria non tantum ad orientem, sed etiam in alias partes esse distributa »).

Mais on peut aussi diriger les *plagae*, les choeurs, avec leurs autels, vers l'Est, puisque tel est l'*usus frequentior* qui permet aux gens de prier selon la tradition, tournés vers l'Orient.

Eh bien, c'est cette orientation-là, la vraie, la littérale, qui aura, en fin de compte prévalu. Au bout d'un certain temps, elle est redevenue la direction essentielle sinon exclusive comme, d'ailleurs, elle s'était imposée à Rome, ainsi que le prouve la radicale réorientation, au temps de l'Empereur Théodose, de Saint-Pierre-hors-les-murs dont le sanctuaire fut primitivement occidenté.

L'occidentation est ressentie alors comme un défaut. Nombre d'absides occidentales sont percées par des portes: c'est le cas aussi bien à Oberzell-Reichenau qu'à la Garde-Adhémar dominant la vallée du Rhône<sup>50</sup> (fig. 39).

Et l'église parisienne Saint-Benoît, située à l'emplacement de l'actuelle Sorbonne, à l'angle de la rue Saint-Jacques et de la rue des Ecoles – occidentée dans un passé fort lointain (VII<sup>e</sup> siècle?) – reçut, au Moyen Age déjà, l'épithète péjorative de *male versus*, en vieux français *bestournée!*<sup>51</sup>.

« Dissimilis et dissidens ab aliis ecclesiis a parte sacrarii respicit occidentem, ab introitu orientem » – constate Etienne de Tournai abbé de Sainte-Geneviève, dans une lettre adressée en 1183 au pape Luce III, à propos de l'autel où officiait le chapelain<sup>52</sup>.

Voilà le chant du cygne d'une notion qui connut son heure de gloire, surtout à l'époque carolingienne, à un moment où le scrupuleux Amalaire, messin d'origine, s'arrogeait le droit – lors de son voyage à Rome en 832 – de rappeler à l'ordre le custode d'une église romaine qui, le Vendredi saint, ne daigna pas souffler, l'un après l'autre, les 72 cierges allumés, comme le commandait l'*ordo Romanus* auquel l'usage de son pays était adapté<sup>53</sup>.

Ne terminons cependant pas sur cette note pessimiste; avec Florus, diacre de Lyon et antagoniste acharné d'Amalaire, nous allons nous écrier:

« Heureux s'il avait connu son bonheur, l'Empire qui avait Rome pour citadelle et pour fondateur saint Pierre!<sup>54</sup> » (fig. 42).

<sup>1</sup> *Vita s. Desiderii*, c. 17, éd. Poupardin, p. 38.

<sup>2</sup> Bède I/ p. 368 - Un texte de Bède très semblable figure également chez MABILLON, *Annal. Bened.* I, p. 483: Gallias petiit, cementarios qui lapideam ecclesiam, juxta ritum Romanorum facerent, adducturus. - Pour Jarrow, dédiée le 23 avril 685, cf. C.A.R. RADFORD, *Archeol. Journ.* CXI (1954).

<sup>3</sup> Le texte est signalé par J.A. BRUTAILS dans son *Archéologie du Moyen Age et ses méthodes*, Paris 1900.

<sup>4</sup> *Vita s. Audoeni, auct. Eadmero*, ed. O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, t. 1, Munich 1955, p. 176, n. 658.

<sup>5</sup> C. HEITZ, *Vitruve et l'architecture du Haut Moyen Age*, dans *La cultura antica nell'Occidente latino dal VII all'XI secolo*, Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto 18-24 aprile 1974, Spolète 1975, p. 725-757.

<sup>6</sup> *Primordia coenobii Gandeshemensis*, *Mon. Germ. Rer. Germ. in us. schol.*, 34, p. 236.

<sup>7</sup> H. BESELER, H. ROGGENKAMP, *Die Michaeliskirche in Hildesheim*, Berlin 1954. De Beseler: « Gestalt und Geschichte », p. 13-118; de Roggenkamp: « Mass und Zahl », p. 119-156.

<sup>8</sup> Cf. W. HORN, E. BORN, *The "Dimensional Inconsistencies" of the Plan of Saint-Gall and the Problem of the Scale of the Plan*, dans *The Art Bulletin*, t. XLVIII (1966), p. 285-308.

<sup>9</sup> Cf. T. ZAGRODZKI, *L'influence de la tradition antique et la distribution de l'étendue sur le tracé des plans de villes créées au Moyen Age*, dans *Mélanges René Crozet*, Poitiers, 1966, t. I, p. 451-463. Le tracé quadrangulaire de Cittadella près de Padoue est particulièrement remarquable.

<sup>10</sup> A propos des échanges entre Rome et l'église franque, cf. les études de Theodor Klauser et de Cyrille Vogel:

Th. KLAUSER, *Die liturgischen Austauschbeziehungen zwischen der römischen und der fränkisch - deutschen Kirche vom 8. bis zum 11. Jahrhundert*, dans *Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, t. 53 (1933), p. 169-189.

C. VOGEL, *Les échanges liturgiques entre Rome et les pays francs jusqu'à l'époque de Charlemagne*, dans *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi nell'alto medioevo VII*, Spolète 1959, p. 185-296. Cf. également *Saint Chrodegang et les débuts de la romanisation du culte en pays franc*, dans *Saint Chrodegang*, Communications présentées au colloque tenu à Metz (en 1966) à l'occasion du douzième centenaire de sa mort, Metz 1967, p. 91-109.

<sup>11</sup> Cf. Th. KLAUSER, *Eine Stationsliste der Metzzer Kirche aus dem 8. Jahrhundert*, dans *Ephemerides liturgicae*, t. XLIV, Rome 1930, p. 162 e.s.

<sup>12</sup> Cf. C. HEITZ, *Architecture et liturgie processionnelle à l'époque préromane*, dans *Revue de l'art* n. 24 (1974), p. 35 e.s.

<sup>13</sup> Les quatre *images* dessinent dans l'église une croix immense: *Passio* au centre, derrière l'autel de la sainte Croix, accompagnée au Nord par *Resurrectio*, au Sud par *Ascensio*, précédée par *Nativitas* dans le porche. Cette disposition n'illustre pas seulement une croix projetée en plan, mais les trois images sommitales reflètent également la nouvelle *anamnèse* romaine. Cette prière du canon de la messe qui suit immédiatement la consécration (dont le texte fut fixé aux IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles) intégrée, dans sa version romaine, la liturgie franque dès le milieu du VIII<sup>e</sup> siècle. Le texte de l'anamnèse (Αναμνησις = commémoration) est demeuré sensiblement le même jusqu'à nos jours:

« Unde et memores, Domine, nos servi tui, sed et plebs tua sancta, ejusdem Christi Filiū tui Domini nostri tam beatae *passionis* necnon et ab inferis *resurrectionis*, sed et in caelos gloriosae *ascensionis*, offerimus praeclarae majestati tuae de tuis donis ac datis hostiam puram, hostiam sanctam, hostiam immaculatam, panem sanctum vitae aeternae et calicem salutis perpetuae ».

<sup>14</sup> Cf. C. HEITZ, *op. cit.* note 12, p. 36-37.

<sup>15</sup> F. LOT, *Hariulf, Chronique de l'abbaye de Saint-Riquier (Ve siècle-1104)*, Paris 1894, p. 301.

<sup>16</sup> Bibl. Nat. de Paris, *ms lat.* 9428.

<sup>17</sup> M. ANDRIEU, *Les Ordines Romani du haut moyen âge*, t. II Les textes *Ordines I - XIII*, Louvain 1948; t. III Les textes *Ordines XIV-XXXIV*, Louvain 1951.

« Nam diaconi surgent quando dicit: sicut erat, ut saluent altaris latera, prius duo et duo vicissim reduentes ad pontificem. Et surgens pontifex osculat evangelia ad altare et accedit sedem et stat versus *ad orientem* ». *Ordo romanus primus*, ANDRIEU, t. II, p. 83.

<sup>18</sup> Pour Fulda, cf. Fr. OSWALD et M. F. FISCHER, *Zur Geschichte der Fuldaer Klosterkirchen*, dans *Beihfte der Bonner Jahrbücher*, t. 28 (1968), p. 268-280. Ainsi que D. GROSZMANN, *Kloster Fulda und seine Bedeutung für den frühen deutschen Kirchenbau*, dans *Das erste Jahrtausend*, t. I (1962), p. 344-362. Groszmann fonde ses conclusions sur les fouilles de H. HAHN, *Die Ausgrabungen am Fuldaer Domplatz 1953, St. Bonifatius*, Fulda 1954, p. 641-686.

<sup>19</sup> Cette envergure porte sur 256', cf. R. KRAUTHEIMER, *The carolingian revival of early christian architecture*, dans *The Art Bulletin*, t. XXIV (1942), p. 11, note 83.

<sup>20</sup> CANDIDUS, *Vita Eigilis Fuldensis (prosaica)*, cap. 19, M.G.H., *Script.* t. XV, 1, éd. Pertz, Hanovre 1887, p. 231.

On peut se poser la question s'il n'y a pas eu malentendu ou confusion à propos du « cloître dans l'axe de l'édifice », du côté de l'abside. Aucune basilique romaine ne présente cette disposition – à moins qu'à Fulda l'on ait pensée au quadriportique d'entrée de Saint-Pierre-du-Vatican ou de Saint-Paul-hors-les-murs. Plusieurs études récentes de Jean-Charles PICARD éclaire le problème de ces quadriportiques atriaux d'un jour nouveau:

*Le quadriportique de Saint-Laurent de Milan*, dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome (MEFRA)*, t. 85 (1973), p. 691-712;

*Le quadriportique de Saint-Pierre-du-Vatican*, dans *MEFRA*, t. 86 (1974), p. 851-890;

*Le quadriportique de Saint-Paul-hors-les-murs*, dans *MEFRA*, t. 87 (1975), p. 377-395.

<sup>21</sup> « His ita perceptis gressum porrexit ad aram

Pontificalis apex, magno comitatus honore.

In parte occidua Romano more peractum, elevat interea populari voce repente... ». (anno 819)

CANDIDUS, *Vita Eigilis abbatis Fuldensis (metrica)*, lib. II, cap. 17, vers 111-114, M.G.H., *Poet. lat. aevi carolini*, t. II, éd. Dümmler, Berlin 1884, p. 111.

Plus loin, au chapitre 23, vers 1-7 (p. 114-115) de l'édition à l'instant citée) on peut encore lire:

« Ast opus ecce novum senio depressus acerbo  
Exorsus, tandem subito fit mentio claustris.  
Consilium subeunt quidam, dant more prioris  
Constitui. Ast alii depromunt more Romano  
Solis ad occasum satius, ubi martyr opimus  
Pone iacet. Huic consilio cessere priores,  
Atque huic suppliciter consensit cetera pubes ». (anno 822)

<sup>22</sup> Cf. note 4.

<sup>23</sup> Cf. *Vita Gebehardi episcopi Constantiniensis*, cap. 13; M.G.H., *Script*, t. 10, éd. W. Wattenbach, Hanovre 1852, p. 587.

<sup>24</sup> O. DOPPELFELD, *More romano. Die beiden karolingischen Domgrundrisse von Köln*, dans *Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins VIII-IX* (1954), p. 33-62.

<sup>25</sup> Cf. O. DOPPELFELD, *Stand der Grabungen und Forschungen am Alten Dom von Köln*, dans *Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des ersten Jahrtausends 1/2: Frühmittelalterliche Kunst*, Baden-Baden 1954, p. 69-100. La présentation la plus récente des travaux de Doppelfeld figure dans *Kölner Domblatt* 21/22 (1963), p. 105 e.s.

W. WEYRES, *Der karolingische Dom von Köln*, dans *Karl der Grosse, Karolingische Kunst*, Düsseldorf 1965, p. 384-423.

A. WOLFF, *Die Ausgrabungen unter dem Kölner Dom, Kurze Information über die bisherigen Grabungsergebnisse*, Cologne 1974.

<sup>26</sup> Cf. A. VERBEEK et I. ACHTER, *Alter Dom. Zum Datierung des Alten Domes*, dans *Kölner Domblatt* 14/15 (1958), p. 185-195. De même que Fr. MÜHLBERG, *Die Frühzeit von St. Pantaleon und die vorgotischen Domkirchen zu Köln*, dans *Kölner Domblatt* 18/19 (1960), p. 41-84 (surtout p. 72).

<sup>27</sup> L. BLONDEL, *Les anciennes basiliques d'Agaune*, dans *Vallesia*, t. III, Sion 1948, p. 9-57. *Le martyrium de Saint-Maurice d'Agaune*, dans *Vallesia* 1957, p. 283-292.

J. M. THEURILLAT, *L'Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune. Des origines à la réforme canoniale 515-830*, Sion 1954.

<sup>28</sup> Cf. W. SULSER, *Zur Baugeschichte von St. Luzi in Chur*, dans *Zeitschrift für Schweizer Archäologie und Kunstgeschichte*, t. 5 (1943), p. 169 e.s. Du même auteur: *Die St. Luziuskirche in Chur*, dans *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern*, Akten zum III. Internationalen Kongress für Frühmittelalterforschung 9.-14. Sept. 1951, Olten et Lausanne 1954, p. 150-166.

<sup>29</sup> Cf. surtout les monographies de SUMMER MC KNIGHT CROSBY, *The abbey church of Saint-Denis 475-1122*, Yale, 1942 et son livre qui rend compte des fouilles 1946-48: *L'abbaye royale de Saint-Denis*, Paris 1953.

Jules FORMIGÉ, *L'abbaye royale de Saint-Denis, recherches nouvelles*, Paris 1960.

Un bon état de la question chez May VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, *L'architecture en France du temps de Charlemagne*, dans *Karl der Grosse, op. cit.*, p. 336-355.

<sup>30</sup> Cf. Dom FELIBIEN, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France*, Paris 1706, pièce justificative LXXV. Ce fragment de lettre fut tiré, d'après Dom Félibien, d'un « ancien manuscrit de Saint-Corneille de Compiègne ». Il se trouve reproduit également chez MIGNE: Hilduinus abbas s. Dionysii, *notitia historica in Hilduinum, Patr. lat.*, t. 106 (1851), col. 11.

<sup>31</sup> Le schéma jouit en Allemagne d'une particulière faveur à l'époque ottonienne: cathédrales de Magdebourg (commencée en 955), Halberstadt (rebâtie après 965), Mayence (après 975), Augsbourg (env. 1000), Ratisbonne (env. 1000), Worms (env. 1010), Bamberg (1004-1012), Paderborn (1009-1015).

Une liste quasi exhaustive pour les pays germaniques figure dans la thèse de A. SCHMIDT, soutenue en 1950 à Göttingen: *Westwerke und Doppelchöre, höfische und liturgische Einflüsse auf die Kirchenbauten des frühen Mittelalters*, (exemplaire dactylographié, 197 p. + 70 p. de notes), p. 193-197. Cf. également le résumé de ce travail dans *Westfälische Zeitschrift*, t. 106 (1956), p. 412-413.

Une belle synthèse figure également chez A. MANN, *Doppelchor und Stiftermemorie Zum kunst- und kulturgeschichtlichen Problem der Westchöre*, dans *Westfälische Zeitschrift*, t. 111 (1961), p. 149-262; tableau p. 236-242.

<sup>32</sup> Württembergische Landessbibliothek, *Codex 57*, fol. 262.

<sup>33</sup> Cf. note 7.

<sup>34</sup> Cf. W. ZIMMERMANN, *Das Münster zu Essen*, dans *Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes III*, Essen 1956.

<sup>35</sup> Cf. E. REISSER, *Die frühe Baugeschichte des Münsters zu Reichenau*, dans *Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte* 37, Berlin 1960.

<sup>36</sup> Cf. Fr. OSWALD, L. SCHAEFER, H. R. SENNHAUSER, *Vorromanische Kirchenbauten, Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, t. II, Munich 1968, p. 248-249, plan après p. 252.



<sup>37</sup> J. HUBERT, *L'église Saint-Michel-de-Cuxa et l'occidentation des églises au Moyen Age*, dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XXI (1962), p. 163-170.

<sup>38</sup> Cf. C. NARBÉY, *Notice sur l'église paroissiale de Bourg-Saint-Andéol*, Nyons, 1852. Cf. également J. HUBERT, *L'architecture religieuse du Haut Moyen Age en France*, Paris 1952, p. 64, n. 70.

<sup>39</sup> Cf. J. HUBERT, *op. cit.* note précédente, p. 84-85, n. 176.

<sup>40</sup> Cf. E. LAMBERT, *Etudes médiévales*, t. 1, Toulouse-Paris 1956, p. 25.

<sup>41</sup> P. PONSICH, *L'abbaye de Sainte-Marie d'Arles*, dans *Congrès archéologique du Roussillon* (1954), p. 347-377.

<sup>42</sup> Cf. J. VALLERY-RADOT, *Congrès archéologique de Montpellier* (1950), p. 156 e.s.

<sup>43</sup> CH. AIMOND, *La Cathédrale de Verdun*, Nancy 1909, éd. abrégée 1935.

<sup>44</sup> R. TOURNIER, *La cathédrale de Besançon*, Paris 1967.

<sup>45</sup> Cf. L. LANGOUET, *Histoire d'Alet à la lumière des récentes fouilles*, dans *Les dossiers du Centre régional archéologique d'Alet*, n° 2, 1974, p. 3-6 et 91-131. Dans sa thèse *Aleth ville ancienne* (soutenue en 1973 à l'Université de Haute-Bretagne), L. Langouet cite deux vers d'un poème épique de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, *Le Roman d'Aquin* de Garin Trossebof qui atteste la dédicace à saint Pierre de la cathédrale bretonne: « En la cité fist un moustier fonder, ou nom saint Pierre en fist le mestre autel », (p. 79, note 64).

<sup>46</sup> M. ANFRAY, *La cathédrale de Nevers et les églises gothiques du Nivernais*, Paris 1964.

<sup>47</sup> Il est daté plus plausiblement – de 1048 – par H. CHRIST (*Die sechs Münster der Abtei Reichenau*, Reichenau 1956) que par É. REISSER qui rejette cette réorientation partielle sur le règne de l'abbé Diethelm (1172), date qui nous paraît bien tardive.

<sup>48</sup> Cette étude doit beaucoup à Mlle Thérèse BONHOMME – notamment en ce qui concerne la mise au point des textes ici publiés et de l'illustration. Qu'elle en soit vivement remerciée.

<sup>49</sup> WALAFRIDI STRABI Fuldensis monachi *Ecclesiasticarum rerum exordiis et incrementis liber unus ad Regibertum episcopum*, cap. IV, MIGNE, *Patr. lat.*, t. 114 (1852), col. 922-924.

<sup>50</sup> J. VALLERY-RADOT et J. M. TROUVELOT, *Congrès archéologique de France 1923*, p. 291-312. Plus récemment, R. PINET, *La Garde Adhémar, ses églises*, Lyon s.d.

<sup>51</sup> Cf. M. VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, *Les anciennes églises suburbaines de Paris*, dans *Paris et Ile de France*, t. XI (1960), p. 80-81.

<sup>52</sup> Bien que plusieurs chanoines en aient sollicité le changement, Etienne de Tournai plaide pour le maintien de cette disposition qui à Saint-Benoît remonte aux jours les plus anciens; l'église romaine, dit-il, n'a pas l'habitude de changer les antiques coutumes quand elles ne vont ni contre la raison ni contre la loi.

<sup>53</sup> Il s'agit de l'*ordo XXVI* qui prévoit l'extension progressive des lumières, pendant les offices nocturnes du *triduum* sacré. Cf. M. ANDRIEU, *Ordines romani, op. cit.*, note 17, t. III, p. 316-322, en particulier note 2, p. 320.

<sup>54</sup> « O fortunatum, nosset sua si bona, regnum Cuius Roma arx est et coeli claviger auctor ». FLORUS de Lyon, *Carmina XXIII*, vers 65-66, M.G.H. *Poet. lat. aevi carolini*, t. II, éd. Dümmler, Berlin 1884, p. 561.



## LA DISTRUZIONE DEI PALAZZI IMPERIALI DI ROMA E DI RAVENNA E LA RISTRUTTURAZIONE DEL PALAZZO LATERANENSE NEL IX SECOLO NEI RAPPORTI CON QUELLO DI COSTANTINOPOLI

PAOLO VERZONE

La vitalità del palazzo dei Cesari a Roma nel VII e nell'VIII secolo risulta da parecchie fonti. L'epitome delle Cronache Casinensi, scritta per ordine di Stefano II (752-757) dice che l'Imperatore Eraclio dopo aver vinto i Persiani (629) e recuperata la reliquia della Croce a Gerusalemme venne a Roma, donò parte del Sacro Legno al Laterano e « ricevette » nella sala del trono del palazzo dei Cesari: questo poteva quindi essere usato ancora per cerimonie di Stato <sup>1</sup>.

Del resto nel 599 Gregorio I attesta l'esistenza di « diversa officia palatii urbis Romae » <sup>2</sup> e due iscrizioni del 686-8 in Sant'Anastasia (sita ai piedi del Palatino), poste da Giovanni, il futuro Giovanni VII, in memoria del padre Platone, ne danno particolare conferma. Nell'epitaffio Platone è detto semplicemente « cura(tor) Palatii urbis Romae » e « v(ir) Ill(ustris) » con perfetta rispondenza gerarchica con l'amministrazione della capitale bizantina: nella prima epigrafe si specifica anche che egli aveva restaurata la lunga scalea del Palazzo <sup>3</sup>.

Nel 653 il palazzo era in funzione come sede degli Esarchi, saltuariamente abitato: in questo anno prese residenza in esso l'esarca Teodoro Calliopa che da quest'aulica sede diresse l'ignominiosa aggressione a Martino I <sup>4</sup>.

Nel 707 lo stesso Giovanni VII, il figlio del « curator Palatii » Platone, di cui abbiamo poc'anzi fatto cenno, costruì un « Episcopium » sopra S. Maria Antiqua, nell'ambito stesso del « Palatium », e vi si trasferì <sup>5</sup>.

Questo tentativo di portare la sede papale nel Palatino, che era pur sempre residenza degli esarchi e quindi provvisto di una guarnigione imperiale, può essere stato ispirato a questo greco, devotissimo alla Corte di Costantinopoli, non solo da timore e da simpatia verso la nobile residenza in cui si era allevato, ma dalla speranza che nell'avvenire, che già si presentava difficile per i Bizantini attanagliati dagli Arabi, i Papi si affiancassero a quelli nel potere, restando tutti uniti nel Palazzo dei Cesari a reggere le sorti di Roma e di parte dell'Italia.

Per il Palatium ravenate è notorio che in esso ebbero sede in continuità gli esarchi bizantini e che al tempo delle conquiste longobarde esso era ancora in condizioni di ospitare un monarca: il 4 luglio 751, il re Astolfo rilasciò al convento di Farfa il noto diploma sottoscritto « Ravennae in Palatio » <sup>6</sup>.

Le date 686 (o se si vuole 707) e 751 sono quindi i termini ultimi sicuri della vitalità del Palatium romano e di quello ravenate rispettivamente; nella seconda metà del secolo ne fu decisa la distruzione.

Con l'avvento di papa Zaccaria (741-751) e con l'affermarsi dell'influenza franca l'« Episcopium » di Santa Maria Antiqua fu definitivamente abbandonato ed il Papa procedette al radicale restauro del « Patriarchium » Laterano, prima negletto ed ora ingrandito ed abbellito in modo da dare ai Pontefici una sede degna<sup>7</sup>.

Verso la metà del sec. VIII maturarono quindi le premesse per la demolizione del palazzo dei Cesari, che verosimilmente venne eseguita nel periodo 745-774: Carlomagno, nella sua prima visita all'Urbe del 774, non prese residenza al Palatino, bensì fra le sue milizie accampate<sup>8</sup>, e ciò malgrado il titolo di « Patricius » di cui era stato insignito e che rifacendosi alla carica bizantina di « Patricius »<sup>9</sup> avrebbe ben comportato l'occupazione della sede palatina. Questo fa pensare che a quest'epoca quest'ultima fosse già stata resa inabitabile.

A questa conclusione sembra offrire conferma la creazione di una vera corte in Laterano ad opera di Adriano I, con funzionari che, con nome diverso, avevano mansioni analoghe a quelle esistenti nel « Palatium »: tra questi vi era anche un Governatore laico della Casa, il « Superista »<sup>9</sup>.

Evidentemente la premessa di questa nuova corte era la scomparsa di quella viva fino a poco prima nel Palatino, e la liquidazione od incameramento dei beni relativi, il tutto naturalmente collegato alla demolizione del palazzo.

La sorte del palazzo di Ravenna venne probabilmente decisa nel 774, a Roma, durante la prima visita di Carlo Magno. In questa occasione il monarca dei Franchi fu nominato « patricius Romanorum » (il titolo di « Patricius » era stato dato dai bizantini al loro Governatore dell'Urbe anni prima), ed ebbe l'assicurazione del riconoscimento da parte del Pontefice della corona reale longobarda, in quel momento ancora tenuta da Desiderio, assediato in Pavia: Adriano I ebbe invece la promessa di vasti territori ed in particolare la conferma dell'Esarcato, che, per l'autorità della sua capitale e per l'appoggio bizantino, aveva spesso manifestato sentimenti di autocefalia. Evidentemente la sede adriatica degli ultimi imperatori, degli esarchi e di Astolfo era invisa a Carlo ed al Pontefice.

Una lettera famosa di Adriano a Carlomagno testimonia che l'edificio era in corso di spogliazione e demolizione nel 787. Carlo aveva scritto al Pontefice, per mezzo di un certo Armino, per avere l'assenso di asportare dal « Palatium » ravennate mosaici, sculture (exempla) e marmi sia da pavimenti che da pareti<sup>10</sup> ed Adriano accondiscese.

Questi preziosi materiali, a quel tempo pressoché introvabili, erano destinati alla reggia di Aquisgrana, e se ne trova conferma nelle accorate lagnanze di Agnello ed in un passo di Eginardo<sup>11</sup>.

La liquidazione fisica dei « palatia » di Roma e di Ravenna<sup>12</sup> si accompagnò alla ristrutturazione del Laterano in una forma esemplata non dai palazzi imperiali d'Italia ma da quello di Costantinopoli: ciò affermava non solo l'indipendenza del pontefice romano dagli imperatori d'Oriente ma la sua autorità temporale in Italia. Ma quali erano a quel tempo le disposizioni del Palazzo di Costantinopoli?

Lo studio delle fonti bizantine non serve purtroppo a ricreare le forme: i passi relativi al palazzo di Costantinopoli sono stati raccolti discussi e commentati ma in qualche caso l'eccesso di citazioni genera confusione e non chiarezza, tanto più che spesso due o tre vocaboli diversi indicano lo stesso edificio o parte di esso. Utile è sempre il tesoro di notizie raccolte dal Du Cange<sup>13</sup> ma una nuova messe ci venne offerta dal Libro delle Cerimonie pubblicato nel 1751-54 dal Reiske<sup>14</sup>: purtroppo il trattato di Costantino Porfirogenito non è un libro di archeologia o d'architettura ma una raccolta di consuetudini e di verbali di cerimonie avvenute nei secoli precedenti, specialmente fra l'età d'Eraclio e la fine dell'Ico-

noclasmo: sono incorporati anche estratti di un trattato dell'età di Giustiniano ed una lista dell'Artoxline di Filoteo. Lo stesso Costantino Porfirogenito, nelle prefazioni ai due libri di questo trattato, specifica la natura dei documenti prodotti anche per consegnare la tradizione di consuetudini cadute in disuso: taluni edifici ricordati quindi potevano non esistere più nel X secolo ed essere stati abbandonati<sup>15</sup>.

In queste condizioni i tentativi di ricavare ricostruzioni dai testi o dai documenti riuniti dal dotto imperatore (dovette dedicarsi agli studi per la forzata inattività politica venticinquennale imposta dalla prepotenza del collega e suocero) non hanno potuto aver fortuna<sup>16</sup>. Ma oggi, coi ritrovamenti degli ultimi decenni possiamo avanzare delle proposte concrete per una parte almeno del palazzo di Costantinopoli.

Le ricerche nel sito del « Palatium magnum » (fig. 43) nella prima regione non hanno dato risultati conclusivi: fino al 1917 furono eseguiti solo dei rilievi<sup>17</sup>: dopo il 1917 la zona fra l'ippodromo ed il mare fu devastata da un grande incendio e l'arch. Prost fece il progetto di istituirvi un grande parco archeologico ma l'area fu poi occupata da abitazioni: i soli risultati degli scavi sono stati quelli della missione inglese che rimisero alla luce il grande peristilio coi mosaici e l'aula che ne dipendeva<sup>18</sup>, forse (ma non è certo) il macrôn dei candidati a sud est dell'ippodromo.

Sensazionali furono invece i ritrovamenti nell'area attigua, verso nord-ovest, all'ippodromo: un saggio di scavo era stato fatto nel 1939 e completato nel 1942<sup>19</sup>: esso aveva rimesso alla luce la chiesa di S. Eufemia sistemata in un edificio del IV-V secolo. Una larga area fu poi sbancata per costruire il Palazzo di Giustizia e vennero alla luce i resti di una sontuosa domus che risultò costruita da Antioco, « praepositus sacri cubiculi » di Arcadio e Teodosio II.

Gli sterri iniziarono nel 1950 e continuarono<sup>20</sup> fino al 1953: nel 1963-64 in concomitanza colla sistemazione a giardino di quel che restava dopo la costruzione del Palazzo di Giustizia, l'Istituto Archeologico Germanico fece dei saggi, sotto la direzione di R. Neumann, nell'edificio vicino alla Divan Yolu<sup>21</sup>: questo era una lunga sala a nicchie di cui nel 1966 R. Krautheimer<sup>22</sup> mise in evidenza l'analogia di forma con l'aula « concili » del Laterano ipotizzando la sua identificazione col triclinio dei XIX letti del libro delle Cerimonie mentre prima essa era stata presentata come possibile « Palazzo di Lauso »<sup>23</sup>.

In realtà tutto il complesso era omogeneo, costituito da due gruppi in cui si articolavano ambienti di lussuosa abitazione e di ricevimento rispettivamente e tutto apparteneva in origine ad un unico proprietario, Antioco.

Si hanno brevi notizie di questo personaggio: di origine servile, ed eunuco come la sua carica richiedeva<sup>24</sup>, ebbe, come altri prepositi o gran ciambellani dell'età tardo romana in Oriente, grande autorità. Egli imperò a corte negli ultimi tempi di Arcadio e durante la giovinezza di Teodosio II di cui era stato educatore<sup>25</sup>. Persiano di origine, la sua fortuna corrisponde al periodo di amicizia<sup>26</sup> del re Persiano Yazdgard I<sup>27</sup> con Arcadio e coi Cristiani: egli ebbe comunque possibilità di arricchirsi enormemente e di spadroneggiare, finché Pulcheria e Teodosio II lo liquidarono e gli confiscarono i beni.

Umiliato col taglio della chioma, l'onnipossente Antioco fu poi inviato fra i religiosi della Grande Chiesa<sup>28</sup>. Come anno della sua caduta si può accettare generalmente il 414<sup>29</sup> poiché appunto allora Pulcheria divenne Augusta ed abbiamo notizia di un altro « preposito » Musellius<sup>30</sup>; ma anche altre date, sempre legate a Pulcheria, possono essere messe avanti cioè il 416, quando Teodosio II prese il potere, od il 421, in cui il giovane imperatore si sposò con Athenais-Eudocia<sup>31</sup>.

La contribuzione della sorella maggiore del monarca alla caduta di Antioco dovrebbe collegarsi colla confisca del palazzo di lui poiché penso che proprio essa vi si sia stabilita fino alla morte di Teodosio II (450).

La *Notitia Urbis Constantinopolitanae* (c. 440)<sup>32</sup> situa infatti nella terza regione (che si sviluppava a nord dell'ippodromo) una « domus augustae Pulcheriae » subito dopo l'ippodromo stesso: questa « domus », di cui non si hanno altre notizie, non può essere che la ricca residenza dello sventurato eunuco, occupata senza costo di spesa dall'Augusta che voleva lasciare il « palatium ».

Divenuta imperatrice nel 450, la « pia Pulcheria » ritornò certo ad abitare accompagnata da Marciano nella residenza ufficiale degli imperatori e destinò le sale della sua provvisoria sede ad ambienti di rappresentanza per le cerimonie di Corte, oppure seguendo la sua bigotteria a chiese e cappelle.

Questa sistemazione, nel quadro delle proprietà imperiali, rimase quasi immutata per secoli: morta Pulcheria il sito ritornò ad essere distinto naturalmente « Τα Αντιόχον », e proprio come « domus divina » amministrata da un « curator »<sup>33</sup>.

Uno studio adeguato della struttura e della destinazione originale dei vari ambienti del palazzo d'Antioco non può trovare spazio in questa sede: basterà mettere in evidenza che tutte le strutture del monumento, articolato in due gruppi, erano contemporanee<sup>34</sup> e puntualizzare qualche conclusione.

L'edificio della S. Eufemia (fig. 51, n. 6) era in origine un triclinio per cinque « accubita » con quattro vani satelliti ad esso coevi che servivano per riposo, o trattenimento di invitati durante gli interminabili banchetti<sup>35</sup>. I due padiglioni laterali, disimpegnati dal portico semicircolare (sigma), erano due appartamenti composti di una sala rotonda e di due anticamere e di quattro cubicoli affiancati ciascuno.

Tutti questi locali, con gli ambienti minori, costituivano la residenza vera e propria del « praepositus ».

Il complesso attiguo alla mése, composto di un piazzale semicircolare porticato (n. 14), di una rotonda a dieci nicchie (n. 13), e di un lungo salone absidato (n. 12)<sup>36</sup> serviva per ricevere un gran numero d'invitati. In origine non esistevano nel salone le sei nicchie laterali; queste furono aggiunte in un secondo tempo ed è merito del prof. Neumann l'averlo accertato.

Possono quindi considerarsi risolti i problemi principali relativi al palazzo di Antioco e siamo confortati anche da una sicura datazione: restano invece aperti quelli della destinazione di questi edifici dopo la confisca o, se si vuole, dopo la temporanea occupazione da parte di Pulcheria e le denominazioni loro offerte nel libro delle cerimonie.

A tutte le conclusioni che seguono ero giunto fin dal 1958 dopo i rilievi effettuati nelle rovine negli anni della mia permanenza ad Istanbul. Esse sostanzialmente riconoscono negli edifici articolati attorno al « sigma » il palazzo di Dafné ed identificano definitivamente nel complesso del salone a nicchie il Triclinio dei XIX letti ed adiacenze.

Lo spunto mi venne offerto dalla relazione del vescovo Liutprando che, inviato da Berengario nel 949 presso la Corte di Costantinopoli per invito di Costantino Porfirogenito che aveva quattro anni prima assunto i pieni poteri<sup>37</sup>, fu sontuosamente trattato e ci lasciò di un convito nel triclinio dei XIX letti una descrizione famosa. L'edificio ricorre così: « Est domus iuxta yppodromum aquilonem versus mirae altitudinis vel pulchritudinis quae De-caenneaccubita vocatur »<sup>38</sup> che mi parve doversi interpretare come un grande padiglione isolato « situato a Nord » dell'ippodromo e non rivolto verso l'ippodromo come hanno ac-

cettato gli studiosi che nei loro saggi di ricostruzione hanno sistemato l'edificio fra quelli del « palatium magnum » fra il circo ed il mare. Conferma mi venne poi dalle analogie formali col salone romano, poi messe in evidenza da Krautheimer<sup>40</sup>, e dalla corrispondenza della lunghezza dei due edifici (m. 12×58 Co-stantinopoli, m. 15×68 circa Roma).

Il libro delle Cerimonie ed i commenti di esso mi hanno poi guidato nell'identificazione di Dafné e delle sue parti nel complesso del « sigma » poiché è stato riconosciuto da tutti che « XIX letti » e « sigma » erano attigui ed interdipendenti: del resto l'origine residenziale degli ambienti risulta dal titolo di « Palazzo di Dafné », usato frequentemente.

Non è possibile tuttavia procedere oltre nello studio degli edifici senza far riferimento alla sedizione Nika del gennaio 532.

Nella battaglia con i rivoltosi parte del « palatium magnum », la S. Sofia e molti altri edifici furono incendiati e fra questi anche le fabbriche ai lati della Mése fino al foro di Costantino (l'attuale « colonna bruciata » era sita in esso).

In effetti la reazione degli Imperiali guidati da Belisarius e Mundus si sviluppò proprio dal nord dell'Ippodromo attraverso il palazzo d'Antioco che è espressamente nominato nelle fonti.

Dall'incendio dovettero essere esenti gli edifici coperti da volte, come certe sale di Dafné ma il lungo salone (n. 12) coperto da soffitti lignei (come appare dalle strutture originarie, relativamente leggere, delle pareti) dovette esser preda delle fiamme.

Le tre absidi per parte e le lesene interne, forse riunite da archi, aggiunte in un secondo tempo, rinforzarono i muri fatiscenti per l'incendio e lo contraffortarono, rimodellando l'ambiente secondo un nuovo ritmo spaziale lasciando anche spazio maggiore per gli « accubita ».

La struttura di queste sei nicchie e delle lesene interne è, in effetti, tessuta anche di blocchi di pietra verde (fig. 44), materiale tipico del VI sec. che si osserva per esempio in S. Sofia, SS. Sergio e Bacco<sup>42</sup> ed altrove, mentre la parte restante, più antica, dell'edificio è costituita in pietrame listato e ricorsi di cinque file di mattoni con malta rosata (come in tutto il resto dell'antica sontuosa dimora originaria d'Antioco): d'altra parte le murature delle parti originarie del nostro salone appaiono all'esame estremamente friabili, come calcinate dalle fiamme.

Né si può escludere che anche altre parti dell'antica residenza d'Antioco, coperte da legname e non da volte, siano state incendiate come il porticato del Sigma e gli ambienti secondari.

Riservandoci di riparlare della destinazione delle singole parti in cui il complesso dei XIX letti è articolato, vogliamo ricordare ancora che esso risulta già in uso fin dal V secolo anche per cerimonie di incoronazione e che, ai tempi di Giustiniano, aveva pure il nome di « Grande triclinio ». I grandi banchetti rituali si riattaccavano poi a tradizioni antichissime, d'età costantiniana. Sappiamo da Eusebio che Costantino Magno, ancora « Divus » per le popolazioni pagane dell'Impero, aveva invitato nel Palatium i vescovi cristiani ad un conuito atteggiandosi quasi a Cristo fra di loro<sup>43</sup>.

Ritornando alla « domus » di Antioco dobbiamo mettere in evidenza che l'incorporazione di esso nel Palatium imperiale dopo la confisca e la temporanea occupazione di Pulcheria mise in evidenza le difficoltà di una vera fusione. Esso era separato dal circo, poi ippodromo, da un edificio molto lungo che costituiva una barriera oltremodo sgradita, date le necessità di funzionamento e di sicurezza del « palatium magnum » nato in età costantiniana come organismo chiuso e completo.

L'antica residenza d'Antioco venne quindi organizzata come una seconda unità minore destinata a funzioni imperiali saltuarie: liturgie, matrimoni, incoronazioni, nomine pubbliche di altissimi dignitari.

In particolare il triclinio dei XIX letti che si apriva direttamente sulla via, divenuta poi viuzza, dell'ippodromo, si prestava a banchetti ed a riunioni numerose poiché in esso si potevano invitare molte persone al di fuori del Palatium vero e proprio, cioè senza grossi pericoli di eventuali ribellioni o sommosse.

Il cortile porticato antistante alla rotonda ed al lungo salone poteva ospitare cerimonie che si svolgessero « coram populo »; un pubblico del resto poco numeroso dato lo spazio disponibile restava nella viuzza mentre le autorità erano ammesse, in numero prefissato, nell'interno.

Venne così sfruttata una strada, evidentemente protetta, di comunicazioni fra il complesso settentrionale, Dafné e XIX letti, e quello meridionale, del « palatium magnum » che comprendeva gli edifici tipici di una residenza imperiale tardo romana e quelli eventualmente aggiunti, cioè fabbriche per cerimonie, difesa e residenze imperiali: calcé, quartieri militari, consistorium crisotriclinio, chiese, palazzi marittimi e via via.

Questa strada costeggiava il lato Nord dell'Ippodromo e la curva della sfendone; iniziava in piano passando davanti al porticato dei XIX letti e quindi ad una serie di ambienti di servizio del palazzo, poi discendeva (e scende tuttora) ripidissima. Essa era distinta col nomignolo di « onopodion » (fig. 45) (piede o piedino d'asino) perché nell'ultima parte non poteva essere percorsa da carri ma solo da some: questa identificazione è la chiave per comprendere la topografia del palazzo imperiale di Costantinopoli nel Medio Evo; per passare come espongono gli itinerari dal Triclinio dei XIX letti e da Dafne, dove erano conservate le insegne imperiali, al consistorio non si facevano pochi metri ma si discendeva per una ripida via che richiedeva circa un quarto d'ora di marcia.

La discussione delle singole attribuzioni ai vani di « Dafné » non può aver luogo in questa sede ma anticipiamo qualche cenno.

L'« Augusteus » (n. 6) era l'antico triclinio a cinque stibadia od accubiti di Antioco (e di Pulcheria) poi ridotto a salone per cerimonie, matrimoni di personaggi della famiglia imperiale, infine ridotto a Chiesa di S. Eufemia; si ha notizia di matrimoni imperiali<sup>44</sup> ed anche di congiunti della famiglia del monarca: ivi Comito, sorella dell'imperatrice Teodora, sposò nel 528 circa Tzittas, Magister militum in Armenia e in Ponto. La sua origine emerge anche dal nome, che rimase di uso saltuario, « Triclinio dell'Augusteo »<sup>45</sup>.

La « chiesa di S. Stefano » (n. 8) doveva essere la rotonda dell'appartamento a sud dell'Augusteus, trasformato ad uso sacro già da Pulcheria<sup>46</sup>. Era una cappella d'uso particolare della famiglia imperiale, una specie di appendice religiosa dell'Augusteus, usata insieme a questo: essa conservava ancora, quando fu rimessa alla luce, resti della pavimentazione marmorea e della barriera presbiteriale che ho potuto vedere e misurare.

Il « Kotion »<sup>47</sup> dell'ottagono dovrebbe essere identificato in uno dei due « satelliti » (ottagoni esternamente e cruciformi internamente) laterali all'Augusteus e precisamente in quello meridionale (n. 7) dove fu trovato uno splendido pavimento ad « opus sectile » di marmi e porfidi. Esso serviva per l'attesa e la vestizione imperiale nelle cerimonie<sup>48</sup>.

Il « Sigma » penso fosse il grande cortile di pianta semicircolare davanti all'Augusteus costituito da un porticato in curva (n. 5) (il nome derivava dalla forma della relativa lettera dell'alfabeto) e da un piazzale inferiore, più basso di circa m. 1,50, scoperto.

Questo cortile ( ἐξάερον ) (n. 3), che potei ancora rilevare in parte, era accompagnato



lungo il perimetro da una via lastricata di marmo, larga m. 2,75 e che aveva nel bordo interno colonne alte m. 3,30 reggenti un pergolato (od una struttura analoga).

La comunicazione fra portico e piazzale avveniva con una scala centrale, ritrovata nel 1952 e da almeno due scalette laterali: quelle estreme furono ritrovate.

La vita dell'Imperatore Teofilo precisa che le colonne del portico del « sigma » erano trentaquattro, quindici di marmo bianco di Dokimion, diciannove di « pietra pepata » (granito bigio)<sup>50</sup>; il porticato testè scavato davanti all'Augusteus aveva esattamente trentaquattro colonne. La stessa fonte biografica bizantina offre il racconto delle feste popolari che avevano luogo nel piazzale basso davanti all'Imperatore assiso su di un trono d'oro gemmato nell'« abside » (la parte curva del porticato) accompagnato da autorità. Il libro delle cerimonie conferma questi trattenimenti e precisa le acclamazioni delle due fazioni che prendevano parte ai giochi diurni ed alla fiaccolata danzante serale<sup>51</sup>.

La « mano d'oro » (n. 4) era il tratto mediano del peristilio del « sigma » al centro dell'abside, proprio davanti alla porta dell'Augusteus<sup>52</sup>. Il nome veniva da una mano di bronzo dorato pendente in alto e significante l'investitura divina<sup>53</sup>; questo punto era una importante stazione dei cortei indicata nel cerimoniale.

Il « triconco », il « tetraseron » (n. 2), la « fiala » erano due diverse fontane.

Negli sterri per il palazzo di Giustizia vennero alla luce scarsi resti di un edificio a nicchie sull'asse del « sigma » allineato colla fine dei porticati. Forse in origine era un « ninfeo » (monumentale fontana decorativa di uso pressoché generale nella tarda romanità come prospettiva dei triclini). E' possibile che i resti in questione appartenessero al « triconco » od al « tetraseron » descritti nella vita di Teofilo.

Io non ho potuto studiare la rovina ma ho potuto esaminare certi schizzi di rilievo dalla cortesia del Dr. R. Duruyan.

La « fiala del triconco » era comunque una fontana situata nel piazzale « sub divo » (n. 3) ed isolata in mezzo ad esso, probabilmente.

Del « triclinio dei XIX letti » (n. 12) ed annessi (n. 13 e 14) abbiamo già discusso.

Le particolari cerimonie che avevano luogo in esso e nel suo atrio, si adattavano perfettamente alla sua posizione isolata e all'immediato accesso dall'esterno nelle vicinanze della Mése.

Ciò corrispondeva già alle funzioni originarie di rappresentanza di questo padiglione previste dal preposito Antioco e dai suoi architetti.

La forma dell'atrio (14) aperto verso la via, era poi adatta a manifestazioni che nell'alto medio evo dovevano essere tenute pubblicamente: in questi casi la popolazione sostava nella via (nell'« onopodion »), fuori degli eventuali cancelli, e nell'area lastricata di marmo del « tribunal » venivano sviluppate le cerimonie a cui le rappresentanze prendevano parte.

La rotonda ed il lungo salone seguenti erano invece destinate a funzioni più riservate, ed accogliere od a far passare i patrizi ed il Senato ed a far loro prendere parte a certe funzioni come la promozione di un Cesare o di un Nobilissime.

Il triclinio dei XIX letti serviva poi, come è noto, per i grandi banchetti ufficiali ed in particolare per la serie ininterrotta di essi che nei dodici giorni dal Natale all'Epifania l'imperatore offriva ai Gerarchi dello Stato<sup>55</sup>.

Nei conviti di questo genere a Corte l'imperatore si presentava quasi ad immagine di Cristo fra gli Apostoli. Egli sedeva infatti in posizione più elevata del resto della sala fra dodici « amici » ( φίλοι ).

Questa cerimonia, evocatrice di una tramontata divinità del monarca e specchio di un potere avuto da Dio, continuò in uso a Costantinopoli fino alla fine del primo millennio almeno.

L'equivoco espresso dalla messa in scena e dalle particolari sistemazioni dei partecipanti ai banchetti era poi alimentato da particolari cerimonie come la calata da fuori dal soffitto di grandi vasi d'oro pieni di frutta, espressione trasparente di doni celesti, ricordata da Liutprando<sup>56</sup>.

Davanti a questa tavola d'onore doveva esservi un breve spazio vuoto, per allontanare un poco l'Imperatore dalla folla e per gli spettacoli che allietavano il banchetto. Liutprando descrisse stupito un esercizio di giocolieri (un « numero di varietà » vero e proprio come si usa anche oggi in Oriente nei banchetti).

La porta laterale dell'abside maggiore ritrovata dagli scavatori, è quella che serviva di ingresso particolare per l'imperatore e per i cortei provenienti da Dafné: pare fosse preceduta da una camera in cui l'imperatore poteva cambiare i paramenti o riposarsi.

Della struttura del salone a nicchie abbiamo qualche testimonianza: nel restauro dell'età Giustiniana la struttura fu rinforzata oltreché dalle nicchie esterne da lesene verticali interne o da archi traversi ma la copertura fu costituita ancora da un solaio in legname.

L'edificio fu poi restaurato radicalmente da Costantino Porfirogenito che, dice il suo biografo, avendolo trovato « putrefatto » e deformato, lo ristrutturò: nella « copertura » creò dei « fori ottagonali » (quelli descritti da Liutprando) e la decorò da racemi di vite e di vegetali toccati d'oro (tutte queste espressioni precisano solai lignei e non volte).

Le semicalotte nelle nicchie erano decorate da mosaici: ne ho trovate tessere sparse nell'interno di esse.

Il « Castrèsiakon » era verosimilmente la rotonda (n. 3) a dieci nicchie sita davanti alla sala dei banchetti contenente di solito, forse esposte in determinate cerimonie, le suppellettili auree del triclinio attiguo. Il « Castresiakon » è nominato espressamente con le sue porte di avorio nella cerimonia d'incoronazione dell'Augusta; il Castrisios era un funzionario di corte<sup>57</sup>.

La destinazione normale della rotonda (fig. 46) era di anticamera del triclinio: nell'etichetta tardo romana e bizantina era inammissibile l'ingresso diretto dall'esterno alla sala dei banchetti ma questo doveva avvenire attraverso un vano intermedio destinato al ricevimento preliminare.

Nel nostro caso poi è probabile che l'espressione « triclinio dei XIX letti » come è usata dal Libro delle Cerimonie comprendesse talora la sala dei banchetti insieme alla rotonda. Noi abbiamo infatti notizia di molte cerimonie in cui l'imperatore riceveva nel « triclinio dei XIX letti » l'aristocrazia e pare difficile che in tutte queste funzioni il sovrano sedesse in fondo alla sala e che i patrizi percorressero un salone così lungo vuoto od occupato da accubiti vuoti.

In effetti nella descrizione della cerimonia della Pentecoste viene nominato fra il triclinio dei XIX letti e l'onopodion e prima del Dikionion il « grande triclinio » dove si trova l'argenteria (ἔνθεδος) che mi pare naturale identificare nella rotonda a nicchie<sup>58</sup>.

« Tribunal ». Questa parola pare corrispondesse talora a tutto l'atrio (n. 14) in curva (aperto verso l'esterno) antistante al « Castresiakon » ed al triclinio dei XIX letti ma di regola l'espressione indicava le due braccia curve del portico che finivano nelle scalette di discesa all'« onopodion »; così risulta fra l'altro chiaramente dalle descrizioni dell'incoronazione dell'Augusta e di altre cerimonie.

L'espressione « Tribunal » nel IX secolo indicava specificatamente una superficie chiusa da una parete a semicerchio: Agnello Ravennate la impiega per « abside » di chiesa.

Le scalette alle due estremità del tribunal (ταγγραδῆλια) (n. 14. D) erano i punti all'estremità del « tribunal » in cui dovevano spostarsi temporaneamente gruppi di dignitari (ad esempio senatori e patrizi) per lasciar posto ad altri nello stretto spazio disponibile: una delle scalette esiste ancora.

La struttura dell'atrio fu chiarita dallo scavo: il portico era leggermente sopraelevato sulla corte di un gradino, la zona centrale in lieve aggetto sulle ali curve. Tutto era pavimentato di marmo: le due colonne centrali erano di granito, quelle laterali, due per parte, di marmo di Preconneso.

« Delphicum o Delphax ». Doveva essere il Tribunal, il portico ipostile in curva testé nominato<sup>60</sup>. Un testo citato da Guiland precisa che le colonne « delfiche » erano di diversi colori<sup>61</sup> il che corrisponde alla realtà dei ritrovamenti. Probabilmente le due preziose colonne di granito provenivano da Delfi (e pure da Delfi era stato tratto il famoso tripode dell'Ippodromo).

« Dikionion » (n. 14): come dice il nome era la zona centrale in aggetto del portico; le due colone di granito (fig. 48) sorreggevano tre arcate. Alla arcata centrale era sospesa una portiera. Le « tre porte » del triclinio dei XIX letti erano le tre arcate del Dikionion<sup>62</sup>.

« Terrazzo ( ἡλιακόν ) dei XIX letti » (n. 14). Era l'area centrale « sub divo » del Tribunal, aperta sull'« onopodion »; in taluni casi quello è chiamato « τριβουνάλιον τῆς ἀραίας,,.

Questo terrazzo risulta chiamato così ἡ ἀραία e su di esso davanti alle rappresentanze della popolazione si facevano cerimonie di promozione (Cesare o nobilissime). Pare che in certi casi vi fosse anche una balaustra mobile a protezione delle Autorità: così nell'incoronazione di un'Augusta.

In conclusione tutto il complesso dei XIX letti serviva per cerimonie in cui il pubblico od un gran numero di funzionari veniva adunato; la sua posizione in comunicazione diretta con l'esterno facilitava la riunione di gruppi numerosi e ne evitava i rischi perché questi non entravano nel « Palatium magnum ».

Possiamo ora prendere in esame le fabbriche lateranensi.

La demolizione dell'antica residenza dei Papi effettuata a partire dal 1588 per ordine di Sisto V ha fatto sparire insieme alle altre fabbriche altomedioevali i due triclini eretti alla fine del sec. VIII, due lussuosi padiglioni che ebbero al tempo della loro costruzione un significato eccezionale.

Il Palazzo lateranense<sup>63</sup> (fig. 52), che per analogia con le residenze dei Patriarchi dell'Oriente aveva assunto sull'Alto medioevo il nome di « Patriarchium », fu profondamente trasformato da Leone III per rispondere ai nuovi poteri del Papato in sostituzione, come abbiamo accennato, dei due palazzi imperiali italiani di Ravenna e di Roma distrutti a bella posta; così il Pontefice si presentò, ai Romani ed agli Italiani in genere, praticamente equiparato al rinnegato imperatore d'Oriente.

Si distingueva tra i triclini costruiti da Sisto III nel Patriarchium quello « più grande » descritto con ammirazione nel « Liber Pontificalis »<sup>64</sup>. La pianta sommariamente indicata in due schizzi da Ugonio<sup>65</sup> e più tardi offerta da Alamanni<sup>66</sup> (fig. 49), da Rasponi<sup>67</sup> (fig. 47) e Ciampini<sup>68</sup> era rettangolare con una esedra al fondo e due altre sporgenti in mezzo ai lati (retti e molto lunghi) ed in esso si doveva pranzare seduti (come d'abitudine nel secolo IX e X) secondo l'esplicita testimonianza di Liutprando<sup>69</sup>.

La sala con la sua forma oblunga era adatta anche a ricevimenti importanti: qui, a quanto pare, fu accolto Carlo Magno l'anno 800 e qui ebbe luogo il giudizio dei « mis-si » di Carlo sulle accuse mosse al Papa dai suoi avversari <sup>70</sup>.

Il « Liber Pontificalis » precisa gli ornamenti di questo « triclinio maggiore »; aveva rivestimenti marmorei alle pareti (in circuitu lamminis marmoreis), e pavimento pure marmoreo a disegni (in exemplis).

Vi erano colonne di porfido e marmo bianco scolpite anche nelle basi e nei capitelli (in basibus et liliis). L'abside principale era a mosaico (è l'unico elemento che, pur artefatto, si è conservato per i suoi famosi soggetti iconografici) e le altre due dipinte ad « historias » sopra alle zoccolature marmoree <sup>71</sup>.

Le sole, veritiere, testimonianze del monumento sono le notizie e le incisioni dell'Alamanni <sup>72</sup>: oltre alla pianta esse ci offrono una veduta di quanto restava del monumento all'inizio de sec. XVII (figg. 49 e 50). L'abside principale con parte del timpano era ancora in piedi (le porzioni di mosaico mancanti furono poi integrate in base a notizie) <sup>73</sup> con le fondazioni, o poco più, delle esedre laterali. Le parti basse delle pareti offrivano una serie continua di arcate cieche.

Quale fosse il triclinio del Palatium di Costantinopoli che aveva, eventualmente ispirato l'architettura di questo romano e di quello di Aquisgrana (aula regia) pressoché identico e di cui si fa cenno in un altro studio della presente raccolta, noi non sappiamo.

E' invece evidente l'origine dell'altro grande triclinio costruito da Leone III che ha un interesse eccezionale per noi. Era un triclinio per « accubita » (« mirae magnitudinis ») un lungo salone con cinque nicchie per parte ed un nicchione finale. Il Liber Pontificalis precisa nell'abside principale esservi mosaico, nelle altre dieci pitture; erano rappresentati gli Apostoli in atto di predicare alle genti; « Leone III in quo loco », aggiunge il Liber Pontificalis, « accubita collocavit et in medio concam porphireticam aquam fundentem » (nelle nicchie, cioè vi erano letti semicircolari ed in mezzo una fontana con una tazza di porfido; il pavimento era di marmi diversi) <sup>74</sup>. Il soffitto, ligneo come a Costantinopoli, doveva certamente esser sontuoso: il numero dei letti non è precisato ma doveva essere pure di diciannove, cinque nelle nicchie e quattro intermedi per parte e ciò è evidenziato dalle dimensioni che sarebbero state, come si è visto, anche lievemente maggiori di quelle costantinopolitane né si può escludere che il solaio fosse a fori.

Ed è quindi probabile che a Roma si ripetesse pure la cerimonia dei vasi d'oro calati dal cielo, se non gli esercizi ginnastici, disdicevoli ad una sede sacra.

Particolari importanti sull'uso di questo « triclinio accubitaneo » ci offre lo stesso « Liber Pontificalis » nella vita di Leone IV (847-855).

E' noto che la scelta di un nome da parte di un Pontefice è un programma: Gregorio IV e Sergio II i due predecessori, non avevano insistito nella politica indicata dai due grandi Papi del tempo di Carlo Magno; Leone IV invece riprendendo il nome del suo predecessore omonimo mostrava di voler ripristinare la dignità altissima e l'autorità sovrana dei Pontefici che egli aveva propugnati; in effetti il compilatore del Liber Pontificalis, alla fine della vita di lui, nomina fra l'altro un « Gratianus magister militum et Romani palatii egregius superista » <sup>75</sup>.

Nel quadro delle decisioni prese per riaffermare la sostituzione « de jure et de facto » della Corte papale a quella imperiale bizantina ve ne furono anche relative ai restauri della residenza lateranense trasformata in « Palatium », una delle quali si riferiva appunto al ripristino del « triclinio accubitaneo » nel quadro della rimessa in vigore di feste quasi ca-

dute in disuso: leggiamo infatti che l'« *accubitum* » costruito da Leone III e gli « *ornamenta* » da lui preparati erano « *deleta* » per vecchiezza e per dimenticanza dei predecessori e che in esso nel giorno di Natale tanto Gregorio IV che Sergio II « *minime epulabantur* »; Leone IV riparò edificio e decorazioni e magnificamente lo ritornò al primitivo uso<sup>76</sup>: i banchetti natalizi fanno riscontro a quelli del triclinio dei 19 letti di Costantinopoli.

Il salone a nicchie quasi isolato (due lati liberi su tre) fu, come si è detto distrutto da Sisto V ma ne restano memorie; Panvinio, nella sua *Descrizione del Laterano* pubblicata dal Lauer, offrì anche notizie sull'edificio e sulla cerimonia del banchetto natalizio<sup>77</sup>: una rozza pianta fu tracciata da Ugonio<sup>78</sup> mentre vedute esterne dell'aula con la loggia delle benedizioni che lo conchiudeva esistono negli affreschi della Biblioteca vaticana<sup>79</sup> e nell'*Album* di M. van Heemskerck<sup>80</sup>. Altri disegni, planimetrie generali del Patriarchio e la veduta, sono incisi nelle opere di Rasponi<sup>81</sup> (figg. 47 e 52) e di Ciampini<sup>82</sup>: saggi di ricostruzione in Rohault de Fleury<sup>83</sup> e Lauer<sup>84</sup> (fig. 53).

Le planimetrie prima edite sono state ricavate in genere da un disegno esistente nell'Archivio Vaticano e pubblicato infine in riproduzione da Krautheimer<sup>85</sup>.

La sala risulta provvista di cinque nicchie per parte; essa è cioè eguale a quella di Costantinopoli con l'aggiunta di due nicchie per ogni lato, una all'inizio ed una alla fine, in luogo dei due tratti retti. Le sue misure erano di m. 68×15,37. L'unico residuo attualmente esistente dell'edificio pare sia l'altissima tavola rettangolare, proveniente dall'abside maggiore e quindi destinata al Pontefice, che è conservata attualmente nel Chiostro. L'iscrizione ME[N]SA CHRISTI avvalorà il mistico significato originale del banchetto natalizio<sup>86</sup>.

Ad ogni modo l'imitazione romana delle cerimonie del *palatium* di Costantinopoli non durò molto, tanto più che il « banchetto natalizio » in quella città cadde in disuso e la sala a nicchie del Laterano fu utilizzata, date le sue eccezionali dimensioni, alle riunioni ecumeniche dei vescovi. Esso è chiamato « *aula concilii* » nell'ordo di Cencio Camerario<sup>87</sup> e questi precisa che il Papa dopo l'elezione, andava all'oratorio di S. Silvestro passando attraverso l'« *aula concilii* » e nel palazzo di Avignone la grande sala destinata appunto alle riunioni dei vescovi fu costruita di forme analoghe a quelle romane: una lunga aula guarnita sui fianchi da nicchie<sup>88</sup>.

Quella del Laterano, dopo il ritorno dei pontefici a Roma continuò ad essere usata per i concilii<sup>89</sup> fino al sec. XVII. Giulio II per adunarvi quello del 1512 fece ingrandire le finestre per dare più luce<sup>90</sup>.

La posizione di questo triclinio d'accubiti richiama alla mente anche le funzioni pubbliche del confratello di Costantinopoli. Il salone romano aveva infatti la facciata prospiciente sul piazzale nord del Laterano dove si adunavano i fedeli nelle cerimonie: esso non era preceduto come il triclinio dei XIX letti da una rotonda e da un portico curvo ma da un breve atrio separato dall'aula da due colonne ed aperto sulla piazza con tre porte.

Bonifacio VIII aggiunse un secondo vano solarato e la loggia esterna « delle benedizioni » che vediamo in funzione nell'affresco della Biblioteca del Vaticano con Sisto V affacciato.

Altri ambienti e strutture architettoniche di vario tipo dovettero imitare nel palazzo laterano quelle dei palazzi imperiali di Costantinopoli ma la distruzione del Patriarchium medioevale ci impedisce di precisarli; solo il nome di « *macrona* » dato ad un grande porticato del Laterano opera pure di Leone III<sup>91</sup> richiama il « *macron* » dei Candidati, grande colonnato o peristilio del *Palatium magnum* bizantino situato davanti al Consistorio; ma i presenti resti di esso sono troppo esigui per una determinazione formale.

## APPENDICE: ESEMPIO DI ITINERARIO (fig. 51).

*Spostamenti dei dignitari e del corteo durante le cerimonie di corte. « Promozione di un Cesare ». (Lib. Cer., Ed. Reiske, I, pp. 128 ss.; Ed Vogt, II, pp. 128 ss. (abbreviato).*

I dignitari e gli alti ufficiali se ne vanno prima al Tribunal del sito a cielo aperto (14 G) fuori dei XIX letti ed acclamano l'imperatore nella maniera abituale... Quanto ai sovrani essi si siedono nel gran triclinio dei XIX letti (12 I) e subito il Patriarca entra ed attende a Santo Stefano (8 B). I sovrani si siedono e ricevono la Corte (13 A). (*Le entrate si seguono come d'abitudine ed i dignitari danno il loro assenso alla nomina del Cesare*). I sovrani fanno un segno al Preposito che dice: « Accomodatevi ». La Corte esce: i patrizi si tengono in forma di consistorio nel portico dei XIX letti (14 C); gli altri membri del senato escono e si dispongono sui gradini della parte a cielo aperto (14 D) da una parte e dall'altra del terrazzo. Gli scettri, i labari, tutte le insegne della croce sono disposti nel Tribunal con tutto il popolo (14 G). Si dispone nel Tribunal (14 G) l'altare portatile sul quale sono disposte... le insegne di Cesare.

I sovrani escono col patriarca ed i patrizi li ricevono nel portico (14 F) poi scortano i Sovrani che vanno al Tribunal (14 G). I patrizi si mettono dall'una e dall'altra parte sui gradini mentre i sovrani vanno col patriarca nella terrazza (14 G).

Tosto l'imperatore parla al popolo (14 E) se vuole qualche cosa e se il popolo ha una risposta la dà (*segue la cerimonia di promozione del Cesare*). Quando le felicitazioni e la promozione dei Cesari sono finite i sovrani entrano col patriarca ed i Cesari nel triclinio dei XIX letti (13 T) e si siedono su delle sedie d'onore e così pure i cesari da una parte e dall'altra parte. Tosto le insegne, le fazioni e tutto il popolo se ne vanno nel loro luogo. I sovrani essendosi seduti (*sono oggetto coi cesari dei rituali atti d'omaggio*) quindi escono e rivestono sciarpa e corona. I cesari egualmente e tutti si recano a S. Sofia (1 ed oltre).

<sup>1</sup> *Epitome chronicorum casinensium...* MURATORI R.I.S.S., II, p. 354: « Et ad auream urbem veniens, partem ejusdem ligni in Monasterio Lateranensi locavit, et in Augustali solio Caesareani Palatii a senatoribus positus et diademate redimitus, Monocrator constitutus est ».

<sup>2</sup> BARTOLINI, in *Storia di Roma* (Ist. st. rom.), IX, p. 203.

<sup>3</sup> PALTNER ASHBY, *Top. Dictionary of anc. Rome*, p. 379. LANCIANI, *The destruction of anc. Rome*, p. 130. Gay in Mel. Schlumberger, pp. 40 ss.

<sup>4</sup> GREGOROVIVUS, *Storia di Roma* (ed. 1872), p. 168.

<sup>5</sup> « Super eandem ecclesiam episcopium, quantum ad se construere maluit, illicque pontificati ivi tempus vitam finivit, *Liber Pont.* ed Duchesne, I, p. 385, III, pp. 98-99.

<sup>6</sup> GREGOROVIVUS, ed. cit., I, p. 307, n. 2.

<sup>7</sup> LAUER, *Le palais du Latran*, Paris 1911, pp. 91-2.

<sup>8</sup> BARTOLINI, *Storia di Roma*, cit., IX, p. 693.

<sup>9</sup> *Ibid.* Per sette cariche del palazzo pontificale esemplare da quelle del palatium di Costantinopoli, cfr. LAUER, *op. cit.*, p. 125.

<sup>10</sup> MIGNE, 98, col. 371. Epistola 82. « Praefulgidos atque nectareos regalis potentiae vestrae per Arvinum ducem suscepimus apices, in quibus referebatur, quod palatii Ravennatis Civitatis musiva atque marmora caetera-

que exempla tam in stato quamque in parietibus sita, vobis tribuissemus: ...tam marmora quamque mosaicum, caeteraque exempla de eodem palatio vobis concedimus auferenda ».

<sup>11</sup> EINHARTI, *Vita Caroli*, c. 26, « Basilicam Aquisgrani estruxit... ad cuius structuram cum columnas et marmora aliunde habere non posset, Roma atque Ravenna devehenda curavit », SCHLOSSER, *Schriftquellen d. Karol. Kunst*, n. 100. L'estrazione dei marmi di Roma è confermato anche dal *Chron. magnum Belgicum*, p. 44; VON SCHLOSSER, n. 101.

<sup>12</sup> Scrivendo verso l'850 Agnello parla in effetti usando il tempo passato del « Palatium » come di cosa morta, che non esisteva più. Il cronista nato nell'a. 800 c. non vide più nulla o quasi dell'antica reggia, che distrutta da una impresa tecnicamente organizzata, doveva già presentarsi come una distesa di terra e calcinacci. ZIRARDINI, *Degli antichi edifici profani di R.*, p. 148, AGNELLO, *Lib. Pont.* ed. TESTI RASPONI, p. 228. Per tutto quanto sopra esposto, cfr. la mia nota in *Festschrift. F. Gerke*, pp. 77 ss.

<sup>13</sup> *Constantinopolis christiana* in *Hist. byz.*, p. II, ed. Par. 1680, Ven. 1729.

<sup>14</sup> Lipsiae, ex off. Libr. J. F. Gleditschii. E' l'editio princeps dell'opera.

<sup>15</sup> Cfr. l'ammirevole articolo di CH. DIEHL ripubblicato in *Études Byzantines*, Paris 1905, pp. 293-306.

<sup>16</sup> LABARTE, *Le palais impérial de Cpl.*, Paris (1861) Paspates A. G. τὰ βυζαντινὰ ἀνάκτορα Atene 1886. EBERSOLT J., *Le grand palais de Cpl.*, Paris 1910. VOGT, *Le livre des ceremonies* (2 voll.), Paris 1935, e MIRANDA S., *Les palais de empereurs byz.*, Mexico 1965. GUILLAND R., *Études de topogr. de Cpl. byz.*, Berlin E. 1969, 2 voll., che in parte riprendono articoli precedenti dello stesso Guillard.

<sup>17</sup> CHOISEUL GOUFFIER, *Voyage pittoresque de la Grèce*, II, 2ème par., p. 487, Paris 1822. CURTIS-WALKER, *Restes de la reine des villes*. Fascic. 1, II, 1891, riprod. anche in ZANOTTI A., *Autour des murs de Cpl.*, Paris 1911, un libretto odiato da certi critici che però offre informazioni dirette. MAMBOURY E. u. WIEGAND TH. ed altri. *Die Kaiserpaläste von Kpl.*, Berlin 1934.

<sup>18</sup> *L'oeuvre de H. Prost.*, Paris 1960, pl. a p. 201. *The great palace of the byz. Emperors*. First report (1935-38), Oxford 1947, Second report (1951-54), Edimburgh 1958. Ambedue di vari autori.

<sup>19</sup> BITTEL e SCHNEIDER, in AA, 1941, coll. 296 ss. Schneider in AA 1943 coll. 255. Il prof. R. Neumann preparò la pubblicazione ufficiale nel 1966 (*Die Eufemia Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*), Ist. Forsch. 25. Gli affreschi furono qui studiati da H. BELTING e rettamente datati all'ultimo quarto del 13° secolo (pp. 112-94) invece che al IX. Con questa datazione concorda LAZAREFF (*Storia della pittura biz.*, pp. 288-9 e 338) (nota 88). La chiesa S. Eufemia dell'ippodromo con le reliquie della Santa è ricordata da un pellegrino probabilmente inglese, a Costantinopoli verso il 1190 (MERCATI, in *Rend. Pont. Acc. di Archeol.*, 1936, pp. 151-2) e da Antonio vescovo di Novgorod pressoché contemporaneo (DE KHITROWO, *Itinéraires russes en Orient*, p. 107). Questi specifica tuttavia che il sepolcro, ornato d'argento, era allora vuoto. Un altro testo del 1424-34 (*Ibid.*, p. 205) cita ancora una chiesa di S. Eufemia ma la posizione di questa non è chiara, il passo non può dimostrare la sopravvivenza della nostra S. Eufemia nel sec. XV come propose JANIN (*Geographie Ecclesiastique de l'Emp. byz.*, I, p. 128).

<sup>20</sup> Rustem Duruyan, il futuro Direttore del Museo archeologico di Istanbul pubblicò due brevi ma importantissime relazioni sugli sbancamenti e sui ritrovamenti che ne seguirono, cfr. *Istanbul arkeoloji Muzeleri yilligi*, 1952, n. 5, pp. 23 ss. e *ibid.* n. 6, 1953, pp. 75 ss., in cui offrì due piante delle rovine in successivo progresso di scavo. Il dott. Duruyan cercò di opporsi alla distruzione di una parte delle rovine e gliene va dato gran merito. Egli aveva raccolto un'ampia messe di note e di immagini fotografiche di cui si attende la pubblicazione: egli solo può offrire testimonianze preziose degli edifici venuti alla luce. Il dr. Duruyan pubblicò anche l'iscrizione relativa ad Antioco su una delle basi larghe 64 cm. giacenti davanti al ninfeo o trichorum: Essa recava sulla fronte ANTIOKON IIPEION (στρου) e su di un lato KYPIH BOHΘI (κὺριε βοήθει) Un'altra base con epigrafe di Antioco era stata trovata nel 1865 nella Ücler Sokak, viuzza perpendicolare all'ippodromo e pubblicata da A. Sideropulos nel Suppl. del « Syllagos » del 1891, p. 24 (con disegno dell'iscrizione stessa e notizie sul dignitario). Anche E. MAMBOURY (*Istanbul touristique*, 1951, pp. 337-38) aveva dato notizia dei primi rinvenimenti.

<sup>21</sup> DOLUNAY N. e NAUMANN R., in *Istanbul arkeoloji Muzeleri yilligi*, n. 11-12, 1964, pp. 136 ss., e poi NAUMANN in *Ist. Mitt.* 15, 1965, pp. 135 ss., per più diffuse notizie.

<sup>22</sup> « *Tortulae* ». 30. *Supplement beft di RQ* (1966), pp. 195 ss. La corrispondenza fra l'aura concilii del Laterano ed il triclinio dei XIX letti di Costantinopoli era stata messa in evidenza già da LAUER, *op. cit.*, pp. 104-5.

<sup>23</sup> Talora nelle fonti antiche i riferimenti topografici uniscono τὰ Αντιοχον e τὰ Λαύσον. Il palazzo di Lauso sarebbe bruciato nel 476. Cfr. Guillaud, II, p. 32 ss. Per alcuni testi relativi a questo problematico palazzo di Lauso, cfr. anche DU CANGE, *Cost. Chr.*, II, ed. Par., I, p. 132, ed. Ven., p. 105.

<sup>24</sup> JONES, *The later roman empire*, 1964, pp. 567-9.

<sup>25</sup> Cfr. BELTING in *Eufemia Kirche* (cfr. sopra n. 19), pp. 16-23.

<sup>26</sup> STEIN, *Histoire du Bas-emp.*, I, p. 246 e nota a p. 549.

<sup>27</sup> CHRISTENSEN, *L'Iran sous les Sassanides*, 1944, pp. 269 ss.

<sup>28</sup> MALALAS, ed. Bonn, p. 361.

<sup>29</sup> BURY, *History of later rom. emp.* (ed. Mac Millan 1923), I, pp. 214-215.

<sup>30</sup> *Cod. Th.*, XI, 29.9.

<sup>31</sup> Così ZONARAS L. XIII (ed. Par., pp. 40-1; Ven. p. 32), che mette in immediata sequenza i due fatti. Cfr. anche TILLEMONT, *Hist. des Empereurs VI*, pp. 104-5, ZONARAS cita come luogo d'esilio il santuario di S. Eufemia di Calcedonia. Le date offerte da Teofane non reggono.

<sup>32</sup> Cfr. DU CANGE, *Cpl. Chr.*, II, ed. Par., p. 64, Ven., p. 56. In facsimile. *Notitiae urbis Romae et urbis Constantinopolitanae. Codex vindobon.* 162. Amsterdam 1960, F. 6 v.

<sup>33</sup> Si ha notizia di un Etherios « curator » al tempo di Giustiniano τῆς Ἀντιόχου questa è esplicitamente chiamata da Evagrio (V. III) οὐκία regia: (cfr. anche *Du Cange. Cpl. Chr.* II; ed. Par., p. 168, ed. Ven., 131. Per altri testi anche JANIN, *Cple Byz.*, p. 291.

<sup>34</sup> La differente tecnica muraria (blocchi quadrati nell'edificio principale e pietrame listato nei quattro satelliti corrisponde alla pratica bizantina: le strutture più caricate erano di blocchi di pietra quadrati, quelli di medio carico di mattoni, quelli meno sollecitate di pietrame: e ciò, naturalmente, per economia di costo. Solo le nicchie laterali del lungo salone presso la mése furono aggiunte in un secondo tempo.

<sup>35</sup> Un edificio di riconosciuta analogia col nostro triclinio (Cfr. MAMBOURY, *Istanbul Touristique*, 1951, pp. 337-9) è il cosiddetto « Battistero di S. Maria Hodigitria » scavato nel 1923 e 1933 sulla riva del mare sotto a S. Irene (DEMANGEL R. e MAMBOURY E., *Les quartiers des Manges*. Paris 1939, pp. 81 ss.) evidentemente una imitazione in scala minore del triclinio e relativi annessi di Antioco. E' possibile fosse la « domus Placidiae Augustae » o, più probabilmente, la « domus nobilissimae Marinae » elencate nella prima regione dalla « Notitia » (cfr. nota 32). I. LAVIN in *Art Bull.*, 1962, pp. 1 ss. in una lista di triclini a tre « accubita » nominò anche questo come « emphasized triclinium » senza prendere in esame i vani satelliti né i padiglioni d'abitazione e conservando sempre il titolo di palazzo di Lauso al lungo salone a nicchie (p. 20).

<sup>36</sup> Il salone originario appariva quasi come un budello terminato da un'abside. Questa disposizione dev'essere stata dettata dalla forma del terreno e consigliata anche da preoccupazioni di sicurezza: i personaggi principali erano nell'abside relativamente sicuri perché la massa degli invitati presentava una fronte stretta, facilmente controllabile.

<sup>37</sup> Il 20 dicembre 944 egli era riuscito, valendosi dei figli di lui a liberarsi dell'incombente autorità di Romano Lecapeno e il 27 gennaio 945 dei due felloni. RUNCIMAN, *The emperor Romanus L.*, pp. 232 ss.; LIUTPRAN-DO dà nell'*Antapodosis*. V, 21-25 ed. Becker, pp. 142 ss. una vivace esposizione dei fatti.

<sup>38</sup> *Antapodosis* cit. VI-VIII, p. 156 dell'ed. Becker., cfr. sotto nota 55.

<sup>39</sup> LABARTE (*Le palais imp. de Cpl.*, p. 128), tradusse giustamente ma collocò l'edificio a sud.

<sup>40</sup> Cfr. sopra n. 22.

<sup>41</sup> STEIN E., *Hist. du Bas Empire*, II, 449 ss. o per un vivo racconto DIEHL. CH., *Justinien*, Paris 1901, pp. 51-2, 457-66.

<sup>42</sup> NEUMANN in *Ist. Mitt.*, cit., 15. 1965, p. 142, « grossen, gründlichen Quadern ».

<sup>43</sup> EUSEBIO, *Vita di Costantino*, III, 15: il banchetto ebbe luogo nel ventennale del suo Impero.

<sup>44</sup> GUILLAND, p. 86.

<sup>45</sup> EBERSOLT, *Grand palais*, p. 50.

<sup>46</sup> La tradizione la voleva costruito appunto da Pulcheria. LABARTE, *Grand Palais*, p. 65; EBERSOLT, *Op. cit.*, p. 52, VOGT, *Le livre des ceremonies, Commentaire*, I, p. 27, GUILLAND, pp. 188 ss.

<sup>48</sup> Era vicina a S. Stefano e dipendeva dall'Augusteus. Cfr. LABARTE, *Op. cit.*, p. 137, e specialmente EBERSOLT, p. 54 ss. Esso era però distinto dal Koiton di Dafné che probabilmente era un altro cubicolo annesso a S. Stefano (cfr. EBERSOLT, p. 54-55).

<sup>49</sup> EBERSOLT, pp. 119 ss. e GUILLAND, pp. 94 ss.

<sup>50</sup> *Teoph. Cont.* III, XLII-XLIV ed. Par., pp. 87-92. Ven. p. 64-67. Il granito bigio verosimilmente veniva dalla Troade: ne ho visitato una cava antica con colonne non finite, presso Neandria. Cfr. GNOLI R., *Marmora romana*, Roma 1971, pp. 120 ss.

<sup>51</sup> Queste feste che accomunavano il popolo alla Corte avevano luogo alla vigilia di una celebrazione solenne. Cfr. *Lib. Cer.*, I, LXXI, ed. Reiske 1751, ed. Vogt., pp. 88 ss., pp. 203-4.

<sup>52</sup> *Lib. cer.*, ed. Reiske, I, I, p. 6, l. 23-28; ed. Vogt, p. ??

<sup>53</sup> EBERSOLT, *Op. cit.*, p. 45 e n. 6.

<sup>54</sup> E' noto che questi « ninfei domestici » non si trovavano solo nelle abitazioni di lusso come a Piazza Armerina od a Desenzano ma anche nelle normali abitazioni. Cfr. BECATTI in *Boll. d'Arte* 1948, pp. 102 ss. e 197 ss. per le case ostiensi.

<sup>55</sup> *Lib. Cer.*, ed. Reiske II, LII, 119, pp. 429-438. L'intero capitolo elenca gli invitati per ogni tavolo in ciascuno dei dodici giorni in cui si ripeteva il mistico convito.

<sup>56</sup> *Antapodosis*. VI. VII: « Est domus iuxta yppodromum aquilonem versus mirae altitudinis seu pulchritudinis, quae Decaneacubita vocatur, quod nomen non ab re, sed ex apparentibus causis sortita est; deca enim grece,



latine X, ennea IX, cubita autem a cubando inclinata vel curvata possumus dicere. Hoc autem ideo, quoniam quidem X et IX mensae in sea, quae secundum carnem est, domini nostri Iesu Christi nativitate apponuntur. In quibus imperator pariter et convivae non sedendo, ut ceteris diebus, sed recumbendo epulantur; quibus in diebus non argenteis, sed aureis tantum vasis ministratur. Post cibum autem aureis vasis tribus sunt poma delata, quae ob immensum pondus non hominum manibus, sed purpura tectis vehiculis sunt allata. Apponuntur autem duo hoc in mensa modo. Per foramina laquearis tres sunt funes pellibus deauratis tecti cum anulis depositi aureis, qui ansis, quae in scutulis prominent, positi, adiuvantibus inferius quattuor aut eo amplius hominibus per vertibile, quod supra laquearium est, ergalium in mensam subvehuntur eodemque modo deponuntur. Ludos denique, quos ibi perspexerim, quia nimis longum est scribere, praetermitto; unum solummodo ob admirationem hic inserere non pigebit.

<sup>57</sup> GUILLAND, *op. cit.*, p. 508, n. 31. Era il funzionario preposto alla tavola imperiale.

<sup>58</sup> *Lib. cer.*, ed. Reiske I, IX, 38 B ed. Vogt. I, p. 57, 1. 21 e spec. Vogt. II, *Comment*, p. 34, n. 1. Una porta del Castresiakon aveva battenti d'avorio verso il salone a nicchie.

<sup>59</sup> LABARTE, p. 128 ss., EBERSOLT, p. 62-65.

<sup>60</sup> GUILLAND, p. 72. L'identificazione del Delphax col triclinio dei XIX letti (in realtà era una parte di esso) fu già avanzata da VALOIS nelle sue note ed Evagrio IV, 3, Ed. Torino 1747, p. 344 in nota. Cfr. anche V, 3, in nota (p. 388).

<sup>61</sup> *IBID.*, p. 70. A proposito della rivolta di Marciano contro Zenone.

<sup>62</sup> EBERSOLT, p. 63 e nota 2.

<sup>63</sup> LAUER PH., *Le palais du Latéran*, Paris 1911 pass.

<sup>64</sup> Cfr. *Liber Pont.*, II, p. 3-4: « Triclinium majorem super omnes triclineos nomini suo mire magnitudinis decoratum, ponens in eo fundamenta firmissima et in circuitu lamminis marmoreis ornavit, atque marmoribus in exemplis stravit et diversis columnis tam purfireticis quamque albis et sculptis cum basibus et liliis simul postibus decoravit. Et camera cum absida de musibo seu alias II absidas diversas storias pingens super marmorum constructione pariter in circuitu decoravit.

<sup>65</sup> LAUER, *Latéran*, figg. 40 e 41: descrizione di Panvinio. *Ibid.*, p. 481

<sup>66</sup> ALEMANNI N., *De Lateranensibus parietinis*, ed. Roma 1625, p. 41 ss. Tab. I; e *Theaurus Antiquitat. Italiae*, Lugduni Bat. 1723, pp. 2 ss. Tab. I

<sup>67</sup> *De Basilica et patriarchio lateranensi*, pp. 334 ss. Ta. a pp. 33, 337, 386.

<sup>68</sup> *De sacris aedificiis a Costantino M. constructis* ed. 1747, pp. 19 e 20, e Tab. III.

<sup>69</sup> *Antapodosis*, cfr. sopra nota 55.

<sup>70</sup> LAUER, *Latéran*, pp. 105 ss.

<sup>71</sup> Cfr. sopra n. 64.

<sup>72</sup> *De Later. par.* (nota 66) e Tab. I e II e pass. (nota 5).

<sup>73</sup> *Ibid.* Tab. III e pp. 55 ss. (ed. 1723, pp. 22 ss.). Cfr. anche LAUER, p. 115.

<sup>74</sup> *Lib. Pont.*, p. 11: « Itemque fecit in patriarchio Lateranense triclinium mire magnitudinis decoratum cum absida de musibo, seu et alias absidas decem dextra levaque, diversis storiis depictas apostolos gentibus praedicantes, coherentes basilicae Costantinianae; in quo loco et accubita collocavit, et in medio concam porphireticam aquam fundentem; necnon et pavimentum ipsius marmoribus diversis stravit.

<sup>75</sup> *Lib Pont.*, II, p. 134, 139, n. 65.

<sup>76</sup> *Ibid.* II, p. 109: « Nam accubitum, quod domnus Leo bonae memoriae tertius papa a fundamentis construxerat et omnia ornamenta ibi paraverat, tunc prae nimia vetustate et oblivione antecessorum pontificum deleta sunt, et in die Natalis domini nostri Iesu Christi secundum carnem tam domnus Gregorius quam et domus Sergius sanctae recordationis ibidem minime epulabantur. Iste vero beatissimus et summus praesul Leo quartus cum gaudio et nimia delectatione omnia ornamenta sive alimenta quae inde deleta fuerant noviter reparavit et ad usum pristinum magnifice revocavit ».

<sup>77</sup> LAUER, *Latéran*, pp. 483-84.

<sup>78</sup> *Ibid.*, fig. 38.

<sup>79</sup> *Ibid.* pl. XXIX-XXX. Questo affresco offre una veduta del palazzo lateranense ai tempi di Sisto V che corrisponde puntualmente a quelle di Rasponi e di Ciampini che da esso sono derivate.

<sup>80</sup> LAER, *Op. cit.*, fig. 113. Cfr. anche fig. 111 (Lauso).

<sup>81</sup> *De basilica et patriarchio lateranensi*, cit., p. ??

<sup>82</sup> *De sacris Aedificiis*, Romae, 1693, p. 14, ed. 1747, Pl. III e V.

<sup>83</sup> *Le Latran au Moyen Age*, Paris 1877 pass.

<sup>84</sup> *Palais du Latran*, fig. 113, qui riprodotta.

<sup>85</sup> In « *Tortulae* » cit. Taf. 47a. Questo disegno corregge senza incertezze la pianta di Rasponi che presenta ben 10 nicchie per parte.

<sup>86</sup> LAUER, fig. 39 e p. 104.

<sup>87</sup> *Ibid.*, pp. 157-58.

<sup>88</sup> Ebbe però il titolo di « consistorium ». Cfr. ad es., GALLOTTI, *Le palais des papes*, Paris 1949, pp. 92 ss., pl. I.

<sup>89</sup> Per i numerosi concili v. ad es., MORONI, *Dizionario*, pass.

<sup>90</sup> LAUER, *op. cit.*, pp. 305-6.

<sup>91</sup> Lib. Pont. II, pp. 28-29.

<sup>92</sup> LAUER, p. 205, fig. 78.

## LA CATTEDRA DI PASQUALE I IN S. MARIA MAGGIORE

FRANCESCO GANDOLFO

In una sola occasione il *Liber Pontificalis* non si mostra avaro di indicazioni nei riguardi di un arredo liturgico come la cattedra papale. Il fatto si verifica nella vita di Pasquale I<sup>1</sup>, con un lungo ed incisivo passo, relativo agli interventi operati dal pontefice in S. Maria Maggiore, che sarà il caso di rileggere per intero: « *Praeterea idem sanctissimus et orthodoxus pontifex, divina inspiratione pulsatus, ecclesiam sanctae et intemeratae virginis Mariae dominae nostrae quae appellatur ad Praesepe cernens quondam tali more constructam ut post sedem pontificis mulieres ad sacra missarum sollemnia stantes prope adsistere iuxta pontificem viderentur, ita ut si aliquid conloqui pontifex cum sibi adsistentibus voluisset, ex propinqua valde mulierum frequentatione nequaquam ei sine illarum interventione liceret; et largum ibidem locum inesse qualiter inde sedem mutari valeret cerneret, dato operis studio, caepit indesinenter agere sedem inferius positam sursum ponere, ut eo familiarius Domino preces fundere posset, quo consortia populorum modeste declinare potius consitisset; denique sedem optime quam dudum fuerat pulcherrimis marmoribus decoratam condidit, et undique ascensus quibus ad eam gradiatur construxit; pavementumque altaris erigens pretiosissimis marmoribus stravit. Erexit sane sex inibi ante confessionem sacri altaris purpureo colore columnas, quas super et candidi marmoris trabem posuit, purpureis dextra levaque marmoribus nectens novis illas scilicet celaturis exornans satis commode decoravit. Presbiterium quoque ipsius ecclesiae diversis marmoribus quam pridem fuerat in melius reparavit ».*

Nell'800 il passo aveva attratto l'attenzione del De Rossi<sup>2</sup> che ne diede una interpretazione basata sul duplice presupposto che la cattedra si trovasse già prima dei lavori di Pasquale I al centro dell'emiciclo absidale, addossata alla parete di esso, e che l'abside originaria fosse aperta da arcate per il suo intero percorso e posta in comunicazione con un deambulatorio da identificare con il matroneo. In questa prospettiva l'intervento sulla cattedra si sarebbe limitato ad un sollevamento al fine di isolarla dall'arcata aperta dietro di essa. Le indagini archeologiche<sup>3</sup> condotte in anni più vicini hanno però dimostrato come l'ipotesi dell'esistenza nell'edificio di un primitivo deambulatorio non abbia ragione d'essere in quanto la ricognizione di parte della muratura absidale ha permesso di rilevarvi l'assenza di aperture, constatazione suffragata anche dalle descrizioni contenute nelle relazioni di scavi condotti nel sei e nel settecento, quando tale muratura esisteva ancora, al di sotto del piano presbiteriale, in porzioni, come si vedrà in seguito, ben più consistenti.

Riprendendo, sulla scorta di queste considerazioni, le parole del *Liber Pontificalis* Krautheimer e Corbett<sup>4</sup> ne hanno proposto una spiegazione nuova che appare senz'altro più soddisfacente della precedente. Secondo i due studiosi a fungere da matroneo sarebbe stata una navata laterale: la cattedra si sarebbe trovata di fianco all'altare, prossima all'ultimo intercolumnio della navata. Pasquale I avrebbe operato il suo trasferimento al centro del-

l'emiciclo absidale unitamente ad un sollevamento di livello unitario di tutta la zona presbiteriale ed alla sua chiusura con una *pergula*.

Benché questa seconda interpretazione possa nelle linee generali essere accolta, va rilevato come il passo del *Liber Pontificalis* presenti una stratificazione di problemi assai complessa e fino ad oggi non ancora affrontata. Prima di entrare nel merito di tale questione sarà necessario però ripercorrere brevemente le vicende costruttive della zona presbiteriale di S. Maria Maggiore. Un primo dato, per altro determinante, è che in epoca altomedioevale la basilica conservava ancora l'assetto primitivo: in altri termini l'arco con i mosaici di Sisto III formava la fronte vera e propria dell'abside, come provano del resto le tracce murarie della giunzione rilevate sul retro nel 1931<sup>5</sup>. Fu con la trasformazione apportata da Niccolò IV sul finire del Duecento che tale stato di cose subì un radicale sconvolgimento, in quanto la zona precedentemente occupata dall'abside venne a coincidere con il quadrato di incrocio del transetto che fu aggiunto all'edificio senza intaccare la navata ma avanzando dello spazio necessario al di là di essa, verso occidente. In concomitanza con tale intervento si ebbe anche un considerevole sollevamento del livello pavimentale del transetto e dell'abside ai quali si accedeva dalle navate per mezzo di dieci gradini: nella navata centrale la rampa iniziava con un largo gradone poi, dopo tre gradini, si divideva per aggirare la *fenestella confessionis* disposta sotto l'altare maggiore, di poco avanzato rispetto all'arcata absidale dell'epoca paleocristiana<sup>6</sup>. I lavori duecenteschi cancellarono in tal modo anche l'assetto altomedioevale della zona. Tuttavia quando, sul finire del 1747, nel corso della ristrutturazione generale dell'edificio progettata dal Fuga, si procedette all'abbassamento di livello del presbiterio, furono trovati numerosi elementi riferibili agli strati precedenti a partire dall'epoca paleocristiana. Essi ci sono succintamente illustrati nella lettera di un canonico della basilica scritta nei giorni stessi in cui lo scavo si svolgeva<sup>7</sup>. I dati più significativi che emergono da questo testo sono il ritrovamento, immediatamente al di sotto del livello pavimentale duecentesco, del « muro di una tribuna vecchia, il quale rasentava il pavimento e di qua e di là andava a terminare appiè del famoso arco di Sisto III... », dunque l'abside paleocristiana; poi la presenza « ... di un secondo pavimento distante dal superiore palmi 6½ e andando più sotto palmi 1½ se ne trovò un altro che appunto restava a livello del rimanente della chiesa ». La sovrapposizione degli strati si delinea estremamente chiara e grazie alla indicazione delle misure ci è possibile valutare il reciproco rapporto tra le diverse fasi. L'altezza complessiva del piano presbiteriale duecentesco era, rispetto a quello della navata, di poco mutato dall'epoca primitiva<sup>8</sup>, di 8 palmi; dunque, tradotto in termini metrici, di m. 1,78. Tra questi due momenti ne venne individuato un terzo, intermedio, il quale segnava un livello della zona presbiteriale sollevato di 1 palmo e ½ soltanto rispetto alla navata, dunque di m. 0,33.

L'esattezza delle indicazioni contenute nella lettera ha conferma nella relazione assai più dettagliata di uno scavo condotto nella stessa zona nel 1659, nel tentativo di recuperare le reliquie di S. Giacomo<sup>9</sup>. Anche in tale occasione si trovò, ad una profondità di 8 palmi, il pavimento paleocristiano. La relazione tuttavia, al di là di questa conferma, ci fornisce una serie di preziose informazioni non prese in considerazione dai pochi studiosi che si sono interessati alla questione, forse a ragione della forma involuta del testo. Lo scavo ebbe luogo nella zona alla sinistra dell'altare maggiore, nello spazio compreso tra questo e il monumento sepolcrale di Niccolò IV che nel 1573 era stato addossato, in sostituzione di una preesistente cantoria, al muro che ostruiva il primo intercolumnio della navata<sup>10</sup>. Assumendo come livello 0 il piano primitivo della navata, che sappiamo presentare un dislivello di

m. 1,78 rispetto al punto da cui ebbe inizio lo scavo, sarà bene ripercorrere le fasi di questo citando testualmente dalla descrizione i passi relativi ai vari ritrovamenti.

« Pertanto, avendo, conforme la detta nota, levato un tondino di porfido di sotto vi si trovò il suo massiccio di calce, grosso circa quattro dita: seguiva dipoi il terreno, che si conosceva esser stato smosso, essendovi dentro calcinacci, e pezzi di tavolozza; et due palmi sotto vi fu trovato nella terra un pezzetto di porfido, della forma di un piccolo mostacciolo, che accompagnava il porfido del tondino; si come anco vi furono trovati diversi pezzetti di pietra verde, simili a quelli del pavimento. Cavato il detto terreno smosso, all'altezza di quattro palmi,... ». Vediamo il senso di questa prima parte della relazione. Levato un tondo di porfido dalla pavimentazione del piano presbiteriale gli scavatori trovarono per una profondità di 4 palmi, dunque fino ad un livello di m. 0,89 circa, un terreno di riempimento formato con i resti di una precedente struttura in quanto conteneva calcinacci e pezzi di mattone, di porfido e di verde antico, simili a quelli utilizzati nella pavimentazione del presbiterio duecentesco che possiamo verosimilmente ritenere di reimpiego.

E' al livello indicato che avviene la prima scoperta interessante per noi: « ... fu ritrovato un muro antico di tavolozza, dalla parte verso la porta maggiore della Chiesa, largo due palmi; che camminando un poco in traverso andava da una parte verso l'Altare, e dall'altra verso la detta sepoltura di Niccolò 4°... ». Il dato determinante è la presenza di un muro in mattoni spesso 2 palmi, cioè m. 0,45 circa, che, disponendosi trasversalmente alla navata, si dirige da una parte verso l'altare e dall'altra verso il monumento di Niccolò IV. La posizione di questo muro può essere individuata con più precisione grazie alla successiva scoperta effettuata dagli scavatori: « ... et seguendosi a cavare circa due altri palmi, fu all'incontro di detto muro ritrovato altro verso la Tribuna, distante dal primo tre palmi e mezzo;... ». Proseguendo l'indagine in direzione dell'abside, venne individuato alla distanza di 3 palmi e  $\frac{1}{2}$ , dunque di m. 0,77, un muro parallelo al precedente ma ad un livello inferiore di 2 palmi, cioè m. 0,45 circa, rispetto al livello 0 del piano della navata. Mentre del primo muro non abbiamo ulteriori testimonianze, questo secondo muro è stato ritrovato nel corso dei saggi effettuati in tempi recenti<sup>11</sup>. Si tratta di un muro paleocristiano, della stessa fattura di quello dell'abside primitiva, che si dispone trasversalmente all'andamento della navata nel punto di attacco della conca absidale e deve pertanto rientrare nel contesto della più antica sistemazione della zona presbiteriale. Il fatto è confermato dalla scoperta effettuata dagli scavatori seicenteschi della presenza a ridosso di questo muro, o meglio nella trincea tra i due muri paralleli, di un gradino di marmo: « ... et seguitato a cavare più sotto, fu ritrovato dalla parte verso la Tribuna uno scalino di marmo, alto due terzi di palmo... », un gradino cioè alto m. 0,15 circa, di cui non viene indicato il livello ma che possiamo individuare, come posizione, in una quota compresa tra m. 0,30 e 0, dato il limite di m. 0,45 determinato dall'altezza del muro più vicino all'abside. Vista la reciproca disposizione dei resti, il primo muro individuato, coprendo con la sua presenza una struttura di ascesa più antica, dovette far parte di una sistemazione presbiteriale posteriore a quella paleocristiana, sistemazione che, d'altro canto, dovrebbe, sulla base delle fonti storiche, essere quella promossa da Pasquale I.

Un dato ulteriore in questo senso è fornito dalla successiva scoperta: « ... et mezzo palmo più basso, verso la porta maggiore un'altra lastra di marmo, longa quattro palmi e larga tre da una parte, e dall'altra un palmo, in forma sregolata di triangolo. ». Si ha dunque la presenza a ridosso del muro, ma dalla parte verso la navata, di una lastra di marmo di forma trapezoidale alta 4 palmi, cioè circa m. 0,44, e larga da un lato 3 palmi, m. 0,33, e dall'altro 1 palmo, m. 0,22, lastra che viene trovata ad un livello di mezzo palmo più basso

rispetto a quello di 6 palmi segnato dal muro più interno, dunque un livello di 6 palmi e  $\frac{1}{2}$  al di sotto del piano presbiteriale duecentesco e ad 1 palmo e  $\frac{1}{2}$  dalla pavimentazione della navata. In altri termini la lastra, data la sua forma e le sue dimensioni parte di un piano di calpestio, fu trovata ad una quota di m. 0,33 perfettamente coincidente con quella della pavimentazione intermedia individuata durante il successivo scavo settecentesco. La sua appartenenza, come per il muro ad essa perpendicolare, ad una fase di intervento immediatamente successiva al momento paleocristiano è inoltre documentata dal fatto che, proprio al di sotto di essa, i cercatori delle reliquie di S. Giacomo individuarono il già ricordato pavimento primitivo a quota 0: « Et volendosi andar più sotto fu levato quel pezzo di marmo, fatto a triangolo e sotto vi fu ritrovato il pavimento antico della Chiesa, che veniva ad essere quasi otto palmi sotto, et era intarsiato di marmo, porfido, giallo, porta santa, et altre pietre;... ».

E' possibile a questo punto riconoscere la presenza di una struttura intermedia tra il momento paleocristiano e quello tardo-duecentesco articolata in due livelli nettamente distinti: il primo, a m. 0,33, è individuato dalla lastra marmorea di forma trapezoidale e suggerisce la presenza di un piano rialzato rispetto alla navata; il secondo, a m. 0,89, è dato dal muro in mattoni con la fronte volta verso la navata riconosciuto dagli scavatori seicenteschi nella zona tra l'altare maggiore e l'ultimo intercolumnio all'epoca inglobato in una muratura piena. I due livelli appaiono, dal resoconto in nostro possesso, determinati da strutture ad immediato contatto l'una dell'altra ma non sovrapposte. In entrambi i casi esse poggiano direttamente sulla primitiva sistemazione paleocristiana, senza che vengano individuati momenti intermedi: sembra questo il motivo più valido per ritenerle frutto di un lavoro unitario il quale scelse la particolare conformazione anche sulla base del condizionamento imposto dalla primitiva sistemazione absidale.

Lo scavo seicentesco proseguì infatti al di là del muro paleocristiano posto più internamente, in direzione dell'abside: « Essendosi seguitato a cavare verso la Tribuna, fu scoperto sotto il pavimento un 3° di palmo un muro antico, dipinto in cima con un fregio a traverso, ma di pittura assai triviale, come di verdura, all'altezza di mezzo palmo, et dipoi seguiva tutto il muro, parimente incollato, che dimostrava essere stato dipinto; ma li colori consumati dalla terra, che vi appoggiava. Cinque palmi sotto il suddetto muro si ritrovò un altro muro di mattoni, che se bene andava sotto il primo, usciva fuori più di esso, quasi un palmo verso la porta grande, et fatto il tasto si ritrovò muro massiccio. ». Immediatamente al di sotto del pavimento, ad una distanza minima,  $\frac{1}{3}$  di palmo, circa m. 0,07, in accordo con quanto riferito nella lettera che descrive lo scavo settecentesco del Fuga, fu dunque trovato un muro che noi oggi possiamo con sicurezza riconoscere come quello dell'abside primitiva. La relazione non precisa in quale posizione tale muro venne incontrato, tuttavia, data la mancata indicazione del collegamento tra questo muro e quello trasverso, collegamento che è stato individuato negli scavi moderni, e vista l'indicazione che lo scavo proseguì in direzione dell'abside, è logico supporre che sia stata aperta una trincea che ha trovato una breve porzione della parete absidale nel settore meridionale della curva. Dato il livello a cui è avvenuto il ritrovamento, la parte superstite interrata ci porta ad una quota di m. 1,71 circa. A partire da questo punto, secondo la descrizione, e per l'altezza di mezzo palmo, dunque di m. 0,11 circa, si stendeva in orizzontale, ad una quota di m. 1,60, un fregio vegetale ad affresco. Al di sotto il muro proseguiva per altri 4 palmi e  $\frac{1}{2}$  fino ad una quota di m. 0,60, presentando tracce di intonaco dipinto senza tuttavia che fosse possibile individuare la forma della decorazione, anche se la presenza del fregio superiore può lasciare spazio all'ipotesi dell'esistenza di vela ad affresco. Alla quota indicata gli scavatori seicenteschi riconobbero la

presenza di una risega nella parete della larghezza di 1 palmo, ossia m. 0,22 circa, verso l'interno dell'edificio, risega realizzata da un muro in mattoni sul quale poggiava la parete dipinta.

Questa notizia è di particolare rilievo poiché la stessa situazione è stata rinvenuta nei saggi effettuati nel nostro secolo in corrispondenza del centro della vecchia conca absidale e riconosciuta come parte della sistemazione presbiteriale dell'edificio paleocristiano<sup>12</sup>. La quota di m. 0,60 permette inoltre di collegare la risega al muro trasversale più interno, legato a sua volta alla conca absidale, per il quale abbiamo una quota massima a nostra conoscenza di m. 0,45, e al gradino di marmo ad esso connesso e posto ad una quota inferiore. Altrettanto non si può dire invece per il muro parallelo più avanzato verso la navata che con la sua quota di m. 0,89 circa supera abbondantemente il livello della risega absidale e si conferma come una struttura sovrapposta alla prima sistemazione e creata anche per eliminare l'ingombrante sporgenza nella prospettiva di una diversa situazione della cattedra pontificale.

Sarà dunque il caso, a questo punto, di individuare con maggiore precisione quale fosse lo stato della zona presbiteriale immediatamente prima dell'intervento di Pasquale I. Un primo riferimento ci è dato ancora dal *Liber Pontificalis*<sup>13</sup>: nella vita di Leone III, dunque tra il 795 e l'816, ricorda tra i doni offerti dal pontefice alla chiesa una « *cortinam de fundato et in circuitu ornata de blatin, qui pendet super pertica super sedem* ». Nella zona absidale l'unico punto in cui si può immaginare la presenza di un trave ligneo trasversale di legamento delle pareti è l'attuale arcata trionfale, alla base della fascia mosaicata del sotarco. Dalle parole del *Liber* si può dunque dedurre che la cattedra pontificale si trovava in una zona prossima all'allora arcata absidale: dalla indagine condotta in precedenza è risultato per altro che immediatamente al di sotto di questa esisteva una breve rampa di salita al poco elevato piano presbiteriale della costruzione paleocristiana, piano al cui centro, al limite verso la navata, doveva disporsi l'altare, secondo una dislocazione di poco mutata nel tempo fino alla sistemazione ottocentesca oggi esistente che ne ha provocato un leggero avanzamento<sup>14</sup>. E' chiaro che la posizione della cattedra doveva essere subito al di là della breve rampa di salita, sul piano presbiteriale, di fianco all'altare e volta verso di esso, altrimenti non si giustificerebbero le parole del *Liber Pontificalis* secondo cui Pasquale I decise di modificare tale situazione in quanto vide la chiesa « *tali more constructam ut post sedem pontificis mulieres ad sacra missarum sollempnia stantes prope adsistere iuxta pontificem viderentur* ». Questa frase ci pone per altro il problema di determinare da quale parte rispetto all'altare si trovasse la cattedra, se a destra o a sinistra.

In proposito ci viene in soccorso quel testo fondamentale per la liturgia altomedioevale che è l'*Ordo Romanus I*, un manuale redatto a Roma tra la fine del VII secolo e gli inizi dell'VIII al quale la chiesa romana si è strettamente attenuta fino a tutto il IX secolo, quando un periodo di confusione liturgica e di lassismo ha preluso alla progressiva introduzione del pontificale romano-germanico promossa da Ottone I<sup>15</sup>. Nel descrivere la messa pontificale l'*Ordo I*, a proposito della raccolta delle offerte e della comunione<sup>16</sup>, precisa la funzione di *senatorium*, ossia di zona riservata ai nobili, svolta dalla parte della navata sinistra prossima al presbiterio e quella di *matroneum*, ossia di settore riservato alle nobildonne, svolta dalla parte corrispondente della navata destra, indicando come il pontefice muovendo dalla cattedra si dirigesse prima verso la navata sinistra, dunque il *senatorium*, per poi passare, essendo egli rivolto verso la facciata, a sinistra, dunque alla navata destra e al matroneo. Che tale zona della chiesa fosse destinata a svolgere la funzione di matroneo e che tale funzione si concentrasse nel settore prossimo all'altare, essendo destinata la parte re-

stante delle navate laterali al popolo comune secondo lo stesso criterio di divisione dei sessi, lo conferma anche il *Liber Pontificalis* commentando le modifiche apportate in S. Maria in Trastevere da Gregorio IV, dunque tra l'827 e l'844<sup>17</sup>: « *Ante quod presbiterium ampli ambitus operosi operis funditus construxit, cui ex septemtrionali plaga lapidibus circa septum matroneum adposuit.* ». Avendo S. Maria in Trastevere un orientamento con abside ad occidente come S. Maria Maggiore è evidente come la *septemtrionalis plaga* vada identificata con la navata destra e, in più, con la zona prossima al presbiterio, come prova ulteriormente il passo del *Liber Pontificalis* relativo alla recinzione presbiteriale creata da Leone III nella basilica di S. Pietro<sup>18</sup>, là dove precisa che tra i vari elementi introdotti vi furono anche « *columnas voltiles tam in ingressu corporis dextra levaque quamque etiam in capite presbiterii dextra levaque seu a parte virorum ac mulierum...* », indicando appunto le zone laterali al presbiterio come destinate ad operare la separazione tra i sessi, lasciando libera la navata centrale per le processioni dell'ingresso e dell'uscita del pontefice<sup>19</sup>. Non vi possono essere incertezze a questo punto nell'affermare che la cattedra esistente in S. Maria Maggiore prima dell'intervento di Pasquale I si doveva trovare al di sotto dell'arcata absidale di Sisto III e di fianco all'altare maggiore, dalla parte destra guardando verso l'abside.

Non abbiamo invece elementi per dire quando tale soluzione fu introdotta nell'edificio. Quello che possiamo rilevare è che essa appare, in ambito romano, anomala rispetto all'uso, consueto fin dall'epoca paleocristiana<sup>20</sup>, di situare la cattedra al centro della curva absidale. Un supplemento redatto certamente a Roma verso il 750 dell'*Ordo I*, l'*Ordo II*, prevede tuttavia una duplice soluzione<sup>21</sup>: pur attestando l'esistenza al centro dell'abside della cattedra papale, ne riserva l'uso al solo pontefice. Qualora questi non assista di persona alla *statio*, il vescovo supplente non può utilizzare la *sedes post altare* ma deve recitare l'orazione *in dextro latere altaris*, presupponendo una *sedes* approntata allo scopo in quel punto. Gli *Ordines* non escludono del resto una sistemazione dello stesso pontefice di fianco all'altare. Il caso si presenta nell'*Ordo XLIV*, redatto a Roma verso la fine dell'VIII secolo, che descrive la cerimonia della *diligentia* presso la tomba di S. Pietro<sup>22</sup>. Il testo precisa che il pontefice « *consedit in dextra parte chori prope sepulchrum* »: va rilevato tuttavia come in questo caso egli utilizzi, per assumere tale posizione, un faldistorio, cioè un seggio mobile, in quanto è solo la cerimonia in sé a richiedere la particolare dislocazione per l'azione liturgica, mentre è sicuramente accertata dai tempi di Sergio I, tra il 687 e il 701, l'esistenza in S. Pietro di una cattedra fissa al centro della conca absidale, esistenza confermata dal *Liber Pontificalis* nella vita di Leone III, dunque proprio sul finire dell'VIII secolo, contemporaneamente alla composizione dell'*Ordo*<sup>23</sup>.

Del generarsi di una progressiva incertezza relativamente al problema della dislocazione della cattedra pontificale si fa tuttavia testimone un testo assai tardo, della metà del X secolo, composto nel monastero di Saint-Alban de Mayence, ormai in piena epoca ottoniana, quasi contemporaneamente al pontificale romano-germanico destinato a soppiantare l'*Ordo Romanus*, l'*Ordo L*, il quale al capitolo XXVII<sup>24</sup>, nel descrivere le varie fasi della cerimonia del sesto giorno della Settimana Santa, usa la seguente espressione: « *Tunc venit pontifex ante altare, sive, ut in alio ordine legitur, transit in dexteram partem ecclesiae infra thronum et dicit: Oremus* », il che evidentemente presuppone entrambe le possibilità, sia quella della cattedra al centro della conca absidale sia quella della cattedra di fianco all'altare.

A cosa si può riferire l'*Ordo L* nel citare una fonte che prescrive un uso diverso rispetto a quello consueto nella chiesa romana? Probabilmente ad un *Ordo* redatto nei paesi



franchi dove, sul finire dell'VIII secolo, possiamo registrare l'intromissione nel testo originale romano, preso come modello per la liturgia vescovile, di una variante relativa proprio alla dislocazione della cattedra e connessa al più generale problema dell'orientamento dell'edificio e del celebrante<sup>25</sup>. L'*Ordo I*, il testo base della liturgia della chiesa romana, prescriveva che dopo l'introito il pontefice lasciasse l'altare, si recasse alla cattedra e sedesse *versus ad orientem*. Data la prevalente orientazione con abside ad ovest e facciata ad est delle basiliche romane tale posizione, supponendo la dislocazione della cattedra al centro dell'abside, riusciva come la più semplice ed immediata. Altrettanto non si può dire per i paesi franchi dove da tempo era prevalso l'uso di orientare l'edificio di culto con l'abside ad est. In tal caso, supponendo una disposizione della cattedra al centro dell'abside, sarebbe risultato impossibile rispettare la norma imposta dall'*Ordo I* di sedere *versus ad orientem*. La soluzione fu trovata spostando la cattedra di fianco all'altare: la variazione si può registrare nella sua formulazione più antica nell'*Ordo IV*, che è il primo della collezione detta di Saint-Amand-en-Pevèle conservata in un codice del IX secolo ma la cui formulazione deve risalire agli ultimi decenni dell'VIII, tra il 780 e l'800. Nel riportare il movimento liturgico prescritto dall'*Ordo I* l'autore dell'*Ordo IV* introduce questa significativa variante<sup>26</sup>: egli prescrive che il pontefice « *vadit de dextra parte altaris ad sedem suam et diaconi cum ipso hinc et inde, stantes et aspicientes contra orientem* ». Solo in questo modo, ponendo la cattedra di fronte all'altare ma di fianco ad esso, era possibile rispettare l'esigenza che il celebrante si volgesse verso oriente prescritta dall'*Ordo I*, tanto è vero che l'*Ordo IV* scinde, proprio in relazione alla diversa posizione della cattedra, lo *stat versus ad orientem* dell'*Ordo I*, che presuppone una unitarietà d'azione nel sedere e nel volgersi verso oriente, in uno *stantes et aspicientes contra orientem*, che precisa come sia solo lo sguardo a volgersi verso la direzione prescritta e non l'intera figura. Nel far questo l'autore dell'*Ordo IV* dimentica volutamente le prescrizioni dell'*Ordo II*, che pure certamente conosce perché si rifà ad una collezione che lo contiene, il quale destina la posizione di fianco all'altare alla cattedra del vescovo supplente in caso di assenza del pontefice alla cerimonia religiosa.

Come non possiamo stabilire in quale momento la particolare soluzione della cattedra laterale fu introdotta in S. Maria Maggiore, così non possiamo determinare se essa fu pensata per il vescovo supplente secondo l'uso romano oppure creata, sul finire dell'VIII secolo sulla base delle mutazioni liturgiche in atto nel mondo carolingio. E' certo però che al momento dell'intervento di Pasquale I, dunque tra l'817 e l'824, la cattedra veniva utilizzata dal pontefice e questo doveva apparire come una deroga alle prescrizioni dell'*Ordo Romanus* e un adeguamento alle varianti liturgiche elaborate oltralpe. Al di là dunque delle ragioni di decoro apportate dal *Liber Pontificalis*, appare plausibile pensare che l'azione di Pasquale I sia stata ispirata dal desiderio di ristabilire una disposizione dell'arredo liturgico consona alla tradizione romana e soprattutto al particolare valore di esclusività nell'uso che questa attribuiva al pontefice.

Rifacendoci agli elementi desumibili dalla relazione dello scavo seicentesco e dalla testimonianza del *Liber Pontificalis*, vediamo di determinare l'aspetto delle trasformazioni apportate alla zona presbiteriale. L'elemento di fondo che abbiamo acquisito è che venne creata una struttura a due livelli, l'inferiore più avanzato verso la navata ad una altezza certa di m. 0,33 e il superiore ad una altezza accertata di m. 0,89, che tuttavia non si può ritenere definitiva in quanto non abbiamo dati per giudicare se esso sia stato o meno inglobato intatto nella risistemazione tardo-duecentesca di Niccolò IV. Quello che possiamo determinare è invece l'emergenza verso la navata di questa piattaforma più alta, che evidentemente occupava per intero la zona dell'abside. Tenuto conto che gli scavatori seicenteschi trova-

rono il muro corrispondente alla fronte della piattaforma a 3 palmi e 1/2 dal muro paleocristiano più interno, che sappiamo corrispondere alla fronte dell'arcata di Sisto III, e che il muro stesso era spesso 2 palmi, la piattaforma doveva sopravanzare verso la navata di 5 palmi e 1/2 rispetto all'arcata absidale, dunque di m. 1,22 circa, una sporgenza minima che non veniva ad intaccare la sostanza del primo intercolumnio, all'epoca ancora integro nella sistemazione primitiva con una pinna muraria, che inglobava a metà la prima colonna, emergente dalla spalla dell'abside<sup>27</sup>.

Questa piattaforma interna e più alta costituiva indubbiamente l'elemento appariscente e determinante della sistemazione in quanto ad essa si collegava la situazione dell'altare e della cattedra pontificale. Da un paragrafo della *Descriptio Lateranensis Ecclesiae* relativo a S. Maria Maggiore che, essendo già presente nelle redazioni del testo anteriori a quella definitiva di Giovanni Diacono, sembra risalire al periodo tra il 1073 e il 1118<sup>28</sup> e riflettere uno stato dell'edificio sostanzialmente vicino alla sistemazione di Pasquale I, sappiamo che l'altare aveva una *fenestella confessionis* e che « *fenestra enim haec ita est sub altari, sicut arca sub altari sancti Petri* ». In altri termini la *fenestella* si apriva non nell'altare ma al di sotto di esso, come nella sistemazione di S. Pietro operata da Gregorio Magno, e tale rimase anche dopo le trasformazioni subite sia nel duecento che nel cinquecento, come si deduce da una incisione del De Angelis degli inizi del seicento<sup>29</sup>. L'introduzione della *fenestella* al di sotto dell'altare spiega, accanto alla necessità di superare il livello presbiteriale paleocristiano, la maggiore elevazione della piattaforma interna. D'altro canto una sistemazione del genere sarebbe stata impossibile se, come pensano Krautheimer e Corbett<sup>30</sup>, il sollevamento complessivo della zona presbiteriale operato da Pasquale I si fosse limitato al livello della piattaforma inferiore, quello di m. 0,33, per tutto il settore, abside compresa.

Ancora la *Descriptio* ci dice che: « *In absida vero Sanctae Mariae est cathedra pontificalis in medio sub vitrea, quae quinque sunt in absida. Haec absida nimis pulchra de musivo est effecta. Nam videntur a pluribus pisces ibi in floribus, et bestiae cum avibus, inter chorum et altare* ». Sarà bene soffermarci brevemente sulla seconda parte di tale citazione in quanto è stato spesso oggetto di discussione il fatto se si debba intendere l'espressione riferita ad un mosaico absidale o ad uno pavimentale<sup>31</sup>. A me sembra che la seconda ipotesi debba comunque essere scartata. Sia che si voglia far risalire il pavimento all'epoca di Pasquale I sia che si voglia pensare ad un restauro posteriore, è estremamente sporadico e tardo, nella tradizione medioevale romana, l'uso di litostrati figurati che compaiono semmai in ambito campano, comunque non prima del finire dell'XI secolo<sup>32</sup>, in termini tuttavia assai più sobri di quanto lasci intendere il testo, le cui parole si addicono in tutto e per tutto ad un mosaico absidale, sia esso paleocristiano o più tardo. La difficoltà posta dalla espressione finale *inter chorum et altare* può essere del resto superata supponendo una errata interpunzione e una caduta nel testo, per cui essa si riferisce ad un successivo scomparso periodo e non alle parole precedenti<sup>33</sup>, oppure ritenendo che, in modo improprio ma non del tutto ingiustificato, l'autore abbia voluto indicarci, tenuto conto che l'altare si trovava al limite esterno della conca absidale, che la decorazione a mosaico si estendeva per l'intera ampiezza di questa, probabilmente in una fascia orizzontale a semicerchio alla base della calotta il cui diametro veniva grosso modo a coincidere con la fronte presbiteriale. Ciò che più conta è sapere che l'abside aveva cinque finestre e che in corrispondenza di quella mediana, come giustamente hanno pensato Krautheimer e Corbett, si dovette disporre la cattedra marmorea di Pasquale I, posta su una piattaforma circondata su tre lati, come indica espressamente con particolare rilievo il *Liber Pontificalis*, da gradini, in modo da farne il punto più alto ed isolato di tutta la situazione presbiteriale. Non possiamo determinare qua-

le livello la cattedra raggiungesse e se essa fosse in qualche modo collegata con la decorazione pittorica vista dagli scavatori seicenteschi tra m. 1,71 e m. 1,60 e con i possibili *vela* sottostanti, come del resto non abbiamo elementi per assegnare questa decorazione alla epoca di Pasquale I o ad un momento sia anteriore che posteriore. Solo sappiamo dal *Liber Pontificalis* che il pavimento intorno all'altare fu decorato con marmi preziosi, presumibilmente quelli trovati nel seicento tra il detrito di riempimento del più alto piano presbiteriale tardo-duecentesco.

Tra i donativi che Pasquale I fece alla chiesa dopo la trasformazione il *Liber Pontificalis*<sup>34</sup> ricorda: « *Fecit etiam ante vestibulum altaris rugas maiores ex argento* ». Più che le cancellate argentee che Krautheimer e Corbett hanno pensato di ricomporre nella forma di una *schola cantorum*, ci interessa l'espressione *vestibulum altaris*, poiché essa indica lo spazio corrispondente al lastricato in marmo a quota m. 0,33 sotto il quale gli scavatori seicenteschi trovarono il pavimento primitivo della basilica. Questa bassa piattaforma era certamente conclusa sulla fronte dalla *pergula* composta da sei colonne di porfido sormontate da un architrave marmoreo e chiusa a destra e a sinistra, rispetto all'entrata centrale, da lastre anch'esse di porfido, quale è ricordata dal *Liber Pontificalis*. Una ulteriore indicazione ci è data dalla *Descriptio Lateranensis Ecclesiae*. Nel riferire i luoghi dell'edificio dove tradizionalmente si riteneva che fossero nascoste le reliquie dell'apostolo Matteo, il testo dice: « *Credunt quidam, quia sub ingenti lapide marmoreo requiescit in terram, qui lapis est ante altaris fenestram* ». Questa ampia lastra di marmo posta davanti alla *fenestella confessionis* va associata a quella trapezoidale trovata nel seicento nella zona a sinistra dell'altare, per concludere che tutto il settore basso e avanzato del presbiterio presentava una pavimentazione a larghi campi marmorei, volutamente diversa nel gusto e nella qualità coloristica unitaria rispetto a quella della zona sopraelevata tra la cattedra e l'altare.

Non abbiamo dati precisi per determinare di quanto il *vestibulum* avanzasse dentro alla navata, tuttavia in proposito è possibile compiere qualche deduzione. Dal *Liber Pontificalis*<sup>35</sup> sappiamo che sempre Pasquale I « *fecit iuxta vestibulum altaris in absidam vela de quadrapulo numero XII* ». Dato che i *vela*, se connessi al *vestibulum*, dovevano necessariamente essere legati agli intercolumni della *pergula*, questa, avendo sei colonne, ne poteva accogliere solo quattro, escludendo il passaggio centrale: i restanti otto dovevano essere legati agli intercolumni che fiancheggiavano il *vestibulum*, dunque quattro per parte. All'epoca di Pasquale I, come si può dedurre dall'esistenza più volte provata dal *Liber Pontificalis* di 42 intercolumni<sup>36</sup>, il colonnato si presentava integro nella sua condizione originaria con 22 colonne per parte ordinatamente disposte, ivi comprese quelle inglobate a metà nelle pareti, senza che nella zona prossima all'abside esistessero le irregolarità attuali introdotte, tra il '500 e il '700, per adattare il colonnato alla presenza delle cappelle Sistina e Paolina. Se l'ipotesi che il *vestibulum* avanzasse consistentemente nella navata è accettabile, la *pergula* si doveva disporre in linea con la quinta coppia di colonne a partire dall'abside. Nella pianta del De Angelis, anteriore al 1590 quando i colonnati furono manomessi per la prima volta, questa zona appare priva della pavimentazione cosmatesca che fu probabilmente introdotta in tutto il resto dell'edificio nel corso del XII secolo<sup>37</sup>, molto prima dell'intervento tardo-duecentesco di Niccolò IV al quale solo possiamo attribuire, in mancanza di prove in contrario, l'abbattimento della sistemazione creata da Pasquale I. Ciò significa che questa zona, al momento della creazione del pavimento, era ancora occupata dalla struttura più antica: il *vestibulum* appunto che, sulla base delle dimensioni degli intercolumni originari superstiti, si può valutare avesse una profondità di circa 12 metri. Questo tra l'altro spiega perché i due pulpiti, oggi scomparsi ma ancora visibili nella pianta del De Angelis, che, sulla

base di una testimonianza del Panvinio, sappiamo aggiunti sotto il pontificato di Alessandro III, dunque tra il 1159 e il 1181 in un momento in cui il *vestibulum* doveva ancora esistere, furono posti così avanzati, a 3/4 della navata<sup>38</sup>.

La sistemazione presbiteriale operata da Pasquale I a S. Maria Maggiore appare a questo punto ricomposta nelle sue linee essenziali. Nel suo valore liturgico essa si conferma mossa dal desiderio di una stretta reintegrazione della struttura architettonica alle esigenze del rito romano. Nell'*Ordo IV*, che già in precedenza abbiamo visto essere il primo portavoce delle modifiche apportate alla liturgia romana in ambito carolingio, la disposizione laterale della cattedra, come a S. Maria Maggiore avanti la riforma di Pasquale I, comporta una serie di conseguenze ben determinabili<sup>39</sup>. Anzitutto la zona absidale, il *largum locum* del *Liber Pontificalis* che suggerisce al pontefice come operare la modifica, data l'assenza della cattedra, resta completamente libera: ne nasce di conseguenza una nuova disposizione degli officianti. Diaconi e suddiaconi si allineano ai lati della cattedra nella sua nuova posizione mentre, dopo la lettura del Vangelo, i sette accoliti pongono i candelieri dietro l'altare, lasciando libero lo spazio antistante per i movimenti connessi alla raccolta delle offerte e alla comunione. La *schola cantorum* a sua volta abbandona lo spazio solitamente destinato nella navata per disporsi sul lato sinistro del presbiterio, di fianco all'altare e di fronte alla cattedra. L'intervento di Pasquale I, *sanctissimus et orthodoxus pontifex, divina inspiratione pulsatus* secondo l'attacco del *Liber Pontificalis*, evidentemente esclude in modo drastico che una tale disposizione liturgica si possa verificare anche in una chiesa romana e ristabilisce, attraverso le marcate cesure determinate dalle variazioni di livello, gli spazi destinati ai singoli officianti secondo l'*Ordo Romanus*, ribadendo altresì, mediante il suo totale isolamento, il valore simbolico della cattedra pontificale.

Nelle sue componenti la sistemazione operata da Pasquale I trova un antecedente nella partizione introdotta in S. Pietro da Leone III, tra il 795 e l'816, mediante colonne e cancellate metalliche, sulla preesistente struttura di età gregoriana, quando era stato creato nell'edificio un presbiterio sopraelevato rispetto alla navata. Dai passi con cui il *Liber Pontificalis* descrive i donativi possiamo infatti dedurre l'esistenza di un *circuitum sedis*, di un *presbiterium* e di un *vestibulum* che coincidono nella successione con quanto realizzato architettonicamente a S. Maria Maggiore<sup>40</sup>.

In ambito romano tuttavia la trasformazione apportata in quest'ultimo edificio, proprio per il nuovo valore di elemento costruito, segna a sua volta una tappa determinante nel IX secolo per il restauro e la ristrutturazione delle chiese paleocristiane negli spazi più direttamente interessati alla celebrazione della liturgia.

E' qui il caso di ricordare due restauri, perché essi modificarono solo la zona presbiteriale di costruzioni più antiche e perché il *Liber Pontificalis*, nel descriverli, ci offre una serie di motivazioni che sottolineano il senso di prototipo assunto dall'azione di Pasquale I: si tratta dei lavori eseguiti in S. Maria in Trastevere e nella costantiniana basilica del Salvatore, cioè S. Giovanni in Laterano.

A S. Maria in Trastevere Gregorio IV, tra l'827 e l'844, promuove una radicale trasformazione della zona presbiteriale i cui presupposti di fondo è dato conoscere, anche se in modo problematico, grazie al recente ritrovamento di una pianta, probabilmente del Vespignani, disegnata in occasione di uno scavo condotto durante i restauri ottocenteschi<sup>41</sup>. L'intervento, secondo il *Liber Pontificalis*<sup>42</sup>, fu motivato dalle stesse ragioni di decoro espresse a proposito dei lavori di Pasquale I in S. Maria Maggiore: « *Nam prius altare in humili loco situm fuerat, pene in media testudine, circa quod plebs utriusque sexus conveniens,*

*pontifex cum clero plebi confuse immixto sacra misteria celebrabat; sed et sancta corpora beatorum Calisti et Cornelii et Calepodi in meridiana plaga aecclesiae tumultata postergum populi iacentia non condigne honorificabantur* ». Anche in questo caso però le motivazioni reali sono evidentemente di ordine liturgico: la disposizione troppo avanzata dell'altare contrastava con i movimenti previsti dall'*Ordo Romanus*, in particolare con la necessità del pontefice di muoversi tra l'altare e la cattedra al centro dell'abside e con i passaggi che doveva compiere davanti all'altare per la raccolta delle offerte e la comunione. La trasformazione apportata coincide nella sostanza con quella di S. Maria Maggiore: « *Nam effosso clandestino antro, summa cum reverentia praefata sancta corpora elevans, in occidentali plaga eiusdem aecclesiae, hoc est in ambitu abside, honorifice collocando occuluit; circa quae quam maxime molis aggerem, comptum miris lapidibus tribunal erigens decoravit. Supra que confessionem respicientem ad ortum solis miri odoris celaturarum ornata compagine coaptavit infra consurgentes siquidem bases altaris, quod miri metri et ornatus modulo ex argento perspicue comens, in honore sanctae Dei genetricis Mariae semper virginis, elato scilicet priori, erexit inter consurgentes operis gradus* ». Dalla pianta ottocentesca, pur con le difficoltà di interpretazione che essa presenta a causa della mancata indicazione dei livelli relativi ai vari ritrovamenti, possiamo valutare, almeno nelle sue linee generali, il senso dell'intervento: come a S. Maria Maggiore fu creato un podio absidale, avanzato verso oriente, che sollevava in modo consistente l'altare rispetto alla navata. Una *fenestella confessionis* fu aperta al centro della fronte di tale proiezione, al di sotto dell'altare e tra le due scale che salivano lateralmente al piano sopraelevato. Già in precedenza abbiamo visto come il *Liber Pontificalis* ricordi che: « *Ante quod presbiterium ampli ambitus operosi operis funditus construxit, cui ex septemtrionali plaga lapidibus circa septimum matroneum adposuit* ». Davanti alla piattaforma più alta fu dunque creata una ulteriore struttura che, sulla base delle risultanze dello scavo, possiamo riconoscere come un recinto colonnato chiuso da parapetti il quale, dopo aver aggirato le due scale, doveva inoltrarsi nella navata. Anche se non abbiamo elementi per definire le reali dimensioni di questo spazio recintato e per precisare il suo concreto rapporto costruttivo con le probabili strutture del IX secolo quali appaiono dalla pianta ottocentesca, è per altro evidente la sua identità funzionale con il *vestibulum* di S. Maria Maggiore.

Ed è proprio una struttura analoga al *vestibulum* ad essere introdotta da Sergio II nell'844 in S. Giovanni in Laterano, a conferma della ormai acquisita diffusione del tipo. Vediamo ancora in proposito il *Liber Pontificalis*<sup>43</sup>: « *Nam ambitus sacri altaris, qui stric-tim in ea fuerat olim constructus, largiorem proprio digito designans a fundamentis perfecit, pulcrisque columnis cum marmoribus in gyro sculptis splendide decoravit, ubi nunc sacra plebs in administratione sacri largiter consistit officii* ». L'acquisizione di maggiore spazio davanti all'altare e la sua recinzione appaiono poste finalmente in diretta relazione con le necessità del movimento liturgico. Ma il *Liber* ricorda ancora: « *Ubi etiam confessionem mirificam, Christo cooperante, construxit, et argenteis tabulis auroque perfusis fulgide com- psit; quam propriis manibus consecrans reliquias posuit* ». Dobbiamo dedurre che la creazione di una *confessio*, fosse essa una vera e propria cripta o una semplice *fenestella confessionis*, come sembra indicare la più tarda *Descriptio Lateranensis Ecclesiae*<sup>44</sup>, posta al di sotto dell'altare, dovette comunque determinare un sollevamento della zona retrostante al *vestibulum*, con la conseguente introduzione di una duplicità di livello nello spazio destinato all'azione liturgica il cui modello generale fu ancora la sistemazione presbiteriale di S. Maria Maggiore.

<sup>1</sup> L. DUCHESNE, *Le Liber Pontificalis*, texte, introduction et commentaire, 2 voll., Paris 1886-1892, vol. II, p. 60 (in seguito citato come L. P.).

<sup>2</sup> G. B. DE ROSSI, *L'abside della basilica severiana di Napoli*, in « *Bullettino di archeologia cristiana* », serie III, V, 1880, pp. 114-160, in part. pp. 149-150.

<sup>3</sup> B. BIAGETTI, *Indagini intorno all'antica abside della basilica di Santa Maria Maggiore*, in « *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* », serie III, Rendiconti, 9, 1933, p. 33-43; A. SCHUCHERT, *S. Maria Maggiore zu Rom, I. Die Gründungsgeschichte der Basilika und die ursprüngliche Absisanlage*, in « *Studi di antichità cristiana* » pubblicati per cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, XV, Città del Vaticano 1939, pp. 118-146; R. KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum christianarum Romae (sec. IV-IX)*, in « *Monumenti di Antichità Cristiana* » pubblicati dal Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, serie II, vol. III, Città del Vaticano 1971, pp. 32-35 (ed. italiana in seguito citata come KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum*).

<sup>4</sup> KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum*, pp. 53-54 e fig. 54.

<sup>5</sup> KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum*, p. 34.

<sup>6</sup> Uno studio complessivo dei lavori promossi da Niccolò IV in S. Maria Maggiore è quello di J. GARDNER, *Pope Nicholas IV and the decoration of Santa Maria Maggiore*, in « *Zeitschrift für Kunstgeschichte* », 36, 1973, pp. 1-50.

<sup>7</sup> La lettera del canonico Strozzi datata 30 dicembre 1747 e contenuta in un ms. della Vallicelliana, il T 86, è stata parzialmente edita da G. BIASIOTTI, *La basilica di S. Maria Maggiore a Roma*, in « *Bollettino d'arte* », 1915, pp. 136-148, in part. p. 146, in nota.

<sup>8</sup> KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum*, p. 39.

<sup>9</sup> La relazione contenuta nel Cod. Chig. 557 è stata parzialmente edita da G. BIASIOTTI, *La basilica di S. Maria Maggiore prima delle rinnovazioni del sec. XV*, in « *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* », 35, 1915, pp. 15-40, in part. pp. 30-31, in nota.

<sup>10</sup> KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum*, p. 29.

<sup>11</sup> A. SCHUCHERT, *S. Maria Maggiore zu Rom, op. cit.*, p. 132; KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum*, p. 35.

<sup>12</sup> A. SCHUCHERT, *S. Maria Maggiore zu Rom, op. cit.*, pp. 123-135; KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum*, pp. 34-35 che respinge l'ipotesi dello Schuchert che nella risega e nella soprastante parete si possano riconoscere due tempi distinti di costruzione per cui la zona inferiore risalirebbe alla *Basilica Liberii* fondata nel IV secolo, mentre il resto sarebbe da assegnare al V, all'epoca di Sisto III.

<sup>13</sup> L. P., II, p. 29.

<sup>14</sup> KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum*, p. 24.

<sup>15</sup> Per gli *Ordines* si rimanda alla fondamentale edizione di M. ANDRIEU, *Les Ordines Romani du haut moyen âge*, I, Les manuscrits, Louvain 1931; II, Les textes (*Ordines I - XII*), ibid. 1948; III (*Ordines XIV - XXXIV*), ibid. 1951; IV (*Ordines XXXV - XLIX*), ibid. 1956; V (*Ordo L*), ibid. 1961 (in seguito citato come ANDRIEU). Per il pontificale romano-germanico si veda l'edizione critica di C. VOGEL-R. ELZE, *Le Pontifical romain-germanique du dixième siècle*, I-II, *Le texte*, in « *Studi e testi* », 226-227, Città del Vaticano 1963; III, *Introduction générale et tables*, in « *Studi e testi* », 269, ibid. 1972, in part. vol. III, pp. 44-51.

<sup>16</sup> ANDRIEU, I, 69-75; 113-118 (vol. II, pp. 91-92; 103-106).

<sup>17</sup> L. P., II, p. 80.

<sup>18</sup> L. P., II, p. 15.

<sup>19</sup> Sulla destinazione liturgica delle varie zone dell'edificio sacro nell'altomedioevo romano v. TH. F. MATHEWS, S. J., *An early roman chancel arrangement and its liturgical functions*, in « *Rivista di archeologia cristiana* », XXXVIII, 1962, pp. 73-95 con il quale tuttavia non concordo nella identificazione delle posizioni del *senatorium* a destra e del *matroneum* a sinistra.

<sup>20</sup> Sul problema della cattedra in epoca paleocristiana si rimanda agli studi fondamentali di TH. KLAUSER, *Die Kathedra in Totenkult des heidnischen und christlichen Antike*, in « *Liturgiegeschichtliche Forschungen* », 9, Münster 1927 e di E. STOMMEL, *Die bischöfliche Kathedra im christlichen Altertum*, in « *Münchener Theologische Zeitschrift* », III, 1952, pp. 17-32.

<sup>21</sup> ANDRIEU, II, 1-3 (vol. II, p. 115).

<sup>22</sup> ANDRIEU, XLIV, 3-16 (vol. IV, pp. 431-433).

<sup>23</sup> L. P., II, p. 30 dove si parla di un *circuitum sedis*, quindi di una cattedra al centro dell'emiciclo absidale. Per la prima disposizione di una cattedra fissa in questo settore dell'edificio v. M. MACCARRONE, *La storia della cattedra*, in *La cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano*, in « *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* », serie III, Memorie, vol. X, Città del Vaticano 1971, pp. 3-70, in part. p. 8, in nota.

<sup>24</sup> ANDRIEU, L, XXVII, 13 (vol. V, p. 248).

<sup>25</sup> Su questo particolare problema e più in generale sulle varianti apportate in ambito carolingio all'*Ordo Romanus* v. C. VOGEL, *Versus ad Orientem. L'orientation dans les Ordines Romani du haut moyen âge*, in « *Studi Medievali* », serie III, I, 1960, pp. 447-469, in part. pp. 461-467.

<sup>26</sup> ANDRIEU, I, 51 e IV, 18 (vol. II, p. 83 e p. 159).

<sup>27</sup> KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum*, p. 38.

<sup>28</sup> *Descriptio Lateranensis Ecclesiae*, in *Codice topografico della città di Roma*, a cura di R. VALENTINI e G. ZUCCHETTI, vol. III, Roma 1946, pp. 326-373, in part. pp. 359-360. Per le questioni relative alla storia dei manoscritti della *Descriptio* v. C. VOGEL, *La Descriptio Ecclesiae Lateranensis du diacre Jean*, in « Mélanges en l'honneur de Monseigneur Michel Andrieu », Strasbourg 1956, pp. 457-476.

<sup>29</sup> KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum*, p. 29, fig. 30. L'incisione, tratta da DE ANGELIS, *Basilicae S. Mariae Maioris de Urbe Descriptio et Delineatio*, Roma 1621, prova l'esistenza di una risistemazione cinquecentesca della *fenestella confessionis* rispetto allo stato cui la dovettero portare i lavori di Niccolò IV. Sulla sistemazione della zona presbiteriale di S. Pietro promossa da Gregorio Magno v. J. TOYNBEE-J. W. PERKINS, *The Shrine of St. Peter and the Vatican Excavations*, London 1956, pp. 212-219.

<sup>30</sup> KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum*, p. 53, fig. 54.

<sup>31</sup> Per la discussione relativa a questo particolare problema si rimanda a G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967, vol. I, p. 365, in nota, con rendiconto critico sulla bibliografia precedente.

<sup>32</sup> Sui caratteri dei pavimenti a tarsie dell'altomedioevo romano v. G. MATTHIAE, *Componenti del gusto decorativo cosmatesco*, in « Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte », N. S., I, 1952, pp. 249-281, in part. pp. 250-253.

<sup>33</sup> Cfr. C. BERTELLI, *L'Enciclopedia delle Tre Fontane*, in « Paragone », 235, 1969, pp. 24-49, in part. p. 40, in nota, dove riporta il parere orale espresso in proposito da Paul Künzle, relativamente ad una incerta interpunzione del testo, con conclusioni tuttavia opposte rispetto alle mie, in quanto basate su una diversa, più antica edizione.

<sup>34</sup> L. P., II, p. 60. Cfr. KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum*, p. 54, fig. 54.

<sup>35</sup> L. P., II, pp. 61-62.

<sup>36</sup> KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum*, p. 28 e pp. 48-49.

<sup>37</sup> KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum*, p. 32 e p. 29, fig. 29. La pianta è tratta da DE ANGELIS, *Basilicae S. Mariae Maioris de Urbe Descriptio et Delineatio*, op. cit.

<sup>38</sup> PANVINIO, *De paecipuis Basilicis*, 1570, pp. 236-237, cit. da KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum*, p. 32, in nota.

<sup>39</sup> Vedi in proposito C. VOGEL, *Versus ad Orientem*, art. cit., pp. 463-464.

<sup>40</sup> L. P., II, p. 15 e p. 30.

<sup>41</sup> La pianta ottocentesca è stata pubblicata indipendentemente e con divergenti interpretazioni da G. BERTELLI, *Una pianta inedita della chiesa alto-medioevale di S. Maria in Trastevere*, in « Bollettino d'arte », serie V, LIX, 1974, 3-4, pp. 157-160 e da D. KINNEY, *Excavations in S. Maria in Trastevere, 1865-1869: a drawings by Vespignani*, in « Römische Quartalschrift für christliche Altertumkunde und Kirchengeschichte », 70, 1975, 1-2, pp. 42-53.

<sup>42</sup> L. P., II, p. 80.

<sup>43</sup> L. P., II, p. 91. Sui lavori di Sergio II al Laterano v. PH. LAUER, *Le palais de Latran*, Paris 1911, pp. 127-129.

<sup>44</sup> *Descriptio Lateranensis Ecclesiae*, op. cit., pp. 336-337: « ...eiusdem ecclesiae ara principalis est arca foederis Domini, vel, ut aiunt, arca est inferius, et altare ad mensuram longitudinis, latitudinis et altitudinis arcae conditum est superius, inter quattuor columnas de rubeo porfirio sub quodam pulchro ciborio... ».





## IL LIBER PONTIFICALIS E LA QUESTIONE DELLE IMMAGINI DA SERGIO I A ADRIANO I (\*)

MARIA ANDALORO

La questione delle immagini, nella sua prima fase, coincidente all'incirca con l'VIII sec., si sviluppa, come è noto, a Costantinopoli lungo i fronti antitetici dell'intransigenza iconoclasta e della difesa ad oltranza dell'immagine.

Da parte iconoclasta i momenti di massima affermazione vengono raggiunti nel 730 col decreto di interdizione delle immagini, promulgato da Leone III l'Isaurico e col sinodo del 754; ma un trentennio dopo il partito iconodulo prevale nettamente nel Concilio niceno del 787, imperatori Irene e Costantino.

Questo, scheletricamente, l'intreccio dei dati che fa da sfondo al problema preso in esame.

A Roma, dove la questione delle immagini rimbalza immediatamente da Costantinopoli, essa viene seguita con molta attenzione e da presso in tutti gli episodi che la investono dal 726 al 787. L'impegno pro immagine è fuori discussione, la difesa ferma e tempestiva guida la politica romana che sarà di diversificazione o di appoggio, a seconda del prevalere a Costantinopoli del movimento iconomaco o iconodulo.

Testimoniano questo complesso, intricato e movimentato gioco due gruppi di documenti: il fitto carteggio di alcuni papi come Gregorio II e Adriano I agli imperatori bizantini e ai patriarchi della chiesa costantinopolitana e il Liber Pontificalis.

La lettura e l'analisi approfondita di tali testi permetteranno forse di cogliere più precisamente di quanto non sia stato possibile fino ad oggi la posizione iconodula romana, di isolarne la voce fra quella orientale, estremamente impegnata e tutta compresa nella spirale cristologica (vedi Giovanni Damasceno e i padri niceni), e quella occidentale, equilibrata e più libera, dei Libri Carolini.

In questa relazione ci si è limitati esclusivamente ad una lettura « stratificata » del Liber Pontificalis, il quale sia a livello di cronaca che a livello dottrinale si è dimostrato ricco di spunti ed informazioni.

Il Liber Pontificalis è senza dubbio il documento più cronachistico fra quelli riguardanti il medesimo argomento; quanto però alla dottrina appare meno agguerrito.

Appunto come per un giornale, il suo valore consiste soprattutto nella tempestività dell'informazione, nella esattezza e ricchezza dei dati; talvolta però anche moventi dottrinali fanno capolino e spesso sono leggibili fra le righe, come in filigrana. Le informazioni del

\* Si pubblica integralmente in questa sede il testo quale fu letto il 3 maggio 1976 in occasione della Settimana Carolingia. L'ottica e i limiti cronologici di questa relazione - indagine parziale di uno studio più ampio e tuttora in via di elaborazione su tutta la questione romana delle immagini dal VI al IX secolo - sono quelli indicati nel titolo.

Liber Pontificalis sono perciò immediate, esatte, circostanziate e soprattutto perché immediate spesso ricche di spessore emotivo. Dal Liber Pontificalis più e meglio che da altri documenti maggiormente impegnati è possibile ricavare insieme alle vicende l'eco suscitata dalle stesse: oltre la notizia, la temperatura emozionale circolante a Roma durante i *mosimus orthodoxe fidei defensor* » viene definitivamente più accesi del dibattito.

Ecco alcuni casi indicativi. Nella vita di Gregorio II (715-731) il resoconto delle distruzioni delle immagini, della scialbatura delle pitture murali avvenute a Costantinopoli per volontà dell'imperatore Leone, è dato come al rallentatore, e con accuratezza. « *Fortissimus orthodoxe fidei defensor* » viene definito papa Paolo I (757-767), i cui tentativi pro-immagine sono reiterati e solenni; il predecessore di Paolo, Stefano II (752-757) è l'« *amator ecclesiarum Dei* », il « *fortissimus etiam ovilis sui cum Dei virtute traditionem etiam ecclesiasticam firma stabilitate conservans* ». A Stefano II stava perciò a cuore la Chiesa come istituzione, ma anche la chiesa come luogo di culto, la sua tradizione e il suo decoro. E ciò viene ribadito a Roma nel momento in cui l'imperatore bizantino nel sinodo iconomaco del 754 non riconoscendo il decoro della chiesa ne infirmava conseguentemente anche la tradizione.

Nel Liber Pontificalis i riferimenti alla questione delle immagini si fanno sempre più espliciti e diffusi nelle vite di Stefano III (768-772) e di Adriano I (772-795).

Con Stefano III le iniziative si infittiscono e culminano nella promulgazione del Concilio. Le pagine che si riferiscono a tale evento meritano particolare attenzione. Il loro tono è fermo nelle argomentazioni dottrinali, indulge al contenutismo psicologico quando si tratteggia il rapporto fedele-immagine « *magno honoris affectu* », « *honoris affectu* », e infine diventa duro nel condannare « *execrabilem illam synodum* », ossia il sinodo del 754. Tono solenne e compatto nel riferire le decisioni conciliari, ma partecipe quando si illustra la processione compiuta a chiusura del Concilio, quella processione di clero e fedeli che si conclude a S. Pietro, nella basilica dove Leonzio scrinario, « *in ambonem ascendens* », « *extensa voce* » leggerà al popolo le decisioni del Concilio.

Le informazioni desumibili dalla vita di Adriano I si addensano prevalentemente intorno agli anni in cui a Bisanzio maturano nuovi eventi: la crisi del movimento iconoclasta, la sua momentanea sconfitta di contro all'affermazione della iconodulia culminante nel VII Concilio niceno del 787. Cambiano in questi anni i rapporti tra Roma e Bisanzio, tra Occidente ed Oriente. Dalle posizioni dure e ferme, dagli anatemi e dalla frattura di fatto avvenuta tra le due chiese nei decenni precedenti, si passa con Adriano I a posizioni più morbide e sfumate.

Tali gli accenni diretti e per lo più cronachistici offerti dal Liber Pontificalis. Ma sulla questione delle immagini è possibile distillare ulteriormente una notevole messe d'informazioni indirette qualora si consideri il Liber Pontificalis sotto l'aspetto della sua natura d'inventario: un inventario di un'enorme quantità e varietà di oggetti. Secondo quest'ottica ho proceduto alla schedatura analitica del materiale offerto dal Liber Pontificalis nei limiti cronologici che vanno da Sergio I (687-701) ad Adriano I (772-795) e ne ho interpretato i dati.

*Termini relativi alla raffigurazione pittorica: Imago - effigies - figura - pictura - acheropoietos*

Dallo spoglio dei termini usati nel Liber Pontificalis per la rappresentazione pittorica lungo l'arco di circa un secolo, da Sergio I ad Adriano I, si può precisare che essi sono: *imago*, *effigies*, *pictura*, più raramente *figura*. *Imago*, *effigies*, *figura* corrispondono al termine

greco εἰκων, mentre *pictura* sta ad indicare più genericamente una rappresentazione pittorica parietale con presumibile riferimento ad una tematica di tipo narrativo. Le *imagines*, *effigies*, *figurae* sono menzionate quasi esclusivamente in contesti di donazioni; la frase tipo è: il papa... « fecit imaginem ». Talvolta *effigies* è rafforzativo, come per esempio in « fecit imaginem deauratam... habentem effigiem Salvatoris... » (Adriano, vol. I, p. 504), quando non è sinonimo di *imago* (per es. « effigiem Sancte Dei genitricis »: Paolo, vol. I, p. 465). Solamente per le *picturae* vengono usati talvolta verbi più specifici e che tradiscono una maggiore elasticità lessicale e semantica. Zaccaria (741-752) « musibo et pictura ornavit ». Paolo (757-767) « pictura miro decore inlustravit ». In definitiva è da sottolineare la fissità e la schematicità lessicale del Liber Pontificalis che elude anche la tentazione di mutuare termini dall'area bizantina. E' sintomatico infatti che il termine *icona* nel Liber Pontificalis ricorra esclusivamente a partire dal 5° decennio del IX secolo, da Sergio II (844-47) in poi, quando cioè il trionfo dell'iconodulia è definitivo anche a Bisanzio.

Sarà da precisare inoltre come nell'area latina, non ricorrendo nel corso del sec. VIII il termine *icona*, manca di conseguenza l'uso di altri termini e di nessi come « anagrafesi iconica » o « anatiposi iconica », così frequenti nei documenti bizantini; né a Roma, a riprova della rinnovata attenzione al problema delle immagini, si produce alcun autonomo arricchimento lessicale. Perciò tenendo presenti i caratteri del quadro lessicale delineato prima, cioè da una parte la sua esiguità e dall'altra la fedeltà alla lingua latina, appare senz'altro eccezionale l'uso del termine « *acheropsita* », riferito unicamente all'immagine del Salvatore in S. Giovanni in Laterano. Nella vita di Stefano II (752-57) viene ricordata con rilievo la grande, solenne processione che nell'anno 753 mosse da S. Giovanni a S. Maria Maggiore per impetrare la salvezza di Roma dal flagello longobardo. In quell'occasione papa Stefano II portò sulle spalle « proprio umero » la « *sanctam imaginem Domini Dei et Salvatoris Jesu Christi quae acheropsita nuncupatur* ».

Che cosa fosse un'immagine *acheropita*, « non fatta da mano umana » cioè, doveva essere ben chiaro ai Romani. Il termine greco infatti non poteva essere oscuro nel suo significato a scampo di una totale incomprensione. E' opportuno ricordare che la tradizione di immagini dalla fattura soprannaturale è testimoniata più volte già nel corso del VI secolo: fra tutte vanta una fortuna senza pari l'immagine edessena, con il volto impresso da Cristo per contatto su un panno e inviata al re di Edessa Abgar; inoltre a Roma esiste a riguardo una testimonianza anteriore a questa offerta dal Liber Pontificalis. Ci riferiamo all'*Itinerario di Salisburgo*, la cui prima redazione risale al 4° decennio del VII secolo, che menziona nella basilica di S. Maria in Trastevere una « *imago Sanctae Mariae quae per se facta est* ». Tale preziosissima testimonianza conferma che il concetto di *acheropicità* doveva essere familiare al mondo romano nel 753 quando a quel concetto noto si lega l'inedito e greco termine « *acheropoiotos* ».

L'*acheropicità* è argomento molto sfruttato nella difesa iconodula tanto in Oriente (cfr. G. Damasceno, Περὶ εἰκόνων, De sanctorum imaginibus, libro IV, cap. XVI, col. 1173; dello stesso l'*Oratio Apologetica prior adversus eos qui sacras imagines abyciunt*, col. 1262, e gli Atti del Concilio niceno del 787) quanto in Occidente (Lettere di Adriano I e Sergio III al Concilio romano). Mentre però nei documenti ricordati l'argomento delle *acheropite* è afferente al piano dottrinale, nel Liber Pontificalis l'*acheropicità* non scatta a quel livello, ma a quello psicologico delle emozioni: l'*acheropicità* come miracolosità. Infatti quando, per la seconda volta, viene menzionata l'immagine del Laterano, nella vita di Leone IV (847-855), essa non è ricordata come *acheropita*, ma più comunemente come « *sancta icona* ». La ragione

c'è: gli anni di Leone IV coincidono con la ritrovata unità fra Oriente e Occidente proprio sulla legittimità delle immagini sacre; quelli di Stefano II, fra i più cruciali della lotta iconoclasta, esigevano invece una maggiore tensione.

Dal racconto della processione di Stefano II scaturisce il significato salvifico legato alle immagini nel mondo romano. L'acheropita di S. Giovanni è intesa come palladio della città, come salvaguardia contro il pericolo, in senso direi ecclesiale, ecumenico. Ancora sul valore di riparo, di difesa, di schermo delle sacre immagini, ma secondo una dimensione personale e nella fattispecie poco producente, il Liber Pontificalis ci offre una rara e precisa testimonianza. Vita di Stefano III (768-772): cattura di Waldiperto, emissario di Desiderio. Con gran concorso di popolo il vicedominus Cristoforo snidò Waldiperto dalla chiesa di S. Maria ad Martyres, l'ex Pantheon, dove aveva cercato asilo « portante eodem Waldiperto imaginem ipsius Dei genitricis ». Malgrado però si fosse fatto scudo con una sacra immagine — che, per inciso, riteniamo identificabile con l'icona del Pantheon, concordemente datata al 1° decennio del VII sec. —, Waldiperto non trovò scampo. Tradotto al Laterano fu rinchiuso in una delle più tetre prigioni del « cellarium maius ». Qualche giorno dopo egli subiva l'estirpazione degli occhi e della lingua e moriva nel vicino « xenodochium Valerii ».

#### *Sull'aggettivazione delle « imagines » nel Liber Pontificalis*

Le *imagines - effigies - figurae* che ho incontrato nell'inventario offerto dal Liber Pontificalis da Sergio I ad Adriano I sono 35. Tale numero è del tutto indicativo. Inoltre devo precisare al riguardo che: 1) non sono annoverate nella serie delle 35 le *imagines* dal numero imprecisato ricorrenti nelle vite di alcuni papi, come per es. in quella di Giovanni VII (705-707) e di Stefano II (752-757); 2) quando nel menzionare un'immagine si fa riferimento a diverse figure, ma non si può desumere se si tratta di una sola *imago-icona* in cui siano rappresentate più figure o di tante *imagines-icone* quante sono le figure, mi sono attenuta al criterio di considerare l'*imago-icona*, unica. Infine le 35 immagini sono da ascrivere quasi sicuramente tutte quante alla categoria delle « icone », tavole dipinte come si desume dal contesto in cui sono menzionate.

Di queste 35 *imagines-icone* nessuna è accompagnata da un aggettivo che la qualifichi secondo un giudizio, diciamo così, latamente estetico. L'*imago* o è senza aggettivi o è accompagnata da aggettivi del tipo santo, sacro, venerabile (es. « imaginem venerandam », Gregorio II; « imaginem sacratissimam, sanctam », Stefano II), o del tipo vetustissimo, antico (es. « imaginem vetustissimam », Sergio I; « imaginem antiquam », Gregorio III).

Spesso però l'icona viene ricordata coi rivestimenti argentei o dorati e coi gioielli che l'adornavano. Anzi bisogna precisare che delle 35 immagini schedate non tutte sono nuove, più volte invece esse sono menzionate nel Liber Pontificalis perché fu cura di un particolare pontefice farle argentare, riergentare, dorare e adornare di gemme.

Per il tipo di aggettivazione che è pertinente alle immagini si rafforza la convinzione che in area occidentale, analogamente a quanto avviene in quella orientale, l'immagine-icona va qualificata esclusivamente in rapporto al rappresentato. Da ciò deriva il carattere sacro, venerando dell'immagine e il fatto che mai si fa riferimento alla sua fattura, alla sua pittura. Conta che cosa vi è dipinto e non come è dipinto. Vale a dire che il polo attorno a cui ruotano le scarse informazioni offerte dal Liber Pontificalis sulla categoria delle immagini è la

preoccupazione di riferire sul tema, di definire la figura rappresentata, mai le modalità della rappresentazione. Diversamente non è raro poter citare apprezzamenti qualitativi rivolti a categorie di oggetti che non siano le *imagines-icone*.

Dalla catalogazione compiuta su tutto il materiale del Liber Pontificalis da Sergio I ad Adriano I, posso desumere che in tutte le categorie in cui l'ho classificato: pittura, oreficeria, apparati mobili e immobili, decorazioni in senso lato, costruzioni ex novo e restauri, non è raro imbattersi in espliciti o larvati, sempre scheletrici e consueti giudizi estetici.

La « pulchritudo », la « magnitudo », la « mira pulchritudo », la « mira magnitudo », il « decus » ricorrono spesso e svelano un atteggiamento di gusto. Per ridurre all'osso l'esemplificazione: Paolo I (757-62) « picturis miro decore inlustravit » la chiesa di S. Petronilla; Adriano I (772-95) donò alla basilica di S. Pietro « vestem mire pulchritudinis ex auro et gemmis »; ancora Paolo I « musibo et marmoribus decorans et omnem illic ornatum in auro argentoque et diversis speciebus largiens » decorò la chiesa dei Ss. Stefano e Silvestro, la quale è « mirae pulchritudinis »; le 8 colonne di marmo in S. Pietro sono « mirae pulchritudinis sculptas » (vita di Stefano II).

Osservazioni particolari si possono fare intorno alla classe dei rivestimenti argentei, intorno alle argenterie e oreficerie. Innanzitutto impressiona la gran quantità di superfici che venivano argentate o dorate: cibori, pavimenti, altari, cancelli, oltre ai più consueti oggetti dell'arredo liturgico: calici, patene, « cereostata », « gabata », « fara ». Questa categoria di oggetti non viene mai accompagnata da sostantivi astratti come *pulchritudo* e *decus*, ma spesso, per quanto ciò possa sembrare pleonastico, si tende a sottolineare la qualità eletta, la purezza del metallo. L'amore dell'alto medioevo per il bagliore, per la materia preziosa e luminosa, in nessun altro documento esplose così pieno ed ossessivo come nel Liber Pontificalis. Le lunghe, pazienti liste di oggetti (cfr. specialmente quelle nelle vite di Gregorio III ed Adriano I) srotolano luccichii, sempre connessi con il gusto della materia. Nel metallo si assommano il riferimento alla luce, l'idea-madre teologica ed estetica della critica alto-medievale, e il gusto per la preziosità della materia. E nel Liber Pontificalis, oltre che essere luminosi, l'argento e l'oro pesano. Nel tempo considerato, un secolo circa, ho contato approssimativamente ben 8599 libbre d'argento e d'oro! Certo non sarebbero riportati in maniera così accurata quasi tutti i pesi dei singoli oggetti e rivestimenti metallici se il Liber Pontificalis non fosse costruito sulle liste della Tesoreria papale, ma pur tenendo presente questo carattere peculiare al documento che esaminiamo, non è arbitrario leggere nella puntigliosità che presiede alla resa dei conti il gusto della preziosità, della pesantezza, della materia.

Perciò le *imagines-icone*, che sfuggono, come abbiamo già notato, alla sfera dell'apprezzamento qualitativo, in quanto definibili più propriamente in rapporto alle figure sacre rappresentate, rimbalzano all'interno della sfera dell'apprezzamento e del gusto estetici qualora siano adorne di oro e argento e impreziosite dalla luce e dal colore delle gemme. Nelle 35 *imagines-icone* catalogate, almeno 23 sono rivestite di lamine argentee, sono auree e ricoperte di pietre. Nei presbiteri, attorno alle « confessiones », si assiepano più numerosi gli oggetti liturgici, gli ornamenti mobili e no, i mosaici. E' proprio in questa parte della chiesa, dove si condensa e si sprigiona la massima intensità luminosa, che sull'iconostasi troviamo le icone. E' significativo perciò notare che quasi tutte le *imagines-icone* citate dal Liber Pontificalis e destinate all'iconostasi risultano rivestite di lamine argentee. L'aspetto delle immagini icone, soprattutto di quelle destinate alla zona presbiteriale, appare legato non tanto alla pittura quanto al rivestimento luminoso, metallico, materico.

E' proprio attraverso il guscio esterno, la sua veste lucente e riflettente, che l'immagine, spesso molto antica, si aggiorna e trova la strada per essere un'opera sintonizzata al gusto corrente.

Come il quadro dottrinale legato alla presa di posizione della Chiesa di Roma nei riguardi dell'immagine non subisce flessione alcuna nel corso dell'VIII secolo, analogamente, per quanto si può dedurre dal Liber Pontificalis, anche gli intendimenti e le espressioni legate all'oggetto artistico non mutano fino al pontificato di Adriano I. Ma subito dopo Adriano I è possibile cogliere, nel campo delineato, delle anomalie, dei cambiamenti. L'apprezzamento estetico nei riguardi dell'immagine, tassativamente eluso nell'arco di tempo considerato, fa capolino nella vita di Leone III (795--816): « *mire pulchritudinis depicta* » è definita l'« *imago Salvatoris cum regiis* » (sportelli di un trittico?); sotto Pasquale I ci s'imbatte in una « *imaginem pulcherrimam de argento exauratam* », e in un'altra « *mirifice depictam* ».

Ciò avviene all'indomani del pontificato di Adriano I ed è indice della nuova situazione in cui si trova Roma: assorbita nell'orbita carolingia ne mutua il pensiero e la dottrina relativi alle immagini.

L'assoluta dipendenza dell'immagine dalla didascalicità, la « *pictura quasi scriptura* » di S. Gregorio Magno, il carattere eminentemente illustrativo dell'immagine sono le idee-cardine attorno alle quali ruota la questione delle immagini in Occidente nell'VIII secolo. Nell'immagine non c'è spazio per l'indipendenza fantastica, per un improbabile criterio dell'arte per l'arte.

Lo scheletrico linguaggio del Liber Pontificalis fotografa questa situazione dottrinale. I Libri Carolini enucleano invece una teoria che è diversa rispetto a quella di Roma non tanto sul piano dottrinale quanto su quello più propriamente della funzione dell'immagine. Le pitture, le immagini oltre che segni possono essere anche belle. « *Imagines non ad adorandum, sed ad memoriam rerum gestarum et vetustatem parietum habere permittemus* » si legge nella prefazione dei Libri Carolini. Perciò nella Roma già carolingia di Leone III e di Pasquale I, le immagini-icone sono accompagnate da quell'aggettivazione pertinente alla sfera dell'apprezzamento estetico, severamente e coerentemente assente fino ad Adriano I.

\* \* \*

Nel secondo momento dell'indagine condotta sull'inventario del Liber Pontificalis mi sono proposta di appurare i rapporti quantitativi intercorrenti fra le varie categorie di oggetti menzionati ed in particolare di rilevare altri dati relativi alle *imagines-icone*. Ho distinto l'enorme inventario secondo le voci: *pittura*, (cercando di distinguere le *imagines-icone* dalle decorazioni parietali), *orifericerie* e *doni*, *apparati mobili* (« *vela* », « *vestes* », « *cortinae* ») e *immobili*, *decorazioni di vario genere*, *costruzioni ex novo*, *attività di restauro e di rinnovamenti vari e di manutenzione*. Le tabelle, ridotte all'essenziale e secondo la cronologia dei papi, danno i dati riportati a p. 75.

I dati complessivi e approssimativi sono i seguenti: 35 unità per le *imagines - icone*, 14 per le pitture, 240 e più per le argenterie, orficerie e doni; 1400 e più per gli apparati mobili, 26 per la suppellettile immobile, 17 interventi decorativi, 24 costruzioni, 82 o più interventi di restauro, rinnovamenti vari, manutenzione.

La categoria degli apparati mobili – 1400 pezzi e più – è tra tutte la più nutrita; la segue quella sostanziosa della suppellettile liturgica, d'argento, d'oro, ornata di pietre preziose: ben 240 unità, a cui bisogna aggiungere i numerosi doni elencati solo genericamente. Sull'attivi-

	Imagines - Iconae	Picturae	Argent.oref. dona	parati	arr. imm.	decor.	costruz.	restauni
Sergio I (687-701)	5	1 mosaico	13 dona	8	3	1	1	8
Giovanni VI (701-705)				vela	1			1
Giovanni VII (705-707)	« Imagines - per diversas ecclesias »	1 1	1	vela	1 ambone		2	2
Costantino (708-715)	1 Botorea		1					
Gregorio II (715-731)	1	XII apostolos	20 vari doni		2	decorazione in metallo		3
Gregorio III (731-741)	6		20 vari doni	6	6 colonne	1		4
Zaccaria (741-752)	1	3 cicli 1 mos. 1 pittura prof. miniature	1	7 varie		3	3	
Stefano II (752-757)	4		Rugas-canistra ornamenta arg. XL	2			5	7
Paulus (757-767)	1	1 S. Petronilla 1 mosaico	3	palleis		2	4	1
Stefano III (767-772)	1		3					
Adriano I (772-795)	15	1 pittura 1 mosaico	178 varie	1105		10	9	56
	35 + Imagines Giovanni VII	14	240	1400 circa	26	17	24	82

tà costruttiva vera e propria, circa 24 unità, prevale nettamente il quotidiano esercizio degli interventi di restauro, di manutenzione, di parziale rinnovamento (82 unità).

Al confronto, le cifre che totalizzano le *imagines-icone*, 35 o più, e i cicli pittorici, intorno alle 14 unità, appaiono decisamente contenute. Inoltre bisogna precisare che le proporzioni scaturenti dalle cifre totali rispecchiano molto da vicino la situazione legata a ciascuna sezione cronologica corrispondente all'epoca di un pontificato; solo con qualche eccezione – vedi Giovanni VII (705-707) e Zaccaria (741-52), pontificati durante i quali prevale decisamente l'attenzione al genere figurativo.

L'analisi dei dati relativi alle immagini-icone permette di fare le seguenti precisazioni.

a) il numero contenuto nelle immagini-icone, 35 o poco più distribuito nell'arco di 100 anni, si contrappone nettamente all'esorbitante proliferazione delle immagini in ambito bizantino. Sarà opportuno notare che a Roma durante il divampare della lotta iconoclasta si rimase fedeli ad una politica dell'immagine legata alle indicazioni offerte dalla tradizione. In altre parole la difesa delle immagini, espressa sempre fermamente nei documenti sul piano della prassi ad un tentante atteggiamento mimetico nei confronti della iconodula Bisanzio. Come risulta dagli schemi offerti, poche erano le immagini presenti a Roma prima del 730 e poche continuano a dipingersene nella seconda metà dell'VIII secolo.

b) la destinazione delle *imagines-icone* nel Liber Pontificalis è quasi sempre specificata. Esse sono destinate esclusivamente alle chiese, ossia ad edifici di culto pubblico; il più delle volte si precisa anche la loro ubicazione: sull'iconostasi, nella parte presbiteriale, o all'ingresso della chiesa.

Diversa la situazione a Bisanzio, dove il rapporto fedele-icona, incanalato secondo la direzione di fervida empatia, generava la necessità di un numero sempre crescente di icone e una grande elasticità nella loro destinazione. Relativamente a questo aspetto del problema è significativo il dato delle misure. Le *imagines-icone*, come ho potuto dedurre indirettamente, analizzando quei casi nei quali, per la doratura o argentatura, il Liber Pontificalis specifica la quantità di metallo impiegato, dovevano essere di proporzioni più grandi rispetto a quelle dell'Oriente cristiano. Questa caratteristica romana d'altronde è attestata dalle quattro icone che si conservano ancora a Roma e che sono sicuramente anteriori al IX secolo: quelle di S. Maria in Trastevere, di S. Maria ad Martyres, di S. Maria Nuova, e quella del Monasterium Tempuli. Il che significa ulteriormente come le *imagines-icone* a Roma sono legate in maniera propria alla sfera ecclesiale e non a quella individuale. L'ultima precisazione riguarda la scelta dei temi rappresentati: si può asserire senza timore di essere smentiti che tutte le pitture e le icone-immagini menzionate dal Liber Pontificalis hanno carattere religioso. Tutte tranne 1) l'effigie dell'imperatore d'Oriente che fu bandita dalla chiesa come furono banditi il suo nome e le sue monete sotto papa Costantino (708-715) e 2) l'« orbis terrarum descriptionem », una carta geografica fatta dipingere da papa Zaccaria (741-752) nell'ambito del Patriarchio Lateranense.

Nell'area costantinopolitana invece, com'è noto, nel cinquantennio 730-780, le pitture, sia quelle destinate agli edifici religiosi che civili, erano quasi esclusivamente di carattere profano. Perdute in seguito alla distruzione sistematica, decisa all'indomani dell'iconodulo concilio niceno, ce ne possiamo fare un'idea grazie ai mosaici della roccia di Gerusalemme e della moschea di Damasco.

A Roma non esiste invece un filone di pittura profana accanto a quello religioso. Tale rigore fa sistema con il numero ridotto delle *imagines-icone* e con la loro disciplinata desti-



nazione e ubicazione. Queste tre caratteristiche non vanno interpretate però come occasionali misure, come programmato antitodo di Roma contro la situazione iconoclasta di Bisanzio.

Al contrario esse sono il frutto di un antico e radicato pensiero intorno alla funzione delle immagini. Tale pensiero è sempre quello di Gregorio Magno. I suoi principi (schematicamente: « *pictura quasi scriptura* », la pittura come bibbia degli illetterati), che relegano l'immagine esclusivamente nella sua funzione didascalica, determinano quelle direttive alle quali si atterranno in maniera più che rigorosa, gelosa, i papi dell'VIII secolo.

L'immagine-icona a Roma gode di una fortuna limitata, se la si mette a confronto con quella illimitata di cui godeva nell'area bizantina, perché, di contro al valore di immagine-simbolo che cattura e sta alla radice della proliferazione iconica, a Roma si erge il valore illustrativo dell'immagine quale fu proclamato da Gregorio Magno. Perciò la netta prevalenza a Roma della pittura d'« *historia* » su quella più propriamente iconica.

A questo punto sarà indispensabile ricordare che nella classe delle pitture con rappresentazioni oltre ai 14 cicli pittorici schedati da Sergio I ad Adriano I, bisogna annoverare gran parte dell'arredo mobile: *vela e vestes*. Il *Liber Pontificalis* ricorda spesso il tema iconografico tessuto o dipinto nelle « *vestes* », nelle « *cortinae* », nei « *vela* ». Sebbene quest'argomento andrebbe sviluppato più approfonditamente, esso però è troppo allettante per non accennare fuggacemente almeno ad uno dei suoi aspetti. Il nocciolo della questione mi sembra questo. L'uso dei « *vela* », delle « *vestes* », delle « *cortinae* » istoriate si prestava perfettamente a realizzare il tipo di raffigurazioni che fosse al massimo illustrativo e perciò didascalico. Le pitture parietali infatti per quanto potessero essere ritenute sostituibili, e valga per tutti il ricordo limite del palinsesto di S. Maria Antiqua, erano comunque fisse e avulse nelle loro rappresentazioni dal tempo liturgico. A confronto non può non essere sottolineata la maggiore malleabilità illustrativa e perciò la grande funzione didascalica degli apparati mobili, grazie ai quali, fra l'altro, si doveva poter realizzare una serrata corrispondenza tra le illustrazioni e i tempi liturgici.

In conclusione, la dottrina romana delle immagini nella duplice direzione di difesa e di effettivo programma delle immagini appare alquanto indipendente. Sia perché al di là di tutti i luoghi comuni mutuati dalla elaborazione iconodula orientale essa ha il suo atto di nascita in Gregorio Magno sia perché paradossalmente a Roma non poteva darsi un movimento iconoclasta senza con ciò deliberare la definitiva morte dell'immagine.

La figuratività che era affidata esclusivamente alla rappresentazione delle figure e degli episodi sacri e la cui funzione era rigorosamente didascalica, si svolgeva in uno spazio molto più ritagliato che in Oriente, dove il dilagare del culto idolatrico offrì lo spunto per la drastica rottura, ma dove non si decretava ineluttabilmente la morte dell'arte, ma dentro l'immagine la morte di una certa categoria di esse.

Roma che per tutto l'VIII secolo, nella fedeltà all'elaborazione e alla dottrina di San Gregorio Magno, aveva trovato la forza e lo stile per opporsi con posizioni indipendenti a Bisanzio iconoclasta, all'alba del IX secolo declina la sua autonomia a favore delle posizioni carolingie.

Così nel severo e accanito impegno romano per una raffigurazione che bruciava la sua figuratività nell'illustrazione e raggiungeva il suo fine nella comunicazione, si insinuano a questo punto la « *pulchritudo* », la « *vetustas* », il « *decus* ».



## MANOSCRITTI ROMANI E MINIATURA CAROLINGIA

F. MÜTHERICH

Mit dem Thema « *Manoscritti romani e la miniatura carolingia* » soll keine allgemeine Darstellung der Beziehungen der karolingischen Buchmalerei zu Rom gegeben werden. Dies würde weit über den Rahmen der « *Roma nell'età Carolingia* » hinausgehen und automatisch in frühere Jahrhunderte als das 9. führen. Es soll sich hier nur darum handeln, anhand des uns bekannten Materials nach Zügen zu fragen, die für das Verhältnis der illuminierten römischen Codices des 9. Jahrhunderts zur karolingischen Buchmalerei charakteristisch sind. Dazu zunächst einige allgemeine Bemerkungen.

Von den verschiedenen Wegen, auf denen Beziehungen zwischen zwei Zentren, in denen Handschriften produziert wurden, zustandekommen – dem Austausch von Künstlern und dem von Codices – haben wir nur für den zweiten Beleg. Wir wissen, dass karolingische Handschriften nach Rom kamen und dass Handschriften aus Rom in den Norden gelangt sind. Die Büchersendungen der Päpste, die bereits für die Zeit Pippins, d.h. für die Mitte des 8. Jahrhunderts, bezeugt sind, wurden unter Karl dem Grossen fortgesetzt<sup>1</sup>. Hinzu kommen die von Romreisenden aller Art mitgenommenen oder den daheimgebliebenen Interessenten als Geschenke zugeflossenen Werke. Da die römischen Büchersendungen aber nur noch quellenmässig zu belegen oder auf andere Weise zu erschliessen sind, wissen wir nicht immer, ob die aus Rom gesandten Handschriften auch tatsächlich dort entstanden waren, und noch weniger wissen wir, ob sie illustriert waren. So ist uns die Ausstattung des Sakramentars, das Papst Hadrian Karl dem Grossen sandte<sup>2</sup>, unbekannt, und die berühmte Abschrift der *Collectio canonum Dionysio-Hadriana*<sup>3</sup> oder des *Liber Pontificalis*<sup>4</sup> werden ebensowenig illuminiert gewesen sein wie die in Köln kopierten Bücher « *qui Roma venerunt* »<sup>5</sup>. In diesen Fällen waren die Karolinger mehr an dem « *authenticum* » des Textes als an der äusseren Kostbarkeit der Codices interessiert<sup>6</sup>.

Für den umgekehrten Weg, den vom Norden nach Rom, wissen wir mehr über das Aussehen der Handschriften. Zwar ist der Dagulf-Psalter, den Karl der Grosse für Papst Hadrian schreiben liess, wahrscheinlich nie in die Hände des Papstes gelangt<sup>7</sup>, aber er kann doch einen Eindruck geben, wie die Handschriften aussahen, die als kaiserliche Geschenke nach Rom gingen. Es sei in diesem Zusammenhang an den nur literarisch überlieferten in Gold geschriebenen Codex einer *Vita Petri et Pauli* erinnert, der ebenfalls zu diesen Geschenken gehörte, wenn der Empfänger mit Leo III. zu identifizieren ist, wie heute meist angenommen wird<sup>8</sup>.

Unter den Handschriften, die ihr Ziel erreicht haben, ist die Bibel von S. Paolo fuori le mura zu nennen<sup>9</sup>, und ebenso jene Kopie von Hrabanus Maurus' *De laudibus sanctae crucis*, die für Gregor IV. bestimmt war<sup>10</sup> und die sicherlich in die Hände des Papstes gelangte. Wenn auch das Widmungsexemplar selbst unter den ältesten erhaltenen Abschriften nicht

mehr zu identifizieren ist, so zeigen diese doch das Dedikationsbild mit der Übergabe des Werkes an den Papst. Dass in Rom karolingische Evangeliare vorhanden waren, lässt sich aus den Spuren erschliessen, die sie zurückgelassen haben<sup>11</sup>.

Diese Codices waren allerdings Prachthandschriften, kostbare Geschenkexemplare, die wohl nach ihrer Ankunft meist in den Schatzkammern oder Bibliotheken ihrer Empfänger verschwanden und nicht in die Hände der römischen Maler kamen – es sei denn, sie wären von ihrem Besitzer bewusst als Vorbild fortgegeben worden. Zwar werden im Gefolge der zahlreichen Romzüge, Gesandtschaften und Pilgerfahrten weitere und einfachere karolingische Handschriften nach Rom gelangt und dort geblieben sein, aber im allgemeinen wird wohl kein grosses Interesse gerade an jenen Büchern bestanden haben, die am häufigsten illuminiert wurden. Denn von der praktischen Seite her gesehen waren Texte wie der Psalter, das Sakramentar und auch wohl Evangeliare und Evangelistare in der durch die karolingische Reform geschaffenen neuen Form aus liturgischen Gründen in Rom nicht verwendbar. Gerade sie aber sind die wichtigsten Träger der karolingischen Buchkunst gewesen.

Was zunächst die allgemeine kunsthistorische Situation betrifft, so haben wir bekanntlich in der römischen Buchmalerei des 9. Jahrhunderts mit zwei Traditionen zu rechnen, einer lateinischen und einer griechischen. Beide Komponenten, aus verschiedenen Voraussetzungen – lokalen und auswärtigen – erwachsen, sind naturgemäss nicht ohne Berührung miteinander geblieben. Die Heimat der lateinischen Codices ist im Umkreis der Kurie und der grossen römischen Kirchen zu suchen, die der zweiten in den griechischen Klöstern der Stadt, unter denen vor allem San Saba von Bedeutung gewesen zu sein scheint.

Als Hauptbeispiel der lateinischen römischen Buchmalerei gilt der Juvenianus-Codex der Biblioteca Vallicelliana, der allgemein in das erste Viertel des 9. Jahrhunderts datiert wird<sup>12</sup>. Für die griechische sei als eines der Hauptwerke der Job der Vatikanischen Bibliothek aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts genannt<sup>13</sup>. Während wir im ersten Falle, dem des Juvenianus-Codex, auf schmalem, aber relativ sicherem Boden stehen, führt die Job-Handschrift im Rahmen der Geschichte der griechischen Scriptorien Italiens in schwierige Probleme, die neuerdings erst wieder durch das Buch André Grabars<sup>14</sup> und die Untersuchungen Hans Beltings<sup>15</sup> und Rainer Stichels<sup>16</sup> deutlich gemacht worden sind, wie sie auch hier in den Darlegungen Professor Cavallos aufgezeigt wurden<sup>17</sup>. In einem im Druck befindlichen Buch von Kurt Weitzmann werden sie ebenfalls wieder zur Erörterung kommen<sup>18</sup>.

Angesichts des erhaltenen Bestandes an illuminierten römischen Handschriften aus dem 9. Jahrhundert ist es von vorneherein klar, dass die Basis für eine Betrachtung der Buchmalerei dieser Zeit schmal ist. Die erste Frage ist daher, ob und wie weit wir berechtigt sind, das Erhaltene überhaupt als charakteristisch anzusehen. Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass wir heute vor Bruchstücken des Bestandes an Handschriften stehen, der in Rom im 9. Jahrhundert vorhanden war<sup>19</sup>. Die grosse Zahl der Kirchen und Klöster setzt entsprechende Mengen von Handschriften für den Gebrauch in der Liturgie, im kirchlichen Leben wie auch in Schulen und Bibliotheken voraus, und selbst wenn wir hier nur mit den Codices rechnen, die im 9. Jahrhundert selbst hergestellt wurden, so müssen wir dabei doch eine grössere Produktion annehmen, als sie sich aus der Zahl der erhaltenen Handschriften auf den ersten Blick zu ergeben scheint. Rom hat zweifellos besonders schwere Verluste erlitten.

Dabei bleibt jedoch immer noch die Frage offen, wie viele der im 9. Jahrhundert hergestellten Handschriften auch illuminiert waren und vor allem wie sie illuminiert waren,

d.h. ob sie dem entsprochen haben, was uns in den erhaltenen Werken gegenübertritt. Mit aller Vorsicht ist in dieser Hinsicht zu sagen, dass wir keinen Anhaltspunkt dafür haben, dass es verlorene illuminierte Codices gegeben hat, die sehr viel anders ausgesehen hätten als die erhaltenen und andere stilistische Richtungen vertreten hätten als die uns bekannten. Wenn auch nur die geringste Evidenz dafür vorhanden wäre, dass es etwa in Rom im ausgehenden 8. und am Beginn des 9. Jahrhunderts eine Schule gegeben hätte, die sich den zeitgenössischen Tendenzen am karolingischen Hofe vergleichen liesse, so wäre dies sicherlich den Nachforschungen Carl Nordenfalks nicht entgangen, der sich mit der Frage beschäftigt hat, ob eine Handschrift wie das Wiener Krönungs-Evangeliar mit Rom in Zusammenhang zu bringen ist<sup>20</sup>. Wir dürfen uns daher durchaus berechtigt fühlen, die vorhandenen römischen Handschriften zur Grundlage einer Betrachtung des Verhältnisses der römischen Buchmalerei des 9. Jahrhunderts zur karolingischen zu machen. Monumentalmalerei und Mosaikkunst sollen hier nicht herangezogen werden, da sie an anderer Stelle behandelt werden und in unserem Zusammenhang nicht weiterführen<sup>21</sup>. Für ausserhalb Roms entstandene Handschriften aber sind, wie die umfangreichen und gründlichen Forschungen der letzten Jahrzehnte gezeigt haben<sup>22</sup>, andere Voraussetzungen gegeben.

Als erste römische Handschrift ist, wenn man von isolierten, mit bescheidenen Initialen ausgestatteten Werken absieht<sup>23</sup>, der bereits erwähnte Juvenianus-Codex zu nennen. Es handelt sich zweifellos um eine Handschrift, auf deren Ausstattung besonderer Wert gelegt wurde. Ausser dem Dedikationsbild und der Titelminiatur<sup>24</sup> finden sich am Anfang der einzelnen Texte, die in dem Codex vereinigt sind, Initialen und teilweise auch figürliche Darstellungen. In den vorliegenden Untersuchungen der Handschrift ist klargestellt worden, dass ihre farbige Dekoration – Bilder und Initialen – die lokale römische Tradition des frühen 9. Jahrhunderts vertritt, während im Gegensatz dazu die gezeichnete Figur des Evangelisten Johannes<sup>25</sup> in karolingische Zusammenhänge weist. Sie ist allerdings als Kopie eines karolingischen Vorbildes und nicht, wie es zuweilen geschieht, als Werk einer karolingischen Hand anzusprechen. Nicht nur der Duktus der Zeichnung sondern auch Details wie etwa die Behandlung des Gesichtes, die Verzierung des Gewandes und die Linienführung an Haaransatz und Saum legen dies nahe.

Bei den Initialen handelt es sich zum Teil um Beispiele jener Flechtbandornamentik vor- und frühkarolingischer Zeit, die in Italien auch an anderen Stellen zu finden ist<sup>26</sup>. Die Anfangsbuchstaben der Katholischen Briefe sind mit Hilfe stehender Figuren gebildet, wie wir sie aus lateinischen und griechischen Handschriften kennen<sup>27</sup>. Hier ist jedoch vor allem der aus drei Figuren zusammengesetzte Initial A am Anfang der Apokalypse zu nennen, der zu dem von Grabar als « *initiale composite* » bezeichneten und von ihm aus dem Norden abgeleiteten Typus gehört (Abb. 55)<sup>28</sup>. Grabar nennt gerade den Juvenianus-Codex im Zusammenhang mit den Beispielen aus dem Norden, und in der Tat bietet der um 800 entstandene Corbie Psalter unmittelbar verwandte Formen wie etwa das N, das aus der Szene der Darstellung im Tempel gebildet ist<sup>29</sup>. Es würde zu weit führen, hier auf das schwierige Problem der Herkunft dieses Initialtypus einzugehen. Die vielen Spielarten, in denen im 8. und 9. Jahrhundert figurierte Initialen erscheinen, können wohl kaum einer einheitlichen Quelle zuzuschreiben sein, und das Problem bedürfte, wie auch Rainer Stichel soeben betont hat, einer neuen Überprüfung<sup>30</sup>.

Von besonderem Interesse sind die beiden szenischen Darstellungen zum Beginn der Apokalypse: die erste zeigt die Vision auf Patmos (Abb. 56), die zweite, das bereits erwähnte A, die Übergabe des Buches an Johannes (Abb. 55). Die Anordnung der Bilder entspricht

nicht der Textabfolge, wo die zweite Szene, die Übergabe des Buches, zuerst erwähnt wird (Apc. I, 1) und dann erst von der Vision die Rede ist (Apc. I, 10 ff.); hier dagegen werden die Ereignisse in ihrem chronologischen Ablauf dargestellt. Vor allem aber sind die beiden Illustrationen deswegen interessant, weil sie ikonographisch von den entsprechenden Szenen der grossen Apokalypse-Zyklen abweichen, die in Rom im 6. Jahrhundert geschaffen worden waren, wie Peter Klein gezeigt hat<sup>31</sup>. Weder in der Trierer noch in der Valenciennes Apokalypse, den ältesten erhaltenen Vertretern der beiden wichtigsten Rezensionen, ist Johannes auf dem Bett liegend dargestellt, in keiner von beiden erscheinen Christus und der Engel bei der Übergabe des Buches<sup>32</sup>. Es ist sicher nicht ohne Bedeutung, dass die im 6. Jahrhundert in Rom geprägten Bildtypen der grossen Zyklen dort im 9. Jahrhundert nicht oder nicht mehr benutzt wurden. Aber wahrscheinlich muss man für Bilder am Anfang sonst nicht illustrierter Apokalypsen eine eigene ikonographische Tradition annehmen<sup>33</sup>.

Während die römische Herkunft des Juvenianus-Codex gesichert ist, wird die folgende Handschrift, die hier genannt werden soll, im allgemeinen als oberitalienisch angesehen: die bekannte Canones-Sammlung der Biblioteca Vallicelliana, Cod. A 5<sup>34</sup>. Sie wird jedoch von Bernhard Bischoff dem römischen Kunstkreis zugeschrieben<sup>35</sup> und ist in das dritte Viertel des 9. Jahrhunderts zu datieren. So wie Bischoff die schöne Capitalis Rustica der Titel einem Karolinger zuweist, der neben den einheimischen Schreibern tätig war, so lassen sich auch in der Ausstattung der Handschrift zwei Komponenten unterscheiden. Die eine wird durch die bekannte Doppelseite mit den Darstellungen der 12 Apostel vertreten, die mit Recht stets auf ein karolingisches Vorbild der Reimser Schule zurückgeführt worden sind<sup>36</sup>, und auch die als Doppelkolumnen nebeneinandergestellten Purpurfelder mit dem Text des Credo sind karolingischer Herkunft (Abb. 57). Zu diesen Seiten gehören nun auch eine Reihe von Initialen im ersten Teil der Handschrift (Abb. 58 u. 61), deren Schmuck aus Flechtwerk- oder Blattmustern aus derselben Quelle stammt wie die Bilder und die Purpurseiten<sup>37</sup>. Von einem isolierten Beispiel der Nachahmung eines einzelnen karolingischen Bildes, wie es der Evangelist des Juvenianus-Codex darstellte, kann daher hier nicht mehr die Rede sein.

Die zweite Gruppe der Initialen auf den anschliessenden Seiten der Handschrift zeigt dagegen eine völlig verchiedene Dekoration (Abb. 59 u. 60). Hier finden wir gleichmässig geführte Zopfblätter, Halbpalmetten mit dicken stilisierten Blättern, aus denen an dünnen Stielen Blüten hervorspriessen, sowie Vollpalmetten aus ineinandergeschobenen, ebenfalls stark stilisierten Blättern – Elemente, die eindeutig in den Bereich der vor- und frühkarolingischen Initialornamentik kontinentaler Prägung verweisen, wie sie aus dem 8. in das 9. Jahrhundert hinüberreicht<sup>38</sup>. Charakteristisch sind die zahlreichen Rosettenmotive, die sich auch schon in weitaus älteren römischen Handschriften finden<sup>39</sup>.

Der Canones-Codex der Vallicelliana steht jedoch in Rom nicht allein. Er hat einen Verwandten in der im letzten Drittel des 9. Jahrhunderts entstandenen Münchener Handschrift Clm 14008, die ihm auch inhaltlich entspricht<sup>40</sup>. Sie enthält nur Initialschmuck (Abb. 62 u. 63), der in denselben Ornamentbereich gehört, aus dem auch die Initialen nicht-karolingischer Prägung des Vallicelliana-Codex stammen, wenn auch die weniger spannungsreichen, weicheren Formen einen zeitlichen Abstand zwischen beiden Werken erkennen lassen. Die karolingischen Elemente des Vallicellianus sind verschwunden.

Nun sind wir hier in der glücklichen Lage, eine Reihe von Argumenten für die Identifizierung des Scriptoriums anführen zu können, aus dem die Handschrift stammt. Wenn die Herstellung einer Handschrift dieses Inhalts in Rom an sich schon nahe legt, dass sie im Umkreis der Kurie entstanden ist, so bestätigt dieser Codex dies durch seine Bestimmung

und Geschichte. Es handelt sich nämlich, wie eingetragene slawische Glossen ergeben, um ein Exemplar, das Papst Johannes VIII. dem Slawenmissionar Methodius sandte<sup>41</sup>. Die Glossen sind kaum jünger als die Handschrift selbst, so dass diese unmittelbar nach ihrer Fertigstellung in die Hände der slawischen Missionare gelangt sein muss. Damit ist ihre Herkunft aus dem päpstlichen Scriptorium kaum zu bezweifeln, und das bedeutet, dass dort in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts jene Initialornamentik verwandt wurde, die der Vallicellianus A 5 und der Münchener Codex aufweisen.

Noch eine weitere Handschrift ist hier anzuschliessen, und wieder ist es eine Canonesammlung: der Codex E I der Düsseldorfer Bibliothek<sup>42</sup>. Er ist von Bischoff ebenfalls nach Rom lokalisiert und in die Zeit Johannes VIII. datiert worden. Hier begegnen wir erneut den Purpurkolumnen, die wir schon aus der Vallicelliana-Handschrift kennen, und wiederum zerfallen die Initialen in zwei Gruppen. Es sind dies nun aber nicht mehr diejenigen, die uns aus den beiden anderen Handschriften bekannt sind. Während die einen einen Initialtypus zeigen, der sich eher der im Juvenianus-Codex verwandten Spielart vor- und frühkarolingischer Flechtbandornamentik vergleichen lässt, sind andere mit jenen Schmuckbuchstaben in Verbindung zu bringen, die sich in den griechischen Codices Roms und Italiens finden<sup>43</sup>. Dem entspricht es, dass Bernhard Bischoff, dem ich den Hinweis auf die Handschrift verdanke, in einem der Schreiber einen Griechen vermutet.

Damit führt uns der Düsseldorfer Codex auch in den Bereich der griechischen Scriptorien Roms. Von den Fragen, die sich hier im Hinblick auf die karolingische Buchmalerei stellen, soll nur ein Problem herausgegriffen werden, das in jüngster Zeit wiederholt in diesem Zusammenhang genannt worden ist. Es betrifft den Stuttgarter Psalter, der – in den 20er Jahren des 9. Jahrhunderts in Saint-Germain-des-Prés entstanden – gerade wegen seiner Verbindungen mit Italien seit langer Zeit Gegenstand der Forschung gewesen ist<sup>44</sup>. So wie für die einzige figurierte Initiale des vatikanischen Job ein ebenfalls mit Hilfe einer menschlichen Figur gebildetes A des Psalters (fol. 30r) als Parallele genannt worden ist, so sind auch für andere Initialen und vor allem für die Bilder des Psalters Übereinstimmungen mit italienischen Handschriften – griechischen wie lateinischen – nachgewiesen worden<sup>45</sup>.

Die Einbeziehung der Vorlage des Stuttgarter Psalters in den allgemeinen italienischen Bereich ist daher ohne weiteres klar. Seine Beziehung speziell zu Rom jedoch oder seine unmittelbare Ableitung aus einer griechischen Vorlage sind eine andere Frage. Die Psalmenverse, die sich in einigen Bildern des Psalters als Erklärung der Miniaturen finden, sind nicht dem Gallicanum der Handschrift selbst, sondern einem altlateinischen Psalter entnommen<sup>46</sup>. Auch aus anderen Gründen ist ein *Vetus Latina*-Text als Grundlage für den Illustrationszyklus zu erschliessen, etwa bei den berühmten Hündchen, die in den ägyptischen Plagen an die Stelle der Heuschrecken getreten sind und die nur aus den « *canicula* » der *Vetus Latina* zu erklären sind<sup>47</sup>. Damit scheidet ein griechischer Text als Vorlage für die Bilder aus. Dieser altlateinische Psaltertext aber, der hier seine Spuren hinterlassen hat, gehört einer Version an, die in Italien nur im Norden, in Oberitalien, benutzt worden ist<sup>48</sup>. Er weist daher in den Zusammenhang der Kunst der langobardischen oder ehemals langobardischen Gebiete und führt in jene « Italienische Frage »<sup>49</sup>, um einen Ausdruck Hans Beltings zu gebrauchen, die die Forschung immer noch vor schwierige Probleme stellt. Dass andererseits auch das griechische Element in dem Stuttgarter Bilderzyklus eine besondere Rolle gespielt hat, zeigt sich aus seinen vielen Beziehungen zu byzantinischen Psalterien<sup>50</sup>. Sie wurzeln jedoch wohl in Schichten, die vor dem 8. Jahrhundert liegen und aus denen die italienischen wie die griechischen und karolingischen Handschriften schöpfen.

Die römische Buchmalerei des 9. Jahrhunderts, so dürfen wir zusammenfassend schließen, folgt eigenen Traditionen, die sich aus der Kunst des 8. Jahrhunderts ableiten und entwickeln. Selbst ein in der zweiten Jahrhunderthälfte nachweisbares Scriptorium – wahrscheinlich das der Kurie – verwendet Ornamentmotive, die ursprünglich in den kontinentalen Schulen des Nordens wie des Südens zu finden waren, die im Norden aber in der Buchmalerei des 9. Jahrhunderts nur in jenen Scriptorien weiterlebten, die ausserhalb der vom Hofe Karls des Grossen ausgehenden Kunst standen, wie das Evangeliar von St. Maria ad Martyres in Trier<sup>51</sup> zeigen kann. In den grossen Renaissance-Schulen dagegen wurde das ältere Formengut durch neue Formen ersetzt. Das eindrucksvollste Beispiel für diese Entwicklung bietet Tours, wo an die Stelle der alten Blatt- und Tiermotive, wie sie in einer Handschrift aus der Alkuin-Zeit, etwa dem Codex 1742 in Troyes<sup>52</sup>, erscheint, jene klassische Ornamentik tritt, die ihren Höhepunkt gegen die Mitte des Jahrhunderts in dem Evangeliar Kaiser Lothars<sup>53</sup> erreicht.

Die nicht-klassischen, altertümlichen Formen der karolingischen Provinzschulen jedoch sind es, die eine Parallele zu den römischen Handschriften bilden. Wo immer die Kunst der karolingischen Renaissance in den römischen Scriptorien erscheint, ist sie ein Fremdling geblieben, der die einheimische Tradition nicht ersetzen konnte.

<sup>1</sup> E. LESNE, *Histoire de la propriété ecclésiastique en France*, 4. Lille 1938, S. 446 ff.; B. BISCHOFF, *Die Hofbibliothek Karls des Grossen*, in: Karl der Grosse III. Das geistige Leben, Düsseldorf 1965, S. 42 ff.; C. VOGEL, *La réforme liturgique sous Charlemagne*, ebdt., S. 215 ff.

<sup>2</sup> H. LIETZMANN, *Das Sacramentarium Gregorianum nach dem Aachener Urexemplar*, Münster i.W. 1921, S. XVI f.; VOGEL, a.a.O., S. 224 ff.

<sup>3</sup> BISCHOFF, *Hofbibliothek*, a.a.O., S. 44.

<sup>4</sup> M. BUCHNER, *Zur Überlieferungsgeschichte des Liber Pontificalis und seiner Verbreitung im Frankenreiche des 9. Jahrhunderts*, in: Römische Quartalschrift 34, 1926, S. 141 ff.; B. BISCHOFF, *Die Kölner Nonnenhandschriften und das Scriptorium von Chelles*, in: Mittelalterliche Studien I, Stuttgart 1966, S. 18 f.

<sup>5</sup> BISCHOFF, *Chelles*, a.a.O., S. 18.

<sup>6</sup> Zu dem Vermerk « ex authentico libro bibliothecae cubiculi » vgl. BISCHOFF, *Hofbibliothek*, a.a.O., S. 44.; VOGEL, a.a.O., S. 225.

<sup>7</sup> W. KOEHLER, *Die karolingischen Miniaturen II. Die Hofschule Karls des Grossen*, Berlin 1958, S. 11 ff., 42 ff., Abb. 31-32. Katalog Karl der Grosse. Ausstellung Aachen 1965, Nr. 413.

<sup>8</sup> Mon. Germ. Hist. Poet. Lat. VI, 1, S. 122 ff.

<sup>9</sup> P. E. SCHRAMM-F. MÜTHERICH, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, München 1962, S. 136 f., Nr. 56.

<sup>10</sup> Zuletzt, *Hrabanus Maurus, Liber der Laudibus sanctae Crucis*, Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Vindobonensis 652 der Österr. Nationalbibliothek. Kommentarband von K. Holter. Graz 1973.

<sup>11</sup> S. unten S. 81.

<sup>12</sup> Bibliotheca Vallicelliana, Ms. B 25<sup>2</sup>. - Mostra Storica Nazionale della Miniatura, Rom 1954, Nr. 48; W. MESSERER, *Zum Juvenianus-Codex der Bibliotheca Vallicelliana*, in: Miscellanea Bibliothecae Hertzianae, München 1961, S. 59 ff.; Katalog Karl der Grosse, Aachen 1965, Nr. 461; A. PETRUCCI, *L'Onciale romana. Origini, sviluppo e diffusione*, in: Studi medievali, S. 3, 12, 1971, S. 120 f.

<sup>13</sup> Rom, Biblioteca Vaticana, gr. 749. Zuletzt A. GRABAR, *Les manuscrits enluminés grecs de provenance italienne (IX-XIe siècle)*, Paris 1972, S. 15 ff.; H. BELTING, *Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 28, 1974, S. 8 ff. (mit der älteren Literatur).

<sup>14</sup> GRABAR, a.a.O.

<sup>15</sup> BELTING, a.a.O.

<sup>16</sup> R. STICHEL, *Besprechung des Buches von A. Grabar (Anm. 13)*, in: *Byzantinoslavica* XXXVI, 1975, S. 203 ff.

<sup>17</sup> So in seinem während dieses kolloquiums gehaltenen Vortrag.



<sup>18</sup> K. WEITZMANN, *The Miniatures of the Sacra Parallela. Parisinus graecus 923*. Studies in Manuscript Illumination VIII. Princeton (im Druck).

<sup>19</sup> So auch A. Petrucci in seinem während dieses Kolloquiums gehaltenen Vortrag.

<sup>20</sup> C. NORDENFALK, *Besprechung von Wilhelm Koehler, Die karolingischen Miniaturen III.*, in: *Kunstchronik*, 14, 1961, S. 246.

<sup>21</sup> S. unten S. 183 ff.

<sup>22</sup> H. BELTING, *Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalter*, in: *Frühmittelalterliche Studien I*, 1967, S. 94 ff.; DERS., *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968, passim; F. DE MAFFEI, *Roma, Benevento, San Vincenzo al Volturno e l'Italia settentrionale*, in: *Commentari XXIV, N.S.*, 1973, S. 255 ff.

<sup>23</sup> So etwa die dem Agimundus-Homiliar der Vatikanischen Bibliothek (Vat. lat. 3836) hinzugefügten Teile aus dem 8./9. Jahrhundert; vgl. E. A. LOWE, *Codices Latini Antiquiores I.*, Oxford 1934, Nr. 18b.

<sup>24</sup> MESSERER, a.a.O., Abb. 31, 32.

<sup>25</sup> MESSERER, a.a.O., Abb. 34.

<sup>26</sup> K. HOLTER, *Der Buchschmuck in Süddeutschland und Oberitalien*, in: *Karl der Grosse III, Karolingische Kunst*, Düsseldorf 1965, S. 79 ff., Taf. 2-3.

<sup>27</sup> Vgl. die zahlreichen Beispiele bei GRABAR, a.a.O.

<sup>28</sup> GRABAR, a.a.O., S. 90 ff.

<sup>29</sup> Amiens, Bibl. Municipale Ms. 18, fol. 137r, vgl. J. HUBERT-J. PORCHER-F. W. VOLBACH, *L'Europe des Invasions*, Paris 1967, Abb. 210.

<sup>30</sup> STICHEL, a.a.O., S. 207.

<sup>31</sup> P. KLEIN, *Der Kodex und sein Bildschmuck*, in: *Trierer Apokalypse, Vollständige Faksimileausgabe des Codex 31 der Stadtbibliothek Trier. Kommentarband*, Graz 1975, S. 110 ff.

<sup>32</sup> Trier, Stadtbibliothek, Cod. 31, fol. 1v, 3v; s. Abb. in der Faksimile-Ausgabe (Anm. 31); Valenciennes, Bibl. Municipale, Ms. 99, fol. 3r, 4r; s. *Bulletin de la Société française de reproduction de manuscrits à peintures* 6, 1922, Taf. XIV.

<sup>33</sup> Zum Bildtypus vgl. etwa die ebenfalls aus dem frühen 9. Jahrhundert stammende Darstellung des Traumes Konstantins in München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm 22053, fol. 2r; Holter, *Buchschmuck*, a.a.O. Abb. 58.

<sup>34</sup> Mostra Nazionale Storica della Miniatura, Rom 1954, Nr. 35, mit der älteren Literatur (dort als « karolingisch » bezeichnet). MESSERER, a.a.O., S. 63, Anm. 24, 66, 68.

<sup>35</sup> So auch H. MORDEK, *Kirchenrecht und Reform im Frankenreich*, Beiträge zur Geschichte und Quellenkritik des Mittelalters I., Berlin 1975, S. 59, 244.

<sup>36</sup> Vgl. Anm. 34.

<sup>37</sup> Vgl. bereits die Rahmungen im Ebo-Evangeliar (Epernay, Bibliothèque Municipale, Ms. 1); A. BOINET, *La miniature carolingienne*, Paris 1913, Taf. LXVI ff.

<sup>38</sup> Vgl. die Beispiele bei E. H. ZIMMERMANN, *Vorkarolingische Miniaturen*, Berlin 1916, Tafelband I, II, passim.

<sup>39</sup> ZIMMERMANN, a.a.O., Taf. 33; vgl. auch LOWE, CLA I, Nr. 18a.

<sup>40</sup> B. BISCHOFF, *Die südostdeutschen Schreibschulen und Bibliotheken der Karolingerzeit I<sup>2</sup>*, Wiesbaden 1960, S. 225 f.; DERS., *Über Einritzungen in Handschriften*, in: *Mittelalterliche Studien I*, Stuttgart 1966, S. 90 f.; P. SUPINO MARTINI, *Carolina Romana e Minuscola Romanesca. Appunti per una storia della scrittura latina in Roma tra IX e XII secolo*, in: *Studi Medievali 3<sup>e</sup> Seria, XV*, 1974, S. 781 ff.; MORDEK, a.a.O., S. 59, 244.

<sup>41</sup> W. LETTENBAUER, *Eine lateinische Kanonessammlung in Mähren im 9. Jahrhundert*, in: *Orientalia Christiana Periodica* 18, 1952, S. 246 ff.; BISCHOFF, *Einritzungen in Handschriften*, a.a.O., S. 91.

<sup>42</sup> MORDEK, a.a.O., S. 245, 254.

<sup>43</sup> S. die Tafeln bei GRABAR, a.a.O.

<sup>44</sup> Der Stuttgarter Bilderpsalter. Bibl. fol. 23 Württembergische Landesbibliothek Stuttgart. II. Untersuchungen, Stuttgart 1968, S. 46 ff., S. 196 ff. mit der älteren Literatur. Für die spätere vgl. die in Anm. 22 genannten Untersuchungen von BELTING, GRABAR, DE MAFFEI sowie C. BERTELLI in einem im Druck befindlichen Vortrag, in: *Dumbar(ton Oaks Papers*.

<sup>45</sup> S. Anm. 44.

<sup>46</sup> Stuttgarter Bilderpsalter, a.a.O., S., 113, 167.

<sup>47</sup> J. ESCHWEILER, *Illustrationen zu altlateinischen Texten im Stuttgarter Bilderpsalter*, in: *Colligere Fragmenta*. Festschrift Alban Dold, Beuron 1952, S. 49 ff.; Stuttgarter Bilderpsalter, a.a.O., S. 166 f. sowie die S. 208, Anm. 86 aufgeführten Belege.

<sup>48</sup> Stuttgarter Bilderpsalter, a.a.O., S. 191 sowie die S. 219, Anm. 289 angegebenen Belege.

<sup>49</sup> BELTING, *Probleme der Kunstgeschichte*, a.a.O., S. 95.

<sup>50</sup> Stuttgarter Bilderpsalter, a.a.O., S. 163 ff. und passim.

<sup>51</sup> Katalog Karl der Grosse. Ausstellung Aachen 1965, Nr. 441. Auf die Sonderstellung der sogen. Franco-sächsischen Schule im Rahmen der karolingischen Buchmalerei kann hier nicht eingegangen werden.

<sup>52</sup> W. KOEHLER, *Die karolingischen Miniaturen I. Die Schule von Tours. 1. Die Ornamentik*, Berlin 1963 (Nachdruck), S. 69, 71, 367, Taf. 7.

<sup>53</sup> Ebdt. S. 241 ff., 260 ff., 403 ff., Taf. 98-105.

## DISCUSSIONE

MÜTHERICH - La localizzazione del modello del salterio di Stoccarda all'Italia settentrionale è basata sulla localizzazione del testo ivi usato. Le piccole iscrizioni che si trovano nelle miniature ed alcuni particolari iconografici delle illustrazioni implicano un testo di tipo Vetus Latina che secondo gli studiosi della Vetus Latina non fu usato né a Roma né nell'Italia meridionale, ma fu usato in Spagna, in Gallia meridionale e nell'Italia settentrionale. Le relazioni stilistiche del salterio di Stoccarda con i manoscritti italiani dell'ambiente longobardo del nord come del sud dimostrano che il suo modello veniva in fatti dall'Italia, inoltre il testo di questo modello dà ragione di attribuirlo all'Italia settentrionale.

## PER LA TIPOLOGIA ARCHITETTONICA DELL'ETÀ CAROLINGIA NELL'AREA LOMBARDA

ADRIANO PERONI

La scelta di questo tema rischioso implica che io mi limiti ad alcune osservazioni dalle quali non potrà emergere alcuna rivoluzionaria classificazione. Il mio intento è piuttosto di facilitare, per quanto mi è possibile, qualche tramite comparativo, e di determinare meglio così l'identità di poche, ben note ormai, ma sempre problematiche architetture.

Prendo le mosse dal S. Salvatore di Brescia, sulla scorta di due qualificati giudizi: quello di W. Arslan, formulato prima dei restauri che alla basilica restituirono per un buon tratto l'originaria fisionomia, il quale vi privilegiava gli echi di una tradizione paleocristiana in dissoluzione<sup>1</sup>; laddove G. Panazza, a restauri avvenuti, riteneva di dover mantenere un esplicito richiamo ravennate<sup>2</sup>. E' chiaro, in entrambi i giudizi, il prevalente riferimento a fatti tipologici come il rapporto doppio o più che doppio nella larghezza delle navate, e più ancora la tematica delle arcature esterne dei muri perimetrali e del clearstory.

Per i colonnati mi limito a proporre un paragone in scala con la tavola elaborata recentemente dal Grossman sugli alzati interni ravennati<sup>3</sup> (fig. 64). Non ritengo se ne possano ricavare risultati sensazionali: certamente una conferma generica (con l'eccezione di S. Apollinare Nuovo) del livello all'incirca mediano del piano delle finestre, tra il colmo degli archi e quello del clearstory, al più integrabile con i dati del rapporto tra altezza degli archi e intercolumnio: generica appunto perché fa dubitare che si possano distinguere accenti ravennati sufficientemente specifici, mantenendoci in un ambito così schematico e parziale.

Non va dimenticato, d'altra parte, che nel S. Salvatore di Brescia il rapporto più che doppio tra la larghezza della navata principale e le navate laterali era condizionato dalla costruzione precedente, ritrovata negli scavi, e che io continuo a identificare (insieme con il Panazza e altri) con il S. Salvatore che Desiderio, duca di Brescia e poi ultimo re longobardo, costruì dalle fondamenta poco dopo la metà dell'VIII secolo<sup>4</sup>: un edificio con tre absidi e due ali laterali, sul cui alzato gravano naturalmente molti dubbi (fig. 66). Ricostruendosi la chiesa nel primo secolo IX si usufruì della pianta precedente, ricavandone un assetto basilicale e ampliando così, si direbbe oggi, la « superficie coperta » di ben più del doppio.

Pertanto fu l'assetto triabsidato preesistente a determinare il rapporto tra le navate; e, poiché le due ali laterali vi si presentavano assai allungate, con lunghezza più che doppia della larghezza, si può essere tentati dall'ipotesi che esse già fossero introdotte da due archi, con sostegno intermedio. Un assetto che il Reinhardt ha immaginato per la chiesa di Riehen presso Basilea, da lui riferita a precoce età carolingia, e che si può accostare alla prima fabbrica del S. Salvatore col soccorso di una planimetria triabsidata, come quella di Sursee, nel cantone di Lucerna, variamente datata dal IX all'XI secolo<sup>5</sup> (fig. 65).

Ma non è sulla prima fabbrica che voglio ora soffermarmi, dove d'altronde solo schemi planimetrici possono essere chiamati in causa, ma invece sul come, pur attraverso alcuni

precisi condizionamenti, nella ricostruzione del IX secolo si pervenne alla sistematizzazione di taluni intervalli e proporzioni. Il modulo inventato « ex novo » appare allora essere quello dell'intercolumnio, che i costruttori applicarono coerentemente anche all'esterno, tra gli interassi delle lesene, e in modo tale che una verifica tramite linee parallele porta a constatare una singolarità che forse non è una semplice coincidenza (fig. 67): tra l'asse centrale della chiesa e la mezzera della lesena esterna la colonna occupa il punto precisamente intermedio, laddove nelle pure larghezze interne la navata centrale risulta circa due volte e mezza le laterali. Quanto allo scalamento delle lesene verso ovest, questo pare essere la conseguenza dell'articolazione ingrossata e complessa dell'angolo esterno; resta impossibile immaginare come tale scalamento si risolvesse sull'angolo del prospetto verso ovest, dove nulla è rimasto fuori terra. Una volta che si era rinunciato ad allineare intercolumni e intervalli esterni ne veniva che le finestre delle navate laterali, legate al ritmo delle arcature, non erano alla loro volta in asse con gli intervalli del colonnato, ma tuttavia rigorosamente distribuite, con il già rilevato scalamento, in successione perfettamente omogenea. All'esterno la divergenza è perfettamente riportata attraverso la conseguente disparità tra l'assetto dei due ordini di finestre. I due modi dichiaratamente diversi d'inquadrarle sembrano tendere a sottigliezze ottiche, come il mantenimento della larghezza delle aperture, insieme però con la loro riduzione in altezza nel registro superiore, dove questa ultima misura passa al loro replicato profilo esterno.

Dunque le colonne si susseguivano a una distanza leggermente più ravvicinata di quanto non fosse la larghezza delle navate minori, imposta, come s'è visto, da un assetto precedente. Il processo che portò alla determinazione della fondamentale misura dell'intercolumnio va ricercato piuttosto nell'impostazione dell'alzato della navata centrale; più precisamente la distanza intermedia tra i profili delle colonne si riduce alla metà dell'altezza dell'imposta degli archi, e perciò in rapporto multiplo semplice con questi. Rispetto alle arcature dell'esterno gli archi del colonnato risultano di poco più ridotti in altezza, mentre la risega di base dell'esterno corrisponde al livello di pavimento dell'interno (fig. 68). E' come dire che, tranne per gli intervalli, la partitura esterna era aumentata di poco, sia sopra che sotto, in quanto la risega doveva essere in vista fuori terra, come una bassa zoccolatura. Quanto alle proporzioni risulta che le lesene sono circa un terzo della campitura tra l'una e l'altra; la larghezza della campitura risulta alla sua volta un terzo della sua altezza.

Evidentemente l'articolazione ottenuta tramite l'apparecchiatura muraria, pur raccogli-ticcia ed eterogenea, consentiva di attenersi a rapporti più fermi di quanto non fosse possibile nello stesso colonnato, in buona parte assemblato con pezzi recuperati, ancorché sistematicamente integrati (e poi intesi a sostenere un clearstory in laterizio molto curato).

Nella considerazione degli aspetti pratico-costruttivi, che reputo essenziali per rendersi conto del processo di formazione della compagine architettonica, va reintrodotta l'intelaiatura lignea delle catene (per la verità non destinate a « resistere a sforzi di trazione, ma di pressione », come fu detto bene da Gino Chierici)<sup>6</sup>, che univano gli archi sia attraverso la navata centrale che tra arco e arco. Questa trama lignea in vista, di cui abbiamo un raro esempio ancora ben leggibile nella Cattedrale di Torcello, non può essere considerata estranea a ricerche modulari, né può essere sottratta alla integrità dello spazio interno senza sostanzialmente deformarlo, e alla fine, diminuirlo. La nostra insensibilità per la componente lignea nell'architettura (che è un caso classico di « ignorance doctorale qui vient après la science ») ci mette a disagio; ma che gli inserti lignei fossero sentiti come parte integrante della struttura è denunciato molto bene dall'apparato decorativo, con il fregio a mensole terminale, un tema di secolare continuità, che nel nostro caso però si sviluppa con partico-

lare enfasi e singolare rispondenza ai ritmi delle aperture e dei sostegni sottostanti, e dunque anche dell'intelaiatura delle catene, come probabilmente delle capriate (figg. 69 e 71).

Ho ripetutamente e diffusamente sostenuto che un organismo come il S. Salvatore di Brescia non si concepisce al di fuori di un complemento decorativo, che per fortuna vi risulta assai bene ricostruibile. Si tratta ora di chiedersi in che misura le due fasi inscindibili e complementari della struttura e della decorazione realizzassero l'unità architettonica, e attraverso quali concreti innesti e reciproci condizionamenti. Azzarderei che il caso di S. Salvatore illustra efficacemente il massimo prevalere del rivestimento nell'interno tramite la pittura e lo stucco, come elemento trasfiguratore degli stessi rapporti spaziali; così (in memoria, ma non supina rievocazione dei grandi rivestimenti a mosaico) per il sovrapporsi di cicli affrescati, la cui organica partitura in registri non fa che consolidare l'aspirazione ad una certa proporzionalità, ad un rispecchiamento speculare tra parete e parete; così per il recupero plastico dei ritmi delle arcate tramite l'applicazione dello stucco nelle sue molteplici varianti tematiche. Non c'è possibilità qui di sviscerare in che misura questa elaborazione dello spazio tramite il complemento decorativo corrispondesse ad un linguaggio di tesa concentrazione della compagine architettonica, che si sarebbe affermata, come taluno vuole, in età carolingia<sup>7</sup>: nel nostro caso ciò si potrebbe dire semmai proprio dei singolari rapporti, calcolati quanto talora sbilanciati, tra struttura e decorazione.

Può essere utile, a questo proposito, riscontrare come all'esterno si affermi un commento più aderente alla morfologia dell'apparato murario; ed è curioso che ciò avvenga quasi riportando sulla superficie dell'esterno quelle raffinatezze laterizie che sono state riservate alle murature sopra i colonnati con evidenti giustificazioni tecniche, ma con la previsione di rivestirle come sappiamo.

Rigature geometrizzanti, profili di false ghiera contornate da bardelloni compaiono sulle arcature esterne (fig. 72) in tracce sufficienti per poter dire che qui, come a S. Giovanni di Münster/Müstair, è già pienamente affermata una morfologia destinata a sopravvivere almeno sino a tutto l'XI secolo<sup>8</sup>. Dovevano venirne ulteriori calibrature alle sottigliezze già notate nei due ordini di finestre.

Quali conclusioni si potrebbero a questo punto trarre circa le fonti cosiddette « paleocristiane » e « ravennati », di cui si diceva all'inizio? Confesso che intanto non saprei accettare il quesito in forma di dilemma, anche perché vengono meno molte possibilità di confronto, una volta che si è constatato che i rapporti planimetrici vengono indotti, a Brescia, come s'è visto, da condizionamenti precedenti; discorso non diverso vale per l'assetto scalato tra interno e esterno, e cioè tra collocazione delle colonne e partitura delle lesene, che a Ravenna risulta simmetrizzato al massimo in S. Apollinare in Classe, e variamente risolto poi in S. Giovanni Evangelista e in S. Apollinare Nuovo<sup>9</sup>: a Brescia ci manca il riscontro sulla terminazione ovest dell'edificio. Per contro si potrà meditare sul fatto che l'altezza all'imposta degli archi e la distanza tra il centro di posa delle colonne propone a Brescia un rapporto più vicino alla sezione aurea di quanto non si riscontri nel caso abbastanza isolato della cattedrale ariana di Ravenna<sup>10</sup>.

Non c'è dubbio ad ogni modo che, nell'incomparabile eredità monumentale di Ravenna, a cui si dovrebbe aggiungere quella delle basiliche altoadriatiche di Grado e di Parenzo, si trovi una base per ogni possibile discorso sulle « fonti » del S. Salvatore di Brescia, almeno per quanto riguarda il corpo delle navate; ove non si dimentichi però che in centri più vicini, come Milano, solo il tempo ci ha sottratto preziosi termini di confronto. Tra questi poi, come immediato precedente, si colloca, sia pure allo stato di frammento, S. Maria alle Cacce di Pavia.

E' difficile andare oltre, anche qui, un vago giudizio di anteriorità, a cui manca non tanto il supporto storico-documentario, quanto il controllo del complemento decorativo: al quale spetta, ormai, mi pare, come fenomeno più spiccatamente innovatore, l'ultima parola anche sul piano di una tipologia comparativa<sup>11</sup>. Si sarà compreso che, nella versione per così dire minimalistica che qui espongo, non si tratta di scodellare già pronta una siffatta tipologia, ma solo di apprestarvi alcuni orientamenti preliminari.

La riscoperta a Pavia di un impianto triabsidato ad aula unica, assegnabile al secolo VIII, l'oratorio di S. Michele alla Pusterla, riporta nell'area lombarda un nodo assai interessante di uno schema più largamente documentato, nell'alto Medio Evo, di quello basilicale<sup>12</sup>. E ciò ha senso per il fatto che nella stessa città disponiamo di un esempio particolarmente complesso e relativamente ben conservato dello stesso schema, il S. Felice, antica chiesa del cosiddetto « Monastero della Regina »<sup>13</sup>. Se ne può dare ora una ricostruzione grafica approssimativa, che ne mette in evidenza l'interesse, per la discreta conservazione di una partitura ad archeggiature e per la presenza di una cripta.

Si ricorderà che della chiesa ad aula unica triabsidata, della sua diffusione nell'arco alpino centro-occidentale, della sua origine orientale e della sua propagazione « adriatica » trattò già magistralmente, più di 35 anni fa, la Steinmann-Brodbeck<sup>14</sup>. Su questi problemi non intendo soffermarmi, né potrei, accontentandomi di sottolineare che elementi nuovi tendono a consolidare la presenza e la continuità di questo tema nell'Italia settentrionale.

Ma vale la pena di trattarsi un istante sul S. Felice, perché i dati molto approssimativi ricavati dai lavori di restauro degli anni trenta hanno dato adito a incerte valutazioni, con prevalente cronologia alla fine del X secolo<sup>15</sup>, mentre nella chiesa si notano due fasi ravvicinate, ma ben distinte; una originaria che comprende le absidi e la cripta, con finestre distanziate in modo omogeneo, e, per quel che riguarda la partitura ad archeggiature, con rare tracce di intonaco graffito; e poi, verso ovest, una parte dove varia l'intervallo delle finestre e dove intervengono – a parte inserti e aperture praticati in rottura – due contrafforti che fanno corpo col muro, e che dovevano corrispondere a cesure o archi trasversi interni (fig. 70 a, b).

Non si può trascurare d'altra parte che i riferimenti documentari, riesaminati di recente dal Bullough, portano alla conferma che la chiesa è citata come dipendente dal S. Salvatore di Brescia già nell'851<sup>16</sup>.

Occorre dunque riconoscere nella parte orientale di questa chiesa, altrimenti decisamente troppo lunga, la stessa pertinente al « monasterium in Papia qui vocatur Regine », che viene allora donato con le altre dipendenze del monastero bresciano a Gisla figlia di Lotario. La parte orientale potrà essere invece messa in relazione con un rinnovamento contemporaneo alla autonomia raggiunta dalla fondazione pavese, come si desume da diplomi di Ottonne III<sup>17</sup>. E certe tracce decorative degli intradossi delle finestre che si vedono in fotografie inedite del restauro, concordano molto bene, per il loro tenore marcatamente ripetitivo, e per l'ispessimento dei contorni, con un repertorio ben noto tra il X e XI secolo, che trovava forse il suo esempio più appariscente nel rivestimento affrescato dei pilastri di S. Pietro di Acqui<sup>18</sup> (fig. 75).

A questo punto converrà ammettere che la morfologia delle arcature esterne si presenta meno rigorosa che nel S. Salvatore di Brescia, ma proprio perché veniva meno il vincolo modulare suggerito dal colonnato interno. Le proporzioni delle lesene e delle specchiature alterano il già visto rapporto in altezza sino ad arrivare, entro il rincasso, a 5/6 volte, e sostanzialmente anche in larghezza, dove diviene 1:2,5: ma grave errore mi parrebbe disconoscere che queste peculiarità devono spiegarsi in buona parte con l'adozione di un

ordine unico, laddove in un assetto basilicale ne abbiamo due, scalati su due piani diversi. E' tanto vero che proprio nella porzione più antica del S. Felice abbiamo il caso anomalo di un profilo di finestra (o nicchia) verticalmente replicato. Altre conferme di ciò mi pare possano ricavarsi dalla casistica seriore raccolta dalle piccole chiese dell'arco alpino<sup>19</sup>. E, poiché ho insistito su una tipologia esemplificativa « per varianti », piuttosto che riduttiva « per schemi », voglio ricordare che le arcature del S. Felice inquadrano finestre a profilo non modanato, come nel S. Salvatore di Brescia; dove invece un tale accorgimento a doppio profilo compariva nel « clearstory », in assenza delle arcature montate su lesene. La doppia versione (arcature più finestre a doppio profilo) si riscontrava invece in S. Maria delle Cacce a Pavia, dove non si sa però come fosse il « clearstory »<sup>20</sup> (fig. 81).

Dubito che da tutto ciò si possa ricavare un pretesto per rigide successioni cronologiche. Mi direi semmai certo che se ne dedurrebbero di sbagliate dando alla tipologia un ordine arbitrario, non costruito sulle peculiarità dei singoli edifici. Ma, riportandomi al tema della decorazione, vorrei rilevare che indizi comuni al S. Felice di Pavia (fig. 73) e al S. Salvatore di Brescia sono le tracce di una decorazione graffita o dipinta sull'intonaco, che tendeva a definire le finestre e i rincassi come concetricamente legati alle arcature: così che non va escluso, ad esempio, che la mancanza di queste nel clearstory di S. Salvatore potesse essere compensata da una partitura dipinta.

Nel S. Felice di Pavia il fenomeno è particolarmente vistoso per il presentarsi di finestre adattate con strombatura e dipinte in finto mattone, secoli dopo, a testimoniare un inveterato e pur sempre vivo modo di rielaborare una muratura mista: c'è da credere che ci si facesse scrupolo di aggiornare e di uniformare, anche con questo mezzo modesto e grezzo, un'apparecchiatura in mattoni misti e raccattati.

Quanto all'alzato nel suo insieme, perduta ogni traccia dell'originaria linea di gronda, il prospetto meridionale del S. Felice offre però una rara testimonianza di proseguimento delle archeggiature sulla contermine abside meridionale, accompagnata da una cornice laterizia conclusiva (fig. 70 *b* e 74).

Un simile particolare trova riscontro in un altro frammento architettonico pavese, la superstite porzione della cattedrale di S. Stefano, che è divenuta, grazie al recente ricupero, un monumento di eccezionale importanza per la morfologia delle archeggiature e delle finestre (ma troppo complesso perché trovi ora qui spazio)<sup>21</sup>.

Viceversa una parola va spesa per un elemento che definirei di sintassi costruttiva, comune agli esempi che abbiamo esaminato, ed è l'articolazione triabsidata della conclusione orientale della chiesa come costante per assetti diversi, basilicali o ad aula unica (come vide bene la Steinmann-Brodbeck), e tale da far avvertire un impulso determinante di origine probabilmente liturgica. Si tratta della premessa per tutta una nuova disposizione che implicava anche la cripta, come si coglie nella nostra assonometria del S. Felice.

Il caso del S. Salvatore di Brescia è emblematico, nelle sue due fasi successive (fig. 66): se nella prima le tre absidi corrispondevano ad una tripartizione volumetrica e planimetrica dell'insieme, nella seconda divengono il riepilogo volutamente sistematizzato del corpo delle navate. Quanto alle giustificazioni liturgiche è certo da lamentare che le perdite massicce subite da questa parte dell'edificio, e in particolare la mancanza di tracce dei cicli figurativi absidali, non ci permettano che vaghe illazioni. Qualche suggerimento può forse essere raccolto per questo da S. Giovanni di Münster/Müstair<sup>22</sup>.

Da un confronto tra il S. Felice di Pavia e altre aule triabsidate, con l'aiuto – certo da impiegare con cautela – di una tavola elaborata dal Reinle<sup>23</sup> (fig. 65), ci si può fare una

idea almeno approssimativa tra la casistica « alpina » e quella « padana ». Si potranno così richiamare diverse relazioni significative, come quella del S. Benedetto di Malles con la milanese S. Maria di Auroa, proprio per quanto riguarda la trascrizione in piano, per tramite decorativi, di una partitura architettonica<sup>24</sup>. E poi c'è il già noto rapporto del S. Felice di Pavia col S. Salvatore di Sirmione (altra dipendenza dell'omonimo monastero di Brescia, per la cui data non posteriore al IX secolo mi atterrei alle valutazioni del Panazza); per le misure, per le proporzioni, e soprattutto per le cripte molto simili<sup>25</sup>. Il confronto è tanto più efficace perché lo si può estendere a tutta una serie di edifici più semplici, privi di cripta, e ora anche al S. Michele alla Pusterla di Pavia.

Le due cripte, di S. Felice (fig. 76 e 77) e di S. Salvatore di Sirmione, ribadiscono il rispecchiamento della tripartizione al livello del santuario sotterraneo, e consolidano l'idea di precise motivazioni liturgiche, legate al culto delle reliquie e dei santi contitolari. Nel S. Felice sono vistosamente indicate dalle tre arches — altari, che, se non sono antiche come la cripta che le ospita, potrebbero però collegarsi alla rielaborazione della chiesa operata alla fine del X sec.<sup>26</sup>.

A questo punto diviene interessante ritornare sulla superstite cripta di S. Maria alle Cacce di Pavia (fig. 80), per rendersi conto che essa esprime « in nuce », e a un notevole grado di maturazione, l'intento di individuare in unità spaziale interna il blocco triabsidato orientale. E non dubiterei, fino a prova del contrario, che si tratti di una struttura indiscutibile dall'antico muro perimetrale nord, e dunque da datarsi con esso all'VIII sec.<sup>27</sup>.

Non traggano in inganno le divergenze dal San Salvatore di Brescia, che parrebbe addirittura « più arcaico » a chi giudicasse con grezzi criteri evolucionistici, ma dove la cripta (da datare senz'altro entro lo scadere del sec. VIII, come ha riconosciuto di recente Hilde Claussen)<sup>28</sup> si spiega prima entro uno schema diverso e ridotto, e poi come adattamento. La dimostrazione che l'estensione della cripta a tutto il blocco orientale fosse praticata nel IX secolo, mi pare discenda per comune ammissione dal parallelo fra il S. Felice di Pavia e il S. Salvatore di Sirmione. Diviene plausibile, almeno sulla base delle attuali conoscenze, che il tipo pavese della cripta di S. Maria alle Cacce sarebbe stato valido anche per il S. Salvatore di Brescia, qualora non si fosse dovuto fare i conti con la precedente costruzione, ricorrendo a un artificio memore della più diffusa casistica a corridoi semianulari. Nella stessa Brescia, a dimostrazione dell'attivo interesse per la struttura del santuario sotterraneo, la cosiddetta cripta di S. Filastrio del Duomo Vecchio, purtroppo riconoscibile solo nel perimetro, si farebbe iscrivere tra le cosiddette « rechtwinklige Gangkrypten » (o « cripte raccordate da corridoi ad angolo retto »), con il sospetto di un raro passaggio ad un vano autonomo, dentro o oltre il contorno absidale<sup>29</sup>.

Resterebbe agli esempi fra loro più affini di S. Maria alle Cacce e di S. Felice di Pavia, e di S. Salvatore di Sirmione, di rappresentare tra l'VIII e il IX secolo una significativa tendenza dell'area in senso lato lombarda a risolvere con transizioni coerenti, sia nella parte sotterranea che nell'intero volume absidale, il blocco orientale della chiesa. Un confronto con la dotta e latineggiante struttura della cripta di Eginardo a Steinbach riesce illuminante: là abbiamo una sequenza di vani sotterranei, coerente con gli spazi ben definiti e delimitati della chiesa, quando in S. Maria alle Cacce incontriamo un'articolazione per nessi immediati, ove le variazioni sono tutte affidate alla modulazione perimetrale tra absidi e riecheggianti contronicchie<sup>30</sup> (fig. 80).

Si tratta di una soluzione che s'inserisce in un vasto panorama di elaborazione della testata orientale della chiesa, con la tendenza, negli esempi che abbiamo presentato, insieme



a enucleare all'esterno il profilo delle absidi e a includervi organicamente all'interno, su due livelli, la cripta e il presbiterio, quest'ultimo normalmente appena sopraelevato. Dunque all'espansione del culto delle reliquie si corrispondeva con innovazioni strutturali<sup>31</sup>.

Si sarà compreso che non ha senso parlare di tipologia al di fuori di concrete molteplici determinazioni. In particolare mette conto di parlare delle cripte in relazione con il contesto della chiesa a cui appartengono, e non già isolatamente, come talora si fa, anche a causa, non bisogna disconoscerlo, di situazioni di fatto complesse o accidentali. Ne viene, nell'ambito dei due secoli VIII e IX, e in raggio geografico definito, una prova di esperienze bene individuate, senza soluzione di continuità. Sappiamo che in ulteriori fasi si perverrà a un assetto con colonne e coperture miste, ma non divise in campate, e infine al tipo « ad oratorio ». E sarà questo uno spunto per una decisa riforma del rapporto dei livelli col vano interno della chiesa, nel senso di una maggiore sopraelevazione della zona presbiteriale. Pavia appare un centro d'osservazione eccezionale, se si considera la sequenza che si prosegue in S. Giovanni Domnarum e in S. Eusebio, a non dire poi dei monumenti del XII sec.

Si sarà visto da questa esposizione che ogni possibilità di approfondire l'analisi tipologica è legata ad un sostanziale accrescimento delle nostre cognizioni non solo sui meno appariscenti connotati tecnico-costruttivi, ma anche, per così dire, sulla pelle degli edifici, che ha tanto sofferto del tempo impietoso, quanto ha sofferto e soffre dell'empietà degli uomini.

*I rilievi e le rielaborazioni grafiche che corredano questo articolo sono stati eseguiti con fondi del C.N.R.*

<sup>1</sup> E. ARSLAN, in *Storia di Milano*, II, (1954), p. 579.

<sup>2</sup> G. PANAZZA, *La basilica di S. Salvatore in Brescia*, in *Arte Lombarda*, V, 2, 1960, p. 162 e p. 184 n. 2.

<sup>3</sup> W. GROSSMAN, *S. Michele in Africisco zu Ravenna. Baugeschichtliche Untersuchungen*, Mainz 1973, p. 17 e ss. Evito di proposito il discorso sulle proporzioni generali rispetto alle basiliche ravennati della chiesa bresciana nella sua seconda fase, sempre a motivo del vincolo imposto dal primitivo edificio. Si tratta di una grave limitazione tenuto conto che da più parti si è insistito proprio sul proporzionamento d'insieme delle planimetrie ravennati (cfr. più sotto la n. 10).

<sup>4</sup> Ho riassunto la vicenda critica delle ricerche sul S. Salvatore di Brescia, alle quali ebbi la ventura di partecipare sotto la guida di Gaetano Panazza, nell'articolo: *Gli stucchi decorativi della basilica di S. Salvatore a Brescia. Appunti per un aggiornamento critico nell'ambito dei problemi dell'arte altomedievale*, in *Kolloquium über frühmittelalterliche Skulptur I*, Mainz 1969, pp. 25-35. Ho ripreso ancora l'argomento, con cenni a ulteriori discussioni, in: *Architettura e decorazione nell'età longobarda alla luce dei ritrovamenti lombardi*, in *Atti del conv. La civiltà dei Longobardi in Europa*, 1971, Roma 1974, pp. 358-359. Registro qui altri interventi allora sfuggitimi, o successivi, pur senza pretesa di completezza. Tra quelli favorevoli, pur con particolari sfumature, alla cronologia formulata dal Panazza e anche da me sostenuta: D. DALLA BARBA BRUSIN-G. LORENZONI, *L'arte del Patriarcato di Aquileia*, Padova 1968, p. 10 e ss.; H. CLAUSSEN, *Zur Einordnung der karolingischen Ludgerus-Krypta*, in *Beiträge zur Rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege*, II, Düsseldorf, 1974, p. 321 e ss., e part., p. 327; ancora G. LORENZONI, *Monumenti di età carolingia*, Padova 1974, p. 63 e ss. e 75 nota. Contrari alla cronologia del primo sec. IX risultano: D. DE BERNARDI FERRERO, voce *Stucchi, Tarda Antichità Bizantina e Medio Evo europeo. Da Bisanzio a Carlo Magno*, Milano 1968, pp. 2012 (il primo S. Salvatore sarebbe del sec. VII); A. RUGGIU ZACCARIA, *Indagini sull'insediamento longobardo a Brescia*, in *Contributi dell'Istituto di Archeologia*, Milano 1968, pp. 110-150; D. GIOSEFFI, *Cividale e Castelseprio*, in *Antichità altoadiatiche*, IV, Udine 1973, p. 365 e ss. (sorprendente il lamento che le fondazioni longobarde dovessero aspettare Carlo Magno per esistere artisticamente, dal momento che la cronologia di Castelseprio al VII-VIII sec. riceve credibilità proprio dal ciclo pittorico di Brescia). S. TAVANO abbraccia con sicurezza la cronologia dell'VIII sec. per la basilica, asserendo che

« a Desiderio va giustamente attribuita la costruzione o la ricostruzione di S. Salvatore di Brescia » in un saggio pubblicato nel 1973, ma in cui la bibliografia specifica si arresta, non senza lacune, al 1968 (*Architettura altomedievale in Friuli e in Lombardia, Aquileia e Milano*, in Atti della III settimana di studi aquileiesi, Aquileia 1973, pp. 334-335 e passim).

<sup>5</sup> Mi baso principalmente sui dati forniti da J. GANTNER - A. REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, I, Frauenfeld 1968, (in particolare alle pp. 133 e ss. e alle figg. 121-133), limitandomi a osservare che la ricostruzione di Riehen lascia adito a molte perplessità (non è accolta fra l'altro nel recente catalogo *Vorromanische Kirchenbauten*, 3 voll. a cura di F. OSWALD - L. SCHÄFER - H. R. SENNHAUSER, München 1966-71). La citazione ha qui esclusivamente scopo di suggerimento per una ipotesi, che d'altra parte dipende dal tenore del tracciato, che non rientra nel tipo cruciforme con annessi laterali quadrati, e tanto meno con campata quadrata centrale (« Vierarmiger Kreuzbau mit quadratischer Vierung », secondo la terminologia del Boeckelmann, applicata alla chiesa di Magin-gaud a Neustadt-am-Main).

<sup>6</sup> G. CHERICI, *La chiesa di S. Satiro a Milano*. Ivi, 1942, pp. 70-71 (cfr. anche le pp. 89-90). L'interesse del sistema delle catene lignee risulta confermato dal ritrovamento di una cintura lignea in spessore di muro, a metà altezza tra gli archi e le finestre. E' anche possibile formulare qualche ipotesi circa la posa in opera delle catene, che occorrerebbe verificare con opportuni assaggi. Pare probabile che, una volta innalzate le colonne con i relativi capitelli, si provvedesse alla posa delle catene lignee longitudinali, il che comportò in taluni casi che la pietra d'imposta fosse appositamente tagliata allo scopo. Su questo sistema doveva appoggiarsi con opportuni innesti quello trasversale, con travi di maggiore sezione (oltre 40 cm. per 40 cm.) documentate dai massicci riempimenti laterizi. Un'ulteriore prova del primo sistema si raccoglie da un chiaro indizio nel sottarco decorato a girali, là dove si nota che lo stucco appare interrotto da una delimitazione così netta, che non si spiegherebbe con una semplice rottura, ma piuttosto si giustifica col fatto che lo stucco si appoggiò alla catena lignea già in opera. Più complessa è la questione delle catene trasversali, che modificano sensibilmente la ricostruzione delle ghiere a stucco da me a suo tempo tentata. Occorre dire che nessuna di queste ghiere risulta sufficientemente completa per dirimere la questione con sicurezza. Fatto è che i rappezzi di tamponamento si concludono in alto sotto il vertice d'incontro di due bardelloni contigui; la lacuna sottostante incide nettamente le ghiere corrispondenti. Quando furono tolte le catene? Opinerei che fu nell'occasione dell'aggiunta delle volte (rimosse dal recente restauro), quando si richiesero invece chiavi metalliche, adatte alle nuove esigenze statiche. E' ad ogni modo un problema che va ancora approfondito con ulteriori controlli. Circa l'uso delle catene hanno fatto interessanti interventi, in sede di discussione, i professori Prandi e Verzone, ai quali rimando. Aggiungerei qui solo la voce « chaîne » nel *Dictionnaire raisonné* di M. VIOLLET-LE-DUC, II.

<sup>7</sup> Alludo ai temi sviluppati da W. MESSERER, in *Karolingische Kunst*, Köln 1973, specie alle pp. 86 e ss. Circa l'incidenza « per contrasto » tra architettura e decorazione in S. Salvatore a Brescia buone osservazioni si trovano in DELLA BARBA BRUSIN-LORENZONI, *op. e loc. cit.* (anche se preferirei non qualificare per « barbarica » la carica trasfiguratrice dello stucco).

<sup>8</sup> Ho già toccato questi punti nel già citato articolo in *Kolloquium*, I, p. 37 e ss.

<sup>9</sup> G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Studi ravennati. Problemi di architettura paleocristiana*, Ravenna 1962, p. 26 e ss.

<sup>10</sup> G. DE ANGELIS D'OSSAT, *op. cit.*, p. 35. Per un ulteriore riassuntivo riepilogo dei problemi proporzionali nelle chiese ravennati: P. MARINELLI, *Caratteristiche architettoniche degli edifici paleocristiani a Ravenna*. Ivi, 1964, p. 57 e ss. Un giustificato scetticismo si esprime da più parti circa l'applicazione della sezione aurea, quando il rapporto non sia verificato su rilievi rigorosi, e per elementi fra loro in necessario rapporto. Si veda ad ogni modo anche C. HERTZ, *Mathématique et Architecture*, in *Musica e arte figurativa nei secc. X-XI*, Todi 1972, pp. 169-193.

<sup>11</sup> Per S. Maria alle Cacce rimando al mio articolo *Architettura e decorazione nell'età longobarda*, *cit.*, pp. 347-8 e 356-7. Rileggendo il BULLOUGH (*Urban Change in Early Medieval Italy. The Example of Pavia*, in *Papers of the British School at Rome*, XX, 1966, pp. 103, 104, 123) ci si persuade che il riferimento al sec. VIII è valido. Per la parte storica aggiungo ancora: A. LANZANI, *Le concessioni immunitarie a favore dei monasteri pavesi nell'alto Medio Evo*, in *Bollettino della Società Pavese di storia patria*, X, 1910, pp. 49-50. La bibliografia precedente sugli aspetti architettonici e artistici va qui ripresa almeno per le parti più recenti: P. VERZONE, *L'architettura religiosa dell'alto Medio Evo nell'Italia Settentrionale*, Milano 1942, p. 133; G. PANAZZA, *Lapidi e sculture paleocristiane e preromaniche di Pavia*, in *Arte del Primo Millennio*, Torino 1953, p. 281, n. 108; E. ARSLAN, in *Storia di Milano*, II (1954), p. 564; P. VERZONE, *Architettura longobarda a Spoleto e a Pavia*, in Atti del IV Congr. int. di studi sull'alto M.E. (Pavia, 1967), Spoleto 1969, pp. 221 e s.; negli stessi atti: G. CALVI, *Ricerche sui resti preromanici di S. Maria alle Cacce*, pp. 328-333, con elementi nuovi. L'ultima trattazione del Verzone ammette che... « S. Maria alle Cacce può ora riferirsi tutta al sec. VIII » (ma a ciò indurrebbe il S. Salvatore di Brescia della seconda fase, che a suo avviso sarebbe del sec. VIII, cfr. sopra la nota 4; la cripta è interpretata come del tipo ad anello).

<sup>12</sup> Rimando al mio studio *Il monastero di S. Maria « Teodote » a Pavia. Ricerche urbanistiche e architettoniche*, in *Studi Medievali*, XIII, 2, 1972, pp. 1-93. Vi introducevo già (p. 65 e ss. e tav. IX) qualche spunto di tipologia, principalmente sulla base della voce di H. E. KUBACH, *Dreiepsidenanlage*, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, alla cui bibliografia vanno aggiunti, pur senza pretesa di completezza: J. BALTRUSAITIS, *L'église cloi-*

*sonnée en Orient et en Occident*, Paris 1941; P. VERZONE, *L'arch. rel., cit.*, p. 168; G. BRANDMANN, *Die Bauformen des Mittelalters*, Bonn 1949, p. 19; L. COLETTI, *Il tempietto di Cividale* (con rilievi di U. Piazza), Roma 1952, p. 11 e ss.; E. POESCHEL, *Frühchristliche und frühmittelalterliche Architektur in Churrätien.*, in *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern*. Akten zum 3. Int. Kongress für Frühmittelalterforschung, Olten e Losanna 1954, pp. 119-132; W. BOECKELMANN, *Grundformen im frühkarolingischen Kirchenbau des östlichen Frankenreiches*, in *Walraf-Richartz-Jahrbuch*, 18; 1956, pp. 27-69; E. LEHMANN, *Saalraum und Basilika im frühen Mittelalter*, in « *Formositas romanica* », Frauenfeld 1958, p. 1139; A. ALPAGO NOVELLO, *Influenze bizantine e orientali nel Veneto settentrionale*, in *Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore* 1969; G. PANAZZA, *La chiesa di S. Benedetto in Brescia*, in *Arte Lombarda*, 1972, pp. 1-16 (e part. 8 e ss.); C. PEROGALLI, *Architettura dell'alto Medio Evo occidentale*, Milano 1974, p. 249 e ss.; A. ALPAGO NOVELLO, *Monumenti altomedievali inediti in Val Belluna*, in *Atti del III congr. naz. di archeologia cristiana (Antichità alto-adriatiche VI)*, Trieste 1974, pp. 523-537 (part. pp. 530 e ss.). Per l'inserimento della tipologia nel quadro dell'architettura carolingia, cfr.: A. MANN, in *Karl d. G. Werk und Wirkung* (cat. della mostra, Aachen 1965), p. 390 e ss.; E. LEHMANN, *Die Architektur zur Zeit Karls des Grossen*, in *Karolingische Kunst (Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben, III)*, Düsseldorf 1965, p. 309 (ricorda che il S. Giovanni di Münster/Münstair è tra le costruzioni promosse da Carlo Magno, ma ne viene la considerazione che il tipo in questione appartiene ad una tradizione localizzata: che è conclusione che porta implicitamente a correggere la dubbia interpretazione, precedentemente sostenuta, di una pertinenza nordica della chiesa a sala, contrapposta a basilica). Solo quando queste righe erano già scritte ho preso visione dell'interessante contributo di G. BINDING, *Quelle, Brunnen und Reliquiengräber in Kirchen*, in *Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters*, 3, 1975, pp. 37-56.

<sup>13</sup> Sul monastero di S. Felice e sulla sua chiesa non si ha ancora uno studio soddisfacente, né si pretende di produrlo qui. Per la parte storica e archeologica, cfr.: C. TERENCE, *Frammenti antichi trovati nell'Orfanotrofio maschile di Pavia*, Estr. da *Il Patriota*, n. 17 del 26-2-1870; A. LANZANI, *op. cit.*, pp. 46-49; D. BULLOUGH, *op. cit.*, pp. 124-25 (dove però non persuade l'identificazione col S. Martino « foris portam », che era nei pressi di S. Maria delle Cacce, con la quale semmai può essere stato scambiato o identificato); O. CAPITANI, *Chiese e monasteri pavesi nel sec. X*, in *Atti del IV congr. int. di studi sull'alto M.E., cit.*, p. 126 e ss. e 141. Per la parte architettonica sono da segnalare: P. VERZONE, *L'arch. rel., cit.*, pp. 155-156, e *Id.* negli stessi *Atti del IV congr.*, p. 227 e ss., ove si ribadisce la cronologia al sec. X, tuttavia ammettendo che la tipologia ad aula unica triabsidata è « una forma tipica continentale dell'età precarolingia e carolingia... e quindi la questione non può dirsi risolta definitivamente ». All'VIII sec. data il fianco a lesene e arcature l'ARSLAN (*Storia di Milano*, II, p. 526 e n. ). Il COLETTI (*op. e loc. cit.*) richiama il caso del S. Felice a paragone della struttura « tripartita » del lato est del « tempietto » cividalese.

<sup>14</sup> S. STEINMANN-BRODTBECK, *Herkunft und Verbreitung des Dreiapsidenchores. Untersuchungen im Hinblick auf die karolingischen Saalkirchen Gtaubündens*, in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, I, 1939, pp. 65-95. Resta fondamentale questo saggio per aver colto nella soluzione triabsidata il nucleo per così dire unificante di diverse versioni planimetriche, ed è questo ancora il punto di vista più fruttuoso dal quale occorre guardare. E' ora facile d'altra parte un aggiornamento della casistica presentata dalla S.-B. per il tramite del citato prezioso catalogo *Vorromanische Kirchenbauten*, dal quale si ricaveranno correzioni, ma anche numerose positive aggiunte (si veda anche la bibl. cit. alla nota 12).

<sup>15</sup> P. VERZONE, *L'architettura, cit.*, pp. 155-156.

<sup>16</sup> D. BULLOUGH, *Urban Change, cit.*, p. 124.

<sup>17</sup> Cfr. BULLOUGH, *Urban Change*, e CAPITANI, *citt.* alla nota 13.

<sup>18</sup> N. GABRIELLI, *Repertorio delle cose d'arte del Piemonte. Le pitture romaniche*, Torino 1944, p. 3 e tav. I.

<sup>19</sup> Per la diffusione superiore di questa tipologia: M. C. MAGNI, *Sopravvivenze caroline e ottoniane nell'architettura romanica dell'arco alpino centrale* (II), in *Arte Lombarda*, XIV, 2, 1969, p. 77 e ss. L'argomentazione addotta dal VERZONE (*L'architettura, cit.*, p. 156), delle lesene larghe e ravvicinate, e delle finestre di media ampiezza, per appoggiare una cronologia più tarda del S. Felice all'esempio del S. Quintino di Spigno, non pare potersi mantenere alla luce di diversi esempi di « facies » anche più fitta delle lesene, e con cronologia dell'VIII o IX sec.: ad es. il S. Martino di Coira (*Vorr. Kirchenbauten*, pp. 52-53), o lo stesso S. Michele alla Pusterla di Pavia. Senza dire che il S. Quintino di Spigno presenta un ben diverso assetto della cripta. Cerco di proporre, nella fig. 17, una casistica volutamente assortita (certo anche imprecisa, perché ricavata da fonti non omogenee), che dimostra come il modulo delle arcature si adatti naturalmente ai requisiti specifici di ciascun edificio. Si noti ad es. che il « tempietto » di Cividale ha una struttura singolarissima, già in origine voltata. E l'esemplificazione può essere nello stesso senso ampliata: si pensi solo al S. Donato di Zara; o alle absidi di S. Giovanni di Münster/Münstair, etc.

<sup>20</sup> L'esempio di S. Salvatore di Brescia, che riteniamo successivo di circa mezzo secolo alla S. Maria delle Cacce di Pavia, induce a ritenere che non vi fosse un rigido riporto di moduli tra la parete perimetrale esterna e quella del « clearstory »; si potrebbe tuttavia argomentare che, nel caso bresciano, abbia non poco influito la selezione dei materiali. La disponibilità del mattone pare favorire la moltiplicazione dei profili. Quanto alla suddivisione più o meno fitta delle pareti in arcature, essa appare più naturalmente libera in edifici « a sala », che ignorano ogni frazionamento interno.

<sup>21</sup> Per le cattedrali pavesi rimando alla nota di G. PANAZZA, *Le cattedrali pavesi*, in Atti del IV Congr. int. di studi sull'alto Medio Evo, *cit.*, pp. 479-483, a cui aggiungo il saggio di R. KRAUTHEIMER, *The Twin Cathedral at Pavia*, in *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, London-New York 1971, p. 171 (e specialmente per la postilla, pp. 176-180). Una illustrazione dei più recenti lavori di restauro è stata presentata a Pavia in una mostra dei musei civici nell'autunno del 1974.

<sup>22</sup> G. LORENZONI, *Monumenti di età carolingia. Aquileia, Cividale, Malles, Münster*, Padova 1974, p. 41 e ss. Un tentativo (debole, ma sempre utile, data la scarsità della bibliografia specifica) di trovare giustificazioni liturgiche allo sviluppo triabsidato è fornito per la Gallia precarolingia da H. PAULUS, *Zur Liturgie und Anlage des Dreiapsidenchores im karolingischen Frankreich*, *Das Münster*, 5, 1952, pp. 237-242. Ma, oltre a BALTRUSAITIS, *op. cit.*, e A. GRABAR, *Martyrium*, Paris 1946 (part. I, p. 46 e ss.), si vedano ora: F. W. DEICKMANN, *Martyrerbasilika Martyrion, Memoria und Altargrab*, in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, röm. Abt.*, 77, 1970, pp. 144-169; G. BINDING, *op. cit.*

<sup>23</sup> J. GANTNER - A. REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz, op. cit.*, pp. 121-122. Per taluni aggiornamenti della tavola, e soprattutto per una più fedele indicazione delle parti pervenute e congetturali, rimando a G. BINDING, *op. cit.*, pp. 41-42.

<sup>24</sup> Si osserverà che in effetti una trasposizione ideale nello spazio della partitura di Malles (che dovrà essere intesa nella versione rinovata dal RASMO, *Stucchi e mosaici altomedievali*, in Atti dell'VIII Congr. di studi sull'arte dell'alto Medio Evo, Milano 1962, pp. 86-110) riflette, come più volte è stato osservato, in modo immediato, quella di S. Maria di Auroa, aprendo interessanti spunti interpretativi per l'identità tra partitura decorativa e struttura architettonica, conseguita con i mezzi dello stucco. (Si veda un saggio grafico comparativo in DALLA BARBA BRUSIN - LORENZONI, *op. cit.*, p. 7 e figg. 7-8).

<sup>25</sup> G. PANAZZA, in *Storia di Brescia*, I, Milano 1963, n. 1 e 532, con bibliografia precedente: ID., nel cit. articolo su S. Benedetto di Brescia, p. 7 (qui la cripta di Sirmione è considerata aggiunta solo nel sec. XI, ma, come mi conferma l'A., si tratta di un errore di stampa per sec. IX); G. LORENZONI, *L'architettura carolingia e ottoniana nel Veneto*, in *Bollettino del Centro Int. di studi di architettura A. Palladio*, VIII, 1966, p. 271.

<sup>26</sup> Sulle arche il PANAZZA si è espresso per una cronologia assai tarda (« sec. XI, o meglio XII »), in *Lapidi e sculture, cit.*, n. 140. Un simile punto di vista è autorevolmente sostenuto anche da V. ELBERN (comunicazione orale). Viceversa A. GRABAR (*Sculptures byzantines de Constantinople, IVe-Xe siècle*, Paris 1963, pp. 112-113 e pl. LVIII, 3, con erronea denominazione, per svista, di S. Fedele per S. Felice) parla di « tombes ottoniennes », di « monuments massifs qui ont dû être incrustés de marbre ou complétés de mastic peint », e che imiterebbero sontuosi sarcofagi imperiali. In realtà il riferimento è utile per rendersi conto della vasta e anche attardata diffusione di questa tecnica a intarsio nell'area bizantina, alla quale sembrerebbero piuttosto collegarsi le tre arche, che si differenziano nettamente dalla più precoce tipologia « ad alveoli », di ben altro interesse (si veda su questo punto: A. M. ROMANINI, *Tradizione precarolingia*, in *La cultura antica nell'Occidente latino e « mutazioni » nella cultura figurativa dal VII all'XI sec.*, Settimane di studio di Spoleto, XXII (1974), ivi, 1975, p. 759 e ss., e particolarmente pp. 777 e 795). Resta il fatto che le tre arche-altari rappresentano, per la loro forma, che così esplicitamente richiama l'assimilazione della « capsula » per reliquie alla mensa-altare, un caso di arredo liturgico di eccezionale interesse. Quanto alla cripta di S. Felice non è certo possibile confonderla con una cripta ad oratorio, presentandosi i suoi due sostegni isolati non già vertici di campate eguali e ben delimitate, ma forse elementi di sostegno per altri simili, a introduzione delle absidi superiori. Si osserverà peraltro l'accusata maggiore larghezza della copertura in coincidenza di tali sostegni, secondo una tipologia legata all'uso delle centine (Così è ad es., negli archi interni del battistero di Lomello).

<sup>27</sup> Per sciogliere i problemi della cripta di S. Maria delle Cacce s'impone un'indagine approfondita, mediante scavo, della zona centrale del vano. L'esistenza di un pozzo al centro, documentata praticamente solo da fotografie dei lavori del 1935-36 (cfr. CALVI, *op. cit.*, tav. II; e VERZONE, negli stessi Atti, pp. 226-227, e tavv. IV-V, che interpreta la volta come « anulare », « che girava intorno ad un pilastro cilindrico cavo »), sembra a me difficilmente collegabile a funzioni di sostegno, demandate probabilmente a più appropriata struttura. L'esistenza di un pozzo non deve stupire, alla luce delle testimonianze raccolte da G. BINDING (*op. cit.*; sempre a Pavia è nota l'esistenza di un pozzo nella cripta di S. Pietro in Ciel d'Oro), e quanto si vede nelle vecchie fotografie farebbe pensare ad un innalzamento della canna del pozzo quando la cripta dovette essere interrata. In ogni modo l'ipotesi più facile resta però sempre quella di una cripta che combinasse la tipologia a corridoio con quella semianulare.

<sup>28</sup> H. CLAUSSEN, *op. cit.* Su chi ha inteso anticipare al VII, o ancor prima, la versione del S. Salvatore « cruciforme » ritrovata nello scavo, incombe il compito di giustificare tale cronologia alla luce dei seguenti dati, già a suo tempo ampiamente esposti dal Panazza (*La chiesa di S. Salvatore, op. cit.*, p. 179 e ss.): erezione dalle fondamenta, ergo prima erezione, da parte di Desiderio, duca di Brescia, 754; consacrazione, 760; traslazione a Brescia delle reliquie di S. Giulia (con probabile implicazione della prima versione della cripta); nuova denominazione di « monasterium novum » a partire dall'816. I ritrovamenti corrispondono in modo puntuale alle fasi principali così documentate, e non si vede veramente come si possa, senza gravi forzature, altrimenti interpretarli.

<sup>29</sup> Per quest'ultima tipologia si vedano J. GANTNER - A. REINLE, *op. cit.*, p. 145 e ss. Le ipotesi formulabili sull'assetto originario della cripta di S. Filastrio indirizzano verso la cripta di Aquileia, la si voglia della fase

massenziana o posteriore. Cfr. P. VERZONE, *L'arch. rel., cit.*, pp. 157-158, e DALLA BARBA BRUSIN - LORENZON, *op. cit.*, p. 21 e ss.

<sup>30</sup> Per Steinbach mi limito a rimandare alla scheda in *Vorromanische Kirchenbauten*, pp. 320-322. La questione della diffusione delle cripte tra VIII e IX sec. andrebbe ripresa su basi più ampie e appropriate, ma vorrei almeno accennare qui al riconoscimento che proprio la cripta appare la tipica novità di questo torno di tempo in tutto l'Occidente, insieme con il tipo della grande chiesa abbaziale o cattedrale, turrata e articolata, « carolingia » (P. VERZONE, *Le chiese deuterobizantine del Ravennate nel quadro dell'architettura carolingia e protoromanica*, in Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1961, p. 338). Per i casi qui affrontati si prospetta la comparsa di cripte « a camera » con raccordo che si estende alle tre absidi, sia che si tratti di assetti basilicali (S. Maria delle Cacce), sia di aule uniche (S. Felice di Pavia, S. Salvatore di Sirmione). E' interessante vedere confermata questa tipologia fuori d'Italia, per esempio nella basilica di Solnhofen (819 c.: cfr. *Vorromanische Kirchenbauten*, pp. 315-317, e V. MILOJCIC, *Die Propstei Solnhofen, etc.*, in *Ausgrabungen in Deutschland*, Mainz 1975, pp. 278-312), e poi quella del Petersberg presso Fulda (836 c.).

<sup>31</sup> Uno dei punti di grande importanza che restano da chiarire è se nel caso del S. Felice, come in quello di Sirmione, la maggiore profondità conseguita dalla cripta si giustificasse anche per un'articolazione corrispondente del presbiterio, con volte o almeno con archi sostenuti da colonne, secondo una nota casistica in edifici di minore dimensione, non dotati di cripta, come il « Tempietto » cividalese e il S. Michele alla Pusterla di Pavia. In effetti anche la volumetria esterna orientale degli esempi che abbiamo esaminato resta, per ragioni accidentali, la zona più lacunosa.

## DISCUSSIONE

MIRABELLA. - Intanto devo dire che è un po' grossa che mi metta a parlare col prof. Peroni, che è uno specialista medievalista, mentre io non lo sono. Quindi scusate se, per caso, dirò cose imprecise. Mi ha fatto un certo effetto sentire datare contemporaneamente S. Salvatore di Brescia e S. Felice di Pavia, perché mi sembra che, dal punto di vista dell'osservazione esterna della parete meridionale di tutte e due le chiese conservate, le archeggiature sono molto più vibranti e classiche nella struttura di S. Salvatore (ammesso pure il restauro) che nella chiesa di S. Felice, dove (ammesso pure il restauro) il ritmo è più serrato, più scarno, meno vibrante, più dolcemente grossolano. Quindi non vedrei una possibile contemporaneità, anche in funzione di alcuni altri aspetti di S. Salvatore che sono paralleli per qualche forma, per esempio per gli stucchi, con il tempietto di Cividale, il quale non mi sembra sia da portare alla metà o ai primi del IX secolo.

PERONI. - Io non mi sono diffuso sul primo argomento trattato dal prof. Mirabella, che l'ha presentato con accenti così fini e sottili, parlando di aspetti « vibranti » della partitura. Ho cercato, nel mio testo, di giustificare questa vistosa differenza fra le due partiture con il fatto estremamente fondamentale che nel S. Felice di Pavia noi ci troviamo di fronte ad una chiesa ad aula unica con una struttura che è radicalmente diversa da quella di una basilica. Ho portato, naturalmente per ragioni di brevità, un argomento che tuttavia, secondo me, taglia la testa al toro. Noi continuiamo a parlare di Cividale, di Brescia, di Pavia, e continuiamo a dimenticare che abbiamo a disposizione un favoloso catalogo che è il « Vorromanische Kirchenbauten » curato dall'Oswald, dallo Schäfer e dal Sennhauser. Ora, questo eccellente catalogo che, naturalmente, come tutti i cataloghi di questa terra, non è definitivo, porta dei contributi assolutamente precisi di sintesi critica sulla cronologia di una grande serie di edifici e, quello che più conta - cosa che in Italia fino adesso non si è fatta - con un codice grafico tale che permette un lavoro comparativo relativamente facile. Io ho accennato prima per esempio alla cronologia del S. Martino di Coira, che è ben accertata all'VIII secolo. Io qui non ho un'illustrazione ma potrei esibire la partitura della lesena: non so se la si possa chiamare più o meno « vibrante », ma la direi piuttosto allungata con una proporzione che differisce da quella di S. Salvatore, e che si trova ad essere invece molto simile a quella del S. Felice. D'altra parte si tratta in quel caso proprio di un edificio triabsidato ad aula unica, cioè intervengono nel costruito comparativo tra questi edifici degli elementi che vanno al di là di quella che è la possibilità di paragonare una basilica con un edificio ad aula unica. Dirò di più (e questa è una delle parti che sono venute a mancare nella mia trattazione): io sono persuaso che la chiesa di S. Maria alle Cacce di Pavia, sia per i riferimenti documentari di cui dispone, sia per quell'analisi strutturale che indubbiamente andrebbe ancora perfezionata (e spero lo potrà essere) è anteriore, rappresenta un precedente del S. Salvatore di Brescia. Io per esempio non ho mai sostenuto che l'impianto basilicale di S. Salvatore rappresenti, solo per questo fatto, una componente carolingia specifica per la quale si sarebbe potuto verificare solo all'inizio del IX secolo e non prima. Questo io non l'ho mai detto; ho invece sostenuto una continuità tra Cividale e Brescia anche per gli stucchi, tale da poter anche giustificare una cronologia, se si vuole, al 770 per gli stucchi di Cividale, senza alcun imbarazzo, per quel che mi riguarda, a pensare che 40 anni dopo abbiano fatto gli stucchi di S. Salvatore a Brescia. Bisognerebbe persuadersi di questo, che tutte le cronologie di cui noi disponiamo si basano su approssimazioni che si riferiscono ad appoggi di tipo documentario indiretto, e gli storici che sono qua mi potrebbero insegnare quanto fragile è questo riferimento. Ad ogni modo, io

non riesco assolutamente a capire perché questo metodo, che è il metodo che è stato del Porter, che è stato dei grandi studiosi e dei grandi filologi dell'architettura del Medioevo, non debba essere applicato nel nostro caso. Noi abbiamo un riferimento documentario che dice la chiesa di S. Salvatore essere costruita dalle fondamenta dal duca Desiderio di Brescia, e poi, dall'814 in poi, si dà una terminologia che chiama da allora e sempre « *monasterium novum* » il complesso di S. Salvatore di Brescia. Queste cose non le ho scritte io, perché da storico dell'arte mi guardo bene dall'andare a invadere il campo altrui, ma le pagine che ha scritto il Bognetti nella « Storia di Brescia » e che riguardano l'importanza, l'incremento di interesse verificatosi nel monastero di S. Salvatore di Brescia proprio in epoca carolingia, con liste di importanti personaggi che sono finiti in questo monastero, mi ha sempre confortato. Questa non è una soluzione che ho trovato io, semmai vi ho un po' contribuito. Bisogna rendere omaggio a Gaetano Panazza, che è stato lo scavatore, il primo studioso che l'ha adottata. E' lecito naturalmente non condividere questa interpretazione; però, secondo me, non è tanto sul vibrare più o meno degli archi che bisognerebbe far questo, ma piuttosto partire dai dati di fatto, che sono dati di stratigrafia, sono dati archeologici, sono dati anche documentari. Ammetto chiaramente che con questi dati si può rovesciare la situazione e io sto appunto chiedendo: maestro, lei mi volti la frittata, le chiedo per piacere di farlo usando di tutti questi ingredienti. Quello che, francamente, mi riesce un po' difficile di fare è discutere su una base che non contempra tutti questi dati (come ho visto fare in alcuni scritti apparsi di recente nelle « Antichità alto-adriatiche »).

MIRABELLA. - Allora però io chiedo: il fatto del ritmo delle arcate esterne è in certo modo, nella sua proposta, vincolato al ritmo delle colonne interne, il qual ragionamento non calza sempre perché nelle basiliche più antiche non sempre, anzi raramente, il ritmo delle paraste esterne corrisponde a quello delle colonne interne...

PERONI. - Ho citato un unico caso...

MIRABELLA. - ...Ecco, quasi mai e pare ingiusto perché sembrerebbe strutturalmente che corrispondessero dal momento che ci sarebbe un rapporto anche di spessore del muro in corrispondenza del luogo dove si mettono le catene interne, invece questo non succede. Allora il fatto che ci sia, nella parete esterna di S. Salvatore, un ritmo che lei dice in un certo modo determinato dalle colonne interne, non mi pare sussista. Ora, Pavia è un centro di altissima cultura, questo non me lo vuole togliere, no? Le pare che proprio si possa prevedere contemporaneo, dal punto di vista di questi di cultura, un ritmo - mi permetta di dire - sì, vibrante ma anche un pochino esitante, che è sul fianco di S. Felice, col ritmo chiaro, preciso ritmico, dico ancora, tradizionale, perché è quello che viene da S. Simpliciano di Milano, che si trova in S. Salvatore. Dunque, come se fosse un paese di campagna, quello di Pavia, come se non fosse nel centro della vitalità culturale.

PERONI. - Prof. Mirabella, non è così perché io ho appena finito di dirle esattamente questo: che io reputo la chiesa di S. Maria delle Cacce una chiave di volta nel quadro della tipologia basilicale, datandola all'VIII secolo.

MIRABELLA. - Purtroppo non la conosciamo troppo bene...

PERONI. - Però si dà il caso che l'arcatura con finestra di S. Maria delle Cacce sia stata illustrata dal Cattaneo e poi dal Rivoira e sia divenuta un punto di riferimento importante. Ora, io ho appena detto che reputo dell'VIII secolo questa chiesa, che si trova a Pavia e la cui fondazione va inserita probabilmente nell'ultima fase del dominio longobardo. Nella parete sud di S. Maria delle Cacce (e questo è stato dimostrato perché si sono ritrovate le fotografie di una buona porzione di essa) si è trovato un tipo di assetto rigoroso molto simile a quello di S. Salvatore. Allora, all'incirca, nella proposta che io stavo facendo intercorrerebbe, se ci limitiamo a Pavia; tra questa struttura complessa, molto simile al S. Salvatore, e il S. Felice qualcosa come 80-90 anni, perché per me il punto di riferimento « *ante quem* » del S. Felice è un documento dell'851 (la donazione a Gisla, figlia di Lotario, del S. Felice di Pavia, come dipendenza del S. Salvatore di Brescia); c'è dunque anche un rapporto esterno ancora più stretto, che in un certo senso porterebbe acqua al suo mulino (nel senso che non si capirebbe una così notevole divergenza in un edificio costruito per lo stesso centro monastico). Io però persisto nel ritenere che questa differenza non è poi così determinante. L'ho dimostrato, con un argomento che naturalmente è molto fragile, perché noi siamo di fronte a brandelli. Ho illustrato, e l'ho fatto con intenzione, quella decorazione esterna del S. Salvatore di Brescia (perché lei dice: è molto bello, rigoroso, ecc.; ma val la pena di considerare che si trovava a essere dipinto con finti mattoni, con un sistema di decorazioni in rosso, quindi in contrasto molto accentuato con quello che si verifica all'interno). Ora ho mostrato che c'è qualche rapporto tra tale decorazione e quel piccolo brandello graffito che si trova a S. Felice; ci sono quindi delle analogie di rivestimento, di modo di trattare le pareti che, secondo me, non sono trascurabili. Ad ogni modo, la risposta per me basilare è che la struttura generale dell'edificio può giustificare la disparità di ritmo a una distanza relativamente breve, che potrebbe essere pur sempre una distanza di 30-40 anni (rispetto al S. Salvatore di Brescia), perché per me il riferimento valido per la parte più antica del S. Felice è « *ante 851* ». Al momento non saprei precisarne meglio la data.

MIRABELLA. - Mi conforta che però ritenga che ci sia una notevole distanza, adesso non facciamo il discorso a secoli perché se no dice 810, dice IX secolo...

PERONI. - Prof. Mirabella, io potrei chiederLe: secondo Lei tra le fabbriche ambrosiane di Milano Le pare abbastanza forte la differenza tra la Basilica Virginum e la Basilica Martirum, oppure no? Al paragone era molta la differenza nelle chiese di cui discutiamo. Naturalmente questi costruttori dell'VIII-IX secolo erano più modesti e facevano delle cose, mi sembra, molto meno differenti fra loro.

MIRABELLA. - Però lì lei sa benissimo che ci sono 30 anni di differenza. C'era un'altra cosa a proposito delle basiliche di tipo alpino, che mi pare che si possa un po' chiamarle di tipo alpino perché ne conosciamo molte in ambiente alpino.

PERONI. - Come negli esempi della Val Belluna, e questo porta acqua al mulino della teoria della Steinmann-Brodbeck, cioè dimostra che questa tipologia pluriabsidata ad aula unica ha avuto grande diffusione anche in zone intermedie tra la zona alpina occidentale e l'Oriente; questo benché, beninteso, la cronologia delle costruzioni illustrate da Alpago Novello sia ancora più incerta.

MIRABELLA. - Volevo ricordarLe che ce ne sono largamente anche sulla riva del mare, per esempio a Pola.

PERONI. - Per la gerarchia delle absidi non posso dire molto. Io ho qui sott'occhio quella tabella che avrei dovuto proiettare. Non esiste una rilevante differenza in profondità tra le absidi di questi schemi, come si potrà vedere, tranne alcuni casi eccezionali come il S. Lucio di Coira. La maggiore differenza si verifica piuttosto nella ampiezza delle absidi; e, a questo proposito, le segnalo, ma penso che probabilmente lei lo conosce già, nel senso che potrebbe rientrare nel quadro delle sue ricerche proporzionali, c'è un vecchio articolo dello Juraschek sul S. Martino di Linz, scritto quando la cronologia di questo edificio era ritenuta più antica di quella proposta più tardi.

Ad ogni modo, la teoria esplicativa della proporzione dell'ampiezza delle absidi secondo lo Juraschek si basa su una divisione in quattro parti intesa nel senso che la navata centrale più lo spessore che la separa dall'ampiezza delle due absidi è esattamente il doppio della larghezza netta delle absidi minori.

Questa è la teoria che lo Guraicher applicava alle nicchie tripartite del S. Martino di Linz. Quello che io posso osservare, in base ad una mia verifica, è che in taluni casi, per esempio nel S. Giovanni di Münster/Mustair, la larghezza dell'abside centrale, compresi i muri divisorii, è pari al doppio delle absidi minori.

HEITZ. - Questo è molto interessante, perché nella Cappella Palatina di Aquisgrana le misure sono identiche: 24 piedi per il centro più 12 per ciascuna torre laterale.

PERONI. - Non esiste invece una altrettanto chiara definizione in profondità della gerarchia tra l'abside centrale e quelle laterali.

Quanto alla sezione aurea, volevo solo ancora rispondere al prof. Prandi, molto modestamente, che l'osservazione che io ho fatto è partita da uno sforzo di paragone con le chiese ravennati sulla base delle tabelle fornite dal De Angelis. Ho fatto una verifica su S. Salvatore di Brescia e mi sono avveduto che quel rapporto, cioè il rapporto dell'intercolumnnio con l'altezza del colonnato all'imposta degli archi si trova ad avere un risultato molto più vicino all'1,618 di quanto non avvenga per i dati forniti dal De Angelis. Naturalmente non mi sono diffuso su questo punto perché è chiaro che tutti i calcoli si devono basare su misure estremamente precise, e questo è il motivo per cui non mi spingerei più in là, mentre invece mi sono fidato delle misure del Grossmann per gli alzati perché mi risultano fatte con un criterio omogeneo, usando il teodolite, ecc. E' chiaro che questi paragoni hanno un senso nella misura in cui si basano su misurazioni molto raffinate.

PRANDI. - Volevo prima di tutto ringraziare l'amico Peroni per la lezione di metodo che ci ha dato e che non si può non sottoscrivere a quattro mani. Alla fine di una vita queste cose danno soddisfazione perché si sono sostenute da sempre. Ma a parte questa dichiarazione, che è più sentimentale che altro, volevo domandare qualcosa al prof. Peroni. Quelle catene di legno sono state usate in grandissima scala in Oriente. La moschea di Gerusalemme è addirittura un fittone di queste catene. Che siano destinate alla pressione più che alla trazione non so, sarei un pochino perplesso. Ci sono poi anche esempi nel Veneto, nel litorale Veneto. Hanno un rapporto, con questa prassi maiuscola orientale o no?

PERONI. - Questa è una cosa che tocca di dire a chi ha così ampie esperienze dell'Oriente. Sono io stesso alla ricerca di conferme. In questa direzione posso solo aggiungere quello che conosco per esperienza mia. Io ho fatto la citazione del Chierici il quale, in un libro come quello su S. Satiro, pieno di incertezze, ha però raccolto molte osservazioni interessanti, per esempio la presenza di catene lignee in spessore di muro nel battistero di Lomello. Questo accade anche nel S. Salvatore di Brescia, dove c'erano anche le catene in vista. Ho inteso, ricordandole, far vedere che questo è un elemento che manca, adesso, all'immagine abitudinaria della chiesa, e che potrebbe venire a turbarla in senso provocatorio. Volevo solo ancora dire che nella chiesa di S. Salvatore si sono trovate in spessore anche catene lignee più in alto, a mezza altezza tra le finestre e la serie degli archi; catene di legno che ormai erano, al momento del ritrovamento, talmente consunte che si sono dovute sostituire con elementi di cemento. Il ruolo delle strutture lignee è un tema che mi appassiona molto, perché è un elemento che esteriormente può apparire in qualche modo disturbante, ma che invece ha delle giustificazioni tecniche, che secondo me vanno tenute presenti. Io non so certo rispondere per la parte dell'Oriente che mi sfugge. Conosco esempi piuttosto vicini. A Venezia naturalmente questa tradizione si manifesta anche in monumenti più tardi. La professoressa Romanini potrebbe spiegare come in certi edifici gotici di Venezia (si pensi ai Frari e a S. Zanipolo), così ricchi ancora di travature lignee in vista, questa struttura di tipo apparentemente solo utilitario possa conciliarsi con l'insieme della compagine architettonica.

PRANDI. - Il problema provocatorio è proprio questo ma intanto distinguerei molto nettamente le catene che così incorporate nella muratura servono proprio a unificare la struttura; di queste se ne trovano quante se ne

vuole: le ho trovate a S. Pietro, le ho trovate ai SS. Giovanni e Paolo, le ho trovate a S. Maria Maggiore; ecco qui che son dei pezzi per unificare, per rendere omogeneo un tratto. Quelle esterne, secondo me, entrano positivamente (colpa nostra se non li sappiamo percepire) proprio nei valori formali della struttura, come chiaroscuro, come parte pittorica; tant'è vero che molte volte le capriate in vista rientrano anche in queste nozze tra il legno, molto spesso un legno dipinto tanto bene, con valore di vuoto, di pieno, valori spaziali, ecc. Quanto alla sezione aurea, lì veramente sono tanto imbarazzato. Prima, perché non mi pare che a quell'epoca la sezione aurea, questo numero d'oro, fosse tanto praticato. Secondo perché confesso che l'istituto a cui avevo l'onore di appartenere ha avuto perfino un finanziamento dal CNR, parlo quindi di cose positive, per lo studio dei rapporti modulari nelle chiese pugliesi. Sapete, se si vuole viene sempre bene. Si comincia a fare le misure un po' più elastiche, un mattone di più, un mattone di meno e alla fine queste costruzioni vengono sempre fuori, quindi sarei molto cauto a proseguire su questa strada.

PERONI - Volevo solo dire che sono perfettamente d'accordo, su quest'ultimo punto, col prof. Prandi.

VERZONE - Ancora vorrei aggiungere qualche cosa sulla questione delle catene di legno. Chi ha girato per l'Oriente in mezzo agli edifici è rimasto stupito di vedere l'impiego di queste catene di legno, talvolta di sezioni molto grosse, fin dai tempi molto antichi; il che ci lascia stupiti perché questi catenoni, questi travoni di legno che traversavano gli archi ne toglievano quella leggerezza che per noi è un elemento essenziale della costruzione a volta. La tradizione è antichissima, non parliamo di età preistoriche o greche perché non saprei in età ellenistica se fossero usati o meno, però nella romanità fin dal III secolo sono di uso comune; le volte hanno sempre delle catene, non solo ma certe volte, come l'arco di Galerio che era poi un'opera imponente, di lusso, perché era tutto rivestito di rilievi e tutto traversato da una morsa di catene una vicino all'altra che dovevano dare proprio un'impressione di peso con queste grandi dimensioni che avevano, quindi interrompevano proprio quella che poteva essere la grazia come noi la sentiamo nell'arco, con queste grosse catene. Poi l'esempio che tuttora possiamo osservare è non solo quello della chiesa di Salonico ma a S. Sofia ancora due travature di legno scolpito, elaborato che girano da tutte le parti. Quindi l'Oriente non aveva nessuna prevenzione, anzi amava vedere queste travi traversanti. Io le ho trovate già nel III secolo d.C.; le terme (e le terme erano sempre umide, per di più, quindi non si prestavano a questa pratica), anche queste avevano le volte tutte trattenute da queste catenone di grossa sezione; evidentemente coi secoli queste cose sono sparite. A titolo di curiosità ricorderò che quando mi sono occupato della questione dell'architettura romanica in Piemonte, trovai un fenomeno curioso che, parlando a dei giovani studiosi del Medioevo, potrà essere interessante: è che la conservazione delle travature dipende in gran parte dal clima, per esempio il Duomo di Aosta o S. Maria di Susa, che sono paesi di montagna, hanno ancora le travature del tetto conservate. Nel Duomo di Aosta ci son dei dormienti, travi annegate nel muro, che si sono conservate completamente; invece, per esempio S. Andrea di Vercelli, che è una città di pianura relativamente umida, lì i travi erano proprio spariti, i dormienti che erano dentro al muro avevano lasciato come un incavo, come una scatola vuota e anche le travature della cupola si erano ridotte ad una polvere come tabacco. Uno le tira fuori con la mano e trae poi questa polvere giallastra che rappresenta il ricordo del legname completamente sparito. Ma vorrei aggiungere ancora qualche cosa perché l'esame obiettivo di tutte le facciate di un poliedro permette di capire la struttura, la forma e le caratteristiche, ed è necessario. La questione della policromia è anche orientale perché molte chiese, per esempio la stessa S. Sofia, era rivestita di marmo; per esempio S. Irene, poi anche Salonico e altri posti, avevano proprio questi archivolti, queste armille bianche e colorate. Quindi la tecnica di queste armille fin dall'età bizantina antica era diffusa, cioè sono questi rivestimenti marmorei intorno alle finestre, c'erano questi conci uno bianco, uno rosso, generalmente erano bianchi e rossi e giravano tutto intorno con l'archivolto proprio a scopo decorativo. Quindi questa potrebbe essere una carta per riportare al complesso di S. Salvatore. Un particolare, evidentemente, e solo un particolare o l'altro non è sufficiente per una determinazione, sarebbe perdere di vista il profilo di un edificio per andare a cercare le minuzie; però a quel riguardo io mi permetto di far presente che il S. Salvatore di Brescia ha anche una certa grazia nelle arcate, queste arcate che sono effettivamente molto sottili. Il S. Salvatore ha una certa grazia leggera, una certa disinvoltura che cambia, che è molto diversa da quello che è il gusto carolingio. Il gusto carolingio era un gusto occidentale e noi sappiamo che con la caduta del dominio longobardo e con l'intervento dei Carolingi, dei Franchi, in Europa anche il gusto cambiò profondamente e sappiamo anche che i Longobardi nei primi tempi della loro dominazione italiana, sia pure saltuaria, non estesa a tutta quanta la penisola, ma almeno alle parti continentali, esclusi certi posti, erano stati nemici acerrimi dei bizantini; negli ultimi tempi, cioè nell'VIII secolo, ricorsero alla civiltà bizantina appunto per avere un appoggio di questa troupe di maestri e di artisti per cui in certo modo dipesero dai bizantini negli ultimi tempi del loro dominio, quando si erano ormai nobilitati, istruiti, avevano preso parte, si erano equilibrati, nel consesso della civiltà del tempo. L'intervento dei Carolingi, invece, trasportò il centro motore alla grazia carolingia e cioè tutto un gusto diverso anche nella decorazione scolpita, la decorazione delle lastre. Praticamente dall'VIII secolo, tra la fine del dominio longobardo e con l'inizio del periodo carolingio, cambia completamente il gusto e ho notato che c'erano quei curiosi fregi dell'VIII secolo che erano come di colonne, infilati dentro uno all'altro. Ne ho trovati alcuni, datati, nel Battistero di Efeso: è una costruzione datata dell'VIII secolo, dopo la distruzione della città. Quindi questi fregi che noi troviamo tipici dell'Occidente dell'VIII secolo non dico che copino tutto ma copiano in parte quasi esattamente dei motivi orientali; quindi nell'VIII secolo ci fu un legame continuo di civiltà tra l'Occidente e l'Oriente che fu ribaltato di recente con l'intervento dei Carolingi. Queste sono questioni generali, e la comunicazione dell'amico Peroni e del prof. Panazza penso che faccia ripensare di rive-



dere tanti problemi con uno spirito di obiettività, perché certe volte queste considerazioni di carattere generale possono avere anche una importanza notevole sulle conclusioni.

PERONI. - Per la parte delle strutture lignee il prof. Verzone ha detto qualche cosa che veramente mi riesce molto utile e illuminante, e gliene sono particolarmente grato. Poi, naturalmente, condivido pienamente il suo appello ai dati oggettivi per ridiscutere qualunque questione che riguardi i nostri studi e su questo credo che siamo tutti solidali. Un'ultima cosa ancora volevo aggiungere, perché non m'è riuscito di farlo data la rapidità della discussione. Riguarda quanto ha detto il prof. Prandi a proposito della sezione aurea. Mi permetto semplicemente di collegarmi a quanto il prof. Heitz ha già detto qui, ma anche due anni fa a Spoleto. Naturalmente c'è modo e modo di studiare le proporzioni, la metrologia, le sezioni auree e lo si può fare come nell'eccellente lavoro del Beseler e del Roggenkamp citato per il S. Michele di Hildesheim, dove naturalmente si costruisce una metrologia partendo dall'applicazione della legge dei minimi quadrati, con una dotazione veramente ingente di elementi estremamente seri, ed è certamente quello il metodo al quale io stesso aspirerei. Riconosco di non aver fatto niente di simile, indubbiamente per questo sono ancora agli inizi.



**L'INTRECCIO GOOMETRICO DEL IX SECOLO,  
SCULTURA DELLE CATTEDRALI RIFORMATE  
E « FORMA SIMBOLICA » DELLA RINASCENZA CAROLINGIA**

SILVANA CASARTELLI NOVELLI

La scultura altomedievale è ormai divenuta oggetto di notevole interesse oltre l'ambito degli studi specialistici sull'Alto Medioevo e materia di ampia trattazione anche nei più recenti repertori di storia dell'arte italiana<sup>1</sup>. Le formalizzazioni « astratte » del linguaggio figurativo contemporaneo rappresentano infatti una spinta, insieme di gusto e di cultura, alla riscoperta di questo linguaggio scultoreo in cui, nello sviluppo dal VII al IX secolo, si coglie, quale elemento emergente, una graduale riduzione all'astrazione.

Nell'ambito degli studi specialistici, le ricerche sistematiche condotte all'interno di questo ricchissimo patrimonio su aree definite e secondo le periodizzazioni storiche salienti, hanno però evidenziato che il divenire della scultura altomedievale dal VII al IX secolo non è il prodotto di uno sviluppo che va « dall'organicità all'astrazione » secondo una linea coerente e continua: l'analisi sistematica ha ribadito apporti culturali diversi intersecanti la scultura occidentale, mentre ha evidenziato – ed è quello che qui interessa – sintesi culturali diverse interessanti territori ed età particolari, rispondenti a soluzioni formali e « progettati » differenti nella gestazione e nel divenire della civiltà dell'Europa<sup>2</sup>.

Lo studio delle sculture dell'ampio territorio della diocesi altomedievale di Torino ha permesso di individuare e recuperare – oltre un capitellino – un ricco gruppo di 38 lastre, alcune frammentarie, decorate ad intrecci geometrici e riferibili con buona certezza alla cattedrale carolingia riformata dal vescovo iconoclasta Claudio (818-827 c.)<sup>3</sup>.

Rispetto alle opere di età longobarda presenti nello stesso territorio, il decoro di questi pezzi rappresenta la formalizzazione di un nuovo linguaggio della scultura altomedievale, che si afferma in rottura dell'equilibrio espressivo e formale della scultura dell'età precedente.

Questo linguaggio « astratto » dell'intreccio geometrico, autonomo da connotazioni mitiche e mitopoietiche, pone nella scultura un nuovo oggetto iconico, ricercato e trovato nell'ambito di una definizione di « poetica » che nell'economia del territorio torinese interessa il centro; in particolare la chiesa del Capitolo della cattedrale carolingia di Torino, sede di una scuola che nell'825 è promossa centro degli studi per Alba, Ventimiglia, Albenza e Vado.

Il problema di un possibile legame tra iconoclastia ed intreccio geometrico era già stato posto nel 1930 dallo Haseloff: rapporto tra iconoclastia orientale ed « il retrocedere dall'elemento figurativo di fronte a quello decorativo » nelle molte lastre altomedievali che Haseloff definiva « l'opprimente abbondanza di questi monumenti »<sup>4</sup>. Un rapporto appena

affacciato e subito respinto, di fronte alla constatazione che contemporaneamente la scultura in metallo – metallo nobile – parlava un linguaggio pienamente iconico.

Sulla base delle vicende torinesi si può affermare che l'iconoclastia – iconoclastia carolingia che nell'apporto dei due spagnoli Teodolfo e Claudio trova una linea di continuità e di progressiva affermazione – può certamente costituire in loco la spinta primaria al nuovo linguaggio della scultura<sup>5</sup>.

Questo giudizio appare fondato se riflettiamo che le lastre della cattedrale torinese rappresentano la controproposta, l'affermazione del nuovo momento culturale imposto dal vescovo Claudio, conseguente alla distruzione delle immagini e anche delle croci che ornavano al suo arrivo le chiese della diocesi; una distruzione che aveva suscitato ampi dissensi e molto scalpore non solo fra i sudditi del potente vescovo di nomina imperiale.

Credo peraltro che l'iconoclastia, quale unica determinante, non sia sufficiente a spiegare il nuovo linguaggio dell'intreccio geometrico.

Questo linguaggio – che nell'Italia settentrionale, considerando le datazioni dei maggiori gruppi pervenuti, insiste sulle date del secondo tempo della rinascenza carolingia relativa all'età di Ludovico il Pio – non rappresenta solo una innovazione tematica legata alla scelta di soggetti aniconici, ma la formalizzazione di un nuovo segno e oggetto iconico della scultura.

Intendo la scultura in pietra o marmo<sup>6</sup>, che interessa cibori, amboni, plutei e pilastri di cancelli di recinzione, usati tutti con l'antica quanto essenziale funzione primaria di denotare i principali temi della basilica e dell'*ecclesia*.

E' opportuno infatti sottolineare che il linguaggio « astratto » dell'intreccio geometrico non interessa la scultura cosiddetta minore, in materiali pregiati, aulica o di corte, e comunque destinata ad altra lezione e fruizione; mentre si dispiega con una ricchezza ed insistenza davvero ragguardevole – « l'opprimente abbondanza » di cui parlava lo Haseloff – nei grandi spazi comunitari della vita culturale e religiosa, in particolare vescovili, o abbaziali ed anche ducali, come il San Marco di Venezia<sup>7</sup>, del IX secolo.

Già nel 1951, analizzando appunto uno dei plutei « italo-veneziani » del San Marco dovuto a Giovanni Partecipazio (829), Geza de Francovich ha evidenziato la puntuale organizzazione dinamica ed euritmica insieme della struttura dell'intreccio geometrico, ed ha nettamente distinto questo « decoro » dalle confusioni con altri e diversi intrecci (nordici) o moduli geometrici (plutei bizantini della stessa chiesa di San Marco), focalizzando il problema sulla peculiarità di questo nuovo e rigoroso segno di ascendenza classica<sup>8</sup>.

Restano a tutt'oggi però ancora da chiarire la genesi interna e l'economia di questo linguaggio: in sintesi il suo rapporto con la rinascenza e l'umanesimo promosso dai carolingi.

L'intreccio geometrico è infatti ancora generalmente visto come l'ultimo approdo di un processo di generale impoverimento di ruolo e di messaggio che interessa la scultura altomedievale dal VII al IX secolo, e che in questo tempo, caduti i legami con il ricco mondo mediterraneo, vede ridursi queste sculture a lavori di carattere meramente schematico e ripetitivo, opera di maestranze di lapidari abili per tradizione nella tecnica di lavorazione della pietra, ma totalmente emarginate dalle nuove tensioni culturali portanti la rinascenza carolingia. Un'*ars mechanica* tanto abbondante di prodotti quanto mancante delle nuove connotazioni culturali, un artigianato già affermato, ma ormai tanto più povero al confronto degli autentici e prestigiosi frutti della rinascenza quali la ricchezza e bellezza dei codici nella nuova veste pittorica e scrittoria, i cicli figurati, la scultura in metalli preziosi ed avorio, e l'estesissimo impegno dell'architettura.

Come dire, in sintesi, che i messaggi culturali che hanno portato la rinascita medievale sono passati per altre vie, rispetto alla discutibile abbondanza di questi prodotti ridotti ad assolvere una funzione del tutto secondaria, « decorativa ».

Jean Hubert stesso vede l'*entrelacs* come un elemento d'acquisto nel panorama dell'arte carolingia, un lavoro « modesto » nato da « un art·vivant » affermatosi circa la metà dell'VIII secolo in una regione vicina – quella regione di cave di pietra dove oggi si incontrano le frontiere italiane, svizzere ed austriache – e diffusosi poi progressivamente verso l'ovest ed il nord; mentre pone in grande risalto la riforma del clero delle cattedrali come il fattore storico portante non solo la ristrutturazione e la nuova ampiezza assunta dai gruppi episcopali, ma la stessa rinascita culturale europea promossa dagli imperatori carolingi, in particolare Carlo Magno e Ludovico il Pio<sup>9</sup>.

Ma se è indubbio che le leggi dei Capitolari, la riforma delle cattedrali, le scuole, il ripristino del latino classico, gli *scriptoria*, le biblioteche e la minuscola carolina, formano il nerbo della « prima rinascita europea », a mio avviso è altrettanto necessario riconoscere all'intreccio geometrico innanzi tutto la sua appartenenza ai primi decenni del IX secolo, quindi la sua autonomia di linguaggio rispetto alla scultura dell'VIII, la non spontaneità della sua grande affermazione entro i confini dell'Europa carolingia, la sua promozione « ufficiale » e non artigianale, quasi popolare – dove popolare qui sarebbe semmai da intendere non del popolo ma per il popolo –, il profondo valore « umanistico » che presiede alla formalizzazione del linguaggio « astratto » di questa scultura e, infine, che il suo peculiare messaggio visivo è portante l'urgenza primaria stessa della rinascenza carolingia: l'urgenza di riacquisire tramite la lezione della classicità una comunione di cultura fondata nel segno del sicuro possesso di un pensiero e di un linguaggio razionale<sup>10</sup>.

E' credo, nel segno di questa urgenza, che si leggono l'opera e l'azione instancabile di figure quali Alcuino, ed i voti che questi rivolgeva in una sua lettera allo stesso Carlo Magno: « ... si plurimis inclytum vestrae intentionis studium sequentibus, forsitan Athenae nova perficeretur in Francia, imo multo excellentior, quia haec Christi Domini nobilitata magisterio, omnem Academicae exercitationis superat sapientiam. Illa tantummodo Platonicis erudita disciplinis, septenis informata claruit artibus; haec etiam insuper septiformi sancti Spiritus plenitudine ditata omnem saecularis sapientiae excellit dignitatem »<sup>11</sup>.

Credo che il linguaggio figurativo dell'età carolingia, in cui più radicalmente si attua una profonda rivoluzione culturale nel segno di Atene e di Platone, del pensiero greco, sia il linguaggio dell'intreccio geometrico.

Nel momento in cui si compie ogni sforzo per promuovere una vasta attività culturale ed educativa fondata sulla parola scritta e sul numero, oggetto delle arti liberali, la più mimetica, illusiva e « corporea » delle arti meccaniche, la scultura, viene riproposta nel segno autonomo dell'intreccio geometrico e pienamente riscattata dall'antica condanna relativa alle arti « mimetiche » della natura; una condanna peraltro più antica di quella platonica, se è vero che, come ci ricorda Arnheim, « sul versante ebraico della nostra tradizione la storia di una lunga ostilità contro le immagini scolpite comincia con la distruzione di una statua, quel vitello d'oro che Mosè mise in fiamme, e ridusse in polvere, e sparse sull'acqua, e di cui abbeverò con l'acqua i figli di Israele »<sup>12</sup>.

Ma questa carolingia a mio avviso non è solo una punizione della scultura connessa a provvedimenti privativi o di soppressione portati dall'iconoclastia; è invece, oltre ad una « purificazione », una ampia promozione di un nuovo linguaggio nella scultura il cui se-

gno si rende indipendente dal mondo degli *eidola* per muovere all'*eidos*, insieme idea e forma.

Nell'intreccio geometrico del IX secolo, che richiede la peculiare e rigorosa volontà di organizzare il *gramma* delle unità morfologiche – la linea retta e curva – e dei nessi rappresentati dai nodi e dai sopra e sotto-passi, si rinnova il *telos* fondante il realismo concettuale che, da Platone ai filosofi medievali, muove alla ricerca, attraverso i corpi e le materie, della sostanza prima, dell'*arché*, della trasparenza del *logos*.

Questa ricerca non interessa infatti la forma, pur schematica, della cosa così come questa risulta in un contesto naturale, nello spazio psico-fisico dei *plena* in cui la cosa esiste entro le correlazioni fondamentali che la circoscrivono come forma finita in profili, superfici e colori; l'intreccio geometrico cerca un *gramma* che riduce visualmente il tema ad una ossatura di segni, ad una griglia strutturale di minima intensione e massima estensione dove nessun elemento è ripetitivo di una parte tangibile della cosa quale forma naturale.

Questo segno autonomo ed autosignificante<sup>13</sup> non è a mio avviso una gratuita e sovrabbondante esercitazione decorativa ma la compiuta e rigorosa formalizzazione di un linguaggio che pone l'immagine visiva quale « discorso mentale » e ne offre l'acquisizione percettiva quale spinta all'esplorazione attiva della forma.

L'oggetto iconico dell'intreccio geometrico, pienamente autoriflessivo, non comunica cose, corpi naturali o eventi storici, non instaura un rapporto mitico, irrazionale o emozionale con la natura, ma comunica la ricerca dei principi universali portanti la forma, attraverso un segno che non ripetendo la natura ma significando « idealità » permette di porre il linguaggio visivo stesso quale « forma simbolica »<sup>14</sup>.

L'intreccio geometrico è la conquista di un segno iconico che non interessa il rapporto arte-prassi, ma il rapporto arte-conoscenza.

E' quindi nel campo dei messaggi visivi la più pura e tipica formalizzazione della peculiare unità culturale della rinascenza e dell'umanesimo carolingio che contemporaneamente si esprime nella riforma delle cattedrali, nell'istituzione delle scuole capitolari, nella promozione della lingua scritta – lingua latina – a lingua universale e nella riforma del *gramma* della scrittura.

La « riforma » del linguaggio visivo che interessa l'intreccio geometrico dei primi del IX secolo rappresenta la raggiunta formalizzazione di un linguaggio atto a visualizzare attraverso un segno iconico autonomo, né segnale né simbolo<sup>15</sup>, una intuizione geometrica del mondo corporeo operante mediante « idealità » che sono alla base del « progetto » stesso di rinascenza dell'età carolingia<sup>16</sup>.

Philippe Wolff scrive che « credere alla rinascenza carolingia non significa affermare che si sia verificata spontaneamente » e dopo aver ricordato la creazione del complesso di *scriptoria*, di biblioteche e di scuole, destinato ad essere l'infrastruttura del movimento culturale europeo, conclude sottolineando che « l'inestimabile risultato portato all'Europa dalla rinascenza carolingia », « prima rinascenza europea che ha reso possibili tutte le altre », « è spiegabile soltanto con la sollecita accoglienza che fu fatta alle direttive impartite da Carlo Magno in un numero abbastanza rilevante di chiese cattedrali »<sup>17</sup>.

Non credo che noi possiamo assumere come un dato insignificante o casuale che il nuovo linguaggio della scultura si dispieghi ai primi del IX secolo con una straordinaria abbondanza e sempre vagliata e sorvegliata organizzazione dei suoi elementi morfologici, non nelle più sperdute e periferiche cappelle, ma proprio nelle nuove cattedrali e nelle maggiori aule di riunione e di culto dei fedeli e sudditi dell'impero, ristrutturata o rin-

novate con eccezionale impegno di uomini e di mezzi e costituenti appunto i principali centri di diffusione della nuova spinta culturale che rende possibile « l'inestimabile risultato portato all'Europa dalla rinascenza carolingia ».

Possiamo dire, credo, che è nelle cattedrali, più che negli *scriptoria* e nelle biblioteche dei grandi monasteri del tempo, che il « progetto » palatino, l'arte aulica o di corte, diventa arte « ufficiale » della rinascita dell'Europa; e che il linguaggio dell'intreccio geometrico – considerati il come e il dove – ne è una delle manifestazioni salienti, uno dei messaggi portanti.

Scorrendo ora in sintesi, sia pure brevemente ed in funzione di questa lettura, alcune delle 38 lastre del San Salvatore di Torino, ad un primo controllo relativo alle misure e all'impiego, risulta che il numero complessivo originale doveva essere alquanto maggiore<sup>78</sup>.

Si trattava evidentemente di un gruppo notevole, stilisticamente omogeneo, dove è essenziale rilevare che nessuno dei pezzi rimasti ripete un intreccio già dato, mentre possiamo constatare che ogni intreccio sviluppa con metodo e rigore una delle possibili varianti interne di composizione della linea retta e curva, le unità morfologiche elementari. Inoltre è anche da rilevare che nel gruppo dei pezzi rimasti si coglie ancora con chiarezza l'esistenza di una genesi in atto, una dimostrazione patente del passaggio da un segno intensivo, relativo ad antichi soggetti simbolici quali l'albero della vita, il tralcio ondulato portante grappoli e foglie e la croce – le uniche « immagini » presenti nel gruppo – ad un segno di minima intensione e massima estensione quale si attua nel *gramma* « astratto » del puro intreccio geometrico.

Seguendo questa traccia di analisi possiamo considerare la lastra ornata della palma che rappresenta l'albero della vita (Cat. n. 123) (fig. 82), fittamente segnata sia nelle radici, sia nel cordone centrale che raffigura il centro del tronco, sia nei rami collocati simmetricamente a destra e sinistra, ornati sopra e sotto la nervatura centrale da fogliette magrissime, formate di un sottile bordo perimetrale e della nervatura centrale.

Nella lastra, rettangolare e divisa a specchio dall'asse mediano rappresentato dal tronco, il modulo compositivo guida o l'intuizione geometrica portante della strutturazione delle parti dell'albero sembra essere il triangolo, che ritroviamo nella forma dei rami, delle singole fogliette, rovesciato nelle palmette che riempiono gli intervalli marginali, nella stessa rastremazione del tronco, come nella soluzione terminale inferiore e superiore.

Nel pilastro Cat. n. 127 (fig. 83), ritornano le stesse fogliette magrissime costituite solo di una linea di contorno e di una mediana e di impianto triangolare; ma questa volta non più attaccate ai lati del ramo e quindi conservando del contesto naturale dell'oggetto i riferimenti topologici fondamentali di sopra-sotto, destra-sinistra, come era ancora nella lastra precedente; tornano invece incluse direttamente nel corpo del racemo, qui divenuto nastro, fascia che scorre su piano formando cerchi e spazi interni a disco.

Nella lastra rettangolare Cat. n. 143 (fig. 84), convessa e frammentaria, probabile lastra centrale di ambone, abbiamo otto cellette rettangolari formate da una matassa di due nastri, molto schiacciata e di disegno molto nervoso. Nelle cellette, a partire dall'alto e disposti sempre a specchio sono l'albero della vita, la croce, una foglia ed infine il già visto motivo di fogliette – qui portato direttamente dalla matassa di nastri – che disegna al centro uno spazio rettangolare.

L'intera lastra Cat. n. 142 (fig. 85) è decorata con questo motivo « astratto »: una intuizione geometrica della forma perfettamente costruita insieme sullo sviluppo verticale e orizzontale, un *gramma* serrato ed intensissimo, di grande efficacia e bellezza.

Nella lastra Cat. n. 140 (fig. 86) abbiamo il motivo del tralcio di vite ad andamento sinuoso; qui il tralcio è nastro a tre vimini formante cerchi al centro dei quali sono i grappoli; i viticci sono riccioli, la foglia è la foglietta triangolare molto appuntita. Il motivo si svolge su una doppia fila di cerchi.

Nel pilastrino Cat. n. 130 (fig. 87) abbiamo nastri a tre vimini formanti doppi cerchi concentrici, delimitanti internamente un disco centrale e portanti piccoli grappoli all'esterno negli spazi di risulta con il bordo. Nel pilastrino Cat. n. 129 (fig. 88) abbiamo sempre i doppi cerchi delimitanti il disco centrale, portanti all'esterno i riccioli derivati dai viticci e gli elementi triangolari derivanti dalle foglie. Nel pilastrino Cat. n. 131 (fig. 89) abbiamo ancora i doppi cerchi delimitanti il disco centrale; all'esterno tornano, di disegno triangolare più regolare, vista la struttura degli spazi di risulta fra i cerchi, le stesse palmette viste nella lastra decorata con la grande palma o albero della vita.

Nelle schede del Catalogo relative a questi pilastrini ho ricordato come il motivo del doppio cerchio – qui in realtà due cerchi e un disco – richiami sculture coeve del San Colombano di Bobbio, il grande centro scrittorio di fondazione irlandese; ed ho anche ricordato come André Gabar consideri la fortuna del disco e del cerchio nella miniatura e nella scultura dell'Alto Medioevo come un apporto dell'arte siriana o siro-mesopotamica<sup>19</sup>; elemento assunto quindi in relazione al suo ricco valore simbolico-mitopoietico, che lo rende già figurazione fondante le più antiche cosmogonie.

Rudolf Arnheim nella sua opera su *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva* sintetizza che « la rotondità viene scelta spontaneamente ed universalmente per rappresentare qualcosa che: non abbia forma; o non abbia forma definita; o abbia tutte le forme »<sup>20</sup>. Ma il cerchio è anche, insieme alla linea retta, la fondamentale intuizione geometrica, o « intuizione operante mediante idealità » del pensiero greco che Edmund Husserl nella sua opera su *La crisi delle scienze europee* nell'età contemporanea, analizzando l'apporto del pensiero greco fondante la civiltà europea, pone quale intuizione fondata in Grecia su una *tecne* o operazione pre-geometrica costituente l'originario conferimento di senso della geometria quale « idealizzazione del mondo corporeo empiricamente intuitivo », « peculiare attività razionale che attraverso la formazione delle idee, produce, accanto alle rette e alle curve vaghe dell'empiria, la linea retta ed il circolo della geometria »<sup>21</sup>.

Accanto ai tre pilastrini considerati (Cat. nn. 129-131 figg. 87-89), la figura del cerchio, del doppio cerchio o parti di cerchio, composti con la linea retta in una serie sempre diversa di variazioni interne, interessa un notevole numero di lastre del San Salvatore.

Vediamo nel pilastrino Cat. n. 136 (fig. 91) nastri che formano nodi marginali e tra i cerchi e nastri diagonali passanti al centro dei tre cerchi; questo il motivo più semplice. Nel pilastrino Cat. n. 133 (fig. 90) anche i nastri diagonali nascono da annodature al nastro perimetrale; il motivo centrale risulta lo stesso; i cerchi sono cinque. Nella lastra Cat. n. 137 (fig. 92) vediamo le varianti introdotte nello stesso motivo base nella costruzione a rete.

Nel pilastrino Cat. n. 132 (fig. 95) due nastri formano insieme i mezzi cerchi volti all'esterno – costituiti dal così detto nodo a doppie punte – ed i nastri passanti in diagonale. Abbiamo ancora un motivo in cui l'asse mediano del pilastrino è segnato in successione da un nodo e un passo; ma ai due termini inferiore e superiore del pilastrino esiste un occhiello chiuso di nastro.

Nella lastra frammentaria Cat. n. 116 (fig. 93) abbiamo ancora due mezzi cerchi ma



questa volta convergenti al centro e con i nastri scorrenti passati al centro dei cerchi così formati. Nastri e semicerchi sono annodati ai nastri perimetrali.

Il pilastrino Cat. n. 134 (fig. 97) è dello stesso disegno base del già visto n. 132, ma i mezzi cerchi volti all'esterno sono formati di nodi a doppie punte aperti; i nastri, formata la curva semicircolare, scorrono infatti a formare le diagonali passanti. Sull'asse centrale abbiamo una successione di nodi. Per questo intreccio occorrono occhielli chiusi di nastri in alto, in basso e intermedi.

La lastra Cat. n. 146 (fig. 98) è ancora ornata di nodi a doppie punte o di semicerchi a nastri scorrenti. Al centro della lastra infatti, il motivo è uguale a quello del pilastrino n. 132, salvo che i nastri diagonali tra i nodi non sono passati ma annodati. L'esistenza di una fila a sinistra e a destra di altri semicerchi con andamento concentrico e dello stesso disegno dei primi, costruisce un motivo a doppia fila di cerchi annodati ai nastri perimetrali, come annodati sono i nastri diagonali.

Nella lastra Cat. n. 147 (fig. 100) il motivo è uguale ma i nastri riescono a scorrere in modo da costruire un motivo di doppio cerchio. Il disegno, che a prima vista sembrarebbe tanto semplice perché regolarmente costruito insistendo sulla retta e sul cerchio, in realtà non è semplice affatto. Basta controllare l'andamento dei nastri che costruiscono il doppio cerchio concentrico.

Nella lastra Cat. n. 139 (fig. 94) abbiamo ancora un intreccio a doppi cerchi concentrici combinato col motivo dei semicerchi esterni a nastri scorrenti; motivo che potrebbe anche essere detto di una fila di doppi cerchi a centri sfalsati rispetto ad una fila di cerchi semplici. Nella lastra a timpano Cat. n. 145 (fig. 101), frammentaria, troviamo la analoga struttura di intreccio dove però i cerchi costituenti le doppie file a centri sfalsati sono ugualmente semplici e nascono solo da nastri annodati superiormente. Ed esiste anche, sempre nello stesso gruppo del San Salvatore, un pilastrino (Cat. n. 128) che porta il motivo della doppia fila di cerchi sfalsati nella sua più rigorosa semplicità formale e strutturale.

Considerando quale possa essere il valore con cui il cerchio viene proposto nei tre pilastrini (Cat. nn. 129-131, figg. 87-89), decorati a cerchi e dischi e quindi nelle altre lastre del San Salvatore successivamente considerate, vedrei anche per questa figurazione la progressiva e programmata perdita dell'originario valore simbolico-mitopoietico che il cerchio ha nel mondo mediterraneo e quale viene riproposto nella miniatura e scultura altomedievale almeno fino all'VIII secolo; mentre qui, negli intrecci torinesi dei primi del IX secolo, mi sembra di individuare una genesi per cui, abbandonate le originarie connotazioni mitiche e simboliche, il cerchio torna a valere, insieme alla linea retta, quale intuizione geometrica, forma « astratta », struttura elementare e complessa insieme della natura matematizzata del pensiero greco, della geometria quale linguaggio delle « idealità ».

Guardiamo alla luce della stessa analisi la lastra Cat. n. 148 ed il suo rapporto con le lastre Cat. nn. 117, 119 e 138. La grande lastra Cat. n. 148 (fig. 99), convessa, probabile lastra centrale di ambone, è decorata da un fitto intreccio di due nastri che scorrono diagonalmente e si intrecciano con sopra e sotto-passi, segnando tutto il piano lungo il bordo perimetrale e la croce interna, delimitata dai quattro inserti rettangolari portanti una identica estrema stilizzazione dell'albero della vita. Gli intrecci diagonali dei due nastri sono sviluppati a gruppi di passi, a periodi, di valore numerico diverso, da due a nove, lasciando sempre scorrere al gruppo successivo due nastri portanti. I gruppi di intrecci non sono sempre solo costruiti in verticale o orizzontale, ma esistono gruppi in cui i due sviluppi sono connessi. La parte più densa di connessioni è la centrale, strutturata a croce.

Credo che in questa lastra, e nel suo rapporto con le nn. 138 (fig. 96), 117 e 119, in cui abbiamo un regolarissimo e puro intreccio di due nastri diagonali portanti rispettivamente gruppi di tre, quattro e più di cinque passi interni, sia ancora una volta individuabile la precisa scelta di « poetica » che promuove il divenire del segno iconico da « forma del contenuto » a « forma del significato », da segno che pone immagini di valore mimetico e simbolico – qui la croce e l'albero della vita – a *gramma* astratto che vale quale segno portante l'esplorazione attiva della forma, l'immagine figurativa quale « discorso mentale ».

Nella grande lastra di ambone la croce infatti non è più riproposta quale oggetto e simbolo; il *gramma* estensivo dell'intreccio costituisce una griglia strutturale autonoma, di periodi di segni che possono valere tanto quale forma della croce della passione di Cristo, quanto crociera di vie, o di qualsivoglia struttura a croce su piano. Il linguaggio della scultura si è completamente risolto in un disegno di linee rette e curve interagenti su piano secondo la doppia struttura paradigmatica e sintagmatica della frase, avendo per unità morfologiche elementari le stesse unità di segno del *gramma* della scrittura.

In questo linguaggio « astratto » cade la sostanziale ambiguità che interessa la gran parte del linguaggio figurativo, fra valore emozionante e valore razionale del messaggio visivo e si realizza quel dover essere del messaggio visivo « *ut scriptura* » o « discorso per immagini », quale già risultava dalle parole che nel VI secolo Gregorio Magno scriveva al vescovo di Marsiglia: « *idcirca enim in ecclesiis adhibetur ut hi qui litteras nesciunt saltem in parietibus videndo legant quae legere in codicibus non valent* »<sup>22</sup>.

Per l'ampia e continua stesura dell'intreccio della lastra decorata con la croce e l'albero della vita, nella relativa scheda del Catalogo facevo riferimento all'economia di impiego del segno nella *carpet-page* di codici insulari quali il libro di Durrow e i Vangeli di Lindisfarne<sup>23</sup>. Non suoni questo un riferimento sovrabbondante; se, come scrive il Wolff, gli *scriptoria*, le biblioteche e le scuole, sono l'infrastruttura della rinascita culturale europea, questo è a mio avviso l'ambito in cui è maturata la « riforma » del linguaggio figurativo che interessa la scultura in pietra, quale fenomeno parallelo alla « riforma » della scrittura dei codici che approda alla minuscola carolina.

Mentre lo studio della scultura longobarda ha rivelato un'area di contatto con la scultura alveolata e colorata in metallo<sup>24</sup>, credo che la riforma del linguaggio dei plutei dalle forme dell'VIII secolo alla peculiarità di valore del segno dell'*entrelacs* dei primi del IX secolo, nasca da un'area di contatto con la pagina dei codici.

I codici insulari e della Francia del Nord, i codici spagnoli e italiani, hanno costituito il patrimonio culturale di base da cui muove l'umanesimo carolingio. Analizzando i codici insulari spagnoli, e del nord della Francia, appartenenti all'VIII secolo, Antonio Thiery ha messo in evidenza la particolare struttura per cui messaggio dell'immagine e della parola scritta si intersecano, segno iconico e segno grafico sono compresenti in quanto espressivamente interagenti, complementari e consignificanti. Si tratta qui di immagini di valore simbolico che « servono proprio all'interagente funzione di esperienza emotiva, che diventa anche evento culturale, almeno nella prospettiva socio-religiosa »; immagini che « offrono impensate soluzioni espressive attraverso la disgregazione, la frantumazione della figura umana », il colore « che raramente è usato in modo occasionale e molto spesso acquista di per se stesso valore simbolico », « l'uso di forme archetipe quali il cerchio »... ecc.<sup>25</sup>

Ma il Thiery osserva che questa funzione sintetico-espressiva, che fa dell'immagine dei codici dell'VIII secolo « uno strumento reale di comprensione, o documento reale al pari della parola scritta »<sup>26</sup>, non si ritrova più nei codici carolingi dove l'immagine torna nella

linea della tradizione classica occidentale, al valore decorativo-ornamentale, descrittivo, dell'arte, alla funzione persuasivo-edificatoria, e sostiene infine che mentre nel mondo precarolingio e protomozarabico ciascun fedele è libero di ricevere la verità attraverso i simboli e le immagini offerte dalle sacre scritture « con l'ausilio di un pensiero autonomo e cosciente », questa prerogativa nel mondo carolingio torna ad essere delegata all'autorità politica e religiosa <sup>27</sup>.

Non si può negare che l'immagine naturalistica e narrativa, di funzione persuasiva ed emozionante, interessi buona parte della produzione carolingia, in particolare della produzione aulica; ma non possiamo neppure giudicare il panorama dell'immagine nel mondo carolingio tenendo presenti esclusivamente la miniatura, i cicli pittorici e la scultura in metallo prezioso, dimenticando invece la presenza ben più estesa e massiccia del *gramma* dell'intreccio geometrico che agisce col suo messaggio di percezione attiva della forma proprio nelle aule dell'*ecclesia* del mondo carolingio, con la funzione primaria di denotare i principali temi dello spazio architettonico, e portato a mio avviso alla sua rigorosa formalizzazione ed alla sua ampia affermazione da una promozione ufficiale.

Dobbiamo tenere in conto allora che, mentre nella pagina dei codici la lingua classica quale lingua scritta, « pensiero per parole », ripropone la sua autonomia e piena significanza concettuale nella chiarezza di segno della minuscola carolina – e qui l'immagine può volgersi ad una azione illustrativa e persuasiva con una funzione *a latere* del messaggio concettuale della parola scritta – disgiuntamente ma parallelamente il segno iconico riconferma e sviluppa la sua capacità espressiva di pensiero per immagini nel linguaggio dell'intreccio geometrico.

La mappa delle funzioni culturali, dei messaggi affidati alla potenza espressiva del linguaggio figurativo non è certo univoca nel mondo carolingio; la sostanziale ambiguità e complessità del messaggio visivo e la sua efficacia di comunicazione ne fanno un *medium* di valore primario cui affidare l'intero arco dei coinvolgimenti necessari alla riuscita del « progetto » culturale della rinascita europea.

E' contemporaneamente quindi che la scultura in materiali preziosi sviluppa al massimo grado la potenzialità emozionante del messaggio visivo di cui ancora così profondamente poteva fruire Suger, abate di Saint-Denis nella prima metà del XII secolo, contemplando gli ori carolingi di cui era ricco l'altar maggiore della sua abbazia <sup>28</sup>; e che la miniatura e la pittura, tornando insieme nel solco della tradizione naturalistica e illusiva del mondo tardo classico possono sviluppare tutta la potenzialità persuasiva ed edificatoria del messaggio visivo; mentre solo nell'*entrelacs* l'immagine riattinge attraverso il segno autonomo della esplorazione attiva delle « idealità » portanti la forma l'originario valore fondante il messaggio figurativo nel mondo greco.

Conosciamo quanto grande sia il debito che la nostra civiltà, a tutt'oggi caratterizzata quale *medium* fondamentale della scrittura, abbia nei confronti dell'età carolingia, tramite in particolare il diretto recupero che proprio attraverso i codici, la lingua scritta, il pensiero per parole, si instaura tra la rinascenza medievale e il più recente e noto Rinascimento del XV secolo. E proprio in seno a questo Rinascimento, alla riproposta di una cultura fondata sulle *humanae litterae*, sul recupero del valore razionale del pensiero e del linguaggio, emerge nell'ambito dei messaggi visivi la nascita della prospettiva, quale struttura o canone portante il linguaggio figurativo del '400; formalizzazione che recupera pienamente la geometrizzazione dello spazio e la matematizzazione del tempo della lezione greca.

Se la rinascenza carolingia – come scrive il Wolff – fu la « prima rinascenza che rese possibili tutte le altre », credo che nell'ambito dei messaggi visivi proprio l'intreccio geometrico rappresenti la cifra più peculiare della rinascenza medievale occidentale ed un preciso antecedente della visione prospettica del '400, o – come scrive Panofsky – della prospettiva quale « forma simbolica » della visione.

Nel momento più alto ed emblematico della valenza del segno figurativo formalizzato su questa peculiare tradizione occidentale, Leonardo definirà la pittura quale « discorso mentale », che « con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme... scienza... nipote di essa natura e parente d'Iddio »<sup>29</sup>.

<sup>1</sup> Fra questi è da segnalare in particolare C. L. RAGGHIANI, *L'arte in Italia*, Roma 1969, vol. II (secc. V-XI) dove alla « scultura astratta geometrica » altomedievale sono dedicati complessivamente tre capitoli, inseriti rispettivamente il primo ne *L'arte in Italia nel secolo VII* (pp. 324-327), il secondo ne *L'arte in Italia nel secolo VIII* (pp. 353-377), l'ultimo ne *L'arte in Italia nel secolo IX* (pp. 448-484).

<sup>2</sup> Fondamentale per la lettura della scultura lombarda dell'VIII secolo quale linguaggio scultoreo che nella prima metà del secolo attinge la piena « classicità » dei suoi valori espressivi e formali, autonomo e diverso quindi dal nuovo corso che interesserà la scultura dell'età carolingia, è il saggio di A. M. ROMANINI, *La scultura pavese nel quadro dell'arte preromanica di Lombardia*, in *Atti del 4° Congr. Int. di Studi sull'Alto Medioevo*, Spoleto 1969, in particolare pp. 254-259.

Come è noto uno studio sistematico delle sculture altomedievali in Italia è in corso per il *Corpus della scultura altomedievale* del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo di Spoleto, del quale sono apparsi sette volumi relativi alle diocesi e tre volumi relativi ad altrettante regioni ecclesiastiche della città di Roma.

<sup>3</sup> Per la dettagliata analisi dei problemi storici ed archeologici interessanti il territorio, le fondazioni ed i materiali della diocesi altomedievale di Torino, problemi ai quali non è possibile rimandare in nota a questo lavoro inteso piuttosto ad affacciare una proposta di lettura dell'intreccio geometrico del IX secolo in quanto linguaggio, rimando ai lavori che hanno preceduto questo saggio e che ne costituiscono la premessa essenziale: SILVANA CASARTELLI NOVELLI, *Le fabbriche della cattedrale di Torino dall'età paleocristiana all'Alto Medioevo*, in *Studi Medievali*, s. III, XI, 2 (1970), pp. 617-658; IDEM, *Corpus della scultura altomedievale*, VI, *La diocesi di Torino*, Spoleto 1974; IDEM, *Il divenire della scultura lombarda dai primi dell'VIII al 774 e l'attività delle botteghe provinciali operanti nelle Marittime*, in corso di pubblicazione negli Atti del XVIII Congresso di Studi dell'Architettura, (Como 1973); IDEM, *La cattedrale ed i marmi carolingi di Torino nelle date dell'episcopato di Claudio l'iconoclasta*, in *Cahiers Archéologiques*, XXV, p. 79 ss.

<sup>4</sup> A. HASELOFF, *La scultura preromanica in Italia*, Firenze 1930, pp. 49-50.

<sup>5</sup> Vedi in particolare SILVANA CASARTELLI NOVELLI, *La cattedrale ed i marmi carolingi*, cit.

<sup>6</sup> Per indicare il materiale di lavorazione dei plutei, pilastri ecc., della scultura altomedievale userò di qui in avanti il solo e più comprensivo termine « in pietra », in quanto, come ho potuto constatare dall'analisi dei materiali torinesi (vedi ARTURO DEBENEDETTI, *Nota sui caratteri e la provenienza delle rocce in* SILVANA CASARTELLI NOVELLI, *Corpus della scultura altomedievale*, VI, *La diocesi di Torino*, cit., pp. 231-232) non è qui possibile impostare una individuazione di cultura e di botteghe sulla distinzione del materiale, come ha affacciato invece, su un arco di tempo e spazio più ampio, JEAN HUBERT in *L'art pré-roman*, Paris 1938, pp. 92-100, 143-166.

<sup>7</sup> F. ZULIANI, *I marmi di San Marco*, in *Alto Medioevo*, 2, (1969).

<sup>8</sup> GEZA DE FRANCOVICH, *Il problema delle origini della scultura cosiddetta "longobarda"*, in *Atti del I Congr. Int. di Studi Longobardi*, Spoleto 1951, p. 265 ss.

<sup>9</sup> Oltre alle pagine relative in particolare alla scultura in pietra in JEAN HUBERT, *L'art pré-roman* cit., pp. 151-166, vedi: IDEM, *Quelques sources de l'art carolingien*, in *I problemi della civiltà carolingia*, Spoleto 1954, I, p. 217 ss.; IDEM, *L'apport de l'Italie du Nord* in R. HUYGHE, *L'art e l'homme*, Paris 1958, II, p. 240 ss.; IDEM, *Esempi e modelli dell'Italia del Nord*, in J. HUBERT-J. PORCHER-W. F. VOLBACH, *L'impero carolingio*, Milano 1968, p. 28 ss.

<sup>10</sup> « La grande conquista della civiltà greca fu il possesso e l'uso di un pensiero razionale da parte degli uomini e il fondare, per la prima volta, su tale pensiero, la loro presa di possesso del mondo », ha scritto R. BIANCHI BANDINELLI, in *Roma. La fine dell'arte antica*, Milano 1970, p. 16, accingendosi a considerare « la trasformazione dell'arte che da ellenistica si avvia a divenir medievale, da mediterranea a divenir europea » (p. IX). Vedi anche pp. 15-19, i concetti di *nous*, *eidolon*, *mimesis* nel pensiero e nell'arte del III secolo d.C.

<sup>11</sup> ALCUINUS, Ep. LXXXVI, P.L. 100, 1, col. 282.

<sup>12</sup> RUDOLF ARNHEIM, *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, Torino 1974, p. 6.

<sup>13</sup> Per una più generale proposta circa la riflessività ed il significato nel linguaggio estetico visivo vedi U. ECO, *Le forme del contenuto*, Milano 1971, in particolare al capitolo *Per una analisi semantica dei segni architettonici*, p. 159 ss.

<sup>14</sup> La definizione di un linguaggio figurativo quale « forma simbolica » è qui da intendersi nell'accezione usata da E. PANOFSKY, *La prospettiva come "forma simbolica"*, Milano 1961.

<sup>15</sup> Per il valore di « segno » in contrapposizione a « segnale » o « simbolo », riferito all'immagine visiva vedi la lezione accolta da A. THIERY, *La cultura e l'arte precarolingia e protomozarabica. Comunicazione e immagine nell'VIII secolo: nuovi problemi di metodo*, in *I problemi dell'Occidente nel secolo VIII*, Spoleto 1973, II, p. 733; più in generale U. ECO, *Segno*, Enc. Fil. ISEDI, 2, Milano.

<sup>16</sup> Per la nozione di « progetto » in quanto « né utopia né ideologia » vedi in G. C. ARGAN, *Progetto e destino*, Milano 1965, l'omonimo saggio, pp. 9-74.

<sup>17</sup> PH. WOLFF, *Storia e cultura del Medioevo*, Roma 1973, pp. 21, 106, 108.

<sup>18</sup> S. CASARTELLI NOVELLI, *Corpus della scultura altomedievale*, VI, *La diocesi di Torino*, cit., Cat. nn. 108-148.

<sup>19</sup> A. GRABAR, *Éléments sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du haut Moyen Age*, in *Arte del I Millennio, Atti del 2° Conv. per lo studio dell'arte dell'Alto Medioevo*, Torino 1953, pp. 316-318; in particolare per il motivo del doppio cerchio D. W. HAMILTON, *Khirbat al Mafjar, An Arabian Mansion in the Jordan Valley*, Oxford 1959, pp. 154, 171.

<sup>20</sup> R. ARNHEIM, cit., p. 322 ss.

<sup>21</sup> E. HUSSERL, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano 1961, p. 78 e ss.; per il rapporto tra la geometria e « la peculiare attività logica che è legata specificamente alla lingua », p. 390.

Devo alla lezione di G. C. ARGAN, *L'arte moderna 1770/1970*, Firenze 1970, in particolare al capitolo VII, *La crisi dell'arte come « scienza europea »* ed al saggio già citato del volume *Progetto e destino*, in particolare p. 10 ss., la particolare attenzione al testo di Husserl ed alla sua analisi dell'eredità del pensiero classico greco quale griglia strutturale fondante la « rinascita » del pensiero – e quindi dell'arte – dell'Europa occidentale; lettura che comporta a mio avviso la necessità di verificare questa analisi anche nell'ambito della « rinascenza » carolingia oltre che della rinascita europea del XV secolo.

<sup>22</sup> GREGORIO MAGNO, Ep. IX, 208, M.G.H., *Epist.*, I, 2, p. 195.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 228 e all'*Introduzione*, p. 52.

<sup>24</sup> Vedi in particolare A. M. ROMANINI, *Problemi di scultura e plastica altomedievali*, in *Artigianato e tecnica nella società dell'Alto Medioevo occidentale*, Spoleto 1971, II, p. 457 ss.

<sup>25</sup> A. THIERY, *La cultura e l'arte precarolingia e protomozarabica*, cit., pp. 723-781; le citazioni da pp. 740, 744, 746.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 756.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 760.

<sup>28</sup> E. PANOFSKY, *Il significato delle arti visive*, Torino 1962, p. 129.

<sup>29</sup> LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, a c. di E. BORZELLI, Lanciano 1913, I, 8, p. 6.



## LA CHIESA DI S. SALVATORE A MONTECCHIA DI CROSARA

MARIACLOTILDE MAGNI

La Valle dell'Alpone è la più orientale delle valli che dai monti Lessini scendono verso l'Adige, tra Verona e Vicenza: sulla riva destra del fiume, a circa metà della Valle, s'incontra il paese di Montecchia di Crosara, sovrastato verso Sud da uno sperone sul quale oggi si estende la frazione di Castello, sede nel Medioevo del castello di Montegleda (o Montecleda). Nel punto più alto, entro l'area del cimitero, si eleva la chiesa di S. Salvatore, inclusa nel recinto del cimitero stesso.

Montecchia, a poca distanza da una diramazione settentrionale della via Postumia, doveva già essere sede di un insediamento romano, o almeno di un tempio dedicato a Marte, come è possibile ipotizzare da alcuni reperti archeologici ritrovati in quella zona<sup>1</sup> e dalla iscrizione romana rinvenuta nel paese e riportata dal Mommsen<sup>2</sup>. Altre importanti tracce sono raccolte sotto al portico della chiesa, dove esiste un frammento, forse di un'ara votiva, con la iscrizione MARTI JANUARI MAIOR DD; nello stesso luogo è raccolto un fusto di colonna romana scanalata e nella cripta gli importanti resti sono rappresentati dalle potenti colonne e dai ricchi capitelli.

Le notizie storiche sulla località di Montecchia e sulla chiesa iniziano solamente nel X secolo. Il primo documento, largamente citato dagli storici locali, è il privilegio di Rodolfo, vescovo di Vicenza, datato all'anno 983, nel quale sono elencati i beni posseduti dai Benedettini di S. Felice di Vicenza nella diocesi vicentina. Tra gli altri beni viene detto<sup>3</sup>: « ... *in monte Cleda terram aratoriam et duas petias de vite...* ». Questa sola citazione non autorizza, come alcuni vorrebbero, ad affermare che la località di Montecchia sia appartenuta, durante tutto l'alto Medioevo, al territorio vicentino anche se, più tardi, nell'XI e XII secolo la sua dipendenza dalla famiglia Maltraversi di Vicenza è fuori di dubbio.

Nell'alto Medioevo tuttavia, ed è il periodo nel quale s'inserisce la chiesa di S. Salvatore, sembra che il territorio vicentino, e di conseguenza la diocesi di Vicenza, non racchiudessero entro i loro confini le valli prealpine del Chiampo e dell'Agno e quindi tanto meno la Valle dell'Alpone, parallela a quest'ultima ma più spostata verso Ovest<sup>4</sup>.

Non è neppure probabile del resto che la Valle dell'Alpone abbia fatto parte di quei territori aggiunti nel 602, dopo la caduta di Padova, dai longobardi al Ducato vicentino poiché interessarono particolarmente la parte est del Ducato e, per quanto riguarda la parte ovest, l'ingrandimento avvenne a Sud della via Postumia. Quindi sembra abbastanza chiara l'appartenenza di Montecchia, in periodo longobardo e carolingio, al territorio veronese e alla sua diocesi. Più tardi invece, nello scorcio del X secolo e durante l'XI e XII secolo, risulta con elementi probanti che il Castello (o la villa o il feudo) di Montegleda gravitò verso Vicenza e fece anzi parte dei possessi dei conti Maltraversi di Vicenza e di Padova. Esiste giustamente dal Mor « *un documento notarile trascritto in pietra* »<sup>5</sup>, ancora in buono stato

di conservazione, nella quale è possibile leggere di donazioni fatte alla chiesa di S. Salvatore da un Uberto: « *Ego quidem Ubertus comes... remedium anime mee in hanc ecclesia Dom. Salvatoris... arboribus fructiferis pratis campis aratoriis ut omnes presbiteri ibidem servientes habere debeat et oleum illuminatione ecclesie in Odronia... Montegleda* »<sup>6</sup>.

La storiografia più antica ritiene l'Uberto della lapide il conte Maltraversi, figlio di Maltraverso II, vissuto fra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo<sup>7</sup>. L'analisi paleografica della scrittura da parte della Billo<sup>8</sup> conduce invece ad un'epoca precedente, verso la fine del X o inizio dell'XI secolo. Per cui si sarebbe indotti a ritenere Uberto appartenente piuttosto alla famiglia dei Sanbonifacio di cui è noto un Uberto I, governatore di Verona nel 1005 e un altro Uberto, sempre della stessa famiglia, citato nel 1068<sup>9</sup>. La Fasali d'altra parte riporta almeno due Uberti conti di Vicenza prima dei Maltraversi<sup>10</sup>. Secondo la studiosa il primo documento assolutamente certo sui conti di Vicenza è del 994: « *Adalbertus qui et Azili et Ubertus comitibus comitatus vicentino* »; ed inoltre un Uberto conte di Vicenza è citato nel 1015 e nel 1076. Queste incertezze espresse dagli storici non aiutano a chiarire chi sia stato in realtà l'*Ubertus* di cui parla la lapide di Montecchia. Fra tanti dubbi è certa invece l'appartenenza del feudo di Montegleda nel più avanzato Medioevo ai Maltraversi, conti di Vicenza, come è dimostrato dai numerosi documenti<sup>11</sup>, non ultimo il testamento di Maltraverso Maltraversi (3 dicembre 1400) committente degli affreschi nella cappella Maltraversi, nell'abside destra della chiesa<sup>12</sup>.

Per quanto riguarda la chiesa di S. Salvatore le notizie storiche sono ancora più carenti: la data incerta e dibattuta della lapide di Uberto induce solo ad affermare un termine *ante quem* storicamente accertato intorno alla fine del X o inizio dell'XI secolo, un tempo troppo lontano, come si vedrà, dall'epoca della chiesa e quindi di nessuna utilità per la valutazione del monumento. Tra i tanti punti oscuri che gravano sulla chiesa è importante però rilevare la presenza, citata nella lapide, di un certo numero di presbiteri, i quali farebbero pensare, per l'XI secolo, almeno ad una canonica poiché in periodo romanico la Pieve di Montecchia è identificabile probabilmente dove ora si trova la parrocchiale di S. Maria.

Tra i primi studiosi del S. Salvatore il Salvaro<sup>13</sup> ritenne la chiesa costruita nel X secolo e quindi la donazione avvenuta molto dopo la costruzione; egli accenna inoltre ad alcuni restauri nel 1852 quando, essendo stata abbattuta la Parrocchiale di Crosara, si usò il S. Salvatore come parrocchiale finché la chiesa di S. Maria fu di nuovo ricostruita. Il Porter<sup>14</sup> dice il S. Salvatore eretto intorno al 1000, il Da Lisca ritenne la chiesa a tre navate e la cripta dell'XI secolo<sup>15</sup>, la Billo, studiosa attenta della lapide, pensa per i caratteri della scrittura al X e per la datazione alla fine del X o inizi dell'XI secolo<sup>16</sup>. L'Arslan intuì l'antichità della chiesa e la considerò pertinente all'area artistica vicentina, come tutta l'arte della Valle dell'Alpone<sup>17</sup>, il Verzone attribuisce la cripta al X secolo<sup>18</sup>, il Simeoni<sup>19</sup> giudicò il monumento dell'XI secolo come risulterebbe dall'iscrizione, il Mor<sup>20</sup> pensa alla fine del X, inizio dell'XI secolo per l'iscrizione e accenna alla chiesa « *eretta non si sa quando* ». Il Dani infine ritiene l'origine della chiesa molto antica a causa del titolo<sup>21</sup>.

Le perplessità e le discordanze nel giudicare la chiesa di Montecchia traggono origine non solo dalla mancanza di suffragi storici ma anche dalle numerose manomissioni subite all'interno e all'esterno: tuttavia un attento esame delle strutture superstiti consente un'analisi critica e la possibilità di una collocazione cronologica nell'alto Medioevo.

La chiesa attualmente è costituita da un'ampia navata (fig. 102) terminante con due absidi e affiancata nella parete nord-est da un vano absidato, unica parte esistente dell'originale transetto sopra il quale è impostato il campanile.



All'interno gli aspetti più significativi sono costituiti dalla zona est con le absidi e dalla parete nord in buona parte originale, leggibile solo in piccoli tratti a causa dell'intonaco con un'apertura formata da un portale oggi murato. La parete Sud e la facciata a Ovest sono opera di rifacimenti posteriori.

L'abside centrale ha un diametro di m. 3,50 e una profondità di m. 2,43 ed è preceduta da un breve coro trapezoidale (i due lati maggiori sono rispettivamente di m. 4,17 a Est e m. 4,43 a Ovest) profondo m. 2,65 e coperto da una volta a botte. L'abside è originale (tranne la finestra) come si può constatare all'esterno, ma è stata evidentemente decapitata forse in seguito a un crollo<sup>22</sup> e la calotta absidale e la botte del presbiterio sono state ricostruite ribassate di almeno 2-3 metri rispetto alla loro elevazione originale. Anche i livelli del piano della chiesa e del presbiterio non sono valutabili nello stato attuale (fig. 104). Si può notare subito, già dall'analisi della pianta, la misura caratteristica di questa abside con un andamento tipico di un tempo altomedioevale, evidente specialmente per la notevole profondità della tazza che le imprime una marcata linea ovoidale. Al di sotto dell'abside e del presbiterio e per un limitato tratto della navata si sviluppa una piccola cripta, di cui si avrà occasione di parlare più avanti.

Due spalle possenti (m. 1,25 a destra e m. 1,20 a sinistra) separano il coro dalle absidi laterali le quali risultano fortemente arretrate rispetto a quella centrale.

L'absidina di destra presenta proporzioni tipiche (fig. 2) come si vedrà, di molti monumenti carolingi, sia per quanto riguarda il rapporto larghezza-profondità (m. 1,87-1,51), sia per l'accentuato slancio verticale. Purtroppo la presenza d'intonaco nell'abside centrale e degli affreschi del XV secolo in quella laterale non permettono una più attenta lettura<sup>23</sup>.

La parte più intatta della zona absidale è costituita dal vano settentrionale con l'absidina di dimensioni analoghe a quelle dell'abside destra (larghezza m. 2,00, profondità m. 1,53, altezza ca. m. 5,60). L'abside (fig. 103) ha nell'alzato un notevole slancio e un coro contratto (cm. 80) tanto da poterlo considerare quasi una ghiera profonda. L'intonaco che la ricopre lascia intravedere i profili incerti delle ghiera, i suoi spigoli e gli spessori diseguali delle spalle. L'abside era illuminata da una finestra abbastanza ampia, attualmente occlusa all'esterno, non perfettamente in asse ma lievemente deviata verso Sud, a spalle rette e piano fortemente inclinato. Il piano interno inizia a m. 2,75 dal pavimento, la finestra è larga cm. 70 e alta all'interno cm. 170 e nel punto di riempimento cm. 136. Sul lato sinistro dell'abside una larga parte del materiale è ancora in vista e una nicchia, ricavata nello spessore di muro, ha alcune parti delle spalle rinforzate in cotti.

Il vano che precede questa abside è rettangolare (m. 3,50) in senso Nord-Sud e m. 2,50 in senso Est-Ovest) ed è chiuso verso la navata da un muro di rifacimento, mentre è visibile un arco di separazione con la navata dello spessore di cm. 80. Questo vano rappresenta l'interno del campanile: ha una copertura a botte, osservabile sopra l'impiantito del primo piano del campanile, il cui culmine si trova a m. 8,90 dal livello originale del pavimento<sup>24</sup>.

La presenza delle tre absidi aveva fatto supporre<sup>25</sup> l'esistenza di tre navate o forse di un'aula triabsidata così che, secondo questo schema, il portico a Nord dell'attuale chiesa avrebbe potuto essere parte integrante dell'edificio originale. Un esame della muratura invece assicura l'originalità di una buona parte della parete nord, anche per la presenza di un ingresso antico, e della parete ovest nel vano antecedente l'absidina settentrionale, la quale costituisce, come risulterà dall'esame del monumento, la chiusura del braccio nord del transetto appartenente alla chiesa primitiva.

All'esterno, mentre l'abside meridionale non è leggibile per le sovrastrutture e i rinforzi di epoca tarda, quella centrale è tutta originale benché sia decapitata nella zona superiore (fig. 105). I muri hanno spessori considerevoli: m. 1,10 a livello della cripta e cm. 90 all'altezza della chiesa; uno zoccolo profondo cm. 20, con un'altezza non esattamente determinabile a causa dello scoscendimento del terreno (oggi ne è visibile fuori terra solo circa m. 1,5) corre attorno alla base e su di esso s'impostano due larghe lesene in posizione simmetrica e distanti l'una dall'altra m. 2,90. Nella parte settentrionale è visibile una lesena angolare molto larga (circa m. 1,20) immorsata profondamente nell'absidina settentrionale; nella parte meridionale lo zoccolo e la lesena angolare sono stati distrutti dallo sfondamento di una finestra nella cripta. Il coronamento superiore dell'abside è scomparso ed è possibile dedurlo solamente per analogie con la decorazione dell'absidina settentrionale. Se tale analogia ha un fondamento, abbastanza solido del resto constatando la precisione e la bravura delle maestranze di Montecchia, il campo centrale dell'abside doveva essere coronato da due ampi archi sostenuti da una larga mensola. Si potrebbe anzi ipotizzare le misure dei due archi con una luce di m. 1,25 e la larghezza della mensola di cm. 40. Infatti la somma delle misure porta esattamente alla distanza di m. 2,90 fra le due lesene ed è identica a quella della decorazione dell'absidina settentrionale.

Il transetto settentrionale è la parte più autentica e significativa della chiesa.

L'abside (fig. 106), perfettamente conservata nella sua struttura originale ad eccezione della occlusione esterna della finestra, è fortemente immorsata nell'abside centrale rispetto alla quale si trova in posizione arretrata. Ai lati due larghe lesene di cm. 90 di larghezza e cm. 20 di profondità. Fra le due lesene si sviluppano due ampi archetti, con luce di cm. 125, che ricadono su una mensola di cm. 40 di larghezza, esattamente al centro del semicerchio dell'abside ma non in asse e leggermente spostata verso Nord. La cornice originale è costituita da blocchi in pietra alleggeriti da incavi quasi quadrati i quali, nella loro sequenza, simulano una larga dentellatura (fig. 106). L'abside è inserita nel braccio destro del transetto, molto alto e slanciato sul quale s'innesta, occupandone circa la metà, il campanile (fig. 107). Esso, ricostruito in un momento successivo, occupa infatti poco più della metà del transetto settentrionale, appoggiandosi sull'arcone divisorio tra navata e transetto e, sul lato settentrionale, sulla volta a botte. E' molto probabile che il campanile, a pianta rettangolare piuttosto inconsueta in Italia settentrionale, abbia appartenuto al disegno originale come indicherebbe la sua muratura nella parte inferiore, uguale a quella del transetto.

La muratura del transetto è leggibile solo sul lato est, mentre i lati ovest e quello nord, alleggerito da una finestra di sfondamento quattrocentesca, sono totalmente intonacati. Il transetto è coronato da una decorazione, parzialmente conservata sul lato est e in gran parte integra sul lato ovest, identica per il disegno e la fattura alla cornice dell'absidina settentrionale a blocchi lavorati con un disegno dentellato.

Sulla parete ovest, oggi sotto il portico, è stata aperta una porta di accesso al campanile.

Lungo la parete nord della navata, a circa m. 5 dalla sporgenza del transetto, è ben visibile una porta murata con spalle di un unico blocco di pietra, alta e slanciata, con un architrave sporgente ai lati sormantato da una lunetta in blocchi di pietra (fig. 108).

Si trattava in origine di un'aula unica (fig. 109) molto stretta (ca. m. 4,50) la cui lunghezza sarà determinabile con il completo scrostamento della parete nord dell'attuale chiesa. Al termine della navata s'inseriva un transetto largo m. 2,50 i cui bracci laterali erano coperti da una volta a botte e separati dalla navata mediante un arco. Non è possibile inve-

ce ipotizzare il sistema di copertura della navata nel punto d'incrocio con le braccia del transetto.

La ricostruzione di questa interessante planimetria si appoggia sugli elementi sicuri offerti dal braccio superstite nord del trasetto i quali possono essere utilizzati, per ovvie ragioni di simmetria, a ristabilire l'assetto del braccio sud dove, a conferma dei dati già esistenti, si somma una nuova evidenza offerta dalla traccia di una fenditura sul lato sud dell'attuale chiesa, nel luogo esatto corrispondente al presunto punto di congiuntura fra la parete sud del transetto e il rifacimento tardo della parete sud della chiesa. Sul transetto si aprivano le tre absidi di cui, come si è visto, quella centrale molto più larga e avanzata a causa del profondo presbiterio.

La valutazione cronologica di questo monumento si basa principalmente sulla planimetria, l'insieme dell'alzato, il materiale e la tecnica costruttiva e infine sui pochi ma preziosi elementi decorativi.

La planimetria a croce latina con tre absidi è uno schema osservabile già in epoca antica e continuato, con talune modificazioni, fino al XII secolo. La struttura del S. Salvatore è però legata a quella delle prime forme altomedioevali della croce latina, con un'abside centrale sporgente rispetto alle laterali e in particolare con un transetto di larghezza minima, inteso piuttosto a formare vani laterali e non ancora stabilito con le connotazioni di un vero e proprio transetto il cui spazio verrà integrato e armonicamente assorbito a quello della navata, come accadrà in monumenti del X secolo dai quali il nostro S. Salvatore chiaramente differisce. Esiste quindi un rapporto assai più convincente con la pianta di Sabbiona<sup>26</sup>, datata al VI secolo e del S. Clemente di Pola fra la fine del VI, inizio del VII secolo<sup>27</sup> caratterizzata da una certa autonomia di bracci, secondo un principio che verrà interpretato anche nel primo S. Salvatore a Brescia, datato alla seconda metà dell'VIII secolo<sup>28</sup>. Da tali confronti il S. Salvatore di Montecchia esce dal suo isolamento e conferma la ripresa di una planimetria non infrequente nell'area germanica e alpina, con rapporti e slanci inconsueti, una fra le prime affermazioni di questo disegno in Italia. Infatti se il destino della pianta sarà di essere largamente impiegata nei secoli successivi con un coerente innesto alla navata, sempre maggiore secondo un processo di organicità che ne denuncia il tempo e la maturità, come nel X secolo in S. Pietro in Valle a Gazzo Veronese e nel S. Quintino a Spigno e, più tardi, in Francia e Italia specialmente centrale e meridionale in chiese benedettine, è altrettanto vero che l'alzato rimane legato ad esemplari arcaici. È importante sottolineare subito il marcato slancio verticale, evidente con sorprendente immediatezza nella originale e intatta absidina settentrionale che rammenta per l'asciutto scatto della sua tazza chiese caroline della Rezia e, in modo particolare, l'alzato di S. Giovanni di Müstair e il S. Pietro di Mistail.

I rapporti tra l'altezza e il diametro, specie delle absidi laterali, raggiungono i valori estremi, nel periodo altomedioevale, nell'architettura carolingia delle Alpi. A S. Pietro di Mistail tale rapporto è nell'ordine di 2,4-2,5, a S. Giovanni di Müstair è circa di 3,5. È anche interessante notare nel S. Benedetto di Malles le due nicchie laterali, che pure non assurgono a dignità di vere absidi, con un rapporto di altezza - larghezza di circa 3,2. L'abside settentrionale del S. Salvatore con il rapporto di 2,8 si colloca nell'ambito di questa tradizione. Il Panazza, a proposito del S. Salvatore di Brescia<sup>29</sup>, legato con il S. Salvatore di Montecchia, suppone questa icnografia derivata da una forma contaminata tra la pianta cruciforme comune e continuamente ripetuta dal I al IX secolo e la pianta ad aula unica e tre absidi, tipica dell'architettura carolingia delle Alpi e specialmente della Rezia. I dati

del S. Salvatore, i quali tendono a collocarlo nel tempo delle chiese grigionesi, sembrano confermare la teoria del Panazza a proposito del forte apporto carolingio-retico nell'origine della croce latina triabsidata in epoca altomedioevale. Un altro notevole elemento di paragone con le chiese grigionesi è rappresentato dalla quasi identità di dimensioni, luce e inclinazione del piano fra la finestra originale di Montecchia e quelle del S. Pietro di Mistail.

Il materiale di costruzione, di estremo interesse, è visibile all'esterno nella parte superstite dell'abside centrale (fig. 105), in tutta l'abside settentrionale (fig. 106), nella parete est del transetto (fig. 110), in piccola parte nella parete ovest vicino all'attuale ingresso del campanile e all'interno del transetto sulle pareti nord e ovest.

Il paramento è costituito da grandi conci in pietra calcarea abbastanza irregolari, di notevoli proporzioni (larghezza da 25 fino a 30 cm. e nelle zone angolari anche 40-50 cm. con 25-30 cm. di altezza), collocati con una tendenza all'allineamento non sempre costante a causa della irregolarità dei conci. La malta è a strati spessi, molto variabili, da minimi di 1-2 cm. fino, in alcuni punti, a 10 cm., mescolata a materiale minuto abbondante in pietra e cotti e talvolta con frammenti in pietra abbastanza grandi. L'aspetto particolare di questa lega è l'inserimento frequente, specialmente all'esterno, di frammenti in cotto piuttosto grandi, distribuiti nelle zone di maggiore spessore della malta (fig. 110). In molti punti della muratura sono visibili conci generalmente di notevoli dimensioni, segnati da fitti solchi paralleli, obliqui e rettilinei, di recupero romano. Gli archivolti dei due archi pensili, formati da conci irregolari divisi da uno strato alto e irregolare di malta con cotti, ricadono sulla mensola con elementi ben staccati e perfettamente aderenti alla misura della mensola.

L'apparecchiatura di questo paramento, non privo di una sua ricercatezza pur nella ruvida stesura, si riallaccia all'ordito di numerosi monumenti della provincia romana del basso Impero. In effetti, pur trattandosi di muratura assai comune tra i monumenti romani del II e III secolo, come è possibile osservare in alcuni resti delle terme romane di Cimiez, presso Nizza<sup>30</sup> e in particolare nell'abside della Basilica paleocristiana del V secolo (fig. 111) esiste una migliore possibilità di confronto con parametri altomedievali: con quello della cripta del primo S. Salvatore a Brescia (fig. 113)<sup>31</sup>, del timpano e di qualche parte originale della facciata di S. Maria *foris portas* a Castelseprio (fig. 112)<sup>32</sup> dove si riscontrano, oltre a identità del tessuto murario, altre analogie nella tecnica e nel largo impiego di cotti inseriti nell'impasto della malta. Tratti simili di muratura si trovano nel S. Lucio a S. Vittore nei Grigioni, un monumento attribuito dai critici elvetici all'VIII secolo<sup>33</sup> ed ancora nella muratura più integra in alcune zone delle absidi del S. Salvatore a Sirmione che il Panazza, attribuisce, a mio parere a ragione, alla fine VIII, inizi del IX secolo<sup>34</sup>.

I muri del S. Salvatore, eccezionali per la loro tessitura, sembrano nati dalla necessità, da parte dei costruttori, di adeguarsi al reimpiego dei numerosi, ben squadriati e grandi conci romani con i quali essi cercano di ricostituire una trama il più possibile ordinata, sottolineata all'esterno dall'impiego della malta trattata con straordinaria efficacia, fino a creare una fascia avvolgente attorno alla opacità della pietra incastonata nella malta densa e, a tratti, cromaticamente viva<sup>35</sup>.

Accanto ai caratteri legati alla struttura e alla tecnica muraria, la decorazione aggiunge sicure evidenze a favore di una datazione arcaica. I due elementi a cui appoggiarsi sono rappresentati dalla mensola dei grandi archi pensili sopra l'absidina settentrionale e dalla cornice dentellata dell'absidina e del transetto settentrionale.

La mensola di sostegno (fig. 115) ha una larga base arrotondata, terminata da un li-

stello in aggetto e coronata da altri due listelli in aggetto di cui l'ultimo, più marcato, forma l'abaco. Sui lati si snoda il disegno secondo un tema molto svolto nella scultura alto-medioevale. Si tratta di una versione geometrizzata dell'antica spirale: lo spazio destinato al rilievo viene delineato da un motivo al centro a triangolo allungato, definito da un'area depressa com'è consuetudine in rilievi di un momento arcaico. Attorno al centro corre la spirale rettilinea a nastro, incisa a sezione rettangolare su un fondo leggermente arrotondato con intervalli di misura quasi pari al nastro stesso. L'ultimo e il penultimo lato della spirale corrispondono al solco che incornicia la parte alta del campo centrale. Il carattere principale di questo rilievo è rappresentato dal suo equilibrio costruttivo, evidente per la rigorosa e controllata esecuzione compresa entro spazi ben definiti nei quali la spirale s'inserisce e si raccorda alle linee dell'abaco con perfetta adesione.

In ambito veronese un capitello datato dal Cattaneo all'VIII secolo<sup>36</sup> nel Museo Archeologico di Verona ha un disegno simile, non identico, trattato con eguale esattezza negli angoli; disegni prossimi alla spirale rigida, risolti formalmente in modi diversi si trovano altrove in epoca altomedioevale. In ambito lombardo, nell'abside di S. Donato a Sesto Calende (fig. 105) un frammento proveniente dalla prima fondazione benedettina, datata senza dubbio fra l'822 e l'860<sup>37</sup>, presenta assonanze tipologiche con il S. Salvatore. Le differenze, assai evidenti, consistono in una minore accuratezza nella esecuzione a Sesto Calende, delineata da contorni rilasciati e deboli, gli spazi irregolari, il fondo dei solchi a sezione triangolare. Tutti elementi i quali indicano una diversa preparazione e una diversa cultura dalle raffinate maestranze veronesi. Le quali traggono l'origine della loro bravura da radici remote, come è dimostrato dalla incorniciatura modanata che riporta, secondo l'opinione del Kautzsch<sup>38</sup>, al perpetuarsi di botteghe antiche e dalla tecnica dell'incisione « all'antico » riferibile addirittura ad esempi del VI-VII secolo. Il confronto più calzante, con sorprendenti identità di tecnica e di disegno, è con un frammento in stucco (fig. 118) dove si ritrova il solco ad angoli retti, con andamento spezzato e nervoso, il centro a triangolo allungato, appartenente al S. Martino di Disentis, nei Grigioni, datato con certezza nelle sue due fasi costruttive al 750 circa e all'800<sup>39</sup>. In entrambi i rilievi la regola dominante rispecchia l'aderenza all'impostazione calcolata e alla corretta freddezza, esaltata dalla esecuzione precisa e attenta del nastro intervallato da spazi quasi altrettanto larghi, assecondando tendenze già in corso nella seconda metà dell'VIII secolo e attuate per quasi tutto l'arco del IX secolo.

La singolare cornice a coronamento del transetto e dell'abside (fig. 106) non trova facili confronti in questo tempo. Un tale disegno è diffuso inserito in giochi decorativi complessi, derivati dal repertorio classico con frequenti epigoni nell'area ravennate e rintracciabili in epoca carolingia in alcuni elementi decorativi, quali, ad esempio, nei pulvini a coronamento dei capitelli nel portico al piano terreno dell'Abbaziale di Corvey e nelle cornici dei SS. Quattro Coronati a Roma alla metà del IX secolo<sup>40</sup>. Il reale valore di questa cornice, saldamente impostata per la definizione architettonica e quindi intimamente legata ad essa al pari della mensola, si riallaccia ad un'idea decorativa molto lontana e antica divenuta poi tipica del periodo romano e ripresa, con un andamento disciplinatamente esemplato dal modello classico, nel Mausoleo di Galla Placidia, nella Basilica di S. Lorenzo a Milano, nel Battistero di Lomello. A Montecchia lo spunto, derivato dalla stessa matrice, viene trasformato attraverso un processo di semplificazione ridotto a forme geometrizzate e stilizzate. L'ispirazione trae origine dal gusto per un certo tipo di calcolata plasticità, nata entro i contorni di fondi alveoli con i lati obliquamente incavati dai quali scaturiscono ombre profonde. Lo spirito di questo fregio, eseguito con la tecnica dei blocchi isolati, montati poi

con suture in vista, ha un carattere ben preciso: esso è soprattutto legato agli effetti sorti dall'alternanza di ritmi piani e alveolati che lo accomunano a modelli formali diffusi ed estesi in luoghi geograficamente lontani l'uno dall'altro<sup>41</sup>. Lo sviluppo di questi caratteri ha il suo momento cronologicamente localizzabile nel VII, VIII e IX secolo, come viene confermato dalla stringente parentela con un altro frammento appartenente al S. Martino di Disentis (fig. 119) datato, come si era detto, con certezza alla seconda metà dell'VIII - inizio del IX secolo<sup>42</sup>.

Così mi pare sia possibile ricostruire la vicenda artistica del S. Salvatore a Montecchia di Crosara e considerare gli elementi di cui si è attualmente a disposizione, pur con la cautela necessaria in attesa degli appoggi archeologici, concordi nell'indurre a una precocissima datazione. Oltre alle singole parti analizzate ed al peso in questo contesto dell'antico titolo di S. Salvatore, occorre esaltare le misure della planimetria, tracciata con evidenti squilibri nell'accostamento della stretta navata con il transetto e nella soluzione dei volumi all'esterno i quali sono risolti attraverso i rapporti incerti fra l'esile e alto transetto e il maldestro inserimento del campanile. Tutto conduce a riconoscere una certa assenza di fusione tra funzionalità ed espressione architettonica completa, quindi elementi, in definitiva, che starebbero a indicare il sorgere di uno spirito architettonico in accordo con la data proposta, tra la seconda metà dell'VIII e il IX secolo.

Prima di concludere vale la pena di sottolineare l'insistenza di suggerimenti romani assai appariscenti nel tessuto murario sulla traccia dell'ordinamento dell'«*opus quadratum*», nella scelta del motivo decorativo sul cornicione e nella utilizzazione, come si vedrà più avanti, al di là di ogni canone estetico, delle grandi colonne e dei capitelli romani forzatamente adattati entro lo spazio angusto della cripta. E' il caso di aggiungere a queste memorie l'apparecchio murario e la tecnica usata secondo regole entrate a far parte della prassi costruttiva con alterne vicende e con radici, pur nelle varie modificazioni, assai lontane e rispondenze nell'arte romana. L'accentuata tendenza all'imitazione, congeniale all'ambiente veronese impregnato di romanità, mi sembra sia del resto aderente allo spirito carolingio di questa chiesa nata, con ogni probabilità, in un momento in cui l'imitazione del mondo romano e la osservazione dell'antico avevano avuto un grande peso per la fioritura della «*renovatio*» carolingia<sup>43</sup>.

Per quanto riguarda la funzione del S. Salvatore in periodo altomedioevale nulla è noto ed è possibile avanzare con grande cautela solamente qualche ipotesi. Poiché nell'XI e XII secolo la chiesa si trovava entro il recinto di un castello<sup>44</sup> non si può escludere che la sua origine fosse stata quella di una chiesa all'interno di una zona fortificata, divenuta più tardi, con la costituzione del vero castello medioevale, la chiesa castellana. Il Mor<sup>45</sup> penserebbe a una chiesa sorta dentro i confini di una *curtis* fiscale, regia o comitale, e interpretando la lapide di Uberto, suppone la frase «*remedium anime mee*» riferibile al suffragio del titolare dei diritti comitali. D'altra parte il S. Salvatore avrebbe potuto anche rappresentare l'unica chiesa di Montecchia e perciò ricoprire la funzione di plebana, se è credibile l'affermazione di alcuni storici<sup>46</sup> sulla difficoltà di vita nella parte bassa del paese, frequentemente devastata dalle inondazioni dell'Alpone. Nell'XI e XII secolo la pieve di Montecchia era con certezza la chiesa di S. Maria<sup>47</sup> con giurisdizione ampia, estesa fino a Montebello.

Se sarà confermata la proposta cronologica avanzata per il S. Salvatore, a quello stesso momento dovrebbe corrispondere l'arrivo e l'espansione dei benedettini in territorio vicentino, specialmente ad opera del duca longobardo S. Anselmo del Friuli, fondatore di Nantola al quale Adoino di Vicenza donò grandi beni nel territorio di Vicenza<sup>48</sup>. Alla luce

di questo discorso diventano ancora più suggestive le stringenti similitudini, nell'alzato e nella decorazione, tra il nostro S. Salvatore e le chiese monastiche dell'area alpina<sup>49</sup>.

Le proposte avanzate sui vari elementi offerti dalla chiesa costituiscono una base di valutazione anche per la piccola cripta ad aula rettangolare (fig. 114) conclusa con un'abside semicircolare con andamento ovoidale al di sotto del presbiterio ed estesa per un tratto pari alla larghezza del transetto. Le dimensioni, rispetto al presbiterio, sono di poco inferiori poiché i muri si ispessiscono nella zona basale (muri nelle absidi a livello della chiesa cm. 90 e m. 1,10-1,15 a livello della cripta). Nel complesso le misure sono piuttosto irregolari: larghezza da m. 4,00 (estremo est) a m. 4,30, lunghezza da m. 5,10 a 5,15.

Alla cripta si accede mediante due scale, di cui una rettilinea parte da metà circa del transetto nord con 13 gradini, mentre l'altra, sul lato sud, è a chiocciola con pendenza molto più ripida (10 gradini dei quali tre a forma tondeggiante, sporgenti nella cripta stessa) di fronte alla spalla di separazione tra l'abside centrale e quella laterale sud. Queste scale, nella loro struttura attuale, non sono sicuramente coeve con il monumento antico ed è difficile oggi formulare ipotesi sul tipo e la localizzazione delle entrate originali.

L'abside con diametro di m. 3,14 ha una forma analoga a quella della chiesa e un basso rapporto tra larghezza e profondità; una finestra verso sud è opera di sfondamento tardo e ha compromesso lo zoccolo esterno dell'abside centrale. Se la finestra originale si trovava nella posizione di quella attuale (non si vedono infatti segni di occlusione all'esterno in altre zone) aveva, come è probabile, la soglia a livello dello zoccolo e l'arco della finestra doveva inserirsi piuttosto alto nella tazza absidale, secondo una tecnica notoriamente arcaica. Il piano della cripta si trova oggi a m. 2,10 sotto il livello del pavimento originale del transetto.

Si tratta dunque di una tipica cripta a oratorio sostenuta da quattro colonne (in posizione non completamente simmetrica) di spoglio romano (fig. 18), tre in marmo cipollino e una quarta in pietra bianca, di diametro variabile tra cm. 36 e 40, coronate da capitelli corinzi e ionici molto importanti per la raffinatezza della fattura e la ricchezza dei motivi decorativi. Al centro, tra le colonne, è collocata la tomba di Cecilia Bagolini Brenzone morta nel 1626; l'altare, del XVIII secolo, sarebbe opera di Giuseppe Schiavi, come riferisce il Salvaro sulla base di un documento esaminato nell'Archivio comunale<sup>50</sup>.

La volta è a botte e in alcuni punti assume l'aspetto di una leggera lunettatura con culmini a m. 2,50-2,56 dal pavimento, ma la muratura è purtroppo coperta da un pesante intonaco, esteso alle pareti in più strati, a volte con spessori di 2-3 cm. Un parziale scrostamento<sup>51</sup>, effettuato solamente sulla parete nord e ovest, ha messo in evidenza murature a conci grandi e altri più piccoli con l'aspetto, gli spessori e il tipo di malta (con minore quantità di cotti) non dissimile dalle parti originali della chiesa.

I dati di cui si è finora in possesso indurrebbero a considerare la cripta coeva con il resto dell'edificio; le notevoli dimensioni dei sostegni in uno spazio tanto ristretto, il breve tratto fra le colonne e i muri periferici, il tipo di copertura, i tratti di muro emersi rappresentano tutti elementi introvabili in cripte preromaniche e romaniche e confermerebbero l'appartenenza della cripta al disegno originale e parte del progetto che prevedeva l'inglobamento del piccolo vano secondo una vivace e coerente dinamica spaziale attuata nella successione dei piani. Per quanto non sia possibile trarre conclusioni definitive, in attesa di indagini approfondite sulla struttura del monumento, si può prendere atto della eccezionalità della cripta a oratorio in questo tempo, ideata secondo modalità che richiederebbero un lungo discorso, troppo al di là dei limiti di questo studio. Non si può neppure escludere la

traccia preesistente di un primo antico sacello, utilizzata come suggerimento dall'architetto veronese nella scelta dell'aula a oratorio. E' certo che, al periodo in cui si colloca il S. Salvatore, sono state attribuite solo poche altre cripte, tra le quali quella di S. Maria in Cosmedin a Roma<sup>52</sup>, del primo S. Salvatore a Brescia<sup>53</sup>, del S. Antimo a Castelnuovo dell'Abate<sup>54</sup> dove per altro i sistemi di copertura sono risolti in maniera ben diversa da Montecchia.

Si tratterebbe quindi di uno fra i primi esempi di cripte a oratorio voltate in epoca altomedioevale in Italia. Se tale constatazione verrà confermata e se i sondaggi daranno ragione alle ipotesi formulate occorrerà rivedere l'affascinante discorso sulla genesi di alcune planimetrie in cripte, particolarmente quelle a oratorio nelle nostre regioni e riaprire il problema sull'origine degli archi pensili per i quali già si era notata una precoce comparsa sull'arco alpino e prealpino confermata, forse attraverso differenti canali culturali, dalla decorazione del S. Salvatore.

\* \* \*

Alcuni frammenti di sculture inedite, secondo il Dani trovati presso il luogo dove sorgeva l'antica chiesa di S. Maria<sup>55</sup>, sono raccolti sotto il portico del S. Salvatore e indicano, con la loro presenza, l'esistenza di un sicuro insediamento religioso nell'area di Montecchia di Crosara nel corso dell'VIII-IX secolo.

Un frammento di lastra decorata (fig. 117) è costituito da una cornice liscia arrotondata, da una cordonatura a solchi obliqui irregolari e da una striscia sottile con elementi perlato. Un'altra fascia con intrecci a quattro capi ha negli spazi interni elementi perlato. Segue una decorazione a fuseruole ed un'altra ancora, parzialmente leggibile a S affrontate, affiancata da una decorazione a reticolato a listelli irregolari segnati da due solchi laterali. Gli elementi decorativi e la tecnica di esecuzione farebbero pensare a un tempo fra la seconda metà dell'VIII e il IX secolo.

Nella lunetta del portale laterale è collocato un frammento di pilastrino (fig. 121) con un disegno a cerchi intrecciati a tre giunchi e tre solchi con, al centro, rosette a otto petali. I petali sono distaccati, ben rilevati, il disegno non è regolarissimo ma il rilievo ottiene notevoli effetti di chiaroscuro anche per il contrasto del fondo liscio. Questo rilievo potrebbe appartenere alla stessa epoca del frammento precedente.

Sotto al portico è raccolta, accanto ai due frammenti, una pietra romana, con solchi orizzontali molto fitti e caratteri analoghi a molte pietre di reimpiego inserite nella muratura della chiesa.

<sup>1</sup> V. G. SALVARO, *Montecchia di Crosara. Memorie storiche e artistiche*, Verona 1912, p. 23.

<sup>2</sup> La notizia è riportata dal SALVARO; si veda la n. 1.

<sup>3</sup> G. MANTESE, *Memorie storiche della chiesa vicentina*, (Vicenza), vol. I, 1952, p. 164, vol. II, 1954, p. 524; A. DANI, *Affreschi inediti di Martino da Verona e Battista da Vicenza nella chiesa di S. Salvatore a Montecchia di Crosara*, Vicenza 1971, p. 33, n. 2.

<sup>4</sup> Sul problema della sistemazione dei confini del territorio vicentino si veda F. PIGAFETTA, *La descrizione del territorio e del contado di Vicenza*, Vicenza 1974, e la bibl. ivi citata, p. 42, n. 4.

<sup>5</sup> C. G. MOR, *Dalla caduta dell'Impero al Comune. Verona durante la dominazione longobarda*, in « Verona e il suo territorio », Verona 1964, II, p. 58.



<sup>6</sup> L'intera iscrizione è riportata da A. K. PORTER, *Lombard Architecture*, New Haven 1916-17, III, p. 56; SALVARO, *op. cit.*, p. 63 ss.; L. BILLO, *Le iscrizioni veronesi dell'Alto Medioevo*, in « Archivio Veneto », 1934, XVI, p. 80 ss.

<sup>7</sup> SALVARO, *op. cit.*, p. 30; A. DA LISCA, *L'antica Pieve del Castello di Montecchia di Crosara e l'epigrafe del Conte Uberto*, in « La Valle d'Alpone », 28 ott. 1928.

<sup>8</sup> BILLO, *op. cit.*, p. 80.

<sup>9</sup> IBID., p. 84; L. SIMEONI, *Guida storica artistica della città e provincia*, Verona 1953, p. 285.

<sup>10</sup> G. FASALI, *Per la storia di Vicenza dal IX al XII secolo*, in « Archivio Veneto », 1945, V, 36-37, p. 208 ss.

<sup>11</sup> SALVARO, *op. cit.*, p. 30 e bibl. ivi citata; DA LISCA, *op. cit.*

<sup>12</sup> Negli affreschi è scritto in caratteri gotici: « FECIT MALTRAVERSO DE MALTRAVERSI DE MENSIS JULII MCCCC ». Il SALVARO (*op. cit.*, p. 111), riporta il testamento di Maltraverso Maltraversi del 3 XII 1400 con la commissione degli affreschi.

Sul problema della esistenza del feudo a Montecchia in un periodo anteriore al X secolo le notizie sono alquanto lacunose (SALVARO, *op. cit.*, p. 25). Sembra tuttavia che nel XIII secolo il feudo sia passato, non si sa per quanto tempo, ai veronesi, quando, verso la fine del XII secolo, i vicentini attaccati da Padova, chiesero aiuto ai veronesi ai quali cedettero in cambio Colonia con alcune ville, tra cui Montecchia (SALVARO, *op. cit.*, p. 31). Non è chiaro da dove il Salvaro abbia tratto la notizia, secondo la quale nel 1222 Vinciguerra Sanbonifacio di Verona distrusse molti castelli, tra i quali anche quelli di Montecchia (SALVARO, *op. cit.*, p. 59 ss.).

<sup>13</sup> SALVARO, *op. cit.*, p. 63 ss.

<sup>14</sup> PORTER, *op. cit.*, III, p. 57.

<sup>15</sup> DA LISCA, *op. cit.*

<sup>16</sup> BILLO, *op. cit.*, p. 80.

<sup>17</sup> E. ARSLAN, *L'architettura romanica veronese*, Verona 1939, p. 60, n. 48.

<sup>18</sup> P. VERZONE, *L'origine della volta lombarda a nervature*, in « Atti del IV conv. Naz. di st. dell'Arch », Milano 1940, pp. 53-64.

<sup>19</sup> SIMEONI, *op. cit.*, p. 58.

<sup>20</sup> MOR, *op. cit.*, p. 58.

<sup>21</sup> DANIELI, *op. cit.*, p. 34, n. 2.

<sup>22</sup> PORTER, *op. cit.*, III, p. 56.

<sup>23</sup> Un assaggio sulla parete nord del presbiterio ha messo in evidenza alcune tracce di affreschi sotto lo spesso intonaco attuale, purtroppo non valutabili a causa della piccola superficie scrostata.

<sup>24</sup> Attualmente si accede al campanile da una porticina sotto al portico che si apre sul lato ovest del vano settentrionale. Da qui, per una scala in legno, si sale sull'impiantito dell'unico piano agibile del campanile. Sopra tale impiantito esiste una volta a botte la cui muratura è leggibile verso Sud a causa di sfondamenti recenti effettuati per lasciare passare le corde delle campane e i contrappesi dell'orologio. La muratura della volta a botte è in grossi blocchi di pietra tufacea, circa della stessa misura di quelli della chiesa, e la volta stessa ha uno spessore variabile dalla periferia verso il culmine, mai inferiore ai cm. 45. Questo notevole spessore potrebbe essere giustificato dal fatto che la volta, in origine, dovesse sostenere il notevole peso del campanile.

<sup>25</sup> DA LISCA, *op. cit.*

<sup>26</sup> F. OSWALD-L. SCHAEFER-H. R. SENNHAUSER, *Vorromanische Kirchenbauten*, Monaco 1966-71, p. 289.

<sup>27</sup> G. BOVINI, *Le antichità cristiane della fascia costiera istriana da Parenzo a Pola*, Bologna 1974, p. 209, fig. 120; B. TAMARO FORLATI, *Trapasso delle forme architettoniche tardo antiche alle alto medioevali nelle Venezia*, in « Tardo antico e Alto Medioevo », Atti conv. intern. Acc. Naz. dei Lincei, Roma 1968, p. 252, fig. 9.

<sup>28</sup> G. PANAZZA, *Gli scavi, l'architettura e gli affreschi della chiesa di S. Salvatore in Brescia*, in « La chiesa di S. Salvatore in Brescia », Atti VIII Congr. studi sull'arte dell'Alto Medioevo, Milano 1962, p. 193; IDEM, *L'arte dal VII secolo al secolo IX*, in « Storia di Brescia », Brescia 1963, I, p. 523.

<sup>29</sup> PANAZZA, *Gli scavi, l'architettura...*, cit., p. 26.

<sup>30</sup> E. ARSLAN, *Osservazioni sul complesso termale di Cemenelum*, in « Rivista di Studi Liguri », XXXV (genn.-sett. 1969), n. 1-3.

<sup>31</sup> PANAZZA, *op. cit.*, p. 36 ss.

<sup>32</sup> Sul dibattito problema cronologico della S. Maria *foris portas* si veda: E. ARSLAN, *L'architettura dal 568 al Mille*, in « Storia di Milano », Milano 1954, III, p. 552 ss. e bibl. ivi citata; J. HUBERT-J. PORCHER-W. F. VOLBACH, *L'Europa delle invasioni barbariche*, Milano 1968, p. 93 ss.; P. VERZONE, *Da Bisanzio a Carlomagno*, Milano 1968, p. 102 ss.; G. P. BOGNETTI, *Castelseprio*, Milano 1961, e la bibl. ivi citata.

<sup>33</sup> OSWALD, SCHAEFER, SENNHAUSER, *op. cit.*, p. 303 e bibl. ivi citata.

<sup>34</sup> G. PANAZZA, *L'arte medioevale nel territorio Bresciano*, Bergamo 1942, p. 58; IDEM, *L'arte dal VII secolo...*, cit., p. 525. Per una datazione più tarda: M. MIRABELLA ROBERTI, *Testimonianze altomedioevali di Sirmione*, in « Miscellanea di Studi Bresciani sull'Alto Medioevo », 1959, p. 111.

<sup>35</sup> In alcuni tratti i frammenti in cotto sono stati inseriti successivamente, forse in occasione di restauri. Anche nella muratura del campanile verrà ripresa una tecnica analoga, in modo da rendere meno evidente lo stacco del rifacimento.

<sup>36</sup> R. CATTANEO, *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*, Venezia 1888, p. 104, fig. 47.

<sup>37</sup> PORTER, *op. cit.*, II, p. 7-8; A. FINOCCHI, *Architettura romanica nel territorio di Varese*, Milano 1966, p. 14.

<sup>38</sup> R. KAUTZSCH, *Die römische Schmuckkunst in Stein von 6. bis zum 10. Jahrhundert*, in « Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte », 1939, p. 5 ss.

<sup>39</sup> E. POESCHEL, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, Basilea 1943, V, p. 21, 26; OSWALD-SCHAEFER-SENNHAUSER, *op. cit.*, III, p. 61.

<sup>40</sup> A. MELUCCO VACCARO, *Corpus della scultura altomedioevale. La Diocesi di Roma*, Spoleto 1974, p. 117, tav. XXV.

<sup>41</sup> Basti vedere per la forte presa in periodo arcaico e per analogie di tecnica: P. DE PALOL, *Arte hispanico de la epoca visigoda*, Barcellona 1968.

<sup>42</sup> Si veda la n. 39.

<sup>43</sup> J. HUBERT-J. PORCHER-W. F. VOLBACH, *L'Impero carolingio*, Milano 1968, p. 35 ss.

<sup>44</sup> SALVARO, *op. cit.*, pp. 59, 62.

<sup>45</sup> MOR, *op. cit.*, p. 59.

<sup>46</sup> SALVARO, *op. cit.*, p. 59.

<sup>47</sup> MANTESE, *op. cit.*, I, p. 215.

<sup>48</sup> *IBID.*, pp. 112, 124.

<sup>49</sup> Il S. Salvatore di Montecchia non risulta compreso nell'elenco di uno dei più qualificati repertori di monasteri: L. H. COTTINEAU, *Repertoire topo-bibliographique des Abbayes et Prieurés*, Macon 1935. Un testo tuttavia al quale occorre guardare con qualche riserva poiché, almeno per l'Italia, mancano numerosi noti monasteri.

<sup>50</sup> SALVARO, *op. cit.*, p. 76.

<sup>51</sup> Desidero esprimere la più viva gratitudine al Prof. Lionello Costanza Fattori per aver permesso di effettuare lo scrostamento e per la sua gentile collaborazione.

<sup>52</sup> R. KRAUTHEIMER-W. FRANKL-S. CORBETT, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, Città del Vaticano 1962, II, p. 300 ss.; R. KRAUTHEIMER, *The crypt of Sta Maria in Cosmedin and the Mausoleum of Probus Anicius*, in « Essays in memory of Karl Lehmann », New York 1964, pp. 171-175.

<sup>53</sup> PANAZZA, *L'arte dal VII secolo...*, cit., p. 522; *IDEM*, *Gli scavi...*, cit., p. 193.

<sup>54</sup> M. SALMI, *L'architettura romanica in Toscana*, Milano-Roma 1928, p. 6, p. 32, n. 10.

<sup>55</sup> DANI, *op. cit.*, p. 35, n. 2.

\* Le fotografie sono di G. E. Magni ad eccezione della n. 15 e 16 da Poeschel.

## DISCUSSIONE

CAVALIERI. - Lei ha parlato di una evoluzione nella posizione degli ambienti laterali rispetto al corpo centrale della chiesa. Volevo avere una maggiore esemplificazione di questa costruzione, possibilmente, e comprendere meglio il significato che assume questa evoluzione rispetto alla chiesa che lei ha studiato in particolare.

MAGNI. - Ho voluto soltanto accennare alle teorie formulate dal Blondel e dal Panazza perché mi sembrava, con questo, di chiarire meglio la differenza in periodo medioevale di questa planimetria a bracci sporgenti di Montecchia. Mi pare che la teoria del Blondel sia molto acuta e adatta per spiegare la ristrettezza di questi vani che conservano soprattutto una certa autonomia; questo è molto importante per chiarire alcuni valori spaziali interni alto medioevali. Dunque il Blondel parte dalla osservazione di un momento in cui esistevano vani laterali con un valore funzionale, come si potrebbe attribuire a luoghi di sacrestia oppure di ripostiglio. Poi, lentamente, nel corso del tempo avviene uno spostamento lungo i fianchi della chiesa finché i due vani assumono l'aspetto di veri e propri bracci di un transetto e vengono investiti di un valore culturale: passano cioè da una fase di semplice funzionalità ad un investimento culturale. Il loro inserimento nella struttura del monumento manterrà per un certo periodo di tempo una autonomia destinata solo più tardi a raggiungere una continuità spaziale che rappresenterà infatti una conquista di un momento successivo.

GOSETTI. - Lei ha accennato, mi sembra, nella prima parte della sua relazione, al problema del come mai sia nata questa chiesa a Montecchia; poi, probabilmente perché manchiamo ancora di elementi fondanti per dare una spiegazione esatta, ha abbandonato il discorso. Io la pregherei di riprenderlo, quanto meno per spiegare quale era la situazione circostante quando è stata costruita la chiesa, in modo che possa essere più chiaro il discorso generale.

In secondo luogo, Lei ha parlato di diversi influssi all'interno della chiesa: innanzitutto quello carolingio o comunque le variazioni di un mondo in evoluzione e di una tradizione più specificamente romana che vi si riflette. Allora io pensavo che potesse essere interessante questo esempio: i capitelli sono belli, sono di riporto e dovrebbero, quindi, appartenere alla cripta. Pertanto, dovrebbero avere una relazione con altri elementi, ad esempio gli stucchi che abbiamo visto, che ci possano chiarire un po' in che maniera queste due culture arrivano in un ambiente particolare, che è tipicamente provinciale. Ad esempio, certo simbolismo dell'età altomedievale, certa ripresa di motivi, nozioni, conoscenze classiche, che tipo di impiego e che tipo di coscienza trovano negli artisti e negli esecutori di una chiesa del genere?

MAGNI. - La chiesa di Montecchia, per quanto riguarda la sua ubicazione, farebbe pensare ad un insediamento d'altura. Esiste il paese di Crosara ai piedi della collina con una chiesa parrocchiale con un'estensione, pare, molto vasta sulla quale esiste una documentazione purtroppo piuttosto scarsa. Per quanto riguarda la chiesa di S. Salvatore le posso dire che non esistono notizie né di Montecchia né del S. Salvatore fino al X secolo. Il Mor, nella parte storica che riguarda Verona e il suo territorio, si è interessato a Montecchia ed ha analizzato i dati storici di cui poteva disporre. L'unico dato storico emerso è un privilegio di Rodolfo, vescovo di Verona, per delle donazioni di terreno a Montecchia. Si tratta del primo documento storico però senza riferimenti alla chiesa di S. Salvatore. L'unico dato certo è rappresentato dalla iscrizione di cui vi ho detto, datata dalla Billo. Il Mor a proposito della chiesa dice « costruita non si sa quando ». Solo dopo l'XI e XII compaiono documenti riferiti a donazioni, privilegi, e c'è una lunga questione sull'appartenenza alla diocesi vicentina piuttosto che a quella veronese. Per quanto riguarda l'insediamento in collina anche questo è un problema, effettivamente, giusto e non si riesce a capire bene la presenza di questa chiesa abbastanza grande, quasi sicuramente non pievana. Si possono formulare, come dicevo, solo ipotesi. Poteva trattarsi di una chiesa monastica o appartenente a una zona fortificata e quindi castellana. Poi c'è anche il problema della cripta sulla quale il Prof. Verzone non è del tutto d'accordo.

Gli studiosi che hanno analizzato questa chiesa e che non ho fatto in tempo a nominare sono il Simeoni, il Da Lisca, il Salvaro i quali hanno considerato la chiesa dell'XI-XII secolo poiché si erano affidati alla lapide, non ancora analizzata dalla Billo che ha corretto la datazione. Il Porter data la chiesa intorno al 1000, l'Arslan accenna alla cripta e ne intuisce l'arcaicità, il Verzone l'aveva datata al X secolo. Recentemente il Dani, studioso degli affreschi nella cappella Maltraversi, dice semplicemente la chiesa molto antica per il titolo di S. Salvatore che riporta a monumenti arcaici.

GOSETTI. - Esaurita la prima parte parliamo del secondo discorso, cioè degli elementi interni e delle influenze strutturali che la caratterizzano secondo quello che mi diceva.

MAGNI. - Per quanto riguarda i ricuperi romani essi rappresentano un carattere abbastanza particolare di questa chiesa che ha una struttura generale di pianta e alzato decisamente carolingia anche per le misure eccezionali. L'imitazione dell'antico è evidente nello stesso cornicione, con un disegno che è quasi la geometrizzazione della dentellatura romana, naturalmente interpretata dalle maestranze di quel momento. La tendenza al recupero romano si nota anche nella cripta, come Lei ha osservato giustamente. La cripta è un vano piccolissimo nel quale forzatamente sono state inserite le potenti colonne con capitelli di straordinaria finezza. Il Mommsen dice nel « Corpus » che a Montecchia c'era una colonia romana; esisteva infatti forse un tempio di Marte. Allora è possibile che su questa collina si siano trovati importanti resti romani di cui abbiamo scarsissime memorie riutilizzati in un contesto che rispecchia quanto l'imitazione dell'antico fosse una continua aspirazione di questo periodo e quindi il loro inserimento mi sembra coerente anche con lo spirito che ha dettato la nascita di questa chiesa.

MIRABELLA. - Vorrei chiarire il valore di questa scoperta, in quanto vedo che è stata per la prima volta organicamente presentata, specie in ordine alla cripta, che mi sembra argomento notevole in una chiesina di montagna, dove, se non ci fosse stato un culto particolare, una presenza particolare (un ambiente monastico o simili), non ci si sarebbe certo sprecati a fare una cripta, per di più con colonne e capitelli romani. In secondo luogo, mi è sembrato che dalla Sua relazione non sia stata rilevata l'importanza della verticalità delle absidi, che mi è stata chiarita da alcune misure che ho appreso successivamente: indubbiamente tale verticalità delle absidi mi pare sia un fattore di primaria importanza, che va aggiunto alla presenza di quella cornice a dentelli, che io quasi pensavo fosse di mattoni, anziché di pietra.

Quanto alla presenza della forma a croce determinata dalle due cappelle laterali, non è necessario risalire ai modelli delle basiliche precristiane, perché già nelle chiese (ad esempio la basilica di Aquileia) si trovano cappelle votive ai lati della cappella centrale. Ora, l'idea di accostare alla navata due cappelle laterali votive è già antica, non è una evoluzione tarda. Questo mi pare sia opportuno stabilire e certamente è in relazione alla pianta delle piccole chiese crociate, che sono dette alpine ma che sono diffuse anche sulle coste, come si era detto a proposito della ricerca di Peroni.

Non ho altro da dire, se non che credo che sia un po' troppo rialzata la datazione, che penserei si possa far discendere intorno ai primi del X secolo. Inoltre, vorrei trovare delle relazioni più puntuali sull'Italia per poter classificare queste absidi così alte, che Lei afferma siano di m. 8,60 l'una e di m. 3,50-4 l'altra. Lei capisce che è una forma straordinaria: il rapporto è più che di 1:2.

MAGNI. - Direi che non è il fatto della misura in se stessa, i 3 metri o i 4 metri e mezzo. Quello che è importante, secondo me, è il tipo di rapporto che esiste fra altezza e larghezza. Se si esegue una sezione - purtroppo non avevo quella delle tre absidi - è chiaro che risulta esattamente questo tipo di rapporto come in chiese alpine: pensavo a Müstair e Mistail perché esiste circa questo stesso rapporto. Ci sono delle spalle larghissime, c'è una ghiera, un coro contratto che è quasi una ghiera profonda, una finestra occlusa con spalle rette molto grande con luce ampia: sono tutti elementi validi. E poi c'è l'apparecchio murario. Non c'è una chiesa del X secolo che presenti un apparecchio murario altrettanto ordinato. Il Prof. Verzone mi diceva poco fa che non è tanto bello. E' un apparecchio collocato su linee orizzontali con un squadratura di conci eccezionale; la malta ha uno spessore altissimo fino a 10 cm.

MIRABELLA. - ...No, bisogna pensare che una chiesa di campagna...

MAGNI. - Non sappiamo se fosse o meno una chiesa di campagna. Può darsi si trattasse di un insediamento di una grande importanza di cui non conosciamo nulla. La sua collocazione è importantissima perché è su una collina, domina tutta la valle dell'Alpone, dunque poteva essere un punto importante di passaggio. Non siamo autorizzati ad affermare che fosse chiesa di campagna o di montagna, non abbiamo elementi per dirlo. Dal modo come è costruita non è una chiesa di campagna: c'è una ricercatezza nella realizzazione che è opera di maestranze esperte. Poi un altro elemento fondamentale sul quale, per ragioni di tempo, non ho potuto soffermarmi a lungo è la scultura. Quel poco rimasto è di qualità. La piccola mensola è eseguita con una tecnica all'antico ad incisione, non con la sezione triangolare o con sistemi più rudimentali ma con spazi perfetti, le distanze sono tutte calcolate. C'è un rigore nel suo svolgimento che non può essere frutto del X secolo.

E la mensola non è stata recuperata ma è stata eseguita per la ricaduta dei due archi, è perfetta, c'è un inserimento netto e chiaro. Ora a me sembra che, pur riconoscendo le difficoltà per la datazione di questa chiesa, quando tutti gli elementi convergono per una datazione arcaica e non è uno solo ma tanti, la planimetria e l'alzata, la tecnica muraria e la sua struttura, la decorazione, allora se noi crediamo a uno sviluppo, ad un logico svolgimento stilistico, dobbiamo per forza arrivare alla conclusione che non può essere una chiesa del X secolo.

MIRABELLA. - Guardi, io non voglio mica insistere sul fatto del X secolo, io voglio insistere solamente su alcuni particolari che mi parevano da rilevare. Per esempio, questo della notevole altezza delle absidi. Quanto poi all'apparecchio, lo riconosco non lo direi così nobile come lei dice, però vorrei osservare un particolare: tutte le fughe sono sostituite da pietrine, sassetti, non mi ricordo se Lei ha detto che sono pezzetti di mattone o cos'è che tamponano le fughe e equilibrano i corsi.

MAGNI. - Ho detto che l'apparecchio murario è formato da materiale minuto con presenza di pietre anche abbastanza grandi e con l'inserimento di cotti che sembra avere una precisa intenzione cromatica. L'esterno dell'abside settentrionale, che è la parte superstite autentica, ha i cotti inseriti con una certa sapienza, in modo da creare una specie non dico di allineamento che in effetti non c'è, ma un gioco cromatico che non può essere casuale. Tanto è vero che, per quanto ci siano parti di restauro (quando il campanile è caduto devono avere restaurato alcune parti chiaramente visibili) questo apparecchio è talmente singolare che nel XV secolo hanno ricostruito il campanile cercando di imitarlo.

MIRABELLA. - Guardi che io non voglio deprezzare l'apparecchio, anzi lo nobilito fino al punto che non trovo paralleli. I paralleli che lei ha dato non erano puntuali questo voglio dire, perché non hanno valori speciali.

## LA KÖNIGSHALLE DI LORSCH PRESSO WORMS

MARIO D'ONOFRIO

Queste pagine sulla cosiddetta *Torballe* del convento carolingio di Lorsch si propongono una definizione dell'edificio che attraverso l'analisi di alcune strutture formali e di alcuni processi iconici interni ponga l'accento su quegli aspetti della costruzione generalmente trascurati o insondabili ad un comune livello di studio.

\* \* \*

La maggior parte degli studiosi è d'accordo nel datare la costruzione renana tra il 760 ca. ed il 777/790. Ciò non solo sulla base dei documenti storici relativi all'annesso convento, ma anche in seguito alle risultanze archeologiche emerse negli anni trenta di questo secolo durante i lavori di restauro.

Straordinariamente conservatosi attraverso il corso dei secoli questo piccolo edificio occupa indubbiamente una posizione di prestigio all'interno dell'architettura carolingia non tanto per la natura apparentemente enigmatica delle sue funzioni specifiche, quanto per i risultati estetici raggiunti.

Riservata sicuramente al sovrano (*Königshalle* o *Ehrenpforte*) durante le sue visite al convento (si vedano soprattutto le tesi del Fuchs, del Behn e dello Juraschek, di fronte alle quali, a nostro avviso, crolla ogni altro discorso circa una diversa destinazione dell'edificio), la costruzione sulla Bergstrasse attira l'attenzione dell'osservatore per la ricchezza decorativa delle sue pareti esterne, soprattutto di quelle sui lati maggiori (figg. 122 e 123). Numerose piastrelle a disegni geometrici ne puntellano le superfici, mentre cornicioni scolpiti, lesene scanalate e semicolonne con capitelli compositi ne scandiscono lo spazio secondo un gusto che a prima vista sembra suggerire lo stile romanico fiorentino. Le figurazioni geometriche delle pareti si infittiscono e si complicano a partire dal basso verso l'alto. Da una decorazione a rettangoli rossi e bianchi (ma ormai ingialliti dal tempo) disposti a scacchiera lungo gli spazi compresi tra le imposte e la chiave delle arcate inferiori si passa ad una sequenza di rombi, anch'essi rossicci e biancastri, disposti in parallelo nella fascia sotto il cornicione continuo; mentre nell'ordine superiore per la combinazione geometrica degli esagoni e dei triangoli si diffonde un motivo stellare bicolore (figg. 124 e 125).

Tale gusto per la decorazione a tarsie, pur senza dimenticare i numerosi episodi dell'area cisalpina e del mondo bizantino o orientale in genere (ad esempio, solo per citarne alcuni, gli *Horrea hepagathiana* di Ostia della metà del II sec. d.C. e la tomba di Sansigeros presso Emesa della fine del I sec. d.C.), può collegarsi più direttamente alla tradizione artistica oltremontana d'ispirazione gallo-romana, che dalla cosiddetta *Römerturm* di Colonia (I-II sec. d.C.) (fig. 127) al battistero di S. Giovanni a Poitiers (V-VII sec.) (fig. 128) offre una serie di precedenti abbastanza significativi.

Per quanto riguarda la tipologia il Krautheimer individua nella *Torballe* alcuni caratteri formali che sono di stretta derivazione dall'arco di trionfo romano, soprattutto del tipo a tre fornici (archi di Settimio Severo e Costantino). Il raffronto con tali archi è avvalorato, secondo la proposta dello studioso tedesco, dalla presenza delle tre arcate d'ingresso, dalle semicolonne addossate a divisione delle arcate medesime, dalla fascia con rombi che divide i due ordini a mo' di architrave e dall'isolamento dell'edificio all'interno del vasto cortile antistante la chiesa di S. Nazario (fig. 126). Come gli archi di trionfo romano precedono i fori, così la *Torballe* precede il complesso conventuale ponendosi in asse con la chiesa suddetta (fig. 137). Il piano superiore caratterizzato da una grande aula interna, sebbene ad un primo esame possa apparire in contraddizione con il paragone proposto, fa ricordare al Krautheimer che anche gli archi romani avevano spesso al di sopra dei fornici un tipo di sala o attico voltato accessibile da scale laterali la cui spiegazione funzionale tuttavia è ancora incerta.

Più che l'arco di Settimio Severo, che in epoca carolingia non doveva rivestire nessun significato particolare (forse risultava già seminterrato), la *Torballe* di Lorsch sembra avere come prototipo più o meno diretto l'arco trionfale di Costantino, considerato in tutto il Medioevo un monumento dell'antichità cristiana. Eretto per il primo imperatore cristiano, quest'arco commemorava la vittoria della Cristianità a Ponte Milvio, vittoria che secondo la leggenda era stata predetta dall'apparizione della croce e che portò alla conversione dello stesso imperatore. L'iscrizione sul fornice maggiore conferma l'interpretazione sull'origine del monumento: *arcus(s) triumphis insign(is)*. Da questa espressione, secondo il Krautheimer, nasceva il termine *arcus triumphalis* entrato nel glossario architettonico delle biografie papali del IX secolo per indicare l'arco di divisione fra le navate e il transetto delle chiese paleocristiane, prima noto come *arcus maior*.

Simili fatti spiegherebbero quindi come il monumento costantiniano esercitasse allora una forte impressione nell'immaginazione dell'osservatore e come fosse appunto spontanea la scelta del *pattern* culturale operata dal costruttore di Lorsch quando si trattava di riprodurre in chiave non solo simbolica ma anche figurativa l'avvento di una nuova era cristiana a cui la figura di Carlomagno, il « nuovo Costantino », avrebbe dovuto conferire l'antico splendore.

Nell'ambito di uno studio sulla « filologia del modello » la tesi sulla eredità iconica raccolta dalla *Torballe* mentre presuppone una verifica anche sul piano estetico si allaccia ad alcune considerazioni più generali sulla struttura e sullo stile dell'edificio a cui riteniamo necessario accennare per una completa definizione del monumento medesimo.

Nell'arco di Costantino il rapporto fra il blocco murario e la decorazione si esprime nei termini di una progressiva riduzione della scultura plastica a favore della geometria architettonica. Qui la scultura assume un valore nuovo rispetto alla tradizione figurativa dello stesso tipo: fattasi del tutto bidimensionale, essa tende ad assimilarsi alla parete proponendo un nuovo equilibrio con il blocco della costruzione. Pur campeggiando incontrastata in alcune superfici spaziali, la decorazione non prevarica il blocco architettonico a cui si lega strettamente attraverso la suddivisione degli ordini. Ciò esclude naturalmente il concetto di « decadenza della forma » sostenuto dal Berenson, mentre semmai introduce una « novità nel significato architettonico che anticipa il futuro », come propone lo Juraschek. Come la *Torballe* di Lorsch, già le costruzioni ravennati del V-VII secolo e poi alcune chiese asturiane della prima metà del IX secolo (ad esempio S. Maria di Naranco e S. Miguel de Liño), mentre riducono i valori plastici dell'architettura a semplici valori lineari, trovano appunto nell'arco costantiniano un preciso riferimento estetico. Con la costruzione di Lorsch

si continua a superare l'articolazione corposa propria dell'architettura classico-antica sia attraverso la scelta di effetti di superficie sia accentuando il processo di liberazione da ogni contenuto puramente strutturale: i frontoni si risolvono in linee segmentate, i relativi sostegni diventano sottili strisce di pietra e, al pianterreno, le colonne si dimezzano per aderire ai pilastri e sorreggere un marcapiano continuo simile ad un architrave piatto e leggero. Una notazione architettonica « fittizia » di tipo classicheggiante si giustappone a quella « reale » (struttura) dello stesso tipo. Tale astrazione del rapporto plastico fra strutturazione e parete proseguirà poi nei secoli successivi fino a divenire una caratteristica costante dell'architettura romanica.

Naturalmente all'interno di questo processo di astrazione degli elementi strutturali non bisogna trascurare il ruolo esercitato dall'architettura lignea celto-germanica. La decorazione a lesene e timpani del piano superiore della *Torballe* non ricorda soltanto « ... le corte gallerie delle porte di alcune città romane », come sostiene il Krautheimer, ma denuncia l'adesione a livello figurativo ad una tradizione costruttiva germanica, che attraverso l'uso di marcapiani e di rinforzi lignei disposti in diagonale contrapponeva alla fissità strutturale (« orizzontalismo litico ») della parete mediterranea la mobilità lineare delle costruzioni di legno. La trasposizione in pietra di questa tendenza costruttiva arcaicizzante si manifesterà in modo evidente anche nella torre di Earls Barton, nel Northamptonshire, costruita intorno al X secolo. Decorazioni superficiali di tipo « bizantino » si uniscono dunque a Lorsch con archi trionfali romani, mentre i moduli tipici dell'architettura lignea germanica (verticalismo e geometrismo degli elementi primari) si traspongono nella costruzione in pietra, determinando la nascita di un'« opera inedita assolutamente medievale » (Adam).

Sulla base di queste considerazioni viene spontaneo aggiungere che il valore artistico della *Torballe*, a prescindere dalla sua stessa « collocazione semiotica », è enorme. Nel caso specifico della notazione architettonica espressa dalla superficie decorata la rapida distribuzione dei segmenti a rilievo (timpani e lesene) sembra elaborata alla stregua di uno schizzo progettuale, per cui sarebbe difficile decidere fino a che punto si tratti di opera disegnativa, plastica o equiparabile ad un'autentica realizzazione architettonica. E' vero che in ogni caso un'architettura risulterebbe sovrapposta ad un'architettura, come in una sorta di metalinguaggio ove un *codice* viene applicato ad un *codice*, ma il risultato artistico rimane ugualmente notevole anche perché la sovrapposizione delle due notazioni architettoniche (quella « fittizia » e quella « reale ») crea una tale assonanza che l'intera costruzione non solo ci informa in maniera anche molto efficace e precisa sulla cultura di un'epoca, ma risulta autenticamente fruibile in una sua oggettualità figurativa unitaria. Ma ritorneremo in seguito su queste considerazioni.

Nonostante le forti incidenze della cultura nordica, altri aspetti della *Torballe* di Lorsch sembrano trovare le loro premesse figurative nell'arco di Costantino. Gli schemi della proporzionalità classica delle singole parti rispetto all'intero edificio assumono in quell'arco romano un valore labile ed eterogeneo. Stabilita l'altezza delle colonne, la ripartizione di alcuni spazi, come le dimensioni dei pilastri, l'apertura dei fornic e la strutturazione del piano superiore, seguono altri ordini di misura ed altri criteri compositivi non più riconducibili ad uno schema proporzionale unitario che possa basarsi sulla misura delle colonne medesime, come avveniva normalmente nel tempio greco. Ciò secondo il concetto della « pluralità dei rapporti di misura » (*Mehrschichtigkeit der Massverhältnisse*) che ancora estraneo al mondo classico crea appunto quello stato di incerto equilibrio fra le singole parti, che caratterizza un po' tutta l'architettura tardoantica. Nell'altomedioevo e in particolare in epoca carolingia si ripropone questo stesso concetto sia pure con una maggiore li-

bertà d'impiego. Nella chiesa di S. Martino a Linz sul Danubio, già *Torballe* carolingia (2ª metà del sec. IX) (fig. 129), e ancor prima nell'*Aureliuskirche* di Hirsau (751-768/830) (fig. 130) il modulo fondamentale è il quadrato che determina sia la base che l'altezza delle rispettive facciate. Nell'arco costantiniano, pur nella varietà degli schemi compositivi adottati di cui sembra difficile cogliere le ragioni logiche, abbiamo ancora una solidissima intelaiatura di base, che il compatto blocco murario stringe da spigolo a spigolo. La divisione della diagonale del quadrato all'interno del quale si iscrive il fornice centrale determina la misura non solo dell'attico ma anche la stessa profondità dell'edificio estesa agli interassi delle colonne (fig. 136). Nelle costruzioni di Hirsau e di Linz la norma tardoantica assume un tale andamento fluttuante da non coinvolgere direttamente l'architettura dell'insieme, mentre regola invece gli spazi vuoti e più vistosi della superficie (i fornici) secondo un programma che possiamo definire atettonico. Nell'*Aureliuskirche* di Hirsau la quadratura centrale dell'alzato suggerisce anche la luce dei fornici laterali secondo un rapporto di 1:2, ma da questo schema « modulare » rimangono infatti esclusi tanto le lesene sporgenti tanto i muri d'ambito. Così dalla quadratura omogenea della facciata della *Torballe* di Linz si trascurano sia i pilastri intermedi sia quelli laterali. Ritornando ancora all'arco di Costantino possiamo dire che in ultima analisi anche la stessa quadratura da noi proposta e che riteniamo sia conforme allo spirito culturale dell'epoca risponde più ad un criterio figurativo che architettonico, proprio a ragione del fatto che le stesse maestranze romane, sia pure a livello di progettazione secondaria, dovettero considerarne l'importanza agli effetti di una maggiore resa visiva di tutti quegli elementi interni (fornice riservato al passaggio dell'imperatore, medaglioni figurati e cartiglio dell'attico) a cui era opportuno dare il necessario risalto. Qualcosa di simile accade anche a Lorsch. Come negli archi romani a tre fornici il quadrato centrale è qui delineato dall'altezza delle colonne e dall'apertura centrale più entrambi i pilastri interni (fig. 131). Anche l'altezza dell'attico segue la misura determinata dalla divisione a metà della diagonale del quadrato centrale. Inoltre il rapporto tra l'altezza dell'intero edificio e la lunghezza è ancora più o meno lo stesso ( $1:\sqrt{2}$ ). Ma a Lorsch, diversamente dall'arco di Costantino, le dimensioni della pianta rettangolare si adeguano a quelle dell'intera facciata creando un'estrema semplificazione di questo schema compositivo fondamentale, la cui ragione principale sembra quella di regolare le soluzioni decorative interne della facciata ancor prima di quelle funzionali. Ad esempio la determinazione della larghezza dei campi laterali (quadrati minori) dell'ordine inferiore, suggerita ancora una volta dalla divisione della diagonale suddetta, mentre si arresta agli interassi delle semicolonne comporta necessariamente l'esclusione degli spigoli. Così il rettangolo dell'ordine superiore, messi da parte gli spazi angolari, risulta più o meno a filo con gli interassi delle semicolonne sottostanti ed è perfettamente suddivisibile in tre quadrati e mezzo.

L'emarginazione degli spigoli troverebbe comunque una sua giustificazione logica nel fatto che già nella stessa architettura di alcuni archi trionfali tardoantichi, compreso l'arco di Costantino, si suggeriva una concezione simile degli spazi sugli angoli nella proposta di una definizione serrata e geometrica del blocco architettonico. Nell'arco costantiniano, sull'esempio degli archi di Traiano a Timgad e di Settimio Severo a Roma, le colonne non si pongono più all'angolo come nei monumenti più antichi (archi augustei di S. Rémy e d'Orange, arco di Tito a Roma, arco di Traiano a Benevento etc.) ove in analogia con il tempio greco si ricercano ancora effetti plastico-rotatori secondo un principio di espansione degli spazi anziché di chiusura di essi. Negli archi trionfali più tardi le colonne si pongono davanti ai pilastri che sorreggono i fornici, come per consentire che il taglio netto dei



nuovi spigoli contribuisca ad una esaltazione visiva di tutte le superfici di fondo. In conformità a questa innovazione formale anche gli spigoli della *Torballe* di Lorsch persistono nella loro funzione antidecorativa e con estremo rigore geometrico tendono a squadrare l'intero edificio evidenziandone gli aspetti bidimensionali delle pareti. L'articolazione dello spazio perimetrale a cui si connettono lo spessore dei muri e l'emarginazione degli spigoli risponde dunque ad una norma propria, i cui rapporti nei confronti di uno schema *ad quadratum* applicabile alla superficie decorata si pongono per lo più in termini di assoluta indipendenza. Come a Hirsau e a Linz la possibile quadratura non determina tanto l'intelaiatura dell'intera costruzione bensì la parte più rilevante della facciata, quella delle tarsie. Determinazione questa che, a nostro avviso, si pone sullo stesso piano di quel processo di astrazione degli elementi strutturali o semiplastici in valori linearistici di cui si è più sopra parlato a proposito dell'arco di Costantino. « Se l'arco trionfale dal punto di vista architettonico – dice lo Juraschek – risultava un edificio concepito plasticamente sin dalla base, a Lorsch è la superficie parietale a limitare gli spazi e a determinare l'aspetto esterno della costruzione. Si può aggiungere che a Lorsch domina il concetto di visività nel senso che essa si pone allo sguardo solo da un punto di vista frontale, quasi come un quadro pittorico ».

Volendo approfondire ulteriormente lo studio delle strutture della *Torballe* onde riportarci al discorso sui rapporti di misura, notiamo che l'esclusione degli spigoli dalla norma di base imperniata sul quadrato non è l'unica « anomalia » riscontrabile nell'edificio. Sussistono a Lorsch anche alcune incoerenze di determinazione tra i punti d'incontro delle principali linee decorative con le linee architettoniche. Ad esempio l'andamento angoloso del *Giebel* suggerisce una serie di diagonali che non trovano riscontro alcuno con il resto della costruzione. Inoltre, sempre nell'ordine superiore, solo quattro paraste su dieci si pongono in asse con i principali elementi decorativi (semicolonne) dell'ordine inferiore; tuttavia le stesse paraste non coincidono con i lati verticali di quel quadrato centrale, già segnato al pianterreno, che ci suggerisce le grandezze fondamentali dell'edificio. La stessa cornice marcapiano assume infine una posizione di autonomia nel contesto dell'edificio, non avendo nulla a che vedere né con gli spigoli né con gli spazi più vistosi ed omogenei della facciata: è l'unico elemento di decorazione che prosegue sulle pareti laterali fino a toccare le torri. Simili discordanze o « anomalie » si spiegano quindi solo attraverso la coesistenza di più norme compositive i cui valori generali rientrano comunque in un sistema unitario fortemente impregnato, come ora vedremo, di contenuti simbolici. Ciò che sembra porsi al di fuori di uno schema strutturale viene recuperato a livello di schema figurativo-simbolico.

Riepilogando, rispetto all'arco di Costantino la costruzione carolingia di Lorsch, mentre può significare la ripresa di una precisa tipologia tardoantica elaborata più o meno coscientemente a livello iconico secondo le nuove esigenze storico-funzionali (se ne veda il riflesso più macroscopico nella diversa articolazione degli spazi di fruizione, dal pianterreno al vano superiore), suggerisce soprattutto la presenza di alcune strutture linguistiche interne che, pur attraverso le inflessioni « romanze » e le suggestioni dell'architettura nordica, sembrano comunque ricollegarsi direttamente a quell'arco romano come ad un modello ideale.

Quanto al simbolismo espresso dalla *Torballe* vediamo ora di puntualizzarne i contenuti attraverso lo studio di quei processi comunicativi che sebbene concepiti su di un repertorio segnico romano tardoantico depongano comunque a favore di una qualificazione dell'edificio in termini più rigorosamente carolingi. Il discorso che ne segue potrebbe anche sconfinare in un discorso più generale sulla « rinascita » o « rinascenza carolingia »; ma sen-

za addentrarci in una questione già di per sé molto dibattuta dagli studiosi e dagli storici dell'arte ci preme mettere a fuoco in questa sede i motivi culturali e politici che nel caso specifico del maestro costruttore di Lorsch sembrano porsi alla base delle sue scelte programmatiche.

Rispetto alle tradizioni germanica e franco-merovingia, definite entrambe « barbariche », è ormai certo che la comparsa « trionfale » (Kubach) di un edificio come la nostra *Torballe* costituisce indubbiamente una grossa innovazione culturale. Nella ricerca di un'immagine che avrebbe dovuto dare corpo alla sua costruzione, l'architetto di Lorsch, spinto probabilmente dagli ambienti della corte all'interno della quale egli dovette formarsi, ha rivolto le proprie attenzioni al mondo « classico », quello romano anziché al mondo culturale della tradizione più prossima. È interessante notare insieme al Krautheimer ed al Panofsky che gli architetti carolingi in genere (da Lorsch a Fulda) ancor prima di considerare cristiani gli stessi edifici costantiniani (arco di trionfo e basiliche) li guardavano forse come edifici « classici » al pari del Pantheon o del Teatro di Marcello, proprio come Lupo di Ferrières, uno dei più grandi rappresentanti della cultura carolingia, trovava ed apprezzava una *Tulliana gravitas* nei Padri della Chiesa del IV-V secolo. Il modello figurativo dell'arco di Eginardo donato alla chiesa di S. Gervasio a Maastrich (828 ca.) e a noi noto attraverso un disegno del sec. XVII (fig. 132), anche se elaborato decorativamente sulla base di una concezione iconologica cristiana, va visto nell'arco romano di Tito (Weitzmann) (fig. 135), di cui si voleva riprodurre probabilmente la proporzione delle forme, la vitruviana bellezza e la sobrietà compositiva.

Nella costruzione di Lorsch la fedeltà al prototipo costantiniano quale idea ispiratrice è sottolineata, oltre che dalle citazioni più o meno dirette di cui ci siamo finora interessati (significanza, strutture e processi formali), anche da una serie di notazioni minori tese a creare un'immagine il più significativa possibile di quella cultura figurativa aulica che lo stesso arco romano doveva inevitabilmente sottendere. Oltre gli elementi plastici della facciata (capitelli, paraste e cornici), basti ricordare la decorazione ad affresco all'interno del vano superiore. Solo in parte conservatasi a motivo delle ridipinture successive, questa decorazione ricorda un tema comune a molti affreschi romani dell'antichità: un architrave modanato in alto sorretto da colonne corinzie che si appoggiano su un basso muro dipinto a riquadri di due colori disposti a scacchiera (figg. 133 e 134). Il tutto concepito secondo una prospettiva « diffusa » anziché « convergente »; ma il risultato compositivo è tale da evocare « in modo impressionante l'eleganza degli edifici classici e forse non esiste luogo — dice l'Hubert — che maggiormente riesca a farci immaginare quella che doveva essere la vita quotidiana nei palazzi carolingi ». Tutta la costruzione di Lorsch è una deliberata ripresa dell'arte antica. La bellezza dell'edificio nasce nel rispetto di quei criteri compositivi esposti nel *De Architectura* di Vitruvio, la cui riscoperta, come sappiamo, cadeva proprio in quegli anni. Per Vitruvio la bellezza di un edificio consiste nell'integrazione razionale di tutte le parti di esso in un sistema proporzionale unitario, in modo che ciascuna parte abbia dimensioni e forma assolutamente definite e nulla possa essere aggiunto o rimosso senza distruggere l'armonia (*eurythmia*) dell'insieme. Particolarmente viene sottolineata l'importanza della *symmetria* poiché attraverso una giusta corrispondenza dei particolari con un sistema modulare unitario essa deve regolare la nascita e la qualità della « figura », così come l'ordinata distribuzione delle « membra » e le loro calcolate proporzioni rispetto ad una configurazione generale determinano la bellezza del corpo umano. Con la *Torballe* di Lorsch si ha indubbiamente un *revival* dell'estetica antica sul piano della resa figurativa; come in altre costruzioni successive (cfr. ad esempio la cappella pa-

latina di Aquisgrana), qui si è voluto mettere in evidenza il fondamentale equilibrio dei rapporti fra i singoli elementi architettonici nella ricerca sia di una classica chiarezza sia di una semplicità delle misure e delle proporzioni. Una recente indagine metrologica dell'architetto Curuni (pubblicata in questo volume) tende poi a mostrare come le due architetture, quelle che abbiamo chiamato « fittizia » e « reale », siano coordinate entrambe su di un rigido schema reticolare comune basato sul piede carolingio (cfr. p. 139 sgg.).

Ma nell'ambito di queste sia pur sommarie considerazioni sulla ripresa di un gusto antico è doveroso precisare come l'equilibrio compositivo raggiunto nei monumenti carolingi è il risultato non tanto di una profonda ricerca estetica fine a se stessa, quanto invece di un gusto formale esteriore, di un gusto dell'ornato e del prezioso a cui si connettono, come nel campo della miniatura, particolari significati simbolici. Nella storia dell'estetica carolingia l'osservazione della bellezza, anche se si tratta di una bellezza puramente formale, viene considerata una contemplazione che non ha più nulla di terreno e che trascende quindi nell'immaginazione di una bellezza assoluta e, di conseguenza, divina (Tatarkiewicz). Giovanni Scoto Eurigena, filosofo e teologo del IX secolo, sostenendo alcuni concetti che erano già stati espressi dallo Pseudo Dionisio l'Areopagita dirà che « le forme esteriori... sono immagini della bellezza invisibile attraverso le quali la divina provvidenza nella sua pura e indivisibile bellezza... dirige a sé gli animi umani » (*Visibiles formas... invisibilis pulchritudinis imaginationes esse, per quas divina providentia in ipsam puram et invisibilem pulchritudinem ipsius veritatis... humanos animos revocat*) (*De divisione naturae*, I, 74). Ecco la dimensione carolingia della *Torballe*. Siamo di fronte ad un'estetica di tipo cristiano le cui origini affondano negli scritti di S. Agostino, l'autore preferito di Carlomagno. Introducendo gli ideali classici nell'estetica cristiana S. Agostino sosteneva tra l'altro che la bellezza segue criteri di ritmo (« ordine »), misura e armonia, che nell'« unità » è la forma di ogni bellezza e che intorno ad ogni bellezza fisica gravita un'aspirazione verso una bellezza spirituale maggiore (*Epist.*, XVIII; *De vera religione*, XXX, 55, XVI, 77; *Confessiones*, X, 34 etc.). A Lorsch, come già si è detto, tutte quelle piccole « anomalie » che abbiamo attribuito alla persistenza di una mentalità costruttiva tardoantica si risolvono inavvertitamente nell'unità figurativa dell'edificio. « Ciò che risulta parzialmente deforme di per se stesso – direbbe ancora Giovanni Scoto Eurigena – non solo diventa bello e ordinato nell'insieme, anzi costituisce la causa della bellezza generale » (*Quod deforme per seipsum in parte aliqua universitatis existimatur, in toto non solum pulchrum, quoniam pulchre ordinatum est, verum etiam generalis pulchritudinis causa efficitur*) (*De divisione naturae*, V, 35). Non possiamo negare che tale risultato formale nasca da una sorprendente abilità del maestro costruttore. Tuttavia non va esclusa la componente politico-religiosa che sottende la cultura carolingia e che dovette esercitare una sua logica pressione sul procedere artistico di quel maestro. Fermamente disposto a ricercare una bellezza « maggiore » attraverso l'armonia degli elementi a sua disposizione, l'architetto di Lorsch, come nessun altro della sua epoca, esalterà al massimo la funzione del colore onde visualizzare con assoluta chiarezza quella armonia delle forme esteriori. Attraverso il colore degli intarsi l'equilibrio generale e i rapporti delle proporzioni diventano nella *Torballe* realtà viventi ed è attraverso il colore che l'architettura diventa il completamento di tutte le ricerche plastiche e figurativo-simboliche sia nello spazio che nel tempo.

Da questo stesso tipo di finalità estetico-religiosa, perfettamente coerente con uno spirito paleocristiano romano sempre teso a sublimare nel « sacro » tutto ciò che è « profano » o transeunte, traspare la componente socio-politica della *Torballe*. Insieme alla bellezza classico-agostiniana l'edificio renano mostra un tipo di bellezza « propagandistica » che

secondo l'espressione del biografo di Carlomagno, Eginardo, ritorna un po' in tutti gli edifici di committenza carolina. Eretta « per l'ornamento e l'utilità del reame » (*ad regni decorem et commoditatem*) (*Vita Caroli M.*, cap. 17) anche la costruzione di Lorsch doveva rendere visibile agli occhi di tutti la grandezza e lo splendore del nuovo regno franco. In questo il risvolto iconologico politico della decorazione a tarsie come soluzione d'effetto immediato sembra abbastanza esplicito. Resterebbe invece da decifrare il messaggio più strettamente « utilitaristico » che è stato affidato alla struttura generale dell'edificio.

Posta di fronte alla chiesa di S. Nazario, proprio sullo stesso asse (fig. 137), la *Thorhalle* di Lorsch unisce al concetto di *Ehrenpforte* (arco trionfale) quello di *Königshalle* (aula del sovrano) e quale spazio riservato al monarca rappresenta, sia pure a livello embrionale, un tipo di *Westwerk* imperiale, cioè qualcosa di più di una semplice *Vorkirche*, com'era ad esempio l'ingresso dell'atrio della primitiva basilica di S. Pietro o l'avancorpo della stessa chiesa di S. Nazario (Berlet, Bandmann). Come il *Westwerk* delle chiese carolingie più tarde viene spesso considerato *palatium regale* distinto dallo spazio sacrale vero e proprio, così la *Königshalle* di Lorsch, definita dalle fonti storiche *regia, regalis locus et thronus* (*Chronicon Lauresham.*, in *M.G.H.*, SS., XXI, 453), rappresenta una prima esemplificazione visiva del potere temporale (*weltliche Gewalt*) contrapposto al potere spirituale (*geistliche Gewalt*) espresso dalla « casa di Dio ». Ciò è suggerito, a nostro avviso, anche dalla tipologia: al di là della sua destinazione come arco o porta trionfale la *Königshalle*, come già si è accennato, si arricchisce per ragioni storiche interne di nuovi elementi funzionali i cui aspetti formali anticipano chiaramente quelli dei *Westwerke* canonici. In entrambi i casi abbiamo: 1) un pianterreno aperto ove talvolta si celebrano riti liturgici connessi alla venerazione di reliquie (nella *Königshalle* si consolida con gli anni il culto di S. Michele); 2) un piano superiore con loggie e trono (alcuni indizi archeologici e letterari confermerebbero nella *Königshalle* la presenza di un trono, mentre le loggie sembrano suggerite dagli affreschi di cui si è sopra parlato); 3) due torri scalarie laterali che dal pianterreno consentono l'accesso al vano superiore.

A Lorsch i due poteri, quello politico e quello religioso, circoscritti ciascuno nel proprio spazio, mantengono ancora le dovute distanze. Successivamente attraverso l'accostamento delle due « aule » o spazi (si pensi a Centula, ad Aquisgrana etc.) nasce un'architettura che sulla scia del Dygge possiamo definire « di potenza »: un potere cerca di primeggiare sull'altro invadendone il campo. Con Carlomagno si ha ancora una situazione di equilibrio; a Centula (790-799) e ad Aquisgrana (790 ca.-805) il *Westwerk* si confonde infatti con il resto della chiesa. Ma subito dopo (parallelamente agli sviluppi della politica imperiale), sebbene con fasi alterne, i *Westwerke* si ingrandiscono, come nel caso di Corvey (822-873/885), ove la chiesa quasi scompare di fronte all'imponenza della parte occidentale. Ma queste sono considerazioni che vorremmo sviluppare in altra sede illustrandole opportunamente.

Ci basti qui concludere dicendo che la *Königshalle* di Lorsch segna la fase di partenza di un processo storico figurativo ben preciso il cui peso politico si avvertirà fino a tutto il secolo XI ed anche oltre. La sua più grossa novità consiste nel fatto di aver anticipato i tempi avvalendosi di una struttura linguistica romana (« antica ») ma ormai carolingia (« moderna ») in cui se da una parte traspare la nostalgica visione di un mondo perduto (l'*ordo romanus* e l'età d'oro della cristianità) dall'altra s'intravede comunque il tentativo di un recupero cosciente di quel mondo sulla base delle nuove esigenze espressive. A Lorsch la traduzione in termini originali ed attuali di una citazione « classica » (arco costantiniano) ripone la sua modernità soprattutto nei contenuti. Questo in ultima analisi vorreb-

be dire « rinascenza ». La *Königshalle* carolingia, quale nuova versione di un modello romano, si esprime al di là dei suoi aspetti formali proprio per introdurre un discorso conforme ai tempi.

## BIBLIOGRAFIA

- R. ADAMY, *Die fränkische Torhalle und Klosterkirche zu Lorsch an der Bergstrasse*, Darmstadt, 1891 (con bibliografia precedente).
- J. SCHLOSSER, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien, 1896, pp. 47 ss.
- F. KIESER, *Beiträge zur Geschichte des Klosters Lorsch*, I-II, Bensheim, 1908-1909.
- G. HUMAN, *Zur Geschichte der karolingischen Baukunst*, I, Strassburg, 1909, pp. 1 ss.
- A. HAUPT, *Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Grossen*, Leipzig, 1909, pp. 228-229.
- F. HÜLSEN, *Die Besitzungen des Klosters Lorsch in der Karolingerzeit*, Berlin, 1913.
- G. WEISE, *Untersuchungen zur Geschichte der Architektur und Plastik des früheren Mittelalters*, Leipzig-Berlin, 1916, cap. V.
- P. FRANKL, *Die Baukunst des Mittelalters*, Berlin-Neubabelsberg, 1918, pp. 43-44.
- D. NEUNDORFER, *Studien zur ältesten Geschichte des Klosters Lorsch*, Berlin, 1920.
- K. HENKELMANN-E. ANTHES, *Das Kloster Lorsch*, Bensheim, 1922.
- A. FUCHS, *Die karolingische Westwerke und andere Fragen der karolingischen Baukunst*, Paderborn, 1929, pp. 73-90.
- K. GLÖCKNER, « *Codex Laureshamensis* », I-III, Darmstadt, 1929-1936 (in ristampa anastatica, Darmstadt, 1963).
- E. J. SCHMIDT, *Kirchliche Bauten des frühen Mittelalters in Südwestdeutschland*, Mainz, 1932, pp. 142 ss.
- F. BEHN, *Die karolingische Klosterkirche von Lorsch an der Bergstrasse nach den Ausgrabungen von 1927 - 28 und 1932-33*, I (testo e tavole), II (rilievi), Berlin-Leipzig, 1934.
- W. MAYER-BARKHAUSEN, *Die "Ecclesia triplex" des Klosters Lorsch*, in « *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* », 2, 1935, pp. 351-360.
- E. BERLET, *Die Lorsch'sche Königshalle in ihrer Abhängigkeit von der Ideenwelt des Germanentums*, in « *Der Wormsgau* », II, 1936, pp. 62-65.
- H. LEHMANN, *Karolingische Architektur*, (Literaturbericht), in « *Zeitschrift für Kunstgeschichte* », 6, 1937, pp. 257-260.
- H. WALBE, *Vom Kloster Lorsch*, in « *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* », 4, 1937, pp. 51-62.
- F. V. ARENS, *Das Werkmass in der Baukunst des Mittelalters, 8. bis 11. Jahrhundert*, Würzburg, 1938, pp. 50-52.
- R. KRAUTHEIMER, *The carolingian revival of early christian architecture*, in « *The Art Bulletin* », 22, 1942, pp. 1-38 (in ristampa nel 1971, in W. E. KLEINBAUER, *Modern Perspectives in Western Art History*, New York, pp. 350-396).
- F. GERKE, *Die Königshalle in Lorsch und der frühkarolingische Monumentalstil*, in *Kultur und Wirtschaft im rheinischen Raum*, Festschrift für Christian Ekkert, Mainz, 1949, pp. 131-136.
- K. J. MINST, *Das Königskloster Lorsch*, Mannheim, 1949.
- F. BEHN, *Die zweite Torhalle von Lorsch*, in « *Das Münster* », III, 11-12, 1950, pp. 336-340.
- H. WALBE, *Das Kloster Lorsch*, Heppenheim, 1950.
- E. SCHMIDT, *Baugeschichte der St. Aureliuskirche in Hirsau*, Stuttgart, 1950.
- G. BANDMANN, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin, 1951, pp. 216 ss.
- B. BERENSON, *L'arco di Costantino o della decadenza della forma*, Milano-Firenze, 1952.
- E. GALL, *L'abbaye carolingienne de Lorsch*, in *Memorial d'un voyage d'études de la Soc. nat. des antiquaires de France en Rhénanie*, Paris, 1953, pp. 57-60.
- W. M. BARKHAUSEN-H. WALBE, *Die Torhalle in Lorsch*, Heppenheim, 1953.
- F. JURASCHEK, *Die Rauten der Königshalle in Lorsch an der Bergstrasse und die Triumphalarchitektur der Spätantike*, in *Neu Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends*, I, Baden-Baden, 1954, pp. 115-129.
- W. SELZER, *Das karolingische Reichskloster Lorsch*, Kassel, 1955.
- E. B. SMITH, *Architectural symbolism of imperial Rome and the middle ages*, Princeton, 1956, pp. 34-35, 91.
- C. HEITZ, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963, pp. 230-231.

- AA.VV., in *Laurissa Jubilans*, Festschrift zur 1200-Jahrfeier von Lorsch, Lorsch, 1964.
- K. FRECKMANN, *Proportionen in der Architektur*, München, 1965, p. 28.
- A. KOTTMANN, *Langobardische Baumeister in Lorsch und in Hirsau. Die Langobarden, Lorsch, Hirsau und der "Pes Liutprandi"*, München-Zürich, 1965.
- E. LEHMANN, *Die Architektur zur Zeit Karls des Grossen*, in *Karl der Grosse*, III, Düsseldorf, 1965, p. 305.
- F. OSWALD, in *Vorromanische Kirchenbauten*, Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen, München, 1966, p. 183 (con bibliografia).
- K. GINHART, *Die frühmittelalterliche Martinskirche auf dem Römerberg in Linz*, Linz, 1968.
- J. HUBERT-J. PORCHER-W.F. VOLBACH, *L'Impero carolingio*, Milano, 1968, traduz. dal francese di M. Lenzini, pp. 6-9.
- E. KUBACH-V. ELBERN, *Das frühmittelalterliche Imperium*, Baden-Baden, 1968, pp. 50-51.
- M. CAGIANO DE AZEVEDO, « *Laubia* », in « *Studi medievali* », X, 1969, pp. 431-463.
- A. KOTTMANN, *Das Geheimnis romanischer Bauten*, Stuttgart, 1971, pp. 21-24, 124-125.
- H. BIEN-M. HEISE, *Restaurierungen an der Ausmalung der karolingischen Torhalle in Lorsch*, in « *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* », 29, 1, 1971, pp. 79-82.
- E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, 1971, traduz. dall'inglese di M. Taddei, pp. 65-66.
- E. KUBACH, *Architettura romanica*, Milano, 1972, traduz. dal tedesco di L. Coeta e H. Grüning, pp. 54-59.
- E. ADAM, *Preromanico e Romanico*, Milano, 1973, traduz. dal tedesco di L. Grasselli Malusardi, p. 40.
- K. J. KONANT, *Carolingian and Romanesque Architecture 800-1200*, Harmondsworth, ed. 1974, pp. 54-55.
- K. WEITZMANN, *Der Aufbau und die unteren Felder des Einhard-Reliquiars*, in *Das Einhardkreuz*, Vorträge und Studien der Münsteraner Diskussion zum arcus Einhardi, a c. di K. HAUCK, Göttingen, 1974, pp. 33 ss.
- W. BRAUNFELS, *Karl der Grosse in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, ed. 1975, pp. 60-63.

## VERIFICA METROLOGICA E SCHEMA PROPORZIONALE DELLA TORHALLE DI LORSCH

ALESSANDRO CURUNI

Nel pormi di fronte al problema della verifica metrologica e proporzionale della Torhalle di Lorsch e dei conseguenti rapporti con il mondo carolingio, ho considerato costantemente il pericolo di farmi prendere la mano dalle infinite soluzioni, più o meno valide, che ne potevano sortire; tale pericolo è apparso assai più grave nel momento in cui mi sono dovuto occupare del dimensionamento proporzionale, poiché è ormai noto che per simili indagini è necessario un estremo « rigore scientifico », che particolarmente nei tempi attuali è stato molte volte travisato o per dirla con il prof. Prandi si è risolto col « far tornare » le cose a piacimento secondo risultati predeterminati.

In questa sede, data la ristrettezza di spazio disponibile, mi limiterò alla descrizione del metodo usato per la elaborazione di alcuni grafici relativi alla Torhalle di Lorsch.

Come premessa fondamentale ho dovuto affrontare il problema metrologico cioè mi sono dovuto preoccupare dell'individuazione di quelle che, secondo la maggior parte degli autori, sono state le misure o le unità di misura, usate durante il periodo carolingio (VIII-IX sec.); perciò si è reso necessario un controllo delle basi storiche che hanno permesso tali individuazioni; il problema della scelta di esse è stato particolarmente laborioso poiché la raccolta degli elementi metrici necessari al controllo del rilievo effettuato sul monumento, è risultata da una sorta di indagine statistica desunta dallo studio comparato di ciò che è stato detto fino ai nostri giorni nelle ricerche che vari studiosi hanno condotto sull'argomento relativamente alle misurazioni o ai sistemi di misura adottati durante il periodo carolingio; a questo proposito ritengo necessario sintetizzare questa ricerca preliminare con uno schema sinottico in cui sono riportate le varie unità di misura dove i valori di esse sono espressi sulla base del nostro sistema metrico decimale.

Sarà bene dire che tale tipo di indagine, nella quale oltre all'individuazione delle varie unità metrologiche ho potuto definire anche la cronologia dell'uso di esse, mi ha permesso di eliminare assai spesso dubbi che potevano essere sorti circa la datazione degli edifici; passando ora alla descrizione delle operazioni eseguite per la verifica metrologica della Torhalle, mi sembra giusto mettere in evidenza, attraverso una brevissima parentesi, l'iter da me adottato soprattutto in relazione alle possibili connessioni di carattere filologico scaturite dalla scelta dei parametri metrici; in primo luogo ho considerato il piede romano (cm. 29,6) e il cubito (cm. 43,6) in quanto tali sistemi di misurazione « classici » mi sembrava rispondessero abbastanza facilmente agli intendimenti carolingi non esclusivamente per la volontà di « restaurazione » a cui dovevano assolvere; inoltre, ovviamente, mi sono basato sulla misura del piede carolingio (cm. 33,3) e di quello drusiano (cm. 33,27), poiché non effettuare una verifica in questo senso, sarebbe stata una grave mancanza an-

	i valori delle misure sono espressi in centimetri					
FONTI consultate	CUBITO	PIEDE ROMANO	PIEDE GALLICO	PIEDE DRUSIANO	PIEDE di LIUTPRANDO	PIEDE CAROLINGIO
diz. ENC. ITALIANO	44.4	29.6	32.40	33.27		32.40
ENCICL. ITALIANA	44.4	29.0	32.48	28.0 32.0		32.48
ENCICL. LAROUSSE	44.3					
F.V. ARENS 1938	44.35	29.57		33.29		33.3
K. FRECKMANN 1965		29.57				33.3
F. CREUSCH 1966						33.28
W. HORN - E. BORN 1974	43.6	29.6		33.27	29.2	33.27
A. KOTTMANN 1971	43.0 43.3 43.6				28.5 29.0 28.7 29.2 28.9 29.5	variabile da 31.5 a 34.0

che se poi, in pratica, durante le operazioni di traduzione grafica, ho escluso la misura del piede drusiano poiché come si desume dall'analisi statistica tale dimensione risulta simile al piede carolingio. Per quanto riguarda infine le unità di misura adottate, non è stato facile individuare il valore esatto di ognuna di esse, poiché vi sono per i diversi autori che le hanno trattate delle sia pur piccole differenze, per cui sono servite al mio scopo soltanto quelle che ripropongono più di frequente il medesimo valore.

La precedente indagine è stata svolta per avere degli strumenti necessari alla elaborazione di « grafici » tali da permettere di compiere le verifiche sull'esempio scelto; insisto sul procedimento grafico, poiché solo con tale sistema è possibile renderci conto dei metodi costruttivi e compositivi usati dagli « antichi »; è fuori discussione, che si devono sempre tenere presenti le cognizioni di carattere matematico-filosofico, è altrettanto certo comunque però che tutte le teorie e le leggi vengono poi trasformate nella pratica secondo procedimenti grafici che ne permettono una più comoda e immediata lettura; queste pratiche sono abbastanza immediate e ci permettono in alcuni casi di ottenere risultati che si possono considerare assai vicini alle premesse progettuali di carattere filosofico; è inoltre assai utile ricordare che, nella pratica architettonica, è di normale prassi il passaggio dai processi matematici alla trasformazione in grafici geometrici, i quali rappresentano « l'ultimo » stadio prima della realizzazione edilizia; tale metodologia si deve considerare universale laddove si presuppone una pratica progettuale prima della realizzazione edilizia e quindi, facendo le verifiche di cui ci occupiamo, non facciamo altro che compiere anche dei controlli nei riguardi del sistema costruttivo e del conseguente proporzionamento dell'opera architettonica.

E' necessario inoltre sottolineare che per quanto riguarda la definizione metrologica della Torhalle, tutte le indagini si sono generalmente intese nel senso della descrizione delle



caratteristiche formali e proporzionali cioè la maggior parte degli autori si è preoccupata di individuare quelle che secondo loro, sono le proporzioni e i presunti rapporti matematici esistenti fra le varie parti dell'edificio, coll'intento di determinarne una « poetica » delle leggi compositive, e questo è stato studiato e condotto con metodologie intese alla ricerca delle possibili correlazioni esistenti fra le varie « correnti » culturali nei diversi periodi dell'arte carolingia. Anche per quanto mi riguarda, devo dire che l'indagine metrologica mi è servita esclusivamente per lo studio dell'iter compositivo usato dalle maestranze caroline, e più particolarmente per una più facile lettura dei metodi costruttivi del periodo; considerando naturalmente ovvio che una corretta lettura metrologica su di un monumento ci può fornire importantissime rivelazioni anche dal punto di vista stilistico, ci potrà anche giustificare cose che ad una lettura basata esclusivamente sui sistemi metrici attuali, avulsi cioè dal contesto storico, ci sono risultate fino ad oggi nascoste o ingiustificate, tutto ciò tenendo presente che i concetti proporzionali e compositivi, ad un'indagine percettiva, siano rimasti invariati nei secoli.

Fra gli edifici che si devono considerare più rappresentativi del periodo carolingio, oltre alla Torhalle, vi è la Cappella Palatina, che a differenza dell'esempio di Lorsch, rappresentativo di uno dei primissimi tipi del « linguaggio architettonico » carolingio più puro, è caratteristica del massimo splendore imperiale anche per alcune particolarità tendenti a riproporre i continui rapporti con la « romanità »<sup>1</sup>. Altri edifici o resti di essi, mi sono serviti soltanto per una ulteriore verifica di quanto andavo scoprendo durante la mia indagine di tipo metrologico.

Considerando l'edificio studiato, e tenendo presente che è una « ricostruzione » certa dello stato originale, per quanto riguarda le operazioni di rilievo, io mi sono trovato ad analizzare, in pratica, una piccola parte di un più complesso organismo che allo stato attuale ci appare frutto di notevoli e sostanziali modifiche; da qui è sorto anche il problema della « ricostruzione », almeno grafica, delle condizioni che, desunte da uno studio di carattere storico assai puntiglioso, mi permettessero di ottenere con buona approssimazione le forme primitive.

Una volta acquisiti i mezzi metrici di riferimento, ho eseguito dei disegni della Torhalle in modo tale da poter condurre su di essi contemporaneamente una lettura storica e dimensionale e che, inoltre, graficamente fossero schematizzati in modo tale che, anche dopo la riduzione tipografica, permettessero un'agevole rilettura degli schemi metrologici su di essi sovrapposti.

Anche per la raccolta del materiale per questa fase della ricerca, analogamente per quanto ho fatto circa le unità di misura, ho dovuto compiere una scelta fra i rilievi esistenti della Torhalle e degli edifici che in qualche modo si potevano connettere ad essa. In questo senso devo dire che sono stato assai facilitato dalla scarsità di materiale iconografico attendibile (tranne che per la Torhalle stessa) e quel poco che ho trovato non mi ha fornito altro che dei disegni così deformati rispetto agli originali che si sono dimostrati di scarso aiuto per il mio scopo, date le premesse in cui si specificava che il « materiale » doveva essere tale da fornire un'immagine il più possibile esatta dell'oggetto della ricerca stessa.

Sarà bene sottolineare che le fonti principali da cui ho tratto più materiale sono i testi del Kottmann<sup>2</sup> e del Behn<sup>3</sup>; in particolar modo il primo, non solo per la quantità degli esempi che vi sono riportati ma per il metodo di studio adottato, anche se devo dire che tutti i disegni in esso raccolti sono, purtroppo, soltanto delle schematizzazioni degli edifici rappresentati e questo ha comportato, per me, una ulteriore operazione di controllo avente come scopo quello di « riadattare », queste, il più possibile al « vero », almeno per quel

che riguarda gli edifici oggetto del mio studio; inoltre devo ricordare anche i suggerimenti forniti dai testi dell'Arens<sup>4</sup> e del Freckmann<sup>5</sup>, i quali oltre a proporre alcuni schemi compositivi del proporzionamento, mi sono stati assai utili poiché vi ho reperito gran parte delle integrazioni di carattere metrologico.

Una cosa da mettere in evidenza negli studi che su questo argomento sono stati condotti fino ad oggi, è che essi sono quasi sempre affrontati come se rappresentassero una delle operazioni preliminari al tentativo di voler dare una schematizzazione proporzionale degli elementi compositivi; anzi, molte volte ho notato che lo sforzo degli studiosi è proteso verso questo tipo di verifica, cosicché l'episodio « metrologico » risulta del tutto tralasciato quasi come se potesse interferire negativamente sulle operazioni del proporzionamento stesso.

Naturalmente è abbastanza ovvio che il tentativo di rimisurare un edificio del periodo carolingio rappresenta una normale operazione iniziale alla verifica proporzionale ma è altrettanto vero che un tentativo di proporzionamento che avviene senza tener conto di questa prima operazione e che oltretutto si basa su degli schemi di planimetrie (o di prospetti) « adattati », non assicura, secondo me, quel rigore scientifico che è il presupposto necessario a questo tipo di analisi poiché non fornisce il risultato « attendibile » che ci si aspetta, il quale dovrebbe avere, come ultimo scopo, anche quello del controllo metodologico della pratica costruttiva in uso durante quel periodo.

A questo punto, per illustrare il rilievo da me effettuato della Torhalle di Lorsch, o più precisamente di quel che ne rimane, vorrei dire che, data la dimensione dell'edificio il quale si presta ad una particolare cura nella raccolta dei dati metrici, si è trattato di una piacevole esercitazione grafica e che, date le condizioni in cui oggi si trova, ho affrontato questo tipo di lavoro con un certo spirito critico, negativo, nei riguardi dei lavori di restauro che ci hanno « restituito » il puro edificio carolingio; ero a conoscenza, infatti, che quel che si vede oggi è frutto di un « ripristino » relativamente recente e che diverse « superfetazioni » medievali e barocche sono state eliminate del tutto poiché lo scopo era quello di ricomporre l'antica Torhalle carolingia, ma il risultato di questa ricostruzione ci fornisce un'immagine del tutto deformata rispetto agli intendimenti originali; ad esempio nel notare la chiara impostazione del tetto antico ci si rende perfettamente conto che l'attuale copertura non è altro che una delle « superfetazioni » dello stesso valore delle suddette e che, in contrasto con esse, deforma enormemente le proporzioni visive dell'intero complesso; incompletezza del restauro quindi, incompletezza che comunque mi ha permesso, per ritornare al problema del rilievo, di individuare le uniche cose « originali » sulle quali avrei dovuto porre la necessaria attenzione e cioè sulla pianta (comprese le due torri) e sui due prospetti, est ed ovest; tenendo presente il fatto che comunque la ricostruzione del « progetto » originario non è compito di chi effettua il rilievo, mi sono preoccupato di compiere un accurato lavoro su quel che vedevo in quanto « il rilevatore può e deve basarsi solo su dati sperimentali direttamente accertabili senza che il suo lavoro interferisca con osservazioni di altra natura e importanza »<sup>6</sup>.

Compiute così tutte le operazioni di restituzione grafica ed ottenuti quindi i disegni in opportuna scala di proporzione (rapp. 1:50), per la visualizzazione delle fasi storiche, mi sono servito dell'esauriente studio del Behn<sup>7</sup> nel quale si trova anche un accuratissimo rilievo della Torhalle eseguito durante i lavori di restauro, o preliminarmente ad essi, degli anni 1934-35; rilievo questo veramente prezioso poiché su di esso sono illustrati tutti i risultati dei sondaggi e degli scavi effettuati nei pressi ed in corrispondenza delle fondazioni

dell'edificio e che sono stati esaurientemente chiarificatori delle varie fasi costruttive, o integrative, subite da esso durante i secoli, particolarmente per quanto riguarda il periodo in cui fu trasformato in luogo di culto dal 1052 e successivamente fin nel 1600 ed inizi del 1700.

Una grande soddisfazione, per me, è derivata dal fatto che ad un controllo metrico dei miei grafici con il rilievo precedente vi ho potuto riscontrare soltanto piccolissime differenze (nell'ordine del centimetro) derivate essenzialmente dal fatto che il rilievo del Behn è stato effettuato prima, o durante, le definitive operazioni di restauro e che, quindi, certe imperfezioni come lo strapiombo di qualche colonna o altri spostamenti analoghi possono essere stati corretti con il definitivo consolidamento statico dell'edificio (figg. 138-140).

Una volta acquisiti i mezzi, metrologici e grafici, necessari al completamento dello studio son potuto passare alla vera e propria fase « applicativa », fase basata sulla sovrapposizione ai rilievi della Torhalle di tutti i parametri metrici raccolti precedentemente.

I risultati delle prime sovrapposizioni, in questa fase della ricerca, che ripeto sono state soltanto un tentativo di individuare una metodologia operativa di tipo grafico su basi geometriche, si possono osservare sui tre spaccati assonometrici qui riprodotti dove, nell'ordine abbiamo la sovrapposizione al rilievo del cubito (cm. 43,6), quella del piede romano (cm. 29,6) ed infine quella relativa al piede carolingio (cm. 33,3); la comparazione di questi tre schemi mi ha fornito la definitiva prova che, per lo meno per quanto riguarda la Torhalle di Lorsch, la misura in uso sia stata quella del piede carolingio poiché se osserviamo le due precedenti assonometrie, relative al piede romano ed al cubito, notiamo che tali misure non rispettano altro che il volume dello spazio interno e tutto quel che esiste di strutturale rimane avulso dal contesto metrologico (figg. 141-143).

Una volta definito il parametro metrico nel piede carolingio (cm. 33,3) ho potuto effettuare la verifica finale sulle uniche parti rimaste della originale Torhalle e cioè, come ho già detto, sulla pianta e sui due prospetti. Sovrapponendo ai disegni il solo reticolo relativo alla misura del piede carolingio, opportunamente portato alla stessa scala, ho potuto individuare quello che oggi usiamo definire come il « modulo », il quale ci permette di constatare che la composizione architettonica di questo edificio è regolamentata da leggi ben precise che ne preordinano lo sviluppo secondo un ritmo scandito ogni cinque piedi (centimetri 166,5) e tale è, appunto, la sua misura.

Per quanto riguarda più in particolare la pianta, la caratteristica che, scaturita da questa sovrapposizione, mi sembra abbastanza singolare e da mettere in evidenza, è determinata dal fatto che la scansione di cui ho parlato (quella definita dal modulo di cinque piedi - cm. 166,5) contribuisce a determinare una rigorosa simmetria nel senso dello sviluppo trasversale della Torhalle; è altresì noto che nel periodo carolingio vi è sempre stata la necessità di razionalizzare in qualche modo le forme architettoniche pensate e questa razionalizzazione ha portato alla chiara esplicitazione della scansione interna con elementi impostati secondo regole che ne hanno sempre definito la più assoluta simmetria rispetto a dominanti motivi centrali; vi si nota, in ultima analisi, un costante proporzionamento generale, dell'intero organismo architettonico, legato con un rapporto strettissimo agli elementi modulari o decorativi.

In pratica anche percettivamente notiamo che esiste, nel reticolo modulare, una « smagliatura » larga un piede (cm. 33,3) che divide esattamente in due parti, occidentale ed orientale, la Torhalle unendo i « nuclei » delle scale a chiocciola nelle torri; tale « scoperta » ha rappresentato per me un ulteriore prova degli inesistenti rapporti formali e struttu-

rali con l'arco di trionfo romano poiché questa immaginaria « fascia » che, pur non essendo evidenziata in modo esplicito, è percepita chiaramente, attraversando lo spazio interno, a causa di un senso « attrattivo » che si prova nei riguardi dei lati; attrazione accentuata anche dalla presenza dei vani delle porte di accesso alle due torri i quali, avendo gli stipiti orientali posti in corrispondenza di questo immaginario « asse », concorrono ad accentuare la dinamica nel senso longitudinale del nostro « portico » (fig. 144).

Analogo procedimento è stato adottato anche per gli altri disegni. Quindi, passando alla descrizione di quello che risulta dai prospetti, poiché fra di loro non esistono notevoli differenze, tranne che per alcune modifiche derivate dai restauri che hanno, per esempio, portato al tamponamento di una finestra del lato est, per brevità mi limiterò alla descrizione del procedimento su uno solo di essi. Bisogna mettere in evidenza che, anche in questo caso, il modulo dei cinque piedi (cm. 166,5) rispetta rigorosamente la scansione degli elementi compositivi; infatti si può notare che, per l'estrema coerenza distributiva e l'unitarietà di intendimenti voluta dalle maestranze carolingie, i cinque piedi (cm. 166,5) scandiscono gli « assi » verticali della facciata che sono evidenziati, rispettivamente per la parte inferiore e quella superiore, dalle semicolonne e dalle relative « parastine » ad esse corrispondenti e anche da quelli determinati dalla « mezzeria » degli elementi vuoti, o asse vero e proprio degli archi e delle finestre. Come immediata conseguenza di ciò è interessante notare che il rapporto compositivo fra la parte inferiore ed il cosiddetto « attico » è rigorosamente improntato sull'uno a tre: infatti, se analizziamo la facciata, tale rapporto è presente in tre diverse scale che, partendo dall'intero prospetto considerato come una terna di « fornic » o passaggi compresi nello spazio dei due spigoli laterali dell'edificio, passa successivamente al rapporto minore dove, ad un arco della parte inferiore corrispondono tre ripartizioni dell'« attico » ed infine, se si volesse proseguire, tre formelle decorative dell'« attico » sono comprese nello spazio di due « parastine ». In pratica è assai facile comprendere in uno schema « ad quadratum » tutti gli elementi compositivi e decorativi dei due prospetti della Torhalle.

Ricordando quanto è stato detto a proposito della pianta è da notare che gli stessi principi metrologici regolano la distribuzione compositiva dei prospetti; infatti, il reticolo formato dalla misura del piede carolingio (cm. 33,3) si sovrappone al disegno assai rigorosamente, cosa del resto ovvia, ma è bene precisare che per quel che riguarda il prospetto, per comodità, ho riportato soltanto quelle linee del reticolo che nella pianta determinavano gli assi delle semicolonne e degli archi, cioè quelle che hanno definito la scansione longitudinale di esso secondo il ritmo avente come periodo la misura di cinque piedi (cm. 166,5); successivamente, per completare lo schema « ad quadratum », nel senso verticale secondo questo « modulo », mi sono accorto che tale misura riproposta nelle varie « stratificazioni » corrispondeva ad elementi caratteristici della composizione architettonica; infatti procedendo dal basso verso l'alto troviamo via via scanditi:

- 1) il livello in cui si trova l'imposta del centro effettivo degli archi (a sesto ribassato) - parte inferiore;
- 2) l'estradosso al colmo degli archi - parte inferiore;
- 3) il « davanzale delle finestre » - « attico »;
- 4) il culmine inferiore delle cuspidi decorative - « attico ».

Un'anomalia si nota tentando di continuare questa sovrapposizione, poiché se si aggiunge un ulteriore « modulo » (cm. 166,5) al di sopra delle cuspidi si « sorpassa » l'anti-

ca facciata fino a comprendere anche la modanatura barocca dell'attuale tetto; per questo motivo ho ridotto alla metà il « modulo » ed il risultato di questa operazione mi ha definito la esatta corrispondenza dell'antica imposta del tetto; come conseguenza di questa « scoperta » ho potuto continuare tale ulteriore suddivisione sia nel senso verticale che in quello longitudinale relativamente al solo « attico » e tale suddivisione si è dimostrata oltremodo chiarificatrice dello schema compositivo; infatti ho potuto constatare che le linee di questa nuova griglia si sono venute a sovrapporre ad altri elementi caratteristici della composizione architettonica, definendoli con estrema precisione e cioè:

- a) l'inizio della fascia « architrave », unico punto di legame con la parte inferiore;
- b) le basi delle « parastine »;
- c) la mezzeria trasversale delle « parastine »;
- d) la base dei capitelli sulle « parastine »;
- e) il culmine delle cuspidi decorative;
- f) l'imposta dell'antico tetto.

Per completare l'analisi descrittiva della verifica metrologica sarà bene mettere in evidenza un altro elemento assai tipico degli edifici del periodo carolingio; esso va identificato nell'uso assiduo della sezione aurea.

Tale espressione (che devo confessare ho considerato, con un certo scetticismo, solo come uno dei molti tentativi da fare) viceversa, ad esperienza compiuta, si è dimostrata assai singolare anche per le connessioni stilistiche che ne sono scaturite; è senz'altro un elemento che mette in evidenza un metodo impostato su schemi metrologici e geometrici assai rigorosi che, sotto certi aspetti, si potrebbero definire col termine di « classici ».

Considerando il fatto che nella Torhalle di Lorsch è ripreso l'uso della « sezione aurea » e che con tale « misura » vengono definite molte delle caratteristiche sia planimetriche che strutturali, si possono fare diversi tentativi su molte parti dell'edificio dove sarà quasi normale individuare tale proporzione; personalmente, a titolo di esempio, ho considerato la misura di dieci piedi (cm. 333), che rappresenta la dimensione dell'interasse delle semicolonne nella parte inferiore; ho considerato cioè due « moduli »; eseguendo su tale ampiezza la costruzione geometrica della cosiddetta media ed estrema « ragione » (o sezione aurea di un segmento) si ottiene una frazione di essa tale che confrontata con il rilievo del prospetto notiamo che equivale alla dimensione esatta dell'altezza dei pilastri fino alla effettiva imposta degli archi (cm. 205,81) e che, tale segmento corrisponde, al piano superiore, alla dimensione delle « parastine » dal basamento che, in questo caso, è definito dalla fascia decorativa posta in corrispondenza del marcapiano, e verso l'alto fino all'imposta delle cuspidi decorative.

Per quanto riguarda l'uso della « sezione aurea » si può dire che la conoscenza di essa come tale ci è pervenuta dal rinascimento, ma è noto che deriva da teorie euclidee ed era conosciuta con i termini di media ed estrema « ragione »; essa è pressoché riscontrabile, sulla base di verifiche eseguite durante il rinascimento e successivamente fino al 1800, sulla quasi totalità dei monumenti dell'età « classica ».

E' noto, d'altro canto, che il mondo carolingio stabilì contatti, non solo politici ma anche culturali, con l'area romana e per questo motivo è abbastanza logico pensare ad un continuo adattamento anche nei riguardi della sua base metrologica (fig. 145).

<sup>1</sup> Per quanto riguarda uno studio particolare sulla Cappella Palatina devo dire che mi sto occupando dell'analisi di essa alla luce di una « ricostruzione » di quelle che possono essere state le sue dimensioni originali carolingie; indagine questa che può portare a risultati piuttosto singolari e che mi ripropongo di sviluppare in altra sede.

<sup>2</sup> A. KOTTMANN, *Das Geheimnis romanischer Bauten*, Stuttgart 1971.

<sup>3</sup> F. BEHN, *Kloster Lorsch* (testo e tavole), Berlin und Leipzig 1934.

<sup>4</sup> F. V. ARENS, *Das Werknas in der Baukunst*, München 1938.

<sup>5</sup> K. FRECKMANN, *Proportionen in der Architektur*, München 1965.

<sup>6</sup> G. BOAGA, *Introduzione al rilievo fotogrammetrico dei monumenti*, Roma 1970.

<sup>7</sup> F. BEHN, *op. cit.*

## PROBLEMI DI ARTE LONGOBARDA E CAROLINGIA NELLA REGIONE ATESINA

NICOLÒ RASMO

Sorvoliamo sui più noti monumenti dell'arte carolingia nella regione atesina, la chiesa di S. Procolo a Naturno e quella di S. Benedetto a Malles<sup>1</sup>, che, data la loro singolare importanza, sono stati studiati anche recentemente, soprattutto per il loro corredo pittorico; e lo stesso valga per S. Giovanni a Monastero<sup>2</sup> che appartiene all'ambiente venostano anche se in territorio svizzero. Meno nota la chiesa di S. Pietro presso Tirolo<sup>3</sup> che nel nucleo originario è ancora in buone condizioni e può considerarsi la più elegante costruzione preromanica della regione. La pianta è a croce con volte a botte e, all'incrocio dei bracci, una cupola occultata all'esterno da un tiburio a pianta rettangolare ornato nelle superfici esterne da arcature cieche. L'abside semicircolare all'interno e poligonale all'esterno, le finestre ad arco doppio con spallette rientranti, come in S. Maria delle Cacce a Pavia, gli archi sorpassati, le due lesene superstiti in marmo sobriamente ma elegantemente lavorato, che ornano i sostegni del tiburio, sono tutti elementi che ci permetterebbero una datazione piuttosto remota, ma che può ondeggiare a seconda delle circostanze locali delle quali non abbiamo però altre testimonianze. Riteniamo tuttavia che un'assegnazione al IX secolo possa essere considerata verosimile. Infatti certe caratteristiche ci portano verso l'ambiente adriatico (come l'abside), altre verso un'interpretazione veronese (S. Zeno a Bardolino). Va notato infine che le due nicchie per gli altari laterali scoperte recentemente in S. Zeno e che esistono, benché occultate da un muro cinquecentesco, anche in S. Pietro in Valle a Gazzo presso Verona<sup>4</sup>, sono un elemento caratteristico che si nota pure a S. Pietro presso Tirolo, dove peraltro si salvò solo la nicchia del transetto meridionale, mentre l'altra andò distrutta per l'apertura di un arco. Questo motivo sembra fosse diffuso nel Meranese e in Venosta nel periodo preromanico ed anche dopo. Lo si veda nei bracci della chiesa a pianta tricora di S. Vigilio a Morter (Laces) anteriore al 1080, data degli affreschi, nella simile chiesa di S. Croce a Monastero<sup>5</sup>, in S. Maria a Maia Bassa (Merano)<sup>6</sup> e nella cappella del castello di Appiano<sup>7</sup> in riduzione ormai romanica. Gli scavi ora in corso nella chiesa di S. Pietro potranno forse offrire ulteriori dati per una sua migliore classificazione. In ogni caso questa chiesa rappresenta un interessante problema architettonico che merita uno studio approfondito.

Nel Trentino gli scavi sotto la cattedrale di Trento iniziati da me con la scoperta della cripta altomedioevale di Uldarico II rielaborata da Altemanno nel XII secolo, rivestono particolare importanza<sup>8</sup>; nel proseguimento degli scavi sotto la direzione di mons. I. Rogger<sup>9</sup>, venne scoperto il transetto aggiunto, intorno all'800, alla basilica vigiliana del V secolo dal vescovo Hiltigario<sup>10</sup>. Nei due bracci del transetto si aprono ad est delle absidi analogamente a quanto vediamo in numerose costruzioni caroline dell'ambiente germanico, cui certo Hiltigario apparteneva. Le singolarità della costruzione è data dall'esisten-

za, sui lati settentrionale e meridionale del transetto, di due nicchie a tasca fiancheggiate da colonne che reggevano probabilmente un arcosolio, nicchie che dovevano avere funzioni affini a quelle del battistero di Albenga.

Per mancanza di scavi quello che sappiamo delle costruzioni altomedioevali di tutta la regione atesina è però ben poco, cosicché ci dobbiamo accontentare quasi dappertutto dei reperti, generalmente casuali, di frammenti di pietre decorative scolpite.

Ma appunto queste, di importanza notevole nello studio dell'ambiente artistico e culturale carolingio, particolarmente nella nostra regione, sono praticamente ancora sconosciute sia perché alcune vennero scoperte del tutto recentemente, sia perché altre, per quanto da tempo raccolte nel Museo di Trento, rimasero finora inedite ad eccezione di poche pubblicate dal Gerola in un articolo del 1926 su di un periodico locale ora praticamente introvabile o dal Cecchelli sugli « Studi Trentini » dello stesso anno.

Ritengo quindi che un primo sommario esame di questi pezzi potrà contribuire a far conoscere meglio, in attesa dell'organizzazione di scavi sistematici, la situazione artistica e culturale della nostra regione in epoca carolingia e potrà portarci anche a dedurre qualche osservazione.

Va premesso che questi resti si possono raccogliere in due gruppi nettamente distinti: quello prodotto dai lapicidi dell'alta valle dell'Adige (Venosta) che ebbe diffusione in tutta la diocesi di Coira, e quello prodotto dai lapicidi di Arco e delle botteghe circostanti (Lundo nel Lomaso) che diffuse la sua opera nell'ambiente gardesano e giudicariense, ma anche nella stessa valle dell'Adige, particolarmente a Trento. E poiché la conca del Garda, la valle dell'Adige e la Svizzera curiense cingono ad est la zona dei laghi lombardi, che riteniamo di grande importanza per la diffusione dell'architettura e della scultura decorativa monumentale nel resto d'Italia e quindi non da ultimo in Roma stessa sulle soglie del romanico, abbiamo ritenuto che uno studio dei centri di produzione dei lapicidi atesini possa aiutare a conoscere meglio gli elementi formali e stilistici divulgati dai lombardi e quindi dare utili indicazioni anche per coloro che intendessero studiare la scultura monumentale dell'epoca carolingia a Roma e nel Lazio o più genericamente nell'Italia Centrale.

Non ritengo superfluo a questo proposito ricordare qui quanto scrisse recentemente Jean Hubert<sup>11</sup>: « La regione dove il raggruppamento (di lastre e transenne, scolpite a intrecci o a treccia di vimini) appare più denso è vicina alle cave di pietra, ancora oggi sfruttate, che si trovano nel punto d'incontro delle attuali frontiere dell'Italia, della Svizzera e dell'Austria. I più antichi laboratori devono aver operato sicuramente nei pressi di queste cave, per esportare poi la loro produzione, via terra e via mare, nei paesi più lontani. In seguito queste sculture d'importazione vennero a loro volta imitate e le copie diffuse da altri laboratori. Questa può essere la spiegazione dell'uniformità di certi temi... I lavori di R. Cattaneo, M. Prou e N. Aberg hanno messo in luce l'origine prima di queste decorazioni: l'imitazione rozza di modelli forniti dalla Siria o da Bisanzio e giunti, attraverso l'Istria, fino al nord dell'Adriatico ».

A quanto ha scritto Jean Hubert non ho nulla da aggiungere, ma solo da tentare precisazioni ed esemplificazioni sulla base della conoscenza delle testimonianze atesine.

### *I centri venostani*

Le cave di marmo della media Venosta, a Lasa e a Covelano, sono note per la produzione di un ottimo marmo scultoreo bianco molto compatto che col tempo prende delle tonalità dorate, e compete per bellezza con quello di Carrara. Fino al Settecento esso non



veniva che eccezionalmente tagliato nelle cave, ma di solito si lavorava da massi erratici sparsi nella campagna o portati dall'Adige. La sua bellezza sollecitò presto il sorgere di botteghe locali di lapicidi spesso molto abili. Di questa abilità già in tempi lontani del resto abbiamo esempi nei menhirs di Lagundo e nel cippo miliario di Rablà (Venosta), per citare solo un caratteristico esempio romano. Nell'alto medioevo, superato un primo periodo nel quale l'alta valle dell'Adige era spesso desolata da eserciti nel corso delle lotte tra Franchi, Longobardi e Baiuvari, la popolazione dovette godere di una relativa tranquillità che permise probabilmente una certa ripresa costruttiva ed incoraggiò quindi l'opera dei lapicidi locali. Un frammento con una testa a rilievo, di esecuzione molto sommaria, ma non priva di energia, trovato recentemente come elemento di reimpiego nelle murature della chiesa di S. Giovanni a Lasa (fig. 146), ci offre forse la documentazione più antica del periodo che intendiamo trattare, anche se una datazione, essendo il pezzo del tutto isolato, non è facile. Non escludiamo tuttavia di poterlo collocare, per le reminiscenze tardo-classiche, ancora nel VI-VII secolo<sup>12</sup>. Ma già nella prima metà dell'VIII secolo i sarcofagi dei Vittoridi nella cripta della chiesa di S. Lucio a Coira venivano chiusi con lastre tombali marmoree portate attraverso i valichi alpini dalla Venosta. L'impresa eccezionale era celebrata con un'iscrizione scolpita su di una di esse<sup>13</sup>. La loro scomparsa ci priva oggi di un elemento di giudizio di fondamentale importanza sull'origine delle botteghe di lapicidi venostani che certo diedero le lastre non allo stato grezzo di blocchi marmorei, ma a lavorazione compiuta. Già nello stesso secolo i plutei scolpiti per il vescovo Tello (+773), in parte tuttora conservati nella cattedrale di Coira, dimostrano non solo l'estrema raffinatezza raggiunta dalle botteghe venostane del tempo nella lavorazione del marmo, ma anche l'originalità della composizione. Pochi decenni dopo, la vivace ripresa edilizia del periodo carolingio ci dà i marmi lavorati, quasi coevi, di Malles (c. 800), di Monastero (c. 818) e di Schänis presso S. Gallo (c. 814-824) che ci offrono uno specimen particolarmente interessante del corredo decorativo delle botteghe venostane del tempo.

Della chiesa di S. Benedetto a Malles si poterono recuperare due pezzi di plutei con lo stesso disegno, un pezzo di pilastrino con ornamento a treccia, due frammenti di capitelli ed altri resti minori. La decorazione dei due plutei (fig. 147) si compone di un cerchio dal quale si staccano quattro trecce che si collegano nel centro con un secondo simile cerchio; fra di essi è inserita una cornice quadrata e gli spazi intermedi sono riempiti rispettivamente da otto foglie e da quattro gigli, mentre una rosa campisce nel centro. Il cerchio non occupa tutta la superficie del pluteo, ma lascia, in basso e su di un lato, uno spazio ornato da racemi molto stilizzati. Il lapicida dei plutei di Malles, per la chiarezza e l'essenzialità della decorazione, si distingue nettamente dall'autore del simile pluteo di Schänis<sup>14</sup> nel quale ogni modulo decorativo è dilatato in modo da riempire completamente la superficie disponibile con un effetto pittorico che tradisce una certa barbarica dimestichezza con lavori in metallo, che si manifesta pure negli ornati composti da puntini entro cerchi, certo derivati dall'oreficeria nordica. Una posizione intermedia fra queste due interpretazioni assume un pluteo di S. Abbondio a Como<sup>15</sup> che, con piccole varianti, si ripete a Sirmione (al posto della rosetta mediana si trova una croce). Certi anacoluti presenti in ognuno di questi rilievi si spiegano come interpretazioni mediate da un modello perduto al quale l'esemplare, purtroppo mutilo, di Vigo Lomaso (fig. 149), che tratteremo in seguito, doveva essere molto vicino: l'energia dell'intaglio e la logica chiarezza dei singoli motivi decorativi di questo pluteo ci permettono di immaginare le caratteristiche del supposto prototipo: si veda in particolare lo svolgimento dei racemi correttamente disposti a cingere il cerchio in alto ed in basso ed eseguiti secondo un modulo naturalistico ancora classico.

A Roma abbiamo delle eleganti interpretazioni dello stesso motivo sia in S. Maria in Trastevere, in un pluteo assegnato da Rudolf Kantsch (1939) al tempo di Gregorio IV (828-844)<sup>16</sup>, che in plutei di S. Sabina ritenuti del tempo di Eugenio II (824-827)<sup>17</sup>. I plutei scolpiti con un simile motivo a Ferentino, a Orvieto, a Castel S. Elia<sup>18</sup>, rappresentano, rispetto ai precedenti, un ulteriore processo involutivo del concetto iniziale ed una degradazione evidente rispetto a quello, con variazioni sul tema che gradualmente ci allontanano da esso fino a renderlo quasi irriconoscibile, come si può notare nel passaggio al duplice cerchio accostato di un secondo pluteo di Castel S. Elia e da questo al motivo del pluteo del Duomo di Civita Castellana<sup>19</sup>.

Sulla probabile lontana origine di questo motivo dall'Oriente ci informa un pluteo di S. Marco a Venezia<sup>20</sup>.

I plutei di questo tipo conservati in S. Sabina sono stranamente affiancati da altri con motivi a volute vegetali analoghi a quelli che troviamo col primo tipo a Schänis<sup>21</sup>. Evidentemente i due motivi erano entrati assieme nel bagaglio formale della stessa bottega che li aveva diffusi accostati. A Schänis questo secondo motivo decorativo è costituito da tre cespi di girali a elica che escono da un unico vaso e si intrecciano insieme (fig. 148). Alla origine di questo diffuso motivo naturalistico qui realizzato a fini esclusivamente decorativi possiamo considerare un fregio classico del quale abbiamo ad Albenga una traduzione altomedioevale ancora memore dell'origine e quindi riconoscibile<sup>22</sup>. In un fregio di Monastero (Zemp, LVI, 16) il fiore è già scomparso e le foglie sono organizzate in disposizione ad elica intorno al punto nel quale si doveva trovare il fiore. In un altro fregio, pure a Monastero (Zemp, LVI, 13), nel mezzo dell'elica è collocato un fiorellino a forma di tondino che, interpretato come il pistillo di un fiore i cui petali sono costituiti dalle precedenti foglie, porterà alla completa incompienza del motivo originario. In S. Sabina il motivo è ormai fissato in una elegante decorazione, non più legata al mondo vegetale, ma fine a sé stessa. Solo in S. Abbondio a Como<sup>23</sup> però il motivo ha una composizione simmetrica pienamente coerente che troviamo rispecchiata pure in Baviera nel pluteo di Gstadt proveniente dalla abbazia della Fraueninsel sul Chiemsee e mediato forse dall'ambiente venostano.

Un altro motivo molto diffuso ci viene offerto da un pluteo reimpiegato a Monastero come parapetto di un altare laterale<sup>24</sup>: la superficie è rigidamente spartita, per mezzo di treccie, in tre ordini sovrapposti di sei reparti quadrati ciascuno; di essi il superiore è riempito con grappoli d'uva, il medio con foglie, l'inferiore con intrecci a nodo. Esso è molto affine a quello conservato su di una lastra nella porta principale di S. Ambrogio a Milano<sup>25</sup> e ad un pluteo di S. Abbondio a Como<sup>26</sup>, ma in questi abbiamo una più ricca varietà di motivi nell'interno dei singoli reparti. L'affine pluteo di S. Sabina a Roma<sup>27</sup> ci sembra derivato da un prototipo molto vicino all'esemplare milanese, ma la logica decorativa iniziale è andata nel frattempo perduta. Lo stesso si può dire dei rozzi plutei di S. Giusto a Trieste<sup>28</sup> e del battistero di Cividale<sup>29</sup>.

Un motivo decorativo affine è quello nel quale le treccie formano, invece che dei quadrati, dei tondi nei quali sono inserite rosette, mentre nelle superfici risultanti fra i tondi si trovano delle croci. Ne abbiamo un esempio in un frammento di pluteo a Monastero<sup>30</sup> e, soprattutto, con un'interpretazione serrata e coerente, nel Duomo di Trento, in un frammento di pluteo proveniente certo dalla costruzione di Hiltigario (c. 800; fig. 152). Questo motivo si ripete, per opera certo della stessa bottega, in S. Lorenzo a Tenno (Arco) con la variante dell'inserimento di palle al posto delle croci e di una fascia di archetti nei quali sono collocate delle rose, motivo questo che troviamo pure in un fregio a Monastero. Il partito decorativo del pluteo di Trento si trova pure nel battistero di Albenga<sup>31</sup> ed in S. Ma-

ria in Trastevere a Roma <sup>32</sup>. Ma in nessuno di questi esempi si raggiunge la raffinatezza formale che notiamo nei resti di almeno due plutei che cingevano l'altare maggiore e la tomba di S. Vigilio nel Duomo di Trento. In essi infatti si abbandona il motivo delle croci sostituendolo con rosette e tondi ad elica alternati che si ripetono pure, sempre variati nei dettagli, nei cerchi maggiori. L'arenaria bianca li fa ritenere provenienti piuttosto che da Arco, come il frammento precedentemente descritto, da Lundo nel Lomaso. Con la redazione trentina ci sembra di essere molto vicini al motivo iniziale dal quale sono derivati gli altri. Un'interpretazione affine, forse attraverso l'imitazione di modelli venostani, si trova in un pluteo del Museo Archeologico di Monaco proveniente dalla Fraueninsel sul Chiemsee.

Fra i frammenti scultorei di Monastero, assieme agli elementi decorativi consueti nell'ambiente nostrano ed in parte sopra descritti, troviamo due fregi con motivi di tenie a testa di drago <sup>33</sup> ispirati forse da qualche oreficeria barbarica, come il reliquiario di Coira <sup>34</sup>, e che fuori di Monastero troviamo in una redazione incoerente su di uno scalino della cattedra del Duomo di Aquileia, dove essi rappresentano, forse inconsciamente, Daniele fra i leoni. Ma si tratta di una mimesi degenerativa da prototipi nordici e comunque di un caso del tutto eccezionale <sup>35</sup>.

Da quanto abbiamo osservato sopra ci sembra di dovere dedurre che le botteghe venostane hanno comuni fonti di ispirazione con quelle lombarde e che quindi possono interessare come esempi di dilatazione verso settentrione delle caratteristiche di quell'ambiente. Analoghi collegamenti con la Lombardia si perpetuano del resto nella Venosta anche in epoca romanica, sia nell'architettura che nella scultura monumentale, come possiamo giudicare dalle testimonianze conservateci, anche se non mancano, come è naturale, interpretazioni di carattere locale e quindi del tutto peculiari, rilevabili particolarmente a Lasa, cioè nell'ambiente che forse godeva di una più remota tradizione artistica nella lavorazione del marmo.

### *I centri trentini*

A Trento il materiale tradizionale usato per le opere scultoree come per le pietre da costruzione è costituito dal calcare marmoreo delle cave locali delle pendici del Calisio; esso può essere bianco o rosso ed ha solidità diversa a seconda della profondità degli strati. Con questo materiale molto compatto e di grana fine tanto da poter assumere la lucidità del marmo, venne costruita la città romana, come possiamo desumere, fra il resto, dalle lapidi, dai frammenti architettonici e dai rilievi reimpiegati nelle murature romaniche di S. Apollinare <sup>36</sup>, e particolarmente dallo splendido sarcofago di S. Vigilio (prima metà del V secolo). Con lo stesso materiale si riprese a costruire nel medioevo, dall'XI secolo (costruzioni udalriciane del Duomo) fino ad oggi. Il periodo intermedio, corrispondente all'alto medioevo, è invece caratterizzato dalla quasi completa mancanza di testimonianze monumentali e scultoree in calcare locale, mancanza che è in certo modo confermata dalle eccezioni come il sarcofago detto « longobardo » del Duomo. I reperti altomedioevali della basilica del Doss Trento (VIII sec.); del Duomo (c. 800), di S. Maria Maggiore, come tutti gli altri pezzi trovati in città, sono infatti in pietra arenaria di Arco o di Lundo (Giudicarie).

L'assenza di testimonianze monumentali dalla seconda metà del VI secolo alla fine dell'VIII, la scomparsa completa di una fiorente tradizione scultorea locale portata fino all'incapacità di cavare e lavorare la pietra, scomparsa che diviene emblematica al tempo della ripresa della vita cittadina in epoca carolingia, l'ordine di Teodorico di abbandonare la città (c. 520) che segna l'inizio della crisi, ed è sottolineato dalla coeva costruzione sul

castello di rifugio, il Verruca o Doss Trento, indicato appunto da Teodorico come nuova residenza, di due basiliche accostate (iemale ed estiva) cioè di un centro religioso sostitutivo di quelli abbandonati, infine la necessità manifestata alla fine di questo periodo dal vescovo Hiltegaro di procedere al restauro dell'altare e della tomba di S. Vigilio in Duomo, intorno all'800, sono tutti argomenti che fanno pensare all'abbandono della città stessa per un lungo periodo, pur non escludendosi che qualcuno continuasse, magari saltuariamente, ad abitare fra le rovine e che la cattedrale di S. Vigilio venisse ancora usata come area cimiteriale. L'abbandono è del resto in un certo senso confermato dalla costruzione nel castello di rifugio, ai piedi del Doss Trento, di un muro di difesa con materiale prelevato da edifici della città stessa, come abbiamo a suo tempo dimostrato ampiamente<sup>36</sup>.

Dopo il bel sarcofago di S. Vigilio, opera ancora d'impronta classica<sup>37</sup>, la prossima testimonianza monumentale è offerta appunto dalla basilica del Doss Trento costruita dal vescovo Eugipio intorno al 520<sup>38</sup>. Essa venne in seguito danneggiata, o distrutta, forse in una delle incursioni dei Franchi, come risulta dai resti del pavimento ricomposto con frammenti di lastre marmoree di reimpiego delle quali alcune recanti ancora iscrizioni funerarie del VI secolo. Fra le rovine della chiesa venne rinvenuto un mosaico nel quale si trova ripetuto un motivo di transenna a stuoia viminea traforata, cinta da cornice ad ovuli, che doveva essere allora piuttosto diffuso (si veda il pavimento musivo della basilica di Verona) e che ripete puntualmente la forma di una transenna in S. Clemente a Roma<sup>39</sup> che risale al tempo di papa Orismida (514-523) cioè agli stessi anni della costruzione trentina. Un pilastrino trovato fra le rovine e stilisticamente diverso dagli altri resti lapidei del Doss Trento porta un fregio molto simile a quello di un pilastro del recinto presbiteriale di S. Clemente e potrebbe quindi risalire allo stesso tempo.

Un sarcofago scoperto recentemente sotto il pavimento del duomo di Trento<sup>40</sup> è scolpito in un monolito di calcare locale molto difettoso, probabilmente uno scarto di cava, e porta su di un lato una decorazione a rilievo molto piatto che si lega ancora alla tradizione tardo romana del VI secolo. Non escludiamo che servisse di sepoltura a qualche dignitario o a qualche vescovo trentino; difficilmente ad un capo longobardo perché sappiamo dai ritrovamenti (per esempio il sarcofago ligneo di Civezzano) che le loro consuetudini funerarie erano diverse. Allo stesso modo riteniamo che i Longobardi non abitassero in costruzioni di muratura, ma di legno, e che non avessero sede in città, ma, ad eccezione della guarnigione che difendeva il castello del Doss Trento, in agglomerati sparsi sulle colline dei dintorni.

Notoriamente infatti le uniche documentazioni artistiche dei Longobardi nel Trentino sono date da oggetti di abbigliamento o di corredo personale trovati nelle loro tombe. Fra le oreficerie ricordiamo le croci di lamina aurea scoperte nella zona di Trento<sup>41</sup> e la capsella reliquiario di Piedicastello<sup>42</sup>. Accanto a questi oggetti va segnalata ora una splendida fibula aurea a disco (fig. 150) lavorata a filigrana ed ornata con otto pietre incastonate ad intervalli regolari sul bordo, mentre nel mezzo è inserita una pietra bianca circolare incisa con un busto schematicamente eseguito, forse ad imitazione di un cammeo rappresentante Cristo o un dignitario con la mano destra alzata in atto di imperio. Lo splendido pezzo, forse uno dei più notevoli ritrovamenti del genere nell'Italia Settentrionale, ha il diametro di 65 mm. e lo spessore di 12 mm. e si può affiancare alle più belle fibule della necropoli di Castel Trosino<sup>43</sup> e datare fra la fine del VI secolo e l'inizio del seguente, probabilmente in un periodo di relativa tranquillità del quale ci dà implicita attestazione Paolo Diacono che definisce Guidoaldus, il duce trentino del tempo, « vir bonus ».

Per quanto le cronache dell'VIII secolo non abbiano lasciato traccia di avvenimenti particolarmente drammatici nel Trentino, riteniamo che solo dopo il 774, pacificata l'Italia, sia iniziato un periodo di benessere che incoraggiò a restaurare la basilica del Doss Trento. Infatti i reperti lapidei superstiti consistenti in due plutei ed alcuni pilastri appartenenti alla recinzione presbiteriale, vanno datati non prima degli ultimi decenni dell'VIII secolo. Essi sono eseguiti in arenaria d'Arco o di Lundo e sono quindi prodotti d'importazione coi quali si sopperiva alla mancanza di lapicidi locali che sapessero estrarre il materiale dalle cave trentine.

L'arenaria d'Arco, detta sul luogo « pietra morta », si cava da secoli a poca profondità dal terreno di campagna nella zona tra Arco e Riva e serviva ottimamente anche per l'esecuzione di opere scultoree perché alla grana fine e compatta unisce la facilità della lavorazione e la resistenza agli agenti atmosferici. Infatti è molto tenera al momento dell'estrazione, ma esposta all'aria indurisce rapidamente. Essa diede quindi l'occasione alla formazione di maestranze locali che si trasmisero l'arte e che nell'VIII secolo erano da tempo in piena attività. L'arenaria di Arco si distingue dalle altre per il colore grigio, mentre quella di Lundo, località nel Lomaso (Giudicarie) poco sopra Vigo, ha una grana non così sottile, ma invece è di colore bianco dorato. Una distinzione netta nei reperti non è tuttavia facile trattandosi di sottili differenze sulle quali può influire il luogo del ritrovamento. Le cave di Lundo diedero attraverso l'opera di maestranze locali numerosi corredi lapidei di notevole qualità sia nel Lomaso che nel Banale e in Rendena; i pezzi più antichi sono forse quelli trovati in S. Silvestro sopra Vigo Lomaso che il Cecchelli ritiene del VII-VIII secolo. I lapicidi di Arco operarono a Tenno, a Vignole, a Riva, a Varone. E da ambedue le località vennero a Trento importate pietre lavorate.

I plutei del Doss Trento (fig. 153) sono ornati con motivi come la croce gigliata disposta in diagonale o il disco elicoidale alternato alle rosette o il fregio a girali, che ricorrono in forme analoghe a Cividale<sup>44</sup> nei plutei conservati in S. Maria in Valle, provenienti, si dice, da S. Giovanni, e ritenuti databili intorno al 762-776. Si tratta del resto di motivi che nell'ambiente adriatico del tempo dovevano essere abbastanza comuni e che quindi non devono necessariamente essere derivati da Cividale stessa. Agli stessi anni ed allo stesso ambiente (Lundo) dovrebbero risalire i plutei di Stenico (fig. 151), già reimpiegati nella cappella ducentesca del castello. Si tratta di tre elementi completi e di tre frammenti di un quarto pluteo, di un pilastro e di una mensa di altare coi bordi leggermente rialzati<sup>45</sup>.

Poco dopo il restauro della basilica del Doss Trento il graduale ritorno della popolazione in città indusse certo il vescovo Hiltigario, del quale abbiamo notizia nel primo decennio del IX secolo, a sistemare la basilica vigiliana restaurandone l'altare ed il presbiterio per riportarvi le reliquie del santo titolare. In questo senso mi sembra interpretabile il passo del dittico udalriciano<sup>46</sup> riguardante le benemerite di Hiltigario: « qui altare ecclesiae prefati martyris renovavit. aedificavit. requiasque sanctorum preciosissimas inibi condidit. Udalricum autem secundum qui nunc est, quique criptam fundavit altare vero relevavit, totamque ecclesiam in melius mutat » (1022). I reperti del tempo sono stilisticamente poco unitari e sembrano risalire ad altari diversi o a iniziative prese con un certo distacco cronologico. Un pluteo scoperto recentemente reimpiegato in un pavimento sovrapposto a quello carolingio nell'abside del transetto settentrionale<sup>47</sup>, per i rapporti già rilevati sopra con un frammento di pluteo di Monastero, si conferma come opera dell'inizio del IX secolo e quindi del tempo di Hiltigario. Agli stessi anni risale certo la ricostruzione della chiesa di S. Lorenzo a Tenno, castello di rifugio altomedioevale sopra Arco, le cui pietre vennero reimpiegate nell'XI secolo per la costruzione dell'abside attuale<sup>48</sup>.

Infatti, come si è già osservato, uno dei plutei, tagliato in due pezzi e usato negli sguanci di una finestra (fig. 154), è di lavorazione molto affine al pluteo di Trento tanto da potersi dire coevo ed uscito dallo stesso ambiente che, trattandosi di arenaria grigia, non può essere che la conca del Garda. Sempre nella stessa chiesa si trova, pure tagliato in due pezzi, un secondo pluteo con un motivo di pavoni che si abbeverano e un frontone triangolare pure ornato con due pavoni ai lati della croce (fig. 155). Si aggiungano vari pilastri con ornamenti di cerchi accostati ed annodati che vediamo nella stessa forma a Monastero<sup>49</sup> e in S. Maria Maggiore a Trento. Il motivo, diffuso anche a Venezia<sup>50</sup>, si ritrova pure a S. Pietro in Toscanella<sup>51</sup>.

Il duomo di Trento ha rivelato pure, recentemente<sup>52</sup>, un complesso di plutei e pilastri in arenaria di fattura particolarmente pregevole. I plutei, dei quali si sono scoperti numerosi pezzi erano alti circa un metro ed erano composti di almeno due lastre della lunghezza di due metri ciascuna. Ognuna di esse comprendeva in un solo pezzo di pietra due plutei alternati con due pilastri e coronati nella fascia superiore da un fregio ad intreccio. In una di queste lastre (fig. 156) il pilastro di sinistra portava una scritta rovesciata rispetto al pluteo stesso, che nella parte bassa, ora abrasa, portava certo il nome del vescovo offe-  
rente ed in quella alta la scritta « episcopi ». Il fregio era di nastri intrecciati a nodo disteso. Il pluteo contiguo a destra era diviso da cornici a treccia in tre ordini ognuno dei quali con tre scomparti rettangolari alti 21 cm. e larghi 19 cm. In ognuno di essi erano inseriti a rilievo dei mostri in lotta: un unicorno contro un altro animale, un grifo che aggredisce un maiale, uccelli, pesci, bestie varie, fra le quali una non ben precisata è inserita dentro un cerchio. Seguiva poi un pilastro con motivi a treccia e dopo di questo un altro pluteo composto con trecce che formano dei cerchi annodati assieme su cinque fili di cinque ordini. Entro ogni cerchio ci sono delle rosette, sempre diverse nei dettagli, e negli intervalli, fra i cerchi, rose più piccole alternate con tondi con disegno a elica. L'esecuzione è molto accurata in ogni dettaglio e dimostra un amore per la rappresentazione di figure del quale non abbiamo altri esempi nel Trentino oltre al pluteo di Rovereto, che però è troppo danneggiato nelle superfici per permettere dei confronti. Il rapporto più ovvio di questo complesso eccezionale è coi plutei del duomo di Aquileia<sup>53</sup>, dove però accanto ad un disegno più vibrante si nota una mancanza di rilievo che è invece fra le caratteristiche fondamentali dei plutei del Duomo di Trento. Il risalto plastico ci porta nell'ambiente delle cave di Lundo e precisamente a Vigo Lomaso dove non mancano accenni ad un'analoga tendenza alla rappresentazione della figura con spiccato senso volumetrico. Un delizioso frammento con due testine, rinvenuto recentemente a Vigo Lomaso<sup>54</sup> (fig. 157), per l'altissima qualità e le proporzioni quasi classiche è un pezzo tanto eccezionale che si stenta ad inserirlo nella produzione del periodo carolingio. Di un pluteo frammentario trovato pure a Vigo e di esecuzione particolarmente accurata abbiamo già parlato a proposito delle opere della cerchia venostana. Un secondo pluteo quasi completo (fig. 158), adattato a parapetto nell'altare del battistero di Vigo Lomaso, ci dà un esempio, veramente interessante ed originale, di adattamento di un motivo geometrico di pavimento musivo come ne vediamo in S. Felice e Fortunato a Vicenza<sup>55</sup>, nella cattedrale di Verona<sup>56</sup> e da ultimo nella stessa basilica del Doss Trento<sup>57</sup>. Il motivo, costituito da ottagoni nei quali sono inseriti quattro esagoni attorno ad un quadrato, a Vigo Lomaso viene delineato con nastri a treccia ed arricchito coll'inserimento nei singoli reparti di elementi decorativi costituiti da uccelli, foglie, rosette, nodi. L'ottagono mediano, svuotato degli scompartimenti e dei dettagli, è occupato da una croce ornata con treccia, fra i cui bracci sono inserite due rosette e le lettere O ed A. La lontana origine del motivo è legata certo all'ambiente adriatico, ma la particolare interpretazione ci porta piuttosto verso l'ambiente lombardo. Lo si confronti infatti con un plu-

teo di S. Abbondio a Como<sup>58</sup> nel quale i singoli reparti sono analogamente riempiti con uccelli, rosette e nodi; ma si veda in particolare un'ulteriore interpretazione di questo motivo nello splendido pluteo della cappella di S. Vittore in Ciel d'Oro presso S. Ambrogio a Milano<sup>59</sup>. Ad un'opera analoga si ispirava probabilmente un altro pluteo di Vigo Lomaso del quale si sono conservati due frammenti con la superficie abrasa e quindi difficilmente leggibili.

Alle maestranze del Lomaso possono forse essere assegnati anche i resti di plutei e di pilastrini scoperti in vari tempi presso S. Maria Maggiore a Trento, costruita dove prima c'era il foro della città romana. Fra essi però due (fig. 159) corrispondono per motivi decorativi al coronamento del ciborio di S. Giorgio in Valpolicella e forse vanno quindi datati ancora nell'VIII secolo. In altri si osserva la prevalenza di una libera traduzione di motivi diffusi e un'esecuzione talvolta molto sciolta ed abile.

Le numerose testimonianze di scultura carolingia nella conca di Arco e nelle Giudicarie, cioè nei luoghi dove si trovavano le cave di arenaria, sono ovvie sia per la presenza e la disponibilità delle maestranze di lapicidi oltre che della materia prima, sia come indice della tranquillità nella quale vivevano quelle popolazioni lontane dalle vie di comunicazione. Nella valle dell'Adige inferiore invece, fatta eccezione per Trento, si trova ben poco e quello che è rimasto non ha carattere unitario: due capitelli del campanile della pieve di Avio<sup>60</sup> ci sembrano legati stilisticamente, più che all'ambiente locale, a quello veronese alla cui diocesi del resto apparteneva il paese; lo stesso si dica per un capitello nella cripta di Brentonico<sup>61</sup> (fig. 160). A Castione un resto di pluteo, reimpiegato sul rovescio nel '500 per scolpirvi un busto del Redentore<sup>62</sup>, ci sembra ancora dell'VIII secolo per la secchezza del motivo della croceigliata. I due capitelli recentemente scoperti nella pieve di Mori (fig. 161) con la rozza, ma robusta plastica animata da accenni figurativi, fanno pensare ad una produzione locale, avulsa da rapporti coi centri culturali contigui e quindi difficilmente databile. Comunque crediamo che non dovrebbero superare il IX secolo.

L'esame ora fatto di alcune testimonianze altomedioevali atesine legate prevalentemente all'opera delle botteghe dei marmorari venostani e dei lapicidi trentini di Arco e di Lundo, mentre segnala degli ambienti artistici finora poco noti e scarsamente presi in considerazione, conferma in complesso le conclusioni generali alle quali erano arrivati da tempo gli studiosi di questo periodo artistico e cioè che l'Oriente attraverso la produzione tardo-classica filtrante nell'ambiente adriatico, particolarmente a Ravenna e Aquileia, ma anche a Cividale e a Venezia, diede le fondamentali sollecitazioni per la ripresa artistica del periodo carolingio. Le maestranze locali della regione alpina, legate alle cave di pietre adatte all'intaglio o alla scultura, assumendo i motivi trasmessi procedettero ad una loro interpretazione spesso molto libera e condizionata dalle loro innate tendenze verso una certa vigoria plastica e verso il ritorno al mondo figurativo. A queste fiorenti botteghe alpine, soprattutto della regione dei laghi lombardi, Carlo Magno attinse nel corso della sua opera di rinnovamento monumentale e di sollecitazione ad una ripresa artistica in tutto il territorio del suo impero. La richiesta fattagli da papa Adriano I di maestranze (magistros) per la sua opera di ripristino delle chiese di Roma, è sintomatica sia di una situazione locale di decadenza che di una volontà di ripresa. Come già ipotizzava il Cattaneo, Carlo Magno non può non aver aderito alla richiesta del papa. Ma le maestranze delle quali egli poteva disporre e disponeva per le sue costruzioni erano in buona parte tolte appunto dall'ambiente lombardo, come le più adatte a mediare quella tradizione classica che intendeva far risorgere. Ed è quindi naturale che inviasse al papa maestranze lombarde o comunque della zona alpina e che queste abbiano contribuito a far sorgere a Roma botteghe locali cui si

dovrebbe poi la diffusione nel Lazio ed altrove di motivi maturati nell'Italia Settentrionale. Naturalmente sarebbe semplicistico ritenere che tutto si spieghi a questo modo. Tuttavia ci sembra che sia da tenere presente nello studio dell'arte romana del periodo carolingio anche la penetrazione di motivi formali che ci pare abbiano avuto una zona di incubazione se non l'origine nell'Italia Settentrionale. Le testimonianze dell'ambiente atesino del tempo non hanno naturalmente grande importanza, ma tuttavia contribuiscono a offrire un utile materiale per ulteriori studi. Non vogliamo credere, anche se non lo possiamo escludere, che lapicidi venostani o trentini siano stati chiamati a Roma a dare la loro opera; e semmai essi erano assimilati e fusi con le maestranze comacine che trovarono presto colà un ambiente favorevole per lavorare come costruttori e lapicidi. Sugli inizi di questo afflusso di maestranze lombarde a Roma mi sia permesso di azzardare un'ipotesi; e cioè che certe novità icnografiche, come particolarmente quella della pianta di S. Maria in Cosmedin, non si spiegano tanto con la necessità del suo adattamento a rovine romane preesistenti sul luogo, quanto piuttosto coll'introduzione di forme costruttive diffuse in Lombardia, delle quali ci offre un esempio la pianta di S. Maria in Aurona. Un confronto delle piante non fa escludere infatti questa possibilità.

<sup>1</sup> Per S. Procolo a Naturno si veda N. RASMO, *Affreschi medioevali atesini*, Milano 1971, pp. 12-14 e 237 (pianta); per S. Benedetto e Malles si veda: N. RASMO, *Note preliminari su S. Benedetto di Malles*, in Atti dell'VIII Congresso di Studi sull'alto medioevo, Milano 1962, p. 86 ss.; ID., *Affreschi carolingi di Malles*, in Scritti in onore di E. Arslan, Milano 1966, p. 189 ss.; ID., *op. cit.*, 1971, pp. 14-18 e 238 (pianta).

<sup>2</sup> J. ZEMP-R. DURRER, *Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden*, Genf 1906.; N. RASMO, *op. cit.*, 1971, pp. 18-20 e 238 con bibl. prec.

<sup>3</sup> N. RASMO, *Rilievi della chiesa di S. Pietro presso Tirolo*, in *Cultura Atesina*, III, 1949, p. 111 ss.

<sup>4</sup> *Verona e il suo territorio*, vol. II, Verona 1964, p. 498. Nella pianta però il fondo delle absidi laterali è segnato diritto ed in muratura massiccia, mentre esso è curvo come all'esterno per la presenza di due nicchie occultate da una sottile mattonata cinquecentesca.

<sup>5</sup> La pianta della chiesa si veda in ZEMP, *op. cit.*, p. 50 dove però erroneamente si ritiene la chiesa costruita intorno al 1165; per la pianta di S. Vigilio a Morter, che ripete esattamente quella di S. Croce a Monastero, si veda N. RASMO, *op. cit.*, 1971, p. 239.

<sup>6</sup> N. RASMO, *La chiesa di S. Maria del Conforto a Maia Bassa*, in *Cultura Atesina*, XIX, 1965, p. 30.

<sup>7</sup> N. RASMO, *Il Castello di Appiano*, Bolzano 1968, p. 19.

<sup>8</sup> La basilica era stata sempre cercata precedentemente, senza risultati, sotto la cappella di S. Giovanni contigua alla cattedrale. Trattandosi però di una chiesa eretta sopra la tomba di un martire l'ipotesi di uno spostamento del culto era inverosimile. Per queste ragioni quando nel 1964 il capitolo della cattedrale decise la costruzione di una cappella per la sepoltura dei vescovi sotto il coro del Duomo adattando un magazzino ricavato nel Settecento nel luogo della cripta ducentesca, condizionai il progetto ad una campagna di scavi sotto la cripta stessa. Essa venne fatta sotto la mia direzione e rivelò la fondatezza della mia ipotesi. Si veda N. RASMO, in *Studi Trentini*, XLIII, 1964, p. 335 s. Ciò valga a rettifica di quanto venne scritto in seguito da mons. Rogger nella pubblicazione citata alla nota seguente.

<sup>9</sup> I. ROGGER, *Scavi e ricerche sotto la cattedrale di Trento*, in *Studi Trentini*, XLVI, 1967 ss.; ID., XLVII, 1968, p. 3 ss.; ID., XLIX, 1973, p. 375 ss.; ID., LIII, 1974, p. 387 ss.; ID., LIV, 1975, p. 3 ss.

<sup>10</sup> Il transetto che il Rogger nel 1974 considerava coevo alla cripta che assegnava ad Udalrico (c. 1020), viene da lui stesso nel 1975 (*op. cit.*) staccato dalla cripta e ritenuto parte della basilica vigiliana che ritenne del VI secolo in contrasto con la mia datazione nel V secolo. In realtà il transetto venne costruito tagliando i muri della prima basilica, come risulta in modo evidente soprattutto nel settore sud dove i resti di essi sono sepolti sotto la costruzione del transetto stesso. Le colonne che fiancheggiano le due nicchie dei transetti sono del resto di fattura tipicamente altomedievale ed in pietra arenaria di Arco e non possono essere assegnate né ad una costruzione tardo romana del V secolo, né ad una costruzione della prima metà del VI secolo, di un tempo cioè nel



quale la tradizione classica non si era ancora spenta in città. Si tratta quindi di strutture coincidenti col documentato restauro di epoca carolingia. Per quanto riguarda la cripta stessa, della costruzione di Udalrico rimane ormai ben poco perché buona parte di essa venne ricostruita nel XII secolo da Altemanno in forme affini a quelle del Duomo di Salisburgo, mentre gli elementi superstiti della costruzione di Udalrico hanno notevoli rapporti con la coeva costruzione inferiore di S. Fermo a Verona.

<sup>11</sup> J. HUBERT, *L'impero carolingio*, Milano 1968, p. 28 s.

<sup>12</sup> Gli elementi lapidei trovati nella demolizione della sagrestia della parrocchiale di Lasa, che mi permisero la ricostruzione dell'abside romanica originaria, manifestano il perpetuarsi ancora nel XII secolo e oltre, come del resto in Castel Tirolo, di una tradizione scultorea locale che ha le sue radici nell'alto medioevo. Si veda per esempio l'uso di ornati a treccia. Una relazione sulle scoperte fatte a Lasa non è ancora stata pubblicata.

<sup>13</sup> «Hic sub ista labide marmorea quem Vector ver inlvster preses ordinabit venire de Venostes hic requiescet dominus». Cfr. E. PÖSCHEL, *Zur Baugeschichte der Kathedrale und der Kirche St. Lucius in Chur*, in *Anzeiger f. Schweiz. Altertumskunde*, 1930. Si veda pure W. SULZER, *Die St. Luziuskirche in Chur*, in *Akten z. III. Int. Kongress f. Frühmittelalterforschung*, Olten 1954, p. 151 ss.

<sup>14</sup> Per il pluteo di Schänis si veda J. HUBERT, *op. cit.*, fig. 27.

<sup>15</sup> R. CATTANEO, *L'architettura in Italia dal VI all'XI secolo*, Venezia 1891, fig. 114; P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, I, fig. 175.

<sup>16</sup> G. MATHIAE, *Le chiese di Roma dal IV al X sec.*, Rocca S. Casciano 1962, fig. 154.

<sup>17</sup> G. MATHIAE, *op. cit.*, fig. 153.

<sup>18</sup> Per i rilievi di Sirmione, Ferentino, Orvieto, Castel S. Elia, si veda R. KUTZLI, *Langobardische Kunst*, Stuttgart 1974, fig. 173, 174, 176, 178, 190. L'opera è abbondantemente illustrata, ma il testo destituito di ogni valore scientifico.

<sup>19</sup> KUTZLI, *op. cit.*, figg. 190 (Castel S. Elia) e 40 (Civita Castellana).

<sup>20</sup> KUTZLI, *op. cit.*, fig. 179. Stilisticamente affine una variante conservata ad Aquileia, molto vicina all'eventuale prototipo del rilievo di Vigo Lomaso. Si veda D. DALLA BARBA BRUSIN, *L'arte del patriarcato di Aquileia*, Padova 1968, fig. 51, con datazione intorno all'811 o poco dopo.

<sup>21</sup> Vedi nota 14.

<sup>22</sup> P. VERZONE, *L'architettura religiosa dell'alto medioevo nell'Italia Settentrionale*, Milano 1942, tav. XIV.

<sup>23</sup> A. HAUPT, *Die älteste Kunst insbesondere die Baukunst der Germanen*, Berlin 1935, fig. 44.

<sup>24</sup> ZEMP, *op. cit.*, tav. XXIX.

<sup>25</sup> CATTANEO, *op. cit.*, fig. 117.

<sup>26</sup> TOESCA, *op. cit.*, fig. 175.

<sup>27</sup> CATTANEO, *op. cit.*, fig. 92.

<sup>28</sup> KUTZLI, *op. cit.*, fig. 51.

<sup>29</sup> C. CECHELLI, *I monumenti del Friuli dal sec. IV all'XI*, Vol. I, Milano 1943, tav. XXI.

<sup>30</sup> ZEMP, *op. cit.*, tav. LVI, fig. 4.

<sup>31</sup> CATTANEO, *op. cit.*, fig. 72; J. HUBERT, *op. cit.*, fig. 269.

<sup>32</sup> MATHIAE, *op. cit.*, fig. 154.

<sup>33</sup> Per i rilievi di Monastero si veda ZEMP, *op. cit.*, tav. XXIX, fig. 3 e tav. LVI, fig. 8.

<sup>34</sup> Per il reliquiario di Coira si veda KUTZLI, *op. cit.*, fig. 139.

<sup>35</sup> DALLA BARBA, *op. cit.*, fig. 67.

<sup>36</sup> N. RASMO, *S. Apollinare e le origini romane di Trento*, Trento 1966.

<sup>37</sup> I. ROGGER, in *Studi Trentini*, *op. cit.*, 1975, fig. 22.

<sup>38</sup> G. GEROLA, *I mosaici antichi del Doss Trento*, in *Trentino*, II, 1926, p. 205 ss.; N. RASMO, *op. cit.*, 1971, p. 13 e 237 (pianta).

<sup>39</sup> MATHIAE, *op. cit.*, fig. 96.

<sup>40</sup> I. ROGGER, *Un sarcofago longobardo nel sottosuolo del duomo di Trento*, in *Studi Trentini*, LIII, 1974, p. 102 ss.

<sup>41</sup> S. FUCHS, *Die langobardischen Goldblattkreuze*, Berlin 1938.

<sup>42</sup> H. ROTH, *Zur Ornamentik des langobardischen Silberraliquiers in Trient*, in *Cultura Atesina*, XX, 1966, p. 5 ss.

<sup>43</sup> Si veda particolarmente: S. FUCHS-J. WERNER, *Die langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950, n. 5/26 della tav. 41.

<sup>44</sup> CECHELLI, *op. cit.*, tav. XXV.

<sup>45</sup> C. CECHELLI, *Reliquie trentine dell'età barbarica*, in *Studi Trentini*, IX, 1928, p. 201 ss.

<sup>46</sup> B. BONELLI, *Notizie storico-critiche intorno al b.m. Adelpreto*, Vol. II, Trento 1761, p. 4.

- <sup>47</sup> I. ROGGER, *op. cit.*, 1975, p. 5 e fig. 3.
- <sup>48</sup> N. RASMO, *Architettura medioevale nel Trentino e nell'Alto Adige*, Rovereto 1961. Per la datazione della chiesa v. RASMO, *op. cit.*, 1971, p. 38-40.
- <sup>49</sup> ZEMP, *op. cit.*, tav. LVI, fig. 5, 6.
- <sup>50</sup> KUTZLI, *op. cit.*, figg. 1-3. Si veda pure DALLA BARBA, *op. cit.*, figg. 51, 52, 58, 61. Si trova anche a Ravenna nel ciborio di S. Eleucardio in S. Apollinare (806-816) e sul Garda (a Cisano e a Bardolino), rispettivamente a Manerbio in Lombardia.
- <sup>51</sup> Si veda I. RASPI SERRA, *Le diocesi dell'Alto Lazio*, Spoleto 1974, figg. 353-355, 405, 441.
- <sup>52</sup> Devo un particolare ringraziamento a mons. I. Roger che mi ha cortesemente permesso di fotografare i rilievi recentemente scoperti e non ancora pubblicati.
- <sup>53</sup> DALLA BARBA, *op. cit.*
- <sup>54</sup> Il parroco di Vigo Lomaso cui spetta il merito della importante scoperta, mi ha cortesemente permesso di esaminare e riprodurre il pezzo.
- <sup>55</sup> P. L. ZOVATTO, *Mosaici paleocristiani delle Venezie*, Udine 1963, fig. 33.
- <sup>56</sup> ZOVATTO, *op. cit.*, fig. 26.
- <sup>57</sup> RASMO, *op. cit.*, 1971, fig. 2.
- <sup>58</sup> CATTANEO, *op. cit.*, p. 204; KUTZLI, *op. cit.*, fig. 170.
- <sup>59</sup> J. HUBERT, *op. cit.*, fig. 28.
- <sup>60</sup> B. PASSAMANI, *Ignoti resti di scultura trentina*, in Studi Trentini, XLI, 1962, p. 380.
- <sup>61</sup> RASMO, *op. cit.*, 1961, tav. 10.
- <sup>62</sup> M. TIELLA, *S. Clemente a Castione*, in Atti dell'Accademia roveretana, 217 (1969), p. 119 e tav. IX.

## UN PROBLEMA DI CARATTERE ICONOGRAFICO E TECNICO A S. PRASSEDE

P. JONAS NORDHAGEN

Molti anni fa, durante le mie ricerche a S. Maria Antiqua credevo di aver trovato la chiave per una interpretazione della grande composizione che rappresenta il culmine della decorazione di Giovanni VII nel presbiterio di quella chiesa. La Crocifissione, in un ambiente affatto insolito, circondata cioè da angeli adoranti e da una folla di persone anch'esse in adorazione, doveva essere letta come un'Adorazione dell'Agnello dell'Apocalisse, salvo che l'Agnello in questo caso era stato sostituito dal Cristo sulla Croce<sup>1</sup>. Interpretazione non priva d'interesse, perché poteva essere legata a un editto emanato dall'imperatore bizantino nell'ultimo scorcio del settimo secolo, cioè quasi contemporaneamente agli affreschi, editto che riguardava appunto l'immagine dell'Agnello, per proibirne l'uso. La composizione – un'Adorazione dell'Agnello senza l'Agnello – nella sua fedeltà alla lettera del regolamento bizantino si presentava come una espressione particolarmente esplicita di sottomissione alle prescrizioni bizantine. Tuttavia non era così facile. Restava da spiegare il significato di un altro importante particolare degli affreschi, sulla medesima parete. Un po' al di sotto della composizione di cui parliamo, si vede raffigurato e chiaramente designato con una specifica didascalia il beato papa Martino I, SANCTUS MARTINUS PAPA ROMANUS, sottoposto al martirio per mano bizantina una cinquantina di anni prima dell'esecuzione degli affreschi. Il messaggio politico di questa figura non era da trascurare. Così ero riuscito a individuare, nella stessa decorazione, componenti nettamente opposte, l'una bizantina, l'altro ferocemente anti-bizantina; una conclusione che non può soddisfare nessuno, se si assume che una lettura iconografica su materiale medievale debba essere chiara, semplice e senza ambiguità.

Per questa relazione ho scelto una questione che riguarda la decorazione musiva nel presbiterio della chiesa di S. Prassede, un monumento che insieme agli altri dovuti a Pasquale I costituisce una caposaldo non soltanto per gli studi sulla Roma del nono secolo ma sull'Europa carolingia in generale. Mi occuperò di uno solo fra i tanti problemi contenuti in questo mosaico, e cioè quello del legame fra l'iconografia dell'abside e dell'arco absidale di S. Prassede e l'iconografia del mosaico nella chiesa dei SS. Cosma e Damiano al Foro Romano. Come vedremo, si può chiamarlo una nuova battuta nella caccia sul fuggevole Agnello.

Che vi sia un legame fra le due decorazioni è ovvio. Come hanno dimostrato tanti autori, si ritrovano nel mosaico di S. Prassede i tratti principali che distinguono lo schema dei SS. Cosma e Damiano sia nell'abside sia sull'arco. Anche se è comunemente noto, vale tuttavia la pena di ricordare rapidamente i dati di questo caso di parallelismo (figg. 162, 163, 164, 167). Cominciando dall'abside, sono da notare particolari come il Cristo fra le nuvole, con ai lati S. Paolo, a sinistra, e S. Pietro, a destra, che introducono altri santi e il papa donatore<sup>2</sup>. Non meno interessante è la ripetizione, a S. Prassede, in una delle palme che fiancheg-

giano le figure, del motivo della Fenice nimbata, e, nella parte inferiore del mosaico, di componenti come il fiume *Iordanes* con la didascalia in grandi lettere bianche. Più in basso, infine, la zona degli Agnelli con l'Agnello di Cristo nimbato sul monte e i quattro fiumi paradisiaci (figg. 165-166).

La stessa stretta corrispondenza si riscontra sugli archi (ripeto qui un parallelo che si trova in tutti i testi di consultazione, ma è necessario): l'Agnello sul trono, col rotolo sigillato, fiancheggiato da sette candelabri, poi la guardia degli angeli e i simboli degli Evangelisti, quello di Matteo a sinistra, di Giovanni a destra, e al di sotto i 24 seniori che offrono le loro corone<sup>3</sup>. Di questi ultimi rimangono nei SS. Cosma e Damiano solo alcune mani velate che reggono corone gemmate, abbastanza comunque per dire con assoluta sicurezza che i seniori erano rappresentati in modo analogo alla composizione di S. Prassede, cioè in schiere strettissime, l'uno sovrapposto all'altro, e che vestivano abiti candidi (figg. 168 e 170)<sup>4</sup>.

Così, le corrispondenze fra i due monumenti stanno di fronte agli occhi di tutti. Però, quando si tratta di spiegare *la natura* di questo legame, regna il disaccordo, o, meglio, l'incertezza. L'ultimo autorevole giudizio sulla questione è, mi pare, quello di Guglielmo Matthiae, che propone di considerare il mosaico in S. Prassede come una vera e propria copia diretta di quello dei SS. Cosma e Damiano. Vorrei citare dal suo « Mosaici medioevali delle chiese di Roma », del 1967. Sull'abside: « Il mosaico absidale di S. Prassede è sotto l'aspetto iconografico una ripetizione quasi precisa del tema dei SS. Cosma e Damiano. Identici sono il numero, la quantità e la disposizione dei personaggi, come il nesso compositivo che li lega »<sup>5</sup>. E poi continua con un elenco delle somiglianze non molto differente da quello che è dato appena sopra. Sull'arco absidale: « A S. Prassede si ripete il fenomeno di una vera copia, in stretto senso iconografico, dell'arco dei SS. Cosma e Damiano. Il mosaicista vi ha ripreso particolari anche minimi, come la mancanza del nimbo dell'agnello, la disposizione dei candelabri, il gesto degli angeli, oltre che l'ordine dei simboli evangelici e l'aggruppamento dei vegliardi. L'unica variante è nel modo in cui i seniori porgono le corone, non posate sulle mani velate, ma sollevate così da sembrare grandi anelli ornati, ecc. »<sup>6</sup>. Dal punto di vista metodologico, la tesi di Matthiae, che, fra parentesi, è stata suggerita anche da altri autori, per esempio la Berchem ed il Clouzot nel « Mosaïques chrétiennes »<sup>7</sup>, rappresenta il più semplice e perciò classico « modello di dipendenza ». Secondo questo modello, che trova applicazione soprattutto nel campo dello studio dei manoscritti, l'oggetto B dipende dall'oggetto A, e basta. Però, come spesso succede, questa soluzione è troppo semplice per soddisfare tutti, e così ne è venuta fuori un'altra ben più complicata.

Nel 1955 lo studioso olandese Godefridus Hoogewerff presentava una contributo alla ricerca su questo problema, nei *Rendiconti* della Pontificia Accademia di Archeologia. Un suo argomento importante è che di certe caratteristiche della composizione in SS. Cosma e Damiano si ritrovano riflessi non soltanto in S. Prassede, ma anche in una lunga serie di monumenti più tardi, fra i quali basta citare due esempi illustri, il mosaico di S. Marco a Roma eseguito sotto Gregorio IV, e, molto più tardi, la decorazione pittorica di S. Elia a Nepi, recentemente trattata da una monografia di Peter Hoegger. Il Hoogewerff scrive, a proposito dei mosaici dei SS. Cosma e Damiano e del presunto modulo del suo schema compositivo: « Tante volte mi sono domandato come mai un mosaico, di una chiesa non tanto frequentata, e certo non fra le principali di Roma, per quanto suggestiva e bella, abbia potuto avere così grande e così tenace influsso sugli artisti dei secoli susseguenti da essere stato imitato (non nello stile, ma nello schema della composizione) almeno una diecina di vol-

te? »<sup>8</sup>. Questa osservazione lo spingeva alla ricerca del vero prototipo di questa iconografia così celebrata e diffusa. Che, come sappiamo, trovava in un monumento che può essere considerato fra i più prestigiosi di Roma, il mosaico che un tempo decorava il presbiterio della basilica di S. Giovanni in Laterano. Voglio citare anche la sua formulazione, che segue i riferimenti sulle ripetizioni di questo schema eseguite sotto i papi Pasquale I e Gregorio IV: « Non il mosaico della diaconia al Foro Romano dunque, una chiesa come un'altra, ma quello della venerabile chiesa papale, chiesa madre dell'intera cristianità, serviva da prototipo ai due pontefici del nono secolo »<sup>9</sup>.

Come è stata accolta la tesi di Hoogewerff da altri studiosi? Senza aver potuto seguire questo aspetto nei suoi dettagli, ho l'impressione che sia stata generalmente ignorata, probabilmente a causa del suo carattere così speculativo, e della mancanza, come vedremo, di prove concrete. Però, la tesi sopravvive in qualche nota e nelle bibliografie, e pur coi suoi difetti è degna di attenzione. Essa pone una questione di grande rilievo, che non può essere ignorata da coloro che si occupano dell'arte medioevale di Roma. Assumere come fonte di questa iconografia particolare una delle basiliche centrali, legate al momento di trionfo della Chiesa, è un'idea del tutto logica. Dal lato metodologico, è forse superfluo accennare che il Hoogewerff qui pone davanti a noi l'alternativo al modello « A-B » che ho ricordato un attimo fa. Qui ci si basa non sulla supposizione che B derivi da A, ma che sia B che A, invece, dipendano dal prototipo comune X. Anche questa è una configurazione grafica che si verifica regolarmente nella disciplina dello studio dei codici.

Risulta dall'articolo del Hoogewerff che la sua teoria si appoggia su un materiale archeologico limitatissimo. Il mosaico che oggi si vede nell'abside di S. Giovanni in Laterano è un rifacimento, eseguito negli anni settanta e ottanta nel secolo passato, quando il presbiterio della basilica fu ingrandito<sup>10</sup>. Esso rappresenta tuttavia una fedele riproduzione dell'originale fatto da Iacopo Torriti nel XIII secolo (fig. 171). Però, siccome il mosaico di Torriti nelle sue linee generali non ha nulla a che fare con le decorazioni absidali di S. Prassede e dei SS. Cosma e Damiano, il solo asso nella manica del Hoogewerff era il frammento di mosaico con la testa di Cristo che prima delle manomissioni del secolo scorso si vedeva incastrato nel mezzo del mosaico. Il frammento andò distrutto – o scomparve – durante i lavori di rifacimento del mosaico, ma è stato riprodotto nella nuova decorazione. Esistono però vecchie descrizioni e fotografie che danno idea del suo aspetto originario<sup>11</sup>.

Per Hoogewerff, il frammento era l'unico superstite di una decorazione pretorritiana, presumibilmente da datare al tempo di Leone I (440-461 d.Cr.)<sup>12</sup>, che sarebbe stata il punto di partenza per la diffusione dello schema iconografico sul quale indagiamo oggi. Tesi audace e provocante, che cade, io penso, sul fatto che l'unico elemento di prova può essere giudicato estraneo al contesto iconografico in discussione. Dalle fotografie e dalle note descrittive prese prima della distruzione sappiamo che il colore dell'abito del Signore nel frammento era rosso-brunito, o purpureo (fig. 169). Questo risulta, fra l'altro, dalle note del Gersprach, che vedeva il frammento dalle impalcature. La sua descrizione è citata dallo stesso Hoogewerff: « Portrait du Christ...; un manteau d'un brun violacé, orné d'un clavis d'or, recouvre les épaules... »<sup>13</sup>. Invece, per andare al punto, l'abito di Cristo doveva essere di color *oro*, perché questa è la caratteristica che distingue le rappresentazioni di questa figura nei due mosaici in esame.

Così non rimane nulla che possa fare da supporto a una tesi come quella proposta dallo studioso olandese, che vedeva in S. Giovanni in Laterano la fonte di una specifica tradizione romana di iconografia presbiteriale. Resta, comunque, quella parte della sua tesi che

attribuisce, in senso più generale, il primato a una delle grandi basiliche romane. In teoria, la tradizione potrebbe avere il suo inizio in qualsiasi delle basiliche più famose di Roma, quasi tutte rimaneggiate in epoche successive all'alto medioevo. Il nostro problema, in altre parole, rischierebbe di perdersi nelle speculazioni più vaghe ed inutili. Per lo studio iconologico, questo significherebbe rinunciare a quell'analisi profonda che la questione della derivazione di questo tipo di decorazione merita.

Per ragioni di metodo è di primaria importanza stabilire se un prototipo come quello indicato da Hoogewerff abbia servito come modello iconografico per le due decorazioni suddette. Se prevalgono i suoi argomenti, la scelta dello schema di S. Prassede si inserisce in una tradizione generale di ecletticismo iconografico a Roma, dove, si potrà aggiungere, sia S. Prassede sia i SS. Cosma e Damiano non sono che stadi nella divulgazione di questa tradizione. La motivazione per l'adozione del programma, in quel caso, sarebbe piuttosto generica, da ascrivere ad una attitudine nettamente conservatrice e a una fedeltà agli schemi ereditati. Se invece la sua tesi non regge, ed è dimostrabile che gli iconografi responsabili per la decorazione in S. Prassede abbiano addirittura copiato i mosaici dei SS. Cosma e Damiano, ci troviamo davanti ad una azione *ad hoc*, la scelta di uno schema fatta consapevolmente perché ad esso fu attribuito un significato speciale. E' lecito ritenere che questo programma esprimesse dei concetti che erano di una particolare rilevanza per il nono secolo, e che si prestavano, per la loro attualità, ad essere riesposti di fronte alla realtà di quel periodo. Una scelta di questa natura ci porrebbe davanti ad una situazione molto più complessa di quella che deriva dalla tesi del Hoogewerff, e inoltre autorizzerebbe a riprendere, da un'angolazione senz'altro promettente, alcuni problemi riguardanti la connessione tra immagine e politica in un periodo decisivo della storia del Papato.

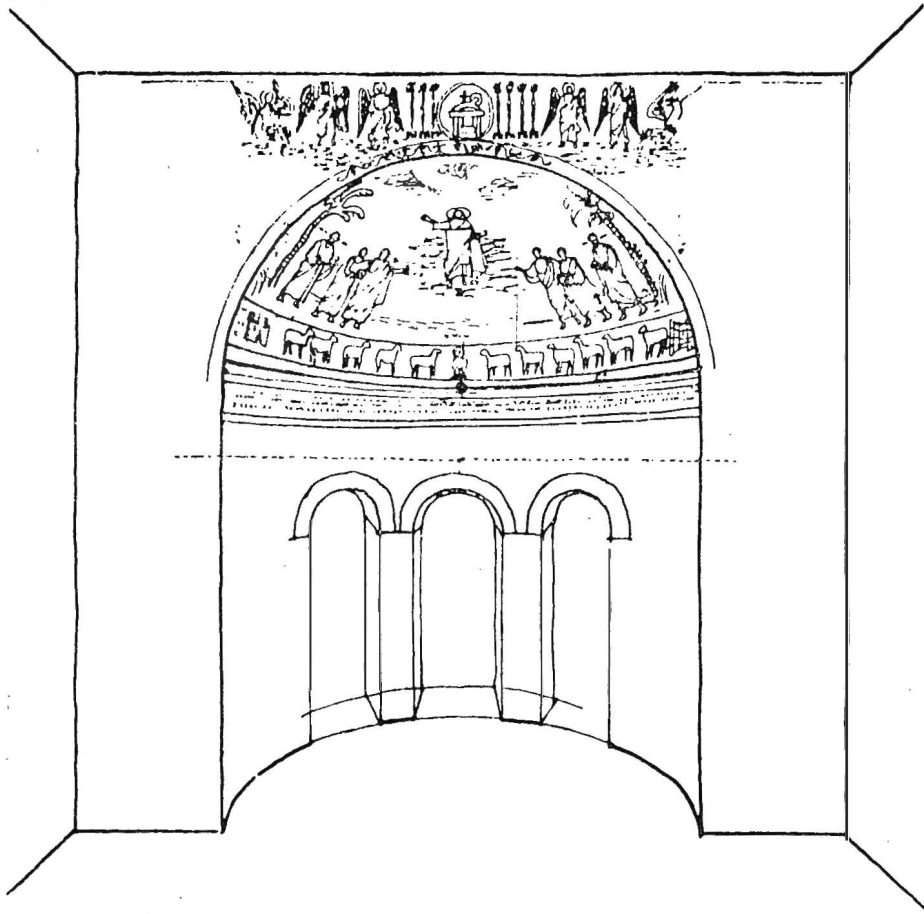
Abbiamo sotto gli occhi, a mio parere, prove esaurienti per far decadere del tutto la tesi di un prototipo comune, e per mostrare inequivocabilmente che S. Prassede è una copia fedele dei SS. Cosma e Damiano e di nessun altro monumento. Gli argomenti che portano a questa conclusione sono di carattere diverso. Il primo riguarda alcuni particolari tecnico-iconografici che si riscontrano nei due monumenti, l'altro riguarda le decorazioni e il loro legame con le architetture alle quali sono legate.

Il nesso fra i due monumenti nell'impiego dei colori, è, come si è sottolineato, strettissimo. Esiste fra l'altro una connessione rigorosa nello schema generale fra i colori degli sfondi. La gamma notevolmente complessa dei SS. Cosma e Damiano è stata ricreata con precisione nel mosaico di Pasquale. C'è l'oro dello sfondo dell'arco absidale (lascio da parte la questione spinosa della datazione di questa zona dei SS. Cosma e Damiano, attribuita dal Matthiae al settimo secolo)<sup>14</sup>, c'è l'azzurro fondo per l'immagine principale dell'abside seguito dall'oro nel fregio degli agnelli nella zona inferiore. Si aggiunge a queste osservazioni il fatto che l'agnello nel mezzo del fregio a S. Prassede ha il nimbo d'argento, ripetendo quindi puntualmente il tratto simile nella chiesa al Foro<sup>15</sup>. Qua, come là, l'uso delle tessere d'argento si limita a questo unico particolare.

Ora, l'impiego dell'argento è estremamente raro nei mosaici altomedievali di Roma<sup>16</sup>. Salvi questi due, non conosco altri esempi. A Ravenna, invece, è frequente, ma soltanto a partire dal secolo sesto. La bottega dei mosaicisti che cominciarono la decorazione nel Battistero degli Ariani non lo adoperava, né gli artisti che portarono a termine la decorazione disponevano di tessere d'argento<sup>17</sup>. Fu soltanto con le grandi decorazioni di S. Apollinare Nuovo<sup>18</sup>, S. Apollinare in Classe<sup>19</sup> e S. Vitale<sup>20</sup> che l'argento, certamente per la via di un'importazione dagli artisti bizantini, entrò finalmente nell'arte musiva italiana. La decora-

zione in S. Prassede, in altre parole, imitava un'opera del sesto secolo o dei secoli seguenti. L'uso dell'argento osservabile nei due monumenti rimuove a mio parere in modo abbastanza definitivo la tesi secondo la quale un mosaico del quinto secolo potrebbe aver fatto da modello per ambedue le decorazioni.

C'è poi l'aspetto che riguarda i due mosaici e l'architettura. Il mosaico dei SS. Cosma e Damiano si può considerare una decorazione del tutto insolita a causa del suo ampio arco absidale, che offriva una zona da decorare molto più vasta di quella di una basilica regolare. Le dimensioni dell'arco sono da attribuire al fatto che la chiesa, nel sesto secolo, fu inserita non in una basilica regolare, ma in una vasta aula tardo-romana a una navata, la cui larghezza dava alle pareti ai due lati dell'abside quella ampiezza del tutto eccezionale (fig. nel testo)<sup>21</sup>. Perciò, colui che doveva creare la composizione dell'arco absidale nei SS. Cosma e Damiano aveva a sua disposizione uno spazio molto vasto da riempire e lo sfruttò. Egli compose un quadro di grandiosa totalità nel quale riuscì ad unire una moltitudine di componenti che illustravano, forse più dettagliatamente che in ogni altra raffigurazione precedente, l'Adorazione dell'Agnello dell'Apocalisse. La chiave della composizione era la collocazione dei 24 vegliardi in due registri molto in basso sull'arco, una disposizione non realizzabile sugli archi normali a causa della ristrettezza dell'area da decorare in quel punto, ma che, nei SS. Cosma e Damiano, liberava le zone superiori dai seni e dava la possi-



bilità di introdurre tutte le *paraphernalia* appartenenti alla visione dell'Evangelista. A S. Paolo fuori le Mura i mosaicisti invece furono costretti dallo spazio ridotto a collocare i 24 vegliardi in una maniera differente (fig. 172). Arriviamo così a concludere che la redazione della composizione che vediamo nei SS. Cosma e Damiano non poteva essere concepita per un altro luogo; essa era dunque una interpretazione compositiva originale che scaturiva da specifiche condizioni di spazio.

Adesso, se torniamo a S. Prassede, possiamo persuaderci che era proprio questa la redazione che, con tanta fatica, si era voluta imitare. I 24 seniori sono collocati, come nei SS. Cosma e Damiano, nella zona più bassa dell'arco, mentre nella parte superiore si osserva la sfilata straordinaria di simboli e figure intorno all'Agnello. Soltanto che in questa chiesa, che è una basilica normale, l'arco era troppo stretto per questa stravaganza iconografica. Così, per poter ospitare l'immagine grandissima ma tanto ammirata in S. Prassede, i mosaicisti furono costretti a ricorrere a un espediente tanto astuto quanto sorprendente, lasciando esorbitare la decorazione dall'arco vero e proprio alle pareti del transetto. Non dispongo di una buona fotografia per illustrare questo importantissimo aspetto, né delle misure esatte. Ma, vista dal basso, la decorazione dell'arco si estende su ogni lato per circa due metri nel transetto. Questo costituisce, a mio parere, la prova conclusiva che non c'era altro prototipo per questo schema se non quello concepito un tempo specificamente per i SS. Cosma e Damiano.

Fermiamoci su questo punto un attimo. Abbiamo visto che la presenza di un transetto in S. Prassede era essenziale per la realizzazione di una iconografia presbiteriale che imitasse quella dei SS. Cosma e Damiano. Ricordiamo che S. Prassede è l'unica delle tre chiese di Papa Pasquale che dispone di una versione fedele di questa iconografia, ed è anche la sola che dispone di un transetto. C'è un legame fra la decorazione e la forma architettonica? O, più precisamente, S. Prassede fu dotata di un transetto allo scopo precipuo di poter ricevere una decorazione di straordinarie dimensioni? E' meglio spezzare subito questo filo di ragionamento, perché conduce all'eresia pura. Siamo tutti d'accordo con Richard Krautheimer nell'ammettere che il transetto a S. Prassede aveva la funzione di offrire una imitazione, ricca di allusioni architettoniche e liturgiche, della basilica madre di S. Pietro in Vaticano<sup>22</sup>. Però, vale la pena di non dimenticare questa altra possibilità, perché, proprio nel periodo del quale ci occupiamo, i bizantini erano impegnati a dare gli ultimi ritocchi a un edificio di culto nel quale la forma architettonica era quasi completamente subordinata alle esigenze della decorazione<sup>23</sup>.

Ho presentato qui alcuni argomenti che, messi insieme, costituiscono un buon indizio a favore della tesi di Matthiae ed altri su uno strettissimo legame fra i due monumenti in discussione. Inoltre, la nostra analisi ha messo in risalto la cura estrema, ai limiti del perfezionismo, con cui si procedeva nel copiare il monumento, imitando non solo le linee generali e la dimensione della composizione che faceva da modello, ma anche minimi particolari iconografici, come il colore e il materiale. Da questa cura, o meglio, da questa pedanteria, siamo informati sul fervore che caratterizzava il lavoro di copiatura. Da queste osservazioni, finalmente, possiamo passare all'indagine sulla motivazione del processo di imitazione, che, nella sua intenzione di una sorta di trasporto fisico di una decorazione da un luogo all'altro, mi pare unico nella storia dell'arte medievale occidentale.

Su questo punto, invece, mi fermo, perché qui s'inizia una nuova tappa dell'indagine, con un altro metodo e con altri mezzi di ricerca. Però, non si può abbandonare questo campo così affascinante senza dare una indicazione della direzione verso la quale si dovrà dirigere



la ricerca per trovare delle possibili soluzioni alla questione fondamentale. E' da supporre che la scelta del modello per la decorazione musiva di S. Prassede fu determinata dall'attualità, all'inizio del nono secolo, dell'iconografia dell'Agnello. Il grandioso panorama iconografico e liturgico che si fondeva nei SS. Cosma e Damiano col singolare raddoppiamento del simbolismo dell'Agnello che appare sia nell'abside, sia nell'arco, doveva rappresentare la manifestazione di un concetto teologico di centrale importanza, degno di essere ripetuto nel clima che contrassegnava gli anni intorno al pontificato di Pasquale I. La prudenza che ho accumulato nel corso delle mie esperienze precedenti a proposito dell'iconologia mi trattiene dal diffondermi oltre, a questo stadio, sui problemi storici implicati. Vorrei peraltro suggerire che forse l'Agnello aveva trovato questa nuova attualità al seguito della nuova ondata iconoclastica successiva all'anno 815, un avvenimento che presumibilmente riaccese il dialogo, anche nelle immagini, fra Bisanzio e l'Occidente. Su questo terreno, già oggetto di profondi studi di tanti autori, si troverebbe la pista da seguire<sup>24</sup>.

<sup>1</sup> P. J. NORDHAGEN, *The Frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome* (Institutum Romanum Norvegiae, Acta, III), Roma 1968, pp. 95 ss.

<sup>2</sup> Per i restauri effettuati sul mosaico di SS. Cosma e Damiano, vedi G. MATTHIAE, *SS. Cosma e Damiano e S. Teodoro*, Roma 1948, tav. 1; per S. Prassede, vedi IDEM, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967, II (Tavole), grafico dei restauri.

<sup>3</sup> Restauri in SS. Cosma e Damiano, cfr. MATTHIAE, *SS. Cosma e Damiano, op. cit.*, tav. 12; in S. Prassede, cfr. MATTHIAE, *Mosaici medioevali, op. cit.*, grafico. Il rotolo ai piedi del trono sull'arco dell'abside nei SS. Cosma e Damiano fu toccato dai restauri del 1936, però è stato riprodotto nella forma originaria che è riconoscibile in un disegno del 1640 ca., cioè coi sette sigilli; vedi C. R. MOREY, *Lost Mosaics and Frescoes of Rome*, Princeton 1915, fig. 1. In S. Prassede, il rotolo pare incluso in una delle zone rifatte nel secolo scorso.

<sup>4</sup> E' da supporre che resti di queste figure si trovino ancora *in situ* sul tratto della parete compresa fra la volta delle cappelle seicentesche e il tetto.

<sup>5</sup> MATTHIAE, *Mosaici medioevali*, I, p. 233.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 235 s.

<sup>7</sup> M. VAN BERCHEM e E. CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes du IV<sup>e</sup> au Xe siècle*, Ginevra 1924, p. 227. La stessa opinione è espressa, fra altro, in C. IHM BELTING, *Die Programme der christlichen Apsis-malerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, p. 138.

<sup>8</sup> G. J. HOOGEWERFF, *Il mosaico absidale di S. Giovanni in Laterano ed altri mosaici romani*, in Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, *Rendiconti*, XXVII, 1955, p. 316.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>10</sup> Per queste alterazioni, vedi HOOGEWERFF, *op. cit.*, pp. 297 ss.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 311 ss. e figg. 2-4. Una fotografia presa prima dei rimaneggiamenti del catino dell'abside, comprendente il frammento, è riprodotta dal PARKER, nel suo *Archaeology of Rome*, XI, *Church and Altar Decorations and Mosaic Pictures*, London 1876, « Mosaics », tav. X (nostra fig. 169). Per una riproduzione a colori del mosaico nel suo stato attuale, vedi W. OAKESHOTT, *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Centuries*, London 1967, tav. a colori VIII.

<sup>12</sup> HOOGEWERFF, *op. cit.*, p. 310.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>14</sup> MATTHIAE, *SS. Cosma e Damiano, op. cit.*, p. 61. Anche per ragioni tecniche (l'uso di smalto come unico materiale, in cubi di formato uniforme) è difficile accettare la tesi di una distanza di tempo fra le due parti del mosaico nei SS. Cosma e Damiano.

<sup>15</sup> Una riproduzione a colori dell'Agnello in SS. Cosma e Damiano, col nimbo argenteo, si trova in J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, III, Friburgo 1916, tav. 104. Non esiste finora una descrizione precisa della tecnica e dei materiali usati nei due monumenti qui trattati; nella pubblicazione curata da Caecilia Davis Weyer sui mosaici di Roma del nono secolo sarà d'altro canto presentata una documentazione esauriente riguardante questo aspetto.

Un piccolo particolare del nimbo d'argento sfuggì ai mosaicisti del papa Pasquale, cioè *la piccola croce* di tessere bianche che sta nel nimbo sopra la testa dell'Agnello. La presenza di questa croce, appena visibile, fu segnalato da Wilpert (*Die römischen Mosaiken u. Malereien*, II, p. 1072). L'Agnello in S. Prassede fu invece dotato di un vero nimbo crociato, con aste di color rosso (?) fra le tessere d'argento.

<sup>16</sup> Sull'uso dell'argento nell'arte musiva, vedi il riassunto nel mio articolo « Gli effetti prodotti dall'uso dell'oro, dell'argento e di altri materiali nell'arte musiva dell'alto medioevo », in *Colloqui del Sodalizio*, Seconda serie, n. 4, 1973-74, p. 148 ss.

<sup>17</sup> Per le opinioni riguardanti l'andamento di questo lavoro e le sue fasi di decorazione, vedi F. W. DEICHMANN, *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, II, *Kommentar*, 1. Teil, Wiesbaden 1974, p. 255.

<sup>18</sup> La migliore informazione sull'impiego dell'argento per questo monumento si trae dalle riproduzioni a colori di G. BOVINI, *Mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna. Il ciclo cristologico*, Firenze 1958.

<sup>19</sup> Il materiale argenteo viene utilizzato soprattutto nei nimbi degli arcangeli sull'arco trionfale e nelle colonne della finta architettura che circonda le figure degli episcopi ravennati in alcuni dei pannelli nella zona inferiore dell'abside.

<sup>20</sup> Fra l'altro il materiale fu adoperato per il disegno di un contorno interno nei nimbi di Giustiniano e Teodora nei pannelli imperiali nel coro, cfr. NORDHAGEN, *Gli effetti*, op. cit., n. 22.

<sup>21</sup> Per questo edificio, vedi R. KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum christianarum Romae*, I, Città del Vaticano 1937, pp. 142 s.; B. M. APOLLONJ-GHETTI, « Nuove considerazioni sulla basilica romana dei SS. Cosma e Damiano », in *Rivista di archeologia cristiana*, 50, 1974, pp. 7 ss. (dove è tratta la ricostruzione a p. 163).

<sup>22</sup> R. KRAUTHEIMER, *The Carolingian Revival of Early Christian Architecture*, in *Art Bulletin*, XXIV, 1942, ripubblicato in IDEM, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, Londra-Nuova York 1971, particolarmente pp. 218 ss.

<sup>23</sup> Secondo studi recenti, questa fusione di decorazione e di architettura, dalla quale nasceva il « sistema classico » bizantino analizzato da O. DEMUS (*Byzantine Mosaic Decoration*, Londra 1948), lasciava la sua impronta sull'arte italiana già dal nono secolo, influenzando un'opera dell'epoca di Pasquale I, i mosaici della Cappella di S. Zeno a S. Prassede; vedi le importantissime osservazioni di B. BRENK, in « Zum Bildprogramm der Zenokapelle in Rom », in *Archivio Español de Arqueologia*, 45/47, 1972-1974, pp. 213 ss.

<sup>24</sup> Degna di essere presa in considerazione in questo contesto è la presenza che si rivela nei monumenti eseguiti o restaurati sotto Leone III (795-816), precursore di Pasquale I, di un tipo dell'Adorazione apocalittica dell'Agnello indubbiamente contaminato, cioè con un busto di Cristo Pantocratore nel posto generalmente occupato dall'Agnello. Questa iconografia probabilmente aveva come fonte il mosaico dell'arco trionfale in S. Paolo fuori le Mura a Roma, dove lo scenario dell'Adorazione si svolge intorno ad un medaglione con una mezza figura di Cristo fuori proporzione con il resto della decorazione. La trasformazione dell'immagine dell'Adorazione del quinto secolo in una composizione « non-Agnello » prendeva posto in un periodo anteriore al pontificato di Leone III, poiché siamo informati della presenza delle figure di Cristo e dei 24 seniori nella decorazione ostiense già al tempo di Adriano I (lettera di Adriano a Carlomagno di ca. 772-775, vedi P. R. GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, IV, Prato 1877, p. 45). Di conseguenza, Leone III non fu l'ideatore del cambiamento dell'iconografia, e durante il suo eventuale intervento a S. Paolo fuori le Mura dopo il terremoto di 801 d. Cr. (GARRUCCI, op. cit., loc. cit.) avrebbe soltanto restaurato o rifatto il mosaico nell'aspetto che aveva precedentemente alla sua epoca. Però, nel mosaico del suo grande triclinio nel Laterano riportava, sull'arco trionfale, una copia grandiosa dell'iconografia ibrida di S. Paolo fuori le Mura, come testimoniano i disegni e la descrizione dell'Ugonio (H. BELTING, sopra p. 172 e figg. 181-183). Si presenta, in questo modo, il problema di Leone III come divulgatore consapevole o non consapevole dell'iconografia corrotta dell'Adorazione dell'Agnello.

Un restauro, probabilmente leonino, effettuato all'inizio del nono secolo sul mosaico in S. Apollinare in Classe a Ravenna ci fornisce forse la chiave del problema. Il restauro, che il Mazzotti attribuisce a Leone III (M. MAZZOTTI, *La basilica di S. Apollinare in Classe*, Roma 1954, p. 183; anche BELTING, sopra p. 175), interessa la zona più alta dell'arco trionfale, ed, in effetti, fu causato da una riparazione del tetto che includeva la ricostruzione di una parte dell'arco. Nel mosaico eseguito dopo questo intervento, si vede Cristo in un clipeo, come a S. Paolo fuori le Mura, circondato dai simboli degli evangelisti, sovrastante una processione di agnelli appartenente al superstite mosaico del settimo secolo (DEICHMANN, *Ravenna*, op. cit., III, tav. 383 e 410-13). Che la processione degli agnelli, una volta, avesse come punto culminante una rappresentazione dell'Agnello di Cristo è un'ipotesi del tutto accettabile, e l'intervento del nono secolo, in quel caso, avrebbe consapevolmente alterato lo schema compositivo. Questo costituisce l'unico e vaghissimo indizio della tesi che vede Leone III protagonista della diffusione di una iconografia che metteva Cristo nel posto dell'Agnello.

La posizione di Pasquale I sarebbe quella di voler rivendicare lo schema non alterato dell'Adorazione dell'Agnello, presumibilmente a causa del suo valore politico e teologico, e sceglieva come modello per la sua variante preferita la redazione particolarmente esplicita e sontuosa della basilica al Foro Romano. Un fatto da valutare è il significato da ascrivere all'aggiunta che fece a questo programma, cioè la rappresentazione della Gerusalemme celeste che orna l'arco trionfale a S. Prassede, colla sua « Deesis » centrale e le folte schiere di Eletti. Questo elemento certamente non è da trascurare nella discussione che si sta portando avanti intorno all'attività artistica di Pasquale I.

## I MOSAICI DELL'AULA LEONINA COME TESTIMONIANZA DELLA PRIMA « RENOVATIO » NELL'ARTE MEDIEVALE DI ROMA

HANS BELTING

I mosaici dell'aula leonina in Laterano sono un incunabolo dell'arte di « Roma nel periodo carolingio » che è il tema di questa settimana di studi. Già il Krautheimer, in un suo studio, ha mostrato che l'architettura religiosa di Roma nel periodo carolingio mostra una « renovatio » programmatica dei modelli paleocristiani<sup>1</sup>. Ma questa tendenza di un « carolingian revival » non è limitata all'architettura. Le nuove costruzioni erano sempre decorate da mosaici, la cui tradizione si era quasi spenta<sup>2</sup>. La lista delle donazioni di Leone III (795-816), che ci è nota dal Liber Pontificalis, dà numerose notizie della committenza di mosaici: in S. Susanna e nell'aula leonina, nel triclinium in Acoli presso S. Pietro, nel secondo triclinio al Laterano, nell'oratorio della S. Croce e nell'oratorio dell'arcangelo nello stesso luogo<sup>3</sup>. Ci sono rimasti quasi completamente solo i mosaici dei SS. Nereo e Achilleo, che pure dovrebbero essere stati realizzati sotto Leone III. I mosaici di S. Susanna e del secondo triclinio sono parzialmente documentati da antiche descrizioni e disegni. Migliore è la possibilità di ricostruzione dell'Aula leonina. I disegni che si raffigurano sono più numerosi e sufficienti, ed abbiamo anche dei resti originali quali un frammento con testa di apostolo, che oggi si trova al Museo Sacro Vaticano<sup>3a</sup>. Nell'ambito di nostro interesse, i mosaici dell'aula leonina assumono dunque una posizione particolare; da un lato per la loro precoce datazione, dall'altro per il loro programma iconografico<sup>4</sup>. Poiché il ritratto di Carlo Magno, che si trovava sull'arco absidale, portava il titolo di « rex » (è questa infatti l'unica decorazione realizzata sotto Leone III che può essere datata prima dell'incoronazione di Carlo nell'anno 800)<sup>5</sup>, mostra dunque l'inizio della « rinascenza carolingia » nel mosaico romano. Il programma che questo espone è un documento unico della nuova alleanza tra il papato e il regno franco, dal punto di vista del papa, che era il committente del mosaico. Nell'abside è raffigurata la scena storica del Cristo che manda Pietro e gli apostoli in missione. Sull'arco absidale si vedono gli attuali esponenti della missione petrina, Leone e Carlo: dunque, il programma appartiene alla sfera della teologia politica.

La notissima storia della ricezione e dei restauri di questi mosaici nel '600 e nel '700 è così affascinante, come le circostanze della sua nascita alla vigilia dell'organizzazione dell'impero d'occidente<sup>6</sup>. In entrambi i casi gli scopi politico-religiosi giuocano un ruolo fondamentale. Vorrei ora ricordare rapidamente la storia delle vicende legate al mosaico prima di arrivare al punto fondamentale della mia conferenza.

Noi possiamo ancora oggi vedere i mosaici dell'aula leonina in un fac-simile monumentale, che sostituisce l'originale perduto. Questo è stato realizzato nel 1743, dal momento che sotto Clemente XII (1730-40) l'originale era andato in frantumi allorché lo si era voluto trasportare, senza l'aula che esso decorava, dalla collocazione antica a una nuova. Questo piano fu realizzato dal successore di Clemente XII, Benedetto XIV, che fu dunque co-

stretto a sostituire l'originale con una copia. Il muro con il mosaico allora realizzato è orientato con uno scarto di circa 180° rispetto alla posizione dell'originale, nell'odierna piazza di S. Giovanni in Laterano. Ma ormai il mosaico, nella sua monumentale incorniciatura del Fuga, risulta del tutto isolato dal proprio contesto architettonico e topografico. Un monumento è qui sorto per rivivere un'opera medievale: un monumento nella forma di una ricostruzione e di una messinscena architettonica che a ogni costo aveva voluto mantenere l'originale. Esso implicava infatti un'idea, che mai come qui sembrava concretizzata da un « documento » autentico: l'idea dall'impero medievale.

Per capire le ragioni di questa procedura, dobbiamo trattare ora dei restauri del 1625. In quel tempo il mosaico ottenne quella reputazione grazie alla quale fu salvato dalla distruzione anche in seguito. Erano prevalenti motivi di politica ecclesiastica quelli che spinsero il cardinale Francesco Barberini, il rinnovatore dell'antichità cristiana (« ecclesiasticae antiquitatis illustratorem »)<sup>7</sup>, agli spettacolari lavori di restauro. Essi furono illustrati nella « Dissertatio historica » di N. Alemannus, pubblicata in quell'occasione<sup>8</sup>. La situazione prima e dopo i restauri è mostrata in due incisioni, che si trovano all'inizio dell'opera dell'Alemannus<sup>9</sup> (figg. 173 e 174). Il restauro si limitava alla « parte più significativa (dunque l'aula) in cui sarebbe stata raffigurata la duplice traslazione dell'Imperium Romanum »<sup>10</sup>, e, cioè, la parte figurata. Questa fu concepita come un frontone monumentale e vi si posero due iscrizioni che illustrassero, da un lato, il significato e lo scopo del restauro, e, dall'altro, il significato della costruzione tramite una citazione dal Liber Pontificalis<sup>11</sup>.

Ma il cardinale non fece solo restaurare, ma anche integrare i mosaici. L'integrazione principale sta nel mosaico di Costantino sulla parete di fronte, in cui il Cristo dà le insegne del potere a Costantino e a papa Silvestro, in *pendant* al mosaico in cui Pietro le consegna a Carlo Magno e a Leone III. Da allora questa integrazione è divenuta una parte essenziale per l'interpretazione del programma. Ma essa poggia su deboli basi anche se la scritta dedicatoria ci assicura che la raffigurazione con Costantino « era stata tratta, rifatta su un antico modello, con la massima precisione », dopo che l'originale sarebbe andato distrutto « da più di settanta anni »<sup>12</sup>. Il cardinale avrebbe, « con la più grande tenacia », ricercato un disegno riprodotto della parte con Costantino e l'avrebbe « fortunatamente trovato »<sup>13</sup>. Esso viene attribuito ad uno dei predecessori del noto indagatore dell'antico, Massarelli, col quale si arriverebbe agli inizi del XVI secolo<sup>14</sup>. Il cardinale depositò il disegno, secondo quanto viene riferito, nella biblioteca Vaticana per rendere accessibile la pezza d'appoggio (« testimonium ») dell'esattezza dell'integrazione del mosaico da lui ordinata. Ma possiamo soltanto avanzare congetture su questo documento se noi addirittura non dubitiamo, come vuole la Davis Weyer, che il disegno era antico e che riproduceva il lato di Costantino<sup>15</sup>. Con ogni probabilità l'integrazione del mosaico si basa su una congettura, che però veniva proprio a proposito per il cardinale.

Solo con l'interpretazione « tipologica » di Costantino, il mosaico diveniva documento « dell'impero romano trasferito in Oriente e da là riportato in Occidente »<sup>16</sup>. Solo con la contrapposizione di Costantino poteva venire offerta la prova che era veramente l'impero ciò che Carlo Magno riceveva, sull'altro lato, dalle mani di Pietro, per lo meno secondo il punto di vista del Cardinale e del suo interprete Alemanni<sup>17</sup>. A questo proposito anche l'improprio titolo di Carlo Magno come « rex », che il mosaico recava, giocava un ruolo per tali argomentazioni. L'implicita obiezione al concetto imperiale poteva essere confutata solo dal momento che anche presso Costantino si trovava il titolo di « rex ». Tutto convergeva per assicurare che il programma del mosaico significasse l'impero di Carlo, e ciò per due ra-

gioni: da una parte si voleva rappresentare in Carlo il tipo ideale d'imperatore nell'età della Controriforma, di un'imperatore che, come Costantino, come « defensor ecclesiae », aveva restituito l'autorità minacciata alla chiesa di Roma nella persona di Leone III e che aveva restituito la pace all'Impero e alla Chiesa<sup>18</sup>. Dall'altra parte si voleva ritenere documentato, con l'investitura di Carlo tramite Pietro, contro le obiezioni degli « eretici », che Carlo aveva ricevuto l'impero da Pietro, cioè dall'autorità assoluta della chiesa romana: l'*imperium traslatum* sarebbe stato mediato solo attraverso papa Leone III<sup>19</sup>. L'ironia di questa argomentazione sta nel fatto che ci si era rivolti ad un'opera sbagliata per interpretare storicamente l'impero di Carlo. Ma fu proprio per questo errore storico che si volle, ovvero si sarebbe voluto conservare ai posteri il mosaico: quale, soprattutto, « antico e famoso monumento dell'autorità papale »<sup>20</sup>.

\* \* \*

Ma dopo queste osservazioni introduttive alle vicende storiche, veniamo al tema: i mosaici dell'aula leonina come testimonianze di una rinascita a Roma. Alcuni anni fa la Davis Weyer ha dedicato ai nostri mosaici tre lavori con un punto di vista che differisce dall'uno all'altro<sup>21</sup>. L'uno decifra il contenuto del programma prevalentemente in base alle iscrizioni tramandateci. Su ciò torneremo in seguito. L'altro lavoro analizza i mosaici come documento di stile, concludendo che essi anticiperebbero i mosaici di Pasquale I (817-24) cosicché sarebbero da valutarsi all'inizio del percorso stilistico da essi evidenziato. La studiosa però fa derivare lo stile delle figure dalla tradizione della pittura greca a Roma dell'VIII secolo, che non deve essere scambiata con gli esempi paleocristiani e non conteneva i sintomi della rinascenza. Gli esempi paleocristiani avrebbero giuocato un loro ruolo per la prima volta sotto Pasquale I, specialmente per il tipo della composizione. La fioritura di mosaici nella Roma dell'alto Medioevo non si collegherebbe ad alcuna corrente di rinascita, prima del tempo di Pasquale I.

Questo risultato si pone in contraddizione con quello della vecchia letteratura nel quale ci si appella fra l'altro agli schemi paleocristiani nelle composizioni absidali di S. Susanna e del secondo triclinio Lateranense, realizzati sotto Leone III<sup>22</sup>. La Davis Weyer oppone a questi evidenti segni di Renovatio l'interpolazione di una figura di Maria che mancava nelle antiche formulazioni e che sarebbe stata di nuovo eliminata nei mosaici di Pasquale I. E non basta: ella invece cerca di dimostrare che le composizioni dell'abside e dell'arco absidale nell'aula leonina non sono stati presi da esempi paleocristiani, ma da modelli della più recente tradizione bizantina a Roma. L'investitura di Leone e Carlo riprodurrebbe una icona votiva bizantina; la missione degli apostoli una scena miniata alla maniera del Gregorio (Cod. gr. 510) parigino<sup>23</sup>. Se le cose stanno così il rinnovamento si riduce soltanto alla tecnica del mosaico, e di « Renovatio » non si dovrebbe più parlare. L'argomento è sufficientemente importante per essere posto di nuovo in discussione e venire criticamente valutato.

La scelta dei modelli costituisce il nocciolo della questione. Vi è una differenza essenziale se i modelli sono gli affreschi paleocristiani di Roma o le miniature contemporanee di Bisanzio. Esamineremo la questione per l'abside al fine di formulare un giudizio più preciso sulla posizione storica dei nostri mosaici.

L'impressione che si tratta di un'illustrazione della Bibbia è suggerita attraverso l'impostazione narrativa dell'abside leonina. In essa viene riferita la missione degli apostoli trat-

ta da Matteo (28, 16 ss.): « Gli undici apostoli andarono in Galilea, sul monte che Gesù aveva loro indicato... E Gesù avvicinandosi disse loro: Mi è stato dato ogni potere in cielo e in terra. Dunque andate e *predicate a tutti i popoli, battezzandoli nel nome del Padre del Figliolo e dello Spirito Santo*, insegnando loro ad osservare tutto ciò che vi ha comandato. *Ecco, io sono con voi tutti i giorni fino alla fine del mondo* ». Le parole che abbiamo messo in evidenza, sono poste sotto la raffigurazione come titulus su due righe. Il tema figurativo è dunque inteso come una storia evangelica. Non è possibile alcun dubbio: abbiamo qui la traduzione figurativa di una scena evangelica che non appartiene al repertorio delle absidi romane, ma anzi costituisce una vera novità. Ma è valido questo anche per singoli elementi con i quali il tema è stato messo in scena?

Bisogna dunque ora analizzare la composizione, che ci è stata tramandata nel modo più chiaro dal Ciampini (fig. 175)<sup>24</sup>. Essa era costruita simmetricamente rispetto all'asse ed armonizzata in questo modo con la forma absidale. Al centro si trovava il Cristo sul « monte del paradiso » con i quattro fiumi. La sua figura, che era coperta da un mantello scuro, forse purpureo, superava in altezza gli apostoli vestiti di bianco, che erano posti ai due lati tutti isocefali. L'intera simmetria della composizione era in parte viziata dal numero dispari XI degli apostoli, che viene dal racconto biblico. Ma d'altra parte veniva salvata dalla figura di Pietro, che riempiva la lacuna dell'apostolo mancante con la sua posa agitata. Gli apostoli rimanenti sono con le mani coperte, immobili, rivolti verso il Cristo. Solo Pietro se ne va via da Lui con il mantello svolazzante. La relazione fra comando e esecuzione del comando era immediatamente visibile nel gesto del Cristo che indica la direzione, e nel contrappunto del corpo di Pietro che, girando il capo, lascia intendere la sua partenza secondo il comando di Cristo. La figura di Pietro fornisce la chiave dei modelli utilizzati, perché è bene conosciuta dalle absidi romane, sebbene in altra posizione. Là cammina da destra verso il Cristo per ricevere il rotolo con la Nuova Legge. Il largo passo e la Croce portata in spalla sono caratteristiche come il piegarsi verso sinistra. La figura deriva dunque dallo schema della cosiddetta Traditio Legis, cioè la consegna della Nuova Legge a Pietro da parte di Cristo, la cui formulazione iconografica nacque nel IV secolo<sup>25</sup>. Una tale composizione è stata postulata per l'antica abside principale di S. Pietro<sup>26</sup>. Il più antico esempio per tale S. Pietro è conservato in una delle absidi di S. Costanza e sarà citato nel S. Silvestro di Tivoli agli inizi del XIII secolo. Ma soprattutto è raffigurato molte volte sui sarcofagi dell'avanzato IV secolo desunti da un comune prototipo<sup>27</sup>. Cito come esempio un sarcofago (fig. 177) che si trova a S. Pietro da sempre<sup>28</sup>: mostra Pietro e Paolo non da soli, come probabilmente nell'abside dell'antico S. Pietro, bensì nel gruppo degli apostoli<sup>29</sup>. Si deve supporre che una composizione di tal genere fosse nota. Il sarcofago di S. Pietro non è stato usato come modello diretto, come dimostrano i dettagli. Ma può essere stato il mediatore dello schema, tanto più che era creduto il sarcofago del Santo Pontefice Leone I, in cui Leone III avrebbe trovato la sua (seconda?) sepoltura<sup>30</sup>. Ma su ciò torneremo in seguito. Se prendiamo una composizione paleocristiana di questo genere quale matrice del mosaico leonino, allora bisognerebbe descrivere la genesi del mosaico come segue: Pietro ha cambiato il posto e di conseguenza il significato della scena in questione. Paolo è stato eliminato come non partecipante alla scena storica della missione. La figura di Cristo è stata sostituita con un altro modello, dopo che era stata privata del suo partner originario in seguito al cambiamento di posto di Pietro. Solo l'ampio gesto del braccio destro si è mantenuto, seppure ora con un senso del tutto diverso. Non sappiamo che cosa fosse scritto nel libro aperto, poiché le parole Pax Vobis (Giovanni, 20.21) sono una congettura del restau-

ro del cardinale Barberini e costituiscono un argomento per l'instaurazione della pace nella chiesa nell'Impero al tempo di Carlo (e, così dobbiamo aggiungere, anche al giorno del Barberini)<sup>31</sup>.

E' difficile decidere se i dieci apostoli rimanenti siano stati citati dallo stesso o da un altro esempio paleocristiano. Essi non rappresentano il tipo « acclamazione », come nel sarcofago di Leone, bensì, con le mani coperte dal pallio, il consueto tipo della processione apostolica secondo la quale recano libri, rotuli o corone come lo vediamo nell'arco absidale della basilica eufrasiana di Parenzo (fig. 176)<sup>32</sup> e che possiamo documentare, attraverso la « replica » di S. Maria in Domnica (fig. 178), anche per l'arte paleocristiana di Roma<sup>33</sup>. Nell'eliminazione dell'oggetto portato in offerta dalle figure con le mani coperte vediamo un'altra correzione del modello, che è indicativa del modo di lavorare della nostra scuola. Tramite queste correzioni è stato adattato al nuovo significato un comune tipo di apostolo di età paleocristiana. Può essere quasi certo che questo tipo derivi dall'arte monumentale romana, come pure altri elementi della raffigurazione derivano dalla stessa cerchia di prototipi. Il monte del paradiso e il segmento celeste, che non sono indicati nella narrazione evangelica, sono senz'altro « leitmotive » delle decorazioni absidali paleocristiane. Solo il fondo d'oro dell'abside deriva da una più recente fase di orientamento bizantino della pittura monumentale romana.

Il procedimento descritto chiarisce ora anche la dissonanza della figura di Pietro come conseguenza del cambiamento del posto e del significato. Pietro porta la croce ed in più anche le chiavi, nella mano sinistra, mentre la mano destra tiene il mantello in modo impacciato. Il gesto è stato realizzato evidentemente per il motivo che la mano destra era divenuta libera, in conseguenza della soppressione del rotulo con la Nova Lex, del cui contorno ancora si trova un'eco del mantello. Anche l'inclinazione della testa è una correzione simile del modello. A sua volta lo svolazzante lembo del mantello è un motivo dal « libro dei modelli » della bottega.

Lo stile delle figure come tali non è certo anticheggiante, anzi rivela l'idioma della tradizione di scuola dei nostri mosaicisti. Il ruolo stilistico dei modelli si è rivelato valido su un altro piano: nell'organizzazione della composizione. L'ordinamento tripartito ricorda un « Repraesentationsbild » paleocristiano con la schiera degli apostoli che rendono omaggio al « condottiero celeste », posto sul monte del paradiso. Anche il contrasto tra la ricchezza del movimento di entrambi i protagonisti e la staticità « di fregio » delle figure del collegio apostolico appartiene ai modi linguistici di una tale composizione. Il movimento non tiene luogo nello spazio e nel tempo, ma serve a spiegare il significato.

Prima di tornare di nuovo all'abside leonina, vogliamo rivolgerci alle figurazioni laterali di Costantino (?) e di Carlo (fig. 174). Sfortunatamente è andata perduta ogni evidenza archeologica per il tema sul lato di Costantino (fig. 173). Nondimeno si possono addurre delle buone prove che il cardinale Barberini ha colto nel giusto con l'integrazione della raffigurazione di Costantino. La « tipologia » di Costantino svolse un ruolo ben noto nel concetto politico dei papi Stefano II, Paolo I e Adriano, sebbene negli ultimi anni di Adriano perdesse importanza, per lo meno nella Corrispondenza con la corte franca<sup>34</sup>. Negli stessi anni essa divenne sempre più attuale, sebbene sotto un diverso aspetto, per il papa stesso, il quale si riteneva, in base al falso costantiniano, quale erede dell'impero di Costantino in Occidente<sup>35</sup>. E' di lì comprensibile perché il passato costantiniano del Laterano, Residenza papale, giuocasse un ruolo così importante. Gli autori del falso costantiniano sostenevano che Costantino aveva donato al papa la « domus Faustae » e con le proprie mani avesse porta-

to la terra per la costruzione della basilica del Laterano<sup>36</sup>. Nel battistero lateranense fu mantenuto vivo il ricordo del presunto battesimo di Costantino<sup>37</sup>. Davanti al palazzo del Laterano si trovava il monumento equestre di Marco Aurelio come « *caballus Constantini* »<sup>38</sup>. Sotto Paolo I la cappella dei Franchi presso S. Pietro, S. Petronilla, ebbe un ciclo di affreschi della vita di Costantino<sup>39</sup>.

Assai più importante, però, di questi argomenti mi sembra la posizione della scena costantiniana: perché una figura di Costantino avrebbe avuto un parallelo, in posizione analoga, sull'arco trionfale di S. Pietro. La nota iscrizione della committenza costantiniana accompagnava qui una decorazione musiva, secondo la quale Costantino insieme a Pietro dedicava a Cristo la chiesa<sup>40</sup>. Questa raffigurazione ha forse proprio dato lo spunto per le decorazioni laterali dell'aula leonina. Per il pensiero del medioevo un'analoga posizione e la identità delle figure erano sufficienti per istituire una connessione causale, anche dove differivano i dettagli e la funzione. Se la figura di Costantino era apparsa in S. Pietro come Committente, la sua stessa presenza in un posto analogo dell'aula leonina si poteva interpretare come significativa, tanto più che fra le due stesse absidi, come noi crediamo, ve ne erano di ulteriori. Con la nostra argomentazione si permette così l'ipotesi che la decorazione laterale perduta mostrasse Costantino proprio in una scena d'investitura, che corrispondeva alla scena rimasta. Ma i restanti partecipanti a questa scena devono rimanere ipotetici, come pure la precisa distribuzione dei posti. Tuttavia il confronto fra Cristo e Costantino merita attenzione in quanto esso, sotto altri aspetti, era rappresentato sull'arco trionfale di S. Pietro.

Se il nostro argomento colpisce nel giusto, le due raffigurazioni laterali con le figure di regnanti avrebbero contenuto allusioni ad antichi modelli come, nonostante il tema nuovo, nell'abside. In questo caso, il modello avrebbe suggerito la posizione e il tema del regnante; non tuttavia nel tema dell'investitura, che noi dobbiamo riconoscere quale innovazione carolingia. In verità noi conosciamo raffigurazioni di investiture nel mondo tardo antico, in un altro contesto, come quella del *missorium* di Teodosio, dove l'imperatore in trono consegna il codice della sua nomina ad un impiegato<sup>41</sup>. Però sarà difficile stabilire contatti a questo proposito che oltrepassino caratteristiche generali. D'altra parte non si può mantenere il richiamo ad un'icona votiva bizantina, poiché il modo di stare in ginocchio del papa e del sovrano non può essere scambiato per una *proskynesis*<sup>42</sup>. Per la prima volta, più tardi, nell'abside di S. Maria in Domnica, Pasquale I ha riportato nella raffigurazione dell'abside lo schema di un'icona votiva, la cui ripresa era già facilitata dall'analogia del tema mariano<sup>43</sup> (fig. 178).

Così vorremmo insistere su questa tesi, che nella scelta del posto per la raffigurazione dei due regnanti si intravede una tipologia di Costantino, che non era limitata all'arco absidale, bensì comprendeva anche il significato petriano dell'abside che consisteva nella modificazione della *Traditio Legis* nel nuovo tema della Missione. La chiesa di S. Pietro – lo si tenga ben presente – apparteneva, insieme col Laterano, ai più importanti « monumenti » costantiniani della Roma papale. Se noi dunque paragoniamo l'arco absidale dell'aula leonina e l'arco trionfale di S. Pietro, allora questo accostamento ha bisogno ancora di una giustificazione. Per questo ci viene in aiuto il secondo Triclinio di Leone III al Laterano, la cosiddetta Sala del Concilio: il disegno dell'Ugonio (fig. 183) ci tramanda, per l'arco absidale, un programma (fig. 182) che pure coincide con quello dell'arco trionfale di S. Paolo (fig. 181); mi riferisco soltanto ai ventiquattro seniori e al clipeo del Cristo tra i simboli degli evangelisti<sup>44</sup>. La coincidenza non è casuale, ma voluta. Ciò significa che l'orientamento



verso i programmi paleocristiani già al tempo di Leone III è un fatto che non si può smentire neanche con l'annotazione della presunta interpolazione della figura di Maria nell'abside della Sala del Concilio<sup>45</sup>. Si devono ravvisare dei prototipi paleocristiani anche nella cifrata e attualizzata versione dell'aula leonina. Possiamo andare oltre e avanzare l'idea che nei programmi dei due triclinii le due basiliche apostoliche giuocano un ruolo importante: S. Pietro per il primo triclinio e S. Paolo per il secondo?

Ma prima di ritornare a questo, occorre fare alcune precisazioni sul programma dell'aula leonina, che non è ancora stato qui trattato. Lo si può fare rapidamente, per l'abbondanza della letteratura al riguardo<sup>46</sup>.

La formula di lode dell'antica tabula ansata sul lato di Carlo (fig. 174) è un'importante integrazione del significato. Essa invoca Pietro ed implora il suo aiuto, non solo per Carlo, ma anche per Leone, che invoca al primo posto, davanti a Carlo. Il capo e il protettore della chiesa la rappresentano insieme. Ricevono insieme i simboli della loro autorità dalle mani di Pietro che, da parte sua, come mostra la stessa abside, la riceve da Cristo. L'interpretazione della chiesa è petrina. Leone e Carlo sono visti come portatori della volontà divina nel quadro dell'istituzione della chiesa, che si poneva come erede del potere universale romano. L'abside e l'arco absidale devono essere considerati insieme. La missione degli apostoli è il nucleo del programma. Essa significa il comando che Dio dà alla chiesa, che porti il regno di Dio sulla terra. Le raffigurazioni laterali si ricollegano al pensiero principale e lo proiettano nel tempo presente. Carlo è lo strumento di Dio e aiuta la chiesa ad attuare il suo dovere missionario.

Questa interpretazione ecclesiologica è confermata dai due titoli. L'uno – su cui si è già detto – spiega la raffigurazione dell'abside con le parole di Cristo; l'altro, che corre lungo l'arco dell'abside, porta due citazioni dalla Bibbia con il testo dell'annuncio angelico ai pastori (Luca 2. 14): « Pace in terra ». Integra dunque il primo titulus. Il collegamento programmatico tra le due citazioni evangeliche, al posto tradizionale dei titoli (iscrizioni dedicatorie) porta una novità che si differenzia dagli esempi paleocristiani, come gli stessi temi. Certamente da fonti patristiche deriva un'idea del genere come ha messo in evidenza la Davis Weyer<sup>47</sup>. Il legame tra le due citazioni giuoca infatti un ruolo importante in Orosio che era fra gli « ottimisti » dell'idea imperiale e valutava positivamente anche Costantino. L'annuncio ai pastori viene inteso in relazione alla « pax augusta » grazie ai cui tempi tranquilli gli apostoli assolsero il loro compito. Con questa argomentazione viene affermata nell'aula leonina una nuova pace per la chiesa, della quale ora sarà garante Carlo, suo difensore secondo il compito affidatogli da Pietro. Certo l'idea imperiale di Orosio, anche se ci si richiamava sempre ad essa, non era più, o lo era soltanto parzialmente, valevole, almeno per quanto concerneva l'imperatore come rappresentante dell'Impero cristiano. L'identificazione dell'impero cristiano con la chiesa papale lasciava a Costantino, ed anche a Carlo il solo ruolo di protettore, che può rappresentare il potere di Dio sulla terra nel momento presente solo insieme col papa, e precisamente quale delegato di Pietro. Senza sottovalutare il problema di un'interpretazione completa del programma figurativo, vorrei ora sottolineare il significato ecclesiologico che in nessun modo anticipa il più tardo evento dell'incoronazione di Carlo.

Ma il programma sarà compreso solo parzialmente, se non si comprendono i mezzi con i quali ci si è espressi. La forma di comunicazione del programma contiene, dal canto suo, una dichiarazione che voleva essere compresa. Il ritorno all'uso del mosaico è il primo indizio di una « renovatio », che si intendeva estendere pure alla costruzione e alle componenti

del quadro figurativo; come richiami consapevoli ad una tradizione che offriva gli exempla per le intenzioni del tempo presente. La *forma* della esposizione appartiene inseparabilmente alla esposizione, come mezzo specifico per la comunicazione dei contenuti che trasmette loro una particolare autorità. Ne consegue che lo stile del nostro mosaico non può essere ridotto allo stile delle *figure*. Esso si trova anche, e soprattutto, nella *struttura* della figurazione, e qui è il luogo in cui la *Renovatio* è stata chiara.

Indaghiamo ancora una volta la presumibile genesi del mosaico leonino. Una rappresentazione storico-narrativa prendeva forma con i mezzi di un « Repraesentationsbild » monumentale come era tradizione per l'abside. Questo « Repraesentationsbild » era da sé significativo sia per la sua origine sia per il suo tema. Trovava la sua origine nell'abside di San Pietro e mostrava la Traditio Legis a Pietro in presenza di Paolo.

Questa composizione certamente si è adattata ad un nuovo significato, ad un significato medievale. L'originario significato è stato ridotto e concretizzato in un pensiero posto su due livelli: in primo piano la missione evangelica e, sullo sfondo, la missione politico-ecclesiale di Roma. Pietro cambia di posto e con questo, quantunque la figura sia una citazione, manifesta un nuovo pensiero. Anche il gesto una volta epifanico del Cristo diviene un gesto di indicazione, che mostra la direzione che Egli deve prendere nel mondo. E' Pietro il primo degli apostoli che Egli mette, per così dire, in azione. Il nesso tra il comando e l'esecuzione è evidente nella concordanza delle direzioni del gesto di Cristo e del largo passo di Pietro. La figura di Paolo, che era la terza nell'abside di S. Pietro, è sacrificata alla nuova idea e al riferimento testuale del Vangelo.

Per contro il collegio degli apostoli era indispensabile al tema della Missione. Se veramente l'abside di S. Pietro presentava tre figure, bisognava per esso muovere da altri modelli: da una processione di apostoli con le mani velate, che in questo nuovo tema sono divenute vuote, per la diversa interpretazione che da offerenti li volge in riceventi. Questo procedimento era adatto per rafforzare l'accento su Pietro, come unica figura attiva di apostolo. La combinazione della Traditio Legis e del collegio apostolico era già presente in età paleocristiana, soprattutto sui sarcofagi, dei quali alcuni si trovavano a S. Pietro. Fra questi il già menzionato sarcofago di Leone (fig. 177) merita una particolare attenzione<sup>48</sup>. Non possiamo prendere per certo che Leone III sia stato sepolto subito proprio là dentro, perché vi potrebbe essere stato trasferito solo al tempo di Leone IV (847-55) o addirittura di Pasquale II (1099-1118). Non vi è però alcun dubbio che nel medioevo il sarcofago fosse ritenuto di Leone I (440-61): al più tardi dal momento della sua traslazione nell'oratorio che Sergio II (844-847) aveva fatto costruire per lui e che Leone IV (847-849) aveva sontuosamente rinnovato, ma probabilmente già da prima, al tempo di Leone III. Se dunque, come sono propenso a ritenere, il sarcofago era ritenuto quello di S. Leone I, questo possedeva un'aurea apostolica quanto lo stesso mosaico absidale, che poteva aver inaugurato in S. Pietro il tema della Traditio Legis. Era dunque possibile richiamarsi ad una doppia tradizione papale e petrina insieme, quando si poneva la Traditio Legis nella cerchia degli apostoli e la si costituiva quale punto di partenza del nuovo tema.

Mentre il più importante modello era un « Repraesentationsbild » di carattere simbolico, la replica invece si serviva in modo didattico del riferimento legittimista a un brano testuale evangelico. Il linguaggio simbolico della composizione tardo-romana era reso più attuale dall'esplicita ammonizione tratta dai testi. In questo la rappresentazione si ricollega a un programma che risale ai primi tempi d'oro della chiesa, anche nell'eco del tema costantiniano dell'arco trionfale; permetteva al committente di « vestirne » il programma

nelle forme di una tradizione che era valido rinnovare. Il modello, o i modelli antichi venivano, per così dire, commentati. Tramite il commento immanente si mutava il carattere della figurazione nell'aperto manifesto della rivendicazione papale e petrina insieme, come suggerivano pure le correzioni della scena. I mezzi espressivi sono stati tratti dall'arte « di propaganda » tardo romana, che ha acquistato un nuovo contenuto. Con ciò mettiamo in evidenza una caratteristica essenziale del modo altomedievale di recepire l'antico. Si cita non per la citazione o il modello in sé, bensì nella copia si adatta il modello in maniera di renderlo attuale e originale: questo vuol dire « Renovatio ». Nelle parafrasi di commento veniva offerta la chiave di comprensione dei modelli. Mentre leggiamo il programma carolingio, impariamo a vedere i modelli paleocristiani con gli occhi dell'età carolingia.

\* \* \*

In epilogo vogliamo porre i mosaici dell'aula leonina nel contesto della rinascenza a Roma, di cui costituiscono l'incunabolo. Le nostre conclusioni attribuiscono a Leone III il ruolo di « renovator » di una grande tradizione romana. Esse completano ciò che già sapevamo sul ruolo di Leone III quale committente di edifici e mosaici. In S. Susanna viene modificato uno schema absidale con sette figure, di provenienza paleocristiana: nei posti esterni si trova, oltre al committente Leone, il franco Carlo <sup>49</sup>. Ancora una volta entrambi sono appaiati come già nell'aula leonina. Con l'inclusione del sovrano, il significato si modifica in un panorama dei rappresentanti perenni e attuali della Chiesa romana.

L'arco absidale dei SS. Nereo e Achilleo rappresenta uno delle ultime opere di restauro di Leone III <sup>50</sup>. L'antico « titulus Fasciolae » fu rinnovato dalle fondamenta e ottenne, insieme alla traslazione delle reliquie dalle catacombe romane, un nuovo programma sull'abside e sull'arco absidale, programma realizzato con i mezzi espressivi tratti dall'arte paleocristiana (fig. 179). La croce gemmata fra gli agnelli nell'abside sorprende a Roma, dove gli agnelli apparivano soltanto nelle zone secondarie. E' dunque assai interessante leggere nel Liber Pontificalis che Leone aveva subito prima fatto restaurare S. Apollinare in Classe a Ravenna con grande spesa <sup>51</sup>. Soprattutto lì gli agnelli, come pure la croce gemmata, avevano un posto di preminenza nella raffigurazione. Il cubicularius di Leone, Crisafio, che era stato mandato a Ravenna come organizzatore dei restauri, potrebbe essere stato il tramite del modello da Ravenna a Roma. Si apre così la possibilità che la composizione absidale romana, che fu realizzata solo un anno dopo, sia da ritenere come un distillato o una parafrasi del più complesso programma di S. Apollinare in Classe e con ciò si inserisca nel contesto di una Renovatio.

Ed ancora un'altra cosa. Il Liber Pontificalis non dice che a Classe furono restaurati anche i mosaici. Ma ricorda un rinnovamento completo del tetto dal momento che questo si trovava in uno stato deplorabile: tanto questo che il rinnovamento stesso possono aver toccato la parte alta del mosaico dell'arco trionfale, cosicché si siano resi necessari anche dei restauri ai mosaici. Bisogna ricordarsi di due fatti che meritano la nostra attenzione. Da un lato, la parte più alta della raffigurazione, sull'arco trionfale, contiene addirittura un programma « romano » con il clipeo del Cristo tra i simboli degli evangelisti, che si pone in analogia con la zona corrispondente di S. Paolo f.l.m. (fig. 181) <sup>52</sup>. Dall'altro lato proprio questa parte è, come stile, chiaramente distinta dalla processione degli agnelli. Se la « zona degli agnelli », secondo il Ricci, ha subito un restauro nel VII secolo, la data della parte alta è ancora oggi controversa <sup>53</sup>. La più nuova e più dettagliata analisi di essa, ci viene offerta dal Mazzotti, il quale sostiene, con argomenti convincenti, che vi fu un completo rinnova-

mento sotto Leone III. Non solo i colori sono tutt'altri e cambiano il fondo da oro in azzurro; anche compositivamente l'arco absidale è divisibile in due parti: dal punto di vista formale tramite l'inserzione di una linea di separazione, e dal punto di vista del contenuto tramite la combinazione di una processione di agnelli con la visione divina apocalittica, che noi conosciamo a Roma come oggetto di adorazione da parte dei ventiquattro seniori<sup>54</sup>. Fin tantoché le argomentazioni del Mazzotti non saranno confutate, noi dobbiamo con lui proporre l'origine carolingia della parte superiore della decorazione di Classe senza suggerirne con ciò l'attività di un'officina romana, che è da escludere per considerazioni stilistiche.

Queste osservazioni acquistano tanto più peso in quanto era proprio Leone III colui che prima aveva fatto riprodurre il completo programma dell'arco trionfale di S. Paolo nella Sala del Concilio<sup>55</sup>. Ma questo non è tutto. Per la stessa basilica di S. Paolo il Liber Pontificalis ci tramanda che fu realizzato un restauro di Leone III, simile a quello operato in Classe<sup>56</sup>. Vi erano stati tali danni in seguito ad un terremoto che si dovette restaurare il tetto « al di sopra dell'altare ». Come si spiega il fatto che nelle due chiese in uno stesso posto si veda un programma iconografico *analogo* e che siano state oggetto di un *analogo* restauro? Non voglio andare così oltre, al punto da valutare l'arco trionfale di S. Paolo, che reca un titulus di Leone I e di Galla Placidia, come una invenzione carolingia<sup>54</sup>. Ma si deve considerare seriamente che qui Leone III ha restaurato un programma del tempo del suo omonimo Leone I e che questo restauro ha costituito un impulso per le sue imprese originali.

Con queste osservazioni si apre un inaspettato collegamento tra il restauro tecnico e la renovatio artistica dei programmi paleocristiani, all'incirca analogo al procedimento che ci è noto dal tempo del Cavallini, e proprio per S. Paolo. Certamente non furono della stessa ampiezza del Duecento, ma non debbono essere sottovalutate.

Torniamo dunque alla composizione absidale ai SS. Nereo e Achilleo che può associarsi a quella di Classe come testimonianza di una Renovatio.

Più difficile è dimostrare il medesimo fatto per le tre scene dell'arco absidale, che derivano da altre fonti e si pongono in un'altra tradizione. Bisogna tuttavia ricordare che esse sono legate a un'opera straordinaria della Renovatio alla corte carolingia: con il cosiddetto « arco di Eginardo »<sup>58</sup>. Quest'arco, che serviva da sostegno di croce, non era solo una riproduzione in miniatura di un arco trionfale romano, ma era anche indebitato come portatore del programma iconografico alla doppia tradizione romana di un « arcus triumphalis » imperiale ed ecclesiale insieme. Esso sosteneva una croce simile a quella che si sarebbe vista « dietro » l'arco absidale dei SS. Nereo e Achilleo. Il collegamento tra il « primo Adventus » di Cristo nelle scene biografiche e il « secondo Adventus » alla fine dei giorni è reso qui e là similmente plausibile tramite questa croce splendente in cielo come « trophaeum aeternae victoriae »<sup>59</sup>. Per l'analogia tra un arco imperiale e un arco precedente il transetto o sovrastante l'abside è importante che il Liber Pontificalis, nella vita di Leone III, menzioni questo secondo per la prima volta come « arcus triumphalis »<sup>60</sup>.

Accanto alla costruzione di chiese come S. Susanna e i SS. Nereo e Achilleo, hanno grande importanza nell'attività edificatoria di Leone III le tre grosse aule di palazzo. Esse manifestano uno stesso programma costruttivo imperiale e seguono gli esempi imperiali soprattutto nel campo della nuova Roma « costantiniana » ed imperiale d'oriente. L'aula leonina viene definita come « il più grande di tutti (gli altri) triclinii » e come luogo per le riunioni della chiesa e per i conviti di stato<sup>61</sup>. Secondo la stessa fonte essa era tutta sontuosamente adorna di marmi e di porfido, dunque di spoglie antiche. Mentre l'abside principale

era decorata a mosaico, il Liber Pontificalis ricorda decorazioni ad affresco per entrambe le absidi laterali, del cui soggetto non si sa nulla. La pianta triconca denunciava un carattere imperiale. Essa costituiva un pendant della « regia » nel palazzo di Aquisgrana<sup>62</sup>.

Triconco era anche il grande triclinio in Acoli presso S. Pietro, nel quale Leone fece « decorare un'abside con mosaici mentre le absidi di destra e sinistra furono decorate con affreschi al di sopra di lastre marmoree »<sup>63</sup>. Sfortunatamente questo programma è andato completamente perduto.

Abbiamo una conoscenza del programma generale solo per quanto riguarda il secondo triclinio lateranense (fig. 185), che più tardi fu detto Sala del Concilio<sup>64</sup>. Tra le tre aule è quella con la pianta più interessante. R. Krautheimer ha di recente riproposto una vecchia idea del Lauer e sostiene la tesi che l'ambiente dalle undici absidi, di cui cinque su ogni lato lungo, recepisce un modello nel palazzo imperiale costantinopolitano, verosimilmente identificabile con la « sala dei diciannove divani »<sup>65</sup>. La sala è per così dire l'espressione *architettonica* di quelle ambizioni imperiali del papa, che trovavano la loro corrispondenza *letteraria* nel Constitutum Constantini<sup>66</sup>. In questa sala era stato progettato un programma, paleocristiano e romano insieme, di cui si è detto sopra. Questo non si limitava solo al mosaico principale, ma riguardava anche gli affreschi delle dieci absidi laterali. Per questo unico caso il Liber Pontificalis rompe il suo consueto silenzio sul tema della decorazione murale e ci dà un'informazione significativa: nelle dieci absidi erano raffigurate le « predicazioni degli apostoli davanti alle genti »<sup>67</sup>; dunque temi che ci ricordano la « Missione » dell'abside. Ma come mai sono solo *dieci* le missioni degli apostoli? Il Lauer, dal canto suo vide in ciò una inconseguenza e non comprese per nulla l'idea di fondo che già era specificata dalla forma architettonica e che veniva ulteriormente spiegata nelle raffigurazioni<sup>68</sup>. La chiave di quest'idea si trova nell'abside principale e nel suo tema.

Il noto disegno dell'Ugonio (fig. 183) mostra qui uno schema absidale di sette figure con le persone dei committenti ai margini<sup>69</sup>. La presunta Maria orans posta al centro si è rivelata, in seguito ad una nuova lettura della sua iscrizione, un Salvatore, alla cui sinistra si trova Pietro. Poiché il Panvinio, oltre alla figura di Maria che può avere scambiato con quella del mosaico di S. Susanna, riporta un Paolo, possiamo di conseguenza supporre che i dioscuri romani Pietro e Paolo stessero ai lati di Cristo (fig. 13). Erano queste due figure che completavano il ciclo dei dodici apostoli insieme ai dieci delle absidi laterali. Senza il suo ordine a coppia non sarebbe stato chiaro il completamento del collegio dei dodici apostoli. Quanto fosse preminente la loro posizione nel mosaico absidale, emerge con tutta chiarezza dal titulus, che era scritto nella « tribuna in mosaico » ed era di conseguenza autentico: con esso si invoca Dio a proteggere « questa Domus » e si ricordano gli exempla del salvataggio di Pietro e Paolo dal naufragio<sup>70</sup>. Non è necessario supporre con il Wilpert una seconda zona decorata, dove erano state messe una « navicella » e una scena analoga con Paolo<sup>71</sup>. Il titulus appartiene generalmente, e chiaramente anche qui, proprio alla decorazione dell'abside. Esso nomina le tre figure, che nell'iconografia absidale romana si trovano al centro della figurazione secondo il posto loro attribuito dalla tradizione antica: Cristo con Pietro e Paolo. Nell'accento alla « dextera Domini » si può vedere un'allusione alla destra alzata della figura di Cristo, poiché il gesto di orante del disegno dell'Ugonio (fig. 183) è un fraintendimento della nota figura del Salvatore, che noi abbiamo trovato nell'aula leonina e in molte absidi paleocristiane di Roma. Questa figura del Salvatore non era limitata al tema della Traditio Legis, ma era stata scelta anche per altri programmi, tra cui quello di S. Andrea in Catabarbara (468-83)<sup>72</sup>. Le figure dei principi degli apostoli in questo mo-

saico (fig. 184) svolgevano un tipo canonico e ben conosciuto<sup>73</sup>. Secondo questo stesso tipo furono riprese ancora nella rinnovata abside di S. Paolo sotto Onorio III, nel 1220 circa<sup>74</sup>. Dobbiamo dunque ritenere che l'originaria abside di S. Paolo conteneva proprio la triade, che noi conosciamo da tanti esempi secondari e che potremmo ricostruire anche nella sala del Concilio? Questa supposizione acquista peso se noi ci ricordiamo che l'arco absidale appartenuto alla sala del Concilio costituisce un'eco esatta dell'arco trionfale di San Paolo. Se anche l'abside seguiva il modello di S. Paolo ciò significa che Leone III volle scegliere un modello chiaro che chiarificasse il senso delle « predicazioni degli apostoli alle genti » nelle absidi laterali: un modello tratto dalla basilica dell'apostolo delle genti S. Paolo. Leone III ha favorito e colmato di doni questa basilica come S. Pietro. Tra le molte donazioni alla « basilica doctoris mundi » merita attenzione una stoffa dipinta con Cristo e i due principi degli apostoli « gentibus praedicantes »<sup>75</sup>.

Anche l'abside della Sala del Concilio attribuiva ai « Dioscuri romani » ai lati del Cristo il significato di « gentibus praedicantes » sebbene la predicazione non fosse raffigurata come tale, poiché questo significato era chiaramente deducibile, senza possibilità di errore, dal contesto degli altri dieci apostoli predicatori. Ancora più importante era l'accentuazione davvero ingegnosa e altamente concreta del primato della chiesa romana, tramite il legame della coppia degli apostoli più importanti in un'unica abside nel posto più importante dell'aula, sopra il trono del « summus pontifex et universalis papa »<sup>76</sup>. Non poteva venire raffigurata più felicemente l'idea della centralità di Roma, che il Liber Pontificalis formula come segue: « sedes apostolica quae est caput omnium Dei ecclesiarum »<sup>77</sup>. In questo senso il programma figurativo che si estendeva sopra il trono del papa si può intendere come il cuore del quadro universale dell'Ecclesia in questo mondo. I mosaici dell'arco absidale completano questo quadro della Chiesa celeste e terrena. Era solo questa raffigurazione non papale che Carlo sceglieva per la sua Cappella palatina di Aquisgrana<sup>78</sup>.

<sup>1</sup> R. KRAUTHEIMER, *The Carolingian Revival of early Christian Architecture*, in: *The Art Bulletin* 24, 1942, p. 15-23.

<sup>2</sup> Cf. C. DAVIS-WEYER, *Die Mosaiken Leos III. und die Anfänge der Karolingischen Renaissance in Rom*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 29, 1966, p. 111-132, e specialmente p. 113.

<sup>3</sup> *Le Liber Pontificalis*, ed. L. Duchesne (Paris 1892), II, p. 1-34. Cfr., per le liste cronologiche delle donazioni, ibid. p. 11 s. e anche CH. HÜLSEN, *Osservazioni sulla biografia di Leone II nel Liber Pontif.*, in: *Atti Pontif. Accad. Romana di Archeol. Rendiconti*, 1, 1923, pp. 107-119.

<sup>3a</sup> C. DAVIS-WEYER, *Karolingisches und Nicht-Karolingisches in zwei Mosaikfragmenten der vatikanischen Bibliothek*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 37, 1974, S. 31-39.

<sup>4</sup> Bibliogr. per l'Aula Leonina: vedi n. 2 e anche: C. DAVIS-WEYER, *Eine patristische Apologie des Imperium Romanum und die Mosaiken der Aula Leonina*, in: *Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien H. Kaufmann zum 70. Geburtstag 1966* (Berlin 1911), p. 71-83. Inoltre cfr. PH. LAUER, *Le Palais du Latran* (Paris 1911), p. 105 ss., 303 ss.; J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert* (Freiburg i. Br. 1916) II, p. 155 ss.; P. E. SCHRAMM, *Die zeitgenössischen Bildnisse Karl d. Gr.*, in: *Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance* 29, 1928, pp. 3-20; G. B. LADNER, *Die Papstbildnisse der Altertums und des Mittelalters I* (1941), p. 113 ss.; S. WAETZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom* (1964), p. 40 e figg. 120-122; G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle Chiese di Roma I* (Rom 1967), p. 225 ss. e II, tav. XXIX; G. MATTHIAE, *Pittura politica del Medioevo Romano* (Roma 1964), p. 29 ss.; P. CLASSEN, *Karl d. Gr., das Papsttum u. Byzanz*, in: *Karl der Grosse Bd. I* (Düsseldorf 1965), S. 537 ss., in part. 575 ss.; H. BEUMANN, *Das Paderborner Epos u. die Kaiseridee Karls d. Gr.* (in: *Karolus Magnus et Leo Papa. Ein Paderborner Epos vom J. 799*) (P. 1966), p. 1 ss. e esp. 40 ss.

<sup>5</sup> SCHRAMM, *op. cit.* (n. 4).

<sup>6</sup> Cf. la bibliografia in n. 4.

<sup>7</sup> N. ALEMANNUS, *De Lateranensibus parietinis ab... Domino D. Francesco Cardinale Barberino restitutis* (Roma 1925). Cfr. il testo dedicatorio a Urbano VIII.

<sup>8</sup> Cfr. n. 7.

<sup>9</sup> ALEMANNUS, *op. cit.*, tav. II e III.

<sup>10</sup> ALEMANNUS, *op. cit.*, p. 57. Iscrizione dedicatoria.

<sup>11</sup> Ibid., 44 e p. 57.

<sup>12</sup> ALEMANNUS, *op. cit.*, 57. (Iscrizione dedicatoria) e p. 55 ss.

<sup>13</sup> Ibid. p. 56 f.: «Hoc eius imaginis exemplum quod unicum nobis.. relinquebatur, ..non sine divino nutu, post diuturnam indagacionem nactus est» (cfr. Barberini). Ha cercato questa «memoria» «incredibili studio» e «summa felicitate» l'ha trovata. L'iscrizione dedicatoria ci informa, che il Cardinale «labansque olim dexterum apsidis emblema antiquariorum diligentia coloribus exceptum... ad priscum exemplum summa fide ex musivo restituit».

<sup>14</sup> Alla persona di Massarelli cfr. DAVIS-WEYER, *op. cit.*, (n. 4), p. 73 ss con una critica degli argomenti del Cardinale.

<sup>15</sup> Cfr. n. 14.

<sup>16</sup> ALEMANNUS, *op. cit.*, p. 57.

<sup>17</sup> ALEMANNUS, *op. cit.*, p. 58 ss., 69 ss. e in part. 135 ss. (defendendo il mosaico come rappresentazione del «ius et autoritatem imperii transferendi» contro la critica contemporanea).

<sup>18</sup> Ibid., p. 58 s., 71 s. Vedi anche le intenzioni connesse colla statua equestre, opera di Agostino Cornacchini, la quale è stata commissionata da Clemente XI, 1724-25 e collocata nel portico di S. Pietro, come pendant al Costantino del Bernini. Nella «relazione» che è stata pubblicata insieme alla collocazione della statua, si parla dagli «due grandi, magnanimi ed invitissimi Imperatori» che erano «pronti alla custodia e difesa della Chiesa Cattolica». Negli stucchi dell'Ottoni che si trovano alla volta sopra la statua, si trovano dei riflessi dai mosaici dell'Aula Leonina. Si deve, però, notare una differenza al tempo del Barberini che esiste nell'uso del prototipo: Carlomagno, qui, non serve più come prototipo dell'imperatore, ma del re di Francia che anche si vedeva come successore di Carlomagno. Cfr. R. WITTKOWER, *Cornacchinis Reiterstatue Karls des Grossen in St. Peter*, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von L. Bruhns, F. Graf Wolff Metternich, L. Schudt* (München 1961), p. 464 ss.

<sup>19</sup> Ebda p. 78, esp. 136 s.: «tota igitur universaque imperii translata causa Leo fuit» (138).

<sup>20</sup> V. la dedicazione, da parte di Alemanni a Urbano VIII: «vetus ac celebre Pontificiae autoritatis monumentum».

<sup>21</sup> Cfr. n. 2, 4 e 3a.

<sup>22</sup> Cfr. pp. 120 e 122.

<sup>23</sup> S. DAVIS-WEYER, *op. cit.*, (cfr. n. 2), p. 124 ss. e fig. 25.

<sup>24</sup> I. CIAMPINI, *Vetera monumenta I* (Roma 1699), tav. XXXIX e XL.

<sup>25</sup> C. DAVIS-WEYER, *Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge*, in: *Münchener Jahrbuch der bildende Kunst* 3. F. 12, 1961, p. 7-45, colla bibliografia precedente.

<sup>26</sup> Vedi T. BUDDENSIEG, *Le coffret en ivoire de Pola, St.-Pierre et le Latran*, in: *Cahiers Archéologiques* 10, 1959, p. 157 ss., in part. 163; W. N. SCHUHMACHER, *Dominus legem dat*, in: *Römische Quartalschrift* 54, 1959, p. 1 ss.

<sup>27</sup> DAVIS-WEYER, *op. cit.*, (cfr. n. 25), passim.

<sup>28</sup> *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, ed. F. W. Deichmann, Vol. I (Wiesbaden 1967), No. 675 (colla bibliografia) e tav. 103.

<sup>29</sup> C. Ihm però ha proposto un'archetipo monumentale con tutti gli apostoli (C. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, p. 18 ss). Questa tesi non è confutata definitivamente con gli argomenti stilistici dalla Davis-Weyer (*op. cit.*, v. n. 25, p. 11 ss). La derivazione del tipo ampliato dalla scultura sepolcrale, proposta dalla Davis, anche rimane ipotetica.

<sup>30</sup> Cfr., p. e., P. ARINGHI, *Roma subterranea novissima I* (Venezia 1659), p. 188 e G. G. BOTTARI, *Roma sotterranea I* (Roma 1737), p. 105 ss., in part. p. 113 s. e tav. XXVIII. Importantissimi le osservazioni di Tiberio Alfarano (1589-90): cfr. M. CERRATI, *Tiberii Alfarani De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura* (Roma 1914), p. 38 ss e n. 4. Qui si trovano le fonti per il sepolcro di Leone I. Secondo il Mallius è solo Pasquale II (1099-1118) il quale avrebbe riunito i corpi degli tre papi omonimi nel sepolcro di Leone I.

<sup>31</sup> ALEMANNUS, *op. cit.*, (vedi n. 7), p. 52.

<sup>32</sup> IHM, *op. cit.*, (vedi n. 29), p. 167 ss. e tav. XV.2.

<sup>33</sup> MATTHIAE, *Mosaici, op. cit.*, (vedi n. 4), p. 235 ss e fig. 145.

<sup>34</sup> Vedi H. FICHTEAU, in: *Mitteilungen des Instituts f. Österreich. Geschichtsforschung* 1951, p. 27 ss e E. EWIG, *Das Bild von Konstantin d. Gr. in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters*, in: *Historisches Jahrbuch* 75, 1956, pp. 1-46; P. CLASSEN, *op. cit.*, (cfr. n. 4), passim e H. BEUMANN (ibidem), p. 42 s.

<sup>35</sup> Edizione del testo: H. FUHRMANN, *Das Constitutum Constantini* (Konstantinische Schenkung) (Fontes juris Germanici antiqui) (Hannover 1968). La datazione definitiva del C.C., secondo il Fuhrmann, ancora rimane aperta. Qui, accettiamo la datazione al tempo di Adriano I o del suo predecessore Paolo I – una datazione che sembra di essere la giusta, se anche non ancora condivisa da tutti. Recentemente H. FUHRMANN, *Das frühmittelalterl. Papsttum u. die Konstantinische Schenkung*, in: *Settimane di studio del Centro Italiano di studi sull'alto medioevo* XX, Spoleto, 1973, p. 257 ss. (con datazione prima del 806), e anche CLASSEN, *op. cit.*, (cfr. n. 4), p. 544, n. 18, p. 550, 557 (e p. [78] ss. dell'estratto ampliato, 1968).

<sup>36</sup> FUHRMANN, *op. cit.*, p. 84.

<sup>37</sup> Per il battesimo di Costantino, cfr. ibidem, p. 74 ss. Leone III ha fatto restaurare il battistero: cfr. il *Liber Pontificalis*, *op. cit.*, (cfr. n. 3), II, p. 17.

<sup>38</sup> Per il caballus, v. A. APOLLONI, *Vicende e restauri della statua equestre di M. A.*, in: *Atti e Memorie d. R. Accademia di S. Luca*, 2, Annuario, 1912, p. 2 s. Nel settimo secolo originava una raccolta con iscrizioni dal tempo di Costantino nella quale troviamo, p.e., L'Arcus e la Basilica Vaticana: G. B. DE ROSSI, *Inscriptiones christianae urbis Romae II.1*, (1866), p. 5 ss.; cfr. A. GRAF, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medioevo II*, (1883), p. 46 ss. e H. GRISAR, in: *Analecta Romana*, 1, 1889, p. 131 ss. Cfr., per gli itinerari e l'Anonimo Einsidlensis H. JORDAN, *Topographie der Stadt Rom im Altertum II*, (1871), p. 646 ss. e TH. MOMMSEN, *Epigraphische Analecten I*, (1913), p. 65. La statua equestre come monumento giuridico è stato trattato da A. ERLER, *Lupa, lex und Reiterstandbild im mittelalterlichen Rom* (Wiesbaden 1972).

<sup>39</sup> *Liber Pontificalis*, *op. cit.*, (v. n. 3), I, p. 446, n. 5. Cfr. E. CASPAR, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, serie 3, vol. V., 54, 1935, p. 40 s. Nell'atrio di S. Pietro si vedeva un'immagine di Costantino « in fronte super portico »: ROSSI, *op. cit.*, (v. n. 38), II.1, p. 55, no. 11. V. anche nostra n. 40.

<sup>40</sup> Per la nota iscrizione v. ROSSI, *op. cit.*, (cfr. n. 38), II. 1, p. 20, n. 6 e E. DIEHL, *Inscriptiones Latinae Christianae Veteres I*, (1925), N. 1752. La descrizione del mosaico, da parte del Cardinale Jacobacci (da 1503 Canonico di S. Pietro), è stata discussa da A. L. FROTHINGHAM, *Une mosaïque constantinienne inconnue à St. Pierre de Rome*, in: *Revue Archéologique*, 1883, p. 68, ss.: « ... cum adhuc temporibus nostris fuerit, in ecclesia S. Petri in frontispitio maioris arcus ante altare maius Constantinus imperator in musivo depictus, litteris aureis ostendens Salvatori et b. Petro apostolo ecclesiam ipsam a se aedificatam... ».

<sup>41</sup> R. DELBRUECK, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, (1929), p. 235 ss. e IDEM, *Spätantike Kaiserporträts*, (1933), p. 200 e tav. 94-98.

<sup>42</sup> V. però C. DAVIS-WEYER, *op. cit.*, (v. n. 2), p. 125.

<sup>43</sup> Cfr., per quest'abside, n. 33. Il papa sta inginocchiato davanti alla Madonna e prende un suo piede nella mano. Questa posa che significa un atto di subordinazione, si deve forse derivare dall'icona votiva di Giovanni VII (705-07), detta Madonna della Clemenza (C. BERTELLI, *La Madonna di S. Maria in Trastevere*, Roma 1961). Le schiere angeliche sono forse un « afterthought », destinate ad armonizzare la differenza, tra l'icona e l'abside. La scelta del prototipo che sorprende dopo che abbiamo visto i programmi leoniani, forse aveva delle ragioni politiche le quali dovrebbero esser studiate in uno studio proprio.

<sup>44</sup> LAUER, *op. cit.*, (v. n. 4), p. 103 ss., 403 s. e 557; WILPERT, *op. cit.*, (v. n. 4), II, p. 159 ss.; DAVIS-WEYER, *op. cit.*, (v. n. 2), p. 126 s.; la fig. 122 nel volume del WAETZOLDT, *op. cit.*, (v. n. 4), erroneamente riproduce l'Aula Leonina. Il *Liber Pontificalis*, *op. cit.*, (v. n. 3), II, p. 11, descrive la costruzione e la decorazione dell'edificio (con acubita e col bacino di porfido) e anche il restauro sotto Leone IV. Vedi anche p. 122.

<sup>45</sup> DAVIS-WEYER, *op. cit.*, (v. n. 2), p. 126. La signora Davis, per la prima volta, ha letto l'iscrizione « Saluator » nella figura centrale del disegno dell'Ugonio (v. la nostra p. 122). Il disegno dell'Ugonio contraddice la tesi del Wilpert che l'abside avrebbe avuto due zone.

<sup>46</sup> Cfr. le indagini del P. E. SCHRAMM, P. CLASSEN e H. BEUMANN, (v. n. 4). Per le formule di laudes v. C. DAVIS-WEYER, (p. 77, n. 43).

<sup>47</sup> C. DAVIS-WEYER, *op. cit.*, (v. n. 4), p. 77 ss.

<sup>47a</sup> Cfr. le importanti osservazioni, per i titoli di altare da parte di Adriano, del BEUMANN, (v. n. 4), p. 47 ss.

<sup>48</sup> V. n. 30.

<sup>49</sup> C. DAVIS-WEYER, *Das Apsismosaik Leos III. in S. Susanna*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 28, 1965, pp. 177-194.

<sup>50</sup> *Liber Pontificalis*, *op. cit.*, (v. n. 3), II, S. 33; G. MATTHIAE, *Mosaici*, *op. cit.*, (v. n. 4) p. 229 ss. e figg. 136-143; A. GUERRIERI, *La chiesa dei Ss. Nereo ed Achilleo* (Roma 1951), p. 62 ss. e 111 ss.; H. BELTING, *Der Einhardsbogen*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 36, 1973, p. 93 ss. e specialmente, p. 103 ss. con fig. 5.

<sup>51</sup> *Liber Pontificalis*, *op. cit.*, (v. n. 3), II, p. 31 s. Cfr. IHM, *op. cit.*, (v. n. 29), p. 70 ss., 117 s. e 165 ss.; E. DINKLER, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, (1964), passim; F. W. DEICHMANN, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, (Baden-Baden 1958), tavv. 383-413, e IDEM, *Ravenna. Geschichte und Monumente*, (Wiesbaden 1969), p. 257 ss. Vedi anche n. 53.



<sup>52</sup> ST. WAETZOLDT, *Zur Ikonographie des Triumphbogenmosaiks von St. Paul in Rom*, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von L. Bruhns, F. Graf Wolff Metternich und L. Schudt* (München 1961), p. 19 ss.; IDEM, *op. cit.*, (v. n. 4), p. 64.

<sup>53</sup> Cfr. C. RICCI, *Tavole storiche dei Mosaici di Ravenna*, (Roma 1935), Fasc. 7, tav. LXVI; M. MAZZOTTI, *La basilica di Sant'Apollinare in Classe*, (1957), p. 84, 180 ss. e tav. VII A; DEICHMANN, *Ravenna, op. cit.*, (v. n. 51), p. 276 s. e tav. 292; RICCI e DEICHMANN, ambedue propongono una datazione al VII secolo per le due zone superiori dell'arco trionfale di Classe.

<sup>54</sup> In questo luogo, il problema della datazione non può essere discusso per esteso. Perciò mi riferisco alle conclusioni convincenti del Mazzotti. La processione degli agnelli la quale non conduce, come si dovrebbe aspettare, ad un agnello divino, è arrestata, all'improvviso, da una cornice gemmata. La zona superiore viene da una tradizione iconografica diversa. Qui, anche i colori cambiano. Oro è usato neanche nel clipeo del Cristo, ma invece sostituito da giallo. I dettagli anche sono tutt'altri: vedi le forme delle nuvole. Non si può obiettare che non sia possibile paragonare questa zona del nono secolo con i mosaici contemporanei di Roma, perché non sappiamo nulla dell'arte Adriatica di questo periodo.

<sup>58</sup> BELTIN:, *op. cit.*, (v. n. 50), p. 93 ss.

<sup>56</sup> *Liber Pontificalis, op. cit.*, p. 9.

<sup>57</sup> Si deve ammettere che il clipeo del Cristo, dal principio, abbia interrotto il titolo nel centro dell'apertura dell'arco. Anche l'iconografia del Cristo Helios nella raggiatura non sembra essere un'invenzione del medioevo, e lo stesso si può dire riguardo alla differenziazione tra l'Ecclesia ex circumcissione (S. Pietro ed i profeti, caratterizzati per i seniores nel lato del Vecchio Testamento) e l'Ecclesia ex gentibus (S. Paolo e gli apostoli, nel lato del ciclo degli apostoli): vedi WAETZOLDT, *op. cit.*, (v. n. 44). Dall'altro lato, il mosaico non è autentico e nulla si sa sulla sua storia, la storia dei suoi restauri.

<sup>58</sup> BELTING, *op. cit.*, (v. n. 50), p. 93 ff.

<sup>59</sup> Cfr. il titolo dell'Arco di Eginardo.

<sup>60</sup> I primi esempi, però, datano dal tempo di Pasquale I: BELTING, *op. cit.*, (v. n. 50), p. 105.

<sup>61</sup> *Liber Pontificalis, op. cit.*, II, p. 3 s.

<sup>62</sup> L. HUGOT, *Die Pfalz Karls des Grossen in Aachen*, in: Karl der Grosse, ed. W. Braunsfels, Band III, (Düsseldorf 1965), p. 534 ss.

<sup>63</sup> *Liber Pontificalis, op. cit.*, II, p. 8.

<sup>64</sup> Cfr. n. 44 e n. 65.

<sup>65</sup> R. KRAUTHEIMER, *Die Decantheacubita in Konstantinopel. Ein kleiner Beitrag zur Frage Rom und Byzanz*, in: *Tortulae, Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten* (30. Suppl. heft der Röm. Quartalschrift, 1966), p. 195 ss. e tavv. 46-47.

<sup>66</sup> Cfr. n. 35.

<sup>67</sup> Cfr. n. 44.

<sup>68</sup> Cfr. n. 44.

<sup>69</sup> Cfr. n. 44.

<sup>70</sup> Cfr. LAUER, *op. cit.*, (cfr. n. 4), p. 484 e 577: « Deus cuius Dexterā b. Petrum ambulāntem in fluctibus, ne mergeretur, erexit et coapostolum eius Paulum ter naufragantem de profunda pelagi liberavit: Tua sancta Dexterā protegat domum istam et omnes fideles convivantes qui de donis Apostoli Tui hic letantur ».

<sup>71</sup> Cfr. n. 44.

<sup>72</sup> IHM, *op. cit.*, (v. n. 29), p. 28 s., 154 s. e tav. VIII.1; WAETZOLDT, *op. cit.*, (v. n. 4), p. 29 s. e fig. 15; cfr., anche, DAVIS-WEYER, *op. cit.*, (v. n. 25).

<sup>73</sup> DAVIS-WEYER, *op. cit.*, (v. n. 25). Ambedue gli apostoli tengono nella mano sinistra un rotolo, mentre la mano destra è avvolta nel manto. Acclamano il Cristo. In questi tipi di figure si trovano già sulla cassetta di Pola (BUDDENSIEG, *op. cit.*, v. n. 26), se anche con un centro diverso. I nostri tipi di apostoli sono citati, con massima esattezza, ancora nel secolo XII nelle absidi di S. Maria in Trastevere e S. Francesca Romana.

<sup>74</sup> MATTHIAE, *op. cit.*, (v. n. 4). Sembra che sono solo queste due figure che erano conservate o, meglio, ripetute tra le 5 figure. La figura del Cristo in trono si trova anche nell'abside di S. Pietro, rifatto sotto Innocenzo III. Non sappiamo per sicuro, come era il mosaico originale di S. Paolo. Solo le figure di S. Pietro e Paolo che sono delle citazioni fedeli, possono fornirci una chiave per la ricostruzione della composizione paleocristiana. Non si può escludere che tale composizione era il prototipo per il mosaico di S. Andrea (v. n. 72). Si deve notare con attenzione il testo del *Liber Pontificalis* (*op. cit.*, II, p. 2), informanteci che Leone III « seu et cameram eiusdem basilicae in modum b. Petri apostoli noviter fecit ». Che vuol dire? La parola "Camera", dallo stesso testo, è anche usato per l'abside dell'Aula Leonina.

<sup>75</sup> *Liber Pontificalis, op. cit.*, II, p. 10. Cfr. *ibidem*, p. 2 per la donazione di un'« imago aurea » con Cristo ed i 12 apostoli sull'altare maggiore di S. Paolo.

<sup>76</sup> V. il testo del *Constitutum Constantini*, ed. Fuhrmann (*op. cit.*, v. n. 35), p. 87, l. 216. Il testo mantiene che Costantino avrebbe portato materiale per i XII fondamenti (sic!) della basilica Lateranense (*ibid.*, p. 84).

<sup>77</sup> *Liber Pontificalis*, *op. cit.*, II, p. 7. La sentenza del clero che era radunato alla presenza di Carlomagno nell'800, diceva: « Nos sedem apostolicam quae est caput omnium Dei ecclesiarum, iudicare non audemus. Nam ab ipsa nos omnes et vicario suo iudicamur; ipsa autem a nemine iudicatur, quemadmodum et antiquitus mos fuit ». Leggiamo nel *Constitutum Constanti* in maniera simile: « Atque decernentes (cfr. nos Constantinus) sancimus, ut principatum teneat tam super quattuor praecipuas sedes... quamque etiam super omnes in universo orbe terrarum Dei ecclesias; et pontifex qui pro tempore ipsius sacro sanctae Romanae ecclesiae extiterit, celsior et princeps cunctis sacerdotibus mundi existat et eius iudicio... disponantur » (ed. Fuhrmann, *op. cit.*, p. 82 s.).

<sup>78</sup> H. SCHNITZLER, *Das Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle*, in: *Aachener Kunstblätter*, 29, 1964, p. 1 ss. La tesi del Schnitzler che vuole sostituire la figura del Cristo con un agnello, è rifiutata da W. GRAPE, *Karolingische Kunst und Ikonoklasmus*, *ibidem*, 45, 1974, p. 49 ff.

Sono grato, per l'aiuto ricevuto, a proposito della traduzione in italiano al dottore V. Pace, Roma. Devo anche ringraziare, per due disegni di ricostruzione, il dottore D. von Winterfeld, Heidelberg. Finalmente, devo aggiungere i miei ringraziamenti per il prof. W. N. Schumacher, Freiburg, e per il dottore J. Wollesen, Roma.

## DIE ÄLTESTEN DARSTELLUNGEN DER HADESFART CHRISTI, DES EVANGELIUM NIKODEMI UND EIN MOSAIK DER ZENO-KAPELLE

CAECILIA DAVIS-WEYER

Die römische Ikonographie des späten 8. und frühen 9. Jahrhunderts wird von einer Vielzahl heterogener Vorbilder beherrscht. In berühmten Einzelfällen führt das karolingische Erneuerungsbestreben zur Wiederbelebung frühchristlicher Vorlagen, gemeinhin bleiben jedoch byzantinische und östliche Traditionen bestimmend. Sie sind keineswegs einheitlich. So gehen etwa das Fresko Hadrians in S. Maria in Cosmedin oder das Verkündigungsmosaik Leos III. in SS. Nereo ed Achilleo auf Bildprägungen zurück, die zwar ursprünglich byzantinisch sind, aber schon seit dem frühen 8. Jahrhundert in Rom bekannt und eingebürgert waren. Daneben wird es immer wieder zu frischen Schüben östlicher Einflüsse gekommen sein: durch den Import von Vorbildern verschiedener zeitlicher und örtlicher Herkunft, durch die Immigration von Künstlern und Stiftern, und zuweilen durch Übermittlung von Instruktionen<sup>1</sup>. Aus all dem ergibt sich ein sehr kompliziertes und flüssiges Bild, das aber noch immer unvollständig ist, da es mögliche Einwirkungen der zeitgenössischen Kunst Italiens und des Westens ausklammert.

Das Prestige Roms und die Vielfalt der in Rom verfügbaren Modelle spätantiker, byzantinischer und orientalischer Herkunft verleiten dazu, die kunsthistorische Situation Roms im frühen Mittelalter in einer Art Vakuum zu sehen, das zwar von östlichen Einflüssen durchbrochen wird, die Stadt hingegen vom Westen und vom übrigen Italien hermetisch abschliesst. Und doch wissen wir, dass karolingische und lombardische Vorbilder und Künstler den Weg nach Rom gefunden haben. Ihre Spur zeigt sich nicht nur in der Epigraphik<sup>2</sup> und Buchmalerei<sup>3</sup>, wo Rom karolingischen Einflüssen wenig eigenes entgegenzusetzen hatte, sondern auch dort, wo die Stadt sehr wohl über eigene Traditionen verfügte, nämlich in der Freskomalerei. Der Beweis dafür ist von Hans Belting durch seinen Hinweis auf den beneventanischen Charakter eines Kopffragments in S. Saba erbracht worden<sup>4</sup>. Doch bewegen wir uns hier bereits in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts. Dass sich zeitgenössische westliche Impulse auch schon früher und zwar seit etwa 820 in der Monumentalmalerei Roms geltend machen, hoffe ich im folgenden an einem Einzelfall darzulegen.

Die linke Nische der Zeno-Kapelle besass einen Mosaikschmuck, der im Gegensatz zu dem der übrigen Wände unter das Niveau des modernen Revêtement hinabreichte. Zu den durch die Anbringung der Marmorverkleidung ganz oder teilweise zerstörten Szenen gehörten das Stifterbild der Theodora, das die in dieser Kapelle beerdigte Mutter Paschalis I.<sup>5</sup> zu Seiten einer von Praxedis und Pudentiana begleiteten Maria darstellt, eine heute unleserliche Szene an der linken Nischenwand und eine Darstellung der Hadesfahrt Christi an der gegenüberliegenden Seite der Nische (Abb. 186). Obwohl das untere Drittel des Anastasisbildes verloren ist, lässt sich deutlich erkennen, dass seine Ikonographie derjenigen der Stau-

rothek Fieschi-Morgan nächst verwandt war (Abb. 187). Die Handlungsrichtung, das Motiv der zwei Könige, die hinter Christus bis zur Brust aus einem gemeinsamen Sarkophag heraus schauen und die Knappheit der Erzählung – so wird zum Beispiel auf die Wiedergabe der anonymen aus ihren Gräbern aufsteigenden Toten verzichtet – verbindet beide Darstellungen. Wir haben es demnach in der Zeno Kapelle mit einem Vertreter des von E. Lucchesi-Palli beschriebenen « syro-palästinensischen » Typs der Hadesfahrt zu tun<sup>6</sup>. Andererseits weicht das Mosaik in mehreren Punkten von dem Niello der Staurothek Fieschi-Morgan ab. Die Könige, die auf der Staurothek wie Zwillinge aussehen, sind im Mosaik verschiedenen Alters. Es sind David und Salomon – eine von späteren byzantinischen Anastasisdarstellungen her wohlbekannte Gruppe. Das Mosaik gibt hier eine in der Staurothek vereinfachte Formulierung des gemeinsamen Prototyps exakter wieder. Die beiden Darstellungen unterscheiden sich noch in einem anderen Detail: auf der Staurothek erscheint Christus allein im Hades, im Mosaik der Zeno-Kapelle wird er von einem Engel begleitet. Dies ist ein sehr merkwürdiges Motiv, das in der byzantinischen Ikonographie vor dem 13. Jahrhundert höchst selten<sup>7</sup>, in der frühmittelalterlichen Kunst des Westens dagegen recht häufig vorkommt<sup>8</sup>. Haben wir etwa im Mosaik der Zenokapelle eine Darstellung vor uns, in der orientalische und frühmittelalterliche Motive miteinander kombiniert werden? Die Antwort erscheint ebenso einfach wie eindeutig. Zu denken gibt allerdings, dass E. Lucchesi-Palli, der der Zusammenhang unseres Mosaiks mit orientalischen und westlichen Parallelen sehr wohl bekannt war, dem Problem nicht nachgegangen ist, und zwar aus wohlwogenen Gründen.

Obwohl das Motiv der Christus während der Hadesfahrt begleitenden Engel in der früh- und mittelbyzantinischen Kunst kaum eine Rolle spielt, kommt es oft in griechischen und orientalischen Beschreibungen der Hadesfahrt vor<sup>9</sup>. Auch das apokryphe Evangelium des Nikodemus beschreibt in einer seiner Versionen, dass Christus beim Abstieg in die Hölle von Engeln begleitet worden sei<sup>10</sup>. Das Nikodemusevangelium gilt aber allgemein als die wichtigste literarische Quelle aller byzantinischen und frühmittelalterlichen Darstellungen der Hadesfahrt. In diesem, auch von E. Lucchesi-Palli gesetzten Fall, wäre durchaus damit zu rechnen, dass das Mosaik der Zeno-Kapelle auch in diesem Detail eine bessere, der literarischen Quelle näherstehende Lesart des gemeinsamen Prototyps wiedergibt. Ich halte diese Annahme, die durch die spätere byzantinische Tradition der Szene nicht Weise bestätigt wird, für problematisch.

Die Vorstellung, dass alle bildlichen Darstellungen der Anastasis direkt oder indirekt auf den Descensus Kapiteln des Nikodemus Evangeliums fussen, setzt dreierlei voraus: dass diese Kapitel in ihrer griechischen Fassung älter sind als die ältesten bildlichen Darstellungen der Hadesfahrt Christi, dass sie im griechischen und orientalischen Osten, aus dem diese Darstellungen stammen, hinreichend verbreitet waren und dass zwischen ihnen und diesen Darstellungen deutliche Übereinstimmungen bestehen, die sich auf andere Weise nicht erklären lassen. Keine dieser Voraussetzungen ist wirklich gegeben.

Die ältesten bekannten Darstellungen der Höllenfahrt Christi stammen aus den Jahren um 700. Es sind die ganz von byzantinischen Einflüssen geprägten Fresken und Mosaiken Johannes VII. in Rom<sup>11</sup> und das Niello der Staurothek Fieschi-Morgan, das von Rosenberg<sup>12</sup> als eine syrische Arbeit des späten 7. Jahrhunderts erkannt wurde. Die römisch-byzantinischen Fresken und das orientalische Reliquiar tragen den gleichen Bildgedanken bereits in zwei verschiedenen Versionen vor. Ihre Unterschiede sind deutlich und bekannt<sup>13</sup>. Auf der Staurothek Fieschi-Morgan und ihren Verwandten fehlt das Motiv der mit Christus auferstehenden anonymen Toten, die auf dem Fresko an der Palatinsrampe

noch zu Wilperts Zeiten deutlich sichtbar waren (Abb. 188). Sie finden sich auch auf der den Fresken Johannes VII. nächst verwandten mittelbyzantinischen Darstellung, dem Stuttgarter Kästchen (Abb. 190) wieder. Andererseits scheint die David-Salomon Gruppe den Malern und Mosaizisten Johannes VII. fremd gegliedert zu sein<sup>14</sup>. Sie fehlt auch auf dem Stuttgarter Kästchen. Unterschiedlich ist ferner die Darstellung Hades. Auf der Staurothek Fieschi-Morgan sind seine Haare und sein Bart kurz; er liegt flach ausgestreckt bäuchlings auf der Erde. In den Fresken Johannes VII. erscheint Hades dagegen in halb liegender, halb sitzender Stellung. Ein Arm und ein Bein sind körperwärts gebeugt, der andere Arm und das andere Bein seitlich ausgestreckt. Haare und Bart sind lang und strähnig. Ein ganz ähnlicher Hadestyp kommt in vielen mittelbyzantinischen Darstellungen vor, etwa in der Anastasisdarstellung des Stuttgarter Kästchens<sup>15</sup> (Abb. 190), im Leningrader Lektionar Ms. 21<sup>16</sup>, auf einem Elfenbein der Romanusgruppe in Desdren<sup>17</sup> und auf dem Mosaik in Daphni<sup>18</sup>. Ebenso deutlich wie die Unterschiede zwischen der orientalischen und der römisch-byzantinischen Version des Anastasisbildes sind ihre Gemeinsamkeiten. Sie betreffen die Komposition der Adam und Eva-Gruppe, die Art und Weise, wie Christus Adam ans Handgelenk packt, sowie das Motiv des nach Adams Fuss greifenden Hades. Diese Übereinstimmungen weisen auf die Existenz eines älteren beiden Versionen zugrundeliegenden Prototyps hin. Die Verschiedenheit der um 700 auftretenden Fassungen und ihre geographische Streuung legen es nahe, mit dem Ansatz dieses Prototyps gegen die Mitte des 7. Jahrhunderts hinabzugehen<sup>19</sup>. Ob die griechischen Descensus Kapitel des Nikodemus Evangeliums zu diesem Zeitpunkt überhaupt existierten, ist nicht sicher, und bedürfte eines besonderen Nachweises<sup>20</sup>.

Auch für die Annahme, dass sich diese Kapitel im byzantinischen und orientalischen Osten jemals besonderer Beliebtheit erfreut hätten, spricht wenig. Die Descensus Kapitel des Evangelium Nikodemi stellen eine nachträgliche Erweiterung des ursprünglichen Textes dar und kommen nur in seinen jüngeren Fassungen vor. Im Osten scheint die jüngere Fassung niemals auch nur annähernd den Verbreitungsgrad der älteren zu erreichen. Darüber belehrt schon ein Blick auf den kritischen Apparat Tischendorfs. Für die Edition der älteren griechischen Fassung des Nikodemus Evangeliums, das die Descensus Kapitel noch nicht enthält, standen Tischendorf acht Handschriften zur Verfügung, für diejenige der jüngeren, um die Descensus Kapitel erweiterten, griechischen Fassung dagegen nur vier. Von diesen entstammte eine dem 14. und zwei dem 15. Jahrhundert, die vierte war modern<sup>21</sup>. Ein ähnliches Bild ergibt sich, wenn man die Zahl der Übersetzungen vergleicht. Die ursprüngliche Form des Nikodemus Evangeliums existiert ausser im Griechischen in lateinischer<sup>22</sup>, koptischer<sup>23</sup>, syrischer<sup>24</sup>, armenischer<sup>25</sup> und aramäischer<sup>26</sup> Übersetzung. Von der jüngeren erweiterten Fassung gibt es ausser der griechischen nur lateinische Versionen<sup>27</sup>.

Die Annahme, dass die späte griechische Fassung des Nikodemus Evangeliums die wichtigste Quelle aller byzantinischen Anastasisdarstellungen gewesen sei, ist aber auch aus ikonographischen Gründen unwahrscheinlich. Einerseits enthalten die frühen byzantinischen Darstellungen der Hadesfahrt Elemente, die sich nicht aus ihrer angeblichen Quelle ableiten lassen: dazu gehören nicht nur die Gestalten Evas und Salomons, sondern auch das zentrale Motiv der *calcatio mortis*, des niedergetretenen Hades<sup>28</sup>. Andererseits fehlen diesen Darstellungen diejenigen Elemente, die den Descensus Kapiteln des Nikodemus Evangeliums ihren Charakter geben. In diesem treten nämlich nicht nur ein sondern zwei Herrscher der Unterwelt auf, deren theologische Gespräche Höhepunkte der Erzählung bilden. Es sind Hades und Satan, Tod und Teufel. Während Hades die Gottheit Christi frühzeitig erkennt,

bleibt Satan verstockt. Er wird deshalb mit eisernen Ketten gebunden und dem Hades als Gefangener übergeben<sup>29</sup>. Die frühen byzantinischen Darstellungen der Anastasis lassen Satan völlig aus dem Spiel und beschränken sich darauf, Christi Auferstehung in einer prägnanten, der Triumphalikonographie entnommenen Darstellung<sup>30</sup> als Sieg über den Tod darzustellen. Ihre Auffassung unterscheidet sich nicht nur im Inhalt sondern auch im ikonographischen Stil von der kleinteiligen märchenhaften Erzählung des Nikodemus Evangeliums. Die wenigen Motive, die sie mit jenem gemeinsam haben, die Rettung Adams, die Gegenwart Davids, die zerbrochenen Höllentore, waren literarisches Gemeingut und finden sich gleich mehrfach in den älteren von Kroll zusammengestellten liturgischen und homiletischen Texten<sup>31</sup>. Es besteht deshalb kaum Anlass die ältesten byzantinischen Darstellungen der Anastasis mit der späten, im Osten wenig verbreiteten und inhaltlich nicht zusammenhängenden Zweitfassung des Evangelium Nikodemi zu verbinden.

Im Osten mag dieser Zweitfassung schon wegen der grossen Zahl bereits vorhandener griechischer und orientalischer Texte zum selben Thema nur eine periphere Stellung zugekommen sein – im Westen lagen die Dinge anders. Über die Beliebtheit des um die Descensus Kapitel erweiterten Nikodemus Evangeliums im lateinischen Sprachgebiet gibt schon die Zahl der von Tischendorf benutzten Codices Auskunft. Drei griechischen Zeugen stehen 21 lateinische gegenüber<sup>32</sup>. Siegmund hat den letzteren 18 weitere Handschriften hinzugefügt<sup>33</sup>. Andererseits ist bis jetzt, so weit ich sehe, nur ein lateinisches Exemplar bekannt, welches die Erstfassung des Evangelium Nikodemi ohne die Descensus Kapitel wiedergibt<sup>34</sup>. Während diese Kapitel im Osten nur in einer Version in Umlauf gewesen zu sein scheinen, lassen sich zwei wenn nicht drei lateinische Versionen unterscheiden<sup>35</sup>. Dass der erweiterte Text des Nikodemus Evangeliums im Westen so populär wurde, lag jedoch nicht nur am Fehlen konkurrierender Darstellungen, sondern hing mit dem Inhalt der Schrift zusammen. Kroll hat darauf hingewiesen, dass das in den Descensus Kapiteln verarbeitete Material zumindest im Osten traditionell war<sup>36</sup>. Neu und wie auf ein westliches Publikum zugeschnitten, war dagegen der im Evangelium Nikodemi unternommene Versuch, dieses Material mit verwandten Passagen der Johannes Apokalypse in Einklang zu bringen, und zwar nicht nur mit dessen Text sondern auch mit seiner Exegese.

Zu diesen Anspielungen auf die Apokalypse gehört, dass die mit Christus auferstehenden Gerechten vor den Augen der erstaunten Zeugen als eine grosse Schar weissgekleideter Männer erscheinen, die am Jordan und auf den Bergen umherwandeln. Ihre Zahl wird mit 12.000 angegeben (Apok. 7). Sie preisen Christus mit einem Lobgesang, der demjenigen der 24 Ältesten in der Apokalypse nachgebildet ist (Apok. 4, 11; 5, 9; 5, 12)<sup>37</sup>. An anderer Stelle ist davon die Rede, dass sie am Jordan getauft worden seien und dabei weisse Kleider, *stolas albas*, empfangen hätten<sup>38</sup>. Die *stolas albas* der Blutzengen (Apok. 6, 11 und 7, 14) werden von den Kommentatoren mehrfach als Taufkleider gedeutet<sup>39</sup>. Wenn die aus dem Hades Befreiten das Paradies betreten, begegnen ihnen zwei alte Männer. Es sind Enoch und Elias, die sich als die Zeugen der letzten Tage zu erkennen geben (Apok. 11)<sup>40</sup>. Diese Identifizierung setzt sich in den Kommentaren erst seit der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts durch. Sie ist Victorinus<sup>41</sup>, Hieronymus<sup>42</sup>, Ticonius<sup>43</sup>, Primasius<sup>44</sup> aber auch Beda<sup>45</sup> unbekannt, erscheint jedoch bei Cassiodor<sup>46</sup>, Oekumenius<sup>47</sup> und Alcuin<sup>48</sup>. Die interessanteste dieser Parallelen bezieht sich auf das zwanzigste Kapitel der Apokalypse. Es beschreibt, wie ein grosser Engel vom Himmel herabsteigt. Er trägt eine Kette in den Händen, um damit Satan auf tausend Jahre in Fesseln zu legen (Apok. 20,1-2). Diese Vision war eine der umstrittensten Passagen der Apokalypse. Ihr Autor wollte zweifellos in der Fesselung Satans ein zukünftiges Ereignis beschreiben. Für ihn fiel die tausendjährige Fesselung

Satans mit dem tausendjährigen Reich Christi auf Erden zusammen. Dies war nicht nur die Ansicht des Autors der Apokalypse sondern auch diejenige seiner frühesten Interpreten, die wie er das kommende Gottesreich auf Erden erwarteten<sup>49</sup>. Selbst der junge Augustin glaubte noch an ein zukünftiges Millennium<sup>50</sup>. Später, als er das zwanzigste Buch der *Stadt Gottes* schrieb, hatten sich seine Anschauungen gewandelt<sup>51</sup>. Unter dem Einfluss des von Ticonius verfassten Apokalypsenkommentars war er zu der Überzeugung gekommen, dass die Fesselung Satans kein in der Zukunft liegendes Ereignis sondern ein bereits durch die Inkarnation und Auferstehung bewirkter Zustand sei<sup>52</sup>. Seit dem Beginn des 5. Jahrhunderts ist dies die offizielle Auslegung von Apokalypse XX. Sie wird von allen späteren Kommentatoren, soweit sie orthodox sind, wiederholt. Der Autor der Descensus Kapitel im Nikodemus Evangelium versucht sie seinen Lesern in legendenhafter Einkleidung nahezubringen. Leucius und Karinus, seine Zeugen, berichten nämlich, dass Christus nach seinem Tode wie der grosse Engel der Apokalypse mit einer Kette in der Hand in den Abgrund gestiegen sei, um Satan zu fesseln.

Im Osten, wo man an der Kanonizität der Apokalypse zweifelte und wo ihr bis zum Ende des 9. Jahrhunderts nur zwei Kommentare gewidmet wurden<sup>53</sup>, waren solche Hinweise auf ihren Text und seine Exegese wenig interessant und vielleicht sogar unverständlich. Im Westen, wo niemand die Apostolizität der Apokalypse auszutasten wagte und wo ihre orthodoxe Interpretation ein ständiges Problem darstellte, waren die Descensus Kapitel des Nikodemus Evangeliums eine willkommene Bestätigung der offiziellen antimillenaristischen Auslegung. Dies erklärt, warum man im Westen die um die Descensus Kapitel erweiterte Fassung des Nikodemus Evangeliums der ursprünglichen Version vorzog und warum diese Zweitfassung so oft abgeschrieben und variiert wurde. Est ist ebenfalls im Westen und zwar in Italien, wo dieser Text zum ersten Mal in einer Bilderfolge zur Sprache kommt.

Das älteste Bild, in dem sich ein Einfluss des Nikodemus Evangeliums mit Sicherheit erkennen lässt, ist ein Fresko in Müstair (Abb. 189). Der von links herantretende Christus wendet sich Adam und Eva zu, die beide unbekleidet sind. Er fasst Adam ans rechte Handgelenk. Die Christusfigur ist von einem ovalen Lichtschein umgeben. Dahinter werden rechts Kopf, Schulter und Hände einer zweiten mit Tunika und Pallium bekleideten Figur sichtbar. In der rechten Bildhälfte ist eine weitere mit Tunika und Pallium bekleidete Figur dargestellt. Wie die zuvor beschriebene trägt sie einen einfachen Nimbus ohne das Christus bezeichnende Kreuz. Die Haltung dieser Figur ist merkwürdig ungeschickt und erweckt den Eindruck als sässe sie rittlings auf etwas oder auf jemandem. Beide Szenen scheinen sich in einem ummauerten Raum abzuspielen, dessen seitliche und hintere Wände am rechten oberen Bildrand sichtbar werden.

Die in Müstair nur fragmentarisch erhaltene Darstellung lässt sich durch Vergleich mit einer entsprechenden Szene auf der Basilewski Situla (Abb. 191) erklären. Auch hier tritt Christus von links auf Adam und Eva zu. Wie in Müstair ergreift er Adam am Handgelenk. Allerdings sind Adam und Eva auf der Situla bekleidet. Interessant ist jedoch, dass Evas Haar wie bei der unbekleideten Eva in Müstair unverschleiert ist und in langen Strähnen auf die Schultern herabfällt – vielleicht ein Hinweis darauf, dass der Schnitzer der Basilewski Situla eine Vorlage mit unbekleideten Stammeltern vor sich hatte. Auch auf dem Elfenbein ist die Gestalt Christi von einer Mandorla umgeben, hinter der Kopf und Schultern einer zweiten Figur sichtbar werden: es ist in diesem Fall deutlich ein Christus begleitender Engel. Der Kopf eines weiteren zwängt sich recht an der Schulter Christi vor-

bei durchs Höllentor. Auch hier ist die Unterwelt offenbar als ein stadtartiger Innenraum vorgestellt. Rechts sieht man einen weiteren Engel, der der merkwürdig bewegten Gestalt am rechten Bildrand des Freskos in Müstair entspricht. Er steht hinter und über dem in die Knie gezwungenen Satan, dessen Hände über dem Kopf zu fesseln er im Begriff steht. Die Fesselung Satans ist, wie wir gesehen haben, ein Schlüsselmotiv der Descensus Erzählung des Evangelium Nikodemi<sup>54</sup>, in dem ebenfalls die Christus begleitenden Engel erwähnt werden<sup>55</sup>.

Ein voraufgehender Moment der Erzählung ist auf fol. 16 v. des Stuttgarter Psalters dargestellt (Abb. 194). Satan, bärtig und an den Flügelohren und der sich ihm um den Arm windenden Schlange kenntlich, sitzt unter einem Torbogen und sieht von fern zu, wie Christus die Kranken heilt. Seine Miene drückt Erschrecken und ungläubige Empörung aus. Wie De Wald bereits gesehen hat<sup>56</sup>, liegt dem Bild eine Passage des Nikodemus Evangeliums zugrunde. Ehe Christus vor den Toren der Unterwelt erscheint, beklagt Satan sich folgendermassen über die durch Christus bewirkten Heilungen: « Er hat mir viel Böses in der Welt droben angetan..., denn wo er immer meine Diener fand, trieb er sie aus, und alle Menschen welche ich bucklig, blind, lahm, aussätzig und dergleichen mehr gemacht hatte, die heilte er durch blosses Wort »<sup>57</sup>.

Der Stuttgarter Psalter enthält auf fol. 29 v. noch eine weitere Miniatur, die ebenfalls deutlich auf das Nikodemus Evangelium zurückgeht und Christus vor den Höllentoren zeigt (Abb. 196). Er kommt mit grossen Schritten und erhobener Lanze von links. Hinter der ihn umgebenden Mandorla werden wie in Müstair und auf der Situla Basilewski Kopf und Schulter des Begleitengels sichtbar. Hinter dem verschlossenen Höllentor sieht man Hades, der sich zu verbergen sucht, und zwei teuflische Gehilfen. Der bärtige Teufel der zuvor besprochenen Szene fehlt. Hades ist als exotischer Menschenfresser dargestellt. Er ist dunkelhäutig, etwas aufgeschwemmt und bartlos. Seine Zähne blitzen. Die entsprechende Passage im Nikodemus Evangelium erzählt, wie Christus auf die von den Dienern des Hades verammelten Höllentore zugeht, wobei er selbst oder die ihn begleitenden Engel in den Ruf ausbrechen: « Öffnet, ihr Herrscher, eure Tore, gehet auf ihr ewigen Pforten. Einziehen wird der König der Herrlichkeit (Ps. 23,7) »<sup>58</sup>. Satan ist in dieser Szene nicht zugegen. Einige der Versionen sagen ausdrücklich, dass Hades ihn vor dem Verschliessen der Pforten aus dem Totenreich fortgeschickt habe<sup>59</sup>. Die Miniatur des Stuttgarter Psalters stellt den Moment unmittelbar vor dem Zerbrechen der Tore dar.

Zu einem späteren Punkt der Erzählung führen zwei Miniaturen im Vat. lat 9820, einer zwischen 985 und 987 in Benevent entstandenen Exsultetrolle<sup>60</sup>. Hier sieht man, wie Hades und Satan nebeneinander in der Hölle sitzen (Abb. 192). Ihre Charakterisierung entspricht derjenigen des Stuttgarter Psalters. Satan hat einen Bart und Flügelohren. Hades ist unbärtig und hat grosse Zähne. Der Teufel ist auf diesem Bild bereits gefesselt. Christus, hinter dessen Mandorla diesmal zwei Engel hervorschauen, senkt sein Kreuz wie eine Lanze gegen Satans Kehle und erhebt die Hand im Sprechgestus. Dargestellt ist offenbar sein Befehl an Hades: « Nimm diesen Verruchten und Bösen (Satan) und verwahre ihn bis zum Tag, den ich Dir befehlen werde »<sup>61</sup>.

Nachdem der gefesselte Satan dem Hades als Gefangener übergeben ist, steigt der Herr wieder aus der Hölle empor, während die auferstehenden Gerechten ihn preisen<sup>62</sup>. Dieser Augenblick kommt in einer zweiten Miniatur der gleichen Handschrift zur Darstellung (Abb. 193).

Aus der Hölle führt Christus die Toten zu den Pforten des Paradieses: « Der Herr



ging also zum Paradies. Er hielt den Urvater Adam bei der Hand... »<sup>63</sup>. Vielleicht soll ein Relief des Paschalisreliquiars aus Sancta Sanctorum diese Szene darstellen (Abb. 195). Sicher ist diese zuerst von Wilpert<sup>64</sup> vorgeschlagenen Deutung jedoch keineswegs, da die von Christus an der Hand geführte Gestalt bartlos ist. Obwohl Adam in Genesiszenen unbärtig erscheint, wird er in Bildern der Hadesfahrt immer als Greis mit langen Haupt- und Barthaaren dargestellt.

Auch wenn man das Relief des Paschalisreliquiars beiseite lässt, bleibt eine Gruppe von sechs verschiedenen Szenen übrig, die allesamt auf die Descensus Kapitel des Evangelium Nicodemi zurückgehen, untereinander verwandt sind und verschiedene Momente des Textes illustrieren. Dies sind: 1. Der Teufel beobachtet wie Christus die Kranken heilt - 2. Christus vor den Pforten der Unterwelt - 3. Christus tritt in die Unterwelt ein - 4. Der Satan wird von Engeln gefesselt - 5. Der gefesselte Satan wird zu Hades Gefangenem gemacht - 6. Christus steigt aus der Hölle empor und zieht Adam nach sich. Zwei dieser Szenen, der Eintritt Christi in die Unterwelt und die Fesselung Satans ercheinen in fast identischer Gestalt sowohl in Müstair wie auf der Basilewski Situla. Alle übrigen sind untereinander zumindest durch eigentümliche ikonographische Details verknüpft. In Müstair und im Vatikanischen Rotulus aus Benevent sind Adam und Eva unbekleidet. Das gleiche galt vermutlich auch für die Vorlage der Basilewski Situla. In Müstair, im Stuttgarter Psalter, auf der Basilewski Situla und im Beneventanischen Rotulus ist Christus von einem ovalen Lichtschein umgeben und von Engeln begleitet, die auf allen Monumenten unserer Gruppe in ähnlicher Weise hinter der Mandorla hervorsehen. Im Stuttgarter Psalter, auf der Basilewski Situla und im Vatikanischen Rotulus trägt Christus ein Stabkreuz, das er im Stuttgarter Psalter und im Beneventanischen Rotulus wie eine Lanze gebraucht. Die beiden zuletzt genannten Manuskripte stimmen auch in der Charakterisierung Hades und Satans weitgehend überein. Hades ist ein bartloser, etwas aufgeschwemmter, grosser Mann, dessen Zähne immer deutlich sichtbar sind. Satan hat einen spitzen Bart und Flügelohren. Auf der Basilewski Situla und im Stuttgarter Psalter ist das Höllentor rundbogig. Solche Übereinstimmungen weisen bei verstreuten und nicht durch Werkstattzusammenhänge verbundenen Denkmälern wohl immer auf einen gemeinsamen Prototyp hin. Dass alle der hier besprochenen Szenen in Müstair, an der Basilewski Situla, im Stuttgarter Psalter und in der Beneventanischen Exsultet Rolle jeweils in Zweiergruppen vorkommen, deutet auf den zyklischen Charakter dieser Vorlage hin. Es wird sich bei ihr wohl um eine mit Miniaturen ausgestattete Handschrift des Nikodemus Evangeliums gehandelt haben, dessen Text bereits um die Descensus Kapitel erweitert war.

Wann und wo ist dieser Zyklus entstanden? Tischendorf publizierte die Descensus Kapitel des Nikodemus Evangeliums in drei Versionen, einer griechischen und zwei lateinischen. Von diesen steht die griechische Fassung unseren Szenen am nächsten. Nur in ihr werden die Christus begleitenden Engel erwähnt. Nur in ihr ist davon die Rede, dass nicht Christus selbst, sondern die Engel Satan fesseln. Diese griechische Version der Descensusgeschichte ist der zweite Teil der ebenfalls von Tischendorf edierten jüngeren griechischen Redaktion des Nikodemus Evangeliums, das sich von der Urfassung unter anderem durch Kürzungen in den letzten Kapiteln und durch die Anfügung der Descensus Kapitel unterscheidet. Es wird gemeinhin als « spät » bezeichnet. James, der die Urfassung ins 5. Jahrhundert setzt, nennt die jüngere griechische Redaktion « a late and diffuse working over » und weist darauf hin, dass in ihr die Wendung *ins Griechische übersetzt* mit *ins Römische übersetzt* wiedergegeben werde<sup>65</sup>. Dies ist eine Ausdrucksweise, die wohl erst möglich ist, nachdem das Lateinische nicht nur faktisch sondern auch im Bewusstsein der Le-

ser als Reichssprache durch das Griechische ersetzt worden war<sup>66</sup>. Scheidweiler verzichtet ganz darauf für diese Fassung einen terminus ad quem zu geben<sup>67</sup>. O' Ceallaigh nennt ohne Angabe von Gründen das Ende des 7. Jahrhunderts<sup>68</sup>. Der Datierung unseres Zyklus ist vom Text her offenbar nicht beizukommen.

Auf sichereren Boden führen dagegen ikonographische und stilgeschichtliche Überlegungen. Die durch Müstair und die Basilewsi Situla für unseren Zyklus belegte Darstellung, des in die Unterwelt eintretenden Christus, der sich zu Adam und Eva hinabbeugt und Adam ans rechte Handgelenk fasst, ist dem gleichen byzantinischen Bildschema verpflichtet, von dem sich auch die Darstellungen der Staurothek Fieschi-Morgan und die Fresken und Mosaiken Johannes VII. herleiten. Seine vermutliche Entstehungszeit um die Mitte des 7. Jahrhunderts<sup>69</sup> ist auch ein terminus post quem für die Erfindung unseres Zyklus. Ein verlässlicher terminus ante quem ergibt sich aus der Datierung der Fresken in Müstair um 800<sup>70</sup>. Dieses Datum lässt sich jedoch durch die Einbeziehung stilgeschichtlicher Überlegungen gegen die Jahrhundertmitte hin unterschreiten.

Die ikonographischen Prägungen unseres Zyklus erscheinen in den zu seiner Rekonstruktion benutzten Denkmälern in jeweils anderer stilistischer Gestalt. Obwohl der zwischen 820 und 830 in St. Germain-des-Prés entstandene Stuttgarter Psalter<sup>71</sup> nicht das älteste Denkmal unserer Gruppe ist, wirkt sein Stil besonders altertümlich. Er muss den karolingischen Malern durch die von Jakob Eschweiler und Florentine Mütterich erschlossene oberitalienische Vorlage des Stuttgarter Psalters vermittelt worden sein<sup>72</sup>. Die für ihn typische Kombination lebhafter Gebärden und reicher kompliziert geschlungener Gewänder tritt auch in den vom Nikodemus Evangelium abhängigen Szenen hervor (Abb. 196 und 197). Drei Gewandmotive sind von besonderem Interesse: die weite ärmellose Tunika, die Sichtbarkeit der reichgefalteten, abweichend gefärbten hinteren Säume und das diagonal gefaltete Pallium. Normalerweise wurde das Pallium vor dem Umlegen am oberen Rand zum Bausch gefaltet. Man konnte aber auch entweder das ganze Pallium oder seine um den Leib gewickelte Hälfte diagonal umschlagen. Auf diese Weise wird das Pallium länger und kürzer, sein Stoff nachgiebiger. Er fällt nicht in einer grossen Bahn sondern in zwei scheinbar separaten Zipfeln über die Schenkel. Im täglichen Leben erlaubte diese Tracht grössere Bewegungsfreiheit, in der Kunst eine deutlichere Darlegung des Körpers sowie eine reichhaltigere und differenzierte Darstellung des Gewandes. Auf christlichen Denkmälern der Spätantike und des frühen Mittelalters kommt diese Palliumtracht nur äusserst selten vor. Die frühesten Beispiele liefert eine Gruppe von Elfenbeinen aus dem mittleren und beginnenden 6. Jahrhundert, zu denen auch die Maximians Kathedra gehört<sup>73</sup> (Abb. 197). Ausser der Wiedergabe der hinteren Gewandsäume, die auf den Elfenbeinen nur selten sichtbar werden, finden wir hier drei der für den Figurenstil des Stuttgarter Psalters typischen Motive: das diagonal gefaltete Pallium, die weiten ärmellosen Tuniken und die Vorliebe für spontane Bewegungen. Der Stuttgarter Psalter bringt also in seinen mit dem Nikodemus Evangelium zusammenhängenden Szenen ikonographische Formulierungen des 7. Jahrhunderts in einem an Elfenbeine des 6. Jahrhunderts erinnernden Stil zur Darstellung. Gewiss ist es nicht in St. Germain-des-Prés zu dieser Rückübersetzung gekommen, sondern schon in der oberitalienischen Vorlage des Stuttgarter Psalters<sup>74</sup>. Wo und wann hat es in der italienischen Kunstgeschichte des Frühmittelalters einen Moment gegeben, in dem ein solcher Vorgang möglich war? Die Antwort wird durch zwei prominente Denkmäler lombardische Herkunft gegeben: den zwischen 739 und 760 in San Vincenzo al Volturno geschriebenen Codex Ms. Add. 5463 des Britischen Museums<sup>75</sup> und die Fresken der zwischen 758 und 768 erbauten Sophienkirche in Benevent<sup>76</sup> (Abb. 198).

Die Zusammenhänge zwischen den Beneventaner Fresken und dem Figurenstil des Stuttgarter Psalters, auf die bereits durch Hans Belting und Fernanda de' Maffei hingewiesen worden ist, sind frappierend<sup>77</sup>. Sie betreffen nicht nur Details, die sich aus der Benutzung ähnlicher Vorlagen des 6. Jahrhunderts erklären lassen – wie etwa die diagonal gefalteten Pallien, die weiten Tuniken, die Impulsivität der Bewegung – sondern beziehen sich auch auf Einzelheiten, für die sich in den nächstverwandten Beispielen des sechsten Jahrhunderts keine Parallelen finden. Dazu gehören die Schmuckstreifen am Oberschenkel, die Kürze der diagonal geschlungenen Pallien, und die rötliche Färbung der durchgängig sichtbaren hinteren Tunikasäume. Es sind dies Übereinstimmungen höchst spezifischer und detaillierter Art, die zur Annahme eines direkten Zusammenhanges zwischen der Vorlage des Stuttgarter Psalters und den lombardisch-beneventanischen Malereien der Sophienkirche drängen. Beide werden kurz nach der Mitte des 8. Jahrhunderts entstanden sein. Zu diesem Zeitpunkt muss auch unser Zyklus bereits existiert haben. Seine Datierung liesse sich demnach auf die Jahre zwischen der Mitte des 7. und derjenigen des 8. Jahrhunderts einengen.

Obwohl die Bildfolge unseres Zyklus dem Text der jüngeren griechischen Fassung des Nikodemus Evangeliums folgt, beschränkt sich ihr Einfluss auf den Westen, wo sie weit über den Kreis der hier zu ihrer Rekonstruktion benutzten Denkmäler wirksam wird. Im Osten scheint sie dagegen in der früh – und mittelbyzantinischen Periode unbekannt geblieben zu sein. Dieser merkwürdige Umstand lässt zwei Erklärungen zu: entweder entstand der Zyklus im Osten zu einem Zeitpunkt, an dem der ausbrechende Bilderstreit seine Verbreitung verhinderte oder er ist eine westliche Erfindung. In jedem Fall muss seine Verbreitung von einer griechisch sprechenden Enklave im Westen ausgegangen sein, vermutlich von einem der griechischen Klöster Roms, Süditaliens oder des Exarchats. Die geographische und chronologische Verteilung der ältesten Monumente spricht für das letztere.

Die um 800 entstandenen Fresken in Müstair gehören in den Zusammenhang der norditalienischen Malerei. Der zwischen 820 und 830 in St. Germain-des-Prés geschriebene Stuttgarter Psalter fusst auf einer oberitalienischen Vorlage<sup>78</sup>. Die um 980 entstandene Situla Basilewski kommt aus Mailand<sup>79</sup>. In Süditalien erscheint die Ikonographie unseres Zyklus zum erstenmal zwischen 985 und 987 in der aus einem lombardischen Zentrum stammenden Vatikanischen Exsultetrolle Vat. lat. 9820<sup>80</sup>. Auf dieser Wanderung nach Süden markiert Rom eine Zwischenstation. Hier muss der Zyklus in den Jahren zwischen 820 und 824 bekannt gewesen sein.

Das in diesen Jahren entstandene Mosaik der Zeno-Kapelle folgt zwar in der Gesamtanlage dem durch die Staurothek Fieschi-Morgan repräsentierten orientalischen Typ der Anastasis, der Christus begleitende Engel, und besonders die Art und Weise, in der er hinter der Mandorla Christi mit Kopf und Schultern sichtbar wird, erinnern jedoch so sehr an verwandte Formulierungen in Müstair, dem Stuttgarter Psalter und der Situla Basilewski, dass ein direkter Zusammenhang mit ihnen und ihren Modellen angenommen werden muss. Das Mosaik der Zeno Kapelle stellt demnach tatsächlich eine merkwürdige Fusion orientalischer und norditalienisch-lombardischer Einflüsse dar. Ob man die lombardischen Elemente in der Anastasisszene der Zenokapelle für symptomatisch oder zufällig hält, hängt davon ab, wie man das gleichzeitige Auftreten perspektivischer Bandmuster im Ornamentschmuck der Kapelle bewertet, und wie man den Umstand beurteilt, dass sich die zeitlich und geographisch nächste Parallele zum Deckenmosaik der Zenokapelle in Cimitile befindet<sup>81</sup>.

\* Für klärende Kritik und wichtige Hinweise auf die neuere Literatur zum Nikodemus Evangelium danke ich Frau Professor Mütterich, München. Ausserdem möchte ich Maureen McKenna und Jane Meneray danken, deren Seminararbeiten ich an mehreren Stellen benutzt habe.

<sup>1</sup> So müssen die von Beat Brenk besprochenen mittelbyzantinischen Züge im Programm der Zeno-Kapelle durch verbale Instruktionen vermittelt worden sein. BEAT BRENK, *Zum Bildprogramm der Zenokapelle in Rom*, in: *Archivo Español de Arqueología*, 45-47, (1972-1974), 213-221. Zum Ganzen vgl. den Diskussionsbeitrag von Ursula Nilgen im gleichen Band.

<sup>2</sup> Über die Grabplatte Hadrians I. und ihren Einfluss auf die zeitgenössische römische Epigraphik s. JOHANN RAMACKERS, *Die Werkstatt Heimat der Grabplatte Hadrians I.*, in: *Römische Quartalschrift*, 59, (1964), 36-78; und NICOLETTE GAY, *The Palaeography of Latin Inscriptions in the Eighth, Ninth and Tenth Centuries in Italy*, in *Papers of the British School at Rome*, 16, N.S. 3, (1948), 97-105.

<sup>3</sup> Vgl. den Beitrag von Florentine Mütterich im gleichen Band.

<sup>4</sup> HANS BELTING, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*. Wiesbaden 1962, 70-77.

<sup>5</sup> Hierüber berichtet die Reliquieninschrift von Sta. Prassede. Vgl. URSULA NILGEN, *Die grosse Reliquieninschrift von Santa Prassede. Eine Quellenkritische Untersuchung zur Zeno-Kapelle*. In: *Römische Quartalschrift*, 69, (1972), 7-29.

<sup>6</sup> ELISABETTA LUCCHESI-PALLI, *Der syrisch-palästinensische Darstellungstyp der Höllenfahrt Christi*. In: *Römische Quartalschrift*, 57 (1962), 250-267; IDEM., *Anastasis*. In: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*. Hrg. v. K. WESSEL. Bd., 1, (1966), 142-148; IDEM., *Höllenfahrt Christi*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Hrg. v. E. KIRSCHBAUM. Bd., 2, (1970), 322-371.

<sup>7</sup> LUCCHESI-PALLI, *Anastasis*, a.a.O.

<sup>8</sup> Vgl. z. B. unsere 186, 189, 192, 193 und 196.

<sup>9</sup> Zum Beispiel bei Ephraem dem Syrer, *Carm. Nis.* 36, 11 (Des heiligen Ephraem des Syrers *Carmina Nisibena*. Übers. v. E. Beck: CSCO, 241, 2. Bd., 1963, 9) und und in den weitverbreiteten Pseudo-Eusebianischen Homilien. Vgl. GIORGIO LA PIANA, *Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina dalle origini al secolo XII*, Grottaferrata 1912, 327-329; SIRARPIE DER NERSESSIAN, *An Armenian Version of the Homilies on the Harrowing of Hell*. In: *Dumbarton Oaks Papers*, 8, (1954), 201-224; J. LEROY-FR. GLORIE, "Eusebe d'Alexandrie" source d' "Eusebe de Gaule". In: *Sacris Erudiri*, 19, (1969-70), 33-76.

<sup>10</sup> CONSTANTINE DE TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*. 2. Aufl., Leipzig 1876, 328-329 (Acta Pilati p. II, cap. 5 u. 6); EDGAR HENNECKE-WILHELM SCHNEEMELCHER, *Neutestamentliche Apokryphen*. Bd. 1, Tübingen 1959, 351.

<sup>11</sup> PER JONAS NORDHAGEN, *The Frescoes of John VII in S. Maria Antiqua*. In: *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, 3, (1968), 81-82, 86; für das zerstörte Anastasis Mosaik des Marienatoriums Johannes VII. in St. Peter vgl. STEFAN WAETZOLD, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, *Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, 17, (1964), 68-69, Abb. 477-478.

<sup>12</sup> MARC ROSENBERG, *Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage*. Zellenschmelz. Frankfurt 1921, 31-38.

<sup>13</sup> LUCCHESI-PALLI, *Der syrisch-palästinensische Darstellungstyp*, a.a.O., 251-253.

<sup>14</sup> Nordhagen weist allerdings darauf hin, dass sich im Fresko an der Palatinsrampe eine rote Farbspur erhalten hat, die möglicherweise zur Chlamys eines der Könige gehört habe. NORDHAGEN, *Die Fresken*, a.a.O., 81-82.

<sup>15</sup> ADOLPH GOLDSCHMIDT-KURT WEITZMANN, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*. Bd. 1, (1930), Nr. 24.

<sup>16</sup> VICTOR LAZAREW, *Storia della pittura bizantina*. Turin 1967, 139-140, Anm. 173, 53.

<sup>17</sup> GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, *Elfenbeinskulpturen*, a.a.O., Nr. 41.

<sup>18</sup> ANDRÉ GRABAR, *Byzantinische Mosaiken in Griechenland*. München 1964, Taf. 23.

<sup>19</sup> Andererseits wird die Darstellung auch nicht viel früher entstanden sein. So ist sie z. B. in Sta. Maria Antiqua noch nicht in den narrativen Zyklus integriert, sondern tritt als Einzeldarstellung mit Stifterbildern auf. Vgl. PER JONAS NORDHAGEN, *Kristus i Dodsriket*. In: *Kunstkultur*, 57, (1974), 165-174.

<sup>20</sup> S. u., 189-190.

<sup>21</sup> TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, a.a.O., LXXI-LXXIV.

<sup>22</sup> Ebd., LXXV - ELIAS A. LOWE, *Codices Latini Antiquiores*, 10, (1963), Nr. 1484-1485; GUY PHILIPART, *Le Vindobonensis 563*. In: *Analecta Bollandiana*, 90, (1972), 391-411.

<sup>23</sup> M. VANDONI-T. ORLANDI, *Vangelo di Nicodemo*. Testo. Traduzione dal Copto e Commentario. Istituto di Papirologia dell'Università degli Studi di Milano. Studi Copti, 1, (1966).

<sup>24</sup> I. E. RAHMANI, *Hypomnemata Domini Nostri*: *Studia Syriaca*, 2, (1908); Neuere Literatur by SEBASTIAN BROOKS, *A Fragment of the Acta Pilati in Christian Palestinian Arameic*. In: *Sacris Erudiri*, 22, (1971), 157-158.

<sup>25</sup> F. C. CONYBEARE, *Acta Pilati*. In: *Studia biblica et ecclesiastica*, 4, (1896), 59-130.

<sup>26</sup> BROOKS, *A Fragment*, a.a.O.

<sup>27</sup> TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, a.a.O., LXXIII-LXXIV.

<sup>28</sup> Zwar erwähnt eine der lateinischen Versionen den niedergetretenen Hades (TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, a.a.O., 400), in der griechischen Version, die als Quelle der frühbyzantinischen Anastasisdarstellungen allein in Frage kommt, gibt es dies Motiv nicht. Vgl. auch ANDRÉ GRABAR, *L'Empereur dans l'Art Byzantin*. Strassbourg 1936, 246.

<sup>29</sup> Dies Detail kommt in allen von Tischendorf edierten Versionen der Descensus Kapitel vor (Ebd., 329-330; 402; 429).

<sup>30</sup> GRABAR, *L'Empereur*, a.a.O., 243-249.

<sup>31</sup> Und zwar bei Afrahat, hom. 12 (Übers. v. C. Bert: *Texte und Untersuchungen* 3, 1888, 190), bei Ephraem dem Syrer, *Serm. de Domino Nostro*, 3 (Übers. v. E. Beck: CSCO 271, 1966, 3-4) und *Carm. Nisib.* 36, 17; 41, 6 (Übers. v. E. Beck: CSCO 241, 2. Bd., 1963, 10, 17-18) sowie bei Cyrill v. Jerusalem, *Kat.* 4, 11 (PG 33, 469-470) und *Kat.* 14, 19 (Ebd., 850), ausserdem in den weitverbreiteten und in über 200 Handschriften überlieferten Pseudoesebianischen Predigten (s. o., Amn. 9) sowie an zahlreichen anderen Stellen. Vgl. JOSEF KROLL, *Gott und Hölle*, *Studien der Bibliothek Warburg*, 20, (1932), 56-125.

<sup>32</sup> TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, a.a.O., LXXIII-LXXVI.

<sup>33</sup> A. SIEGMUND, *Die Überlieferung der griechischen christlichen Literatur in der lateinischen Kirche*. München 1949, 35. Zwei der 20 von Siegmund aufgezählten Ms. und zwar Einsiedeln Ms. 326 und Wien 563 waren bereits von Tischendorf ohne Angabe der Signatur benutzt (vgl. PHILIPART, *Le Vindobonensis* 563, a.a.O., und für das Einsiedelner Ms. M. C. KIM, *The Gospel of Nicodemus*, *Toronto Medieval Latin Texts*, 2, 1973). Eine weitere von Tischendorf ohne Angabe der Signatur benutzte Handschrift (TISCHENDORF, a.a.O., LXXIV, « A i. e. Vaticanus, nescio quo numero notatus ») ist von PHILIPART, *Le Vindobonensis* 563, a.a.O., 395, Amn. 1. mit der Handschrift Vat. lat. 4578 identifiziert worden.

<sup>34</sup> Dies ist wie aus den Tabellen Philiparts hervorgeht, das Wiener Palimpsest, N.B. Lat. 563, dessen Schlusskapitel dem der älteren griechischen Fassung entspricht. PHILIPART, *Le Vindobonensis*, 563, a.a.O., 402-403.

<sup>35</sup> TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, a.a.O., LXXI, unterscheidet zwei lateinische Versionen. TITO ORLANDI, *Vangelo di Nicodemo*. Traduzione dal Copto e Commentario: Istituto di Papirologia dell'Università degli Studi di Milano. *Studi Copti*, 1, 2, (1966), 40, Amn. 14 und G. C. O'CEALLAIGH, *Dating the Commentaries of Nicodemus*. In: *Harvard Theological Revue*, 56, (1963), 24, Anm. 14, sprechen von drei lateinischen Versionen.

<sup>36</sup> KROLL, *Gott und Hölle*, a.a.O., 85-87.

<sup>37</sup> TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, a.a.O., 417-418, 420; HENNECKE-SCHNEEMELCHER, *Apokryphen*, 1, a.a.O., 354-355.

<sup>38</sup> TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, a.a.O., 407.

<sup>39</sup> So von HIERONYMUS, *Recensio Commentarii Victorini*, 7, (Hrg. v. Iohannes Haussleiter: CSEL, 49, 1916, 81) und BEDA, *Explanatio Apocalipsis*, 2, 7, (PL 93, 152).

<sup>40</sup> TISCHENDORF, a.a.O., 331, 404-405; HENNECKE-SCHNEEMELCHER, *Apokryphen*, 1, a.a.O., 352.

<sup>41</sup> VICTORINUS VON PETTAU, *Commentarium in Apocalypsin*, 11, 5, (Hrg. v. Iohannes Haussleiter: CSEL. 49, 1916, 98, 100).

<sup>42</sup> HIERONYMUS, *Recensio Commentarii Victorini*, 11, 5, (Ebd. 99, 101).

<sup>43</sup> *The Turin Fragments of Tyconius Book on Revelation*, 11, 5, (Hrg. v. F. Lo BUE, *Text and Studies*, N.S., 7, 1966, 60).

<sup>44</sup> PRIMASIUS, *Commentaria in Apocalypsim*, 3, 11, (PL 68, 866-870).

<sup>45</sup> BEDA, *Explanatio Apocalipsis*, 2, 11, (PL 93, 162).

<sup>46</sup> CASSIODOR, *Complexiones in Apocalypsin*, 11, 5, (PL 70, 1411).

<sup>47</sup> *The Complete Commentary of Oekumenius on the Apocalypse*, 11, 5. Hrg. v. H. C. HOSKIER: *University of Michigan Studies. Humanistic Series*, 23, (1928), 128.

<sup>48</sup> ALCUIN, *Commentarium in Apocalypsin*, 11, 5, (PL 100, 1147).

<sup>49</sup> Zusammenfassend W. BAUER, *Chiliasmus*. In: *Reallexikon für Antike und Christentum*. Hrg. v. TH. KLAUSER, 2, (1954), 1073-1078.

<sup>50</sup> AUGUSTINUS, *De Civitate Dei*, 20, 7. Hrg. v. BERNARD DOMBART-ALPHONS KALB: CSSL, 48, (1955), 709.

<sup>51</sup> Ebd., 20, 7-9, 708-709.

<sup>52</sup> WILHELM KAMLAH, *Apokalypse und Geschichtstheorie: Historische Studien*, 285, (1935), 9-15.

<sup>53</sup> Dies sind die Kommentare des Oekumenius, s.o. Anm. 47, aus dem 6. Jahrhundert und der zwischen 563 und 614 entstandene Kommentar des Andreas von Caesarea.

<sup>54</sup> TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, a.a.O., 329, 400-402, 429; HENNECKE-SCHNEEMELCHER, *Apokryphen*, 1, a.a.O., 351.

<sup>55</sup> TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, a.a.O., 328-329; HENNECKE-SCHNEEMELCHER, 351.

<sup>56</sup> ERNEST TH. DE WALD, *Der Stuttgarter Psalter*. Princeton 1930, 2; ebenso JACOB ESCHWEILER, BONIFA-

TIUS FISCHER, JOSEF HERRMANN FREDE, FLORENTINE MÜTHERICH, *Der Inhalt der Bilder*. In: Der Stuttgarter Bilderpsalter. Bd. 2, Stuttgart 1968, 69.

<sup>57</sup> TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, a.a.O., 326, 395; HENNECKE-SCHNEEMELCHER, *Apokryphen*, 1, a.a.O., 350.

<sup>58</sup> TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, a.a.O., 328, 397-398, 422-423, 428; HENNECKE-SCHNEEMELCHER, *Apokryphen*, 1, a.a.O., 350-351, 355.

<sup>59</sup> So in der griechischen und der ihr nahestehenden längeren lateinischen Version (TISCHENDORF, *Descensus Latine A*); TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, a.a.O., S. 328, 397; HENNECKE-SCHNEEMELCHER, *Apokryphen*, 1, a.a.O., 350-351.

<sup>60</sup> HANS BELTING, *Studien zur beneventanischen Malerei*: Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 7, (1968), 167-183.

<sup>61</sup> TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, a.a.O., 329, 400-402, 429; HENNECKE-SCHNEEMELCHER, *Apokryphen*, 1, a.a.O., 351.

<sup>62</sup> TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, a.a.O., 330-331, 402-403, 429-431; HENNECKE-SCHNEEMELCHER, *Apokryphen*, 1, a.a.O., 351-352, 63 ebd.

<sup>64</sup> JOSEPH WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, Bd. 2, Freiburg 1924, 895.

<sup>65</sup> M. R. JAMES, *The Apocryphal New Testament*. Neudruck, Oxford 1955, 94.

<sup>66</sup> In den Münzinschriften lässt sich die Ablösung des Lateinischen durch das Griechische in den Jahren zwischen 641 und dem Beginn des 8. Jahrhunderts verfolgen. So PHILIP GRIERSON, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection*. Bd. 2, 1, (1968), 99; Bd. 3, 1, (1973), 177. Herr Dr. Vittorio Peri, Rom, weist mich jedoch freundlicherweise darauf hin, dass die von James bemerkte Ausdrucksweise auch noch zu einem späteren Zeitpunkt missverständlich gewesen sein muss, dass E. A. SOPHOKLES, *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods*, (New York-Leipzig 1890), 973 sie nicht kennt, und dass G. W. LAMPE, *A Patristic Greek Lexicon*, (Oxford 1961), 1219 als einzigen Beleg unsere Stelle angibt.

<sup>67</sup> F. SCHEIDWEILER, *Nikodemusevangelium*. In: HENNECKE-SCHNEEMELCHER, *Apokryphen*, 1, a.a.O., S. 332-333.

<sup>68</sup> O'CEALLAIGH, *Dating the Commentaries*, a.a.O.

<sup>69</sup> S. o., 185.

<sup>70</sup> LINUS BIRCHLER, *Zur karolingischen Architektur und Malerei in Münster-Müstair*. In: Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern. Olten-Lausanne 1954, 167-252; GEZA DE FRANCOVICH, *Il ciclo pittorico della chiesa di San Giovanni a Müstair nei Grigioni*. In: Arte Lombarda, 2, (1955).

<sup>71</sup> FLORENTINE MÜTHERICH, *Die Initialen*. In: Der Stuttgarter Bilderpsalter, a.a.O., 38-43; BERNHARD BISCHOFF, *Die Handschrift. Paläographische Untersuchung*. Ebd., 20-25.

<sup>72</sup> JAKOB ESCHWEILER, *Illustrationen zu altlateinischen Texten im Stuttgarter Bilderpsalter*. In: Colligere Fragmenta. Festschrift Alban Dold. Beuron 1952, 49 ff.; JAKOB ESCHWEILER, BONIFATIUS FISCHER, HERMANN JOSEF FREDE, FLORENTINE MÜTHERICH, *Der Inhalt der Bilder*. In: Der Stuttgarter Bilderpsalter, a.a.O., 65, 113; FLORENTINE MÜTHERICH, *Die Bilder in der Psalterillustration*. Ebd., 166-167.

<sup>73</sup> WOLFGANG FRITZ VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*: Römisch Germanisches Zentralmuseum zu Mainz. Katalog 7, (1952), Nr. 140, Taf. 43. Das diagonal gefaltete Pallium kommt ausserdem beim Londoner Erzengel vor (Ebd. Nr. 109, Taf. 32). Diagonalfaltung an einem entsprechenden weiblichen Kleidungsstück lässt sich bei der Ariadne (Ebd. Nr. 78, Taf. 22) und bei der Muse des Monzaer Dptychons (Ebd. Nr. 68, Taf. 22) beobachten.

<sup>74</sup> Die integrierende und stilbildende Kraft des Scriptoriums von St.-Germain-des-Prés war, wie Florentine Mütterich gezeigt hat, gering. F. MÜTHERICH, *Die Bilder in der Psalterillustration*, a.a.O., 195-196.

<sup>75</sup> CARL NORDENFALK, *Die Spätantiken Kanontafeln*. Göteborg 1938, 177-178, Taf. 52-57; HANS BELTING, *Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalter*. In: Frühmittelalterliche Studien, 1, (1967), 104; IDEM, *Studien zur Beneventanischen Malerei*, a.a.O., 4, 228, Anm. 16. Auch wenn die Kanontafeln dieser Handschrift weder in San Vincenzo entstanden, noch mit dem Rest des Manuskripts gleichzeitig sein sollten, liefern sie einen Beweis für die Verfügbarkeit von Vorlagen des 6. Jahrhunderts.

<sup>76</sup> Hans Belting erwägt in *Beneventanische Malerei*, a.a.O., 52-53 aus stilistischen Gründen die Möglichkeit einer späteren Datierung der Fresken, für die das Erdbeben von 847 einen Ansatzpunkt bietet. Ich selber glaube, dass die von Belting vorgeschlagene Entwicklungslinie San Vincenzo-Benevent eher umgekehrt verläuft, und möchte deshalb an dem durch die Erbauungszeit der Kirche gebenen Datum festhalten. Für dieses vgl. HANS BELTING, *Studien zum Beneventanischen Hof*. In: Dumbarton Oaks Papers, 16, (1962), 180-182.

<sup>77</sup> BELTING, *Probleme*, a.a.O., 134-136; FERNANDA DE' MAFFEI, *Roma, Benevento, San Vincenzo al Volturno e l'Italia Settentrionale*. In: *Commentarii*, 24, (1973), 261.

<sup>78</sup> S.o., Anm., 72.

<sup>79</sup> ADOLPH GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen*. Bd. 2, Berlin 1918, Nr. 3.

<sup>80</sup> S.o., Anm., 60.

<sup>81</sup> BELTING, *Die Basilika dei SS. Martiri in Cimitile*, a.a.O., 48-51.

## I MOSAICI DELL'ARCO ABSIDALE DELLA BASILICA DEI SS. NEREO E ACHILLEO E L'ERESIA ADOZIONISTA DEL SEC. VIII

DIEGA GIUNTA

Nel *Liber Pontificalis* si legge che Leone III (795-816) « a Deo inspiratus » fece costruire « noviter a fundamentis in loco superiore ecclesiam... mire magnitudinis et pulchritudinis decoratam ». A questa annotazione segue l'elenco dei doni che il Pontefice elargì alla ricostruita basilica dedicata ai martiri Nereo e Achilleo<sup>1</sup>.

Nessuna menzione esplicita della decorazione musiva che ornava il catino e l'arco absidale, anche se la breve perifrasi « pulchritudinis decoratam » dà adito a pensare che il redattore voglia alludervi.

I mosaici dell'abside erano irreparabilmente perduti nel 1596, se il Baronio, divenuto cardinale il 5 giugno dello stesso anno col titolo dei SS. Nereo e Achilleo<sup>2</sup>, curò il restauro ad intonaco delle parti mancanti alla decorazione musiva dell'arco e fece, invece, sostituire con un affresco i mosaici dell'abside<sup>3</sup>. Il tema aniconico dell'abside (fig. 200) si legge nelle sue linee essenziali in un dipinto attualmente conservato nell'ufficio del Prefetto della Biblioteca Vaticana e risalente al periodo dei restauri promossi dal Baronio.

Tra le opere musive, eseguite a Roma sotto il pontificato di Leone III, il mosaico dell'arco absidale dei SS. Nereo e Achilleo (fig. 202) è l'unica opera originaria rimasta « in situ », lo stato di conservazione, però, denuncia i vari restauri subiti nel corso dei secoli<sup>4</sup>.

Ad eccezione dell'Ugonio che, seguendo il Ciacconio, attribuisce<sup>5</sup> l'arco trionfale a Leone IV (847-855), dall'Alemanni<sup>6</sup> in poi gli studiosi<sup>7</sup> sono concordi nell'assegnarlo all'epoca di Leone III (795-816) per motivi di ordine storico oltre che estetico.

Un ulteriore contributo a favore della committenza da parte di Leone III scaturisce dall'esame interno del programma iconografico del mosaico in questione.

La lettura dei temi rappresentati è semplice e piana: nella parte centrale dell'arco la Trasfigurazione, a sinistra l'Annunciazione e a destra la Theotokos. Tuttavia, a prima vista, alla semplicità di lettura dei singoli soggetti non sembra corrispondere un'ideazione chiara di un programma iconografico unitario; si ha quasi la sensazione di una giustapposizione di temi.

Alcuni fra gli studiosi che se ne sono occupati mettono in rilievo la rarità nella tradizione iconografica cristiana del tema principale, la Trasfigurazione, e per suffragare la loro affermazione citano i rari esempi rimastici nella decorazione monumentale: i mosaici absidali di S. Caterina sul Sinai (fig. 199) e di S. Apollinare in Classe a Ravenna (fig. 201), in quest'ultimo, però, la croce con il volto di Cristo sostituisce l'intera immagine del Redentore e due gruppi di agnelli, a sinistra e a destra, le figure di Pietro, di Giovanni e di Giacomo; ed inoltre la lunetta della cappella di S. Zenone a S. Prassede a Roma (fig. 202), sotto Pasquale I (817-824). La rarità diventa un "unicum" senza precedenti, quando si considera

l'insieme della composizione, che, pur nell'eterogeneità dei temi, ha una sua unità ideale, rilevata per la prima volta dal Garrucci, il quale testualmente scrive: « Nel centro dell'arco è dunque la Trasfigurazione, ma inoltre vi si vedono alle due estremità rappresentati i misteri dell'Annunciazione e della Maternità di Maria Vergine indipendentemente dal gruppo di mezzo, e nondimeno ben congiunti allo scopo di richiamare alla memoria la umana e la divina generazione di Cristo »<sup>8</sup>. Della medesima opinione del Garrucci sono G.B. De Rossi<sup>9</sup> e il Toesca<sup>10</sup>. Il Matthiae, invece, pur ammettendo che « Il legame ideale fra le tre scene è chiaro ed anzi abbastanza elementare », continua « ma la natura storica delle prime due [Annunciazione e Trasfigurazione] non riesce ad annullarsi ed almeno per noi, abituati a ritrovarle al loro rispettivo posto nel ciclo storico, il carattere diverso del terzo episodio risulta forse troppo evidente »<sup>11</sup>.

Per la van Berchem e il Clouzot le due scene laterali non hanno alcun legame con il tema centrale<sup>12</sup>.

In un recente ed interessante studio sul cosiddetto « arco di Eginardo », che doveva servire da piedistallo all'ostensione di una croce gemmata, il Belting<sup>13</sup>, cercando di stabilire quale ambito culturale e figurativo abbia potuto ispirare il programma iconografico di quest'arco, mette a confronto la decorazione dell'arco-reliquiario carolingio con quella del catino e dell'arco absidale dei SS. Nereo e Achilleo e scopre una sostanziale identità di significato fra le due scene laterali dell'arco di Papa Leone III (fig. 202) e le due figurazioni, dell'Annunciazione e di Giovanni Battista con i due discepoli, che alla vista di Gesù esclama: « Ecco l'Agnello di Dio, ecco colui che toglie il peccato del mondo! » (Gv. 1,39), nei lati contrapposti della zona mediana dell'arco di Eginardo<sup>14</sup>.

Sono pienamente d'accordo con il Belting sul legame concettuale esistente fra l'angelo e il Battista, raffigurati nell'arco di Eginardo, dove Gabriele annuncia il mistero dell'Incarnazione, che segna l'inizio dell'opera della salvezza, e Giovanni Battista, proclamando Gesù "Agnello", profetizza il suo sacrificio sulla Croce, atto che compie la Redenzione<sup>15</sup>. Dissento, invece, quando il Belting vuole vedere la medesima relazione fra l'angelo dell'Annunciazione e l'angelo stante al trono della Vergine col Bambino nell'arco dei SS. Nereo e Achilleo. L'angelo alla destra della Theotokos sarebbe da identificare con la persona del Battista secondo una lettura in chiave metaforica e simbolica, ispirata al prologo del Vangelo di Marco. L'evangelista, infatti, alla narrazione dell'attività di Giovanni Battista, premette il passo di Isaia che nella visione profetica lo chiama angelo: « Ecco, io mando il mio angelo innanzi a te, egli ti preparerà la via » (Mc. 1,2). Così il Belting avrebbe trovato la chiave di lettura della scena di destra dell'arco romano, che fino a questo momento era per lo studioso un "unicum" senza spiegazione, perché, decurtata di un angelo e relegata alla periferia del programma decorativo, non poteva più essere portatrice del significato originario e proprio al tema della Madonna in trono col Bambino affiancata da Angeli<sup>16</sup>. Sono dell'avviso che la scena, pur ridotta di un angelo, conserva la sua funzione originaria, attribuitale fin dal V secolo, di esprimere la divina maternità di Maria<sup>17</sup>. In questo suo senso specifico la Theotokos è strettamente connessa con la contrapposta scena dell'Annunciazione e questi due temi sono legati a quello della Trasfigurazione. Sebbene il Belting interpreti diversamente la figura dell'angelo stante al trono della Theotokos, tuttavia anch'egli afferma che le tre scene dell'arco absidale dei SS. Nereo e Achilleo vogliono esprimere un unico concetto: la natura divina del Cristo<sup>18</sup>.

A questo punto si pone spontanea la domanda perché mai l'iconografo si sia servito di soggetti così diversi per rappresentare, tramite immagini, il mistero dell'unione iposta-



tica dell'essenza divina e della natura umana nella Persona del Verbo Incarnato, quando fra gli episodi della vita storica di Gesù la Trasfigurazione lo testimonia meglio di ogni altro.

Nella convinzione personale che una seria ricerca di carattere iconografico non possa essere disgiunta dallo studio attento della situazione storica del momento in cui un'opera è concepita, ho creduto di trovare gli elementi per una corretta lettura del breve ciclo cristologico dell'arco leoniano nelle vicende dell'eresia adozionista, che per alcuni anni minacciò di dividere con uno scisma l'Occidente cristiano.

L'adozionismo, eresia cristologica<sup>19</sup>, nacque in Spagna verso la fine dell'VIII secolo, e il suo promotore fu Elipando, arcivescovo di Toledo, diocesi spagnola sotto il dominio dei Mori. Il primo documento ufficiale di questa eresia è antecedente all'anno 872; si tratta della lettera con la quale Elipando vuole confutare l'errore di Migezio: questi non ammetteva alcuna distinzione tra il Verbo e il Cristo. Elipando, però, volendo mettere bene in luce la distinzione fra la generazione eterna del Verbo e quella temporale del Cristo, approda all'errata dottrina della duplice filiazione, secondo cui il Cristo, come uomo, non è vero figlio di Dio, ma semplicemente figlio adottivo per grazia, mentre solo il Verbo è il vero e naturale Figlio di Dio<sup>20</sup>.

La posizione di Elipando è presto conosciuta a Roma; Adriano I, nel 785, scrive ai vescovi di Spagna, esortandoli energicamente a reagire all'errore di Elipando<sup>21</sup>. Quest'ultimo, allora, si rivolge a Felice, vescovo di Urgel, che si pronuncia a favore della sua dottrina: il Cristo, riguardo alla sua umanità, non è altro che il figlio adottivo di Dio<sup>22</sup>. D'ora in poi Felice sarà il personaggio di primo piano in tutta la vicenda, e in quanto vescovo di una diocesi della Marca spagnola e quindi suddito del regno franco coinvolge nella vertenza il re Carlo Magno. Siamo nel 792 e fino all'autunno del 799, anno in cui si celebra il sinodo di Aquisgrana, Carlo Magno è impegnato con tutte le sue forze e il suo potere a combattere e ad estirpare dai suoi domini il nuovo pericolo.

A Ratisbona nel 792, per ordine di Carlo, si riunisce il sinodo che per la prima volta condanna ufficialmente l'adozionismo, e Felice, convinto, fa una solenne abiura<sup>23</sup>. I fatti, purtroppo, dimostreranno che il vescovo di Urgel è rimasto fermo nelle sue idee. Nel 794, infatti, nel famoso concilio di Francoforte – forse più noto come il concilio che ratifica i *Libri Carolini* – ritorna sul tappeto la questione adozionista. I Padri conciliari esprimono la loro opinione con documenti distinti: i vescovi italiani con il *Libellus sacrosyllabus*, redatto da Paolino, arcivescovo di Aquileia<sup>24</sup>; i vescovi della Germania, della Gallia e dell'Aquitania con una *Epistola Synodica*, rivolta ai vescovi della Spagna. L'assise si conclude con la condanna di Felice e di Elipando. Mentre Carlo è ancora a Francoforte, gli giunge la lettera di Adriano I, diretta ai vescovi della Spagna<sup>25</sup>. Il re la manda in Spagna assieme ai due documenti redatti dai padri sinodali e ad una sua lettera personale equilibrata e piena di carità<sup>26</sup>. La controversia, però, è tutt'altro che chiusa; Alcuino, il teologo di Carlo, con la parola e con gli scritti combatte Felice, Elipando e i loro seguaci<sup>27</sup>. Si giunge così all'ottobre 798, quando Papa Leone III, su richiesta di Carlo Magno, celebra un concilio a Roma, e nella terza sessione viene pronunciata solennemente l'anatema contro Felice con l'assicurazione che gli sarà concesso il perdono, qualora egli ritratti<sup>28</sup>. L'ultimo atto della vicenda si conclude ad Aquisgrana; Felice, invitato da Carlo, si reca alla corte franca, qui discute con Alcuino, Leidrado, vescovo di Lione, e altri personaggi illustri<sup>29</sup>. Questa volta Felice sembra veramente convinto e ritratta; la sua abiura, « *Confessio Fidei Felicis* », redatta sotto forma epistolare, è inviata al clero e ai fedeli di Urgel<sup>30</sup>. Carlo, però, non potendo conoscere « *cordis illius secreta* », come scriverà Alcuino il 26 giugno dell'800<sup>31</sup>, non gli

permette di ritornare nella sua diocesi e lo affida a Leidrado, vescovo di Lione: qui egli morrà nell'818.

Nella "Professio Fidei" di Felice sono presenti in modo sintetico e puntuale i termini di quella disputa teologica che per vari anni aveva impegnato e tenuto divisi i teologi dell'Occidente cristiano. L'eresia adozionista, ammettendo, come già è stato detto, la doppia filiazione di Cristo, oltre a minare alla radice il dogma dell'Incarnazione inficiava la solenne affermazione del Concilio di Efeso (431), cioè la divina Maternità di Maria. Questi due dogmi vengono affermati con particolare forza e chiarezza in un passo dell'abiura di Felice e nell'arco dei SS. Néreo e Achilleo vengono rappresentati dall'Annunciazione e dalla Theotokos<sup>32</sup>: « ... facendo noi ora la professione di fede » – scrive Felice – « non accettiamo in alcun modo né predichiamo d'ora in poi nel Figlio di Dio l'adozione della carne .. ma... professiamo... che il Signore Nostro Gesù Cristo in entrambe le nature, la divina e l'umana, è proprio e vero Figlio unigenito del Padre... Le due nature, cioè la divina e l'umana, fin dal concepimento nel seno della Vergine, sono così intimamente congiunte nella singolarità della persona, che il Figlio unico del Padre e vero Dio viene alla luce dal seno della gloriosa Vergine senza corruzione alcuna »; e ancora più oltre afferma: « Come è stato già detto, nel seno stesso della Vergine fin dal concepimento l'umanità nella singolarità della sua persona è stata assunta e concepita da colui che è vero e proprio Figlio di Dio..., il vero e proprio Figlio di Dio è nato dalla santa Vergine »<sup>33</sup>.

A questo punto della disamina non sembra azzardato affermare che l'ideatore del programma iconografico dell'arco absidale dei SS. Nereo e Achilleo abbia voluto tentare di tradurre graficamente il buon esito di una lunga disputa teologica. Non escogita nuovi temi, ma si serve di tre soggetti tradizionali, che, sia pure sotto diverse angolature, affermano un unico e fondamentale concetto dell'ortodossia cattolica: la presenza nella persona del Cristo delle due nature, umana e divina.

L'Annunciazione esprime il momento dell'Incarnazione: nel seno di Maria il Verbo assume la natura umana, unendola in modo inscindibile alla sua Persona e natura divina. La Vergine in trono e il Bambino fra angeli, fin dall'inizio del V secolo e in modo particolare dopo il concilio di Efeso (431), è l'immagine con cui si vuole rappresentare la divina Maternità di Maria<sup>34</sup>, definita verità di fede ad Efeso contro Nestorio, « qui purum hominem absque Deo Virginis utero genitum impie astruebat » scrive Felice nella sua abiura<sup>35</sup>. La presenza dell'angelo alla destra della Theotokos, come già rilevò il Ciampini, indica che « omnes Angeli et Creaturae ipsius Creatoris obsequiis praesto esse debeant »<sup>36</sup>.

La scena centrale della Trasfigurazione con maggior forza ribadisce il concetto della divinità di Cristo. E' una teofania trinitaria, e la manifestazione prodigiosa, al ristretto gruppo degli apostoli, del compimento nella persona del Cristo, Dio e uomo, di tutta l'antica Alleanza. La Legge e i Profeti – la prima rappresentata da Mosè e gli altri da Elia – cedono il passo alla nuova Alleanza, che sarà stipulata a giorni sul Golgota, dall'alto della croce.

Gesù s'intrattiene con Mosè e con Elia sulla sua imminente passione, ma si trasfigura anche nello splendore della sua gloria divina, affinché gli apostoli non siano indotti in tentazione quando, tra pochi giorni, lo vedranno sottoposto alla umiliante prova della croce.

Pietro, anche se preso dallo stupore, ha ancora abbastanza energia per dire: « Signore, è bene per noi lo staccare qui; se vuoi faremo tre tende, una per te, una per Mosè e una per Elia. Ment'egli stava ancora parlando, una nuvola luminosa li avvolse, e dalla nube venne una voce: "Questi è il mio Figliuolo diletto: ascoltatelo". All'udir questa voce, i discepoli caddero bocconi per terra, e furono presi da gran tremore » (Mt. 17, 4-6).

In quest'attimo culminante tutta la Trinità è presente: il Padre nella voce che gli apostoli ascoltano, e lo Spirito Santo nella nube luminosa che li avvolge.

L'economia del programma iconografico ha dunque una unità concettuale innegabile che non si esaurisce nella decorazione dell'arco, ma investe anche la raffigurazione del mosaico absidale perduto. Stando alla riproduzione vaticana (fig. 200), al centro dell'abside campeggiava su un drappo la croce aurea, simbolo non dell'umiliazione, ma della vittoria del Cristo. Egli ha sofferto ed è morto come uomo, ma risorge e trionfa della morte e del peccato in quanto Dio e apparirà inoltre come Giudice tra le nubi del cielo nella seconda venuta o Parusia (Mt., 24, 30).

Rimanendo nella linea storica della « renovatio », l'iconografo si serve di schemi tradizionali per esprimere un concetto teologico che le vicende di una vivace e accanita controversia dogmatica, solo da qualche anno sopita<sup>37</sup>, suggeriscono. Chi ne detta il programma tiene presente la teofania di S. Apollinare in Classe (fig. 201) ma ne sdoppia il soggetto, riservando all'abside romana il trionfo della Croce (fig. 200) e all'arco la Trasfigurazione (fig. 202), traslitterandone qui, tuttavia, i simboli nelle figure del Cristo e degli apostoli e sottolineandone il significato con l'aggiunta dei due temi laterali che ribadiscono il medesimo concetto teologico.

Che la contingenza storica di una disputa teologica, a cui Carlo aveva dedicato tanti dei suoi pensieri, possa aver ispirato sotto Leone III il programma iconografico dei SS. Nereo e Achilleo, riceve conferma dal fatto che lo stesso Leone III nella decorazione del triclinio Lateranense consacrò un altro evento storico: l'alleanza politico-religiosa tra il papato e il re franco, evento che avrebbe avuto la sua attuazione solenne nella basilica Vaticana la notte di Natale dell'800.

<sup>1</sup> L. DUCHESNE, *Le Liber Pontificalis*, Paris 1892, t. II, p. 33, parag. CXI, 424.

<sup>2</sup> La basilica dei SS. Nereo e Achilleo, quando venne scelta come titolo cardinalizio dal Baronio, era in tale stato di abbandono e di rovina che da qualche tempo nessuno dei neoletti cardinali la sceglieva, perché lo avrebbe poi obbligato a grandi riparazioni a spese personali; cfr. G. DE LIBERO, s.v. *Baronio*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, 1949, t. II, col. 888.

<sup>3</sup> Cfr. A. GUERRIERI, *La chiesa dei SS. Nereo e Achilleo*, Città del Vaticano 1951, p. 116; G. MATTHIAE, *Tre chiese all'inizio dell'Appia*, in « *Capitolium* », 1969, 10-12, p. 151.

<sup>4</sup> A. GUERRIERI, *op. cit.*, p. 116.

<sup>5</sup> Cfr. A. GUERRIERI, *op. cit.*, pp. 111-113; G. MATTHIAE, *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, Roma 1967, p. 270, nota 12.

<sup>6</sup> ALEMANNI, *De lateranensibus parietinis dissertatio*, cap. III, pp. 9-10.

<sup>7</sup> Cfr. CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, Roma 1747, t. II, fol. 125; R. GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana*, Prato 1877, vol. IV, p. 110; G. B. DE ROSSI, *Mosaici cristiani e saggi di pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, Roma 1899. La citazione bibliografica potrebbe continuare aggiornata fino a questi ultimi anni, ma la cosa mi sembra superflua dato che nelle note successive verranno date ulteriori indicazioni.

<sup>8</sup> R. GARRUCCI, *op. cit.*, p. 110.

<sup>9</sup> G. B. DE ROSSI, *op. cit.*

<sup>10</sup> P. TOESCA, *Il Medioevo*, Torino 1927, t. I, p. 394.

<sup>11</sup> G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali...*, *op. cit.*, p. 231.

<sup>12</sup> M. VAN BERCHEM - E. CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes du IVe au Xe siècle*, Genève 1924, p. 221.

<sup>13</sup> H. BELTING, *Der Einhardsbogen*, in « *Zeitschrift für Kunstgeschichte* », 1973, 2/3, pp. 93-121.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 103-104.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>17</sup> M. L. THÉREL, *Les symboles de l'« Ecclesia » dans la création iconographique de l'art chrétien du IIIe au VIe siècle*, Rome 1973, p. 138.

<sup>18</sup> H. BELTING, *op. cit.*, p. 104.

<sup>19</sup> K. J. HEFELE, *Histoire des Conciles d'après les documents originaux*, Paris 1870, t. V, p. 61 sgg.; H. QUILLIET, s.v. *Adoptianisme au VIIIe siècle*, in *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris 1903, t. I, coll. 403-413.

<sup>20</sup> MIGNE, P. L., t. XCVI, col. 859.

<sup>21</sup> *Ibid.*, P. L., t. XCVIII, col. 373 sgg.; *Monumenta Germaniae historica: Epistolae merovingici et Karolini aevi*, t. I, p. 636 ss.

<sup>22</sup> K. J. HEFELE, *op. cit.*, p. 62; H. QUILLIET, *op. cit.*, col. 404; P. L., t. CIV, col. 441.

<sup>23</sup> K. J. HEFELE, *op. cit.*, pp. 93-98; H. QUILLIET, *op. cit.*, col. 404-405.

<sup>24</sup> Due anni dopo, nel 796, S. Paolino celebra nel Friuli un sinodo per condannare l'adozionismo, P. L., t. XCIX, col. 383 sgg.; inoltre compone tre libri contro Felice, *Contra Felicem Urgellitanum episcopum libri III*, P. L., t. XCIX, col. 343 sgg.

<sup>25</sup> *Monum. Germ. hist.: Concilia aevi Karolini*, vol. 14, pp. 122-130.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 157-164.

<sup>27</sup> Per volere di Carlo Magno dall'anno 793 in poi Alcuino (735 ca - 804) è impegnato nella confutazione dell'adozionismo, contro cui scrisse, oltre ad alcune *Lettere*, *Adversus Felicis haeresim libellus* (P. L., t. CI, coll. 85 ss.), *Contra Felicem Urgellitanum episcopum libri VII* (P. L., t. CI, col. 119 sgg.), *Adversus Elipandum Toletanum libri IV* (P. L., t. CI, col. 231 sgg.).

<sup>28</sup> *Monum. Germ. Hist.: Concilia aevi Karolini*, vol. 14, pp. 202-204.

<sup>29</sup> H. QUILLIET, *op. cit.*, col. 407.

<sup>30</sup> MIGNE, P. L., t. XCVI, col. 881-888.

<sup>31</sup> *Monum. Germ. Hist.: Concilia, op. cit.*, p. 220.

<sup>32</sup> Sono grata alla Prof.ssa Cecilia Davis-Weyer per avermi segnalato nel corso della Settimana Carolingia una sua recensione al volume di F. RADEMACHER, *Die Regina Angelorum in der Kunst des frühen Mittelalters*, Düsseldorf 1972. Riporto testualmente il passo che si riferisce al presente studio e che dà una conferma alla tesi da me sostenuta. « ...Another Western representation with Christological emphasis is a mosaic of Leo III in Santi Nereo ed Achilleo in Rome, not mentioned by Rademacher. Here we find the Regina Angelorum side by side with representations of the Transfiguration and Annunciation. This can best be understood, I think, as a belated anti-adoptionist statement », in « The Art Bulletin », vol. LVI, 1974, p. 599.

<sup>33</sup> « ...Quod etiam in conspectu multorum sacerdotum et monachorum professi sumus, poenitentiam gerentes de pristino errore et sacramento, quam pro hac intentione olim praevaricatus sum: profitentes nos deinceps adoptionem carnis in Filio Dei, sive nuncupationem in humanitatem, nullo modo credere vel predicare; sed secundum quod dogmatibus sanctorum Patrum informamur, eundem Dominum nostrum Jesum Christum in utraque natura, deitatis videlicet et humanitatis, proprium ac verum Filium profitentes, Unigenitum videlicet Patris, unicum Filium ejus: salvas tamen utriusque naturae proprietates, ita duntaxat ut nec divinitas Verbi Dei in natura [naturam] credatur humana [humanam] conversa, vel humana a Verbo assumpta invidia [in divinam] mutata: sed utraque, id est divina atque humana, ab ipso conceptu in utero Virginis, ita in singularitate personae sibimet connexae atque conjunctae sunt, ut unicus Filius Patri, et verus Deus ex ipso utero gloriosae Virginis absque ulla corruptione editus prodiretur. Non ita homo assumptus a Verbo de substantia Patris, sicut ipsumque Verbum a fidelibus genitus credatur, cum sit ex substantia matris; sed quia, ut dictum est, in ipsa vulva sanctae Virginis ab ipso conceptu ab eo qui secundum divinitatem verus et proprius Dei Filius existit, in singularitate personae suae susceptus est, atque conceptus est, verus et proprius Dei Filius, ex eadem sancta Virgine natus est », P. L., t. XCVI, coll. 883-884.

<sup>34</sup> M. L. THÉREL, *op. cit.*, p. 318.

<sup>35</sup> MIGNE, P. L., t. XCVI, col. 885.

<sup>36</sup> J. CIAMPINI, *op. cit.*, fol. 125.

<sup>37</sup> Se si considera che all'inizio dell'anno '800 la controversia adoionista è ufficialmente chiusa e che la datazione dell'arco dei SS. Nereo e Achilleo si pone all'incirca verso l'814, si potrebbe obiettare che l'ipotesi qui sostenuta ha a suo svantaggio il notevole lasso di tempo che intercorre tra i due avvenimenti. Ma se si tiene conto che l'eresia adoionista e tutte le sue necessarie conseguenze - sia pure circoscritte all'ambito dell'Occidente cristiano - non potevano essere cancellate con un colpo di spugna, allora cade quello che può sembrare il punto debole di questa ipotesi. E' storicamente documentato che dopo l'abiura di Felice, nonostante l'ambasceria di Carlo Magno ed Elipando ed i quattro volumi di Alcuino, *Adversus Elipandum Toletanum libri IV* (P. L., t. CI, col. 231 sgg.), Elipando perseverò nelle sue convinzioni fino alla morte, avvenuta verso l'anno 807; cfr. A. MEYER, s.v. *Elipando*, in *Enc. Catt.*, *op. cit.*, vol. V, col. 245; H. QUILLIET, *op. cit.*, col. 407.

Di Felice di Urgel non ci sarebbe motivo di dubitare se S. Agobardo, successore di Leidrado nella sede di Lione, dopo la morte di Felice (818) non avesse trovato tra le sue carte uno scritto, dove sembra che ritrattasse l'abiura di Aquisgrana. S. Agobardo riprese allora « ab imis » la questione dell'eresia adoionista e scrisse un libro dedicato a Ludovico il Pio, *Liber adversus dogma Felici Urgelensis*, P. L., t. CIV, col. 29 sgg.; cfr. H. QUILLIET, *op. cit.*, coll. 407-408.

## SULLA TOPOGRAFIA DI ROMA IN PERIODO CAROLINGIO: LA « CIVITAS LEONIANA » E LA GIOVANNIPOLI

ISA BELLI BARSALI

Il bisogno, sempre più diffuso in età altomedioevale, di fortificare gli edifici sacri esterni alle città fu avvertito anche a Roma. Qui, oltre a costruirsi mura e torri a difesa delle basiliche, delle chiese e dei monasteri extraurbani più importanti – da S. Anastasio *ad aquas Salvias*, a S. Agnese, a S. Lorenzo –, furono munite di muri o torri anche alcune chiese interne alle mura aureliane, ad esempio i SS. Quattro Coronati. Ma per la *civitas leoniana* e la Giovannipoli l'opera di fortificazione attorno alle due basiliche degli Apostoli, replicatamente restaurate del resto dai papi del periodo carolingio, ebbe due esiti nettamente distinti: mera fortificazione la Giovannipoli, mentre la *civitas* venne a costituire una entità urbana che affiancò la città aureliana, e fu l'unico nuovo fatto urbanistico della Roma medioevale.

La *civitas* comprese momenti edilizi che non erano limitati alla basilica ed agli edifici ad essa strettamente connessi e adiacenti, ma risultarono da insediamenti venutisi definendo tra il secolo VIII e il IX. La forma stretta e lunga della *civitas* era stata determinata non solo dalla distanza notevole che intercorreva tra l'attraversamento del fiume ed il luogo della basilica, ma anche dalla preesistenza tra i due ponti e S. Pietro di un antico sistema viario. Al di là di accostamenti ed alternanze contraddittori, o almeno eterogenei, di aree etniche, di lingue e costumanze, di momenti e tecniche edilizi, si trattò di un fatto urbanisticamente unitario. L'aspetto unitario si era venuto costituendo progressivamente nel tempo, con la sosta dei pellegrini presso la tomba di s. Pietro, con le molte chiese che le sorsero intorno<sup>1</sup>, con le diaconie, le *scholae*, i bagni, gli ospedali, i cimiteri; fu un aspetto particolare, perché prevalentemente sacro e assistenziale.

La chiusura e la difesa delle mura, fondate da Leone III e costruite da Leone IV, colsero questo aspetto unitario, che fu trasformato in unità ed entità urbana proprio dall'impulso alla sistemazione urbanistica e organizzativa implicito nella cinta muraria stessa.

La più antica pianta di Roma medioevale, quella di Matteo Paris databile tra il 1250 e il 1259 (fig. 206)<sup>2</sup>, evidenzierà secoli dopo con la sua schematizzazione simbolica le due città, quasi parti gemelle divise dal Tevere: la cistiberina, carica di ricordi di grandezza perduta ma anche racchiudente il Laterano e le grandi chiese, e indipendente da questa la nuova transtiberina, cioè appunto la *civitas leoniana*, rispetto alla quale era passato in secondo piano il vecchio Trastevere.

\* \* \*

E' stato affermato dal Cecchelli che il Borgo non fece parte fino al tempo di Sisto V della circoscrizione amministrativa di Roma<sup>3</sup>. Però il catalogo *De omnibus nominibus regionum huius sanctissimae urbis* del primo quarto del sec. XIII, indicando le dodici regioni

urbane e le ventidue divisioni secondarie, riporta: *prima regio dicitur porticus S. Petri*<sup>4</sup>, dove *porticus S. Petri* è la *civitas leoniana*; *civitate leonina id est porticus S. Petri*, si scrive nel *De mirabilibus civitatis Romae*<sup>5</sup>.

La zona al di là della porta *B. Petri* è considerata extraurbana fino alla costruzione delle mura di Leone IV. Infatti al tempo di Stefano II (752-57) si dava come indicazione *foris muros huius civitatis romanae* (cioè fuori delle mura aureliane) *secus basilicae B. Petri apostoli*; al tempo di Adriano I (772-795) si indicava *constituit diaconias tres foris porta B. Petri...*; [*Ecclesia*] *sanctae... dominae nostrae que ponitur foris porta B. Petri in caput portici*<sup>6</sup>.

Se nella descrizione delle mura di Roma del codice Einsidlense la porta *S. Petri* verso il fiume sembra collocata sulla riva sinistra, cioè nella cinta aureliana<sup>7</sup>, al contrario il *De numero portarum et sanctis Romae*, assegnato al sec. VII o VIII<sup>8</sup> ma pervenutoci in un testo del sec. XII, indica che porta *S. Petri*, o *Cornelia*, era chiamata quella oltre il fiume<sup>9</sup>. Si noti che questa seconda porta nel *De mirabilibus civitatis Romae* è compresa nel paragrafo *De portis civitatis Romanae*, tra le porte quindi del recinto aureliano (*porta Collicina [Collina] quae est supra pontem S. Petri*), mentre nel paragrafo sulle porte della città leoniana (*De portis in porticu S. Petri*) si ricordano a nord *duae portae quarum una vocatur porta Castellii S. Angeli, altera porta Merdaria*<sup>10</sup>, e non si menziona questa porta al di là del fiume.

Ancora. L'*Ordo* di Benedetto Canonico del sec. XII<sup>11</sup> ribadisce l'appartenenza alla *Urbs* della porta sotto il castello: il papa nella *secunda feria post Pascha* si reca dalla chiesa di S. Trifone *iuxta posterulas usque ad pontem Adrianum, intrat per pontem* (e dunque lo attraversa) *et exit per portam Collinam ante templum et castellum Hadriani*. Si noti quell'*exit*: esce cioè dall'*Urbs*, di cui quell'antica porta Collina, insieme all'Adrianeo, era parte. La *civitas* era un'addizione all'*Urbs*, considerata autonoma ancora nel sec. XII.

Prima delle mura leoniane la località del castello è detta *in Hadriano*, mentre per la area presso S. Pietro il toponimo usato è *circumquaque [B. Petri] basilicae* al tempo di papa Sergio (687-701)<sup>12</sup>, e *ad B. Petrum apostolum* al tempo di Gregorio III (731-41) e di Adriano I (772-95)<sup>13</sup>.

A questo punto può dare qualche lume, non solo per questa questione, l'esame dia-cronico dei termini *porticus*, *burgus*, *civitas*, e di alcuni toponimi.

Il termine *burgus* compare per la prima volta al tempo di Pasquale I (817-24) con riferimento a una precisa, limitata località, quella degli Angli poi detta *in Saxia*. Il *burgus Anglorum* è nettamente distinto dalla confinante località del portico, la quale coincide con la zona verso S. Pietro. Nel *Liber Pontificalis*, a proposito dell'incendio del tempo di Pasquale I, si dice che bruciò completamente l'insediamento degli Angli (*habitatio, quae in eorum lingua burgus dicitur*), e che l'incendio straripante si comunicò a quasi tutto il portico *quae ducit ad basilicam principis apostolorum*<sup>14</sup>. Solo assai più tardi il termine *burgus* si allargherà alla *civitas*, per poi prevalere del tutto nei secoli XV-XVI<sup>15</sup>.

Sul termine *porticus* aveva attirata l'attenzione già l'Adinolfi<sup>16</sup>. Compare per la prima volta con Procopio<sup>17</sup>, quando avrebbe protetto gli assalitori Goti che marciavano verso il mausoleo di Adriano; ma si osservi che questo portico di cui parla Procopio non è detto sia lo stesso che è citato nel *Liber Pontificalis*. Il Cecchelli<sup>18</sup> nota come non sia mai stata trovata una sola traccia di fondazioni che possano far pensare a un edificio monumentale, e suppone essersi trattato di portici di « case e casucce » lungo una via che poteva essere la via maggiore o *sacrata* delle processioni. Va ricordato che il *Liber Pontifica-*

lis, nella descrizione del già citato incendio, distingue nettamente la zona del portico, a cui l'incendio si propaga dal *burgus* e che il papa direttamente fa restaurare, da quella del *burgus Anglorum* per la cui ricostruzione il papa dà agli abitanti materiale grezzo di legno.

Il Cecchelli scrive della scarsa utilità del portico per il fatto che sarebbe stato troppo limitato; ma a proposito delle sue dimensioni, il fatto che se ne specificano i due capi (*in caput*) è già indicativo di una certa lunghezza, e questa, se riferita su pianta odierna, si estendeva approssimativamente dalla via Traspontina alla piazza S. Pietro.

Infine si ricordi che il termine *porticus*, se indica all'inizio un fatto architettonico preciso, nel tempo cambia il suo riferimento fino ad indicare la *regio*, come avviene appunto per il termine *burgus*: si vedano nel *De nominibus regionum* il passo già citato (*prima regio dicitur porticus S. Petri*); nella vita di Pasquale II nella continuazione del *Liber Pontificalis* il passo *in porticum venit*<sup>19</sup>; nel *De mirabilibus civitatis Romae* il già citato passo *exceptis Transtiberim et civitate leonina id est porticus S. Petri*. Già prima, nel 1123, gli abitanti della città leoniana erano detti *porticani* o *porticani homines*<sup>20</sup>.

Il termine *civitas* è frequentemente ripetuto nel *Liber Pontificalis* a partire dalla redazione della vita di Leone IV, e compare epigraficamente solo con i lavori di fortificazione dello stesso papa, nelle iscrizioni appunto sulle porte delle mura<sup>21</sup>. Il termine è riferito all'agglomerato urbano che in quel momento viene recinto da mura, acquisendo perciò un carattere distinto dall'*Urbs*; nulla autorizza a ritenere che significhi anche sede vescovile.

\* \* \*

La *civitas* di papa Leone IV sorse su un impianto tardo antico di tracciati viari – legati ai ponti Elio e « neroniano » (figg. 204 e 209) – e su un largo tessuto di chiese, diaconie e altri nuclei costituitisi nel tempo. Preesistevano a questo tessuto alcuni monumenti antichi, che subirono un processo di reinserimento.

Il mausoleo di Adriano fu il primo grande monumento antico ad essere reimpiegato, come fortezza nel secolo VI, e risulta da Procopio<sup>22</sup>. Dopo questa menzione ricompare indicato come *castellum* solo in occasione della consacrazione della città leoniana<sup>23</sup>. Può darsi che la sua utilizzazione come opera difensiva sia continuata tra il VI e il IX secolo, mentre vi si stabiliva anche – si ignora quando – il culto di S. Michele Arcangelo probabilmente in una torre già esistente<sup>24</sup>. Dalla eccezionale posizione della chiesa dovette derivare a questa nei secoli IX e X la denominazione *inter nubes e usques ad coelos*<sup>25</sup>. Casi più tardi di culto di arcangeli in cappelle sulle facciate o in torri di chiese<sup>26</sup> possono essere riportati forse proprio a questo illustre esempio. Circa nel 1110 Rangerio sottolineava l'altezza della chiesa e la protezione angelica (*Arcem que superest, celi custodia munit – et facit excelsas angelus excubias*)<sup>27</sup>.

Presso il *castellum*, sulla *via sacra* per S. Pietro si susseguivano altri monumenti antichi, la *Meta Romuli*, il *Terebintus Neronis* – entrambi « realisticamente » rappresentati da Cimabue ad Assisi nella *Crocifissione di S. Pietro*<sup>28</sup> – e l'obelisco, che costituirono per secoli riferimento topografico negli itinerari e nelle piante di Roma<sup>29</sup>. Non risulta una riutilizzazione della *Meta Romuli* nell'alto Medioevo, mentre è documentata solo nel 1413 quando fece parte delle attrezzature difensive di castel S. Angelo<sup>30</sup>.

\* \* \*

A Roma le diaconie sorsero come istituti « col compito particolare di provvedere alle opere caritative ed assistenziali in soccorso dei poveri »<sup>31</sup>. Nella zona della basilica di San

Pietro, se era molto grande la necessità di assistenza, si presentava anche la necessità di estenderne i compiti.

Anteriori alla metà del sec. VIII erano le diaconie di S. Maria *que ponitur foras porta B. Petri apostoli in caput portici*<sup>32</sup> e di S. Silvestro *que ponitur iuxta B. Petrum apostolum*<sup>33</sup> detta anche *iuxta hospitale S. Gregorii*<sup>34</sup>, a ciascuna delle quali Stefano II (752-57) assegnò uno xenodochio<sup>35</sup>. Adriano I, trovatele in abbandono e prive di redditi, le restaurava rifornendole anche di mezzi<sup>36</sup>. Certamente anteriore alla metà del sec. VIII era anche la diaconia dei SS. Sergio e Bacco, ricordata nella vita di Gregorio III (731-41)<sup>37</sup>, per il Bertolini forse già scomparsa ai tempi di Adriano I perché l'edificio sarebbe stato adibito a residenza degli imperatori carolingi o dei loro rappresentanti, mentre la cappella della diaconia sarebbe divenuta, secondo Duchesne, cappella palatina<sup>38</sup>.

La diaconia di S. Maria *que ponitur in Hadrianum*, identificata con la distrutta S. Maria in *Traspadina* e forse fondata da Adriano (*constituit*, si dice nel *Liber Pontificalis*)<sup>39</sup>, era la più distante da S. Pietro; le altre erano vicine alla basilica e fra loro (fig. 205) e poiché la chiesa della diaconia di S. Martino<sup>40</sup> si chiamò S. Martino *in porticu* o *de Cortina*, è possibile arguire l'approssimativa posizione anche dell'altra diaconia di S. Silvestro, che era prossima all'ospedale di S. Gregorio<sup>41</sup>. Al capo ovest del portico si trovava la diaconia di S. Maria *in caput Portici*<sup>42</sup>.

Nelle due diaconie di S. Maria *in caput portici* e di S. Silvestro il compito caritativo si era esteso anche alle cure ospedaliere di cui i poveri e i pellegrini indigenti avevano bisogno. Si osservi che i *constituta* di Adriano I per le diaconie suburbane sopra ricordate stabilivano che cibo e denaro fossero ordinatamente distribuiti una volta la settimana nei locali del bagno, al quale i poveri per essere lavati dovevano recarsi muovendo dalla diaconia al canto dei salmi<sup>43</sup>. A questa forma particolare di assistenza si collega perciò la cura di Adriano I nel rimettere in funzione, per l'uso delle diaconie, sia le *formae Claudia, Iovis, Virginis*, sia l'*aqua Traiana (forma Sabbatina)* che serviva la zona trasteverina<sup>44</sup>.

In un'area già tanto ricca di chiese com'era questa presso S. Pietro, le diaconie ebbero in origine piccole cappelle che « occupavano un posto secondario rispetto alle comunità »<sup>45</sup>, in seguito però sostituite da ampie chiese che presero il sopravvento sui servizi caritativi. Questo processo porterà poi alla scomparsa delle diaconie<sup>46</sup> e al prevalere delle chiese.

Agli ospedali delle diaconie si affiancarono altri ospedali. Oltre quello di S. Gregorio *in porticu B. Petri* già citato, esistevano quello di *Catagalla Patricia* presso S. Stefano maggiore dietro l'abside della basilica di S. Pietro<sup>47</sup>, quello di S. Pellegrino al punto d'arrivo della *via francigena, in loco qui Naumachia dicitur*, da cui era forse indipendente quello di S. Pietro indicato nella stessa zona<sup>48</sup>.

La cura dei papi per le diaconie – sia con donazioni e restauri, sia affidando la cura degli xenodochi da loro istituiti ad amministratori di fiducia, sia aggiungendo l'attività anonaria dal terzo decennio del sec. VIII, sia fondandone di nuove<sup>49</sup> – insieme alla cura per gli ospedali esistenti dà ragione di ipotizzare un esteso tessuto religioso-assistenziale precedente la fondazione della *civitas leoniana*.

Se diaconie e ospedali furono istituiti dai papi, riflettono invece motivazioni e iniziative esterne le quattro *scholae* presso S. Pietro, tutte già esistenti alla fine del sec. VIII, che ebbero scopi svariati, alcuni anche identici (assistenza ai pellegrini) a quelli delle diaconie. Esse sorgevano nella zona verso il ponte neroniano (*Schola Anglorum* o *Saxonum*, con la chiesa di S. Maria); sull'altura detta *mons. S. Angeli (Schola Frisonum)*, con la chie-



sa di S. Michele); presso la basilica di S. Pietro (*Schola Francorum*, con la chiesa di San Salvatore; *Schola Langobardorum* con la chiesa di S. Giustino)<sup>50</sup>. La più antica è quella *Anglorum* o *Saxonum*. La fondazione è fatta risalire al re Ina del Wessex circa nel 720<sup>51</sup>, ed ebbe un ampliamento nel 794 da parte del re Offa di Mercia che vi unì uno xenodochio<sup>52</sup>; vi si aggiunge ben presto la chiesa di S. Maria poi ricostruita da Leone IV<sup>53</sup>. Il *burgus Anglorum* si estendeva forse sia in direzione del portico che conduceva alla basilica, sia verso le pendici del monte S. Angelo, su cui sorgeva – anche questa su altura – la chiesa di S. Michele con la *Schola Frisonum*<sup>54</sup>.

La *Schola Langobardorum*, che in base all'iscrizione dettata da Paolo Diacono<sup>55</sup> in onore della regina Ansa moglie di Desiderio si è supposto fosse stata costruita durante il pontificato di Stefano IV (768-71) per volontà della regina, è menzionata per la prima volta (*Langobardorum domos*) nel *Liber Pontificalis* al tempo di Leone IV, quando fu distrutta dall'incendio; fu provvista di cimitero<sup>56</sup>. Pietro Mallio nel sec. XII la dice ubicata in monte Saccorum<sup>57</sup>, dall'Ehrle identificato con l'altura in prossimità dell'arrivo della via *francigena* presso la porta S. *Peregrini*, non lontana dal luogo dove sarà costruito il palazzo di Niccolò III (1277-80)<sup>58</sup>. Una descrizione più tarda dei confini delle parrocchie del Borgo<sup>59</sup> afferma la parrocchia di S. Giustino confinante con quella di S. Caterina nel *Burgus Naumachiae*, mentre nel catalogo di Torino, che segue un ordine topografico, compare dopo S. Egidio, S. Pellegrino, S. Maria Maddalena<sup>60</sup>.

La *Schola Francorum* – la cui chiesa di S. Salvatore a due absidi contrapposte è indicata dall'Hubert come unica a Roma<sup>61</sup> – fu fatta costruire da Carlo Magno, forse alla sua seconda venuta a Roma (787), ed ebbe un cimitero<sup>62</sup>. La localizzazione è stata fatta in base alla pianta dell'Alfarano (1589-90), dove è disegnata la chiesa col cimitero e lo xenodochio annesso<sup>63</sup>. Nell'*Ordo* di Cencio Camerario è indicata tra S. Stefano minore *de Agulia* (luogo dell'attuale sacrestia della basilica) e S. Zenone, sullo stesso lato sud della basilica<sup>64</sup>.

\* \* \*

L'aspetto edilizio complessivo della *civitas*, di cui sappiamo qualcosa solo relativamente alle architetture maggiori, dovette essere improntato da accostamenti e alternanze estremamente contrastanti ed eterogenee. Zona di insediamento di popolazioni nordiche, che si affiancavano a popolazioni latine e orientali in un caleidoscopio di usi, costumanze e lingue (e che molto probabilmente dovettero realizzare le loro abitazioni secondo una propria tipologia etnica), zona di richiamo e di convergenza della migrazione dei pellegrini, dovette avere una massiccia prevalenza – ma interrotta, non sistematica – di costruzioni abitative lignee.

Mentre non sappiamo quasi niente della forma degli xenodochi, ospedali e *scholae* in periodo carolingio, qualche notizia abbiamo sui palazzi destinati a residenze auliche presso S. Pietro, di tono molto diverso dalle abitazioni degli Angli o dei romani che intesevano i loro traffici verso il fiume o intorno agli edifici di culto.

Già alla fine del V o agli inizi del VI secolo risultano due *episcopia* ai lati della basilica<sup>65</sup>, al tempo di papa Simmaco (498-514) che vi risiede essendo il Laterano occupato dall'antipapa Lorenzo<sup>66</sup>. Tra i molti lavori intrapresi da Adriano I, il *Liber Pontificalis* ricorda presso gli scalini di S. Pietro, nella parte destra dell'atrio, la *domum a fundamentis mirae magnitudinis decoratam in qua etiam et accubitos collocavit*<sup>67</sup>:

La *domus Aguliae*, il palazzo presso l'obelisco del circo di Gaio e Nerone sul fianco sud della basilica, servì da rappresentanza per i soggiorni degli imperatori carolingi; si ri-

corda che dallo stesso lato esisteva la *schola Francorum*. Un sontuoso triclinio, con mosaici e pitture nelle absidi e con pavimento marmoreo<sup>68</sup>, è l'ambiente dove al tempo di Leone IV si accoglie l'imperatore Ludovico I<sup>69</sup>; vi furono poi aggiunte sale per il riposo del papa quando si recava a S. Pietro, da parte di Gregorio IV<sup>70</sup>. Nel 901 *in palacio quod est fundatum iusta basilica Beatissimi Petri*, si ricorda una *laubia magiore ipsius palacii*<sup>71</sup>.

Questo complesso lussuoso e di rappresentanza presso la basilica, risultato di lavori di varie epoche addizionati o affiancati a fabbriche precedenti, di singole architetture anche cospicue e anche forse esemplate sui palazzi di Costantinopoli, ebbe quel carattere frammentario che i palazzi vaticani nelle successive costruzioni e addizioni conservarono a lungo, anche sul fianco nord della basilica, almeno fino al Bramante.

\* \* \*

Alla fine dell'agosto 846 i Saraceni, sbarcati alla foce del Tevere e superate rapidamente Porto e Ostia e le *militiae* delle *Scholae* subito inviate, misero a sacco le basiliche di S. Pietro e di S. Paolo<sup>72</sup>. L'impellente necessità di fortificare S. Pietro fece promuovere imponenti lavori a Leone IV, che già prima aveva intrapreso restauri alle mura, porte e torri della cinta aureliana<sup>73</sup>, e alla cui iniziativa si deve anche la fondazione di nuovi abitati<sup>74</sup>. Giù l'imperatore Lotario I nell'846, ancora vivo papa Sergio II, aveva appoggiato la costruzione delle mura (*ut murus firmissimus circa ecclesiam B. Petri construat*) con contributi prelevati da tutti gli stati dell'Impero<sup>75</sup>. Denaro, materiali, mano d'opera furono fornite dalle città dello stato romano, dalle *domuscultae Saltisina* e *Capracorum*<sup>76</sup>. Furono riutilizzate strutture e avanzi precedenti<sup>77</sup>, e parte delle fondazioni delle mura iniziate da Leone III<sup>78</sup>; probabilmente proprio questi reimpieghi determinarono l'andamento sinuoso del lato nord, altrimenti inspiegabile su terreno piano (figg. 207 e 211).

I lavori si svolsero in tempi relativamente brevi: iniziati tra il 10 aprile 848 e il 10 aprile 849, erano sicuramente terminati nell'852<sup>79</sup>, quando la cerimonia della consacrazione, lo notò il Duchesne, fu « celebrata come quella di una chiesa »<sup>80</sup>. Secondo il Prandi<sup>81</sup> le mura dovevano già essere ultimate per l'incoronazione a Roma di Ludovico II, avvenuta il 6 aprile 850; la data è accettabile almeno per i tratti in pianura e verso il fiume, quelli da cui presumibilmente il lavoro fu iniziato per l'urgenza della difesa.

Il lato nord delle mura era stato rilevato esattamente dal Lanciani (fig. 204)<sup>82</sup> nei due tratti da castel S. Angelo alla porta *S. Peregrini* e, nei giardini vaticani, dalla zona presso la fontana delle Torri alla zona della fontana dell'Aquila, a mezza costa del colle; in questo punto il Lanciani notava il cambio di muratura per la continuazione dell'ampliamento di Niccolò V. Il Prandi – cui si deve il restauro di parte del primo tratto e dei brani superstiti del secondo – ha individuato parte del percorso tra la porta *S. Peregrini* e la fontana delle Torri; gli si deve soprattutto l'ipotesi estremamente attendibile<sup>83</sup> che il lato ovest delle mura fosse considerevolmente spostato verso la parte absidale di S. Pietro invece del percorso fino alla sommità del colle, che sarebbe del tempo di Niccolò V insieme alle due torri ivi comprese. L'ipotesi è basata sulla interruzione, già notata nella pianta del Lanciani, nel luogo segnato D (fig. 208) del muro a filari di mattoni, che prosegue con una muratura a blocchetti di tufo, e soprattutto sulla interruzione nello stesso punto del tipo di fondazione. Da questo punto, dove lo stacco della muratura non è perpendicolare, cioè non indica un angolo, le mura si sarebbero dirette verso sud.

L'andamento del lato sud proposto dal Prandi, che nell'articolo non risulta basato su testimonianze archeologiche, è un'ipotesi completamente nuova. Il percorso indicato, tan-

gente, anzi accompagnante in parte la curva del colonnato sud della piazza attuale di San Pietro, e seguente poi la linea dell'attuale via di Borgo di S. Spirito, non è del tutto convincente, lasciando fuori, oltre la località *in Terrione*, la chiesa di S. Michele sull'altura del *palatiolum* o *mons S. Angeli* e l'area dell'attuale ospedale di S. Spirito (cioè quella presumibilmente e almeno in parte del *burgus Anglorum* e della *Schola Saxonum*). Inoltre il muro avrebbe camminato tutto in pianura o quasi, ma con l'altura incombente del *mons S. Angeli*, e quindi in una posizione che appare difficilmente difendibile.

I due punti del passaggio delle mura leoniane a sud finora indicati (dal Lanciani in poi), sono il tratto dove poi si aprirà la porta Cavalleggeri e il luogo della porta di S. Spirito, che può essere stata ubicata sul sito della *posterula Saxonum* da cui usciva ed esce la via per la porta *Septimiana* e il Trastevere. Tra questi due luoghi – più probabile il secondo –, c'è l'altura del *mons S. Angeli* che è molto difficile fosse valicata da mura in linea retta; ma su questo tratto del percorso non sappiamo niente<sup>84</sup>.

Nelle mura leoniane – che hanno subito molti rimaneggiamenti; che nella stessa parte originaria hanno diversità di muratura per i vari reimpieghi e le differenti maestranze; che hanno diversità tra la parte verso il Castello e quella verso l'altura – Leone IV a detta del Lanciani « volle in certo qual modo imitare l'architettura dei bastioni di Aureliano »<sup>85</sup>. Si deve al Prandi l'individuazione della muratura del tempo di Leone IV nel tratto di circa 15 metri superstite nei giardini vaticani, a mezza costa del colle e a lato della fontana dell'Aquila (fig. 210). La tecnica costruttiva del muro (filari irregolarissimi e ondulati di mattoni di spoglio in cui va vista l'intenzione di combinare le orizzontali delle fasce con la salita del colle; inserimento di pezzi di spoglio di marmi di varia misura e non sagomati per la messa in opera; legame con abbondante malta formata da calce e pozzolana non setacciata) giustifica il giudizio che il Prandi dà delle mura: « come opera d'arte esse non furono che un'effimera derivazione... delle mura aureliane (nessuna "invenzione", cioè, e scarsissimo valore formale le caratterizzarono) »<sup>86</sup>.

Ma qui interessa, più che il valore estetico, o meglio il livello della maestria tecnica, il significato organizzativo, sia come opera di fortificazione, sia come opera di sistemazione urbanistica. Le mura risposero benissimo allo scopo di creare alla svelta un organismo difensivo efficiente, che includeva il *castrum S. Angeli* e si inquadrava in un sistema di difesa a più largo raggio, sia attraverso le mura aureliane lungofiume, sia presso la porta Portese, sul Tevere sbarrato da due torri e da una catena<sup>87</sup>.

Le porte che si aprirono nella cinta furono all'origine quelle strettamente funzionali. Forse per la ragione che la porta *S. Petri* verso il ponte – preesistente al piano difensivo di Leone IV – fu considerata porta interna tra *civitas* e *urbs*, le porte che il papa consacra sono tre (cioè una porta e due posterule): le due sul lato nord (*porta quae respicit ad S. Peregrinum* e *posterula quae vocitur S. Angeli*, cui conducevano le diramazioni viarie presso l'abitato della Cassia-francigena e della Flaminia) e la *posterula Saxonum*<sup>88</sup> che assicurava a sud il necessario collegamento con la porta *Septimiana* del Trastevere. Ritengo infatti difficile si possa identificare la *posterula S. Angeli* indicata nel *Liber Pontificalis* con quella porta d'accesso al ponte che nelle fonti è sempre indicata come *porta S. Petri*.

La recinzione avvenne anche in relazione all'insediamento (qualche parte ne fu esclusa; ad es. S. Pellegrino, sulla cui destinazione assistenziale si concorda)<sup>89</sup>, ai monumenti antichi riutilizzati, ai bisogni di una comunità (chiese, diaconie, ospedali, *scholae*) che acquistavano così unità complessiva e organizzata. Se per i contemporanei la nuova cinta fu prevalentemente vista come difesa della basilica di S. Pietro *auro et lapidibus parata*<sup>90</sup>, era

d'altronde proprio la presenza della tomba di S. Pietro a determinare quella motivazione per cui questa zona ora cinta da mura diventava una città compiuta, la nuova Roma contrapposta all'*Urbs* (*muros hos inter Roma est*)<sup>91</sup>.

La posizione proposta dal Prandi del muro ovest, che non sappiamo allo stato attuale delle ricerche se fosse rettilineo, dà un elemento in più per sottolineare una più serrata coerenza funzionale. La forma in pianta delle nuove mura appare determinata dalla posizione di tre fatti urbani principali: la basilica vaticana con le sue adiacenze che ne è il centro costitutivo; il castello e il ponte a quello unito che assicuravano il collegamento con S. Pietro – e la protezione di quel collegamento – della Roma cistiberina e del Laterano; il *burgus Anglorum* che, non sarà inutile ricordarlo, si insediava in capo al ponte *neronianus ad Saxia*<sup>92</sup> anche se allo stato attuale è impossibile darne l'esatta ubicazione, dopo la cancellazione della riva e dopo le costruzioni innocenziane e successive per l'ospedale di S. Spirito in *Saxia* che rivoluzionarono tutta la situazione precedente. Questi tre fatti principali – cui si aggiungeva forse, dietro S. Stefano maggiore, ancora esistente dietro l'abside della basilica, un terreno a cultura – erano uniti dalla via porticata (*porticus*) su cui si innestava in obliquo da S-E la vecchia via proveniente dal ponte « neroniano »<sup>93</sup>.

La *civitas* ebbe l'estensione di una grande città medioevale, anche se nei confronti della Roma di periodo classico è una minuscola appendice (fig. 212).

\* \* \*

Mentre la zona di S. Pietro fu protetta dalla parte del mare e del fiume fin dall'altezza di porta Portese, la basilica di S. Paolo, in posizione assai più esposta e già gravemente danneggiata dai Saraceni nell'846, ebbe un'efficiente cinta solo con Giovanni VIII (872-82). Nell'880 il papa scriveva a Carlo il Grosso lamentando i pericoli per la basilica; tra quell'anno e l'882 vennero condotti i lavori della Giovannipoli di cui sono ignote la estensione, l'andamento, la forma in alzato dei muri; anche nei lavori, abbastanza estesi, per la costruzione della nuova biblioteca di S. Paolo e dei fabbricati verso la via Marconi non è stata ritrovata alcuna traccia delle mura.

Sulla porta esterna della *polis* una grande iscrizione in sette distici (oggi frammentaria nel monastero), simile nel tono a quelle sulle porte della città leoniana, richiamava l'attenzione dapprima sul muro salvatore e sulla porta che allontana i malvagi e accoglie i pii, poi per due volte sul nome del fondatore (*praexulis octavi de nomine facta Johannis – ecce Johannipolis urbs veneranda cluit; papa Giovanni muro quam costruit amplo*)<sup>94</sup>.

Per la considerevole distanza dalla città le mura di Giovanni VIII furono una fortificazione isolata a mo' di castello intorno a S. Paolo, gravitante sulla via Ostiense e includente parte del portico tra la porta Ostiense e la basilica, attestato dal codice di Einsiedeln<sup>95</sup> e dal *Liber Pontificalis*<sup>96</sup>. La chiesa di S. Menna, a circa metà del portico, era fuori della Giovannipoli. Le vicende successive del complesso, nel 962 occupato dai nobili che stavano con Ottone, nel 1063 assediato dai Normanni, nel 1105 occupato da Stefano Corsi contro Pasquale II, nel 1133 trasformato in accampamento delle milizie di Lotario II<sup>97</sup>, confermano che si trattò di una costruzione isolata. La sua estensione tuttavia dovette essere notevole, come indica l'iscrizione della porta che parla di *amplo muro* e come indicano altri documenti.

La Giovannipoli è chiamata anche *urbs*, *castrum*, *castellum*, *oppidum*, *burgus S. Pauli*<sup>98</sup>, mai *civitas*. Non vi risultano quelle attività assistenziali che sono uno dei motivi costitutivi dell'insediamento intorno all'altra basilica, quella di S. Pietro. Oltre la *mola* spesso

ricordata<sup>99</sup>, che dovette trovarsi sul piccolo affluente del Tevere oggi scomparso dov'è il ponte della ferrovia per Ostia, comprese presso la basilica due monasteri di cui uno è documentato nel 604 da un'iscrizione<sup>100</sup> e che sono ricordati al tempo di Gregorio II (715-31): il monastero di S. Stefano *quod intro atrio B. Apostoli Pauli fundatum est*, che viene associato al *monasterium S. Cesarii*<sup>101</sup>. Altra chiesa è quella *S. Mariae de castro S. Pauli* che appare nel catalogo di Torino<sup>102</sup>.

Nella Roma di fra Paolino da Venezia (1320 c.) (fig. 215) è raffigurata, senza didascalie fuori della *porta Capena vel S. Pauli*, una fortezza quadrangolare coronata da merli e con un campanile, che potrebbe essere la Giovannipoli<sup>103</sup>.

Le torri che compaiono nel corpo del monastero verso sud e nel fianco nord della basilica in stampe sulle *Sette Chiese di Roma* del XVI e XVII secolo (Lafréry, Giovanni Maggi e altri)<sup>104</sup> (fig. 214) e di cui rimane solo quella mozzata all'angolo S-E (fig. 213), furono a difesa del monastero e della basilica. Il complesso sacro quindi si presentò come una fortezza dentro una più ampia cinta fortificata, quella della Giovannipoli, la cui ampiezza non sappiamo se dipendesse dalla recinzione di terreni agricoli necessari alla sopravvivenza della comunità, o da un progetto non attuatosi di insediamento urbano, più vasto di quello rappresentato dal monastero e dagli annessi edifici religiosi.

<sup>1</sup> E' sufficiente rinviare a M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal sec. IV al XIX*, a c. C. Cecchelli, Roma 1942; C. HÜLSEN, *Le chiese di Roma nel Medioevo*, Firenze 1927.

<sup>2</sup> Per una individuazione del punto di vista di costruzione della pianta rimando al mio articolo *Contributo alla topografia medioevale di Roma: 1 - La via francigena presso la città leonina; 2 - Roma vista da N-O nelle piante dei secoli XIV e XV*, in *Studi Romani*, XXI (1973), p. 451 ss. Per la coincidenza di questo punto di vista con la prima rivelazione panoramica della città di Roma ai pellegrini si veda G. TELLENBACH, *La città di Roma dal IX al XII secolo vista dai contemporanei d'oltre frontiera*, in *Studi storici in onore di O. Bertolini*, II, Pisa 1972, p. 679 ss.

<sup>3</sup> C. CECHELLI, *Roma medioevale*, in F. CASTAGNOLI-C. CECHELLI-G. GIOVANNONI-M. ZOCCA, *Topografia e urbanistica di Roma*, Istit. di Studi Romani, 1958, p. 198 s. Si veda anche C. CECHELLI, *Continuità storica di Roma antica nell'alto Medioevo*, in *Settimane di studio del Centro studi sull'alto Medioevo. VI. La città nell'alto Medioevo*, Spoleto 1959, p. 108.

<sup>4</sup> *Bibl. Naz. di Vienna*, cod. Lat. 1180 degli anni 1220-27, in *V.Z.*, III, p. 172.

<sup>5</sup> Raccolta di Nicolás Rossell (sec. XIV), in *V.Z.*, III, p. 181.

<sup>6</sup> *V.Z.*, II, p. 268, ivi p. 283.

<sup>7</sup> *V.Z.*, II, p. 207.

<sup>8</sup> *De numero portarum et sanctis Romae*, assegnato al sec. VII-VIII e tramandato da Guglielmo di Malmesbury, *Gesta Regum Anglorum* (sec. XII), in *V.Z.*, II, p. 141: *Prima porta Cornelia quae modo dicitur porta S. Petri, et via Cornelia. Iuxta eam ecclesia B. Petri sita est*. Per Valentini e Zucchetti (II, p. 141 nota 1) la porta Cornelia era quella nel muro che univa il mausoleo al fiume. Ad essa sarebbe passato il nome *S. Petri* dalla porta Aurelia, situata nelle mura aureliane, sulla sinistra del Tevere. Due porte ai due capi del ponte erano già indicate da C. QUARENGHI, *Le mura di Roma*, Roma 1880, p. 73; G. LUGLI, *I monumenti antichi di Roma e suburbio*, II, Roma 1934, p. 161.

<sup>9</sup> La porta è rappresentata per la prima volta chiaramente in una xilografia della fine del sec. XV riprodotte castel S. Angelo (fig. 2), pubblicata in ARMELLINI cit., ediz. 1942.

<sup>10</sup> *V.Z.*, III, p. 181 s.

<sup>11</sup> *V.Z.*, III, p. 218 s.

<sup>12</sup> L.P., in *V.Z.*, II, p. 259 (*tegnum et cubicula quae circumquaque [B. Petri] basilicae sunt*).

<sup>13</sup> L.P., in *V.Z.*, I, p. 265 (*Accubita, quae sunt ad B. Petrum in ruinis posita*); ivi, p. 279 (*situm ad B. Petrum apostolum*).

<sup>14</sup> L.P., ediz. Duchesne, I, p. 53 s.; L.P., in V.Z., II, p. 308: *per quorundam gentis Anglorum desidiā ita est omnis illorum habitatio, quae in eorum lingua burgus dicitur, flamma ignis exudante combusta, ut etiam nec vestigia pristinae habitationis in eodem loco inveniri potuisset. Cuius exuberantes incendio pene tota porticus quae ducit ad basilicam principis apostolorum ignis fomitem devastavit... Unde postmodum... beatissimus pastor, considerans illorum peregrinorum inopiam... tanta dona tantaque beneficia... in eorum necessitatibus impertivit, tam in auro seu argento vel corporum indumenta, quam reliqua necessaria alimenta, omnis uberius subministrabat. Sed et silvarum copia pro lignorum utilitate, quatenus domicilia sicut ante in eodem loco fuerant, utiliter restaurarent. Porticus etenim quae ab eadem clade vastata est decenter quam fuerat in melius firmissime restauravit.*

<sup>15</sup> Si vedano i molti esempi nei documenti raccolti dal Lanciani (*Notas topographicas de Burgo S. Petri saeculo XVI ex archiviis capitolino et urbano excerptis* R. Lanciani, in *Atti dell'Acc. Romana di Archeol., Miscell. G.B. De Rossi*, I, 1923, p. 231 ss.). Solo nel 1530 è ricordata la *civitas leonina* per una casa *prope portam Turionem* (ivi, p. 232); dopo il 1569 compare la dizione *in burgo veteri* (ivi, p. 237).

<sup>16</sup> P. ADINOLFI, *La portica di S. Pietro, ossia Borgo nell'età di mezzo*, Roma 1859.

<sup>17</sup> PROCOPIO, *La guerra gotica*, I, 22, ed. Comparetti, F.S.I., 1895, I, p. 162.

<sup>18</sup> CECHELLI, *Roma cit.*, p. 241.

<sup>19</sup> V.Z., II, p. 335. Anche il Duchesne (L.P., II, p. 335, nota 61) intende il « portico », come la città leonina.

<sup>20</sup> P. F. KEHR, *Italia Pontificia*, I, Roma, Berdini 1961, p. 184.

<sup>21</sup> Infine è da ricordare che nella vita di papa Nicola (858-67) si indica la *civitas* anche come *urbs* (L.P., in V.Z., II, p. 329: *ad decorem leoniana urbis*), e che nell'879 si indicano i *cives Leoniane urbis Romae* (D. BAR-SOCCINI, *Raccolta di documenti, in Memorie e Documenti per servire alla storia del ducato di Lucca*, V, 2<sup>o</sup> Lucca 1837, p. 545). *Roma leoniana* è in LIUTPRANDO, *Antipodosis*, M.G.H., *Script.*, III, Hannoverae 1839, p. 274 e 282. Negli anni 997-98 (*Annales Quedlinburgenses*, M.G.H., ivi p. 74) la *veterem Romam* (chiaramente l'aureliana) è affiancata dal *leonianum castellum*. Ai primi del sec. XI troviamo la *civitas* indicata come *claustrum* (*Thietmari Chronicon libri IIII*, M.G.H., ivi p. 776: *Crescentius vero Leonianum ingressus claustrum*).

<sup>22</sup> PROCOPIO cit., I, 22, p. 160 s., che lo dice collegato con le mura aureliane per mezzo di due muraglie, così da avere l'aspetto di un'alta torre a difesa di quella porta.

<sup>23</sup> La menzione del castello è solenne: *super posterulam, ubi mirum in modum castellum praeminet, quae vocatur S. Angeli* (L.P., in V.Z., II, p. 324).

<sup>24</sup> Le sei torri ricordate dal codice di Einsideln (*In Hadriano sunt turre .VI., propugnacula .CLXIII., fenestre maiores .XIII., minores .XVIII.*; V.Z., II, p. 207) sono state invece riferite ai due muri che collegavano il ponte col mausoleo e di cui quello a sinistra sarebbe stato aperto dalla porta Collina. Una torre sul castello compare nella *Roma* affrescata ad Assisi da Cimabue.

<sup>25</sup> La chiesa di S. Michele in *Hadriano*, supposta costruita (KEHR cit., p. 154) da Gregorio I o da Bonifacio IV, è detta in *circo qui locus inter nubes dicitur* (C. CECHELLI, *Documenti per la storia antica e medioevale di Castel S. Angelo*, in A.S.R.S.P., LXXIV, 1951, p. 55). La menzione della chiesa in Liutprando, morto nel 972 (Op. cit., p. 313) fa parte della descrizione del castello: *in ingressu Romanae urbis quaedam est miri operis mirae fortitudinis constituta munitio; ante cuius ianuam pons est praeciosissimus super Tiberim fabricatus, qui pervius ingredientibus Romae atque egredientibus est... Munitio vero ipsa... tantae altitudinis est, ut ecclesia quae in eo vertice videtur in honore... archangeli Michabelis fabricata, dicatur "S. Angeli ecclesia usque ad coelos".* La torre del castello venne coronata da una statua dell'arcangelo in data imprecisata; la prima volta compare nella *Roma* di Taddeo di Bartolo (1414) nel Palazzo Pubblico di Siena. Una statua di marmo grandissima dell'arcangelo cadde per l'esplosione provocata da un fulmine il 29 ot. 1497 (*Johanni Buckardi liber notarum*, R.I.S., Città di Castello 1804, II, p. 58: *unico ictu combussit turrim superiorem et principalem castris S. Angeli pulveribus in ea existentibus pro munitione dicti castris causantibus, et totam superiorem partem ipsius turris cum munitibus et angelo grossissimo marmoreo totaliter hinc inde ad magnam distantiam proiecit partem ad burgum S. Petri, partem ad domum r. d. cardinalis Alexandrinis ultra pontem S. Angeli, iuxta ecclesiam S. Celsi positam*).

<sup>26</sup> Come a St. Maure de Glanfeuil, e nelle chiese di Cluny e S. Gallo (J. EVANS, *The romanesque architecture of the order of Cluny*, Cambridge 1938, p. 105 s).

<sup>27</sup> *Vita Anselmi lucensis episcopi auctore Rangerio*, M.G.H., *Script.* XXX, p. II, Hannoverae 1934, p. 1286.

<sup>28</sup> Il citato affresco di Cimabue con la *Meta Romuli* e il *Terebintus* (come quello, meno particolareggiato, di Deodato Orlandi a S. Piero a Grado, Pisa) si rifece alla *Crocifissione* già in S. Pietro in Vaticano.

<sup>29</sup> L'obelisco è registrato come ammonitorio supporto delle ceneri di Cesare (*Caesar tantus eras quantus et orbis - sed nunc in modico clauderis antro*) nei *Mirabilia* (V.Z., III, p. 44), dove è ricordata anche la *Meta Romuli* (ivi, p. 45). Per il *Terebintus* si veda CECHELLI, *Roma cit.*, p. 241.

<sup>30</sup> Essa appare riutilizzata nel sistema difensivo di castel S. Angelo nel 1413, quando con due grosse funi è collegata col torrione del castello, forse per facilitare l'approvvigionamento delle difese (ANTONIO DI PIETRO DELLO SCHIAVO, *Diario Romano*, a c. D. Isoldi, R.I.S., Città di Castello 1917, p. 85: *de masco dicti castris S. Angeli usque ad metam S. Petri pro porigendo cibaria et alia necessaria ...pro illis qui custodiunt dictam metam*).

<sup>31</sup> Per le diaconie suburbane della zona in esame, oltre O. BERTOLINI, *Per la storia delle diaconie romane*

dall'alto Medioevo sino alla fine del sec. VIII, in A.S.R.S.P., LXX (1947), p. 1 ss., poi in *Scritti scelti di Storia Medioevale*, Università di Pisa, 1968, I, p. 311 ss., si vedano: L. DUCHESNE, *Notes sur la topographie de Rome au Moyen Age. XII. Vaticana. Les diaconies*, in M.E.F., XXXIV (1914), p. 331 ss.; J. LESTOSQUOY, *Administration de Rome et diaconies du VIIe au IXe siècle*, in R.A.C., VII (1930), p. 261 ss.; H.-I. MARROU, *L'origine orientale des diaconies romaines*, in M.E.F., LVII (1940), p. 95 ss.; E. SJÖQUIST, *Studi archeologici e topografici intorno alla piazza del Collegio Romano*, in *Skifter utgivna av Svenska Institutet i Rom, Opuscula archaeologica*, IV (1946), p. 122 ss.

<sup>32</sup> L.P., vita di Adriano I, in V.Z., II, p. 283, poi ricordata nella vita di Leone III (ivi, p. 296). Sulla diaconia si veda KEHR cit., p. 150.

<sup>33</sup> L.P., vita di Leone III, in V.Z., II, p. 297.

<sup>34</sup> L'ospedale, risalente a Gregorio Magno e citato nella vita di Adriano I (L.P., in V.Z., II, p. 283), è detto in *porticu B. Petri* nella vita di Stefano V (885-91) (ivi, p. 330).

<sup>35</sup> L.P. in V.Z., II, p. 268: *duo fecit xenodochia... quae et sociavit... diaconiis... sanctae Dei genitricis et B. Silvestri*.

<sup>36</sup> L.P. in V.Z., II, p. 283.

<sup>37</sup> Per il toponimo con cui è indicata alla fine del sec. XII in Cencio Camerario (S. Sergio *de palatio Caruli*) è stata posta dal Duchesne (L.P., II, p. 43, nota 79) e da Valentini e Zucchetti (III, p. 232, nota 5) presso il fianco nord di S. Pietro.

<sup>38</sup> BERTOLINI cit., p. 454; DUCHESNE, *Notes* cit., p. 332 ss.

<sup>39</sup> L.P., vita di Adriano I, in V.Z., II, p. 283. Su questa diaconia si veda anche KEHR cit., p. 154.

<sup>40</sup> L.P., vita di Leone III, in V.Z., II, p. 297: *in diaconia S. Silvestri quae ponitur iuxta B. Petrum apostolum...; in diaconia S. Martini quae ponitur ubi supra*. Più tardi divenne cappella del palazzo del Priorato di Malta e scomparve per l'ampliamento della piazza S. Pietro (F. EHRLE, *Ricerche su alcune antiche chiese del Borgo di S. Pietro*, in P.A.R.A., s. II, X, p. I, 1910, p. 36 s.; DUCHESNE, *Notes* cit., p. 334 s.; V.Z., II, p. 297, nota 1). Sulla diaconia si veda anche KEHR cit., p. 150.

<sup>41</sup> La diaconia di S. Silvestro si fuse con lo xenodochio di S. Gregorio, fondato da Gregorio I *iuxta gradus S. Petri* (si veda KEHR cit., p. 149 s.; BERTOLINI cit., p. 368), assumendo il nome di S. Gregorio.

<sup>42</sup> La chiesa potrebbe essere identificata con S. Maria *in Virgari in fine Cortine*, ricordata da Benedetto Canonico (V.Z., III, p. 221), che compare prima, nel 1053, in una bolla di Leone IX (L. SCHIAPARELLI, *Le carte antiche dell'Archivio Capitolare di S. Pietro in Vaticano*, in A.S.R.S.P., XXIV, 1901, p. 473).

<sup>43</sup> BERTOLINI cit., p. 362 ss.

<sup>44</sup> L.P. in V.Z., II, p. 280; più avanti il L.P. (ivi, p. 288) ricorda lavori idraulici per il bagno *utilitate peregrinorum*. Per la forma *Sabbatina* è ricordato anche un intervento di Gregorio IV (827-44) (in V.Z., II, p. 314).

<sup>45</sup> BERTOLINI cit., p. 426.

<sup>46</sup> Il SJÖQUIST (cit., p. 47 ss.) assegna la cessazione dell'attività assistenziale delle diaconie alla metà del sec. IX, a causa delle devastazioni saracene nelle campagne dell'Italia meridionale.

<sup>47</sup> L'ospedale presso S. Stefano è di incerta fondazione; Leone III risulta aver rifatto il *monasterium S. Stephani* (L.P. in V.Z., II, p. 298).

<sup>48</sup> L'oratorio di S. Pellegrino *qui ponitur in hospitale dominico ad Naumachiam* è citato nel L.P. come costruito da Leone III (V.Z., II, p. 303 s.). Circa nell'824 si trova: *hospitale S. Peregrini positum ad B. Petrum apostolum in loco q. v. Naumachia* (L.P. in V.Z., II, p. 311). Sulla località *Naumachia*, abbastanza estesa tra S. Pellegrino e il mausoleo di Adriano, si veda L. DUCHESNE, *Naumachie, obélisque, térébinthe*, in P.A.R.R., VII (1902), p. 137 ss. e C. HÜLSEN, *Il Gaianum e la Naumachia vaticana*, in P.A.R.A., VIII (1903), p. 374 ss.

Sull'ospedale di S. Pietro si veda HÜLSEN, *Le chiese* cit., p. 418.

<sup>49</sup> Le quattro chiese sono ricordate insieme alle singole *scholae* nell'854 in una bolla di Leone IV (KEHR cit., p. 145).

<sup>50</sup> DUCHESNE, in L.P., II, p. 36 nota 27.

<sup>51</sup> Frequentemente ricordata nelle cronache sassoni dei secoli X-XI (M.G.H., *Script.*, XIII, 1881, pp. 105, 121, 124, 126). Sulla *schola*: W. CROKE, *The national establishment of England in medieval Rome*, in *Dublin Review*, CXXIII (1918), p. 94 ss.; T. ZWÖLFER, *Sankt Peter Apostelfürst und Himmelspförtner. Seine Verehrung bei Angelsachsen und Franken*, Stuttgart 1929; W.J. MOORE, *The Saxon Pilgrims to Rome and the Schola Saxonum*, Fribourg 1937, in particolare p. 90 ss.; P. DE ANGELIS, *L'ospedale di S. Spirito in Saxia*, I, Roma 1961.

<sup>52</sup> L.P. in V.Z., II, p. 324 s.: *quam ipse... pontifex a fundamentis supra schola Saxonum construxit*. Sulla chiesa: KEHR cit., p. 151.

<sup>53</sup> KEHR cit., p. 152. Presso la *schola* furono sepolti i caduti durante l'attacco saraceno sotto papa Sergio. Si veda: P. J. BLOK, *Le antiche memorie dei Frisoni in Roma*, in *Bull. Comm. Archeol. Comunale*, XXXIV (1906), p. 40 ss.; A. FERRUA, *Due iscrizioni medioevali datate*, in A.S.R.S.P., LXXXIX (1966), p. 37 ss.

<sup>54</sup> M.G.H., *Script.*, Hannover 1878, p. 191.

<sup>56</sup> Una bolla di Leone IX del 21 marzo 1053, in deroga alle concessioni fatte al monastero di S. Martino per i diritti di sepoltura, fa eccezione per *omnes peregrinos et advenas latinos quotquot moriuntur in civitate leoniana et extra ad tria miliaria, quas sepeliri concedimus in ecclesia S. Iustini que vocatur schola Langobardorum* (SCHIAPARELLI, *Le carte cit.*, p. 469).

<sup>57</sup> PIETRO MALLIO, *Descriptio basilicae vaticanae*, in V.Z., III, p. 392.

<sup>58</sup> EHRLE, *Ricerche cit.*, p. 18 ss.; sulla chiesa si veda anche HÜLSEN, *Le chiese cit.*, p. 279, che la pone circa nel cortile di S. Damaso. Dall'ADINOLFI (p. 20), ARMELLINI (p. 948), A. DE WAAL, *I luoghi pii sul territorio vaticano*, Roma 1886, (p. 15) è situata, erratamente, presso S. Salvatore in Terrione.

<sup>59</sup> M. BORGATTI, *Borgo e S. Pietro nel 1300, 1600, 1925*, Roma 1925, p. 77.

<sup>60</sup> V.Z., III, p. 297.

<sup>61</sup> J. HUBERT-J. PORCHER-W. F. VOLBACH, *L'impero carolingio*, ed. ital., Milano 1968, p. 54.

Una bolla di Leone IX del 1053 indica la chiesa presso le mura della città (SCHIAPARELLI, *Le carte cit.*, p. 469).

<sup>62</sup> Quando Carlo Magno venne a Roma per la prima volta, Adriano I gli mandò incontro *universas scholas militiae una cum patronis et pueris* (L.P., ed. Duchesne, I, p. 497) ma non è ricordata la *schola* dei Franchi. Sulla *schola* si veda A. DE WAAL, *La Schola Francorum e l'ospizio teutonico del Camposanto nel sec. XV*, Roma 1897.

Sul cimitero, oltre la bolla di Leone IV dell'854 (SCHIAPARELLI cit., p. 432; KEHR cit., p. 152), con cui si concede di seppellirvi *omnes peregrinos* ne esiste un'altra di Leone IX del 1059 che conferma ai canonici di S. Pietro il possesso della chiesa e stabilisce per i pellegrini forestieri la sepoltura presso S. Salvatore (*si de ultramontanis partibus fuerint peregrini et advenae divites et pauperes, nobiles vel ignobiles quoscunque mori contingerit in hac alma urbe Roma... omnes in... ecclesia S. Salvatoris sepeliantur*, in SCHIAPARELLI cit., p. 469). Per il cimitero, ritrovato in scavi intorno al 1940, si veda: DE WAAL, *La schola cit.*; F. EHRLE, *L'oratorio di S. Pietro sul sito dell'antica "scuola dei Franchi"*, in *L'oratorio di S. Pietro*, numero unico, Roma 1924; HÜLSEN, *Le chiese cit.*, p. 454 s.; CECHELLI, in ARMELLINI cit., p. 1440; V.Z., III, p. 233 nota 2.

<sup>63</sup> *Tiberii Alpharani de basilicae vaticanae antiquissima et nova structura*, a c. M. CERRATI, *Studi e Testi*, Roma 1914. Si veda anche la pianta del Lanciani (fig. 3).

<sup>64</sup> V.Z., III, p. 233.

<sup>65</sup> L.P. in V.Z., II, p. 244.

<sup>66</sup> CECHELLI, *Roma cit.*, p. 234; ID., *Continuità cit.*, p. 126.

<sup>67</sup> L.P. in V.Z., II, p. 305.

<sup>68</sup> L.P. in V.Z., II, p. 292: *juxta ecclesiam B. Petri apostoli, in Acoli, fecit triclinio maiore mirae pulchritudinis decorato et absida de musibo ornata, alias et absidas duas dextra laevaue super marmores picturae splendentes. Et in pavimento marmoreis exemplis stratum et ceteris amplis aedificiis, tam in ascensum scalae quamque post ipsum triclinium compte fecit.*

<sup>69</sup> CECHELLI, *Roma cit.*, p. 237; ID., *Continuità cit.*, p. 125 s. Per C. BRÜHL (*Il "Palazzo" nelle città italiane*, in *Convegni del Centro di studi sulla spiritualità medioevale. XI. La coscienza cittadina dei Comuni italiani del Duecento*, Todi 1972, p. 273) il *palatium* imperiale presso S. Pietro deve la ubicazione « soprattutto all'esigenza di sicurezza dei papi che non desideravano introdurre nella città di Roma spiacevoli concorrenti ».

<sup>70</sup> CECHELLI, *Continuità cit.*, p. 126.

<sup>71</sup> *I placiti del "Regnum Italiae"*, a c. C. Manaresi, I, 1955, F.S.I., p. 412.

<sup>72</sup> P. BREZZI, *Roma e l'Impero medioevale*, in *Storia di Roma*, Istit. di Studi Romani, 1947, p. 52; M. P. LAUER, *Le poème de la "Destruction de Rome" et les origines de la cité leonine*, in M.E.F., XIX (1899), p. 311.

<sup>73</sup> Leone IV intraprese negli anni 848-49 i lavori alle mura aureliane dopo i restauri che queste avevano avuto nel sec. VIII ad opera di vari papi; l'intervento di Leone IV riguarda mura, porte e torri (L.P. in V.Z., II, p. 321 s.).

<sup>74</sup> A Leone IV si deve lo stabilirsi ad Ostia di una colonia di Corsi e la costruzione in altro luogo col nome di *Leopolis* della città di *Centumcellae* (Civitavecchia) distrutta dai Saraceni; su *Leopolis*, ancora abitata nel sec. XV, si veda P. LAUER, *La cité carolingienne de Cencelle*, in M.E.F., XX (1900), p. 147 e, per l'iscrizione, O. MARUCCHI, in *Nuovo Boll. di Archeol. Cristiana*, 1900, tav. VI.

<sup>75</sup> M.G.H., *Leges, Capitularia Regum Francorum*, II, Hannoverae 1890, p. 65; *Chronicon Farfense di Gregorio di Catino*, a c. U. Balzani, F.S.I., 1903, p. 242 s.

<sup>76</sup> Le *militiae* delle *domuscultae Saltisina* e *Capracorum* compagno com'è noto nelle iscrizioni oggi sulla porta Angelica. Sulle iscrizioni della città leoniana: A. SILVAGNI, *Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, Roma 1922, p. XXX s.; per una iscrizione frammentaria recentemente ritrovata: A. PRANDI, *Un'iscrizione frammentaria di Leone IV*, in A.S.R.S.P., 1951, p. 149 ss.

Delle mura leonine sappiamo oggi molto di più, in seguito ai lavori di esplorazione e restauri promossi dalla S. Sede e diretti da Adriano Prandi. Si veda: A. PRANDI, *I restauri delle mura leoniane e del "passetto di Borgo"*,



in *Palatino*, V (1961), nn. 9-10, p. 166 ss.; ID., *Precisazioni e novità sulla civitas leoniana*, in *Miscellanea di studi storici per le nozze di G. Jacovelli e V. Castagni*, Massafra 1969, p. 114 ss.

<sup>77</sup> Il CECHELLI (*Roma* cit., p. 238) aveva notato nelle arcate del tratto nord delle stesse mura una « fattura non dell'alto Medioevo ma del tardo Impero (non sono imitazione medioevale come qualcuno pensa) » e ne aveva additato la « struttura trascurata ». Per C. D'ONOFRIO (*Castel S. Angelo*, Roma 1971, p. 63) potrebbe risalire a Totila la parte a rozzi blocchi di peperino delle mura verso Castel S. Angelo. Per il PRANDI (*I restauri* cit., p. 173) Leone IV fondò le sue mura « su cospicui avanzi di monumenti imperiali molto probabilmente del I secolo se non addirittura dell'ultimo tempo della Repubblica »; le arcate rimesse in luce dal restauro presso l'attuale porta Angelica sarebbero state eseguite da Alessandro V (1409-10), prima della costruzione del « passetto » che si deve a Giovanni XXIII (1410-15).

<sup>78</sup> Il L.P. è esplicito nella vita di Leone IV sulla parte avuta da Leone III nelle nuove mura: *civitatem illam, quam praedecessor eius Leo papa tercius erga ecclesiam praenominati apostoli aedificare coeperat, et multis iam in locis fundamenta posuerat* (L.P. in V.Z., II, p. 323).

<sup>79</sup> *Secundo praesulatus illius (di Leone IV) anno praefata civitas aedificandi sumsit exordium; et in sexto consecrationis suae, utpote magnis ac mirabilibus omnis est fabricis civitas undique consummata* (L.P. in V.Z., II, p. 323).

<sup>80</sup> L. DUCHESNE, *I primi tempi dello Stato pontificio*, II ediz. ital., Torino 1947, p. 96.

<sup>81</sup> PRANDI, *Precisazioni* cit., p. 111.

<sup>82</sup> R. LANCIANI, *Forma Urbis Romae*, fasc. *Vaticano e Borghi*, Roma 1897 (la pianta costituì la base di quella del Lauer allegata all'articolo citato del 1899).

La pianta Valentini e Zucchetti, allegata al II vol. comprende nella parte ovest tutta la salita del colle (ampiamente di Niccolò V, come vedremo).

<sup>83</sup> PRANDI, *Precisazioni* cit., p. 128 s. Il Prandi ha indicato la *Roma* del Cod. Laur. Red. 77 (Bibl. Apostolica Vaticana) (fig. 9), dove sono individuabili le mura leonine e gli ampliamenti successivi.

<sup>84</sup> Sulla zona si veda R. BATTAGLIA, *Il palazzo di Nerone e la villa Barberini al Gianicolo*, in *Roma*, XX (1942), n. 10, p. 401 ss. La zona fu alterata dai terrazzamenti della villa Barberini ai primi del sec. XVIII, tuttavia un'occasione perduta sono stati gli scavi per i lavori di costruzione del convento e dell'edificio scolastico del Collegio di Maria SS. Bambina.

<sup>85</sup> R. LANCIANI, *La distruzione dell'antica Roma*, ediz. ital. a c. A. De Silva, Roma 1971, p. 126.

<sup>86</sup> *Precisazioni* cit., p. 110.

<sup>87</sup> L.P. in V.Z., II, p. 322: *Quarum denique .II. [turres] iuxta Portuensem portam... id est iuxta litus fluminis, aedificari disposuit... Ipsam igitur turrem non solum lapidibus vero etiam ferro munire curavit, quatinus... per eundem locum nulla valeat navis transire.*

<sup>88</sup> L.P. in V.Z., II, p. 323 s.

<sup>89</sup> Mi sembra che l'esistenza di una via denominata *francisca* o *francigena* all'interno della porta *S. Peregrini* o *S. Petri* – in un periodo in cui normalmente le vie urbane non hanno nome – autorizzi l'ipotesi di un taglio operato sull'ultimo tratto della via che discendeva da monte Mario.

La chiesa di S. Pellegrino, rimasta fuori dalle mura (e per la quale si rimanda a HÜLSEN, *Le chiese* cit., p. 416), rifatta a livello rialzato, conserva frammentari affreschi con Cristo e Santi. A. DE WAAL (*Ein Christusbild aus der Zeit Leo's III*, in *Römische Quartalschrift*, III, 1889) aveva assegnato le pitture al sec. VIII, mentre il Cecchelli (C. CECHELLI, *L'origine delle chiese medioevali*, in *Roma*, in *Istituto di Studi Romani. Atti del II Congresso Naz.*, 1931, II, p. 97 ss.) sono del X; al IX sono assegnate dal Krieg (P.M. KRIEG, *S. Pellegrino die Schweizerische nationalkirche in Rom*, Zürich 1974).

Per l'ospedale si veda nota 48.

Vicinissima a S. Pellegrino si trova (oggi è rifatta completamente) la chiesa di S. Egidio in monte Geretulo, che è ricordata per la prima volta nell'*Ordo* di Cencio (V.Z., III, p. 233) ma che potrebbe essere precedente.

<sup>90</sup> GUGLIELMO DI MALMESBURY, *Gesta Regum Anglorum* (1120-40), utilizzando anche testi precedenti (V.Z., II, p. 141).

<sup>91</sup> L'iscrizione, che è assegnata al tempo di Giovanni VIII per il riferimento alle mura intorno a S. Paolo (IANITOR ANTE FORES FIXIT SACRARIA PETRUS – QUIS NEGET HAS ARCES INSTAR ESSE POLJ – PARTE ALIA PAULI CIRCUMDANT ATRIA. MUROS HOS INTER ROMA EST. HIC SEDET ERGO DEUS) era sulla porta presso il castel S. Angelo (DE ROSSI, cit., II, I, p. 99, n. 7).

La tesi del Prandi (A. PRANDI, *Roma medievale: urbs, civitas, cives*, in *Congressi del Centro Studi sulla spiritualità medievale*, XI cit., p. 244) è invece che la *civitas leoniana* si sia definita come « una zona cinta da mura – città nella città – dell'antica *urbs* ». Alla stessa relazione si rimanda per un quadro del valore culturale e spirituale espresso dalla *civitas leoniana*.

<sup>92</sup> Nella più antica redazione dei *Mirabilia* e nella *Graphia aureae urbis* (seconda metà del sec. X), in V.Z., III, pp. 26, 84.

<sup>93</sup> Per il CECHELLI (*Roma* cit., p. 241), l'altra via che si dirigeva verso S. Pietro era quella detta con vocabolo francese *carriera sancta* o *carriera martirum*, e doveva corrispondere al tracciato della via Cornelia.

<sup>94</sup> Ne esiste un frammento nel monastero di S. Paolo. Per l'iscrizione si veda M. N. NICOLAI, *Della basilica di S. Paolo*, Roma 1815, p. 51 s.

<sup>95</sup> Il portico, ricordato nell'Itinerario del codice di Einsideln (in V.Z., II, p. 172) sembrerebbe esser stato formato da due parti (dalla porta Ostiense si va *per porticum usque ad aeclesiam Mennae et de Mennae usque ad S. Paulum apostolum*). Il Nicolai (cit., p. 25) dubitò che il portico seguisse l'andamento della via Ostiense e lo pensò invece a sinistra della via.

<sup>96</sup> E' ricordato nella vita di Adriano I che lo restaurò insieme a quello che conduceva a S. Lorenzo (V.Z., II, p. 285).

<sup>97</sup> BREZZI, cit., pp. 130, 244, 279.

<sup>98</sup> Nel 1062 Giovannipoli è indicata come *castrum S. Pauli* (*Benzonis Episcopi Albensis ad Heinricum IV imperatorem libri VII*, M.G.H., *Script.*, XI, Hannoverae 1854, p. 622); nel 1074 Gregorio VII assegna al monastero di S. Paolo *totum castellum S. Pauli qui vocatur Johannipolim cum mole iuxta se* (*Bullarium Casinense*, 1670, II, p. 109); nel 1081 una bolla di Gregorio VII la dice *castellum S. Pauli qui vocatur Johannipolim cum mola iuxta se* e risulta avere in proprietà la vicina *portam urbis que vocatur S. Pauli* (B. TRIFONE, *Le carte del monastero di S. Paolo a Roma*, in A.S.R.S.P., XXXI, 1908, p. 282); nel 1099 si ricorda l'*oppidum* con la *turris et ardua porticus* nella vita di Pasquale II (L.P. in V.Z., II, p. 334 s.); nel 1203 Innocenzo VIII conferma ai monaci di S. Paolo il borgo *cum mola* (*Bullarium Casinense* cit., I, p. 22); nel 1265 Carlo d'Angiò, fuggendo alle navi di Manfredi e sbarcato alla foce del Tevere, raggiunge la fortezza di S. Paolo dove si riunisce alle sue truppe. Non si sa quando scompare; il Tomassetti la suppone distrutta nel terremoto del 1348.

<sup>99</sup> Si veda nota precedente. Presso S. Paolo la carta di Eufrosino della Volpaia (1547) (FRUTAZ cit., II, tav. 179) disegna una mola su un corso d'acqua che compare in quasi tutte le carte di Roma precedenti e che lì aveva un ponte. Il corso d'acqua è indicato nella pianta del Bufalini, del 1551, come *Aqua accia*; nella pianta di Francesco Paciotti (1557) come *Aqua daccia*; « Almone fiumicello detto Acquataccio » nella pianta di Roma di G. B. Cipriani, del 1830 (FRUTAZ cit., III, tav. 498).

<sup>100</sup> L'iscrizione è in C. MARGARINI, *Inscriptiones antiquae basilicae S. Pauli ad viam Ostiensem*, Roma 1654, n. 18.

<sup>101</sup> KEHR cit., p. 170; *Reg. Sublacense* (sec. XI), a c. L. Allodi e G. Levi, *Bibl. della S.R.S.P.*, Roma 1885, p. 177.

<sup>102</sup> In V.Z., III, p. 312.

<sup>103</sup> La pianta di Fra Paolino in cui compare la fortezza fuori porta Ostiense è quella del cod. Marciano (1320-21), in Frutaz, II, tav. 72. Il Frutaz, I, p. 177) e G. M. DE ROSSI, *Torri e castelli della Campagna Romana*, Roma 1969, p. 68, ritengono trattarsi della Giovannipoli. Non è tuttavia certo, perché per la forma regolare, l'attraversamento di una strada e l'assenza del disegno della basilica, potrebbe far pensare anche al castello Caetani sull'Appia; vi compare un campanile che potrebbe riferirsi sia a S. Paolo che alla chiesa dei Caetani.

#### ABBREVIAZIONI

- A.S.R.S.P. – *Archivio della Società Romana di Storia Patria*  
 F.S.I. – *Istituto Storico Italiano per il Medioevo. Fonti per la Storia d'Italia*  
 L.P. – *Le Liber Pontificalis*, ed. L. Duchesne, Paris 1886-92  
 L.P. in V.Z. – *Liber Pontificalis* in R. VALENTINI-G. ZUCCHETTI, *Codice Topografico della città di Roma*, F.S.I., II, Roma 1942; III, Roma 1946  
 M.E.F. – *Mélanges d'Archeologie et d'histoire de l'Ecole Française de Rome*  
 M.G.H. – *Monumenta Germaniae Historica*  
 P.A.R.A. – *Pontificia Accademia Romana di Archeologia*  
 R.A. C. – *Rivista di Archeologia Cristiana*  
 R.I.S. – *Rerum Italicarum Scriptores*  
 S.R.S.P. – *Società Romana di Storia Patria*  
 V.Z. – R. VALENTINI-G. ZUCCHETTI, *Codice Topografico*, cit.

## ALCUNI ASPETTI STORICI E TOPOGRAFICI NELLA ROMA DELL'VIII SECOLO

### TRE CONTRIBUTI

*Questa analisi che proponiamo vuole essere un tentativo di mettere a fuoco alcuni punti relativi alla storia urbana di Roma. Gli argomenti che secondo noi meritavano di essere maggiormente precisati riguardano l'organizzazione amministrativa, soprattutto sotto Adriano I e Leone III, la sistemazione e il ripristino del complesso lateranense e le istituzioni straniere poste nei pressi della basilica di S. Pietro. Questo studio, più che un saggio conclusivo è una proposta di lavoro che ha avuto una sua prima elaborazione di ipotesi.*



## GLI INSEDIAMENTI NORDICI IN BORGO: LE « SCOLAE PEREGRINORUM » E LA PRESENZA DEI CAROLINGI A ROMA

LUCIANA CASSANELLI

Le prime notizie relative ad una presenza fissa di stranieri del nord a Roma le abbiamo dal *Liber Pontificalis*, vita di Leone III (795-816). Il 29 novembre 799 il papa torna a Roma, proveniente dalla corte di Carlo Magno, presso il quale aveva ricevuto accoglienza e protezione dopo l'attentato del 25 aprile compiuto dai nipoti di Adriano I, Pasquale e Campolo. Ad attendere il rientro vittorioso del papa, accompagnato dai Franchi, al Ponte Milvio è una gran folla di romani e tra questi anche le « scholae peregrinorum » dei Frisoni, Longobardi, Sassoni e Franchi<sup>1</sup>. Ma la presenza di colonie straniere a Roma doveva risalire ad un'epoca precedente<sup>2</sup>.

La « Schola Saxonum » (cioè degli Anglosassoni) era stata fondata nel 727 circa dal re Ina del Wessex (secondo Matteo Paris), quando egli si era recato a Roma e vi aveva fatto costruire un edificio per ospitare i principi e i religiosi di Inghilterra che si recavano in Vaticano per ricevere l'istruzione cristiana. Del resto sappiamo che gli Anglosassoni, convertiti da Gregorio Magno, diventano con Vinfredo, (Bonifacio) eletto vescovo germanico, gli evangelizzatori della Germania sotto Gregorio II (715-731). Il re aveva fatto costruire anche una chiesa e un cimitero per i pellegrini che dopo il lungo viaggio, pieno di fatiche e stenti, fossero morti in Roma.

Ina e i suoi successori imposero un tributo di versamento in favore di San Pietro per il mantenimento dell'istituto. Tra gli altri personaggi nobili che si recarono a Roma e contribuirono all'ampliamento della « schola » vi fu Offa, re di Mercia, che nel 794 venne a Roma per espiare un delitto (scopo di molti pellegrinaggi di questa età) e fondò uno xenodochio divenuto nel secolo XII l'ospedale di S. Spirito in Sassia, dal nome di *vicus* o *burgus Saxonum, Sassonia, Sassia*<sup>3</sup>.

Per quanto riguarda la « schola Frisonum » abbiamo poche notizie. Si parla di una *ecclesia sancti Michaelis quae appellatur scola Frisonorum* in una bolla di Leone IV dell'854. Si riferisce la fondazione direttamente a Carlo Magno; certo le antiche leggende frisoni fanno risalire le libertà di questo popolo a Carlo Magno e anche sulla scia di queste potrebbe essere nata l'indicazione. Ma è tutto da verificare, se sarà possibile<sup>4</sup>. Anche della « Schola Longobardorum » non sappiamo l'origine precisa; è nominata insieme alle altre nella vita di Leone III e inoltre la casa per i pellegrini è ricordata sotto Leone IV in relazione all'incendio che distrusse il quartiere dei Sassoni.

Tra le ipotesi più comunemente accettate è quella che ne fa risalire la fondazione alla moglie di Desiderio, Ansa, prima del 774, cioè prima della sconfitta inflitta ai Longobardi da Carlo Magno; infatti la « schola » è accennata nell'epitaffio della regina dettato da Paolo Diacono<sup>5</sup>.

Ma altre ipotesi si possono avanzare: la fondazione potrebbe essere stata opera di Ratchis, re longobardo molto devoto e filoromano (sposò una romana Tassia) che, dopo aver abbandonato il trono ad Astolfo, si fece benedire monaco da papa Zaccaria nel 749 a Roma, dove restò un po' di tempo prima di trasferirsi a Montecassino. Sappiamo infatti di una sua abitazione, richiesta poi nel 757 dal franco Folrado, che avrebbe potuto costituire il nucleo originario dell'insediamento longobardo.

Ancora un momento assai propizio per una possibile fondazione dei Longobardi o di un ampliamento, può essere considerato quello in cui la fazione filolongobarda, guidata da Paolo Afiarta, prese il sopravvento a Roma nel 769. Il papa Stefano III, approfittando della temporanea debolezza del regno franco – Pipino era morto nel 768 e i suoi due figli Carlomanno e Carlo erano in discordia – e delle gravi lotte tra patrizi romani divisi tra favorevoli ai longobardi e ai franchi, si alleò con Desiderio che giunse a Roma nell'estate del 769 e sconfisse i veri padroni della città Cristoforo e Sergio, alleati con il conte Dodone, legato di Carlomanno<sup>6</sup>.

Ma certamente la « schola » più potente dovette essere quella dei Franchi. Anche per l'origine di questa si sa poco. Molti la riferiscono a Carlo Magno, come se prima di Carlo non ci fossero stati pellegrinaggi dei Franchi alla tomba di S. Pietro e non ci fossero già stati importanti relazioni tra i papi e i re carolingi precedenti<sup>7</sup>.

Infatti i rapporti politici con i franchi non furono stretti solo da papa Leone III<sup>8</sup>; già nel 739-740 il papa Gregorio III, preoccupato per l'audacia e il pericolo di invasione di Roma da parte di Liutprando, re dei Longobardi, invita Carlo Martello (l'eroe che aveva fermato gli arabi a Poitiers e vero signore dei Franchi, anche se ufficialmente ministro del re merovingio Teodorico) a prendere le difese di Roma e della Chiesa<sup>9</sup>. Anche sotto il papa Zaccaria i rapporti con i Franchi sono forti e assai significativi per la presenza presso la corte del legato del papa e apostolo della Germania (i due titoli sono da sottolineare), il vescovo Bonifacio, che consacrò nel 752 Pipino re, eletto « per grazia di Dio ». E' questo l'ultimo atto di una politica papale paziente e astuta che aveva come scopo di accentrare il potere della dinastia franca in un unico uomo e farlo suo alleato; i passaggi: la decisione di Carlomanno, figlio maggiore di Carlo Martello di abbandonare il trono e di chiedere al papa Zaccaria nel 747 di consacrarlo monaco – così Pipino rimane l'unico pretendente – e ancora, Zaccaria scioglierà dal giuramento di fedeltà a Childerico, ultimo re merovingio, il vescovo di Würzburg, Burcardo e l'abate di S. Denis Folrado (che incontreremo più volte a Roma).

L'alleanza diverrà fortissima tra il papa Stefano II e il re Pipino: il papa aveva bisogno della forza e della potenza militare dei Franchi per difendersi dalle minacce longobarde, il re voleva legittimare più saldamente il suo titolo, facendosi consacrare direttamente e solennemente dal papa. Stefano II infatti si recò in Francia e il 28 giugno 754, nella chiesa di S. Denis a Parigi, consacrò Pipino, la moglie Bertrada e i figli Carlo e Carlomanno, e intimò al popolo franco, sotto pena di scomunica di non scegliersi mai un re non appartenente a stirpe carolingia, che la Chiesa aveva consacrato e dichiarato legittima, « ... *et tali omnes interdictu et excommunicationis lege constrinxit, ut numquam de alterius lumbis regem in aevo presumant eligere, sed ex ipsorum, quos et divina pietas exaltare dignata est et sanctorum apostolorum intercessionibus per manus vicarii ipsorum beatissimi pontificis confirmare et consecrare disposuit* »<sup>10</sup>.

Molto bene, secondo noi, si può far risalire la fondazione di una « schola Francorum » a questo periodo, quando il re franco diviene il vero difensore della Chiesa e dei suoi beni

temporali, in quanto eletto « patricius Romanorum », anche se non detto esplicitamente, ma come conseguenza dell'impegno di natura religiosa simboleggiata nella benedizione.

Da allora il papa sarà accompagnato da nobili e prelati franchi; infatti torna a Roma nel 754, insieme agli ambasciatori franchi, al fratello del re Geronimo e all'abate Folrado. Da una lettera del papa a Pipino, sappiamo che l'abate franco Vernerio, legato del re, con una scorta armata aveva collaborato alla difesa di Roma dai Longobardi di Astolfo nel gennaio 756. E ancora ritroviamo Folrado, già abate di S. Denis, che ora come *missus* si tratteneva a Roma e disponeva di un contingente franco, a proposito dello scontro tra Desiderio e Ratchis nel 757<sup>11</sup>. E' lo stesso personaggio che chiese al papa la concessione vitalizia dell'abitazione vicino a S. Pietro, lasciata vuota da Ratchis, ritiratosi a Montecassino, come abbiamo visto già. A questi stessi papi, e soprattutto a Stefano II, che strinsero rapporti di grande amicizia con la dinastia carolingia, dobbiamo l'abbellimento di Roma e, per quello che qui ci riguarda di più, del Vaticano.

La zona compresa tra il Tevere e i Monti Vaticani, prima di essere recinta da Leone IV, aveva già raggiunto un notevole incremento edilizio a causa della folla di pellegrini che giungeva da ogni parte del mondo a visitare la tomba dell'Apostolo. Come tutte le città sorte vicino ai santuari, un po' per volta è occupata da chiese e monasteri, da abitazioni per gli addetti alla Basilica, da botteghe e servizi per i forestieri.

Non mi soffermo qui ad un'analisi completa della zona, sia perché l'ho già trattata in altra sede e sia perché tutte le vicende della Civitas Leonina sono state accuratamente riassunte nell'intervento della prof.ssa Belli Barsali<sup>12</sup>.

Il ricordo della dinastia carolingia è quindi legato ad alcuni monumenti vaticani: primo tra tutti la chiesa di S. Petronilla. Prima Stefano II e poi Paolo I trasformarono il mausoleo che Onorio aveva costruito per l'imperatrice Maria, in una splendida cappella dedicata a S. Petronilla, figlia di Pietro, come ricordo dell'adozione di Pipino da parte della Chiesa romana. Paolo I vi fece trasportare solennemente il sarcofago con i resti della Santa, già nel cimitero di Domitilla sulla via Ardeatina, l'8 ottobre 757. Anche questa sembra essere stata una richiesta di Pipino stesso, il che ci permette di ricordare il grande interesse di tutti i popoli cristiani alle reliquie dei martiri tratti dalle catacombe romane. Inoltre la rotonda di S. Petronilla fu collegata sia al transetto sud della basilica sia all'altro mausoleo onoriano trasformato in chiesa di S. Andrea, fratello di Pietro, da papa Simmaco (498-514). La cappella diviene cappella carolingia: sulla *confessio* il papa Paolo I consacrò l'adozione della figlia di Pipino, Gisella, ponendo sull'altare una ciocca di capelli inviati dalla Francia, e ancora Adriano I battezzò Carlomanno, figlio di Carlo Magno. Fino all'età moderna è ricordata come cappella del re di Francia.

Sempre legati al viaggio di Stefano II a Parigi sono l'innalzamento del campanile presso l'atrio della basilica di S. Pietro e la costruzione del convento, detto poi di S. Silvestro *in capite*, dedicato al santo franco Dionigi, in ricordo dell'omonimo convento di Parigi dove aveva soggiornato Stefano II<sup>13</sup>.

Con Adriano I riprendiamo il discorso dei rapporti amichevoli tra re franchi e pontefici. Quando Adriano I diventa papa (9 febbraio 772) già la situazione franca si è chiarita. Carlo è rimasto solo erede al trono (il fratello è morto nel 771) e ha infranto il trattato di alleanza con i Longobardi, sancito dal matrimonio con la figlia di Desiderio, Desiderata. Adriano I si riavvicina al re dei Franchi e invoca il suo aiuto per liberarsi del re Longobardo che di nuovo minacciava Roma. Così Carlo Magno scende per la prima volta in Italia nel 773 e nel giugno 774 Pavia si arrende. Carlo Magno era diventato il re dei Franchi e dei Longobardi e il « patricius » dei Romani. Non ci interessa qui trattare le complicate vicende di

questo periodo, ci interessa invece ricordare che Carlo, per tenere a bada i longobardi di Adelchi, figlio di Desiderio, venne più volte in Italia e soggiornò anche a Roma. Precisamente nella Pasqua del 774, lasciato l'esercito ai Prati Neroniani, visitò il Laterano e probabilmente fu ospitato in una delle residenze vescovili che sorgevano presso S. Pietro; ancora nella Pasqua del 781, quando il figlio Pipino fu consacrato dal papa re d'Italia e ancora nella Pasqua 787 e infine durante l'inverno seguente all'incoronazione<sup>14</sup>.

Si può quindi ipotizzare che in questi anni di così frequenti viaggi del re Carlo e di stretti rapporti con il papa, avvenisse un potenziamento della « schola Francorum » piuttosto che una vera e propria fondazione che, da quanto detto, dovrebbe ritenersi anteriore.

Anche la trasformazione della diaconia dei SS. Sergio e Bacco in palazzo imperiale si riferisce a questi anni e precisamente al 781<sup>15</sup>. Anche se questa non sarà stata una residenza come quelle di Aachen e di Ingelheim, perché, come dice il Gregorovius, i cronisti non avrebbero mancato di descriverne l'aspetto, sarà sempre stata una residenza degna di un tal personaggio. L'unica memoria del palazzo è nel titolo della chiesa di *Sancti Sergi palatii Caruli* (1192). E anche i *missi* imperiali che rappresentavano l'imperatore come giudice supremo soggiornarono nei pressi della Basilica, probabilmente nello stesso edificio. Inoltre la basilica di S. Pietro si arricchisce di preziosi ornamenti d'oro, argento e porpora; Carlo Magno stesso mandò al papa Adriano I travi e piombo per la riparazione del tetto e il papa pose un'iscrizione sull'altare che esaltava il legame ideologico tra Chiesa e dinastia carolingia<sup>16</sup>.

Allora è possibile tentare una prima conclusione. Il papa risiede in Laterano e invece in Vaticano c'è la sede dell'imperatore Carlo, lontana da quella papale, pure ricca e prestigiosa, separata dalla città dei Romani, difesa dai popoli nordici ivi residenti<sup>17</sup>.

Non si può del resto pensare che le « scholae peregrinorum » fossero solo degli organismi assistenziali, disponendo di corpi armati che, tra l'altro più volte aiutarono il papa contro i Longobardi, i Saraceni e i baroni romani.

Si potrebbe avanzare l'ipotesi che la loro funzione fosse quella di esercitare un controllo politico sul potere papale, condizionandone, con la presenza militare, l'autonomia. Infatti analoghe iniziative di stanziamenti di piccoli nuclei armati erano distribuiti un po' dovunque sul territorio sottomesso ai Franchi, ma soprattutto nelle città e nelle zone di speciale importanza strategica, come certamente anche il Vaticano può essere considerato<sup>18</sup>.

Per il complesso carattere politico-religioso dei rapporti con il papato questi stanziamenti di stranieri avevano anche un ruolo assistenziale per i pellegrini che giungevano alla tomba di S. Pietro, infatti il culto del principe degli Apostoli è alla base dell'ideologia della monarchia carolingia, considerata e proclamata protettrice della Chiesa.

In conclusione si è tentato di interpretare le « scholae » come punti-chiave della coagulazione dei rapporti ideologici e politici tra papi e carolingi, oltre che come strutture di organizzazione urbana, aspetto quest'ultimo ancora tutto da verificare e oggetto di uno studio in corso<sup>19</sup>.

<sup>1</sup> L. DUCHESNE, *Liber Pont.*, II, 6: « Qui Romani, prae nimio gaudio, suum recipientes pastorem, omnes generaliter in vigiliis beati Andreae apostoli, tam proceres clericorum cum omnibus clericis quamque optimates et senatus cunctaque militia, et universo populo Romano cum sanctimonialibus et diaconissis et nobilissimis ma-



*tronis seu universis feminis, simul etiam et cuncte scole peregrinorum, videlicet Francorum, Frisonorum, Saxonorum atque Langobardorum, simul omnes conexi, ad pontem Molvium, cum signis et vandis, canticis spiritalibus susceperunt, et in ecclesia beati Petri apostoli eum deduxerunt, ubi et missarum solemniam celebravit et omnes pateriter corpus et sanguinem domini nostri Iesu Christi fideliter participati sunt.*

<sup>2</sup> Le notizie relative a queste istituzioni straniere, oltre a quelle tratte dalle fonti, sono scarse e risalgono per lo più a studi compiuti tra la fine dell'800 e i primi del '900; L. DUCHESNE, *Vaticana. Notes sur la topographie de Rome au Moyen-Age*, in « Mélanges d'arch. et d'Hist. », XXXIV, 1914, p. 314 ss.; F. EHRLE, *Ricerche su alcune antiche chiese del Borgo di S. Pietro*, in « Atti Pont. Acc. Rom. di Arch. », Dissert. 10, parte I, 1910, pp. 1-43; DUCHESNE, *Liber Pont.*, II, p. 36, n. 27; F. GREGOROVIVS, *Storia di Roma nel Medioevo*, Roma 1966, I, IV, cap. VI, pp. 131-133. Tra i pochi più recenti: Enciclopedia Cattolica, voce *Vaticano*, coll. 1086-1807 e HOOGENERFF, *Friezen, Franken en Saksen to Rome*, in « Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut », Rome III, sez. 5, 1947, p. 1 ss. Parte di questa ricerca consiste quindi nel difficile reperimento di testi rari.

<sup>3</sup> W. J. D. CROKE, *The national establishments of England in medieval Rome*, in « Dublin Review », CXXIII, 1898, pp. 94-106, 305-317; F. A. GASQUET, *A history of the venerable English College*, Rome, London 1920; GIULIELMO DI MALMESBURY in « Gesta regum Anglorum », ed. W. Stubbs, I, Londra 1883, p. 109.

<sup>4</sup> F. M. TORRIGIO, *Narratione dell'originaria antichissima chiesa dei SS. Michelarcangelo e Magno vescovo e martire*, Roma 1629; P. I. BLOCK, *Le antiche memorie dei Frisoni in Roma*, in « Bull. Com. Arch. Com. » XXXIV, 1906, pp. 40-60; A. FERRUA, *Due iscrizioni medievali datate*, in « Arch. Soc. Rom. St. Patria », 89, 1966, pp. 37-45.

<sup>5</sup> « Momenta Germaniae Historicae, Script. rer. Langobard. », p. 192: *Cultis Altithroni quantas fuidaverit aedes, / Securus iam carpe viam, peregrinus ab oris / Occiduis quisquis veneranda culmina Petri / Garganiamque petis rupem venerabilis antri. / Huius ab auxilio tutus non tela latronis, / Frigora vel nimbos furva sub nocte timebis; / Ampla simul nam tecta tibi pastumque paravit.*

<sup>6</sup> Per le vicende storiche, F. GREGOROVIVS, *Storia...*, op. cit., I, IV, Cap. II, par. 1, p. 37; cap. IV, par. 1, p. 80 ss. Per le notizie riguardanti l'abitazione concessa a Forlato, cfr. L. DUCHESNE, *Vaticana...*, op. cit., p. 318, A. DE WAAL, *La schola Francorum fondata da Carlo Magno e ospizio teutonico del Campo Santo nel sec. XV*, Roma 1897, p. 6 e n. 1; il documento, citato in DUCHESNE, op. cit., n. 1, è il seguente: « *Hospitale positum infra basilicam b. Petri, iuxta sepulcrum b. Leonis papae, quod tenuit Ratchis monachus, iuris ipsius basilicae b. Petri; necnon et domum positam iuxta monasterium b. Martini cum inferioribus et superioribus suis, cum metatu suo et horticello, quam tenuit Nazarius monachus, iuris venerabilis monasterii s. Stephani cata Galla patricia* » (MIGNE, *Patr. Lat.*, t. LXXXIX, p. 103). Inoltre la concessione fu confermata dal papa Adriano I (1 dicembre 781) a Forlato arciprete e Maginario, abate di S. Denis.

<sup>7</sup> A. DE WAAL, *La schola Francorum...*, op. cit., p. 5, pp. 12-13, ove si tratta dell'« *istrumentum eretionis scholae* », datato 26 dicembre 797, copia dell'XI secolo dell'originale perso probabilmente durante l'invasione saracena dell'847. Quindi il DE WAAL fa risalire la fondazione a Carlo Magno, o sotto papa Leone III o per quanto riguarda i preliminari di acquisto di terreni, ecc. sotto Adriano I. Il GREGOROVIVS, *Storia...*, op. cit., I, IV, cap. II, par. 5, parla di « *schola* » già sotto Stefano II. Vedere inoltre, P. LACROIX, *Mémoire historique sur les institutions de la France à Rome*, Roma 1892, p. 18 ss.; F. EHRLE, *L'oratorio di S. Pietro sul sito dell'antica Scuola dei Franchi*, in *L'oratorio di S. Pietro*, Roma 1924, pp. 25-43.

<sup>8</sup> Per i riferimenti storici, oltre al Gregorovius, cfr. P. BREZZI, *Roma e l'Impero Medievale*, Bologna 1947, cap. II; O. BERTOLINI, *Roma di fronte a Bisanzio e ai Longobardi*, Bologna 1941, cap. VI. Per i complessi problemi di interpretazione dell'idea imperiale di Carlo Magno, H. FICHTENAU, *L'impero carolingio*, Bari 1974, cap. II. Per i pellegrinaggi e i rapporti tra chiesa franca e romana, cfr. G. TELLENBACH, *La città di Roma dal IX al XII secolo vista dai contemporanei d'oltre frontiera*, in *Studi storici in onore di O. Bertolini*, Pisa 1973, II, pp. 678-732; E. DELARUELLE, *L'Eglise Romaine et ses relations avec l'église franque jusqu'en 800*, p. 143 ss. e C. VOGEL, *Les échanges liturgiques entre Rome et les pays francs jusqu'à l'époque de Charlesmagne*, in « *Settimana di Studi del Centro Italiano di Studi dell'Alto Medioevo* », VII, 1959; p. 143 e ss.; p. 183 e ss.

<sup>9</sup> Si conoscono due lettere inviate dal papa Gregorio III a Carlo Martello che è supplicato di assumersi l'impegno di difendere la chiesa da Liutprando; così nella seconda: « *ob nimium dolorem cordis et lacrymas iterata vice tuae excellentiae necessarium duximus scribendum, confidentes te esse amatorem filium beati Petri principis apostolorum et nostrum; et quod pro eius reverentia nostris obediatis mandatis ad defendendam Dei Ecclesiam et peculiarem populum, qui iam persecutionem et oppressionem gentis Longobardorum sufferre non possumus... Et quoniam ad te post Deum confugium facimus, propterea ipsi Longobardi in opprobium habent et opprimunt...* » in *Patrologia Latinae cursus completus*, a cura di P. MIGNE, Paris 1853, vol. 89, col. 583.

<sup>10</sup> E' il racconto della cerimonia fatto tredici anni dopo da un monaco di S. Denis e conservato in una copia del X secolo, citato in DUCHESNE, *Liber Pont.*, op. cit., vita di Stefano II, I, p. 458, n. 31.

<sup>11</sup> Per queste notizie, cfr. DUCHESNE, *Liber Pont.*, op. cit., p. 451: « *Dirigensque cum eo saepefatus christianissimus atque Deo amabilis rex Francorum missos suos, fratrem suum Hieronimum atque alios proceres suos, cum non paucis hominibus qui eum, usque dum Roma reverteret, in obsequium eius essent* ». Ancora DUCHESNE, op. cit., p. 452: « *Haec itaque impie ab eodem Aistulfo gesta quanto sepe dicti Francorum insonuit regis in aures;*

*sed te beatissimus pontifex per marinum iter suos ordinans et ad eum Franciam dirigens missos, una cum quodam religioso viro Warnario nomine, qui ab eodem Francorum rege hic Roma directus fuerat, cuncta quae gesta sunt et crudeliter tyrannus ille peregit Aistulfus... ».* Per l'episodio del franco Varnerio, durante l'assedio longobardo di Roma, cfr. *Patrologia latina...*, *op. cit.*, vol. 89, col. 1003: « *Praefatus vero Warneharius abbas pro amore beati Petri lorica se induens, per muros istius afflictae Romanae civitatis die noctuque vigilavit, et pro nostra omnium Romanorum defensione atque liberatione, ut bonus athleta Christi, totis suis viribus decertavit* ». Per Folrado, vedere F. GREGOROVIVS, *Storia...*, *op. cit.*, l. IV, cap. II, par 5, p. 61.

<sup>12</sup> Per la topografia del Vaticano, cfr. L. CASSANELLI-G. DELFINI-D. FONTI, *Le mura di Roma. L'architettura militare nella storia urbana*, Roma 1974, pp. 67-71 e nota 29 con la relativa bibliografia; I. BELLÌ BARSALI, *Contributo alla topografia medievale di Roma; La via Francigena presso la città leonina*, in « *Studi Romani* », 21, 1973, n. 4, pp. 451-468; M. DYKMANS, *Du M. Marie à l'escalier de Saint-Pierre de Rome*, in « *Mélan. d'arch. et d'hist.* », 1968 (LXXX), n. 2, p. 547 e ss. Per quanto riguarda la documentazione grafica, in attesa di una nuova ricostruzione in preparazione, si rimanda a M. DYKMANS, *Du M. Mario...*, *op. cit.*, pianta alla fig. 1, p. 556; P. A. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, Roma 1962, vol. II, tav. 136; S. MURATORI-R. BOLLATI-S. BOLLATI-G. MARINUCCI, *Studi per un'operante storia urbana di Roma*, Roma 1963, pianta II.

<sup>13</sup> L. DUCHESNE, *Vaticana...*, *op. cit.*, p. 386; P. LACROIX, *Mémoire...*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>14</sup> Per le visite di Carlo Magno a Roma, cfr. P. BREZZI, *Roma...*, *op. cit.*, pp. 27-28; O. BERTOLINI, *Roma di fronte...*, *op. cit.*, pp. 688-691; 694-698.

<sup>15</sup> Per la diaconia di SS. Sergio e Bacco, cfr. O. BERTOLINI, *Per la storia delle diaconie romane nell'Alto Medioevo sino alla fine dell'VIII secolo*, in « *Arch. Soc. Rom. St. patria* », LXX, 1947, pp. 1-145; L. DUCHESNE, *Vaticana...*, *op. cit.*, pp. 332-333; D. REDIG DE CAMPOS, *I Palazzi Vaticani*, Bologna 1967, p. 21 ss.; F. EHRLE-H. EGGER, *Der Vaticanische Palast in seiner Entwicklung bis zur Mitte des XV Jahrhunderts*, Città del Vaticano 1935, p. 103.

<sup>16</sup> Per il testo dell'iscrizione, cfr. F. GREGOROVIVS, *Storia...*, *op. cit.*, l. IV, cap. V, par. 2, pp. 115-116: *Utque sacerdotum regnumque est stirpe creatus / Providus huic mundo curat utrumque geri / Tradit oves fidei Petro pastore regendas / Quas vice Hadriano crederet ille sua: / Quin et romanum largitur in urbe fideli / Vexillum famulis qui placere sibi / Suscipit dextra glorificante Petri. / Pro cuius vita triumphique haec munera regno / Obtulit antistes congrua rite sibi.*

<sup>17</sup> Molto interessante è, a proposito della scelta del luogo, appartato e fuori delle mura urbane, da parte di alcune colonie di stranieri, l'interpretazione che ne dà FLAVIO BIONDO, contemporaneo di Eugenio IV, nel suo *Roma Instaurata*, I, n. XLII: « *quibus gentibus, Romanis cum non esset visum satis tutum intra urbis moenia dare sedem, assignaverunt in Vaticano tunc immunito* ».

<sup>18</sup> Per il carattere dell'insediamento franco in Italia, cfr. G. TABACCO, *L'incorporazione dell'Italia nel mondo dei Franchi*, in « *Storia d'Italia* », vol. 2, pp. 73 ss. Torino 1974.

<sup>19</sup> Nella schola vi era un personale residente laico e religioso, che forniva ospizio e ricovero, vi era talvolta un ospedale e un cimitero riservato ai defunti di quelle nazionalità. Tutte queste costruzioni erano poste presso le rispettive chiese: S. Salvatore in Terrion e per i Franchi, SS. Michele Magno per i Frisoni, Santa Maria in Sassia per i Sassoni e San Giustino per i Longobardi. Importante era il ruolo svolto dai monasteri, posti nei pressi della Basilica, e in particolare quello di San Martino, legato economicamente alle scholae, anche questo argomento rientra nella ricerca in corso.

## CONTRIBUTO ALLA STORIA DEL LATERANO

GABRIELLA DELFINI

Roma all'inizio del secolo VIII doveva apparire una città alquanto frammentaria e discontinua. Rispetto alla città imperiale si erano, ormai, scelte forme di aggregazione profondamente diverse. Abbandonati i grandi monumenti antichi e quindi le zone legate ad edifici pubblici e privati, la concentrazione della popolazione era avvenuta di preferenza intorno ai nuovi nuclei religiosi posti per lo più nelle vicinanze dell'ansa del Tevere. La divisione ecclesiastica in sette regioni si dimostra così più adeguata alla realtà della città rispetto alla divisione augustea non rispondente più alla effettiva consistenza della città abitata.

Lontane dalla maggior concentrazione della popolazione le mura di Aureliano avevano subito danni piuttosto cospicui durante le invasioni barbariche dei secoli V e VI, quando era già apparso un elemento autonomo, il Mausoleo di Adriano, che con il nome di Castello avrebbe nei secoli successivi rappresentato la difesa della città<sup>1</sup>.

Precario doveva apparire il rifornimento idrico; anche se ingigantita dalle fonti storiche, la notizia che vuole i barbari fautori della totale distruzione della rete idrica, denuncia una situazione di disagio per la città. In condizioni analoghe appariva il suburbio; la campagna romana aveva assunto un aspetto desolato, con terreni e paludi incolte frutto del progressivo esautorarsi del potere centrale tardo imperiale ed il conseguente estendersi del latifondo<sup>2</sup>. Il risultato fu il sempre maggiore allontanamento della città dai centri disposti nelle sue vicinanze.

Sarà compito di tre pontefici che si succederanno dalla metà alla fine del secolo VIII tentare una trasformazione che almeno nell'intenzione doveva essere più radicale e duratura di quanto in realtà non avvenne.

Tali trasformazioni corrispondono, all'interno della città, a precisi provvedimenti intrapresi nei confronti di un vasto complesso tardo antico, che sarà per oltre un cinquantennio oggetto di continui restauri. Alla fine del secolo esso apparirà, così, completamente trasformato e ristrutturato nella sua funzione.

Il complesso del Laterano era formato dalla basilica costantiniana, dal palazzo patriarcale, dai conventi dei SS. Giovanni Battista e Giovanni Evangelista, S. Andrea e Bartolomeo, dai chiostrini di S. Stefano e SS. Sergio e Bacco<sup>3</sup>. Dopo la riforma amministrativa del secolo VI il Palazzo del Laterano diviene in più occasioni saltuaria residenza dei pontefici<sup>4</sup>.

Alla fine del secolo VII l'episcopio lateranense, sotto l'influenza del linguaggio della cancelleria bizantina, comincia ad essere chiamato *Patriarchium*<sup>5</sup>.

Le cariche che regolavano la vita gerarchica all'interno erano state create sul modello di quelle vigenti nel palazzo imperiale del Palatino. Saliva alle più alte cariche chi prove-

niva dalle *Scholae* dei *difensores* o notari o chi aveva seguito un severo corso di studi nel *Cubiculum* lateranense<sup>6</sup>.

Con il pontefice Giovanni VII il Laterano viene abbandonato; ne segue la costruzione di un episcopio sul Palatino, forse in prossimità di S. Maria Antiqua<sup>7</sup>.

Piccoli interventi di restauro al complesso lateranense furono in seguito intrapresi dai papi Gregorio II e Gregorio III, ma senza che l'abitabilità del palazzo ritrovi una consuetudine<sup>8</sup>.

Del resto la sfiducia dei pontefici nei confronti della zona era del tutto giustificata. L'insieme degli edifici, di notevole ampiezza e complessità, si collocava a ridosso della ormai vetusta cinta di Aureliano, in prossimità della porta Asinaria. Ancora nelle vicinanze si aprivano le porte Latina e Metronia, con il conseguente infittirsi della rete stradale che interessava il suburbio in direzione sud ovest.

Il pericolo saraceno e bizantino evidentemente sconsigliavano i pontefici di risiedere in un luogo così esposto. Non erano mancati, comunque, nei primi decenni del secolo interventi di restauro alla cinta. Li ricorda il *Liber Pontificalis* nelle vite dei pontefici Sisinio nel 708, Gregorio II nel 725 e Gregorio III nel 731<sup>9</sup>.

Furono comunque interventi di modesta consistenza che non incisero sull'effettivo ripristino della cinta muraria nella sua completa funzione.

Forse dei tre interventi quello che avrebbe potuto avere più risonanza fu quello iniziato da Gregorio II in quanto il *Liber Pontificalis* ricorda la porta S. Lorenzo come punto d'inizio dell'impresa. E' un tratto non distante dal Laterano e forse nell'intenzione del pontefice c'era il desiderio di rafforzare le mura proprio in un tratto così delicato.

Papa Zaccaria farà ritorno, invece, al Laterano dove costruisce un portico con torri<sup>10</sup>. Tale decisione non è comunque solo da collegare al diminuito pericolo bizantino e saraceno, in quanto in quegli anni più pressante si faceva il pericolo longobardo.

Il ripristino del Laterano è forse da collegare ad un provvedimento che in quegli anni il papa intraprese nei confronti della campagna romana: l'istituzione delle *Domuscultae*. Esse rappresentano il segno di una ripresa che non potendo essere immediatamente urbana inizia dalla campagna.

Il cambiamento avvenne attraverso la trasformazione della villa rustica; essa rappresenta un tipo di abitazione costituito da una parte residenziale e da una azienda agricola con magazzini e molini.

Nel basso impero questi centri si erano mostrati sempre più autosufficienti. Sarà di preferenza in questi luoghi che Zaccaria, e pochi anni dopo Adriano I, fonderà quelle istituzioni che attraverso una precisa qualificazione nell'ambito degli insediamenti rustici segneranno una tappa importante nella storia della campagna romana<sup>11</sup>.

La *domusculta* era costituita da un insieme di fondi forniti di abitazioni, magazzini, molini; il centro amministrativo era la chiesa. L'istituzione di ciascuna era decretata di volta in volta dal papa con un apposito costituito che fissava le norme di fondazione e stabiliva l'impiego dei suoi proventi, adoperati per lo più per i bisogni della chiesa.

Le *domus* fondate da Zaccaria furono cinque, tutte concentrate nel Patrimonium Tusciae (che comprendeva i beni posti tra le vie Ostiense, Aurelia, Flaminia, Clodia e Cassia) ed il Patrimonium Campaniae. Per lo scambio tra le varie domus era adoperata una tessera patrimoniale, cioè monete su cui era impresso il nome del Papa. All'interno di ciascuna domus si costituiva poi un corpo militare autonomo (Milites Heredari ST. Petri).

A nord di Roma venne istituita una domus all'altezza del quattordicesimo chilometro

della via Clodia nei pressi di S. Maria di Galeria per assicurare il controllo all'incrocio delle vie Cassia e Clodia<sup>12</sup>. Sulla via Tiburtina una domus era posta nei pressi di Ponte Mammoletto<sup>13</sup>. A sud ne furono istituite tre, nella zona pontina ed a sud-ovest della storica Anzio; il controllo era così assicurato sulle vie Ostiense ed Appia<sup>14</sup>.

Il papa esercitava, quindi, nella campagna un tipo di potere temporale che ancora non poteva avere in città; nello stesso tempo l'istituzione delle *domuscultae*, quasi tutte equidistanti da Roma con disposizione radiale, proiettava fuori della cinta urbana una eventuale difesa o per lo meno un controllo che si estendeva dal lago di Bracciano all'Agro Pontino<sup>15</sup>.

Come queste condizioni esterne il Laterano perdeva, forse, la ragione più valida del suo abbandono.

Il compito che, comunque, il complesso continuava a svolgere all'interno della città era ancora legato all'amministrazione diaconale, ospitando, tra le altre, la cancelleria ed i notari.

Con il pontificato di Adriano I questa funzione trova ancora un chiarimento; il papa rafforza il potere della chiesa attraverso un notevole incremento delle *domuscultae*<sup>16</sup>. Fra le molte assumono particolare significato due insediamenti istituiti sulle vie Flaminia e Cassia su possedimenti personali del pontefice; il pericolo longobardo richiedeva ancora nella zona a nord della città un incremento di insediamenti.

La successiva preoccupazione del pontefice fu rivolta alla città con il ripristino delle sue maggiori strutture: le mura e gli acquedotti<sup>17</sup>.

Lo spazio che il *Liber Pontificalis* riserva a questi restauri è piuttosto notevole e se ne può dedurre che la cinta fu interamente interessata da questo provvedimento<sup>18</sup>.

Non è infatti un caso che proprio alla fine del secolo VIII cessa il silenzio che le fonti storiche e topografiche tardo antiche hanno riservato alle mura. Essa ritornano nella *Descrizione delle Mura di Roma* che completa l'itinerario di *Einsiedeln* non con un generico accenno, ma attraverso un preciso computo di tutti i suoi elementi costitutivi<sup>19</sup>.

Analogo provvedimento fu intrapreso nei confronti della rete idrica con il ripristino di tutti gli acquedotti<sup>20</sup>.

Per quel che riguarda il Laterano, Adriano I restaura una torre adiacente al portico che scendeva al *Balneum*, costruì un portico ed ornò di marmi e pitture tutti gli edifici restaurati<sup>21</sup>. Istituì, ancora, la carica di *Superista*, governatore militare del palazzo, anche essa ripresa dalla gerarchia del palazzo imperiale del Palatino.

L'importanza acquistata dal complesso lateranense è testimoniata dalla visita che Carlo Magno effettuò a Roma nel 774, durante l'assedio di Pavia.

Carlo, nonostante rivestiva la carica di *Patricius Romanorum*, visita due volte il Laterano e alloggia nei pressi di S. Pietro<sup>22</sup>. E' escluso il Palatino con il palazzo imperiale. Del resto il viaggio era stato programmato per rinnovare nella forma più rigorosa la protezione del papato da parte di Carlo<sup>23</sup>. Tale alleanza escludeva una concezione dell'impero unitaria come l'avevano permessa i bizantini ed i longobardi. Di conseguenza si è ritenuto che tali palazzi dovessero essere stati abbattuti con un provvedimento analogo a quello intrapreso per i palazzi di Ravenna<sup>24</sup>.

Il percorso che Carlo seguì per la visita alla città era stato improntato sul ricordo delle fonti costantiniane dell'Impero.

La qualificazione del Laterano è, ormai, giunta al suo epilogo; nel volgere di pochi decenni e contemporaneamente alla nascita ed affermarsi del regno franco, il complesso di

edifici in cui si accentrava l'amministrazione pontificia era andata trasformandosi in sicura e degna residenza.

L'avvento di Leone III ed il definitivo riconoscimento dell'autorità imperiale da parte della Chiesa, comporterà nel Laterano una serie di trasformazioni, tra le quali spicca la costruzione dei famosi triclini e della Sala dei Concili, che sul modello di precedenti residenze imperiali fonderanno al carattere amministrativo quello simbolico e celebrativo.

<sup>1</sup> Per un inquadramento del problema, cfr. G. TOMASSETTI, *Le cinque città del Medioevo a Roma*, in: « Fanfulla », 1906; *Scoperte Vaticane I: La Pentapoli Romana*, in « Bull. Comm. » XXXVI, 1908; L. DUCHESNE, *Les régions de Rome au Moyen Age*, in « Mel. Ec. Fr. », Roma 1890; L. HOMO, *Rome médiévale*, Parigi 1934; L. CASSANELLI-G. DELFINI-D. FONTI, *Le mura di Roma, l'architettura militare nella storia urbana*, Roma 1974, pp. 41-45.

<sup>2</sup> Per un inquadramento al problema, cfr. G. A. MANSUELLI, *Le ville del mondo romano*, Milano 1958; L. CREMA, *Architettura romana*, Torino 1959, pp. 120 ss., p. 610 ss., L. CASSANELLI-G. DELFINI-D. FONTI, *Le mura...*, op. cit., pp. 41-45 con relative note ed Appendice.

<sup>3</sup> Per la storia del Laterano dall'antichità, cfr. P. LAUER, *Le Palais du Latran*, Parigi 1911, pp. 1-36.

<sup>4</sup> O. BERTOLINI, *Roma di fronte a Bisanzio e ai Longobardi*, Bologna 1941, pp. 372-373.

<sup>5</sup> O. BERTOLINI, *Roma...*, op. cit., pp. 372-373.

<sup>6</sup> O. BERTOLINI, *Roma...*, op. cit., p. 373.

<sup>7</sup> *Liber Pontificalis*, ed. L. Duchesne, Parigi 1886, vol. I, p. 385: *Basilicam itaque sanctae Dei genetricis qui antiqua vocatur pictura decoravit illicque ambonem noviter fecit et super eandem ecclesiam episcopium quantum ad se construere maluit, illicque pontificati sui tempus vitam finivit.*

<sup>8</sup> Per gli interventi di Gregorio II, cfr. P. LAUER, *Le palais...*, op. cit., p. 91; per Gregorio III, cfr. *Liber Pontificalis...*, op. cit., vol. I, p. 419: « *Simili etiam modo renovavit monasterium sanctorum Johannis Evangelistae, Johannis Baptista et Sancti Pancratii secus ecclesiam Salvatoris antiquitus institutum; quod ab omni ordine monachico extiterat nimia incuria destitutum.* »

<sup>9</sup> *Liber Pontificalis...*, op. cit., vol. I, p. 388, nella vita di papa Sisinio: « *Qui et calcarias pro restauratione murorum iussit dequoquere* », p. 396, nella vita di Gregorio II: « *Hic exordio pontificatus sui calcarias dequoquere iussit a portico sancti Laurentii inquoans, huius civitatis muror restaurare decreverat. et aliquam partem faciens, emergentibus incongruis variisque tumultibus praepeditus est* »; p. 420, nella vita di Gregorio III: « *Huius temporibus plurima pars murorum huius civitatis Romane restaurata est. alimonia quoque artificum et pretium ad emendum calcem de proprio tribuit* ».

<sup>10</sup> *Liber Pontificalis...*, op. cit., vol. I, p. 432: « *Hic in Lateranense patriarchio ante basilicam beate memorie Theodori papae a novo fecit triclinium quem diversis marmorum et vitro metallis atque musibo et pictura ornavit; sed et sacris imaginibus tam oratorium beati Silvestri quamque et porticum decoravit [...]. Fecit autem a fundamentis ante scrinium lateranensem porticum atque turrem ubi et portas ereas atque cancellos instituit et per figuram Salvatoris ante fores ornavit; et per ascendentes scalas in superioribus super eandem turrem triclinium et cancellos aureos construit, ubi et orbis terrarum descriptione depinxit atque diversis versiculis ornavit. Et omnem patriarchium paene a novo restauravit, in magnam enim penuriam eundem locum invenerat* ».

<sup>11</sup> Per un inquadramento storico del problema, G. TOMASSETTI, *La campagna romana*, Roma 1910, vol. I, pp. 105-123; L. DUCHESNE, *Les premier temps de l'Etat pontificale*, Parigi 1898, p. 48 ss.; G. CHERUBINI, *Agricoltura e società rurale nel Medioevo*, 1972, p. 38 ss.

<sup>12</sup> *Liber Pontificalis...*, op. cit., p. 432: « *Hic domum cultam Laurentum noviter ordinavit, adiciens ei et massam Fontiianam qui cognominatur Paunaria* »; p. 434: « *Quam videlicet domumcultam usui proprio dominicae videlicet rationis, descripsit. Hic constituit aliam domumcultam in quartodecimo miliario ab hac Romana urbe, patrimonio Tusciae* ».

<sup>13</sup> *Liber Pontificalis...*, op. cit., p. 434: « *Huius temporibus defunctus Theodorus maior filius Megistri cata Xanbi, ob veniam suorum delictorum, praedium quod ex hereditate fruebatur paterna, situm quinto ab hac Romana urbe miliario, via Tiburtina, in quo et oratorium sanctae Caeciliae esse dinoscitur, beato Petro dereliquit. [...] ampliavit in eo fines ex omni parte; data enim digna recompensatione bis qui in vicino eiusdem loci possessiones tenere videbantur, nemini vim inferens, sed magis, ut condecet patri, cuncta secus eundem locum amica pactione* ».

*emit, praedia et domum cultam beato Petro eundem locum iure perpetuo statuit permanendum; quae et domus culta sanctae Caeciliae usque in hodiernum diem vocatur* ».

<sup>14</sup> *Liber Pontificalis...*, *op. cit.*, p. 435: « *Constitutionibus obligavit usui ecclesie permanendum, tam loca quae ab Anna, relicta quondam Agathonis primicerii, beato Petro esse videtur concessa. Hic massas quae vocantur Antius et Formias suo studio iure beati Petri adquisivit, quas et domoscultas statuit* ». Questa domus fu una delle prime a decadere per la sua eccessiva grandezza; fu in seguito ristretta e spostata, cfr. G. TOMASSETTI, *La campagna...*, *op. cit.*, vol. III, p. 36.

<sup>15</sup> Cfr. O. BERTOLINI, *Roma...*, *op. cit.*, p. 509 ss.

<sup>16</sup> *Liber Pontificalis...*, *op. cit.*: « *Hic beatissimus praesul fecit atque construit noviter domoscultas IIII, una quidem quae vocatur Capracorum, posita territorio Vigentano, miliario ad urbe Roma plus minus XV. Ex qua primitus fundum ipsum Capracorum cum aliis plurimis fundis ei coherentibus ex hereditaria parentum suorum successione tenere videbatur, eius proprii olim existentes; ubi et alios plures fundos seu casales et massas, data iusta recompensatione ad vicem a diversis personis emere et eidem domui cultae addere visus est* », p. 501. Fu la più famosa domus istituita dai pontefici; ebbe notevole estensione, essendo costituita da fondi con abitazioni sparse e villaggi; questo per il Tomassetti giustifica la mancanza di accordo tra le fonti circa la sua distanza da Roma, calcolata in quindici o diciassette miglia. I prodotti della domus venivano giornalmente distribuiti ai poveri nel Laterano. Cominciò, però, subito ad decadere e nel secolo successivo era divenuta una milizia indipendente, obbligata solo a concorrere alle opere edilizie di Roma, cfr. G. TOMASSETTI, *La campagna...*, *op. cit.*, vol. III, pp. 110-112. *Liber Pontificalis...*, *op. cit.*, p. 502: « *Alias vero tres domocultas, videlicet Galeria, posita via Aurelia, miliario ab urbe Roma plus minus decimo, ad Sanctam Rufinam, cum fundis et casalibus, vineis. Reliquias vero duas, id est aliam Galeriam posita via Portuense, miliario ab urbe Roma plus minus duodecimo, cum fundis et casalibus, vineis, aquimolis, seu monasterio beati Laurenti, posita in insula Portus Romani, cum vineis ei pertinentibus, simulque et leccaria qui vocatur asprulaverum etiam et aliam domumcultam qui vocatur Calvisianum, cum fundis et casalibus, vineis olivetis, aquimolis et omnibus ei pertinentibus, posita via Ardeatina, miliario ab urbe Roma plus minus XV. Quas videlicet tres domoculte, scilicet Galeriam, Calvisianum et aliam Galeriam, statuit eius ter beatitudo per apostolicum privilegium, sub valides anathematis obligationibus ut in usu et propria utilitate sanctae nostrae Romanae ecclesiae perenniter permaneat* ».

Si ricorda ancora, sulla via Flaminia la domus di S. Leucio. Mastalo aveva donato al pontefice Adriano I i suoi fondi posti al quinto miglio della via Flaminia « *cum ecclesia S. Leucio* ». A questi furono annessi altri fondi contigui donati al pontefice dal secondicerio Gregorio. Con il tempo seguì la sorte delle altre domus e fu abbandonata. Cfr. G. TOMASSETTI, *La campagna...*, *op. cit.*, vol. III, p. 240; *Liber Pontificalis...*, *op. cit.*, vol. I, p. 509.

<sup>17</sup> *Liber Pontificalis...*, *op. cit.*, vol. I, p. 501, 504, 508.

<sup>18</sup> *Liber Pontificalis...*, *op. cit.*, vol. I, p. 501: « *Verum etiam et muros atque turres huius Romane urbis quae diruti erant et usque ad fundamenta destructi renovavit atque utiliter omnia in circuitu resturavit; ubi et multa stipendia tribuit, tam in mercedes eorum qui ipsum murum fabricaverunt, quamque in ipsorum alimentis simulque et in calce atque diversis utilitatibus usque ad centum auri libras expendit* ».

<sup>19</sup> La descrizione si presenta priva di tutte le caratteristiche delle guide redatte per i pellegrini. Essa è piuttosto un inventario statistico delle varie sezioni delle mura. Cfr. R. VALENTINI-G. ZUCCHETTI, *Codice topografico della città di Roma*, Roma 1942, p. 155 ss.

Per il RICHMOND, *The City Wall of imperial Rome*, Oxford 1930, pp. 43-49, la descrizione è stata redatta fra il VI e l'VIII secolo, per un eventuale e generale restauro. Per l'autore l'opinione che si tratta di un momento di abbandono delle mura è documentato dalla disarmonia di distribuzione tra i vari elementi.

<sup>20</sup> *Liber Pontificalis...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 504-508.

<sup>21</sup> *Liber Pontificalis...*, *op. cit.*, vol. I p. ...

<sup>22</sup> *Liber Pontificalis...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 497-498.

<sup>23</sup> H. VON FICHTENAU, *L'impero carolingio*, Zurigo 1949, ed. italiana 1972, p. 27.

<sup>24</sup> P. VERZONE, *La demolizione dei palazzi imperiali di Roma e Ravenna nel quadro delle nuove forze politiche del secolo VIII*, in: « *Festschrift Friedrich Gerke* », Holle-Verlag Baden Baden 1962, pp. 77-80.





## L'ORGANIZZAZIONE ASSISTENZIALE: LE DIACONIE

ROSALBA D'AMICO

Prima di affrontare i problemi relativi allo sviluppo dell'organismo diaconale sotto Adriano I, mi sembra interessante accennare alle discussioni verificatesi intorno all'origine e ai fondatori di tale istituzione, perno del sistema amministrativo ed economico di Roma tra VII e VIII secolo.

Le fila del dibattito, raccolte dal Bertolini in un suo fondamentale saggio<sup>1</sup>, possono riassumersi nella seguente domanda: quando, dove e da chi furono fondate le prime diaconie? Ebbero subito un'amministrazione religiosa o furono inizialmente dirette da laici?

Secondo alcuni la loro prima comparsa a Roma risalirebbe al tempo di Gregorio Magno<sup>2</sup>, ma questa teoria è facilmente contestabile: difatti in tale momento storico l'approvvigionamento di vettovaglie, che fu alla base della creazione del nuovo organo, era affidato soprattutto al papato, che, attraverso il Laterano, veniva incontro alle necessità della popolazione; nella stessa epoca del resto esisteva ancora l'antica annona, il cui funzionamento è dimostrato dall'esistenza, fin nel VII secolo, di un *praefectus annonae* addetto alla sua amministrazione<sup>3</sup>. La contrazione demografica, già notevole in quest'epoca, diventa un fenomeno allarmante nei due secoli successivi, in cui la città si ripiega su se stessa, provocando tra l'altro la fine dell'amministrazione annonaria romana<sup>4</sup>. Roma è in preda alla crisi economica, il grano egiziano che una volta riforniva l'antica capitale imperiale, è deviato verso Costantinopoli, mentre il grano proveniente dalle terre del papa è bloccato dalle incursioni arabe lungo la costa e dal pericolo longobardo<sup>5</sup>. Nello stesso periodo però viene fondato il patrimonio di S. Pietro, costituito dalle terre del Lazio donate dall'imperatore al papa: questo fattore e la diminuzione dei rifornimenti via mare provocano un rinnovato interesse per le strade consolari, lungo cui passano molte delle derrate alimentari destinate a Roma<sup>5</sup>. Sono queste le ragioni che, secondo molti, danno origine al trapianto nella città papale dell'organo diaconale, di fondazione chiaramente orientale. Le prime tracce se ne hanno infatti in Egitto, nel VI secolo; poi in Asia Minore e in Palestina; tale istituto si diffonde quindi nella stessa Bisanzio e nei domini bizantini italiani. Nell'epoca di Gregorio Magno se ne hanno notizie sicure a Pesaro e Napoli, oltre che forse a Ravenna (forse quindi il nuovo organismo fu importato in Italia da Giustiniano). Da quanto detto fin qui sembrerebbe che i primi fondatori e amministratori delle diaconie anche romane vadano ricercati in ambito laico, bizantino, imperiale. Il Lestocquoy, tra gli altri, ritiene appunto di far risalire la loro fondazione in Roma al VII secolo, durante il quale sarebbero state guidate da laici, costituendo una branca dell'antica annona. Solo nell'VIII secolo avanzato la chiesa ormai ufficialmente insediata come organo amministrativo e politico in Laterano, avrebbe assorbito le diaconie<sup>6</sup>: è il momento in cui l'iconoclastia interrompe i rapporti diretti con l'impero, e gli istituti religiosi assumono la funzione di fulcri anche civili<sup>6</sup>. Più opportuna-

mente altri vedono una connessione immediata delle diaconie con l'amministrazione papale, che avrebbe compreso i finanziamenti per tali organismi nelle somme stanziare per il bilancio. I nuovi istituti sarebbero quindi divenuti subito organi decentrati dell'amministrazione lateranense<sup>7</sup>; anzi, secondo Vieillard, era il papa stesso a designare il santuario, collegato a chiese o cappelle già esistenti<sup>8</sup>. In ogni modo, se le diaconie orientali, secondo Bertolini, sono opera di monaci, e lo stesso monachesimo, lo stato, la città, la chiesa costituiscono in Italia i fattori principali della loro nascita<sup>9</sup>, Roma, con la sua situazione anomala, tende ad accentrare in sé le varie componenti, lo stato imperiale e il potere ecclesiastico, l'approvvigionamento urbano e i monasteri. A questi ultimi, inizialmente, si collegano le diaconie romane (cfr. nota 6), tanto è vero che la prima menzione ufficiale che se ne ha nel *Liber Pontificalis* (Vita di Benedetto II, 684-85), parla genericamente di monasteria diaconiae<sup>10</sup>. Presto si ebbe però una maggiore articolazione e differenziazione tra gli organi monastici e quelli assistenziali: a questo proposito il Vieillard ricorda come nell'VIII secolo tutti i monasteri si trovano nella zona degli antichi tituli, conservando come asse direzionale le mura di Servio Tullio, mentre le diaconie « vengono a collocarsi nelle regioni che fino al VI secolo erano rimaste quasi senza luoghi di culto »<sup>11</sup>.

Tra le funzioni di tali organismi, assumono grande importanza la distribuzione caritatevole di cibo e insieme la custodia delle derrate alimentari e il « lusma », o bagno degli assistiti, che secondo alcuni aveva solo scopo igienico, mentre per altri storici assume significati simbolici (la cerimonia era anche preceduta da una breve processione)<sup>12</sup>. Alcune diaconie, soprattutto le 4 situate presso S. Pietro, per il grande afflusso di pellegrini dovettero svolgere anche funzione di ricovero<sup>13</sup>. Non casualmente tali istituti si svilupparono proprio nell'VIII secolo, quando la zona di S. Pietro cominciò a interessare l'insediamento delle Scholae nordiche (Franchi, Sassoni, Longobardi) al cui raggrupparsi contribuirono i vicini sbocchi delle grandi arterie Cassia e Flaminia<sup>14</sup>. Proprio a causa di questa prevalente concentrazione nordeuropea, Carlo Magno, durante i suoi viaggi romani, fissò qui la sua residenza, costituendo un nuovo centro di potere, contrapposto al Palatino, abitato ancora dal messo imperiale di Bisanzio fin nel VII-VIII secolo<sup>15</sup>, e allo stesso Laterano, centro politico ed economico del papato. L'incoronazione di Carlo ebbe non a caso luogo in S. Pietro, e la vicina diaconia dei SS. Sergio e Bacco fu trasformata nel IX secolo non in una basilica, come le altre, ma in una residenza, divenendo l'oratorio del palazzo del nuovo messo imperiale carolingio<sup>16</sup>. Le altre due funzioni della diaconia sono fondamentali per comprenderne la distribuzione nel resto di Roma; importante è l'esigenza di comunicazione col porto, la cui vicinanza sembra sia stata sfruttata per trasportare più rapidamente le merci fin nel cuore della città<sup>17</sup>. Un numero notevole di diaconie si colloca infatti lungo il fiume: S. Paolo (poi S. Angelo in Pescheria), fondata da Teodoto, zio di Adriano I; S. Bonifacio (poi S. Alessio), non a caso dedicata al santo franco fondatore dell'abbazia di Fulda diaconia istituita sull'Aventino S. Maria in Cosmedin, S. Giorgio in Velabro, e gli stessi istituti diaconali del foro. Proprio presso l'isola Tiberina, relativamente poco distante, la corrente del fiume veniva sfruttata per dare forza motrice a mulini galleggianti<sup>18</sup>.

La distribuzione delle derrate alimentari affidata alle diaconie dopo la scomparsa dell'annona è ancora la causa principale dell'utilizzazione di edifici antichi per gli ambienti diaconali: sotto Adriano I, nel momento di massimo sviluppo dell'organizzazione assistenziale, sette diaconie su diciotto occupano parti di edifici pubblici già destinati a funzioni annonarie: S. Maria in Cosmedin la Statio Annonae, S. Giorgio in Velabro alcuni locali del foro Boario già dipendenti dall'Annona, S. Teodoro la zona centrale degli horrea agrippiana, S. Maria

Antiqua alcuni magazzini della stessa amministrazione estesi nel foro; S. Vito in Macello occupa una parte del *Macellum Liviae*, S. Maria in Domnica i depositi di frumento del *Macellum magnum* di Nerone. Anche la diaconia di S. Maria in Via Lata è collocata su un *horreum imperiale*<sup>19</sup>: c'è quindi un collegamento storico immediato tra istituzioni vecchie e nuove. Occupando zone lasciate a se stesse per molti secoli, le diaconie spostano gli assi direzionali dello sviluppo urbano preesistente, valorizzando il foro e i monumenti antichi (Ss. Cosma e Damiano, S. Lucia in Orphea all'Esquilino, nel portico di Livia, S. Maria in Aquiro nella basilica o tempio di Matidia) e stabilendo con ciò nuovi percorsi. Proprio quando, anche nel resto d'Europa, « la riforma del clero e l'organizzazione dei servizi di ospitalità e assistenza, ad imitazione di quelli dei monasteri, rendevano necessarie nuove sistemazioni urbanistiche », « anche a Roma per il centro episcopale si sceglie una zona periferica... nuovo polo di attrazione (il Laterano), e le fabbriche religiose modificano il tessuto preesistente »<sup>20</sup>.

La distribuzione delle diaconie è rapportabile anche alla densità della popolazione in rapporto agli approvvigionamenti: secondo alcuni storici la dislocazione lungo le vie per le quali le vettovaglie giungevano entro il tessuto cittadino è connessa al loro carattere di depositi principali degli istituti collocati al centro<sup>21</sup>; difatti la maggiore densità si riscontra sulla riva sinistra del Tevere, che è anche quella più abitata, e in particolare lungo le maggiori arterie della città, raccordate in modo da costituire una fitta rete di strade convergenti al Tevere e ai magazzini lungo il fiume.

Vieillard<sup>22</sup> ricorda come non a caso il maggior numero delle diaconie si stabilisce lungo due degli itinerari ricordati dall'Anonimo di Einsiedeln per i percorsi dei pellegrini; il primo è quello « a porta Aurelia usque ad portam Praenestinam », che attraversa il foro passando per il vicus Tuscus, l'Argiletum, il clivus Suburanus, e raccoglie ben nove diaconie. Tale strada, al Velabro, incontro quasi ad angolo retto l'itinerario « a porta S. Petri usque ad S. Paulum », su cui si affacciano quasi tutte le diaconie rimanenti (2/3 in tutto, 12 su 18). L'importanza del foro e del Velabro indica come ancora nell'VIII secolo il centro di attrazione se non più politico, almeno amministrativo, resta il Palatino, base dell'antico potere imperiale. E' proprio Adriano I, iniziatore della politica di avvicinamento al regno franco, a dare un'ulteriore convalida allo stabilizzarsi di tale centro, costituendovi le due ultime diaconie, S. Adriano e Ss. Cosma e Damiano, restaurando la diaconia preesistente dei Ss. Sergio e Bacco, ristrutturando S. Maria in Cosmedin, incentivando lo sviluppo della cultura greca cui l'aristocrazia romana resta legata anche nel momento della nuova alleanza coi Franchi<sup>23</sup>. Eppure lui stesso con il restauro delle diaconie vaticane contribuisce allo sviluppo del Borgo nordico. Il Palatino è la zona più ricca di tali organismi, dedicati a santi di origine orientale e roccaforte di quella *Schola graeca*, che trova il suo centro in S.M. in Cosmedin; sono legate alla zona imperiale anche S. Giorgio in Velabro, S. Teodoro, S. M. in Antiqua, gli istituti del foro<sup>24</sup>. Sul Celio, la sola S.M. in Domnica costituisce l'ultima propaggine verso il Laterano, mentre relativamente poche sono le diaconie dell'Esquilino, della zona suburbana, di Campo Marzio e dell'Alta Semita<sup>25</sup>. Questo fa pensare che il raggrupparsi delle diaconie veniva incontro a necessità diverse da quelle culturali e che non era un'istituzione a solo scopo assistenziale: infatti come dimostra Bertolini la maggiore densità non si ha nei quartieri più poveri, ma in rapporto proprio alla maggiore facilità del trasporto merci dal fiume all'interno<sup>26</sup>.

La seconda funzione della diaconia, quella del « *lusma* », spiega la necessità di collocare tali strutture nelle immediate vicinanze degli acquedotti ancora funzionanti: fu proprio

Adriano I ad occuparsi del restauro e consolidamento degli acquedotti in diretta relazione col Laterano, col Vaticano e con le diaconie<sup>27</sup>. In primo luogo curò la sistemazione delle condutture dell'Acqua Claudia, che dal Laterano, attraverso S. Stefano Rotondo, S. M. in Domnica e il Celio, raggiungeva il Palatino e le diaconie del foro, costituendo un'ulteriore direttrice di sviluppo, che pone in rapporto il nuovo centro papale e la vecchia amministrazione imperiale. Lo stesso Adriano, però, restaura anche l'« Aqua Traiana », già rimessa in opera da Onorio (625-638), cioè l'acquedotto che fornisce forza motrice ai mulini del Gianicolo e di S. Pietro, e che permetterà lo svolgersi del lusma nelle diaconie vaticane. Ciò dimostra che il potere papale, in questo momento, si interessa ugualmente sia del vecchio che del nuovo centro. Nel 776 Adriano ripara l'« Aqua Iovia », e quest'atto dà un maggiore incentivo alle diaconie periferiche, poste sull'altro versante del Palatino (Ss. Nereo e Achilleo<sup>28</sup>, S. Lucia in VII vias, all'incrocio presso il Settizonio, e la stessa S. Maria in Cosmedin). La riattivazione della Forma Virginis, che alimenta il Campo Marzio, è utilizzata da S. Maria in Aquiro e S. Eustachio, diaconia costituita sugli antichi giardini delle terme neroniane.

Anche l'acqua quindi è tra gli elementi fondamentali per lo sviluppo delle diaconie, e i restauri di Adriano I agli acquedotti indicano, tra l'altro, un pressante interessamento per tale branca dell'amministrazione.

E' interessante notare come la nuova struttura diaconale nasca e si sviluppi indipendentemente dalla distribuzione delle regioni ecclesiastiche, alla cui direzione erano preposti dei diaconi, ma con funzioni molto diverse rispetto a quelle assunte dagli amministratori delle diaconie: questi potevano essere laici e/o ecclesiastici (Dispensatores o patres), con funzioni distributive e amministrative, ed appartenevano per lo più ai vertici dell'aristocrazia (ricordiamo Teodoto, zio di Adriano I e dispensator della diaconia di S. Angelo in Pescheria)<sup>29</sup>.

Al momento del loro massimo sviluppo, tre sono gli elementi costitutivi dell'edificio diaconale: i magazzini e le sale per la distribuzione, ricavati per lo più nelle strutture degli antichi edifici romani; la chiesa, di solito, almeno all'inizio, costituita da un oratorio più o meno dilatato; gli ambienti del monastero<sup>30</sup>. Le diaconie più importanti ebbero anche ulteriori sviluppi, per esempio S. Maria in Cosmedin, di cui abbiamo visto la funzione in uno dei centri politico-economici di Roma.

La ricostruzione del Krautheimer ci parla tra l'altro di un triclinio, qui esistente nel IX secolo, forse in dipendenza da quello lateranense; bisogna anche ricordare che papa Nicola I (855-67) fondò negli ambienti della diaconia una residenza centrale, in cui il papa poteva in determinati periodi stabilirsi con la curia<sup>31</sup>.

Abbiamo parlato dell'importanza delle influenze orientali per la fondazione delle diaconie; è ora il caso di considerare brevemente i pochi influssi provenienti dal Nord, in particolare dalla Francia, in relazione con gli sviluppi della politica papale nei confronti dei carolingi. Ad esempio nella stessa S. Maria in Cosmedin la cripta, che segna una rinascita della pianta costantiniana, compare quasi contemporaneamente alla sua prima ripresa francese, quella della cripta di S. Denis, in rapporto con il gruppo tipologico di S. Germain e Auxerre<sup>32</sup>: S. Denis del resto diventa subito una delle principali abbazie imperiali caroline<sup>33</sup>.

Sempre nell'VIII secolo compare a Roma l'unico esempio di ripresa della pianta a due absidi contrapposte, diffusissima oltralpe per ragioni liturgiche; non a caso tale elemento tipologico è usato solo nella chiesa della Schola Francorum presso le diaconie vaticane<sup>34</sup>.

Indipendentemente dall'istituto diaconale, Adriano I costruisce S. Dionigi e Silvestro,

monumento che ricorda l'alleanza con i Franchi<sup>35</sup>; questo è tra gli edifici che tra il VII e il IX secolo sono dedicati non più solo a santi orientali o romani, ma anche franchi, e si collegano alla nuova politica (S. Dionigi in via Lata, S. Pellegrino, S. Silvestro prope Petrum, S. Silvestro de Capite, S. Petronilla)<sup>36</sup>; elementi frammentari, questi, che ci testimoniano come Roma, modello ideale della cultura carolingia, sia lasciata a se stessa dal punto di vista politico proprio dagli stessi carolingi. Questo perché la città è lontana dai grandi percorsi europei, e soprattutto per ragioni concettuali e politiche: Carlo Magno stesso non si considera mai romano nel senso di cittadino di Roma. La sua romanità vive nel confronto con l'idea imperiale costantiniana, che non è in opposizione, ma in rapporto dialettico col papato. Essere romano è anzi per Carlo proprio inserirsi nella tradizione della Chiesa, egli è romano in quanto cristiano<sup>37</sup>. Proprio tali motivi, e il limitato intervento operativo all'interno di Roma, favoriranno l'autonomia della città e la nascita di un forte potere politico del papato, che trova un iniziatore proprio in Adriano I; lo svilupparsi delle diaconie e poi delle domuscultae dimostra una forte indipendenza amministrativa rispetto ai controlli imperiali, del resto sempre meno accentuati nel tempo.

Però con Leone III, proprio nel momento del suo massimo sviluppo<sup>38</sup>, l'istituto diaconale entra in crisi.

La protezione di Carlo ha ormai definitivamente allontanato il pericolo longobardo, che per molti anni aveva tagliato alle terre papali i contatti col Nord e col Sud, e la stessa minaccia saracena è quasi del tutto rientrata<sup>39</sup>. La riapertura delle vie commerciali rende sempre meno necessaria la vecchia organizzazione annonaria delle diaconie, che lentamente va sfaldandosi: la parte più propriamente assistenziale ed economica perde la sua importanza e ne acquistano i piccoli oratori, che i restauri di Leone e dei suoi successori ingrandiscono, trasformandole in chiese vere e proprie, allo stesso livello dei titoli.

E' il momento del maggiore sviluppo della politica papale, che nella notte dell'800, in S. Pietro, arriverà al distacco definitivo da Bisanzio e da tutte le sopravvivenze di un'amministrazione di origine bizantina, come erano forse le stesse diaconie<sup>40</sup>.

<sup>1</sup> O. BERTOLINI, *Per una storia delle diaconie romane*, in Archivio della Società romana di Storia Patria, 1947, pp. 1-145. Molte delle note saranno tratte da tale testo. Opere di notevole interesse per l'argomento in esame sono: J. LESTOCQUOY, *Administration de Rome et diaconies du VII au IX siècle*, in Rivista di archeologia cristiana, 1930, p. 261; R. VIEILLARD, *Recherches sur l'origine de la Rome chrétienne*, Roma 1959, p. 112; H.I. MARROU, *L'origine orientale des diaconies romanes*, in Mélanges d'archéologie et d'histoire, 1940, p. 95; L. DUCHESNE, *Les titres presbiteriaux et les diaconies*, ibidem, 1887, p. 217; e dello stesso, *Notes sur la topographie de Rome au Moyen âge*, pubblicato con il precedente e con altri articoli nel volume dedicato al DUCHESNE (*Scripta minora*, Roma 1973).

<sup>2</sup> A. GRISAR, *S. Gregorio Magno*, 1928, p. 69. In realtà a Roma le fonti non mostrano traccia di organismi a scopo assistenziale per tutto il VI secolo. Forse a S. Teodoro, S.M. Antiqua, S.M. in Cosmedin, S.M. in Via Lata, esistevano diaconie già alla fine del VI-inizio del VII secolo, ma non prima (O. BERTOLINI, *op. cit.*, pp. 40-45).

<sup>3</sup> J. LESTOCQUOY, *op. cit.*, pp. 263-267; O. BERTOLINI, pp. 78-79. Precedentemente Giustiniano aveva affidato la gestione degli organismi amministrativi alla sorveglianza dei vescovi; anche dopo la diminuita influenza dell'annona, per Bertolini, la responsabilità nei riguardi del grano e quindi delle vettovaglie non ricadeva solo sull'autorità ecclesiastica, ma anche su quella civile. VIEILLARD, *op. cit.*, ricorda che gli horrea agrippiana, antichi depositi di grano, restano in uso come granai della chiesa fin nel IX secolo.

<sup>4</sup> J. LESTOCQUOY, *op. cit.*, p. 272.

<sup>5</sup> R. VIEILLARD, *op. cit.*, pp. 118-119. L'istituzione della « Terra S. Petri » crea una circoscrizione territoriale su cui « grava la giurisdizione papale e quella dei cittadini ». I suoi confini sono il lago di Bracciano, il monte Soratte e le città di Albano, Ceccano, Labico, Ostia, Palestrina, Piperno, Terracina, Tivoli, Velletri (P. BREZZI, *Roma e l'Impero medioevale*, Istituto di studi romani, Bologna 1947, pp. 23-33).

<sup>6</sup> Nella II metà del VII secolo sono assai attive in Roma comunità di monaci greco orientali; importanti alcuni monasteri, elencati dal BERTOLINI, pp. 88-89: S. Lucia de Renati, appartenente a monaci armeni, forse sull'Esquilino; S. Saba sull'Aventino, tenuto da monaci palestinesi; S. Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane, che raccoglie monaci della Cilicia. Lo sviluppo di tali monasteri, molto influenti nella lotta contro i monoteliti, è direttamente in relazione con la prima menzione delle diaconie, alla cui origine hanno forse contribuito. Lo stesso Bertolini ricorda l'importanza dell'elemento monastico per lo sviluppo delle diaconie, sia in Oriente che a Roma. Non a caso inizialmente il vocabolo designava proprio comunità monastiche costituite allo scopo di occuparsi delle diaconie (diaconitae) (pp. 21-24). Cfr. anche il seguito del testo.

<sup>7</sup> Come ci ricorda lo stesso Bertolini, le fonti non permettono di stabilire se le diaconie siano state create tutte sin dall'origine dai papi; però certamente questi s'interessarono subito a tali istituti, considerandoli elementi essenziali della vita ecclesiastica cittadina: tanto è vero che presto le nomine degli amministratori furono prevalentemente affidate alle decisioni papali (pp. 46-47).

<sup>8</sup> VIEILLARD, *op. cit.*, p. 122.

<sup>9</sup> Qui Bertolini riporta l'analisi del Kalsbach, relativa alle prime diaconie italiane; l'elemento cittadino era proprio della diaconia di Pesaro, lo Stato di quella napoletana, la chiesa dell'opera romana di Gregorio Magno, mentre un « religiosus Giovanni », quindi un monaco, è citato per una diaconia forse ravennate (pp. 2-9; pp. 12-13; pp. 97-103).

<sup>10</sup> Nella menzione si parla di un legato di trenta libbre d'oro da distribuirsi « omni clero, monasterii diaconiae mansionariis ». Successivamente diverse diaconie vengono elencate col loro nome specifico nelle biografie di Gregorio III (731-734), Zaccaria (741-752), Stefano II (752-757), Adriano I (772-795). Si tratta di S.M. in Aquiro, S.G. in Velabro, S.M. in Cosmedin, S. Adriano, SS. Cosma e Damiano, SS. Sergio e Bacco, tutti organismi urbani. Solo nell'VIII secolo si hanno notizie delle quattro diaconie suburbane presso S. Pietro: SS. Sergio e Bacco (Vita di Gregorio III), e S.M. in Adrianio, S.M. in Caput portici, S. Silvestro « juxta hospitale S. Gregorii » (Vite di Stefano II e Adriano I), p. 20; pp. 48-49.

<sup>11</sup> R. VIEILLARD, *op. cit.*, p. 123.

<sup>12</sup> Distribuzione di viveri ai poveri e « lusma » avvenivano per lo più una volta alla settimana, il giovedì. I poveri dovevano recarsi al bagno nei locali presso la diaconia al canto di salmi, forse simbolicamente purificatori (BERTOLINI, pp. 50-55).

<sup>13</sup> Tale compito è affidato in particolare alle diaconie di S.M. in Caput portici e S. Silvestro, cui Stefano II unisce due xenodochia. Il Bertolini ricorda anche l'ospedale esistente dai tempi di Gregorio Magno presso S. Silvestro e il Matthiae (*Le chiese di Roma dal sec. IV al X*, Bologna 1962, p. 173 ss.), l'ospedale di S. Pellegrino, fondato da Leone III all'inizio del IX secolo tra la basilica e Porta Angelica; forse comunque tutte le diaconie avevano l'obbligo dell'ospitalità.

<sup>14</sup> C. CECHELLI, *Il Medioevo*, in Topografia e urbanistica di Roma, parte II, Bologna 1958, pp. 193-195. Per notizie sulle Scholae, cfr. la parte riservata all'analisi di tali organismi.

<sup>15</sup> R. KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum christianarum Romae*, C.d.V. 1937, notizie su S.M. Antiqua.

<sup>16</sup> G. MATTHIAE, *op. cit.*, p. 182.

<sup>17</sup> V. MONACHINO, *La carità cristiana in Roma*, Bologna 1968, p. 113.

<sup>18</sup> C. CECHELLI, *op. cit.*

<sup>19</sup> L'elenco degli edifici antichi presso cui si stabilirono le diaconie è quello riportato nel citato articolo del Bertolini, p. 61.

<sup>20</sup> J. HUBERT, *Architettura*, in L'impero carolingio, Milano 1968, cap. I.

<sup>21</sup> P. PIEROTTI, *Urbanistica*, in L'Arte in Italia, vol. II, Roma 1968, pp. 886-888.

<sup>22</sup> R. VIEILLARD, *op. cit.*, p. 123. Ricordiamo col Bertolini che 17 delle 18 diaconie erano in zone gravitanti verso l'antico centro... Lungo il fiume c'erano tre diaconie, S. Paolo, S.M. in Cosmedin, S. Bonifacio, da cui, attraverso l'antico clivus Publicius, si scendeva alla riva antistante il Foro Boario e a S.M. in Cosmedin. Lungo il Vicus Tuscus, tra gli scavi fluviali, il Foro Boario, le depressioni del Circo Massimo e del Velabro, il Palatino e il Foro, a S.M. in Cosmedin seguivano S. Giorgio in Velabro, S. Teodoro, S.M. Antiqua. Non lontano dall'incrocio tra il Vicus Tuscus e la Via Sacra sorgeva SS. Sergio e Bacco, lungo la via Sacra S. Adriano e S. Cosma e Damiano. Il Foro comunicava a Nord-Est coi quartieri di Via Lata e Campo Marzio, a Nord col Quirinale e con la Suburra (collegati da Via Lata, Alta Semita e Argiletum). Sul primo tratto della via Lata sorge S. Maria, nelle adiacenze dell'ultimo tratto S. Eustachio e S.M. in Aquiro. Sul primo tratto dell'Alta Semita era S. Agata in Diaconia. Sull'Argiletum S. Adriano, sul clivus Suburanus S. Lucia in Silice e S. Vito. Presso la depressione del Circo Massimo e il Settizonio aveva sede S. Lucia in septem vias, da cui il clivus Scauri saliva al Celio e a

S.M. in Domnica. S. Nereo e Achilleo comunicava col Circo Massimo tramite la Via Nova, tra il Circo e le terme di Caracalla, pp. 61-67.

<sup>23</sup> P. BREZZI, *Roma e l'Impero medioevale*, Bologna 1947, pp. 23-33; per i restauri cfr. O. BERTOLINI, p. 48 e pp. 43-45.

<sup>24</sup> Secondo alcuni è addirittura possibile collegare la fondazione delle diaconie all'apparizione, nel VII secolo, delle Scholae, veri e propri istituti civili collegati all'esercito romano. Nel momento del massimo sviluppo, esistono 12 Scholae e 18 diaconie.

<sup>25</sup> Presso l'Esquilino, relativamente vicine tra loro, avevano sede le diaconie di S. Lucia in Silice e S. Vito in Macello. L'unica diaconia del Quirinale, S. Agata in diaconia, sorgeva nel primo tratto dell'Alta Semita, vicino ai Fori imperiali. Il Campo Marzio, anche se notevolmente abitato, beneficiava di due soli istituti, S.M. in Aquiro e S. Eustachio. Anche la zona di via Lata, abitata nell'VIII secolo da famiglie aristocratiche, era amministrata da una sola diaconia, S. Maria.

<sup>26</sup> E' dunque chiaro che l'istituzione diaconale è indipendente riguardo a necessità culturali, ma in parte anche riguardo alla funzione caritativa. Il Bertolini ricorda che la loro densità è in rapporto inverso rispetto alla distanza dal fiume e che il loro numero è maggiore di quello necessario al solo scopo assistenziale, pp. 67-68.

<sup>27</sup> R. VIEILLARD, *op. cit.*, p. 128; O. BERTOLINI, *op. cit.*, pp. 68-71. L'Acqua Claudia, la più importante per il nostro discorso, era fornita dall'antico acquedotto degli « Arcus neroniani ». Nel suo percorso verso il Palatino attraversava molti monasteri e case religiose tra cui il convento di S. Erasmo, lo xenodochium valerianorum, S. Giovanni e Paolo, il monastero di S. Andrea. Il restauro dell'Aqua Virgo è importante per la notevole densità demografica della zona e porta ad un notevole moltiplicarsi di chiese lungo il suo percorso. Nascono così gli xenodochia in via Lata e S.M. in Trivio presso Trevi e un ospizio per cento poveri costruito da Stefano II.

<sup>28</sup> Questa chiesa, antichissimo « titulus », fu diaconia solo per brevissimo tempo.

<sup>29</sup> Dispensator e pater non sono di solito scelti tra i diaconitae, cioè tra i membri delle comunità monastiche designati dal papa perché si occupassero della diaconia (monasteria diaconiae mensionarii); questi, pochi e forse senza abate, come ricorda il BERTOLINI, pp. 21-24, avevano solo una cappelletta per funzioni culturali. Di solito il dispensator o distributore è un laico di elevata condizione, come appunto Teodoto, mentre il dirigente amministrativo (pater) è, secondo la fonte del Liber Diurnus, un religioso. Quando appunto un religioso dirigeva la diaconia, questa passava subito alla diretta dipendenza del papa, e la diaconia stessa era compresa tra le sedi di « statio » papale, pp. 24-39.

<sup>30</sup> V. MONACHINO, *op. cit.*, p. 108; R. VIEILLARD, *op. cit.*, p. 122; O. BERTOLINI, p. 113 ss. Per la descrizione degli ambienti diaconali, si può prendere ad esempio quella data dal Krautheimer (*op. cit.*) relativamente a S. Giorgio in Velabro: « Per un certo tempo queste costruzioni compresero una cappella... La diaconia aveva una facciata simile a casa, porte rettangolari e finestre prive di carattere religioso... gran numero di vani ». Anche nella chiesa definitiva egli nota il carattere semiprofano delle finestre rettangolari.

<sup>31</sup> R. KRAUTHEIMER, *op. cit.*, notizie relative a S.M. in Cosmedin. Il triclinio aveva camere laterali. Sempre nel IX secolo fu ricostruito il secretarium e restaurato il portico. Oltre il triclinio fu elevato anche un oratorio. Anche il MATTHIAE (*op. cit.*, p. 230), si occupa dei problemi relativi alla chiesa.

<sup>32</sup> R. KRAUTHEIMER, *ibidem*. Lo stesso storico collega la cripta al mausoleo di Probo Anicio. Si tratta di un ambiente a sala, diviso in tre navate con in più un transetto tra la navata centrale e l'abside. La comparsa di cripte simili nel mondo francese si ha intorno all'841.

<sup>33</sup> I rapporti Impero-abbazie sono molto complessi. Il Lorenzoni ricorda comunque gli strettissimi legami tra i due momenti (in *Problemi di Storia dell'Arte altomedioevale in Occidente e in Oriente*, Torino 1966, cap. VIII, pp. 270-274): infatti le abbazie potevano essere o fondazioni imperiali o essere protette dall'imperatore stesso. Nel primo caso si arriva ad una specie di giuspatronato privato, facente parte del patrimonio imperiale, nel secondo caso si ha un rapporto di vassallaggio.

<sup>34</sup> C. HEIZ, *Nouvelles interpretations de l'art carolingien*, in *Revue de l'art*, 1968, p. 107. La nuova liturgia romana, introdotta da Carlo Magno alla fine del secolo VIII, suscita l'importante modifica architettonica nelle chiese del Nord: il prete è costretto a stare di fronte alla folla. Ricordiamo con l'Hubert che l'Ordo romanus IV, che descrive la messa papale, precisa come, dopo il bacio del Vangelo, il vescovo debba accedere al suo seggio e per intonare il gloria guardare verso Est. A Roma questa era una posizione naturale, in quanto le grandi basiliche avevano le absidi ad Ovest. Le absidi occidentali costruite a Nord divengono a volte più importanti del santuario principale (a Fulda, dopo l'802, il vescovo Rotgar accorda la priorità al transetto e all'abside occidentale, costruiti « more romano », come ricorda la vita di Eigil, che consacrò questo edificio nell'819).

<sup>35</sup> Come ricorda MATTHIAE (*op. cit.*, pp. 179 e 127), alla chiesa era annesso un monastero e una cappella al piano superiore, forse con un richiamo a costruzioni franche (cappelle al primo piano nei Westwerk e nei monasteri, soprattutto a Lorsch). Il GREGOROVIVUS (*Storia di Roma nel Medioevo*, Torino 1973, p. 427) ricorda la storia della fondazione romana: Stefano II aveva stabilito nella regione Via Lata un convento in onore di S. Dionigi, in riconoscenza verso Pipino e in memoria del suo soggiorno parigino nel convento di quel nome. Paolo I nel 761 completò l'edificio e lo consacrò anche ai papi Stefano e Silvestro, destinandolo a residenza di monaci greci. Altro richiamo al Nord in Roma è la cripta di S. Lorenzo che ricorda le cappelle seminterrate absidali del-

le chiese carolingie (S. Riquier, Corvey, S. Denis); tali riferimenti sono stati stabiliti dal KRAUTHEIMER (*op. cit.*, S. Lorenzo al Verano). È interessante per ciò che riguarda più strettamente le diaconie la particolarità che lo stesso storico ricorda in S. Nereo e Achilleo, cioè le due torri che fiancheggiavano l'abside al termine delle navate nell'estrema parte occidentale della chiesa: entrambe hanno tre piani, comprendenti a quello terreno forse pastori, con forme che forse si ricollegavano alla tipologia del Westwerk.

<sup>36</sup> R. VIEILLARD, *op. cit.*, p. 113.

<sup>37</sup> G. LORENZONI, *op. cit.*, pp. 274-278.

<sup>38</sup> Sotto Leone per un breve periodo le diaconie arrivano al numero di 24. Tra l'altro diventa diaconia per breve tempo anche la chiesa di S. Silvestro e Martino ai Monti, della crisi accenna anche il BERTOLINI, p. 138 ss.

<sup>39</sup> V. MONACHINO, *op. cit.*, p. 114. Nello stesso periodo si arriva ad un consolidamento maggiore del Patrimonio di S. Pietro. Nel 781 Carlo è a Roma per discutere con Adriano di questioni territoriali: vengono definitivamente sanciti i diritti del papa sulla Sabina e sull'Esarcato e la Pentapoli, territori che allargano a spese del vescovo di Ravenna i confini di sicurezza dello stato pontificio. Nel 787, Carlo elimina la pressione dello stato longobardo di Benevento (P. BREZZI, *op. cit.*; F. GREGOROVIVUS, *op. cit.*, p. 442 ss.).

<sup>40</sup> Particolarmente interessante come fonte per i secoli in esame è naturalmente il *Liber Pontificalis, Vita di Adriano I e di Leone III*.



## L'ASSETTO DIOCESANO: APPUNTI DI UNA RICERCA SUL TERRITORIO

BRUNO TOSCANO

Devo innanzitutto scusarmi per la forma poco sistematica che avrà questo intervento, che mi auguro venga inteso per quello che è: semplicemente un resoconto di lavori tuttora in corso. Devo anche scusarmi per la relazione solo indiretta che il tema che svolgerò ha con l'argomento generale di questa Settimana. Infatti Roma vi entra solo, per così dire, in trasparenza come punto di riferimento obbligatorio per un'area che le è storicamente e geograficamente contigua come quella presa in esame; e l'età carolingia costituisce in realtà il punto di partenza di uno svolgimento che si proietta fino al medioevo tardo.

Vorrei ricordare subito gli studi condotti soprattutto da J. Hubert a proposito della formazione delle regole canoniche in epoca carolingia, che portarono a sensibili modificazioni dell'assetto urbano e, indirettamente, anche dell'assetto territoriale con la costituzione di gruppi cattedrali. Uno di questi gruppi ho potuto di recente identificare a Spoleto e vorrei subito mostrarlo (fig. 216). L'ubicazione del gruppo cattedrale di Spoleto, abbastanza tipica, è a ridosso del muro di cinta urbano: a ridosso letteralmente, giacché uno degli edifici che lo componevano utilizzava il muro urbano.

Gli edifici che componevano il gruppo cattedrale di Spoleto sono: la chiesa cattedrale vera e propria intitolata alla Vergine (S. Maria del Vescovato è il nome che si trova nei documenti fin dal X sec.); la chiesa intitolata al martire locale, o almeno venerato sul posto, Primiano, dunque una chiesa-martyrium; una chiesa intitolata a S. Angelo, che era probabilmente il battistero; il palazzo vescovile. Quest'ultimo si trovava proprio dietro la chiesa di S. Maria e la chiesa-martyrium di S. Primiano e utilizzava il muro urbano, che attraversava in forte pendenza il Colle S. Elia immediatamente alle spalle dell'intero complesso. Che anche il gruppo cattedrale di Spoleto si sia costituito nell'età carolingia per le sollecitazioni che la nuova regola canonica aveva trasmesso non soltanto nella Gallia, dove del resto il fenomeno è presente già in epoca precedente, ma anche negli altri paesi d'Europa in particolare nel IX sec., è un'ipotesi che si fa strada per due vie: attraverso, cioè, argomenti di carattere urbanistico e attraverso argomenti di carattere archeologico. Ai primi appartiene l'osservazione che nasce dal confronto fra la situazione del gruppo cattedrale di Spoleto e la situazione esistente in altre città d'Italia. Due esempi mi sembrano particolarmente calzanti, quello di Lucca e quello di Torino. Nel momento in cui si costituisce il gruppo cattedrale, avviene in entrambe le città lo stesso fenomeno, cioè i canonici non trovano aree più centrali di queste per installarvi il gruppo cattedrale perché gli uffici amministrativi, le sedi istituzionali prima longobarde e poi franche le avevano già occupate. Nel caso di Torino il gruppo cattedrale si trova presso l'angolo orientale della cinta, nel caso di Lucca uno degli edifici, precisamente il palazzo vescovile, utilizza il muro urbano proprio come avviene nell'esempio di Spoleto. Mi sembra quindi che la situazione di Spoleto si possa assimilare a quella di Lucca e di Torino

a significare con piena coerenza questo momento di ripresa dello spirito episcopale che è anche di rinascita della vita della città, perché il gruppo cattedrale costituisce indubbiamente, rispetto alle preesistenze, un incremento notevole anche sul piano urbanistico e prepara il terreno alla creazione delle grandi cattedrali romaniche e gotiche: è già stato notato che esse potranno assumere ampie dimensioni proprio perché approfitteranno della vasta area d'insieme del gruppo cattedrale nel momento in cui questo perderà d'importanza.

Se dall'osservazione della dinamica urbana possiamo ricavare un termine *post quem* per la costituzione del gruppo cattedrale, dall'esame archeologico è lecito trarre una definizione cronologica più precisa. Si tratta di una ricerca recente, i cui risultati ho già reso noti altrove, che ha tra l'altro portato all'identificazione di una cripta semianulare riferibile al IX sec., ubicata sotto la cappella delle Reliquie dell'attuale cattedrale. In origine, la cripta aveva sopra di sé la chiesa-martyrium di S. Primiano: perché va detto che, nel gruppo cattedrale di Spoleto, se le altre componenti sono testimoniate dai documenti ma sono sparite, resta come unico monumento superstite la cripta della chiesa-martyrium.

Non starò a ripetere adesso gli argomenti che portano la datazione della cripta al IX sec.; posso accennare soltanto che questo tipo di cripta è noto in una trentina di esemplari, non soltanto in Italia, e che almeno la metà di essi sono databili al IX sec., nel momento di massima diffusione di questa tipologia; e che, d'altra parte, a partire dal X sec. già comincia nella stessa Umbria la fortuna della cripta *ad oratorium*. Il X sec. sembra dunque, per quanto riguarda la regione umbra, il limite estremo della sua apparizione, testimoniato da altri due esemplari in Umbria e nella regione romana immediatamente finitima, quello di Otricoli e quello di S. Maria in Vescovio, che vanno anch'essi datati al IX sec. Nel caso di Spoleto la cripta semianulare presenta le caratteristiche piuttosto singolari di una copertura a volta, rara in questa tipologia caratterizzata più di frequente dalla copertura in piano, che serviva anche per formare la pavimentazione del presbiterio soprastante. Devo aggiungere soltanto che questo edificio è ancora in parte da esplorare: fino ad oggi non sono stati eseguiti né scavi né interventi di altro genere e personalmente mi sono limitato all'esame dell'edificio e al confronto con altri esemplari analoghi ai fini della datazione e della identificazione del contesto in cui la presenza della cripta trovava la sua giustificazione.

Sia l'esame urbanistico, sia quello archeologico concordano dunque nel dimostrarci che anche nella regione umbra penetra l'istanza di rinnovamento della cattedrale nella forma di un gruppo cattedrale, promossa dalle nuove regole canoniche e che implicava una diversa funzione degli edifici componenti il complesso, anche in relazione al diffondersi del culto dei martiri e dei trasferimenti di reliquie, documentati nel IX sec. anche in Umbria.

Spostare la ricerca, qui solo riassunta, dalla città al territorio significa tentare di rispondere alla domanda se la rinascita carolingia abbia inciso, oltre che sulla creazione di nuove strutture urbane, anche sulla composizione territoriale della diocesi; e, per conseguenza, se la struttura territoriale della diocesi – che occupa una gran parte dell'Umbria centro-orientale – porti ancora in sé almeno qualche segno di questa trasformazione, di questo momento di rinnovamento. Per dare una risposta esauriente a questa domanda, sarebbe quanto mai opportuno che si sviluppassero ricerche interdisciplinari di gruppo sul territorio che dovrebbero avere carattere sistematico e permanente. Assumendo questa forma stabile e organica, esse dovrebbero a mio parere identificarsi con un aspetto rilevante dell'attività conoscitiva, propedeutica alla programmazione territoriale, obbiettivo verso il quale devono convergere gli sforzi dello Stato, della Regione e degli enti locali. Ma occorre fare presto, prima che i

vari agenti alteranti compiano la loro opera di distruzione o di obliterazione delle testimonianze superstiti.

Presento qui una carta generale della diocesi di Spoleto come appariva in epoca tardo-romana (fig. 220). Si tratta di una ricostruzione basata soprattutto sullo studio della viabilità antica e sulla identificazione delle pievi, che erano allora cinquantadue. Anche da questa carta riassuntiva, che ritengo abbastanza precisa, risulta chiaramente il notevole sviluppo della rete stradale, che solo in parte è ancora quella romana e in altri casi deve invece essere considerata altomedievale. Le strade sicuramente romane sono innanzitutto le due Flaminie, cioè la Flaminia n. 1, che attraversava *Carsulae*, e la Flaminia n. 2, che passava da Terni e da Spoleto sviluppandosi in un lungo rettilineo attraverso la valle spoletina; un altro asse preesistente è la via che in rettilineo raggiungeva l'Appennino percorrendo la valle della Spina e poi salendo fino all'altopiano di Colfiorito, dov'era *Plestia*: via detta in epoca moderna Pianciatina; romana, infine, era anche la via Nursina, un percorso in gran parte montano che conduceva a Norcia. Da questi assi certamente preesistenti, per lo più di pianura o di valle e, ogni qual volta era possibile, in rettilineo è possibile distinguere gli itinerari altomedievali, che in genere si presentano come strade pedemontane o di collina, alternative a quelle più antiche. Si può anzi affermare che ad ognuno dei tracciati romani, tendenzialmente regolari e piani, corrisponda una strada pedemontana: ciò almeno si verifica sia per la via Pianciatina che per la Flaminia n. 2.

Un altro aspetto degno di essere sottolineato è la ubicazione delle pievi, di regola in stretta relazione con la viabilità come risulta dalla carta. Devo però avvertire che questa rappresentazione è fondata essenzialmente su un elenco delle pievi e delle chiese dipendenti redatto nel XIV sec., che è la più antica documentazione organica di cui oggi si dispone per la topografia diocesana spoletina. E' vero che la situazione rispecchiata dalla carta si era, alla redazione dell'elenco, già costituita da tempo ma poiché non vi è inclusa Terni con le sue chiese non possiamo risalire più indietro del 1218, l'anno del ripristino di quella diocesi.

Allo stato attuale delle fonti, non è possibile comporre una carta completa della diocesi in grado di rispecchiarne fedelmente l'assetto qual'era nei secoli precedenti. Dobbiamo dunque limitarci a trarre qualche deduzione dai dati frammentari e qualche volta anche contraddittori che possediamo, nella speranza che servano da avvio per ricerche successive.

E' interessante che alcune chiese citate come pievi da documenti del sec. XII non risultino più tali nel periodo seguente. Ciò vale, ad esempio, per S. Gregorio in Valle Castoriana (cit. 1115), per S. Stefano di Chiavano (cit. 1153) e per S. Maria *in gripta* del M. Corno (cit. 1182). Se esaminiamo le rispettive situazioni territoriali troviamo che in un breve tratto della valle Castoriana, dov'era anche la pieve di S. Gregorio, l'elenco tardomedievale da noi utilizzato segnala l'esistenza di tre pievi (S. Maria di Monte S. Martino, S. Maria di Preci e S. Maria – poi S. Salvatore – di Campi): una densità insolita in una zona montana. In questa zona è documentata fin dall'alto medioevo un'intensa attività monastica, che faceva capo alla celebre abbazia di S. Eutizio, di cui una donazione del 907 ci dà notizia come di un centro regolarmente organizzato sotto la guida di un abate. Si ebbe qui, certo a partire da anni anche più antichi, per l'impulso dato dall'abbazia, un intenso incremento delle attività economiche e degli insediamenti che evidentemente non mancò di produrre effetti anche sull'assetto ecclesiastico, favorendo il moltiplicarsi delle sedi pievane ed anche – è da credere – promuovendo la successione del titolo da un edificio all'altro in relazione a fasi diverse dello sviluppo territoriale.

Ad altre cause si deve probabilmente risalire per spiegare la decadenza di S. Stefano

di Chiavano e di S. Maria *in gripta*, che interessano entrambe la stessa zona: siamo qui in una fascia di confine tra il vescovato di Spoleto e quello di Rieti. Se consideriamo che i due titoli passarono rispettivamente a S. Venanzo di Terzone e a S. Massimo di Forcamelone non possiamo fare a meno di osservare una caratteristica comune a queste due pievi. Esse si attestano su un tratto dell'antica strada che da Cascia e dall'altopiano di Chiavano giungeva fino a Rieti, affiancandosi alle altre pievi di S. Donato di Torre Arenata (= Narnate) e di S. Maria di Sala, di origine certamente molto remota. Ma poiché il tratto della strada su cui vengono ad attestarsi tutte e quattro queste pievi configura l'intera fascia di contatto tra la diocesi di Spoleto e quella di Rieti, se ne può dedurre che, in questo caso, lo scorrimento a sud dei centri pievani derivasse dalla volontà di introdurre un elemento di stabilizzazione in un'area tradizionalmente controversa tra i due vescovati.

Gli esempi esaminati offrono, mi sembra, una conferma concreta all'ipotesi che poteva affacciarsi anche in partenza: che cioè l'accertabile fenomeno della dinamica distributiva delle pievi dipende da fattori di evoluzione economica e politica dei territorî interessati, inerenti all'autorità vescovile o anche esterni ad essa come la penetrazione monastica.

Anche su un altro problema attinente l'organizzazione del territorio, cioè il rapporto tra distrettuazione ecclesiastica e distrettuazione civile dopo il costituirsi del ducato longobardo, è possibile, sulla base dei documenti già noti, procedere solo a qualche particolare osservazione. Pur utilizzando anche i documenti dell'XI e del XII sec., per esempio le carte di Sassovivo, il quadro dei distretti maggiori e minori compresi nel territorio diocesano non può considerarsi completo. A nord-ovest troviamo il gastaldato Bevanato (= Bevagna) e il gastaldato Tirebiatino (= Trevi), confinanti a nord con il comitato Fulgineato (= Foligno); verso oriente il gastaldato Tirebiatino confinava con il gastaldato Pontano (= Ponte di Cerreto); nella parte meridionale troviamo – subito a sud del gastaldato Pontano – il gastaldato Equano (= Monteleone di Spoleto), di cui faceva parte il territorio Narnatino (= Torre Arenata, presso Vallunga nel leonessano); con il Narnatino, che era certamente un gastaldato minore, tocchiamo il confine sud-est della diocesi, oltre il quale si estendeva la diocesi di Rieti; infine verso sud-ovest, la diocesi incluse, almeno per un lungo periodo, una parte del gastaldato Teramnano (= Terni), mentre il territorio ai lati della via Flaminia n. 1 apparteneva al gastaldato di Sangemini, distretto minore di cui è documentata l'appartenenza al gastaldato Narnense.

Poiché non conosciamo l'esatta estensione di questi distretti, che d'altra parte non fu costante tra il VI e il X sec., né sappiamo gran che delle loro interdipendenze, anch'esse variabili nel tempo, non possiamo seguire l'evolversi contemporaneo del tessuto territoriale del ducato e di quello della diocesi e stabilire eventuali parallelismi. Tuttavia l'esame di alcuni dati consente qualche osservazione. Per quanto concerne l'estensione della diocesi di Spoleto verso nord-est, può essere utile notare che il confine documentato almeno dal XIII sec. sembra coincidere con quello che divideva il ducato di Spoleto dai territorî di Camerino e di Fermo. Forse ci troviamo qui di fronte a un esempio di continuità e di stabilità, nel senso che questo confine rimase costante sia quando Camerino e Fermo ospitavano gastaldi dipendenti dal duca di Spoleto, sia quando, com'è documentato, assursero a ducati, non più subalterni a Spoleto – ciò che, secondo un'ipotesi convincente, avvenne per volontà di Liniprando circa il 741 –, sia infine quando, dopo l'inizio della dominazione franca, il comitato, non più ducato, di Fermo torna a far parte del ducato spoletino. Su questo fronte il segno che delimita la circoscrizione ecclesiastica sembra proprio lo stesso: con le pievi di S. Maria di Pieve To-

rina, di S. Maria *de Heresto*, di S. Maria di Ussita costantemente a Spoleto e S. Marotto a Fermo.

Se ci spostiamo verso il limite sud-orientale della diocesi i dati raccolti ci presentano invece una situazione estremamente instabile e per i confini della diocesi e per i confini dei *ministeria* maggiori o minori: mi riferisco alla parte più meridionale del gastaldato Pontano, al gastaldato Equano e al territorio Narnatino. Ma occorre avvertire che la dinamica di questi distretti non sembra obbedire ad una logica parallela dell'amministrazione civile e di quella ecclesiastica. Il territorio Narnatino, che forse competeva alla diocesi di Terni prima della sua remota soppressione, è documentato verso la metà del XII sec. come appartenente alla diocesi di Rieti, mentre nel secolo successivo era già passato al vescovo di Spoleto; invece, come distretto minore del ducato di Spoleto, alla metà del X sec. faceva parte del gastaldato Reatino ma non molto tempo dopo ne era stato staccato, perché già dal 1022 circa risulta aggregato al gastaldato Equano. Nel notare queste modificazioni, di cui tanti passaggi ci sfuggono, è bene ricordare che in questa parte della diocesi è particolarmente documentata la presenza di una molteplicità di impulsi provenienti non solo dalle sedi vescovili di Spoleto e di Rieti ma anche da quella di Ascoli e dagli abbatì di Farfa.

L'esame dei documenti già noti permette di smentire, anche per la diocesi di Spoleto, che vi sia stata, di regola, coincidenza territoriale tra pievi e *ministeria* minori. Qui avviene ciò che è già stato accertato da studi particolari in altri centri italiani, siano o no nel ducato, come Fermo e Piacenza: vi sono, cioè, distretti nel cui territorio troviamo, ancora in età altomedievale, non una ma parecchie pievi. E' il caso del territorio Narnatino, che è certamente, come abbiamo visto, un distretto minore; infatti, alcune delle località che, come risulta da fonti del X e dell'XI sec., ne facevano parte sono comprese nell'ambito di almeno tre pievi: S. Donato di Torre Arenata, S. Maria di Sala e S. Stefano di Chiavano, che è fondato ritenere di antica origine.

Questo esempio dimostra che *plebes* e *ministeria* non abbracciavano lo stesso territorio o, almeno, che questa non era una norma. Nella distrettuazione spoletina è invece regola costante che i centri che ospitavano un *ministerium*, anche se minore, fossero anche sedi di pieve.

Allo stato delle conoscenze, ricostruire l'origine e le fasi costitutive determinanti di questa tessitura territoriale, in cui si espresse la storia civile e religiosa del ducato di Spoleto, non è impresa realizzabile; né, d'altra parte, può rientrare nei compiti di questa ricerca attribuire all'uno o all'altro degli eventi e alle forze che ne furono di volta in volta protagoniste gli impulsi alle trasformazioni di cui solo qualche indizio è venuto emergendo nelle pagine precedenti.

Possiamo tuttavia domandarci se passando da un esame dei documenti e delle carte, condotto per così dire da lontano, a un esame condotto sul territorio, sia possibile identificare qualche testimonianza finora ignorata dello strato altomedievale del tessuto territoriale della diocesi. Per rispondere dobbiamo battere il territorio con estrema pazienza e cercare di distinguere dalla generalità delle emergenze, soprattutto dalle emergenze romaniche di cui questo territorio è particolarmente ricco, quanto vi sia ancora reperibile di età altomedievale. Come saggio di ricerca ho scelto due pievi abbastanza vicine al capoluogo della diocesi, cioè la pieve di Bazzano, a nord-est di Spoleto, e la pieve di Strettura, a sud della città. Nelle carte che qui presento si è restituita l'area di competenza evidenziando i confini delle due pievi, che è stato possibile delimitare con buona approssimazione sulla base degli elenchi delle chiese dipendenti e delle indicazioni fornite da confini naturali e storici, come corsi d'acqua, strade, confini comunali. Quanto al rapporto con le infrastrutture, risulta evidente che la pieve

di Bazzano gravita su un asse stradale che si identifica con un tratto della via Piancianina, diretta verso il Fermano e il Camerinese (fig. 222). Da questo asse centrale si diramano delle strade che, tracciando quasi una spina, si dirigono ad ovest verso la pianura – cioè verso la Flaminia n. 2 – o ad est verso la montagna appenninica, dove raggiungono i territori montani della Valnerina. Come dimostra la carta, la zona è ricca sia di resti romani sia di testimonianze o di veri e propri edifici medievali, specialmente di età romanica. Ma se la ricognizione si spinge nel territorio in modo capillare e se i monumenti superstiti vengono affrontati con un esame analitico, allora emergono tracce anche del medioevo più antico.

Inerpicandosi sulle colline di Eggi troviamo nella località S. Biagio, che oggi è soltanto un oliveto, alcuni resti sul terreno: qualche concio, l'archetto di una manofora. Poiché dagli elenchi delle chiese della diocesi spoletina apprendiamo che dalla pieve di Bazzano dipendeva una chiesa di S. Biagio possiamo dedurre che questi pochi resti testimoniano l'ubicazione di un edificio romanico che non esiste più. A Bazzano, nell'attuale costruzione della pieve, rinnovata nel XIX sec., è comparso di recente questo frammento (fig. 217), probabilmente di un pluteo, databile per confronti con innumerevoli esempi del genere al IX sec., a riprova del fatto che, al di là dello strato tardomedievale più frequentemente emergente, possono ancora rinvenirsi testimonianze più antiche. Un caso esemplare in questo senso è offerto da un edificio situato presso la via per *Plestia* e Camerino, rimasto fino ad oggi sconosciuto nonostante la singolarità dei suoi caratteri costruttivi. Segnalato sulla carta I.G.M. semplicemente come Case S. Polo ritrova la sua vera identità se collazioniamo il vocabolo con l'elenco delle chiese dipendenti dalla pieve di Bazzano, tra le quali rinveniamo il titolo di S. Polo *de Quinto*, che si attaglia perfettamente al nostro edificio non solo nella dedica ma anche nell'appellativo *de Quinto* evidentemente topografico, cioè *de quinto miliario*, com'è confermato dal calcolo della distanza da Spoleto: tra i sei e i sette chilometri, dunque proprio a cinque miglia. Tra gli edifici di carattere rurali che costituiscono le Case S. Polo spicca, pur nelle modeste dimensioni, un organismo di pianta circolare rivestito di pietre conche disposte a cortina nel quale è da riconoscere senza dubbio la chiesa che ha dato il nome alla località (fig. 218). Riemerge così un raro esempio di chiesa romanica a pianta circolare, che è da considerare unico nella vasta diocesi di Spoleto perché altri esemplari tipologicamente analoghi sono reperibili fuori dei suoi confini, anche se in aree immediatamente limitrofe: a sud nel S. Salvatore di Terni, a nord del S. Marotto di S. Giusto, presso Pievebovigliana (Macerata). Questi edifici per ora, e con loro il S. Polo *de Quinto*, sono gli unici esempi di costruzioni a pianta circolare di epoca romanica ubicati in Umbria o ai suoi confini.

Il S. Polo è da riferire alla fine del XII sec. o ai primi del XIII, ma in questa sede ci interessa verificare se il luogo, oggi caratterizzato in senso romanico, non nasconda qualche cosa di più antico. Nella muratura di una costruzione adibita a magazzino, che fa parte del gruppo di S. Polo, è incorporato un piccolo frammento in pietra ornato di un fiorone con un grosso bottone centrale (fig. 219). Il frammento è così esiguo da scoraggiare un tentativo di datazione; tuttavia il confronto con alcuni esemplari di Spoleto (Museo Civico, calco) e di Orte (chiesa di S. Silvestro e Municipio), che presentano accanto ad altri motivi lo stesso tipo di fiorone e che son tutti assegnati all'VIII-IX sec. ci persuade che anche il frammento di S. Polo deve essere riferito alla stessa epoca. Se l'accostamento è giusto, il frammento di S. Polo acquista rilievo di testimonianza, per quanto esigua, di un insediamento religioso altomedievale sulla via di Camerino e di Fermo a cinque miglia da Spoleto, adombrando la possibilità che anche in questo caso, come già per il S. Andrea di Bazzano, l'assetto territoriale della pieve si fosse già costituito in un periodo precedente al romanico, con molta probabilità nel secolo IX.

L'altra area che scelgo come esempio è quella della pieve di Strettura. Come nella pieve di Bazzano l'asse del territorio di competenza si poteva individuare nella via Piancianina, qui si può individuare nella Flaminia n. 2 che in questo tratto si presenta come una strada quasi rettilinea di valle (fig. 225). Anche qui, dall'infrastruttura principale si diramano strade trasversali che si dirigono sia verso ovest, cioè in direzione della valle del Serra, sia verso est, cioè verso la valle del Nera. Le une e le altre sono strade di alta collina ma solo quelle che si dirigono verso est si possono considerare non secondarie, com'è dimostrato dall'importanza degli insediamenti che consentivano di raggiungere e come confermano le testimonianze rivelate via via dall'esame diretto e analitico del territorio.

Per quanto riguarda la posizione dell'antica pieve, facilmente identificabile anche se quasi affatto sconosciuta, mentre la strada attuale corre a ovest della chiesa, la strada antica di andamento collinare correva a est e l'ingresso originale della pieve, che esiste ancora, è volto infatti verso questa strada. Di notevole interesse si rivelano le strade collinari dirette a est. Una di esse è nota per essere stata utilizzata nel XVII sec. per iniziativa di Urbano VIII, che intendeva sfruttare il ferro delle miniere di Monteleone di Spoleto. Ma si trattava certamente di un ripristino perché il territorio di Monteleone di Spoleto coincide con quello della pieve di S. Maria *de Equo* e quest'ultima era a sua volta compresa – come abbiamo visto – in una circoscrizione amministrativa del ducato di Spoleto che da essa prendeva il nome, cioè il gastaldato Equano. D'altra parte, l'antichità dei reperti che la strada offre ad un esame dettagliato, sui quali torneremo, conferma il suo uso già in età altomedievale.

Un'altra strada, anch'essa di notevole interesse, è identificabile a partire dalle immediate vicinanze della pieve di S. Maria, poco a sud di essa. Dai tracciati superstiti si può dedurre il suo tortuoso percorso collinare, che toccava la località Campo Salari la cui denominazione richiama il titolo di una chiesa scomparsa, S. Paolo *de campo Salaris*, elencata tra quelle dipendenti dalla pieve di Strettura, e raggiungeva alle falde del M. Solenne l'abbazia dei SS. Pietro e Paolo presso Ferentillo. Era dunque questa la più diretta via di comunicazione tra la celebre abbazia e la via Flaminia, raggiunta all'altezza della pieve di Strettura. Questa chiesa, sia detto qui per inciso, anche se molto danneggiata e rimaneggiata presenta caratteri romanici in entrambi i vani di cui è costituita, quello inferiore identificabile come una cripta ma oggi quasi completamente interrato.

Torniamo ora alla strada altomedievale che si stacca dalla Flaminia, ove questa attraversa il territorio della pieve di Strettura, e risale la collina in direzione della valle del Nera per poi condurre fino a S. Maria *de Equo* (Monteleone di Spoleto) e da qui raggiungere il territorio di Rieti e la via Salaria. L'innesto di questa strada con la Flaminia è segnato da un rudere, quasi completamente occultato dalla vegetazione, che si rivela come la parte absidale di un piccolo edificio romanico (fig. 221). Il significato della presenza di questa chiesa – che solo per ipotesi si può identificare con un S. Alessio citato dagli elenchi – in relazione ad un incrocio di strade testimonia l'uso della via per S. Maria *de Equo* almeno in età romanica. Ma altri rinvenimenti ci permettono di risalire più indietro. Se, infatti, senza tenerci all'attuale strada asfaltata, ma guidati da mulattiere e sentieri ove essi dimostrano ancora chiaramente di essere antiche incisioni, inseguiamo la via primitiva, a circa due chilometri dalla Flaminia scopriamo su una collina un casale, oggi abbandonato, posto in prossimità dell'antico percorso.

Nelle carte la località è denominato Case S. Pietro. Nell'edificio più alto, che si presenta come una casa colonica a due piani, risulta subito evidente che la muratura ha utilizzato materiali preesistenti, tra i quali blocchi squadrati probabilmente romani, che si vedono sparsi anche nel terreno circostante. Anche se l'aspetto della costruzione originale non è ricono-

scibile nell'adattamento attuale, è però evidente che si trattava di una chiesa: all'indicazione già fornita dal toponimo si deve aggiungere quella offerta dall'immagine dei santi Pietro e Paolo dipinta in una piccola nicchia esterna databile al XVI sec., mentre una conferma indiretta viene dalla notizia che dalla pieve di Strettura dipendeva una chiesa di S. Pietro *de Ponticillo* altrimenti sconosciuta.

Se il tipo dei concii rimessi in opera suggerisce che la chiesa ridotta a casa colonica era un edificio romanico, l'esame dettagliato dei materiali reimpiegati fa ritenere che quella fosse piuttosto una ricostruzione e che fosse stata preceduta da un edificio molto più antico. Oltre ad un resto di archetto pensile, da attribuire alla ricostruzione romanica, le murature trattengono infatti quattro frammenti scolpiti a bassorilievo la cui origine altomedievale appare subito evidente. I primi due, strettamente affini e forse appartenenti ad un unico insieme, svolgono il motivo del tralcio di foglie lanceolate che si flettono a girandola (figg. 223 e 224): un motivo piuttosto comune che si ritrova, con gli stessi caratteri, in numerosi altri esempî e con particolare frequenza a Spoleto (lastra a S. Eufemia; Museo civico, lastra da SS. Apostoli), a Roma (vera di pozzo a S. Giovanni a Porta Latina; Antiquarium comunale) e nell'area romana (transenna a S. Elia di Nepi; frammenti di plutei a Viterbo, S. Francesco e S. Maria Nuova). Le serie di confronti che si possono istituire convergono tutte verso una datazione che oscilla dalla fine del sec. VIII al sec. IX.

Ad un analogo risultato conduce l'esame degli altri due frammenti, probabilmente anch'essi già parte di uno stesso ornamento (figg. 226 e 227). E' vero che almeno dal punto di vista del rilievo il loro aspetto non è di quelli che s'incontrano più comunemente nel repertorio della scultura altomedievale spoletina: il motivo dei due rami ondulati dai quali le foglie si staccano con effetto speculare è svolto qui in una specie di *à plat*, con il semplice oggetto di rami e foglie scontornati sul piano di fondo. Ma ciò non rende più arduo un tentativo di datazione perché, a guardar bene, lo stesso motivo si ritrova in altri esempî e, proprio a Spoleto, in un pilastrino frammentario, databile verso il principio del sec. IX, reimpiegato nel portale romanico della chiesa di S. Giuliano. La difformità dei due pezzi è solo apparente ed è prodotta dal grado superiore di lavorazione del pilastrino di S. Giuliano, dove i rami e le foglie presentano un chiaroscuro più vibrato solo perché, pur avendo un andamento analogo a quello dei frammenti di Case S. Pietro, sono incisi anche all'interno.

Come già Case S. Polo nella pieve di Bazzano, così anche la piccola fattoria di Case S. Pietro nella pieve di Strettura permette ancora di decifrare nell'aspetto attuale le tracce di due diversi strati, uno romanico, l'altro altomedievale, del primitivo edificio religioso.

In attesa di uno stadio più avanzato della ricerca, che ci auguriamo possa divenire più organica e diramata, consenta di proporre qualche stabile conclusione, è forse qui opportuno solo un richiamo ai temi che sono venuti emergendo: a) sia la città sia il territorio diocesano rispecchiano oggi prevalentemente, attraverso le testimonianze artistiche, l'assetto ricevuto tra l'XI e il XIII sec., sull'importanza del quale concordano anche i documenti scritti; ma con il riesame di monumenti già noti e con la ricognizione analitica del territorio affiorano qua e là i tratti di un diverso e più antico ordinamento che, sulla base dei saggi finora eseguiti, può risalire almeno fino al sec. IX; b) gli esempî qui trattati suggeriscono che la ubicazione nel territorio delle pievi e delle chiese dipendenti, ove alla verifica diretta si possa far regredire fino all'VIII-IX sec., evidenzia precisi criteri distributivi che possono consentire l'identificazione della rete viaria altomedievale; c) anche dai punti precedenti esce rafforzata l'ipotesi che l'assetto ecclesiastico della città e del territorio – dal gruppo cattedrale al tessuto delle pievi – abbia ricevuto un forte impulso nel periodo che coincide con la dominazione carolingia.



Mi sono limitato a presentare, come avvertivo in principio, solo un rapporto su lavori in corso. Vorrei qui sottolineare che ricerche di questo genere incontrano oggi difficoltà sempre più aspre, ostacoli sempre meno superabili. Dalla diffusione del lavoro meccanizzato in agricoltura all'esecuzione di opere di bonifica e di irrigazione, dall'ampliamento della rete viaria alla realizzazione di nuove zone industriali, dalla trasformazione degli edifici esistenti alla costruzione di nuovi quartieri, la struttura naturale e storica del territorio è sottoposta a sollecitazioni e modificazioni sempre più frequenti e rilevanti, in una misura tale che una seria operazione di lettura e di analisi diventa, ogni anno che passa, sempre più improbabile quando non è completamente vanificata. E' evidente che nessuna di quelle iniziative, tutte intese a superare condizioni arcaiche di vita e di lavoro, può in sé essere considerata negativa o distruttiva: il pericolo sta, troppo spesso, nella casualità e nella improvvisazione con cui esse insorgono nelle pubbliche sedi deliberanti e nella disarticolazione con cui, settorialmente, vengono progettate ed eseguite. Quasi mai si riconosce che il territorio è la sede naturale delle attività economiche e produttive solo se lo è in un senso globale, cioè se viene contemporaneamente riconosciuto come incomparabile « testo » delle conoscenze umane, anch'esse, fino a prova contraria, economiche e produttive. V'è dunque un traguardo, che richiede un'azione collettiva e che non può essere eternamente spostato: la corresponsabilizzazione della scuola, dell'università, della cultura nei compiti di conoscenza del territorio e di programmazione del suo sviluppo. Se nessun effettivo collegamento si realizzerà tra queste forze e lo Stato, la Regione, gli enti locali, la trasformazione del territorio continuerà ad essere quello che è stata quasi sempre fino ad ora: tutto fuorché un servizio reso all'uomo.

#### NOTA BIBLIOGRAFICA

G. C. FATTESCHI, *Memorie storico-diplomatiche riguardanti la serie dei duchi e la topografia de' tempi di mezzo del Ducato di Spoleto*, Camerino 1801; A. SANZI, *I Duchi di Spoleto*, Foligno 1870; A. MORINI, *Cascia nella natura nella storia nell'arte*, Perugia 1912; L. FAUSTI, *Le chiese della diocesi di Spoleto nel XIV secolo secondo un codice del XVI secolo*, in « Archivio per la Storia Ecclesiastica dell'Umbria » I, 1913; F. LANZONI, *Le diocesi d'Italia dalle origini al principio del secolo VII (an. 604)*, Faenza 1927; S. MOCHI ONORY, *Ricerche sui poteri civili dei Vescovi nelle città Umbre dell'alto Medio Evo*, Bologna 1930; H. MÜLLER, *Topographische und genealogische Untersuchungen zur Geschichte des Herzogtums Spoleto und der Sabina von 800 bis 1100*, Greifswald 1930; J. HUBERT, *Les « cathédrales doubles » et l'histoire de la liturgie*, in « Atti del 1° congresso internazionale di studi longobardi. Spoleto 1951 », ivi 1952; *Rationes Decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Umbria*, a cura di P. SELLA, Città del Vaticano 1952; J. HUBERT, *La renaissance carolingienne et la topographie religieuse des cités épiscopales*, in « I problemi della civiltà carolingia », Spoleto 1954; G.P. BOGNETTI, *La continuità delle sedi episcopali e l'azione di Roma nel regno longobardo*, in « Le Chiese nei regni dell'Europa occidentale e i loro rapporti con Roma sino all'800 », Spoleto 1960. CH. HIGOUNET, *Le problème économique: L'Eglise et la vie rurale pendant le très haut Moyen âge*, ibidem; P. PIRRI S.I., *L'abbazia di Sant'Eutizio in Val Castoriana presso Norcia e le chiese dipendenti*, Roma 1960<sup>2</sup>; *Corpus della scultura altomedievale, II, La diocesi di Spoleto*, a cura di J. SERRA, Spoleto 1961. P. VACCARI, *La territorialità come base dell'ordinamento giuridico del contado nell'Italia medievale*, Milano 1963<sup>2</sup>. G. SANTINI, *I comuni di Pieve nel medioevo italiano*, Milano 1964; P. M. CONTI, *Primi appunti e prospettive per uno studio delle circoscrizioni civili e militari dell'Italia altomedievale*, in « Memorie dell'Accademia Lunigianese di Scienze "G. Cappellini" », XXXV, 1965; W. BRAUNFELS, *Tre domande a proposito del problema « vescovo e città nell'alto medioevo*, in « Atti del I Convegno Internazionale di Studi Medievali di storia e d'arte », Pistoia 1966; C. VIOLANTE, C. D. FONSECA, *Ubicazione e dedicazione delle cattedrali dalle origini al periodo romanico nelle città dell'Italia centro-settentrionale* e discussione seguente, ibidem; D. A. BULLOUGH, *La Flaminia nella storia dell'Umbria medievale*, ibidem; G. SCHMIEDT, *Contributo della fotointerpretazione alla conoscenza della rete stradale dell'Umbria nell'alto Medioevo*, ibidem; V. FUMAGALLI, *Città e distretti minori nell'Italia carolingia. Un esempio*, in

« Rivista storica italiana » LXXI, 1969; E. TAURINO, *L'organizzazione territoriale della contea di Fermo nei secoli VIII-X*, in « Studi medievali » XI<sup>3</sup>, II, 1970; *Le carte dell'abbazia di S. Croce di Sassovivo, I, 1023-1115*, a cura di G. CENCETTI, Firenze 1973; E. SARACCO PREVIDI, *Lo « sculdabis » nel territorio longobardo di Rieti (sec. VIII e IX). Dall'amministrazione longobarda a quella franca*, in « Studi medievali » XIV<sup>3</sup>, II, 1973. G. CHIARETTI, *Guida di Leonessa*, Rieti s.d. Corpus della scultura altomedievale, VII, *La diocesi di Roma, II*, a cura di L. PANI ERMINI, Spoleto 1974. Corpus della scultura altomedievale, VII, *La diocesi di Roma, III, La II Regione ecclesiastica*, a cura di A. MELUCCO VACCARO, Spoleto 1974. Corpus della scultura altomedievale, VIII, *Le diocesi dell'alto Lazio*, a cura di J. RASPI SERRA, Spoleto 1974. G. SCHMIEDT, *Città scomparse e città di nuova formazione in Italia in relazione al sistema di comunicazione*, in « Topografia urbana e vita cittadina nell'alto medioevo in occidente », Spoleto 1974. B. TOSCANO, *Cattedrale e città: studio di un esempio*, ibidem; L. SCHAEFER-H. CLAUSSEN, *Neue funde in der Abteikirche zu Werden*, in « Beiträge zur rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege » II, 1974 (da aggiungere alla bibliografia sulle cripte semi anulari). B. TOSCANO, *Aspetti urbanistici di Spoleto tra l'età paleocristiana e l'alto medioevo*, in corso di stampa negli Atti del I Convegno di studi storici ecclesiastici, Spoleto 1976.

## AVORI CAROLINGI

WOLFGANG F. VOLBACH

Quando Adolfo Goldschmidt pubblicò nel 1914 il suo volume sugli avori carolingi, con l'aiuto di Homburger e Boeckler, gli studiosi ebbero per la prima volta tutto il materiale quasi completo, con pochissime eccezioni; mancavano solo alcuni avori, copie dall'antico. Lo sviluppo di questa arte è stato ulteriormente chiarito dallo stretto collegamento con le scuole di miniatura, studiate specialmente dal Koehler; i problemi cronologici furono precisati dopo l'ultima guerra nell'esposizione di Monaco, diretta da Albert Boeckler, non solo per quel che riguarda la scuola di Ada, cioè quella della stessa corte di Carlo Magno, ma anche per i successivi imperatori, nei centri di Metz, Reims, Tours, Soisson. Il Francovich dimostrò la relazione di questi avori con l'Italia Settentrionale, e specialmente con Milano, dove gli artisti della tarda età carolingia e ottoniana copiavano avori paleocristiani, come il dittico del Duomo di Milano. La grande mostra « Karl der Grosse » del 1965, ad Aquisgrana, diretta da W. Braunfels, riuniva poi il materiale completo, dal quale risultava chiaro il modo in cui i vari artisti, sia della miniatura che degli avori, potevano aver collaborato, nell'ambito dei conventi imperiali.

Rimangono da chiarire solo pochi punti, come la questione del dittico Andrews di Londra o quella della Cattedra di S. Pietro: i piccoli tondi del sedile sono stati ritenuti da alcuni studiosi pezzi antichi riutilizzati, mentre altri – come Alice Banck o Kurt Weitzmann – li datarono all'età di Carlo il Calvo.

Sicuramente il tesoro della corte di Carlo Magno possedeva una gran quantità di avori paleocristiani, specialmente delle scuole di Milano e Ravenna, donati già in epoca altomedievale, come le porte di Grado (a. 803), o portati via dall'imperatore come bottino di guerra da Ravenna, Pavia o Benevento.

Anche la tavola di Oxford<sup>1</sup> ripete prototipi dell'Italia settentrionale, come si vede nelle due tavole a Berlino e Parigi<sup>2</sup>, parti di un dittico a cinque valve. Forse ad Aquisgrana si trovavano già i sei pezzi dell'ambone del Duomo, in cui il guerriero rassomiglia a quello del Bargello di Firenze<sup>3</sup>. Molto ammirata e sicuramente in possesso della scuola di corte fu la tavola di Bamberg al museo nazionale di Monaco<sup>4</sup>, copiata parecchie volte, per esempio nella tavola del Bargello di Firenze<sup>5</sup> e nel dittico Harrach, oggi allo Schnütgen Museum di Colonia<sup>6</sup>. E in quell'avorio si vede anche la relazione con le miniature della scuola di corte nella rappresentazione dei quattro evangelisti, che ricordano le stesse figure nei manoscritti di Londra (Harley 2788) e di Soisson a Parigi<sup>7</sup>.

Di solito i rilievi servono come legature dei preziosi manoscritti; possiamo così datare gli avori del salterio di Dagulfo (Louvre)<sup>8</sup>, dedicato dall'imperatore al papa Adriano, tra il 783 e il 795.

In Gallia d'altronde già prima di Carlo Magno esistevano avori di altissima qualità, spesso proprietà di famiglie senatorie (come nel caso del dittico dei Simmachi e Nicomachi), e altri se ne producevano, nello stile di Milano o di Ravenna, come il Dittico di Sanlieu<sup>9</sup>, di S. Lupicin o degli Apostoli di Tongren, Brüssel o Nettlebach<sup>10</sup>; in questi avori erano ricordati i nomi dei vescovi, dei santi o dei benefattori delle chiese, scritti – come si vede nel dittico Barberini – sul rovescio. Quanto questi avori fossero ammirati in Gallia lo dimostra il gran numero di copie eseguite, specie dei dittici consulari (Parigi, Leningrado o Liverpool)<sup>11</sup>. Quasi tutti gli avori del tempo di Carlo Magno, e più ancora al tempo di Carlo il Calvo, furono lavorati sul rovescio di antichi dittici: l'arcangelo di Lipsia sul dittico di Severus<sup>12</sup> o il dittico di Lorsch dei musei di Londra e del Vaticano<sup>13</sup>.

Il rifarsi all'antico di Carlo Magno ha una motivazione politica, il desiderio cioè di porsi al medesimo livello dell'imperatore di Bisanzio; e in questo egli vede in Teodorico di Ravenna quasi un suo prototipo. E' per questo forse che egli imita la chiesa di S. Vitale, che porta ad Aquisgrana il candeliere di bronzo, insieme con capitelli e altri frammenti architettonici; che fa copiare avori della corte ravenante, come il dittico di Lorsch o il dittico Andrews.

Così pure le legature del codice di Lorsch, datato all'810, vanno attribuite alla fine dell'età di Carlo Magno; verso l'anno 800 si data invece il dittico Harrach, a causa delle sue relazioni con l'evangelario di Soissons.

Risulta difficile datare sicuramente altri avori, perché lo stile cambia secondo i prototipi che erano a disposizione degli artisti: ad esempio la tavola di Oxford imita un avorio della prima metà del V secolo, come le Donne al Sepolcro di Firenze, mentre il dittico di Lorsch ha come prototipo un'opera come la Cattedra di Ravenna.

Non conosciamo inoltre la provenienza degli artisti. Sicuramente non ebbero influenza sullo sviluppo stilistico personaggi di rilievo come Einhart o come Alcuino, un anglosassone incontrato dall'imperatore a Parma: infatti l'unico avorio anglosassone conosciuto, il dittico di Genoels-Elderen a Bruxelles<sup>14</sup>, è completamente diverso nel suo disegno lineare. Forse nei grandi centri della Gallia, come Arles o Treviri, si potevano trovare anche artisti italiani, più ancora che in Italia settentrionale.

La datazione degli avori della corte di Carlo Magno è difficile in quanto dipende meno dallo stile, che dalla possibilità dell'artista di copiare un prototipo. Così la legatura di Lorsch è così ben imitata che anche la signora Longhurst<sup>15</sup> riteneva la striscia superiore tardo-antica.

Il dittico Andrews viene ancor oggi ritenuto da un buon conoscitore come il Beckwith paleocristiano. Non torniamo qui sulle diverse opinioni circa la datazione delle lastre della Cattedra di S. Pietro: è però da rilevare che in essa la storia di Ercole è pure influenzata da prototipi tardo antichi, probabilmente alessandrini. Nella scuola di Metz o di Liuthard troviamo ancora lo stesso fenomeno, come si vede nelle Pie Donne al Sepolcro di Liverpool<sup>16</sup>, che imitano la tavola di Monaco o una molto simile; anche i Miracoli della collezione Mayer van den Bergh<sup>17</sup> e specialmente le tavole della cosiddetta cattedra di S. Marco a Milano<sup>18</sup> ripetono in un'epoca più avanzata i modelli del secolo VI. Qualche volta si copiano le figure da rilievi diversi; per esempio la Madonna della crocifissione della tavola perduta di Berlino<sup>19</sup> è presa dal dittico Harrach; la stessa Madonna ritorna al centro del gruppo dell'Ascensione di Darmstadt<sup>20</sup>; il Crocifisso della perduta tavola di Berlino si ritrova più tardi nella tavola di Narbonne<sup>21</sup>.

Tra questi avori mancano cassetine e pissidi. Se ne conoscono soltanto due, una al museo di Londra<sup>22</sup> e l'altra a Vienna<sup>23</sup>, ambedue lavorate in una bottega della Gallia.

Dopo la morte dell'imperatore Carlo Magno (814) gli umanisti della corte, come Alcuino, seguirono ancora per molto tempo le idee antichizzanti della scuola di Aachen. Le scuole si dividono però tra i diversi conventi di Tours, Reims, Metz. Sotto Ludovico il Pio, Ludovico il Germanico e Lotario si producono cose analoghe agli ultimi lavori della scuola di Aquisgrana: il dittico di Aquisgrana<sup>24</sup> è ancora nella tradizione della scuola palatina, in quanto ricorda la Crocifissione di Narbonne, va situato forse nell'ambito della scuola di Carlo il Calvo, perché ricorda avori paleocristiani dell'Italia Settentrionale. E la lastra con due guerrieri di Firenze<sup>25</sup> ricorda un'analogha figura dell'ambone di Aquisgrana<sup>26</sup>. Nella scuola di Tours forse fu lavorato un flabellum, oggi a Firenze<sup>27</sup>, che viene da Tournus e fu dedicato da Iohel, forse l'abate Gelo di Conault alla metà del secolo IX; è decorato con illustrazioni della prima e seconda ecloga di Virgilio. Lo stile è ancora prettamente antico, e i prototipi sembrano essere state delle miniature come il Virgilio Vaticano (Lat. 3867).

Abate laico di quell'epoca era il conte Vivian, amico di Carlo il Calvo e gran fautore dei miniaturisti: la sua Bibbia ora a Parigi<sup>28</sup> (verso l'846), dedicata a Carlo il Calvo, contiene miniature che ricordano gli avori del flabellum.

Sotto i figli di Carlo Magno si continuano a lavorare avori, specialmente legature per codici, che venivano prodotti nei diversi conventi; proprio i conventi acquistano in questo periodo una maggiore importanza nella riproduzione di manoscritti e avori, perché ne sono abati membri della famiglia imperiale e dell'alta nobiltà. In questa produzione, l'iconografia diventa più libera, la composizione più movimentata, mentre si fanno più rare le copie da modelli tardo antichi.

Dopo la divisione dell'impero (843), la grande personalità che ne ricostituisce l'unità è Carlo il Calvo (823-877), anche lui amante dell'arte antica e protettore delle diverse scuole artistiche dell'impero, dove si producevano legature dei preziosi manoscritti, cassetine, e cattedre come quella di S. Pietro. La produzione di queste scuole sembra più unitaria, sia nell'oreficeria, che nella miniatura, che negli avori. In questi centri troviamo interessati all'arte, come Incmaro a Reims, Hilduin a Saint-Denis, e specialmente suo fratello, il vescovo Drogo a Metz. L'importanza del convento di Saint-Denis aumenta ancora quando ne diventa abate laico il vecchio imperatore (867-877). Se al principio del regno di Carlo il Calvo gli avori ricordano quelli della scuola di Carlo Magno, e specialmente quella di Tours, verso gli ultimi anni invece, pur conservando reminiscenze dell'arte antica, come nella cattedra di Roma, si assiste a un progressivo distacco dai prototipi. Il nuovo stile appare già chiaro verso l'830, nei disegni del salterio di Utrecht<sup>29</sup>, forse eseguito a Hautvillers, la seconda residenza dei vescovi di Reims. I maestri della corte di Carlo il Calvo che lavorano avori sono in stretta relazione con questi miniaturisti: sulla legatura del salterio dell'Imperatore della Biblioteca Nazionale di Parigi (lat. 1152)<sup>30</sup> viene copiata un'illustrazione del salterio di Utrecht, con una scena tratta dal salmo L e LVI con la storia di Nathan, Betsabea e Davide. Genialmente lo scultore ha tradotto il disegno in rilievo: le tavole sono divise in quattro scomparti, ma le scene non sono più rigidamente separate come nella scuola di Carlo Magno. Molto vicine a questo stile nervoso sono le legature del salterio di Zurigo<sup>31</sup> (verso l'870), e la Crocifissione e le Pie Donne, di un evangelario di Carlo il Calvo, oggi sul libro delle Pericopi di Enrico II<sup>32</sup>, come pure un manoscritto oggi a Monaco (870), e gli altri manoscritti dell'imperatore, il salterio oggi a Parigi, o quello di Zurigo di Liuthard: per questo A. Goldschmidt comprende tutto il gruppo di miniature e di avori sotto il nome di « Liuthard ». Anche in altre tecniche si trova il ricordo di questo stile nervoso, come ad esempio il gruppo dei cristalli di rocca, di cui l'esem-

plare più famoso è quello di Londra, con scene della vita di S. Susanna e col nome di Lotario II (855-869)<sup>33</sup> o come l'altare di Volvinio a Milano<sup>34</sup>.

Protettore delle arti fu anche il figlio naturale di Carlo Magno, Drogo (801-855), vescovo (823) e arcivescovo di Metz (844), la cui educazione umanistica, avvenuta ad Aquisgrana, si rivela nella libera assunzione dei modelli antichi, specie per la miniatura e per gli avori. La scuola di Metz deve considerarsi quasi una sintesi non solo delle esperienze della corte di Carlo Magno, ma anche di quelle delle scuole di Reims e di Tours. I modelli antichi non vengono più copiati pedissequamente, ma fungono da « stimolo ». Da notare la presenza di motivi e rappresentazioni profani, in genere di ispirazione anticheggiante, che rimangono però ugualmente di numero molto inferiori alle più comuni rappresentazioni che seguono il contenuto dei codici, in genere eseguiti per la cattedrale di Metz (oggi alla Nazionale di Parigi). Alla produzione di questa scuola appartengono anche cassettime<sup>35</sup> e pettini, il più famoso dei quali è quello di S. Heriber, oggi a Colonia<sup>36</sup>.

Lo stile della scuola di Metz non presenta sostanziali variazioni durante tutto il periodo dell'arcivescovato di Drogo: le figure sono ben equilibrate, le scene ben concluse e piene di vita, l'ornamento classicheggiante è molto ricco. Ciò si nota ad esempio sulla legatura di un evangelario di Metz, ora a Parigi<sup>37</sup> (Lat. 9388), databile alla metà del IX secolo, o anche nell'ornamentazione della Cattedra di S. Piero (870-875)<sup>38</sup>.

Una data riferibile alla vita di Drogo si trova nel suo famoso Sacramentario (855 c.), oggi a Parigi (Lat. 9428), dove l'arcivescovo compare ultimo nella lista dei vescovi; dopo la morte di Drogo, il secondo periodo della scuola di Metz si colloca sotto il vescovo Adabero (verso i 1000)<sup>39</sup>.

Caratteristiche della prima fase della scuola di Metz, e vicine nello stile alle miniature, sono le legature del Sacramentario di Drogo, con illustrazioni tratte dalla liturgia e dalla Vita di Cristo, e quella dell'evangelario (Lat. 9388) della Biblioteca Nazionale di Parigi. Lo stile è pittorico, la scena piatta e unitaria come nella scuola di Ada: sempre forte il ricordo dell'Antico. Vicina a questi rilievi, ma più movimentata, è la legatura di Francoforte, Liebighaus<sup>40</sup>. Il rilievo nella legatura del Sacramentario di Drogo e in quella di Parigi è, per la prima volta, traforato. Per dare più splendore al rilievo, sotto l'avorio fu posta una foglia d'oro, tecnica ancora seguita nella seconda fase della scuola di Metz, nelle piccole lastre della Cattedra di S. Piero (870-875).

La seconda fase della scuola di Metz, nella seconda metà del secolo IX, prosegue e ripete l'iconografia usata nella fase precedente. Ma il rilievo si fa più piatto, e vi manca il grandioso dinamismo che caratterizzava la prima fase, mentre va sparendo l'intonazione classicheggiante. Alla scuola di Metz fanno ora riferimento anche le altre scuole di Carlo il Calvo; permangono ricordi originari di Saint-Denis e della scuola di Ada. Anche ora ci sono maestri di gran valore, come quelli che lavorano le legature di Würzburg<sup>41</sup>, di Berlino<sup>42</sup>, di Parigi<sup>43</sup>, di Coburgo<sup>44</sup>. Gli stessi maestri lavorarono anche le cassettime, che servivano come reliquiari, come quello a Braunschweig<sup>45</sup>. Alla fine del secolo l'influsso della scuola di Metz raggiunge anche altri conventi; nel sud della Germania, la scuola di S. Gallo è legata sia alle tradizioni palatine che a quelle milanesi<sup>46</sup>: legature famose come la tavola di Tuotilo a S. Gallo (895-912)<sup>47</sup>, vicino alla Pace del duca Ursus con la Crocifissione, a Cividale, (verso il 900), ricordano avori probabilmente lavorati a Milano, come il dittico del Duomo di Milano, con scene della Passione<sup>48</sup>. Questo dittico mostra ancora una affinità molto forte con opere tardo antiche come la cassettime di Werden, e ricorda il dittico di Aquisgrana o il dittico Andrews di Londra<sup>49</sup>, ritenuto da studiosi come il Wulff e Graeven paleocristiano, e giustamente invece da altri,

come Stuhlfauth<sup>50</sup> o il Weigand o il Francovich, opera della fine dell'età carolingia, verso il 900. Con questi lavori, ancora in parte legati al periodo carolingio, si avvertono già le idee del nuovo impero di Sassonia (911-1024).

- <sup>1</sup> VOLBACH, nr. 221.
- <sup>2</sup> VOLBACH, nr. 76, 112, 113.
- <sup>3</sup> GOLDSCHMIDT, nr. 10.
- <sup>4</sup> VOLBACH, nr. 110.
- <sup>5</sup> VOLBACH, nr. 20.
- <sup>6</sup> GOLDSCHMIDT, nr. 18; FILLITZ, in *Aachener Kunstblätter* 1966, p. 22, fig. 11.
- <sup>7</sup> FILLITZ in *Rendiconti*, 1965/66, p. 226, fig. 3; SCHNITZLER, *Catalogo*, p. 317, nr. 527.
- <sup>8</sup> VOLBACH, nr. 218.
- <sup>9</sup> VOLBACH, *Elfenheimaiber*, nr. 156.
- <sup>10</sup> BAUM, in *Pantheon*, nr. 374.
- <sup>11</sup> VOLBACH, nr. 24 bis.
- <sup>12</sup> VOLBACH, nr. 4.
- <sup>13</sup> VOLBACH, nr. 223, 224.
- <sup>14</sup> VOLBACH, nr. 217.
- <sup>15</sup> LONGHURST - MOREY, in *Speculum* 1929, p. 411.
- <sup>16</sup> GOLDSCHMIDT, I, nr. 139.
- <sup>17</sup> VOLBACH, nr. 234.
- <sup>18</sup> VOLBACH, nr. 237-248; WEITZMANN, in *Dumb. Oaks Papers* 1972, p. 45.
- <sup>19</sup> VOLBACH, nr. 219.
- <sup>20</sup> VOLBACH, nr. 227.
- <sup>21</sup> GOLDSCHMIDT, nr. 31.
- <sup>22</sup> GOLDSCHMIDT, nr. 6.
- <sup>23</sup> VOLBACH, nr. 199.
- <sup>24</sup> VOLBACH, nr. 226.
- <sup>25</sup> GOLDSCHMIDT, I, nr. 9.
- <sup>26</sup> VOLBACH, nr. 76.
- <sup>27</sup> GOLDSCHMIDT, nr. 155; VOLBACH, nr. 228.
- <sup>28</sup> PORCHER, in HUBERT - PORCHER - VOLBACH, p. 143, fig. 129.
- <sup>29</sup> DE WALD, *The Illustrations of the Utrecht Psalter*, s. d.
- <sup>30</sup> GOLDSCHMIDT, nr. 40.
- <sup>31</sup> GOLDSCHMIDT, nr. 42, 43.
- <sup>32</sup> GOLDSCHMIDT, nr. 41.
- <sup>33</sup> BRAUNFELS, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, fig. 275.
- <sup>34</sup> VOLBACH, in HUBERT - PORCHER - VOLBACH, figg. 220-224.
- <sup>35</sup> GOLDSCHMIDT, I, nr. 95, 90-92.
- <sup>36</sup> GOLDSCHMIDT, nr. 92.
- <sup>37</sup> GOLDSCHMIDT, nr. 72-73.
- <sup>38</sup> WEITZMANN, in *Atti della Pont. Acc. Romana di Arch.*, sez. III, *Memorie X*, 1971, p. 217.
- <sup>39</sup> GOLDSCHMIDT, I, nr. 78.
- <sup>40</sup> GOLDSCHMIDT, I, nr. 75.
- <sup>41</sup> GOLDSCHMIDT, nr. 82.
- <sup>42</sup> GOLDSCHMIDT, nr. 81.
- <sup>43</sup> GOLDSCHMIDT, nr. 83.
- <sup>44</sup> GOLDSCHMIDT, nr. 87.
- <sup>45</sup> GOLDSCHMIDT, nr. 96.

- <sup>46</sup> FRANCOVICH, in *Röm. Jahrb.*, 1942/44, p. 152.  
<sup>47</sup> GOLDSCHMIDT, nr.  
<sup>48</sup> GOLDSCHMIDT, nr. 166; VOLBACH, nr. 232.  
<sup>49</sup> VOLBACH, nr. 233.  
<sup>50</sup> STUHLANTH, *Elfenbein Plastik*, p. 156.

## BIBLIOGRAFIA

- BAUM, J., *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien*, 1930.  
 BECKWITH, J., in « *Karl der Grosse III* », 1965, p. 300.  
 EUW, A. von, in « *Aachener Kunstblätter* », 34, 1967, p. 36.  
 FILLITZ, H., in « *Aachener Kunstblätter* », 32, 1966, p. 14;  
 ID., in « *Rendiconti della Pontif. Acc. di Arch.* », 1965/66, p. 222.  
 ID., in « *Arch. Hist. Pontif.* », 1973, p. 353.  
 FRANCOVICH, G. de, in « *Röm. Jahrb. f. Kunstg.* », 1942/44, p. 152.  
 GABORIT, D., in « *Bull. Monum.* », 1973, p. 286.  
 GOLDSCHMIDT, A., *Die Elfenbein Skulpturen aus der Zeit der Kar.*, I, 1914.  
 GOMBRICH, E., in « *Jarb. der Kunst. Samml. in Wien* » N. F., 1933, p. 1.  
 KARL DER GROSSE, *Ausstellung, Aquisgrana 1965*, Catalogo.  
 KARL DER GROSSE, ediz. Braunfels, I-III, 1965-1968.  
 LONGHURST, M. H. - MOREY, Ch. R., in « *Speculum* », 1928, p. 648; 1929, p. 411.  
 SCHNITZLER, H., in « *Münchner Jahrb.* », 1950, p. 26.  
 SCHWARTZ, in « *Cah. Arch.* », 11, 1960, p. 145.  
 VOLBACH, W. F., in HUBER - PORCHER - VOLBACH, *L'Empire Carol., L'univers des Formes*, 13, 1969,  
 ID., *Elfenbeinarbeiten des Spätantike u. d. frühen Mittelalt.*, Mainz, 3<sup>a</sup> ediz., 1976.  
 WEITZMANN, K., in « *Memorie X* », *Atti della Pontif. Acc. Rom. di arch.*, 1971, p. 244;  
 ID., in « *The Art Bulletin* », 1973, 1.



## METODOLOGIA DI INDAGINE IN UNA STRUTTURA MILITARE DELL'ALTO LAZIO: IL CASTELLO DI SEPPIE

MICHELANGELO CAGIANO DE AZEVEDO

A circa tre chilometri a levante di Lubriano, alla estremità settentrionale del Lazio, molto meno in linea d'aria, si trova il castello di Seppie che merita attenta considerazione per le molte particolarità che lo distinguono<sup>1</sup>.

Esso sorge sul ciglio della balza che segna il lato nord della valle del rio Chiaro (anche rio Vecchio), di una di quelle valli, cioè, che orientate da est a ovest, fiancheggiano le creste su cui sono Bagnoregio e Civita, abitati sorti sul grande tratturo della fine della età del bronzo e della prima età del ferro, che dai guadi del Tevere portava al lago di Bolsena.

Il castello (figg. 228 e 237), quale oggi appare, è assorbito in una abitazione rurale molto grande e, sostanzialmente, in buono stato anche se disabitata. A circa m. 100 verso settentrione è una chiesetta in cui, oggi, è stata inserita una cisterna per la conservazione dell'acqua.

Partiamoci da questa chiesetta che, sull'altare, ha una grande pittura parietale a fresco e a tempera rappresentante la Vergine col Bambino tra i santi Valeriano e Cristina, al di sopra di un castello turrato, il tutto dominato da uno stemma. Il castello è Seppie, quale appariva nella seconda metà del XVII secolo, e lo stemma è caratterizzato da quattro rettili azzurri, anguille o serpenti, campeggianti su pali verticali bianchi alternati a pali rossi: non sappiamo attribuirlo a famiglia alcuna. Purtroppo la chiesa è ben più antica, come ben più antica è la dedica a San Valeriano, se nel catasto esistente nell'Archivio Vesco-vile di Bagnoregio si menziona, nel secolo XV, una contrada Casulis confinante con i beni della chiesa di San Valeriano a Seppie<sup>2</sup>.

In ogni modo in questo dipinto quello che a noi interessa di più è il castello, le cui strutture possono sufficientemente leggersi, malgrado l'ossidazione vistosa che appanna tutta la pittura.

Vi si nota, al centro, una torre molto alta dominante un palazzo a tre piani, le cui finestre corrispondono a quelle della facciata settentrionale dell'odierno edificio di Seppie. Dinanzi e ai lati si dispongono tre torri quadrate, scandenti una cortina muraria. Di esse, quella più a levante, e cioè a sinistra nel dipinto, è sparita, con ogni probabilità durante il famoso terremoto del 1695 che tanto danno fece a Civita. Se ne intravedono le fondazioni su uno sperone basaltino segnato da una vistosa fenditura che lo separa dalla roccia retrostante. La torre di mezzo esiste ancora, e in essa è ricavata una stalla, fino a pochi anni or sono abitata da un somaro, con soprastante fienile. Quella più a occidente, vale a dire a destra nel dipinto, si conserva nel suo basamento per tre lati, ma il suo interno è invaso da una platea in cemento dovuta alla sua trasformazione in concimaia.

L'alta torre centrale si conserva oggi solo nella sua parte inferiore, corrispondente a poco più della metà della antica struttura (figg. 238-239). La parte alta fu demolita oltre cinquanta anni or sono perché pericolante. Comunque tra la fine del XVI e la fine del XVII secolo, prima che avvenissero i crolli e le lesioni, il castello si presentava nella forma esplicitata dal dipinto della chiesa. La facciata meridionale, che ovviamente non appare nel dipinto, è segnata da tre rampe di scale esterne, che portano dal piano terreno al primo piano, ove, rispettivamente, da un pianerottolo scoperto si va al secondo piano, mentre da una piccola loggia coperta si entra alle stanze di abitazione del primo. La torre è accessibile solo dall'interno di quest'ultimo.

Il complesso edilizio, dunque, constava di due elementi: una cinta muraria esterna, oggi pressoché sparita, scandita da torri; una grande torre interna con annesso palazzo.

La cinta muraria esterna è conservata solo in due punti con una certa evidenza, la si può supporre in altri.

L'accesso dalla valle al castello, il solo documentato, dal luogo ove a poche decine di metri è una copiosa sorgente d'acqua, cui con ogni verisimiglianza ricorrevano gli abitanti del castello, avviene da una profonda incisione nel banco di pietra basaltina su cui esso poggiava, incisione che con pendenza assai ripida consente di sormontare il dislivello tra la zona della sorgente e la spianata. La cortina muraria esterna protegge tale accesso e si sviluppa attorno alla torre e al palazzo.

Tale cortina parte, appunto, dalla torre A, a struttura quadrangolare di m.  $5,20 \times 5$  circa (ma il lato ovest è incompleto) esistente ancora su tre lati, per un massimo di oltre m. 4 di altezza nella parte più conservata (figg. 234 e 236). Esibisce due tipi di struttura muraria. Una parte di essa, nel lato inferiore nord orientale e in quella occidentale, è in una rozza opera in pietre basaltine quasi nere, informi, una sorta di ciottoloni di dimensioni varie, legati da una malta poco depurata, ricca di calce. Lo spigolo occidentale, sullo strapiombo, è invece in tufelli rettangolari di circa cm.  $40 \times 25$  disposti in assise regolari. Lo spigolo, nella parte inferiore, è in blocchetti similari ma in travertino locale più consistente del tufo. Questa struttura in blocchetti sembra essere la ripresa di una struttura più antica rimasta in opera nella parte inferiore della torre. Lo spessore delle strutture è di m. 1 nei lati est e ovest e di m. 1,50 nel lato nord, con una risega di cm. 10 nell'interno, a circa m. 1 dal livello dell'attuale platea cementizia. Il vano interno risulta, dunque, di circa m.  $3,20 \times 3,50$ : non vi è alcun indizio per ritenere chiusa la torre nel lato meridionale, anche se la cosa sembri molto probabile poiché è lungo questo lato che la strada si introduce nel castello.

Tra la torre A e la torre B, distanti m. 25 tra loro, si nota sul terreno un rialzo, una sorta di scalino, che segna il luogo delle fondazioni della cortina. Essa è stata vista solo per un brevissimo tratto a occidente della torre B. Non è in blocchi di pietra basaltina ma in tufelli parallelepipedi di circa cm.  $30 \times 45$ , posti su due o tre filari di spessore. Senza uno scavo il controllo è impossibile, così come è impossibile sapere se vi si aprisse una porta, cosa, peraltro, probabile.

La torre B è una costruzione complessa e singolare. L'edificio è rettangolare (fig. 234) con i lati minori di circa m. 4 e quelli maggiori di circa m. 5 di lunghezza su uno spessore di circa cm. 60 sui lati lunghi e cm. 80 sul lato frontale per la presenza di una scarpa, con una altezza odierna di m. 10 circa. Una scala esterna, sul lato sud, porta al primo piano. Essa, quale appare oggi, è di costruzione recente, ma un mensolone in pietra, ancora in

sito nelle strutture, dimostra che una scala analogamente disposta doveva esistere anticamente; forse era in legno.

La peculiarità più sorprendente di questa torre è quella di racchiuderne un'altra nelle sue strutture, evidentemente più antica, circolare (fig. 233). Essa è nettamente visibile nella parete nord est della torre rettangolare, da cui sporge nella parte inferiore con la sua struttura a scarpa e si riconosce in tutto l'elevato poiché la successiva muratura le si addossa sposandone il profilo, compresa la modanatura a becco di civetta che si nota sotto il davanzale della moderna finestrella. Nel lato ovest tale torre è meno visibile nella parte alta, mentre in quella bassa, occultata da una piccola e modesta capanna di recente costruzione, si nota un elemento di raccordo semicircolare, che elimina l'angolo morto tra la torre circolare e il ricordato muro di cinta.

Nell'interno della torre quadrata, al pianterreno, odierna stalla, due incurvature concave segnano le pareti e corrispondono al vano della torre circolare.

Questa è costruita in blocchi di cm.  $30 \times 30$  circa o di cm.  $30 \times 45$ . Alcuni di essi, provenienti dalle parti demolite furono reimpiegati per le assise inferiori della torre quadrata, che nell'elevato è costruita con i consueti blocchetti di tufo di cm.  $20-25 \times 20-25$  circa. Il diametro esterno della torre circolare, alla base, è di m. 4,50, quello dell'interno di m. 3 circa.

La sporgenza della torre rotonda nel lato orientale della torre rettangolare indica con esattezza l'avvio del muro di cinta nel lato est del complesso, che si indirizza in linea retta verso una fondazione di apparenza circolare che si scorge fra i rovi a circa m. 21,50 verso sud est. Si tratta con verisimiglianza di un'altra torre circolare, che denominiamo C. Solo uno scavo, peraltro, potrà darcene certa contezza. Nel tratto tra le due torri B e C, si notano nel terreno, sparsi qua e là, molti blocchi di pietra basaltina scura, simili a quelli della parte inferiore della torre A, che si direbbero provenienti da un muro diruto. Forse, allora, in tale tecnica era il muro di cinta in questo tratto.

Oltre la torre C, a m. 8 ancora verso levante, si rileva un'altra struttura circolare includente un battuto pavimentale, completamente invasa dai rovi, che potrebbe costituire la base di una ulteriore torre circolare, D, marcante il termine di una inflessione del muro di cinta, conseguente all'andamento della balza rocciosa del terreno, che si protende come uno sperone verso la valle. Da questa struttura D si nota infatti il proseguimento ulteriore di una fondazione che in linea retta va alla torre quadrata E, sita a m. 15,50 da D. Tale torre quadrata è quella riconoscibile nel dipinto cinquecentesco, distrutta, come si è detto, quasi certamente durante i sismi del 1695. Le sue mura sembrano avere, all'esterno, m. 4 di lato.

Tra le sue fondazioni sembra potersene individuare un'altra ad andamento circolare, che farebbe supporre come la torre E, al pari della B, avesse inglobato una più antica torre. Ciò farebbe pensare alla possibilità che anche nella torre A si sia verificato un caso analogo. Solo con una regolare indagine archeologica e non con una semplice ricognizione di superficie, quale quella esperita, si potrà acquisire una certezza su questi dati.

Nel terreno, tra le radici degli arbusti, sono riaffiorati frammenti di ceramica. Tra questi un frammento di una brocchetta a striature, del tipo ben noto nel VI secolo, un frammento di recipiente anteriore al IX secolo e dei frammenti di terracotta invetriata databili nel XIV, XV e XVI secolo<sup>3</sup>.

Frammenti di tegole romane si raccolgono un po' dovunque nella zona. Rinvenni anche, poco oltre la torre B, erratico sul terreno, un tappo fittile d'anfora.

Sul lato meridionale del ripiano non vi sono costruzioni, salvo un moderno muro di parapetto, che, peraltro, non occupa tutto il ciglio ma solo il lato sud per metà e quello ovest interamente. Allo stato attuale delle cose non si può dire se anticamente vi fosse, anche su questo lato, una fortificazione, che, se anche esistita, potrebbe essere sparita senza lasciare traccia per i crolli che in questo lato, si sono verificati nei secoli a seguito dei terremoti e degli smottamenti delle rupi per il dilavamento del sottostante strato di argilla, cioè per le stesse cause che provocarono e provocano i crolli di Civita.

Il mastio del castello è dato da una poderosa torre, F, che misura alla base m. 8 nei lati est e ovest e m. 10 in quelli nord e sud (figg. 238-239). Lo spessore dei muri è di m. 1,60 nel lato nord, m. 1,50 nei lati est e ovest, m. 1,40 nel lato sud. La sua altezza è oggi di circa m. 15, ma originariamente era molto maggiore, senz'altro ben oltre i m. 20.

Alla sua base vi è una muratura in blocchi di tufo di cm.  $30 \times 45$ , ben connessi e accuratamente disposti, almeno per due filari. Al di sopra appare una muratura a blocchetti quadrati di travertino di circa cm.  $25-30 \times 30$ , muratura che sembra posta a rivestimento del nucleo di tufo, il quale ricompare nell'interno della torre, là dove l'intonaco moderno è caduto.

La torre oggi si eleva per due piani, non comunicanti fra loro. Il piano terreno è coperto da un solaio a travature, con un trave principale di circa 40 cm. di lato, rinforzato da appoggi nella inserzione nei muri: potrebbe anche essere ancora quello originale. Il secondo piano è coperto da una rozza volta a crociera in scaglie di tufo e malta, che sembra una tarda inserzione. Il rivestimento esterno in travertino si ferma all'altezza del primo piano. Nel lato ovest una risega chiarisce come la originale struttura in tufo sia stata scalpellata per ricavare lo spazio per la camicia in travertino. La struttura tufacea del muro del secondo piano è in blocchetti di cm.  $30 \times 30$ .

Interessante il sistema delle feritoie e di alcune finestre-porte: quelle fiancheggiano sempre quest'ultime destinate ad artiglierie e a offrire accessi ai ballatoi esterni. Nel lato ovest vi è una porta alla altezza del primo piano, nella quale si trova, all'interno, una scaletta elicoidale che porta al piano superiore; a fianco, nel lato sinistro, vi è una feritoia. Un'altra feritoia è al di sotto di questa. Nel lato nord si vedono due finestre, dall'aspetto meno antico, ma vi sono le feritoie al secondo piano.

Nel lato est vi sono i fori per l'inserzione di pali di sostegno per un ballatoio. Una porta, fiancheggiata da due feritoie, immetteva dal primo piano su questo ballatoio. Una finestra, oggi murata, è al secondo piano, fiancheggiata da due mensole in pietra destinate al palo di un portello a bascola. I fori siti al di sotto nel muro più che per un ballatoio sembrano dovuti a impalcatura di cantiere. Il portello a bascola indica infatti una postazione di artiglieria, e un ballatoio avrebbe occluso parte del campo di tiro.

Nel lato sud, al di sopra del tetto dell'edificio M, vi è la traccia di una porta corrispondente al secondo piano della torre, che doveva immettere sul cammino di ronda del muro.

Alla torre aderisce un edificio molto complesso: l'attuale palazzo. Esso ha una facciata a nord di m. 23 circa, composta da una parete, conservata sino al tetto, esibente diversi tipi di muratura. In basso, per tutta la sua lunghezza e per una altezza variabile di 10-12 filari verso est e di 4-6 verso ovest, appare una struttura in blocchi di tufo rettangolari di cm.  $30 \times 45$ , identica a quella della torre circolare in B o della base della torre F (fig. 234). Al di sopra, e fino alle finestre del secondo piano, la struttura è in tufelli, identica a quella della parte alta della torre F; al di sopra ancora in tufelli irregolari con rinzaffi di mattoni.

Un accesso moderno è aperto al pianterreno, ove sono pure due finestrelle che sembrano feritoie allargate. Due finestre e una feritoia compaiono al primo piano. Presso la finestra di sinistra è una nicchia, ricavata in costruzione, con conclusione di due lastre di tufo a spiovere, cioè alla cappuccina. La nicchia è occlusa e non sappiamo cosa contenesse: potrebbe avere inquadrato tanto una immagine sacra, in scultura o in pittura, quanto uno stemma o una iscrizione. Al secondo piano vi sono tre finestre, una delle quali a un livello inferiore alle altre due. Una fascia in tufo, marcapiano, segna ancora in parte la distinzione fra la muratura in tufelli regolari e quella con tufelli irregolari.

L'interno del palazzo ha quattro strutture distinte: una tettoia e un forno verso ovest; due grandi ambienti terreni al centro (I, L); un edificio a sud della torre (F, N); scale e vani di risulta sottostanti nel lato meridionale (figg. 229-230).

La tettoia e il forno con annesso vano terreno sembrano essere costruzioni assai recenti. Purtroppo il forno sembra addossato a una struttura a scarpa, in tufi di centimetri  $30 \times 30 \times 45$ , simile a quella della torre circolare in B, tantoché in pianta la abbiamo segnata come torre G, anche se prudenzialmente con un punto interrogativo. E' da rilevare la sua posizione, corrispondente alla torre A, con funzione di chiusura dell'accesso dalla valle. Inoltre nella parte occidentale di questo muro, in H, appare una sorta di finestrella o di grande feritoia. Come siano connesse la torre G e questa struttura H non è possibile accertarlo se non si demolisce il forno.

Le due sale I e L, oggi stalle, misurano rispettivamente m.  $6,50 \times 8,50$  e m.  $6,50 \times 6$ . Lo spessore del muro di facciata X è di m. 1,50, mentre i muri laterali misurano m. 1 quelli Y, W e Z, ortogonali alla facciata nord, e m. 0,65 quelli U e V della facciata sud. Da rilevare che il più occidentale dei muri ortogonali, Z, oltrepassa di ben m. 2,40 la facciata sud, e quello più orientale, Y, di ben m. 4. Le sale I e L sono coperte ciascuna da una volta a botte molto accuratamente costruita. Nel loro interno, lungo tutto il muro settentrionale X, compaiono dei fori evidentemente destinati ai pali di un ballatoio sito a circa m. 4 di altezza. Al di sotto si notano le tracce di alcune feritoie.

L'edificio M è trapeziodale, misura m. 5,40 lungo la torre e m. 7,50 nella sua facciata meridionale, m. 7,90 e 9 rispettivamente nei lati est e ovest. Feritoie appaiono nel suo lato est al primo e al secondo piano, ove sono ancora evidenti le tracce di un ballatoio esterno. Dal suo spigolo orientale partiva un tratto di cortina muraria che andava ad appoggiarsi a quella esterna presso la torre C: vi si apriva una porta con arco acuto. Tutto fu demolito alcuni decenni orsono.

Vari piccoli ambienti di risulta, sottostanti le scale, sono inseriti fra le due grandi pareti Y e Z delle sale I e L nel lato meridionale. Uno di essi fu trasformato in conserva d'acqua in epoca imprecisata ma non troppo remota. Da questo lato era l'accesso alle sale I e L in età rinascimentale.

Un primo piano è ricavato nell'edificio M e nella torre F con accesso alla scala con loggiato. L'unica particolarità da segnalare è un gabinetto pensile N, ricavato nello spessore del muro della torre, con un raccordo esterno angolare tra la torre e l'edificio M. Il suo scarico era direttamente all'esterno, senza raccordo, in una fossa igienica scavata nel terreno sottostante. Recentemente essa ha attirato l'attenzione di scavatori clandestini, rimasti poi molto delusi dal suo contenuto.

Dal pianerottolo centrale delle scale una porta immette in un soppalco ricavato nel vano L, con un solaio sottostante l'arcatura della volta a botte.

Il secondo piano comprende 5 stanze divise da tramezzi in 7 vani, site una nella torre e le altre sulle sopraelevazioni dei due ambienti I e L.

Interessante è l'accesso alla torre F, al suo secondo piano, con una ripida scala che in parte usufruisce e modifica il vano antico della scala elicoidale.

La giunzione fra il palazzo e la torre è molto danneggiata e non di evidente interpretazione. I soli due muri che mantengono lo stesso spessore di quelli del piano terra sono X e Y.

\* \* \*

A questo punto si può tentare di leggere il monumento per conoscerne la natura, la morfologia, la cronologia relativa, per cercare caposaldi per una cronologia assoluta, onde arrivare a intenderne le vicende storiche.

### *Natura*

Non vi è dubbio che si tratti di un'opera militare e che tale carattere le sia rimasto tipico attraverso vicende varie per una lunga serie di secoli.

Non sono molto numerose le fonti scritte relative, anzi si riducono a due soltanto. L'una è un passo dello scarsamente attendibile storico orvietano Cipriano Manente<sup>4</sup>, il quale dice il castello fondato nel 1074 dai Monaldeschi, che, però, a quel momento non avevano ancora assunto tale cognome, e l'altra di Antonio Geraldini<sup>5</sup> che narra come suo zio comprasse, alla metà del XV secolo, il castello dai Monaldeschi della Cervara. La presenza di questo ramo della celebre famiglia è confortata da molte menzioni in vari attendibili documenti<sup>6</sup>. Purtroppo, però, queste fonti scritte servono a poco per la conoscenza del castello, in quanto non fanno mai cenno alle sue strutture o a lavori effettuativi.

### *Morfologia*

Questa indagine deve partire dalle strutture murarie, onde poter disporle in una serie che consenta di riconoscere la morfologia del complesso nei suoi successivi aspetti.

Le strutture murarie riscontrabili sono sostanzialmente quattro:

1) Struttura in blocchi di tufo di buona cava, ben lavorati e posti in opera con cura. I blocchi sono costantemente di due misure. L'una, per quelli cubici, di centimetri  $30 \times 30 \times 30$ , con una minima oscillazione tra l'uno e l'altro, dovuta anche in parte alla corrosione degli agenti atmosferici; l'altra, per i blocchi parallelepipedici, di cm.  $30 \times 30 \times 45$ , con analoga oscillazione dovuta alle medesime cause. Queste misure sembrano corrispondere alla metrologia romana del piede, cm. 29,6, e del piede e mezzo, cm. 44,4: misure ambedue, bessale e sesquipedale, molto usate nella edilizia. Tali moduli corrispondono anche, ma con maggiore approssimazione, alle misure bizantine, ove il piede è di cm. 31,23 e il piede e mezzo di conseguenza di cm. 46,85.

2) Struttura in blocchi informi di pietra basaltina scura. Poiché le singole pietre, in apparenza ciottoloni, sono di misure assai diverse tra loro, occorre rilevare le misure delle strutture in cui essi sono impiegati, e praticamente ciò è possibile solo nella torre A. Nel suo aspetto ultimo, che ricalca però forme e misure di quello originario, poiché i lavori seriori non sono che restauri, cioè foderature e risarcitura di muri danneggiati o mancanti, la torre misura all'esterno, come si è detto, m.  $5,20 \times 5$  (ma quest'ultima misura può essere difettosa), mentre l'interno è di m.  $3,20 \times 3,50$ , con l'aggiunta dei 10 cm. della risega. Lo spessore del muro è di m. 1 o m. 1,50. Tutte queste misure appaiono es-

sere sul modulo di una unità di misura di cm. 52 circa, con la consueta approssimazione, vale a dire di una unità di misura in uso nel mondo longobardo, cioè il peliprando o piede di Liutprando<sup>7</sup>. Secondo tale unità la torre sarebbe stata costruita sul modulo di base di p.  $10 \times 10$ , con un vano interno di p.  $5 \times 6$  e con gli spessori dei muri di p. 2 e 3. Il piede carolingio è di cm. 33,28 e non corrisponde in alcun modo alle misure delle strutture<sup>8</sup>.

3) Struttura in blocchetti di tufo o di travertino di cm.  $25 \times 40$  o di cm.  $25 \times 25$  o cm.  $40 \times 40$ . E' la tipica struttura in uso nel Lazio, in specie a Viterbo, dal XII secolo in poi. Quella in travertino è posteriore, forse di poco a quella in tufo, poiché si dispone in un alveo in essa ricavato.

4) Struttura analoga alla precedente, con materiale più irregolare, sovente di risulta, frammisto a rinzaffi di laterizio.

Queste strutture si compongono a costituire i due complessi edilizi già descritti, cioè il recinto esterno e la torre con relativo palazzo.

*Recinto esterno.* E' costituito, o meglio era costituito da un muro continuo segnato da torri. Non appare concluso in sé, ma, adattandosi al terreno, andava dalla torre A alla torre E, seguendo una linea spezzata. Inglobava e proteggeva l'accesso dalla valle, successivamente proteggeva la grande torre F e l'adiacente palazzo, terminava a est sullo sperone roccioso proteso sulla valle quasi come un propugnacolo. Come abbiamo già detto, non sappiamo se una cortina muraria fosse anche sul ciglio della rupe, nei suoi lati a picco sulla valle e se una porta, o più, si aprissero nei lati nord e est.

La torre B è tutta nella struttura 3), ma ingloba una torre circolare in struttura 1), così come l'avvio del muro di cinta sia verso est che verso ovest. Vuol dire allora che la struttura 1) è più antica della 3) e che vi era un impianto analogo completo, antecedente a quello che si vede. La presenza di tracce di una torre tonda sotto E autorizza questa affermazione. Sulle torri intermedie C e D non compaiono tracce archeologiche di torri quadrate, né il dipinto di San Valeriano le documenta.

La torre A non conserva la struttura 1) apparentemente, si potrebbe chiarire la cosa solo con un sondaggio sotto la platea cementizia. Conserva però larghe parti della struttura di tipo 2), che, quindi è anche essa anteriore alla 3), con la quale la torre appare risarcita. La struttura 2) appare perciò legata a una torre a pianta quadrata, e questo è punto importante per la sua datazione.

*Torre centrale ed edificio annesso.* Nella torre centrale appare la struttura 1) nei filari di base. I blocchi non vi appaiono riadoperati, ma si trovano là ove furono originariamente posti in opera, con giunti accurati, in un muro ben rifinito. Appaiono anche nel muro X per molti filari. La struttura 1) è riconoscibile nel piano terreno della torre e nell'interno del muro X, negli ambienti I e L.

La muratura di tipo 3) sostituisce la precedente nel rivestimento esterno in tufo e in travertino della torre, nelle sue strutture alte solo in tufo, nella parte relativa al primo piano nel palazzo, sempre in tufo, mentre nel secondo piano di questo è largamente impiegata la struttura 4).

### *Cronologia relativa*

La struttura a torri tonde è senz'altro la più antica e caratterizza la prima fase dell'impianto. Oltre alla cinta esterna esso comprende la torre F, da cui si diparte il muro X,

che proteggeva l'ingresso, terminando in una struttura di rinforzo che sembra essere una torre tonda.

Successivamente nel tempo sembra che ci si sia preoccupati di risarcire il muro esterno, costruendo in ciottoli, ossia con la struttura 2) la torre quadrata A e quei tratti della cortina muraria che erano danneggiati. Non vi è traccia di lavori in questo momento nella zona della torre F e del muro X, che, peraltro, dovevano in qualche modo essere funzionali, altrimenti la difesa dell'accesso sarebbe risultata praticamente impossibile.

Inoltre in un terzo momento si ristrutturò l'intero muro esterno consolidandolo con torri quadrate, due sole B ed E al posto di quelle tonde (la A già esisteva), costruendo gli ambienti I e L e forse sopraelevando la torre F. Successivamente furono coperti a volta I e L e, forse, rivestita in travertino la torre, infine fu aggiunto l'edificio M.

Le scale e gli appartamenti superiori vengono dopo. E' questa la fase documentata dal dipinto di San Valeriano.

Poi è la decadenza con la trasformazione in stalla dei saloni I e L e del vano terreno della torre B, con l'inserimento della concimaia nella torre A e con il frazionamento in appartamenti dei piani superiori del palazzo.

### *Cronologia assoluta*

Pochissimi elementi vi sono per collocare nei secoli queste successive fasi edilizie, purtuttavia essi sono abbastanza significativi.

Elementi di sicura datazione sono le strutture murarie del tipo 3), frequentissime nel viterbese e che si pongono nel XII e nel XIII secolo. Esse, dunque, segnano la fase media della costruzione, quando essa ha acquisito la maggior parte degli elementi ancor oggi esistenti.

Per la prima fase, quella della cinta con le torri circolari e della torre centrale con il muro X, gli elementi significativi sono due: la struttura circolare delle torri e le dimensioni dei blocchi usati nella costruzione.

Anteriormente al XII secolo le torri circolari non esistono, se non anteriormente al VI secolo, cioè ancora nell'ambito della ecumene classica. Le misure in piedi romani dei blocchi e in particolare il modulo sesquipedale di molti di essi, convalidano tale cronologia, che trova ulteriore conferma nelle dimensioni dei vani della torre pari nell'esterno a p. 15 e nell'interno a p. 10. Perciò tutta l'opera è un castellum tardoantico.

Tra il VI e il XII secolo si pone, allora, l'altra struttura, quella in ciottoli di pietra basaltina. Anche qui il modulo, il piede di cm. 52 e la forma quadrata della torre A, ci offrono un appiglio cronologico, portandoci in ambiente longobardo-carolingio, dato che non possiamo pensare a un castello anteriore al IX secolo. Poiché il territorio passò con Carlo Magno ai Franchi e solo successivamente alla Chiesa, si può pensare a una datazione che scenda alquanto nel tempo e che rifletta il perdurare di consuetudini longobarde perpetuate dai suoi castellani che, esplicitamente, dichiarano le loro origini longobarde. Le tradizioni relative a tecniche e misure sono le più tenaci e resistenti, per cui non sorprenderebbe trovarle in vita ancora nel IX secolo. Del resto l'uso del peliprando, come unità di misura, ancora in epoca carolingia è documentato dalla « Continuatio Pauli » quando dice<sup>9</sup>: « ... Dei gratia pedis eius (sc. Liutprandi) fuit scultum et signatum, quod usque in presentem die mihi apparet et dicitur pes Liutprandus; ad cuius mensuram usque in odiernum diem vendunt et emunt ». Si può dunque pensare a opera costruita addirittura nell'avanza-



to IX secolo, allorché la zona era stata restituita dai carolingi al « patrimonium Sancti Petri » ed era sotto la tutela di conti di origine longobarda.

### *Vicende storiche*

Tale cronologia assoluta, per acquistare valore, deve essere appoggiata a dati storici. Del resto lo studio del monumento diventa proficuo solo d'ora in avanti, restando quanto sinora si è detto unicamente acquisizione di dati propedeutici allo studio vero e proprio.

L'ampiezza di questo studio, la varietà dei temi e dei problemi che si dovranno toccare e affrontare ne sconsigliano l'approfondimento ora, rinviandolo a momento e sede più adatti. A titolo di esemplificazione ricordo fra i tanti problemi, la presenza di una amministrazione militare gota, la persona di Aufret, la cui tomba fu rinvenuta a Civita nel 1726<sup>10</sup>, la presenza di beni fiscali imperiali, di quelli di Teodato, la occupazione longobarda e il prelievo di terre da parte degli invasori, la eventuale presenza di comites longobardi, la loro identificazione, l'incastellamento, il rapporto di Seppie con la eventuale pieve di Lubriano, l'occupazione carolingia, il « patrimonium sancti Petri », e via dicendo.

Mi limiterò ad accennare solo ad alcuni temi storici e ad alcuni problemi archeologici inerenti alle due prime fasi di vita del castello, quelle rispettivamente del VI e del IX secolo, che riguardano più da vicino questo Convegno.

### *Il castellum del VI secolo*

La guerra gotica ha largamente rastrellato la regione<sup>11</sup>, per cui la presenza di un'opera forficata in questa zona non può davvero sorprendere, soprattutto se si pensa ad alcuni fatti certi, come la lettera di Gregorio Magno che menziona il castrum di Bagnoregio<sup>12</sup>, la villa fortificata di Teodato nell'isola del lago di Bolsena<sup>13</sup>, la conquista longobarda<sup>14</sup>. Anzi è più che probabile che in questa circostanza il castellum di Seppie sia stato uno degli ultimi caposaldi di resistenza agli invasori che provenivano dal nord e che occuparono circa contemporaneamente Orvieto e Bagnoregio. Purtroppo in esso non vi sono tracce di incendio o di altra violenta distruzione<sup>15</sup>.

La struttura di Seppie ha una rispondenza impressionante in un documento figurato del VI secolo, cioè in una illustrazione della Wiener Genesis, che narra della ospitalità offerta da Abimelech a Isacco e Rebecca (fig. 231). In essa compare un recinto fortificato con tre torri circolari angolari e una grande torre quadrata nell'interno di esso<sup>16</sup>. Da notare che alla torre si accede da una porta sita al piano rialzato cui si perviene da una scala esterna. Come abbiamo visto, questa è la struttura originaria di Seppie, con i dovuti adattamenti alla natura del terreno, che forse non esigeva una cinta di mura conchiusa, bensì solo una barriera nel lato vulnerabile. Non si deve però a Seppie supporre una scala di accesso alla torre in muratura, come nella illustrazione della W.G., ma una sistemazione alquanto diversa pur se simile. La porta della torre immetteva sul cammino di ronda del muro X, cammino di ronda in legno, come provano i fori di supporto del piano di calpestio, ancora oggi visibili nelle sale I e L, e quindi da questo cammino e dalle scale che vi portavano era anche l'accesso alla torre. Tale cammino di ronda trova un esatto parallelo in una identica struttura di Castel Paterno, peraltro del X secolo<sup>17</sup>, fatta a imitazione di più antichi edifici. Per il mondo tardoantico cito a confronto il cammino di ronda in legno che esisteva a Sucidava nella ricostruzione del 324-28<sup>18</sup>.

Il raffronto con la illustrazione della WG è interessante per la torre centrale isolata, poiché normalmente, quando anche vi è una cinta esterna di mura, il castrum centrale è

a pianta quadrata con torri angolari. Tali, per esempio, il tetrapylos di En Boqeq, recentemente studiato da Gichon<sup>19</sup>, il cui spessore di muro esterno e le dimensioni delle torri quadrate corrispondono a quelle delle similari strutture di Seppie. Tali i castelli di Ksar Bugai, Madaura, Beja in Africa, con torri simili e simili proteichismata<sup>20</sup>. In questi castelli, il muro esterno, appunto il proteichisma, è dal nucleo centrale a una distanza pari a un quarto della altezza del muro interno, distanza che a Seppie porterebbe, peraltro, a un muro interno di altezza eccessiva.

Non sorprende certo che i confronti più vicini si trovino con opere fortificatorie bizantine, quali quelle d'Africa da un lato e del basso Danubio dall'altro, quando si pensi che anche Seppie deve risalire alla guerra gotica che vede le truppe bizantine, da Procopio sempre chiamate romane, alle prese con quelle gote. Anzi la denominazione tecnica del castellum di Seppie nel suo ambiente culturale di origine, è quella procopiana di pyrgokastellon<sup>21</sup>, cioè di castello torre, sinora non spiegata dai critici<sup>22</sup>. Castelli con torri isolate quadrate si trovano in alcuni castra tardoantichi, come a Civita d'Ogliara<sup>23</sup> e a Filattiera<sup>24</sup>, ambedue fortificazioni bizantine, che dimostrano come in luoghi diversi e distanti, quali la Lunigiana e la valle del Sabato, le costruzioni militari siano realizzate secondo un medesimo prototipo edilizio.

### *Il Castellum del IX secolo*

Se la traccia di questo secondo castello, nelle sue peculiarità strutturali, è minima – tutto sommato parte della torre A e uno scarico di materiali – vi sono due fatti che consentono non avventate ipotesi. L'uno è l'unità di misura che appare alla base della struttura, l'altra il nome. Della prima abbiamo già accennato, vediamo la seconda.

Seppie sembra provenire da Saepis, siepe nel senso medievale di recinto, separazione, barriera.

Sappiamo bene che il nome Saeppius esiste nel mondo romano<sup>25</sup> in specie nella regio II, ma se il fundus o il castello ne avesse derivata la denominazione, avremmo avuto Seppianum e non Seppie.

Seppie, dunque, ci riporta a saepis, termine che vuole indicare un riparo recintato, con terminologia longobarda e carolingia. L'Editto di Rotari conosce questo termine e lo fa corrispondere a una recinzione in palizzata o in intreccio di rami<sup>26</sup>. A Seppie è difficile pensare a strutture lignee di notevole consistenza, per la mancanza di boschi atti a fornire la materia prima. Ciò che ha suggerito il nome è la struttura militare preesistente, o, quantomeno, quel che ne restava: un riparo fortificato che chiudeva un tratto di terreno naturalmente difeso per altri lati. Non costituisce questo una rarità, poiché la stessa struttura aveva la già ricordata Civita d'Ogliara<sup>27</sup>.

Saepis è quindi un termine generico, di estremo interesse, che esplicita come si fosse persa la nozione del nome del fortilizio, ammesso che l'avesse avuto, poiché sito in un terreno fiscale e pubblico, poteva facilmente essere anonimo.

Che tipo aveva questa struttura? Il rifacimento del muro esteriore e, soprattutto la ricostruzione della torre A, dimostrano come questo fosse l'elemento principale, cui si guardava per la sua importanza: il riparo, la saepis, che proteggeva l'insediamento e il suo accesso.

Se si ristrutturava la torre A ma non il corrispondente tratto di mura e il complesso H. o quel che essa fosse, ciò dice che con il risarcimento della torre A, l'accesso dalla valle e

dalla sorgente era sicuro: quindi il muro X e la fortificazione H dovevano ancora offrire garanzie di sicurezza: in altre parole, essere efficienti.

Quindi la fortificazione del IX secolo doveva constare del recinto esterno restaurato e del complesso torre F e muro X con la fortificazione H, ancora in buono stato di conservazione.

A questo punto sorge il problema della datazione dei muri Y e Z e degli ambienti I e L.

I tre muri perpendicolari a X sono con questo strettamente connessi e ne costituiscono, in effetti, quasi un logico sviluppo, venendo a determinare due grandi ambienti terreni, I e L, ciascuno dei quali può ben definirsi *saal*, cioè sala, nel senso preciso della parola nel suo ambiente di origine germanico: grande stanza comune di abitazione.

Questi ambienti sono propri dell'insediamento longobardo o sono carolingi? Senza indagini archeologiche che consentano qualche recupero di materiale fittile usato nelle strutture o nelle fondazioni per rinzaffare le pietre dei muri, è arduo e temerario dare una risposta categorica. Vi è solo un elemento interno che può suggerire una cronologia relativa non priva di interesse. Nelle pareti Y e Z appaiono degli incavi di alloggiamento per delle travature destinate a reggere un tetto o, comunque, una copertura. Ciò prova la contemporaneità dei tre muri ortogonali a X da un lato, e dall'altro la esistenza di una costruzione anteriore a quella con la volta a botte. In altre parole, I e L, dapprima avrebbero avuto una copertura a tetto, e la volta a botte sarebbe seriore e forse connessa con le parti più alte del palazzo.

Anche il pianterreno della torre F, come si è già accennato, ha una copertura in legno, sorretta da una grossa trave poggiate in incavi dei muri e rafforzata da mensoloni, con un sistema cioè che deve essere analogo a quanto dichiarano le tracce archeologiche esistenti in I e L. Le volte a botte sono state costruite in un secondo tempo, ricavando per esse un piano di appoggio nello spessore dei muri. Poiché queste volte sono costruite con blocchi analoghi a quelli del rivestimento della torre da noi ritenuto del XII se non del XIII secolo, ne consegue che le sale con il tetto ligneo debbano essere anteriori. Non possiamo non menzionare a questo punto la ricordata tradizione di cui si fa eco Cipriano Manente, che vuole Seppie ristrutturata nel 1074. Il documento può essere spurio, ma può, per giustificare la falsità delle sue affermazioni, appoggiarsi a dati di fatto ben noti, come quello della ristrutturazione del castello, nel quale, alla fine del secolo XI si sarebbero migliorate e rinforzate le condizioni strutturali del IX secolo. Non sappiamo, peraltro, né senza scavi lo sappiamo, come queste sale fossero chiuse nel loro lato meridionale. In una fase posteriore appare una porta in L, nella facciata meridionale.

La struttura muraria in ciottoli o in pietre non squadrate appare frequente nella edilizia militare longobarda, come nella più volte citata Civiltà d'Olgiara, nel castellum di Rezzonico<sup>28</sup>, in quello di Prassinacum<sup>29</sup>, a Canne<sup>30</sup>, dimostrando in tutti i luoghi il medesimo ambiente culturale.

Non voglio, a questo punto, inserire dati incerti in un discorso sinora portato avanti, anche tra inevitabili incertezze, su dati archeologici, cioè su dati di fatto. Non voglio però dimenticare completamente la tradizione che dice esistenti nel X secolo i conti di Bagnoregio<sup>31</sup>, i futuri Monaldeschi. E' una indicazione cronologica che non disdice alla lettura che abbiamo proposta per il monumento nelle sue fasi più antiche, specie quando si pensi che nei documenti seriori i Monaldeschi rivendicano le loro origini longobarde, anche quando le fortune della loro famiglia sono ormai legate a Orvieto e alla dominazione carolingia,

che ivi si protrae nel tempo. Ma, lo dicevo poc' anzi e lo riconfermo ora, troppe e troppo vaste sono le indagini da esperire per poter dire in questo momento una ulteriore parola che non sia ipotetica. Perciò mi fermo.

<sup>1</sup> Sono gratissimo alla gentile amica Marchesa Imperia Boncompagni Gavotti per il consenso a studiare il castello e per tutte le facilitazioni che mi ha concesso con generosità, così come sono debitore per le ricerche d'archivio e per tutti i rilievi agli amici Eletto Ramacci e Luciano Proietti e a tutti i giovani del Gruppo Giovanile del Centro di Studi Bonaventuriani di Bagnoregio.

<sup>2</sup> C. 349, del 6 gennaio 1464. Non è qui il momento di indagare se Casulis corrisponda al territorio della odierna S. Maria di Monte Casoli, presso Bomarzo, e nella eventualità positiva, come potessero essere attribuiti a San Valeriano di Seppie beni fondiari in un territorio tanto distante.

<sup>3</sup> Gentile informazione dell'amico O. Mazzuccato.

<sup>4</sup> C. MANENTE, *Historie*, I, Venezia 1561, p. 27. La notizia è ripetuta da A. CECCARELLI, *Della historia di casa Monaldesca*, Ascoli 1580, p. 10 ss. Cfr. anche G. CAPOCACCIA, *Il castello di Seppie e i signori Monaldeschi conti di Bagnoregio, in occasione del solenne ingresso a Bagnoregio di S.E. Rev.ma Mons. A. Albanesi*, Orvieto 1938, p. 37 ss. (quivi riprodotto un dipinto moderno che non ho potuto ritrovare, con la torre ancora integra); F. MACCHIONI, *Storia di Bagnoregio*, Viterbo 1965, p. 314; F. PETRANGELI PAPINI, *Bagnoregio, Cronologia storica*, Viterbo 1972, p. 19.

<sup>5</sup> *Vita di Mons. Angelo Geraldini*, Perugia 1895, p. 45.

<sup>6</sup> MACCHIONI, *o.c.*, pp. 313, 316, 320, 323, 343, 354.

<sup>7</sup> Chron. Novalic. 3, 1, ed. Pertz, p. 38 lo dice pari a un cubito. Cfr. DUCANGE, s.v. pertica, pes.; F. SCHNEIDER, *Die Reichsverwaltung in Toscana*, Roma 1414, p. 17 e 322; ed. it. *L'ordinamento pubblico nella Toscana Medievale*, Firenze 1975, p. 25 e 357. A. FERRARO, *Diz. di metrologia generale*, Bologna 1959, s.v. Torino, piede liprandi; L. ROSSI DANIELLI, *Gli etruschi nel Viterbese*, Viterbo 1962, II, p. 277 e p. 278 nota 4. Tale unità di misura sostituì il pes Munichisi, noto da un documento Amiantino, ma di imprecisata corrispondenza all'odierno sistema metrico: W. KURZE, *Codex diplomaticus Amiantinus*, Tübingen 1974, I, p. 6, n. 3.

<sup>8</sup> F. KREUSCH, *Kirche Atrium und Porticus*, in Karl der Grosse, III, p. 495 ss. e 542 ss. Il piede carolingio corrisponde al pes drusianus dei gromatici, usato nei territori germanici: Hyg., *de condic. agr.*, Scr. metr. II, p. 61.5. Purtuttavia per tutto il medioevo le unità di misura variano molto da luogo a luogo e da momento a momento: R. CAPASSO, *Ricerche sul valore del Pes di Troia in Puglia*, in Studi stor. in onore di O. Bertolini, Pisa 1972, I, p. 81 ss.

<sup>9</sup> *Cont. Pauli*, M.G.B., SSlang p. 197.

<sup>10</sup> MURATORI, *Antiq.* Diss. XXXV.

<sup>11</sup> p.e. Auct. marc. II, 106.

<sup>12</sup> *Epp*, X, 39.

<sup>13</sup> Proc. b.g., 1,4 e 1,6.

<sup>14</sup> Paul. Diac. *h.l.*, IV, 33.

<sup>15</sup> J. B. WARD PERKINS, *Etruscan Towns, Roman Roads and Medieval Villages*, in Geogr. Jour., 128, 1962, p. 402, nota come in questa regione la continuità degli insediamenti non sembri venir meno nei secoli tra il IV e il X, anche se con piccole oscillazioni di luogo. Cfr. anche T. W. POTTER, *Recenti ricerche in Etruria meridionale: problemi delle transizioni dal tardoantico all'altomedioevo*, in Arch. Med., II, 1975, p. 215 ss.

<sup>16</sup> H. GERSTINGER, *Die Wiener Genesis*, Wien 1931, tav. 16.

<sup>17</sup> A. W. LAWRENCE, *Early Medieval Fortifications in Rome*, in PBSR, 32, 1964, p. 89 ss.

<sup>18</sup> O. TORSPE, *La frontière nord-danubienne de la Dacia Ripensis*, in Actes IX Congr. int. études sur les frontières romaines, Mancasa 1972, Bucuresti 1975, p. 73.

<sup>19</sup> M. GICHON, *Excavations at En Boqeq*, in Rom. Front. Stud. VIII Congr., 1974, p. 256 ss. e *Das Kastell En Boqeq*, in Bonn. Jahrb., 171, 1971, p. 386 ss.

<sup>20</sup> CH. DIEHL, *L'Afrique byzantine*, Paris 1896, p. 138 ss., e 154.

<sup>21</sup> Proc. de aed., II, 5, 8.

<sup>22</sup> D. BULLOUGH, *Filattiera-Surianum*, in PBSR, XXIV, 1956, p. 20 s.

<sup>23</sup> G. SCHMIEDT, *Le fortificazioni altomedievali d'Italia*, in Atti XV sett. studi sull'altomedioevo, Spoleto 1968, p. 885 ss.; ID., *Città e fortificazioni nei rilievi aerofotografici*, in Storia d'Italia: i documenti, Torino 1973, p. 153.

<sup>24</sup> Oltre all'art. di Bullough, cit. a nota 21, SCHMIEDT, *Le fortificazioni*, cit., p. 885 s.

<sup>25</sup> M. R. TORELLI, *Contributi e supplementi al CIL. IX, Venusia*, in Rendic. Acc. Linc., XXIX, 1974, p. 267.

<sup>26</sup> Ed. Roth. 285, 287, ed. Bayerle 1947, p. 118. La terminologia delle strutture militari altomedievali va rivista completamente alla luce di quei reperti archeologici che possano riferirsi a documenti scritti ben precisi, così da arrivare a definire una sorta di paradigma dei termini. Per esempio lo Edictum Pistense dell'anno 864 (MGH Legum, ed. Pertz, p. 499) parla di « castella et firmitates et haias », che sono poi comprese tutte nel termine generico di « firmitates » (cfr. G. VISMARA, *La regalia del castello*, in Studi storici in on. di O. Bertolini, cit., p. 816. nota). E' chiaro che castellum non è haia e che questa è più vicina a saepis, sebbene la saepis sia da intendere più come palizzata che come recinto a intreccio, quale appare, p.e., nella miniatura del mese di febbraio nelle *Très riches heures du duc de Berry*.

<sup>27</sup> SCHMIEDT, *Le città*, cit., p. 154; aggiungiamo che, per esempio, il toponimo Sepezzano è noto nel beneventano, cioè in area tipicamente longobarda, da un placito dell'anno 999: R. VOLPINI, *Placiti del Regnum Italiae* (secc. IX-XI). *Primi contributi per un nuovo censimento*, in Contributi dell'Istituto di Storia medievale della Univ. Catt., III, Milano 1975, placito 15, p. 336 ss.

<sup>28</sup> SCHMIEDT, *Le città*, cit., p. 157.

<sup>29</sup> L. QUILICI, *Siris-Heraclea*, F. I, III, 1, Roma 1967, p. 45 ss.; SCHMIEDT, *Le fortificazioni*, cit., p. 887.

<sup>30</sup> SCHMIEDT, *Le fortificazioni*, cit., p. 895.

<sup>31</sup> Il decreto di Ottone II, peraltro dubbio, stabilisce i comites Balneoregii: CECCARELLI, o.c., I, p. 11; MACCHIONI, o.c., p. 133, nota. 4.



## SEMINARIO SULLA TECNICA E IL LINGUAGGIO DELLA SCULTURA A ROMA TRA VIII E IX SECOLO

### INTRODUZIONE

Si è voluto tentare, con questo seminario di storia dell'arte medievale sulla tecnica e il linguaggio della scultura a Roma tra VIII e IX sec., di mettere a frutto, da un canto, isolate ricerche di docenti, specializzandi e laureandi dell'Istituto e dall'altro l'opportunità, offerta dalla già sostanziosa pubblicazione di parte del Corpus spoletino della scultura romana e laziale, di sperimentare già qualche parziale e provvisoria sintesi sull'attività delle botteghe di marmorari romani nell'alto medioevo.

Ciò ha offerto la possibilità di estendere l'indagine agli studenti sulla base di una comune metodologia, imperniata sull'analisi tecnica, oltre che formale e tipologica, dei manufatti.

Strada, in verità, assai irta di difficoltà, sia perché abbastanza inedita in Italia, almeno per ciò che concerne la scultura medievale (come è noto, solo in Francia, a Digione, esiste un Centro di studi sulla tecnica della scultura antica e medievale), sia perché si voleva tentare – e questo era il passo più difficile – di non isolare il dato tecnico dagli altri: architettonico, tipologico e iconografico, formale, poiché scopo ultimo della ricerca, ben lungi comunque del potersi considerare attinto, è quello di riuscire a cogliere, nel vivo del suo farsi, la complessa realtà materiale e razionale delle opere in esame.

Pertanto ci siamo proposti, per il momento, ben più modesti obiettivi, circoscrivendo, innanzi tutto, l'ambito cronologico da studiare entro un arco di tempo ristretto a circa cinquant'anni, a cavallo tra VIII e IX sec., in coincidenza, cioè, dei pontificati di Adriano I (772-795), Leone III (795-816) e Pasquale I (816-824), che, in ordine all'attività delle botteghe dei marmorari, significa lo spazio di circa due generazioni, addensata essenzialmente nell'età dei primi due papi. Inoltre ci siamo limitati all'analisi dei pezzi appartenenti a complessi che sicuramente fossero stati costruiti o ricostruiti dai tre papi e lasciando da parte, per il momento, le opere di quei complessi in cui o più vaghe fossero le notizie storiche o più intensa l'attività di restauro nell'arco dei cinquant'anni (è questo il caso di S. Maria in Trastevere).

Gravi lacune presenta, perciò, ora la nostra schedatura, ma riteniamo di poter intanto procedere a un primo bilancio, su basi sufficientemente solide, dello studio e delle ricerche svolte, confidando nelle osservazioni e nelle obiezioni che si vorranno fare al nostro lavoro.

Il seminario si è avvalso della collaborazione della dottoressa Lisa Avagnina e della dottoressa Bianca Maria Sarlo, che hanno guidato nella schedatura due gruppi di studenti, mentre un terzo gruppo è stato guidato da studenti triennialisti, Gianni Blanco e Paolo Ferri<sup>1</sup>.

Sentiamo di dover ringraziare vivamente quanti ci hanno particolarmente aiutato nel lavoro e cioè la Sovrintendenza alle Gallerie di Roma e del Lazio e, in particolare la dottoressa A. Monferini, la Direttrice del Museo dell'Alto Medioevo di Roma, dottoressa Alessandra Melucco Vaccaro, l'Istituto Centrale del Restauro, la Direzione dei Musei Vaticani, il Prof. Pasquale Testini, il Sovrintendente di Ostia, dottoressa Velocchia e la Sovrintendenza alle Antichità di Roma.

<sup>1</sup> Ad essi si è affiancato lo studio di tre laureandi in storia dell'arte medievale, Rossana Ferretti, Alberto Panza e Giuseppe Scarnecchia, che hanno studiato, con i medesimi criteri metodologici, il materiale scultoreo altomedievale di Anagni e Ferentino.

*Gianclaudio Macchiarella*

#### L'EPOCA DI ADRIANO I

Il tentativo di definire la produzione scultorea del tempo di Adriano I (772-795) sotto il profilo tecnico, tipologico e formale, per coglierne le caratteristiche peculiari e gli eventuali germi destinati a svilupparsi nei decenni successivi, ha urtato contro il tradizionale problema della genericità delle notizie storiche relative a questo periodo, non consentendoci nella quasi totalità dei casi, di fondare il nostro lavoro su indiscutibili premesse di carattere storico. La fonte del *Liber Pontificalis*, estremamente parca di indicazioni quando si tratta della suppellettile marmorea di una chiesa, non ha fornito che la mappa degli interventi dei vari pontefici negli edifici sacri della città; interventi che, a complicare ulteriormente ipotesi attributive, sovente si sono susseguiti, numerosi e a breve distanza di tempo, in una stessa costruzione. Senza il concorso di altri elementi, di un documento certo, sarebbe stato estremamente difficile tentare il discorso che intendiamo fare.

Nel caso di Santa Maria in Cosmedin, fortunatamente l'elemento storico è confermato e precisato dall'elemento documentario: la notizia riportata dal *Liber Pontificalis* che ricorda la distruzione dell'antica diaconia e l'erezione di un'omonima basilica <sup>1</sup> è infatti avallata e integrata dall'esistenza, tra il materiale lapideo del deposito, di un'architrave recante un'iscrizione dedicatoria in cui compare il nome di questo pontefice <sup>2</sup>.

Il fatto prova che l'intervento adrianeo non ha interessato soltanto la struttura della chiesa, ma anche il suo arredo marmoreo e questo ci ha permesso di individuare un punto sicuro, l'unico diremmo, per il periodo che ci riguarda, nel panorama della fine dell'VIII secolo, così povero di certezze. L'esistenza provata di un'iconostasi adrianea, di cui l'architrave sarebbe stato il coronamento, ha consentito la ricostruzione della recinzione presbiteriale della basilica dell'VIII secolo <sup>3</sup>.

Punto sicuro, punto di riferimento e di confronto: su questo binario si è mosso il nostro lavoro, che si è avvalso del metodo comparativo e analogico a livello di repertorio iconografico, di strumentazione e di resa stilistica tra i pezzi certi e quelli di dubbia datazione. Altro elemento che ha concorso a circoscrivere, nel cinquantennio circa preso in esame, l'ambito pertinente ad Adriano è stato il confronto, in negativo questa volta, con il materiale lapideo ascrivibile con relativa sicurezza agli anni di Leone III (795-816), anche se non è risultato sempre facile cogliere con precisione il punto di sutura tra i due pontificati.



La constatazione ci ha portato a concludere che tra i due momenti non intercorre un mutamento radicale, ma un processo evolutivo, nel quale almeno alcune tendenze, se non tutte, del periodo precedente permangono e si sviluppano.

Rivendicato come adrianeo, nella quasi totalità, il materiale di Santa Maria in Cosmedin<sup>4</sup>, ci si è basati principalmente su questo per tentare una puntualizzazione dei caratteri tecnico-formali delle botteghe operati nel lasso di tempo di questo pontificato.

Coscienti che un discorso di sintesi è un discorso che tende ad evidenziare le caratteristiche dominanti di un fenomeno, tralasciando i casi particolari, anche se interessanti, possiamo riassumere in cinque punti i caratteri peculiari della scultura del tempo di Adriano, sottolineando che essi si manifestano come tendenzialmente prevalenti in questo periodo: complessità del repertorio iconografico, nel quale coesistono motivi decorativi e ad intreccio e motivi naturalistici; riduzione della strumentazione all'uso quasi esclusivo di punta e scalpello piatto; ridotto oggetto del rilievo dal piano di fondo denotato dagli indici bassi delle profondità dei solchi; tendenza ad una spaziatura degli elementi compositivi piuttosto ariosa e libera, senza preventiva spartizione geometrica dello spazio; chiaroscuro morbido e sfumato come logica conseguenza del largo impiego dello scalpello piatto e dello scarso risalto del modellato. La profondità dei solchi ha registrato valori ricorrenti di mm. 10 come indice dell'oggetto massimo del rilievo e di mm. 2/3 come profondità minima, misurata generalmente nei particolari del disegno interno del rilievo. Frequenti sono anche i valori di mm. 5 o di mm. 7 come indici massimi.

Il repertorio iconografico annovera, accanto agli elementi tradizionali della scultura altomedioevale, già presenti nel VII secolo e destinati a persistere a lungo oltre l'VIII, cioè trecce, matasse, guilliches, rosette, alcuni motivi peculiari, più strettamente circoscrivibili al periodo, come fregi a sequenze di archi accostati o incrociati, decorazioni a file di caulicoli. A questi si aggiungono soggetti fitomorfi e zoomorfi, che si alternano e sovente si combinano con gli elementi decorativi descritti. In alcuni casi questi motivi naturalistici e soprattutto l'originalità del loro trattamento tecnico hanno ritrovato puntuali riscontri nel repertorio della scultura dell'Italia settentrionale pertinente ad area longobardica e visigotica.

Il motivo ad archi incrociati – semicirconferenze di nastri solcati, poggianti su listelli e intersecantisi tra loro – ricorre più di una volta in frammenti e lastre del periodo. Si incontra nella parte superiore della lastra con pavoni – il cosiddetto paliotto – (fig. 241), in un frammento pertinente ad una seconda lastra del medesimo soggetto (fig. 267), nel frammento di pluteo il cui campo interno è decorato con intrecci a fettuccia e in uno dei lati dell'architrave con la iscrizione (fig. 240)<sup>5</sup>.

L'altro motivo ad archetti accostati, che decora, in combinazione con quello precedente e abbinato all'iscrizione, il verso e il recto dell'architrave, ha una definizione più decisamente architettonica: la serie di fornic, circoscritti superiormente da un nastro bisolcato, è intervallata da elementi verticali, sormontati da un elemento orizzontale, assimilabili i primi a piccole colonne, i secondi a rozzi capitelli. Nei pennacchi poggiano forme sgusciate, simili a foglie nervate.

Questo motivo ha costituito per noi un elemento di determinante importanza nel lavoro di confronto e di attribuzione. Esso si incontra, infatti, identico nella formulazione, anche se diverso nel trattamento, in un frammento del Tempio della Fortuna Virile. In questo caso il soggetto è trattato in modo più sfumato; i profili più arrotondati, l'incidenza meno diretta della luce danno al pezzo una qualifica più pittorica rispetto all'altro esemplare, ma la dipendenza dal medesimo repertorio è incontestabile<sup>6</sup>.

All'esempio citato se ne possono poi aggiungere altri come quelli dei nove frammenti, quattro dei quali oggi riutilizzati come cornice di finestra, decorati con un nastro tondeggiante ad andamento sinusoidale, che enuclea nel suo svolgimento spazi campiti da rosette e quello di un altro frammento in cui si scorgono, molto mutili, una rosetta rotante con caulicoli, fiori a quattro petali e ancora caulicoli<sup>7</sup>, che pur non trovando precisi punti di contatto con il materiale del deposito, si possono riferire ad esso per caratteristiche della modellazione arrotondata, scarsamente rilevata e quindi morbidamente chiaroscurata e per la tecnica di esecuzione che privilegia l'uso dello scalpello piatto. Il rilevamento di queste analogie è stato per noi determinante in quanto ci ha portato a riconoscere, tra tutto il materiale del Tempio, cospicuo, ma così poco omogeneo e di incerta attribuzione, un nucleo che noi rivendichiamo a marmorari dell'epoca di Adriano, non aiutati, ma neppure ostacolati in questa proposta dal silenzio delle fonti storiche sulle vicende della chiesa di S. Maria in Gradellis, in data anteriore alla seconda metà del IX secolo. Per di più, considerando l'estrema vicinanza dei due edifici e imputando a diversità di mani le differenze riscontrate nel trattamento di motivi analoghi, saremmo tentati di supporre l'appartenenza dei pezzi considerati ad una stessa bottega, quella che doveva lavorare nell'importante basilica della Vergine, appena ricostruita.

Il motivo ad archetti accostati, che già ha costituito un punto fondamentale per il nostro lavoro attributivo, ci è servito, unito ad altri elementi, per avallare l'attribuzione ad epoca adrianea delle lastre di ciborio attualmente riutilizzate come transenne nei due rosini della loggia di S. Maria Maggiore<sup>8</sup>. In questo caso la notizia riportata dal *Liber Pontificalis* nella vita di Leone III, secondo cui questo Pontefice avrebbe trasportato in S. Maria Maggiore un ciborio prima collocato in S. Pietro, stabilisce un terminus ante quem che ben si accorda con la nostra proposta.

La definizione del disegno rivela incertezze e discontinuità: il motivo è ora più incisivo e serrato, ora più slabbrato e sfuggente. Sugli stessi frammenti ricorrono altri motivi che dovevano affollare il campo delle lastre, coprendolo interamente. Nonostante le mutilazioni si possono ancora riconoscere tracce dal ritmo piuttosto lento, membra di pavoni e singolari intrecci formati da un solo filo sottile tondeggiante, insoliti e senza confronti nel panorama romano.

Il motivo dei pavoni, che si ripete per ognuna delle quattro lastre, è trattato in modi diversi. Accanto altrattamento più comune, che si incontra negli altri esempi del periodo e che prevede un movimentato disegno interno ai corpi degli animali, fatto di picchiettature e di incisioni parallele convergenti verso elementi centrali, ne compare un secondo, più sommario e grafico, in cui la superficie bassa ed espansa del corpo è appena solcata da segni superficiali di scalpello che muovono radialmente da un punto centrale.

Il tema dei pavoni si collega ai soggetti analoghi di altre lastre, come quella già ricordata di Santa Maria in Cosmedin (fig. 241) e quella murata nel portico di Santa Maria in Trastevere (fig. 242). Tra i due plutei intercorrono alcune percettibili differenze di disegno e di esecuzione: nella seconda lastra il modellato più secco e rigido tende verso forme più astratte e grafiche, la disorganicità della composizione risalta più evidente e l'uso del pettine è più ricorrente, oltre che nella cornice, anche nel piano di fondo. Nonostante questo, la grande affinità che lega i due esemplari ci ha portato ad attribuire indiscutibilmente la lastra trasteverina all'epoca di Adriano, in parte confortati dalla notizia del *Liber Pontificalis* che ricorda interventi di restauro alla struttura della chiesa da parte di questo pontefice<sup>9</sup>. In base a questa constatazione siamo stati indotti ad avanzare l'ipotesi dell'esi-

stenza, oltre a quella della supposta bottega operante nella zona della Ripa Greca, di un'altra bottega adrianea, localizzabile in Trastevere intorno all'importante chiesa di Santa Maria e attiva, forse, in un periodo leggermente più tardo, date le differenze che intercorrono tra le due produzioni e le tendenze più novatrici che si manifestano nella seconda.

Per completare il repertorio dei soggetti zoomorfi, citiamo anche la nota lastra del deposito di Santa Maria in Cosmedin, in cui un leone e un unicorno si affrontano ai lati di un arbusto<sup>10</sup>. In essa ritorna, sottolineata, la caratteristica tenuità del modellato: le figure piatte e dai profili arrotondati non emergono addirittura dal piano di fondo, ricavate ad intaglio rispetto ad esso.

Il repertorio dei motivi fitomorfi – rosette, foglie, gigli, alberi della vita – non annovera soggetti di particolare originalità, ma in esso si trova un esemplare di grande interesse dal punto di vista tecnico. Si tratta di un pilastrino (fig. 243) che doveva far parte della recinzione presbiteriale, decorato, su tre dei lati scolpiti, rispettivamente da foglie di vite e da un motivo a petali ruotanti<sup>11</sup>. La forma, compressa e dilatata, non si stacca quasi dal fondo, anzi il disegno della seconda faccia è ottenuto incidendo il marmo al negativo. Lo scalpello piatto ovunque usato in sostituzione di quello a pettine, ha lasciato solchi molto bassi (mm. 3/4, profondità minima e massima coincidente) e continui.

Nel complesso l'effetto è quello di un graffito morbido, sostenuto da un chiaro gusto naturalistico, che si esprime nella libertà compositiva del tralcio e delle foglie e nella sommarietà allusiva del motivo a petali. La compresenza, in questo pilastrino, di una terza faccia, incisa con un motivo a treccia, prova ulteriormente la premessa iniziale della coesistenza in età adrianea dei due repertori decorativo e naturalistico.

Il motivo ad albero della vita si incontra, in una formulazione insolita – girali che si snodano da un elemento verticale, sovrastato da una forma lunata, nella lastra murata nella platonica di Santa Maria in Cosmedin. In contrasto con la Melucco<sup>12</sup> riteniamo la lastra pertinente alla recinzione adrianea, ritrovando in essa alcuni caratteri riconducibili agli anni di quel pontificato: l'emergere ancora cospicuo del piano di fondo, inciso da grossolani segni di punta, la noncuranza per la simmetria precisa del disegno, la disposizione casuale dei motivi di riempimento, il ductus incerto, l'uso dello scalpello piatto in alcuni particolari. Accanto a queste caratteristiche già note compaiono però novità quali la maggiore profondità del solco (min. mm. 2; mass. mm. 15) e l'uso inesperto del pettine nel piano di fondo e nel « Kerbschnitt » dei girali, che esulano dai caratteri generali enunciati e ci impegneranno in una successiva precisazione.

Lo stesso motivo, in una formulazione più consueta – girali che partono da un tralcio centrale – ricorre sulla vera da pozzo del sagrato di San Giovanni a Porta Latina. Per la composizione rada e allentata, che lascia in evidenza larghe parti del piano di fondo, sommarientemente sgrossato con una punta di notevoli dimensioni, per la libera casualità ed improvvisazione del disegno e data anche la perizia tecnica e formale con cui lo stesso motivo sarà più tardi trattato, saremmo propensi ad attribuire la vera da pozzo di San Giovanni al nostro periodo, anche se sembrano ostare a questa datazione la profondità del solco (min. mm. 2; mass. mm. 15), tra l'altro molto variabile da punto a punto e l'uso del pettine, che nonostante l'attuale grado di consunzione del marmo è ancora leggibile<sup>13</sup>. Riprendendo il discorso accennato a proposito della lastra della loggia di Santa Maria in Cosmedin, è necessario citare il pluteo ora murato nella parte destra della attuale recinzione presbiteriale di questa chiesa (fig. 244), nel quale i caratteri di novità già notati nel primo pezzo, ritornano confermati e sviluppati (profondità del solco min. mm. 2; mass. mm. 15; diffuso impiego del

pettine). A ciò si aggiunge l'adozione di un motivo compositivo nuovo, a cerchi annodati di nastri bisolcati, includenti gigli, fiori e rosette rotanti, che occuperà un posto fondamentale nei repertori dei decenni seguenti. Anche per questo pezzo noi avanziamo una datazione ad epoca adrianea<sup>14</sup>, supponendo che nell'arco del lungo pontificato di Adriano, accanto alla tendenza prevalente, se ne sia progressivamente sviluppata e affermata un'altra, più « moderna », più densa di sviluppi futuri, che sta facendo qui i primi tentativi.

Una ripresa del motivo si incontra nel periodo immediatamente successivo, in un frammento di ambone riferibile all'età di Leone III<sup>15</sup>, ma in un'edizione più certa e matura, che si avverte sensibilmente nonostante lo stato molto lacunoso del pezzo: il nastro bisolcato si dipana con disinvoltura attorno al motivo della rosetta a petali lobati, circoscrivendola strettamente; spazio geometrico e spazio della figurazione coincidono nell'equilibrio di elementi razionali e naturalistici.

Le innovazioni tecniche e iconografiche riscontrate a Santa Maria in Cosmedin risentono visibilmente dell'incertezza e dell'imperizia che accompagna le prime prove nel passaggio a motivi più complessi e a una strumentazione più ricca. L'uso dello scalpello a pettine, che trionferà nei decenni successivi, raggiungendo il culmine della produzione di Eugenio II a Santa Sabina, all'interno della quale ricoprirà un ruolo non solo più tecnico, ma verrà investito di una qualificazione estetica, qui non riesce ancora a liberarsi completamente dal gusto per il rilievo smussato e meno prensile alla luce, che domina in questo periodo. Anche la preventiva organizzazione dello spazio della lastra in forme geometriche mostra di affermarsi faticosamente sulla mentalità che predilige l'ampia e libera spaziatura degli elementi della composizione.

Concludiamo il nostro lavoro proponendo l'esempio di una scheda-tipo, che serva ad illustrare il metodo di schedatura adottato e, riportando le voci secondo cui il pezzo scultoreo è stato considerato, evidenzia l'impostazione prevalentemente tecnica di questo lavoro. Nel nostro caso abbiamo creduto opportuno documentare entrambe le tendenze presenti nel periodo considerato, riportando per ognuna di esse la scheda di una lastra: nel caso della prima tendenza, la lastra con pavoni, nel caso della seconda, la lastra a cerchi annodati includenti motivi naturalistici, appartenenti tutte e due alla suppellettile marmorea di Santa Maria in Cosmedin.

#### *Lastra con pavoni*

*Dimensione:* lunghezza m. 1,26; altezza m. 0,86.

*Collocazione attuale:* murata capovolta nella attuale recinzione presbiteriale, impiegata come base per il mosaico cosmatesco recante il nome di Alfano.

*Materiale:* marmo bianco italico.

*Segni di adattamento architettonico:* nessun segno visibile.

*Destinazione originaria:* pluteo di recinzione.

*Tracce di decorazione colorata:* nessuna.

*Stato di conservazione e rimaneggiamenti:* discreto nel complesso. Sul lato destro, però, la lastra è stata tagliata probabilmente per essere adattata ad uno spazio più piccolo.

*Cornice:* superiormente fregio ad archi incrociati, poggianti su un unico listello di millimetri 15.

*Trattamento del piano di fondo:* sommario e poco rifinito; la superficie reca chiare e frequenti tracce di una prima sbazzatura, eseguita con una punta di discrete dimensioni.

*Profondità del solco:* minima mm. 4 (nella treccia dei bracci della croce), massima mm. 10 (dal piano di fondo ai bordi della croce).

*Lavorazione del retro:* impossibile stabilirla.

*Strumenti impiegati:* punta nel piano di fondo e talvolta nella definizione del disegno; scalpello piatto largamente usato nella modellazione; scalpello a pettine limitato alla cornice e al motivo delle rosette rotanti.

*Dimensioni della punta:* mm. 3.

*Grado della pulitura:* alquanto sommaria; oltre ai segni della punta sul piano di fondo restano le graffiature della raspa, passata in modo casuale, in più direzioni.

*Esecuzione:* incerta nella definizione del disegno; rapida in considerazione degli strumenti impiegati e della ridotta superficie del rilievo.

*Motivo tipologico:* pavoni che si abbeverano in cantari, disposti simmetricamente rispetto al braccio di una croce greca, che costituisce l'asse della composizione. Rosette rotanti e cespì dalle foglie stilizzate come motivi di riempimento.

*Richiami tipologici nell'ambito del settore studiato:* lastra di soggetto analogo murata nel portico di Santa Maria in Trastevere.

*Spaziatura degli elementi compositivi:* larga, rada e piuttosto casuale, soprattutto nei motivi di riempimento.

*Uso degli effetti d'ombra:* effetto pittorico dovuto al modellato morbido e tondeggiante e allo scarso rilievo del disegno.

*Datazione fornita dalla critica:* anni del pontificato di Adriano, proposti in forma ipotetica dalla Melucco, *Corpus VII, VIII*, pagg. 148-150.

*Datazione proposta:* epoca di Adriano.

#### *Lastra con cerchi annodati*

*Dimensioni:* lunghezza m. 1,30; altezza m. 0,95.

*Collocazione attuale:* murata nella attuale recinzione presbiteriale, utilizzata come supporto per una delle lastre musive del II secolo.

*Materiale:* marmo bianco.

*Segni di adattamento architettonico:* nessun segno visibile.

*Destinazione originaria:* pluteo di recinzione.

*Tracce di decorazione colorata:* nessuna.

*Stato di conservazione e rimaneggiamenti:* abbastanza buono nel complesso, nonostante la lastra si riveli mutila della cornice nella parte superiore e laterale destra e sia in questo punto sporca di calce.

*Cornice:* ad un solo listello superiormente e inferiormente, a tre listelli sui margini laterali.

*Trattamento del piano di fondo:* i segni della preliminare sbazzatura eseguita con la punta permangono evidenti in alcune zone della lastra, soprattutto nei punti in cui risultava difficile intervenire con altri strumenti, dato lo spazio ridotto. Il lavoro, comunque, è stato poi rifinito con l'ausilio dello scalpello e pettine di cui restano chiare tracce.

*Profondità del solco:* minima mm. 2/3; massima mm. 15. In un solo caso, nella concavità corrispondente al cuore di un fiore, raggiunge la profondità massima di mm. 20.

*Lavorazione del retro:* impossibile stabilirla.

*Strumenti impiegati:* punta nel piano di fondo; scalpello a pettine nel lavoro di Kerbschnitt del nastro bisolcato e nella prima definizione del disegno; scalpello piatto nel trattamento ulteriore dei motivi interni (petali dei fiori e gigli); trapano nel cuore dei fiori.

*Grado della pulitura:* piuttosto sommaria nel piano di fondo, abbastanza buona nelle parti emergenti del disegno.

*Esecuzione:* lenta per l'adozione di un motivo complesso e impegnativo; incerta data la novità del soggetto e l'impiego di uno strumento poco usato; discontinua nella qualità del disegno interno ai cerchi.

*Motivo tipologico:* Maglia di cerchi annodati, campiti da rosette di varia forma; in un solo caso si incontra il giglio come motivo di riempimento. I gigli ricorrono invece costantemente negli intervalli tra i cerchi.

*Richiami tipologici nell'ambito del settore studiato:* il motivo non ritorna in altri pezzi di età adrianea, ma nel periodo successivo, a partire dall'età di Leone III (cfr. frammento di ambone *infra* pag. xx, foto xx), fino alla metà del secolo avrà grande sviluppo (cfr. lastra di San Giovanni a Porta Latina, *Corpus*, VII, III, pp. 95-96, n. 34, tav. XIII; frammento di pluteo di San Giorgio al Velabro, *ibidem* pag. 72, n. 10, tav. IV; pluteo dei SS. Quattro Coronati, *ibidem* pagg. 195-197, n. 159, tav. LVII; lastra dei SS. Silvestro e Martino ai Monti, pubblicata da A. Zito in « Alto Medioevo », I (1967), pag. 64, foto 30).

*Spaziatura degli elementi compositivi:* attentamente predisposta, scandendo lo spazio interno della lastra mediante il reticolo geometrico dei cerchi, che non soffoca però, ma circoscrive soltanto i motivi interni, lasciando una certa ariosità alla composizione.

*Uso degli effetti d'ombra:* la movimentazione del rilievo determina effetti chiaroscurali complessi, anche se dosati e prevedibili data la serialità del motivo. Contribuisce all'effetto l'uso del pettine del Kerbschnitt del nastro.

*Datazione fornita dalla critica:* età di Adriano (Kautzsch, *Römische Schmuckkunst*, 1939, pag. 18, fig. 32); metà IX secolo (Melucco, *Corpus*, VII, III, pagg. 155-157).

*Datazione proposta:* pontificato di Adriano.

COORDINATRICE: *Maria Elisa Avagnina.*

STUDENTI: *Anna Maria Arpinelli, Paola Caprio, Isabella Chiappara, Alessandra Gianfranceschi, Giusi Filingeri, Marisa Massa, Laura Micarelli, Susanna Monacelli, Franco Toni.*

<sup>1</sup> L. P., L. DUCHESNE, Parigi 1955, p. 507, LXXII. « Diaconia vero sanctae Dei genitricis semperque virginis Mariae quae appellatur Cosmidin... demolivit... Simulque... praedictamque basilicam... veram Cosmidin amplissima noviter reparavit ».

<sup>2</sup> L'architrave è lavorato sulle due facce e sul lato inferiore: sul verso ricorre una fila di archetti accostati superiormente e una sequenza di archi incrociati inferiormente; sulla fronte, sotto un'altra fila di archetti corre l'iscrizione

(de don)IS DI ET SCE DI GENITRICIS MA(riae)  
(temporibus)S DON ADRIANI PAPA EGO GREGORIUS NO(tarius?)

Il lato inferiore è decorato con rosette ad otto petali.

<sup>3</sup> Cfr. *infra* MACCHIARELLA, p. 295.

<sup>4</sup> Non intendiamo in questa sede scendere in ipotesi attributive di singoli pezzi. Ci interessa soltanto ribadire la pertinenza alla-recinzione adrianea di quasi tutto il materiale lapideo della chiesa. Nel deposito sono stati ritrovati, invero, frammenti, alcuni dei quali inediti, che si sono rivelati ad un esame tecnico-stilistico più tardi, ma la loro consistenza non è tale da permettere di avallare l'ipotesi della Melucco dell'esistenza di una seconda iconostasi eretta nella chiesa nell'arco del IX secolo; tutt'al più possono essere considerati pezzi sostitutivi o aggiuntivi dell'iconostasi adrianea.

<sup>5</sup> In A. MELUCCO VACCARO, *Corpus della scultura altomedievale*, t. VII, *La diocesi di Roma*, Spoleto 1974, i pezzi citati corrispondono ai frammenti N. 103, tav. XLI, N. 104-105, tav. XLI e N. 106, tav. XLII.

<sup>6</sup> I due pezzi descritti corrispondono rispettivamente al numero 106, tav. XLII e al numero 255, tav. LXXX del *Corpus*, VII, III.

<sup>7</sup> I pezzi citati corrispondono ai nn. 240-248, tav. LXXVII e tav. XXXIX e al n. 262, tav. LXXXII del *Corpus*, VII, III.

<sup>8</sup> La tesi è stata sostenuta dalla PANI ERMINI, *Corpus*, VII, I, p. 104 in base alla notizia riportata in L. P. II, p. 2, 27.

<sup>9</sup> L. P., I, p. 509.

<sup>10</sup> La lastra citata corrisponde al n. 102, tav. XL del *Corpus*, VII, III.

<sup>11</sup> Il pilastrino, che si compone in realtà di due frammenti, uno dei quali resecatto, è decorato, come abbiamo detto, su tre facce con intrecci, foglie di vite e petali ruotanti, e viene catalogato dalla Melucco al n. 119 del *Corpus*, VII, III, ma descritto come pezzo singolo e scolpito su due facce soltanto.

<sup>12</sup> La lastra, catalogata al n. 109 del *Corpus*, VII, III, viene dalla Melucco attribuita alla prima metà del IX secolo.

<sup>13</sup> Anche per questo pezzo, catalogato al n. 36 del *Corpus*, VII, III, la Melucco propone una possibile datazione al secondo quarto del IX secolo per la rozzezza del lavoro e la problematicità attributiva dell'epigrafe. Del rimanente, cospicuo materiale scultoreo della chiesa e del giardino del convento, che abbiamo schedato, non facciamo qui menzione perché lo abbiamo giudicato, concordemente con la Melucco, ascrivibile ad epoca posteriore per caratteristiche compositive e tecniche.

<sup>14</sup> La datazione da noi proposta discorda con quella della Melucco (cfr. n. 110 del *Corpus*, VII, III, pp. 155-157). Proponendo questa datazione per la lastra di Santa Maria in Cosmedin non intendiamo, però, coinvolgere nella retrodatazione le lastre che sono da lei associate a questo pluteo, cioè quella di San Martino ai Monti, murata negli ambienti del titolo Equizio, analoga come soggetto e quella a maglie circolari campite da rosette dai petali lanceolati del portico di Santa Maria in Trastevere. Nel primo caso la cornice a « denti di sega » di ascendenza pasqualiana, unita alla considerazione della tecnica e del disegno, esperti sì, ma molto cursori e trascurati, postulano, a nostro avviso, una datazione intorno alla metà del IX secolo, dopo il pontificato di Pasquale I, ma anche dopo l'irraggiungibile perfezione formale di Santa Sabina (cfr. per la datazione all'VIII secolo A. M. ZITO, *La scultura marmorea nella chiesa dei SS. Silvestro e Martino ai Monti tra il sec. IV e il IX*, in « *Alto Medioevo* » I, (1967), pp. 59-81, p. 64, foto 30).

<sup>15</sup> Cfr. *infra*, p. 277 e fig. 247.

## L'EPOCA DI LEONE III

La nostra indagine sulla produzione scultorea riferibile all'epoca del pontefice Leone III (795-816) è stata preceduta da una attenta e accurata ricerca di notizie e indicazioni desumibili dalle fonti. Nel *Liber Pontificalis* sono ricordati in maniera piuttosto generica vari interventi di carattere artistico, promossi dal papa in numerose chiese non solo di Roma, ma, allo stato attuale delle ricerche solo pochissime indicazioni sono verificabili, per l'avvenuta dispersione dei monumenti.

Avvalendoci di un prezioso riferimento del *Liber* relativo alla zona di Porto e sulla scorta delle recenti scoperte degli scavi guidati dal prof. Testini, siamo riusciti ad individuare un cospicuo numero di pezzi, conservati nel Castello di Giulio II ad Ostia Antica e in un deposito del Museo ex-Lateranense al Vaticano.

In base alle indicazioni forniteci dalla recente pubblicazione della Melucco Vaccaro <sup>1</sup>, abbiamo poi schedato una serie di frammenti situati nel Tempio della Fortuna Virile.

Nonostante le difficoltà di lettura del materiale quasi esclusivamente frammentario, siamo riusciti a distinguere, attraverso un'analisi tipologico-stilistica e tecnica, una produzione

propriamente leonina da altre « tendenze » legate a precedenti esperienze e a successive elaborazioni.

### *La produzione di Porto*

Poche e incerte sono le notizie storiche relative al centro di Porto. Si sa che esso era nell'antichità legato ad Ostia non solo da rapporti artistico-culturali, ma, molto presumibilmente, da una medesima amministrazione politica. Secondo un'epistola di S. Gerolamo<sup>2</sup>, nel 398 circa venne fondato per benevolenza del senatore romano Pammachio uno xenodochio adiacente ad una basilica (?), secondo il Fevrier<sup>3</sup>, dedicata ai SS. Pietro e Paolo. Il Lanciani, descrivendo nel suo rapporto le strutture murarie venute alla luce nello scavo del 1863, confermò la validità dell'indicazione cronologica fornita da S. Gerolamo<sup>4</sup>. Nel Liber Pontificalis si ricorda che Leone III fece dono di alcuni arredi sacri al titolo di Pammachio e alla basilica del martire Ippolito<sup>5</sup>. Riteniamo verosimile supporre che altri interventi relativi a decorazione ed abbellimento della basilica siano stati eseguiti per l'occasione, come ci sembra confermi l'abbondante materiale scultoreo esaminato nel Castello di Giulio II ad Ostia Antica.

I reperti più importanti sono quelli che compongono il ciborio ricostruito dal prof. Testini. Durante gli scavi eseguiti tra il 1970 e il 1972 nell'area della presunta basilica di S. Ippolito, sono state rinvenute tra gli altri frammenti accatastati come supporto all'altare tre lastre ad arco, una delle quali frammentaria<sup>6</sup>. La prima, integra, misura cm. 185 di lung., cm. 82 di h., cm. 8 di spessore; la seconda, segata lateralmente, misura cm. 150 × 83 × 9; la terza frammentaria misura cm. 52 × 84 × 9.

Secondo il Testini il ciborio a cui presumibilmente appartenevano le suddette lastre, aveva una forma rettangolare, « condizionata con ogni probabilità dalle strutture circostanti »<sup>7</sup>: la seconda lastra fu quindi segata proprio per rispondere a tale esigenza. Poiché le lastre presentano sul retro fori di raccordo, la ricostruzione ha lasciato in vista le testate laterali. E' peraltro visibile, sullo spessore laterale destro della lastra integra, un'iscrizione: STEPHANUS INDIGNUS EPIS (copus) FECIT.

La datazione proposta dal Testini direttamente, dalla Melucco Vaccaro indirettamente è l'epoca di Leone III<sup>8</sup>. Secondo Testini infatti, la formula dell'iscrizione si ritrova identica con il nome di papa Leone III, su un'altra lastra di ciborio rinvenuta ugualmente a Porto, ora conservata al Museo ex-Lateranense. A nostro parere tale cronologia risulta convalidata soprattutto in base all'analisi stilistico-tecnica.

Le lastre ostiensi (fig. 248) sono decorate da un motivo di nastri viminei bisolcati intrecciati a formare in doppia fascia occhielli ad ogiva<sup>9</sup>. Negli spazi di risulta sono disposti gigli e fiori a petali rotanti e lobati. Sulla lastra vaticana il nastro vimineo formante occhielli ad ogiva si svolge in un'unica fascia; negli spazi di risulta sono ugualmente inseriti gigli e fiori a petali rotanti.

Su tutte le lastre in questione si riscontra l'uso degli stessi strumenti, peraltro tipici di una simile decorazione: la punta (generalmente di mm. 2-3), usata per la prima delimitazione del motivo, sulle cornici, sul piano di fondo per abbassarlo rispetto alla decorazione; il cesello a pettine, usato largamente e per l'esecuzione delle varie parti del motivo e per il lavoro di smoothing; il cesello piatto impiegato limitatamente alle sole parti di rifinitura (bottoni dei fiori). Anche riguardo alla profondità del solco si notano significative analogie tra la lastra vaticana e quelle ostiensi: la minima risulta ovunque di mm. 3, la massima oscilla tra gli 8 e i 10 mm.



L'incertezza dell'esecuzione è evidenziata dal rigido snodarsi del nastro e da alcune improvvisazioni compositive.

Gli elementi emersi da tale sintetica descrizione suggeriscono la formulazione di alcune importanti considerazioni:

*a)* l'indiscutibile somiglianza dei motivi tipologici, le medesime caratteristiche dell'esecuzione riconducono le lastre ostiensi alla stessa epoca della lastra vaticana datata dall'iscrizione;

*b)* il gusto geometrizzante e decorativo insieme, la scelta di intrecci sostanzialmente analoghi, complicabili secondo il gusto del lapicida, la stilizzazione dei pochi elementi naturalistici, inseriti quali semplici riempitivi, si possono fin d'ora indicare come caratteri fondamentali della scultura dell'epoca di Leone III;

*c)* si può ritenere che queste lastre e altri frammenti che più oltre esamineremo, se non provengono esclusivamente da una stessa bottega, appartengono senza dubbio alcuno, ad un medesimo ambito culturale e artistico.

Altri frammenti, rinvenuti nell'area della basilica, impiegati nella navata centrale come lastre pavimentali (n. cat. 123-124), possono con una certa sicurezza attribuirsi all'epoca considerata.

Questi pezzi, che in origine dovevano appartenere ad uno stesso pluteo, sono decorati da un nastro bisolcato formante motivo di cerchi e cappi intrecciati; negli spazi di risulta sono disposti fiori a gigli. La punta, che ha lasciato vistose tracce, è stata naturalmente impiegata per la delineazione; il cesello a pettine è servito per l'esecuzione del « Kerbschnitt »; sul piano di fondo l'effetto di quadrettatura è stato ottenuto mediante l'uso di un cesello a pettine di maggiori dimensioni, condotto in senso verticale e orizzontale. Tracce analoghe si possono peraltro riscontrare su una delle lastre del ciborio ostiense (fig. 248). Su tali frammenti di pluteo si sono rilevate tracce di intonachino e di colore rosso brillante.

Un interessante frammento, non catalogato dal Testini, presumibilmente parte di un ambone, è decorato con fiori ad elica e lobati iscritti in cerchi annodati di nastro vimineo bisolcato, nei cui spazi di risulta sono inseriti i consueti gigli (fig. 247). Tale motivo pressoché identico si ripete nella decorazione di due frammenti di archetti, di una serie che doveva arricchire il recinto presbiteriale della Basilica di S. Ippolito. Evitando i soliti generici riferimenti<sup>10</sup>, vogliamo segnalare che tale tipologia, peraltro diffusa già in epoca precedente e destinata a permanere in uso, pur con notevoli varianti, trova a nostro parere spazio e soluzioni più o meno fantasiose anche all'epoca di Leone III, pur sempre nello spirito di un gusto già fortemente geometrizzante.

Alla decorazione delle lastre di ciborio si riconnettono più indirettamente e inconfondibilmente altri frammenti di archetti con motivi a trecce e ad occhielli ad ogiva formati da un nastro bisolcato variamente intrecciato (n. cat. 117a, 117b). In altri frammenti, onde ricorrenti sormontano nastri bisolcati intrecciati o variamente complicati (n. cat. 118, 116a, 119aa, 119ab); in un frammento serie di archi bisolcati si intrecciano come a S. Maria in Cosmedin nel frammento di lastra con pavoni, in un frammento di lastra « a fettucce » e nell'architrave con iscrizione.

Generalmente in tutti gli archetti l'esecuzione appare piuttosto accurata, ottenuta con cesello a pettine usato per il « Kerbschnitt » e per levigare le superfici; in alcuni frammenti le tracce di punta sono molto meno frequenti. La profondità del rilievo che si mantiene entro i valori di 7-8 mm., non determina vistosi contrasti chiaroscurali.

I frammenti conservati nel deposito del museo ex-Lateranense, possono essere distinti per comodità e per maggiore chiarezza in tre gruppi<sup>11</sup>: 1) Alcuni elementi architettonici (due capitelli, una colonnina e una mensola lavorata su tre lati) sono caratterizzati da una decorazione geometrizzante, nastri bisolcati variamente intrecciati, nodi, e motivi fitomorfici inscritti in schemi geometrici. L'esecuzione risulta scarsamente accurata; la strumentazione è stata usata con notevole imperizia tecnica: la punta di 3-5 mm. ha lasciato tracce sia sul motivo decorativo, sia sul piano di fondo; il cesello a pettine è stato condotto molto grossolanamente sul fondo. L'effetto chiaroscurale netto e deciso è determinato dall'oggetto del rilievo in questi frammenti decisamente costante nei valori di mm. 10 (massima) e mm. 2 (minima). Altri frammenti di lastre che probabilmente facevano parte di una stessa recinzione, presentano una decorazione geometrica molto più regolare: cerchi annodati di nastri bisolcati piuttosto aggettanti (profondità massima cm. 1,8; minima mm. 2), ottenuti con l'impiego della punta (mm. 2) e del cesello a pettine usato abbondantemente sul fondo. In altri frammenti il nastro bisolcato determina avvolgimenti desinenti in elementi fitomorfici, aggettando di cm. 1 e mostrando l'impiego oltre che della punta e del cesello a pettine anche del cesello piatto per la resa dei petali dei fiorellini. Proponiamo per questo gruppo la datazione all'epoca leonina, soprattutto in base agli elementi su indicati che non possono non costituire stringenti analogie con le già esaminate lastre di ciborio.

2) Cinque frammenti di lastre sono decorati da motivi di croci, seppure con diverse soluzioni tipologiche. In un frammento decorato da una croce desinente in volute e contenente una treccia a nastro bisolcato, si può individuare, malgrado la sommarietà dell'esecuzione, il punto di partenza di un preciso orientamento che tende a stabilire corrispondenze simmetriche tra gli elementi compositivi (fig. 245). In altri frammenti<sup>12</sup>, in cui la decorazione risulta peraltro maggiormente accurata, gli stessi elementi, croce, fiori, disposti in rigida simmetria, stabiliscono direttrici geometriche di valore fondamentale. La libertà compositiva, la volontà di riempire tutta la superficie disponibile, non alterano mai l'equilibrio compositivo raggiunto. Gli strumenti usati ovunque sono la punta e il cesello a pettine e il cesello piatto limitatamente alla rifinitura del motivo; la profondità rimane tra i valori ormai consueti di 1 cm. per la massima, mm. 2-3 per la minima. Riteniamo pertanto che in questo gruppo, riconducibile comunque all'epoca leonina, si manifestino tendenze rivolte al recupero di motivi paleocristiani nello sforzo di conciliare abilmente equilibrio, ordine compositivo e gusto fantasioso.

Contrariamente a quanto afferma nella sua relazione il dott. Macchiarella<sup>13</sup>, ci sembra sia da considerare a parte un frammento decorato su entrambe le facce con motivo di croci dalle estremità patenti, inscritte in archetti (cfr. fig. 278). Tale tipologia risulta sostanzialmente estranea al gusto decorativo geometrizzante che fin qui abbiamo rilevato; inoltre l'essenzialità del motivo, l'estrema accuratezza della resa (largo uso di cesello piatto per la rifinitura) ci inducono a dubitare sull'attribuzione di questo pezzo all'epoca considerata. Sembra verosimile invece, ponendolo in confronto con l'analogo motivo sulle famose lastre di S. Sabina, considerare possibile una cronologia posteriore.

3) Quattro frammenti sono caratterizzati da una decorazione a motivi fitozoomorfi. In un elegante frammento con uccello che becca un grappolo d'uva, l'esecuzione si presenta piuttosto accurata: le tracce del pettine sono state cancellate dal cesello piatto largamente usato per ripassare tutto il motivo, sottili incisioni sul corpo dell'uccello denunciano la probabile influenza della lavorazione orafa<sup>14</sup>.

In un altro frammento lo stesso soggetto subisce una riduzione pur conservando vi-

vezza ed energia: è interessante notare che le tracce di cesello a pettine condotto sul piano di fondo con andamento circolare, sottolineano dinamicamente il motivo dell'uccello.

La profondità massima del solco e di conseguenza l'effetto chiaroscurale variano sensibilmente, l'esecuzione invece si mantiene costantemente accurata. Ci pare pertanto di ravvisare una raggiunta maturità espressiva nello spirito pur sempre liberamente fantasioso che caratterizza l'età di Leone III, a cui peraltro si deve ricondurre un bellissimo pilastrino decorato con figure mostruose e pisciculi raccolti in viticci snodantisi. L'elegante esecuzione, il morbido trattamento delle superfici oltre che l'assoluta originalità del motivo, senz'altro unico nel suo genere in tutta la produzione fin qui esaminata, propongono l'interessante problema dei rapporti tra gli artisti romani e l'ambiente settentrionale<sup>15</sup>.

### *Tempio della Fortuna Virile*

All'interno del tempio sono sistemati molti frammenti marmorei di epoche differenti che dovevano far parte dell'arredo presbiteriale o più genericamente sono stati rinvenuti nella zona circostante.

Alcuni pezzi sono stati murati nelle pareti dell'edificio, altri si trovano più confusamente accatastati in terra.

I frammenti sono quasi tutti in marmo particolarmente poroso: l'usura del tempo ha quindi più facilmente attenuato l'effetto del « Kerbschnitt ». Alcuni pezzi sono in realtà frammenti di epoca classica o tardo classica, rilavorati. La produzione complessivamente si presenta piuttosto eterogenea, tuttavia si possono costituire tre gruppi, distinti, a nostro parere, anche cronologicamente<sup>16</sup>.

Un primo gruppo comprende frammenti che si caratterizzano per una decorazione ad archetti doppi con l'interno « a guscio ». Il morbido trattamento delle superfici è ottenuto con l'uso esteso del cesello a lama arrotondata, mentre quasi inesistenti sono le tracce di cesello a pettine, reperibili solo lungo i bordi degli archetti.

Questo gruppo viene dubitativamente datato dalla Melucco al secondo quarto del sec. IX. Il motivo tipologico e l'effetto della resa plastica fanno riferire questi frammenti all'epoca adrianea soprattutto in base al raffronto con l'analoga decorazione sull'architrave dell'iconostasi di S. Maria in Cosmedin. La sequenza dei doppi archetti si ritrova pure, sebbene in versione molto più irregolare su un frammento di cornice proveniente dal chiostro di S. Giovanni in Laterano.

Un secondo gruppo di frammenti presenta una decorazione geometrica ormai piuttosto consueta e familiare: un nastro bisolcato formante losanghe, cerchi, occhielli variamente intersecantisi e annodati (fig. 251).

Il repertorio viene completato da fregi a trecce formati da due o tre nastri bisolcati. Il piano di fondo è generalmente uniforme, trattato con cesello a pettine; le tracce di punta (mm. 2-3) si ritrovano sia sul piano di fondo, sia sul motivo; la profondità massima del solco varia da cm. 1 a cm. 2, la minima rimane piuttosto costante nei valori di mm. 2.

Ci sembra del tutto verosimile pertanto attribuire tali frammenti all'epoca considerata in cui tale tipologia trova la sua più indiscussa affermazione.

Nell'ambito del terzo gruppo, di tendenza naturalistica, può essere estremamente interessante notare un progressivo affinamento del gusto nella resa dei particolari dei fiori. Purtroppo l'estrema frammentarietà del materiale, se ci permette di condurre piuttosto agevolmente una analisi tecnica, ci limita fortemente in un discorso più genericamente tipologico o di attribuzione.

Alcuni frammenti mostrano una composizione più libera e semplice, con fiori a rosette delineati a leggeri solchi, formati da tre o quattro petali, coordinati dallo svolgersi di un cordone; oppure sequenze di cerchi desinenti in fiorellini a cinque petali, con gli spazi di risulta occupati da altri fiorellini a tre petali con stelo. La lavorazione del fondo è molto trascurata, gli strumenti usati sono solo la punta e cesello a lama arrotondata: gli effetti di chiaroscuro risultano morbidamente modulati. Anche per tali frammenti la Melucco propone il secondo quarto del sec. IX. In altri frammenti il fiore è inscritto in un motivo geometrizzante, un nastro bisolcato, formante cerchi o intrecci (fig. 246). In due frammenti il cuore della rosetta risulta notevolmente approfondito rispetto al piano di fondo, che in qualche frammento si presenta particolarmente liscio ed uniforme. Interessante è notare che il fiore non occupa più, come sempre si è verificato finora, tutto lo spazio delimitato dall'intreccio geometrico, ma tende a lasciare parte della superficie libera non assecondando la forma dell'intreccio esterno. La particolare attenzione e precisione della resa della rosetta sono caratteristiche di un esiguo numero di frammenti lavorati a punta e pettine molto sottile, specie lungo i bordi dei petali. Ci sembra di ravvisare in questa tendenza ad una certa raffinatezza espressiva, un momento più maturo rispetto alla più incerta esuberanza propria dell'età di Leone III. L'intento più espressamente descrittivo, la grande abilità nell'uso della strumentazione, dimostrano a questo punto la padronanza di un linguaggio e di un repertorio ormai ampiamente sperimentato<sup>17</sup>.

In conclusione, presentiamo la scheda relativa alla lastra integra del ciborio ostiense, per esemplificare meglio il tipo di indagine stilistica tecnica eseguita su tutta la produzione considerata.

## I

*Dimensioni:* lung. cm. 82; larg. cm. 185; spessore cm. 8.

*Collocazione attuale:* Castello di Giulio II ad Ostia Antica.

*Materiale:* marmo bianco italico.

*Segni di adattamento architettonico:* si tratta di una lastra di ciborio che reca nell'intradosso dell'arco tre ganci. Nell'attuale sistemazione non si notano i fori di raccordo presenti sul retro.

*Stato di conservazione e rimaneggiamenti:* il pezzo è integro ad eccezione di lievi sbreccature sul bordo.

## II

*Cornice:* la cornice a listello piatto misura esternamente cm. 3,5; quella di base è di cm. 4,5; la cornice dell'estradosso misura cm. 3.

*Trattamento del piano di fondo:* il fondo presenta tracce di scalpello a pettine condotto sulla superficie nei due sensi, con effetto di quadrettatura.

*Profondità del solco:* minima mm. 3 nel solco interno del nastro; massima mm. 7.

*Lavorazione del retro:* nessuna; la superficie è stata levigata con la raspa.

*Strumenti impiegati:* punta, che ha lasciato tracce residue sul fondo, cesello a pettine impiegato per il kerbschnitt e condotto nei due sensi sul piano di fondo.

*Dimensioni della punta:* mm. 2.

*Grado di pulitura:* la pulitura si è limitata all'uso sommario del cesello a pettine.

*Esecuzione:* risulta sufficientemente accurata. Si notano asimmetria e incertezza compositive sul lato destro rispetto al corrispondente.

## III

*Descrizione del motivo tipologico:* la decorazione, racchiusa da una cornice a listello unico, è costituita da nastri viminei bisolcati intrecciati a formare occhielli ad ogiva in doppia fascia e cerchi concentrici annodati con bottone centrale. Gli spazi desinenti sono occupati da due fiori a giglio. Sullo spessore sinistro si legge molto malamente l'iscrizione dedicatoria: STEPHANUS INDIGNUS EPIS (copus) FECIT.

*Richiami tipologici nell'ambito del settore studiato:* la stessa decorazione compare anche se con qualche variazione sulle altre due lastre frammentarie e sulla lasra ad arco conservata al Museo ex-Lateranense.

## IV

*Spaziatura degli elementi compositivi:* la composizione si caratterizza per un notevole affollamento dei motivi tipologici, che non pregiudica però la regolarità della disposizione degli elementi.

*Uso degli effetti d'ombra:* gli effetti chiaroscurali sono piuttosto limitati.

## V

*Datazione fornita dalla critica:* poiché la stessa formula dedicatoria è stata usata nella iscrizione della lastra vaticana (SALBO BEATISSIMO DNN LEONE TERTII PAPAE STEPHANUS INDIGNUS EPIS FECIT), Testini riferisce questa e le altre due lastre ostiensi all'epoca di Leone III (795-816).

*Datazione proposta:* accettiamo la datazione proposta avvalendoci soprattutto delle analogie stilistico formali tra la lastra in questione e quella vaticana.

COORDINATRICE: Bianca Maria Sarlo.

STUDENTI: Adriana Falcone, Elvira Faraone, Nadia Giacometti, Sabina Magnoni, Loredana Mazzoli, Tina Moccia, Tiziana Musi, Caterina Vasti.

<sup>1</sup> A. MELUCCO VACCARO, *La diocesi di Roma. Corpus della scultura altomedioevale*, t. VII, 3, Spoleto 1974, pp. 223-243.

<sup>2</sup> S. Ger., Ep. 66, II, in P. L., 22 col. 645 (Migne).

<sup>3</sup> Fevrier, *Mel. d'Arch. et d'Hist.*, 1958, p. 36 segg. E' possibile che si tratti invece proprio della basilica di S. Ippolito, le cui tracce sono state reperite dal prof. Testini in un recente scavo nella zona. Lo xenodochio è da tempo sparito sotto i rovi della tenuta Sforza Cesarini, già Torlonia.

<sup>4</sup> G. B. DE ROSSI, *Bull. Arch. Crist.*, 1866, pp. 37-51.

<sup>5</sup> *Liber Pontificalis*, ed. DUCHESNE, 1957, t. II, p. 9, XXX; p. 12, XLII.

<sup>6</sup> P. TESTINI, *Sondaggi nell'area di S. Ippolito all'isola Sacra*, in *Atti Pont. Acc. Rom. di Arch.*, 1970; e « Nuovi sondaggi, ecc. », in *Atti Pont. Acc. Rom. di Arch.*, 1971-72. Per tutto il repertorio dei frammenti rimandiamo alla pubblicazione: « Per la storia dell'isola Sacra », 1975, della Soprintendenza alle Antichità di Ostia, curata dall'Istituto di Archeologia Cristiana.

<sup>7</sup> P. TESTINI, *Per la storia*, ecc., p. 60.

<sup>8</sup> P. TESTINI, *Per la storia*, ecc., p. 62; MELUCCO VACCARO, *Corpus*, op. cit., p. 231.

<sup>9</sup> Cfr. più avanti la scheda relativa ad una lastra.

<sup>10</sup> P. TESTINI, *Per la storia*, ecc., p. 72, ricollega tali frammenti ai rilievi con decorazione analoga di S. Martino ai Monti, S. Maria in Trastevere, S. Cecilia, S. Sabina, S. Cosimato, Ss. Quattro Coronati, S. Giovanni a Porta Latina.

<sup>11</sup> Tutto il materiale che qui succintamente presentiamo, ad esclusione dell'arco di ciborio con iscrizione, è inedito.

<sup>12</sup> Cfr. *infra*, figg. 277 e 280.

<sup>13</sup> Cfr. *infra*, p. 298.

<sup>14</sup> Per i raffronti cfr. relazione del dott. MACCHIARELLA, p. 297 e fig. 275.

<sup>15</sup> Cfr. *infra*, p. 297 e fig. 273.

<sup>16</sup> Per il complesso del repertorio fotografico riguardante tutta la produzione, si rimanda alla sopra citata pubblicazione della MELUCCO.

<sup>17</sup> Le lastre di paliotto murate nelle pareti del tempio sono state assegnate dal KAUTZSCH e dalla MELUCCO (cfr. *op. cit.*, p. 230) all'età di Leone III. In realtà, il motivo tipologico desueto, la presenza di una cornice a tre listelli modanati e digradanti, la mancanza di motivi riempitivi, l'estremo grado di pulitura, ottenuto con pomice e sabbia, ci inducono a rettificare tale attribuzione e a proporre più verosimilmente la metà del sec. IX.

## L'EPOCA DI PASQUALE I

Il nostro gruppo si è occupato essenzialmente dello studio delle sculture che si trovano in S. Prassede e in S. Cecilia.

Si è volutamente ristretto il campo d'indagine a questi due monumenti per concentrarlo lì dove esso sembrava essere più promettente.

Due noti passi del « Liber Pontificalis », che qui di seguito riportiamo, attestano come le due chiese da noi prese in esame siano state costruite « ex novo » durante il pontificato di Pasquale I.

Il « Liber », riferendosi a S. Prassede, afferma tra l'altro che il pontefice « in alio non longe demutans loco, in meliorem eam dudum fuerat erexit statum »<sup>1</sup>.

Lo stesso testo per S. Cecilia afferma che « ... dato studio operis in loco eodem magnifico opere novam construere ecclesiam cepit et perficere satis meliorem quam fuerat studuit »<sup>2</sup>.

La scelta di questi due complessi non è dunque casuale: si tratta, evidentemente, di casi, piuttosto rari, di integrali decorazioni marmoree eseguite espressamente dalle botteghe (probabilmente le più qualificate del momento) che operarono sotto Pasquale I. Essi si prestano, dunque, meglio di ogni altro esempio, allo studio ravvicinato del lavoro delle botteghe, in un momento in cui queste, in rapporto alle committenze, dovettero essere più numerose e particolarmente ben organizzate.

### A) S. Prassede.

A S. Prassede ci troviamo di fronte a quattro lastre rettangolari e a numerosi frammenti. Vedremo poi, a parte, le sculture che adornano il sacello di S. Zenone. Le quattro lastre non conservano integra la fascia perimetrale ed è quindi molto difficile ricostruirne esattamente le dimensioni originali. Si è tentato di arrivarvi per deduzione; a tale scopo si sono prese le misure della cornice, dove è stato possibile. Essa è sempre composta da una fascia di tre listelli a « dente di sega » contornata esternamente da una fascia piatta. Questo tipo di cornice, sempre presente nelle nostre quattro lastre, è confermata anche da altri cinque frammenti in cui è riscontrabile e la si ritrova quasi sempre, anche a S. Cecilia.

Purtroppo non solo non è sempre possibile misurare con precisione la fascia piatta (perché spesso scalpellata in epoca posteriore) ma anche le fasce a tre listelli a « dente di sega » contornata, esternamente, da una fascia piatta. Questo tipo di cornice, sempre presente nelle nostre quattro lastre, è confermata anche da altri cinque frammenti, in cui è riscontrabile; la si ritrova quasi sempre, anche a S. Cecilia.

Purtroppo non solo non è sempre possibile misurare con precisione la fascia piatta (perché spesso scalpellata in epoca posteriore), ma anche le fasce a tre listelli a « dente di sega » presentano misure variabili<sup>3</sup>. S'è pensato, quindi, di poter giungere a qualche risultato misurando il rettangolo definito dal listello più interno della cornice. Si sono ottenute così delle misure che variano in altezza da un minimo di cm. 65 ad un massimo di cm. 85. La larghezza dello stesso rettangolo oscilla da un minimo di m. 1,92 ad un massimo di m. 2,01. Due di queste lastre, appunto, pur rappresentando una tipologia quasi identica, che fa pensare ad una derivazione da uno stesso cartone, presentano delle misure interne alla cornice che, se sono tollerabili in larghezza (da m. 1,95 a m. 1,93), differiscono molto in altezza (da m. 0,65 a m. 0,85). Dal che si può dedurre, anche in base all'ipotesi avanzata dal Krautheimer riguardo l'antico assetto del presbiterio, che fossero destinate a zone diverse della recinzione presbiteriale.

Il motivo di queste due lastre consiste in due quadrati intrecciati posti nella parte centrale della lastra e in due losanghe ai lati. All'interno dei due quadrati intrecciati si trova una croce greca decorata a guilloche, altre due croci si trovano nelle due losanghe laterali; inoltre altre quattro piccole croci ad apici gigliati le troviamo negli spazi fra il motivo centrale e le losanghe laterali, il tutto completato da gigli lanceolati, rosette a otto petali e rosette rotanti.

Dunque, a dispetto delle diversità di dimensioni in altezza, il motivo ispiratore dovette essere, chiaramente, il medesimo; ma proprio perché destinate a zone diverse del presbiterio si dovette, evidentemente, ripetere, nelle dimensioni richieste, il cartone e allora si preferì variare il motivo, passando da una formulazione più statica e simmetrica ad un'altra più mossa e dinamica. Nell'una, infatti, gli apici gigliati sono in asse con i lati del quadrato, mentre nell'altro si dispongono sulle diagonali, concatenandosi alle croci gigliate che, anziché essere ortogonali al piano della lastra, sono disposte obliquamente; al fine di compensare il moto centrifugo delle direttrici della composizione che si sarebbe, così, venuto a determinare nella seconda lastra, si è affollato, quasi nel timore di « perdere il centro », il motivo centrale con altri motivi riempitivi (nodi gordiani all'interno e rosette rotanti all'esterno) mentre sostanzialmente invariate sono rimaste le croci entro losanghe ai lati. Risulta evidente, dal confronto, che il motivo era attentamente studiato nella fase progettuale dell'allestimento del cartone, anche se poi all'atto della pratica realizzazione potevano intervenire difficoltà di esecuzione o elementi accidentali difficilmente definibili che potevano condurre a qualche lieve alterazione del progetto stesso; come è qui il caso del giglio in basso a destra della prima lastra (fig. 256), disposto, diversamente dagli altri, sulla diagonale del quadrato, che, forse, però, dovette « provocare » (casualmente?) la seconda formulazione del medesimo motivo.

Noi crediamo che questi elementi non vadano trascurati nell'analizzare la mentalità e la cultura che stanno alla base di questi manufatti.

Le croci sarebbero state scalpellate per non essere calpestate. Inoltre, la stessa scalpellatura di croci si ritrova in alcuni frammenti di S. Prassede ed anche in due pezzi di S. Cecilia. Altri pezzi non abraso probabilmente perché riutilizzati altrove mostrano, ben

visibile, il lavoro dello scalpello a pettine. Questo tipo di scalpello veniva usato, prevalentemente, per il taglio nettamente angolato del « Kerbschnitt », e cioè per tutti quei motivi in cui si richiedeva un rilievo a sezione triangolare, sia in positivo che in negativo; questo tipo di scalpello veniva usato in senso quasi ortogonale rispetto agli spigoli, come si può vedere alla fig. 255; la maggiore o minore inclinazione di questa direzione era dovuta al modo in cui si teneva lo strumento nella mano; ciò faceva sì che, nei casi in cui era necessario ottenere un motivo circolare, si agiva in modo che le tracce rigate lasciate dallo scalpello a pettine assumessero un andamento spiraliforme. Si può constatare che la strumentazione di quest'epoca era ridotta ai soli scalpelli: piatto e a pettine, alla punta e solo raramente al trapano. Comunque, le tracce più evidenti e numerose osservate nelle sculture del nostro gruppo si riferiscono allo scalpello a pettine<sup>4</sup>.

Si sa anche che in epoca altomedievale veniva generalmente trascurato il lavoro di rifinitura, così come lo si sarebbe fatto, in epoca classica, cioè un lavoro più raffinato di scalpello piatto, di raspa e di lima, fino all'uso di polveri abrasive per ottenere delle superfici perfettamente pulite e lucide. Un solo esempio di « smoothing » completo abbiamo a S. Prassede: esso si limita alla sola lapide dedicatoria di Pasquale I nel portale di ingresso alla Cappella di S. Zenone. Quindi, trascurando questo lavoro di rifinitura ne risultava una tecnica di esecuzione estremamente semplificata e abbastanza rapida. Nelle sculture da noi esaminate non ci sono tracce di decorazione colorata. Nei casi in cui questa è stata riscontrata dai colleghi degli altri gruppi di studio si è potuto osservare che essa è composta da un sottile intonachino costituito da uno scialbo di calce su cui venivano stesi i colori disciolti in acqua. Era questo il cosiddetto pseudo-affresco o fresco secco. In esso il legante che teneva insieme il pigmento era appunto la calce idratata come nel vero affresco. Non c'è ancora capitato, però, di constatare, attraverso l'analisi chimica, che il colore in polvere potesse essere amalgamato anche da colle animali o da grassi e che quindi, in questi casi, non fosse necessario l'intonachino. E' da dire, inoltre, che l'intonachino non solo necessitava di una superficie scabra per poter far presa su di essa, ma che, per quanto sottile fosse il suo spessore, esso era pur sempre sufficiente a colmare le rigature dello scalpello a pettine. Ne discenderebbe che il lavoro di pulitura fosse volutamente trascurato essendo, appunto, prevista la applicazione dell'intonachino.

#### B) *S. Zenone.*

La datazione dei pezzi scultorei del sacello di S. Zenone presenta alcuni punti controversi. Noi qui accettiamo senz'altro le datazioni proposte dalla Pani Ermini nel volume del « Corpus della scultura altomedioevale »<sup>5</sup> da lei redatto; in esso si afferma che in quasi tutto il sacello sono stati riutilizzati pezzi di spoglio antichi e altomedievali, questi ultimi di epoca immediatamente precedente al periodo da noi studiato.

In tutto il complesso è accertato un solo pezzo sicuramente databile all'età di Pasquale I. Questo è da riconoscersi nella base di colonna, nell'interno a destra dell'ingresso. Ciò è anche confermato dal fatto che la base di colonna, attribuita a papa Pasquale I, è l'unica che si adatta con precisione alla misura richiesta nell'impiego (fig. 253). I motivi sulla base di colonna presentano forti analogie con le altre due basi: si tratta infatti di un cantaro da cui fuoriescono tralci di vite e al centro presenta una palmetta: utile è il confronto tra la base che noi pensiamo pasqualiana e una delle altre due, quella a sinistra dell'altare (fig. 250). Notiamo, nella nostra base, notevole e molto frequente l'uso del cesello a pettine.



Il suo uso frequente fa sì che il motivo risulti più secco e tagliente e senza dubbio lucidamente astratto.

La base di colonna a destra dell'altare è chiaramente databile al VI sec. (come la Panni Ermini sostiene) ed è da collegare con il pezzo aggiunto sotto la base a sinistra dell'altare; quest'ultimo pezzo presenta la particolarità di avere una faccia in parte non finita: in essa (fig. 249) è chiara la tecnica dell'esecuzione, consistente in una prima delineazione eseguita a punta; a questa operazione si faceva seguito con la liberazione del piano di fondo. Seguiva poi la rifinitura interna del motivo. Questa terza fase è testimoniata in un piccolo particolare non portato a termine nella base sovrastante il pezzo in questione, dove, appunto, un piccolo grappolo d'uva non ha ricevuto la necessaria separazione interna fra gli acini.

### C) *S. Cecilia.*

A S. Cecilia, nonostante la difficoltà costituita dal fatto che non abbiamo trovato nessuna lastra intera, ma solo frammenti, ci è stato possibile istituire una prima generale suddivisione tra due frammenti seppur di non piccole proporzioni, che sicuramente dovevano appartenere a lastre rettangolari e gli altri che potevano far parte sia di lastre quadrate che di rettangolari. Inoltre, importante per noi è stato il rinvenimento di due pilastrini, perché ci ha permesso, attraverso la loro misurazione, di poter azzardare un'ipotesi ricostruttiva<sup>6</sup>.

Le due lastre rettangolari, ora frammentarie, sono<sup>7</sup>: una che presenta un motivo di girali che si dipartono simmetricamente dal centro e un'altra, divisa in due zone da un motivo a guilloche presenta cerchi annodati con, all'interno, due diverse disposizioni di gigli lanceolati. In queste lastre, come in tutte quelle del periodo di Pasquale I, è molto evidente l'uso dello scalpello a pettine, presente in vari punti delle lastre, sia nella cornice che nel motivo tipologico. Tra gli altri frammenti ci sembra molto interessante, ai fini del nostro studio, quello (fig. 254) che presenta il motivo della losanga inscritta nel cerchio e attraversata da due diagonali a guilloche, il cui centro è una rosetta rotante, e, alla estremità delle diagonali, troviamo apici gigliati; negli spazi della losanga troviamo inoltre gigli a « capitello eolico ». Questo stesso motivo tipologico è presente in una lastra intera di S. Prassede (fig. 252). Ma il trattamento del motivo rivela sensibili diversità, che possono far pensare, per lo meno, a fasi diverse nella produzione della medesima bottega.

Le diversità sono sia di repertorio che di esecuzione. I cartoni, sicuramente eseguiti « ad hoc », sembrano scrupolosamente seguiti, con una sicurezza nell'uso degli strumenti, che non sempre o, almeno, non allo stesso modo, è riscontrabile nelle lastre di S. Prassede. In particolare il cesello a pettine risulta impiegato con ineccepibile coerenza, sicché la lavorazione a « Kerbschnitt » ne acquista in nitidezza e regolarità. Il repertorio si arricchisce, anche, di motivi nuovi, specie nei pilastrini. Dalla fig. 254 risulta che il motivo del « Korboden » è ripreso in ogni particolare, ma con più consumata perizia nell'impiego degli strumenti e procedendo ad una più sintetica semplificazione delle proporzioni nella disposizione degli elementi e più netto risalto plastico nel rilievo. Al confronto, le lastre frammentarie che misurano m. 2,14, doppie, cioè, rispetto a quella su esaminata, presentano un effetto più pittorico, sia quella con motivo di « Wellenrunden », come bene lo definisce il Kautzsch, sia quella con cerchi annodati che contengono croci gigliate e gigli rotanti; in queste, infatti, risulta più accurata la rifinitura dei solchi con il cesello piatto e sottilmente curato l'incastro dei motivi. Proprio a questo proposito è da osservare che

nell'ultima lastra citata il motivo riprende, sintetizzandolo, in una formulazione ormai matura e coerente, quello delle due lastre di S. Prassede sopraconsiderate.

Il Kautzsch riteneva che la stessa bottega operante nelle due lastre di S. Cecilia fosse poi attiva a S. Sabina, qualche anno dopo, sotto il pontificato di Eugenio II. In effetti molte delle caratteristiche tecniche esaminate nel materiale di S. Cecilia si riscontrano in quelle di S. Sabina e la rintracciata linea di continuità che collega le opere scultoree di S. Prassede, S. Cecilia e S. Sabina mostra l'evolversi coerente di una bottega medesima che, nel giro di poco più di un decennio, si organizza in modo davvero sorprendente, sia nella formulazione originale dei cartoni, sia nel loro impiego, mentre, contemporaneamente, si perfeziona e si qualifica la maestranza artigianale, sempre più sicura e padrona dell'uso degli strumenti e nel trattamento della superficie scultorea. Da S. Prassede a S. Sabina si è potuto riscontrare un costante aumento del rapporto di profondità (3:10 a E. Prassede e S. Cecilia, 3:12 a S. Sabina) e un sempre più appropriato impiego del cesello piatto. Tuttavia, nell'ambito delle medesime botteghe è possibile fare interne distinzioni tra tendenze diverse, come nel caso, già accennato, di S. Cecilia, tra le lastre di forma pressoché quadrata e quelle rettangolari « doppie ».

## LASTRA MARMOREA

### I

*Dimensioni:* lunghezza cm. 202; larghezza 99; pr. 6 cm.

*Collocazione attuale:* Cappella del Crocefisso a S. Prassede.

*Materiale:* marmo bianco.

*Destinazione originaria:* pluteo di recinzione presbiteriale.

*Stati di conservazione e rimaneggiamenti:* tranne una breve spaccatura lo stato di conservazione è discreto e la lastra non presenta rimaneggiamenti.

### II

*Cornice:* a sega formata da tre listelli paralleli in risalto.

*Trattamento del piano di fondo:* punta, scalpello a pettine.

*Profondità del solco:* min. 3 mm.; mass. 1 cm.

*Strumenti impiegati:* cesello piatto per solchi e cesello a pettine per il fondo e la cornice. Il grado di conservazione attuale non consente la massima precisione nel dettaglio degli strumenti.

*Grado della pulitura:* discreto.

*Esecuzione:* accurata e rapida.

### III

*Motivo tipologico:* è costituito da due parti simmetriche disposte in due riquadri spartiti da una cornice decorata con treccia a matassa. Ogni parte è formata da un grosso cerchio il cui bordo presenta un lieve solco, attraversato da due diagonali con decorazione a

treccia terminanti con gigli lanceolati. All'incrocio le diagonali si risolvono in un cerchio contenente un'elica ruotante. Inscritto nel cerchio maggiore e intersecantesi con le diagonali è un quadrato solcato anch'esso come il cerchio. Negli spazi rimasti liberi tra il quadrato e le diagonali si inseriscono altri quattro motivi gigliati a capitello eolico.

*Richiami tipologici nell'ambito del settore studiato:* lo stesso motivo si ritrova in un frammento coevo situato sotto il portico di S. Cecilia in Trastevere.

## IV

*Spaziatura degli elementi compositivi:* spaziatura ampia e ordinata.

*Uso degli effetti d'ombra:* l'uso degli effetti d'ombra è impiegato solo per mettere meglio in risalto i motivi lineari.

## V

La datazione è riconducibile sicuramente (testi e motivi stilistici e tipologici) al periodo del pontificato di Pasquale I.

## LASTRA MARMOREA

## I

*Dimensioni:* lung. m. 1,92; largh. cm. 30; spess. cm. 8.

*Collocazione attuale:* Cappella del Crocefisso in S. Prassede.

*Materiale:* marmo bianco.

*Destinazione originaria:* recinzione presbiteriale.

*Stato di conservazione e rimaneggiamenti:* si tratta di un frammento di pluteo fortemente danneggiato.

## II

*Cornice:* la cornice è larga 18 cm. e presenta una prima fascia liscia mentre il resto è lavorato con quattro solchi a dente di sega.

*Trattamento del piano di fondo:* a punta e a cesello a pettine.

*Profondità del solco:* massima 10 mm.; minima 3 mm.

*Strumenti impiegati:* punta, cesello a pettine.

*Dimensioni della punta o della lama:* mm. 2 punta; mm. 8 cesello a pettine.

*Grado della pulitura:* buono.

*Esecuzione:* per quanto è possibile vedere, trattandosi di un frammento l'esecuzione sembra accurata e rapida.

## III

*Motivo tipologico:* Il più del frammento è costituito dalla cornice. Il resto sembra indicare la presenza di un motivo costituito da due parti simmetriche con cerchi circoscritti

ad un quadrato ed inscritti in un'ampia riquadratura. Il motivo era arricchito da gigli e da trecce. Le riquadrature maggiori erano separate probabilmente da archi formati da un nastro bisolcato intrecciantesi e rosette ruotanti.

*Richiami tipologici nell'ambito del settore studiato:* il motivo sembra inserirsi in una serie di plutei analoghi anche se non identici, con la stessa struttura decorativa fondamentale. Il motivo dei cerchi, dei quadrati inscritti, dei gigli, delle trecce e delle rosette è presente in altri plutei della stessa S. Prassede e nei frammenti a S. Cecilia, anche se usati in maniera leggermente diversa.

#### IV

*Spaziatura degli elementi compositivi:* dato lo stato frammentario non è possibile stabilire la spaziatura con esattezza. Sembra comunque che dovesse essere una composizione moderatamente fitta e con elementi inseriti a riempimento degli spazi vuoti.

*Uso degli effetti d'ombra:* il lavoro della cornice a « Kerbschnitt » consente un uso notevole delle ombre radenti in questa e nei nastri solcati. Per il resto non sono possibili notazioni precise.

#### V

La datazione proposta è quella del periodo di Pasquale I.

COORDINATORI: *Gianni Blanco, Paolo Ferri.*

STUDENTI: *Enrico Bassan, Rossella Gallo, Giovanna Lucci, Alessandra Sorrentino, Maria Antonietta Quartapelle, Letizia Sorrentino.*

<sup>1</sup> *Liber Pontificalis*, ed. DUCHESNE, Paris 1955, p. 54.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>3</sup> La larghezza totale del motivo a tre « denti di sega » (esclusa la fascia piatta) varia da un minimo di cm. 8 circa ad un massimo di cm. 10 circa.

<sup>4</sup> Le misure rilevate degli strumenti sono in media: punta mm. 2; scalpello a pettine da mm. 8 a mm. 10; cesello piatto mm. 8; punta del trapano mm. 6.

<sup>5</sup> L. PANI ERMINI, *La diocesi di Roma*, Corpus della scultura altomedievale, VII, 1, Spoleto, 1974.

<sup>6</sup> Le misure dei pilastrini sono: altezza circa m. 1; larghezza m. 0,25; spessore m. 0,21; l'incastro laterale, destinato a fermare le lastre è di circa cm. 7.

<sup>7</sup> R. KAUTZSCH, *Die römische Schmuckkunst in Stein von 6. bis zum 10. Jahrhundert*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, V, 1941, fig. 18.

## NOTE SULLA SCULTURA IN MARMO A ROMA TRA VIII E IX SECOLO

GIANCLAUDIO MACCHIARELLA

Queste brevi note tratteranno di alcuni problemi emersi nel corso del seminario sulla tecnica e il linguaggio della scultura a Roma tra VIII e IX secolo, svolto nel corso dell'Anno Accademico 1975/76. In altra parte di questi Atti i lettori potranno trovare le relazioni più dettagliate sul lavoro svolto dai singoli gruppi di studio (composti di ricercatori e di studenti); qui troveranno posto, invece, alcune osservazioni di carattere più generale che riguardano la tecnica d'esecuzione impiegata dai lapicidi, l'organizzazione del lavoro nelle botteghe ed infine problemi di datazione e di ricostruzione di alcuni complessi scultorei romani.

Va sottolineato preliminarmente, tuttavia, che queste osservazioni sono strettamente pertinenti al periodo cronologico indicato e che esse si riferiscono ad uno studio più ampio, ora solo agli inizi, che si ha intenzione di portare avanti; pertanto molte delle cose che qui dirò potranno essere confermate o contraddette dalle ricerche successive, ma ciò che preme, innanzitutto, è sperimentare concretamente la validità di un metodo che vada oltre il criterio tipologico – oggi ancora il più diffuso – dello studio di queste sculture e punti alla conoscenza dell'elaborazione e dei mutamenti del linguaggio di questi manufatti attraverso lo studio il più aderente possibile alla loro realtà artigianale: progetto, sperimentazione, prassi esecutiva e organizzazione del lavoro di bottega.

Ciò premesso, inizierò da alcune osservazioni attinenti alla strumentazione, studiata direttamente « sui pezzi » attraverso le tracce, spesso assai vistose, che gli arnesi impiegati vi hanno lasciato. E' chiaro che qui ci atterremo strettamente all'esame degli strumenti di modellazione della scultura e non a quelli di ricavo e sbazzatura della pietra, anche perché, come è noto, la stragrande maggioranza dei marmi impiegati nelle sculture altomedioevali romane è di reimpiego e quindi, per lo meno, già ampiamente ricavati e sbazzati.

La punta, strumento fondamentale del lapicida, può essere di varie dimensioni; più grossa nella sbazzatura della pietra, riscontrabile agevolmente sul retro non lavorato delle lastre, più ridotta nel ricavare i piani di fondo e ancora più piccola (circa 2 mm. in media all'estremità) le rare volte che essa è impiegata per delineare anche i motivi decorativi. Nel c.d. paliotto di Santa Maria in Cosmedin (VIII secolo, fig. 257) l'effetto della punta è ancora largamente riscontrabile non solo sul piano di fondo, che si è tentato poi di levigare alla bell'e meglio con l'uso, probabilmente, di una raspa, ma anche sul corpo del pavone, sul giglio, sul braccio della croce, con quell'effetto di « ammaccamento » della superficie scultorea, che deriva, essenzialmente, dall'impiego quasi esclusivo della punta che sbazza e immediatamente delinea nei suoi contorni essenziali l'immagine, con una « tremolante » irregolarità che tecnicamente si spiega per il fatto che la punta non è, ovviamente, strumento di precisione o di rifinitura, ma, usata opportunamente, secondo varie inclinazioni, può servire massimamente alla modellazione.

E' chiaro che al lavoro della punta deve poi seguire quello di un altro strumento che provveda a levigare la superficie e ad esporla uniformemente alla luce. In quel caso, come si è detto, è probabile che allo scopo si siano impiegati lo scalpello piatto e la raspa, ma in sculture più tarde, come in questa lastra di Santa Sabina (del tempo di Eugenio II, fig. 259) è testimoniato l'uso, in tal senso, dello scalpello a pettine, le cui tracce sono ben visibili, compatte e uniformi, sopra quelle della punta, sul piano di fondo. In genere, comunque, la punta resta il primo e fondamentale strumento per abbozzare la scultura nei suoi valori fondamentali (piani e rapporti di profondità).

Lo strumento più usato nella scultura del periodo in esame è però, senza dubbio, lo scalpello a pettine, che ha un aspetto analogo al normale scalpello piatto, solo che lavora con tre o quattro punte, a pettine appunto, contemporaneamente, il che gli conferisce maggiore presa sulla pietra ed idoneità ad essere impiegato su superfici uniformi e compatte e, in particolare, a modellare gli spigoli vivi. Infatti nella scultura classica esso è impiegato essenzialmente per modellare le cornici a listello dei rilievi oppure per rimuovere, su superfici abbastanza larghe, i segni degli strumenti impiegati precedentemente.

Nella scultura altomedioevale in esame questo strumento viene sistematicamente e programmaticamente impiegato in vario modo. Innanzitutto esso è lo strumento ideale per la resa del « Kerbschnitt » che, essendo a sezione triangolare, può ben essere reso dal lavoro dello scalpello a pettine, usato per lo più con un'impugnatura a 45° rispetto al piano orizzontale del rilievo. E' un uso che si può leggere bene in questo particolare di una lastra con motivo a « Korbboden » dal portico di Santa Cecilia in Trastevere (fig. 258). Sulla cornice a denti di sega lo scalpello a pettine lavora incidendo il marmo con una inclinazione costante di 45° e in direzione diagonale rispetto al centro della composizione. Si distinguono nettamente, a ridosso dei gradini formati dal dente di sega, i forellini provocati dall'urto delle punte dello scalpello a pettine al termine del breve e continuo percorso impressogli dal lapicida in rapida successione. Lo stesso procedimento è impiegato sui piani inclinati e piatti del cerchio del « Korbboden », ma usando uno strumento di più ridotte dimensioni, con una lama di circa 1 cm. In questo modo la luce radente rende una rapidissima successione di luce-ombra, particolarmente sottolineata dal rapprendersi della luce sulle superfici tutt'altro che levigate, ma uniformemente trattate « a pettine » dei piani del rilievo. Un gioco astratto, di lucida razionalità, sottilmente calcolato ed eseguito con perizia ormai consumata.

Tuttavia, preme sottolineare anche l'innovazione tecnica sostanziale insita in questo procedimento, rispetto all'impiego che di questo strumento si fece in età classica. Lo scalpello a pettine, già strumento intermedio tra la punta e lo scalpello piatto nella scultura antica o limitato, nell'uso, all'esecuzione delle cornici architettoniche dei rilievi, diventa, nella scultura altomedioevale romana degli inizi del IX secolo, non solo lo strumento principale del lapicida, ma vi trova un impiego versatile e coerente in relazione alla rinnovata tematica del repertorio decorativo. Non a caso esso trova la sua migliore applicazione nell'esecuzione di motivi tipologici nuovi, come il « Korbboden », che a Roma non sembra comparire prima dell'età di Leone III.

Lo scalpello a lama piatta continua, ovviamente, ad essere largamente impiegato; usato dalla parte della punta, serve per incidere il solco del « Kerbschnitt », come in una nota lastra con croce sotto edicola di S. Sabina (fig. 260), ove è impiegato anche per arrotondare con plastica morbidezza i contorni della palmetta e per levigare, con una accortissima opera di « smoothing », il piano di fondo.

Strumento più difficile da individuare, poiché lascia tracce esilissime, è da supporre che esso venisse impiegato, come normalmente anche nella scultura antica, per rifinire le parti

più arrotondate, laddove il pettine non poteva certo soccorrere e per levigare il piano di fondo, dopo aver passato la lama dello scalpello a pettine; mi sembra questo il caso di questo particolare della lastra frontale del ciborio di Ferentino (fig. 261), ove sono ancora evidentissime le tracce del lavoro del pettine sul fondo, ulteriormente levigato col piatto, il quale è chiaramente impiegato, e se ne vedono ancora le tracce sotto l'occhio, nel trattamento della testa del pavone.

Più raramente si sono rintracciati i segni del trapano. Come era da attendersi essi sono stati trovati per lo più attorno ai bordi dei motivi decorativi, come in questo particolare di una lastra del Museo dell'Alto Medio Evo a Roma (fig. 262), segno che lo strumento doveva essere usato perpendicolarmente al piano del rilievo per delineare, mediante una serie di successivi forellini, i contorni del motivo. Gli interstizi tra un forellino e l'altro venivano poi fatti cadere con l'uso dello scalpello; procedimento relativamente più rapido, ma indubbiamente più laborioso, sia perché richiedeva l'aiuto di un garzone, oltre che l'opera del lapicida, sia perché, in realtà, l'intreccio spesso assai fitto e complesso dei motivi rendeva non solo inutile, ma spesso impacciato l'uso del trapano.

La scultura di questo periodo si presenta, infatti, dal punto di vista tecnologico, assai povera di strumentazione. Basti osservare che di tutta la ricca strumentazione di uno scultore antico, il lapicida romano degli inizi del IX secolo ritiene, di fatto, solo la punta, lo scalpello a pettine e lo scalpello piatto. Certo, lo richiedeva il tipo stesso della scultura, per il quale tutto il resto della strumentazione risultava assolutamente superfluo, ma è anche vero, come già, parzialmente, si è avuto modo di constatare, che quei pochi strumenti indicati vengono per lo più impiegati con notevole perizia e coscienza degli effetti che si vogliono produrre.

Rarissime, comunque, le sculture levigate e lisciate come quelle antiche; l'unico esempio di « smoothing » e lisciatura completo che si può produrre per questo periodo è la celebre iscrizione apposta sull'architrave sopra l'ingresso alla cappella di San Zenone con il monogramma di papa Pasquale. Non a caso si tratta proprio di una iscrizione in elegantissime capitali.

Ciò significa, per altro verso, che la scultura qui studiata non era destinata ad essere colorata? Il Blümel e, più recentemente, la Adam<sup>1</sup> ripetutamente affermano che non bisogna mai dimenticare che l'opera di scultura antica doveva necessariamente essere portata a un alto grado di pulitura per potere poi ricevere il sottile velo del colore. L'aspetto ruvido delle nostre sculture altomedioevali sembrerebbe suggerire la tesi opposta, cioè che non fossero destinate ad essere colorate. A questo proposito si è proceduto ad una ristretta campionatura delle tracce di decorazione colorata rinvenute e solo assai raramente l'analisi chimica, condotta dagli specialisti dell'Istituto Centrale del Restauro, ha potuto confermare trattarsi sicuramente di policromia, e comunque solo di ocre rossa mista a calce carbonatata. D'altra parte sappiamo di altre ben note sculture altomedievali che serbano ancora tracce evidentissime di policromia, come l'altare del duca Ratchis a Cividale<sup>2</sup>. Ma qui la superficie risulta assai ben levigata dallo scultore e trattata, probabilmente, con abrasivi. Riteniamo perciò che il problema resti aperto e meriti un approfondimento. Forse – e questa mi sembra l'ipotesi più probabile, ma non ancora suffragata da elementi sufficienti a provarla in assoluto – si può pensare a un modo assai diverso, rispetto all'antichità, di stendere la policromia, almeno per il periodo cronologico in questione: infatti la quantità piuttosto rilevante di calce che si mescola al pigmento può far pensare ad una presa rapida sulla pietra o sul marmo – che presentano la superficie scabra e incisa con gli strumenti sopraconsiderati – piuttosto simile alla tecnica muraria della stesura dell'intonaco che non al procedimento, ancora

non studiato in modo soddisfacente, attraverso il quale, nell'antichità, si riusciva a stendere un velo sottilissimo di colore sopra la superficie levigatissima del marmo. Si tratterebbe perciò di un problema di leganti? Scadere della tecnica per la perdita di un procedimento di bottega in uso nell'antichità o adattamento della tecnica a nuove esigenze espressive, ovvero tutte e due le cose assieme<sup>3</sup>? Per ora basti aver posto il problema: è evidente che mai come in questo caso è opportuno avere dinanzi il panorama di una casistica la più vasta possibile, sia dal punto di vista geografico che cronologico. Certo è che lo stato di pietoso abbandono in cui versa attualmente quasi tutto il materiale lapideo romano (e non solo romano), così come certe puliture troppo decise « a colpi di raschietto », non aiuteranno a risolvere il problema.

Un'altra osservazione è emersa dallo studio sin qui condotto; essa si riferisce al problema dei cosiddetti cartoni e dei modelli impiegati per la decorazione delle lastre di recinzione presbiteriale, argomento assai interessante quanto problematico per cogliere nel vivo i procedimenti di bottega e per distinguere non solo la maggiore o minore organizzazione delle stesse, ma anche il tipo di committenza alla quale queste erano chiamate a rispondere.

In generale è possibile distinguere tre diversi tipi di procedimento. Il primo riguarda l'esistenza di cartoni eseguiti appositamente per l'arredo marmoreo delle chiese, su misure commissionate allo scopo e pertanto armonicamente rispondenti alle esigenze architettoniche. Sembra questo il caso, tra gli altri, dei cartoni che dovettero essere confezionati appositamente per molte delle lastre di recinzione del coro di Santa Sabina: in molte di esse la perfetta rispondenza simmetrica dei motivi e il loro naturale contenimento entro i limiti della cornice non lascia adito a dubbi (fig. 264). E' anche questo il caso di molte delle lastre oggi appese alle pareti del portico di Santa Cecilia in Trastevere e attribuibili alla costruzione di papa Pasquale: esse rispondono costantemente alla misura (comprensiva della cornice a dente di sega, ma senza fascia esterna, cioè le dimensioni presumibili del cartone) di m. 3,14, cioè 7 p.r. e 1/2 di lunghezza e m. 1,6 cioè 4 p.r. e 1/2 di altezza, mentre altre lastre di forma pressoché quadrata presentano il lato, ovviamente, di m. 1,4-1,6, cioè ancora 4 p.r. e 1/2 circa. Pur con qualche lieve irregolarità è possibile riscontrare le medesime misure nelle lastre della cappella del Crocefisso a Santa Prassede, cioè un'altra basilica eretta praticamente ex-novo da papa Pasquale. Si può parlare allora di standardizzazione dei procedimenti di bottega, in rapporto con la fissazione della tipologia architettonica degli edifici chiesastici dell'epoca di papa Pasquale? Architettura e arredo liturgico in pietra procedono forse di pari passo ad una formulazione coerente delle tipologie, tale da giustificare, anche in questo caso, la definizione di « rinascenza pasqualiana »? E inoltre: sarà, forse, da rintracciare nella ripetizione del numero 7 e del numero 4, nelle misure in piedi romani di queste lastre, una allusione simbolica alla mistica cristiana dei numeri?

Sono tutte domande alle quali non mi sento ancora di dare una risposta definitiva. Altre e più approfondite ricerche sono necessarie in questo campo irto di difficoltà e di pericolose insidie.

Un secondo tipo di cartone è inoltre possibile, forse, distinguere. Un cartone che potremmo definire « standard », cioè di misure prefissate, indipendenti dall'adattamento architettonico cui dovevano essere destinate le lastre. Cioè, una sorta di repertorio di cartoni già pronti, di misura media, che costituiscono patrimonio specifico della bottega. Sembra questo il caso di una lastra da Santa Sabina (fig. 265) in cui il motivo decorativo (albero della vita, con croci all'interno dei girali) risulta tutto spostato sulla destra e non tangente il bordo inferiore della lastra. I vuoti che così si verrebbero a creare vengono colmati o con mo-



tivi gigliati o ingrossando le volute inferiori. Nella lastra a fianco, che ripete il medesimo motivo decorativo, ma su otto croci per linea (fig. 264), anziché sei, il cartone dovette essere realizzato espressamente per quella destinazione, poiché non vi compare alcun riempitivo.

Assai istruttiva per questo tipo di cartone, cioè il cartone « standard », mi sembra una lastra da Santa Maria in Trastevere, in cui il lapicida non si preoccupò di colmare lo spazio rimasto vuoto alla destra del bordo del cartone (fig. 263).

Un terzo tipo di repertori in uso presso i lapicidi dell'epoca e, probabilmente, il più usuale, doveva essere un semplice « carnet » di disegni da riportare di volta in volta sulla pietra. Il caso può essere bene identificato, tra l'altro, da una lastra con iscrizione, già pubblicata dal Silvagni, menzionante il vescovo Rinaldo (dopo l'826) dal lapidario del duomo di Anagni (fig. 266) in cui il rozzo lapicida ha cercato di correggere l'errata impostazione della colonnina centrale della doppia edicola sotto cui sono campite due croci, aggiungendovi, solo successivamente, per riequilibrare almeno otticamente il grossolano errore, il braccio orizzontale di una terza croce capovolta, con una anomalia, rispetto al motivo tradizionale, del tutto isolata.

Fatte queste necessarie premesse di carattere generale, accennerò brevemente a quella che, sulla base delle ricerche condotte nell'ambito del seminario, può considerarsi la linea di sviluppo, sul piano tecnico, tipologico e formale, che conduce dalle opere dell'età di Adriano I, a quelle di Pasquale I.

Mi sembra indispensabile partire dalla felice intuizione della Pani Ermini<sup>5</sup> che attribuisce i quattro frammenti di ciborio, riutilizzati come transenne nei rosoni laterali della facciata di Santa Maria Maggiore, alla metà del secolo VIII, prendendo come prezioso termine « ante quem » la notizia del biografo di Leone III che riferisce che questo papa provvide a far trasportare sull'altare maggiore della basilica un ciborio proveniente da San Pietro. Onde ricorrenti, fuserole e apici gigliati in serie di archetti, sono motivi che trovano spazio nel repertorio dell'VIII-IX secolo; ma il « Flechtwerk » ad un solo filo tondeggiate è un motivo assai raro a Roma e in tutto dipendente dal repertorio ornamentale della scultura dell'Italia Settentrionale. Si può citare al raffronto, tra gli altri, un frammento di Pluteo del Museo Cristiano di Brescia con ornato a losanghe, disegnato dal semplice cordoncino liscio; datato dal Panazza al VII-VIII secolo<sup>6</sup>. Tecnicamente il rilievo è ottenuto esclusivamente con l'uso di una punta fine e di un sottile cesello piatto, ricavando dall'uso di questi strumenti un vibratile giuoco di luci ed ombre, come sottili increspature sulla superficie della lastra.

Altrettanto importante è il complesso di sculture che si conservano a Santa Maria in Cosmedin, per tentare di delineare un quadro della scultura a Roma nell'VIII secolo. La Melucco Vaccaro, che di recente lo ha attentamente studiato, ha espunto dall'attribuzione ad Adriano I alcuni pezzi importanti, come il pluteo con decorazione a cerchi annodati e quello con l'albero della vita<sup>7</sup>. Per altro verso la studiosa dichiara espressamente di non aver avuto la possibilità di controllare direttamente quei frammenti che sono malamente accatastati nel deposito a sinistra dell'abside, in un modo che certo non permette di studiarli agevolmente. Essendo stato concesso il permesso di accedere a tale deposito, si sono potute effettuare alcune verifiche che possono, in questa sede, valere come integrazione e rettifica di questa parte del Corpus.

Innanzitutto va osservato che il frammento con coda di pavone, gigli e fascia superiore ad archetti (cat. n. 104) (fig. 267) ha il retro riutilizzato e rilavorato con un motivo a maglie quadrate: questo corrisponde al cat. n. 115, cioè è presentato come pezzo indipen-

dente dal resto della lastra. Peraltro già il Giovenale, inspiegabilmente, pubblicava le due facce della medesima lastra come due lastre distinte<sup>8</sup>. Da questo dato di fatto si possono trarre almeno due ordini di considerazioni:

1) che la faccia rilavorata, attribuita dalla Melucco Vaccaro alla metà del secolo IX, può, ovviamente, considerarsi come termine « ante quem » per la datazione del recto, assai consueto, della lastra e confermare quindi la datazione di essa ad età adrianea;

2) che i rinnovamenti della suppellettile marmorea della chiesa nella prima metà del IX secolo dovettero limitarsi a parziali riparazioni dell'antica iconostasi, come è testimoniato anche da un frammento inedito che è parte di un pilastrino, ricavato nello spessore di un altro pilastrino molto probabilmente del VI secolo e decorato con girali e rosette rotanti, attribuibile forse alla prima metà del IX secolo (fig. 268).

D'altra parte lo stesso Giovenale ricordava che l'opera di Nicolò I alla metà del IX secolo non dovette esplicitarsi « negli ambienti della basilica propriamente detta, ma in quelli ad essa adiacenti e pertinenti. Dei due passi del Liber Pontificalis che la riguardano, il primo parla soltanto del Palazzo Pontificio, il secondo della Sacrestia, del Refettorio, dell'Oratorio di San Nicola di Bari e del portico »<sup>9</sup>.

Si può dunque ritenere, con qualche fondatezza, che il materiale lapideo conservato nella basilica offra l'opportunità di precisare meglio le dimensioni e i caratteri dell'opera adrianea. Perciò si pone subito il problema della pertinenza, già sostenuta dal Giovenale e, più dubitativamente, dalla Melucco Vaccaro, di questo frammento al noto c.d. paliotto con pavoni che si abbeverano a due cantari ai lati di una croce a treccia (cfr. *infra*, fig. 241) che, infatti, è resecatò sulla destra, in quanto anch'esso riutilizzato – ma nel XII secolo – da Alfano, che vi fece apporre un'iscrizione col proprio nome all'interno della decorazione cosmatesca. Se, dunque, fossero parti della medesima lastra, dovremmo supporre, per questa, due fasi di reimpiego, una altomedioevale, l'altra romanica. Ma il problema è che una serie di misurazioni impedisce di pensare che esse appartengano alla medesima lastra. Infatti la distanza in larghezza dal centro della croce al bordo sinistro, listato, della cornice, è di cm. 74,4; la distanza dal centro al limite destro (resecatò) è di cm. 54,5; a questi bisognerebbe aggiungere cm. 25, che è la larghezza del frammento in esame, più per lo meno 3 cm., tenuto conto che i due pezzi non sono affatto coincidenti. Il totale sarebbe, a destra, di cm. 82,5, cioè ben 8 cm. in più del lato sinistro. Ora, per quanto siano frequenti, in queste lastre, asimmetrie e scompensi compositivi, non è pensabile una tale sproporzione, tanto più che la cornice del frammento è notevolmente più larga di quella della lastra e la coda del pavone ha un'inclinazione che non combacia con quella del c.d. paliotto, come anche il disegno ricostruttivo del Giovenale dimostra<sup>10</sup>.

Ritengo perciò che il frammento sia pertinente ad una seconda lastra con pavoni e che quindi la prima non possa essere un paliotto, come comunemente si ritiene, bensì una lastra di recinzione, e sicuramente, per quel termine « ante quem » di cui si diceva, della recinzione di Adriano I.

Si può, a questo punto, tentare di procedere nella ricostruzione di questa recinzione, rivedendo così quelle che ne fornirono prima il Mazzanti, poi il Giovenale?

Osserviamo, intanto, che due lastre con i pavoni non potevano avere, per il loro contenuto iconografico, una collocazione casuale, ma devono essere state poste in bella evidenza, forse all'ingresso del recinto. Ora, lo spessore delle due lastre è di cm. 8 e noi abbiamo alcuni pilastrini, più o meno frammentari, con colonnina e capitello, decorati su tre lati, e sul quarto con un incavo, appunto, di cm. 8/9. Si tratta perciò, sicuramente, di pilastrini posti

in corrispondenza di accessi al presbiterio su cui dovevano innestarsi lastre delle dimensioni di quelle già esaminate, con i pavoni. Ciò che non risulta né dal Giovenale, né dal Catalogo del Corpus è che uno di questi pilastrini, oltre quello già noto rinvenuto nel campanile, è costituito dal pezzo catalogato al n. 119 della Melucco Vaccaro; esso presenta, oltre i due lati rispettivamente con doppio intreccio di nastro vimineo bisolcato e con cordone serpeggiante dal quale si dipartono foglie d'edera e di vite, un terzo lato, non riportato in fotografia, né citato nel testo, con motivo a elica, di notevole finezza, inciso al negativo. Dal punto di vista tecnico, questo terzo lato ci sembra di notevole importanza, perché riprende un procedimento ampiamente diffuso in ambito sia longobardo, sia visigotico, nel VII-VIII sec.; basti solo il confronto con un pilastrino frammentario del Museo Civico di Pinerolo, pubblicato dalla Casartelli Novelli<sup>11</sup>, e datato ai primi del sec. VIII. Coincidenza assai significativa, mi sembra, anche dal punto di vista culturale. Pertanto anche il lato del medesimo pilastrino da Santa Maria in Cosmedin con il motivo delle foglie di edera e di vite ci sembra più vicino, per la tecnica dell'incisione che ritaglia l'immagine sul piano, con nettezza e regolarità geometrica, al quasi analogo motivo presente nella ben nota lastra di Ursus a Ferentillo, anche se qui il rilievo bassissimo rende l'effetto meno inciso e vibrante che non nel pilastrino romano. E si osservi altresì la caratteristica presenza, negli spazi di risulta, del motivo di bottoni e perle, come ad esempio nel fregio frammentario con decorazione a matassa da San Costanzo del Villare a Dronero, pubblicato anch'esso dalla Casartelli Novelli al n. 66 del suo Catalogo e datato ai primi del sec. VIII. Ritengo, dunque, che questo pilastrino di cui si è ritrovato un altro prezioso frammento, con incasso per lastra, guarda caso, di 8 cm., e con inizio di base di una colonnina (tav. XXX) debba essere datato senz'altro all'epoca di Adriano e debba essere considerato insieme con quello ritrovato nel campanile di Santa Maria in Cosmedin (che ha le medesime dimensioni, 20 cm. di lato), parte della recinzione presbiteriale del sec. VIII. Forse l'un tipo di pilastrini adornava l'accesso principale al presbiterio, l'altro gli ingressi laterali, probabilmente dalle navatelle, se l'iconostasi attraversava la chiesa in tutta la sua larghezza.

Ma il Giovenale, che pure aveva attribuito questo secondo pilastrino con colonna e capitello alla recinzione adrianea, dissentiva dal Mazzanti nell'assegnare il celebre architrave con l'iscrizione adrianea come coronamento della pergula (cfr. *infra*, fig. 240), sia perché il sommoscapo del capitello è di cm. 24, mentre l'architrave ha uno spessore di cm. 27, sia perché l'accesso sarebbe così risultato alto meno di 180 cm. Pertanto assurdamente ritiene che l'architrave facesse parte del ciborio adrianeo! La Melucco Vaccaro, invece, spiega l'incongruenza attribuendo ad epoche diverse e quindi a recinzioni diverse l'architrave (adrianeo) e il pilastrino (metà del IX sec.).

Sulla base delle precedenti osservazioni si ritiene di poter avanzare un'altra ipotesi. Facendo riferimento alla struttura architettonica di una delle poche iconostasi ancora ben conservate dell'Alto Medioevo, quella del San Leone di Leprignano<sup>12</sup>, si può ragionevolmente supporre che tra il capitello e l'architrave vi fosse un altro elemento di raccordo, del tipo di un capitello a stampella. E difatti, nel gran bailamme del deposito di Santa Maria in Cosmedin, si è ritrovato un frammento che ben si accorderebbe a questa ipotesi (fig. 269). E' molto malconcio, largo — per quanto ora ne resta — 23 cm., spesso soltanto cm. 13, ma, come si è detto, esso è tremendamente mutilo e per di più segato lateralmente: presenta un motivo di vimini legati, per la cui datazione ritengo che nulla osti ad attribuirli all'età di Adriano, trattandosi di un motivo largamente diffuso tra VIII e IX sec. Si può dunque ragionevolmente supporre che lo spessore di questo capitello potesse servire come base di appoggio dell'architrave adrianeo sopra il capitello.

Ma quale il coronamento al centro del presbiterio?

In via del tutto ipotetica si proporrebbe di riconsiderare il frammento pubblicato dalla Melucco Vaccaro al n. 126 del suo catalogo ed assegnato ad epoca successiva a quella adrianea, senza ulteriori precisazioni (fig. 274). Esso, che va presentato capovolto rispetto all'illustrazione esistente nel « Corpus », reca ancora evidente la parte terminale di una coda di pavone, intorno alla quale cresce progressivamente di dimensioni, seguendone l'andamento curvilineo, un motivo definito dalla Melucco Vaccaro « cantari o ovuli molto degenerati », ma che sembrano piuttosto semplici archetti a doppi cordoni semplici con motivo perlato all'interno; in basso una spirale a cordone semplice conclude il motivo, mentre sullo spigolo del frammento sta un piccolo sguscio fogliato e lanceolato. Un motivo a « guilloche » completa la decorazione sul margine destro del frammento. Non ci sembra che si tratti di una lastra, dato il notevole spessore, attualmente di cm. 13 (ma non è che un frammento spezzato). Per il motivo ad archetti, rimandiamo ai capitelli della cripta del San Michele di Cremona (VII/VIII sec.)<sup>13</sup>. Così come arcaico, in questa formulazione, sembra il motivo « a sguscio » sullo spigolo, mentre la coda del pavone sembra apparentarsi strettamente per il tipo di solcature parallele, ai pavoni delle lastre su esaminate.

Pertanto due sono le ipotesi che si possono fare: dato che è senz'altro parte di un arco, o esso appartiene ad una lastra di ciborio, o appartiene all'arco centrale di accesso al presbiterio. Per quest'ultima ipotesi militerebbe il ripetersi del motivo iconografico del pavone, in sintonia con quello delle lastre.

Si può completare quest'abbozzo di ipotesi sulla recinzione presbiteriale di Santa Maria in Cosmedin all'età di Adriano I con la presentazione di un altro pezzo inedito, sicuramente un pilastrino intermedio (fig. 270): si tratta di un frammento alto cm. 92, largo 22 cm. sulla fronte e 21 cm. di fianco ove presenta due incassi di 8 cm., quindi pienamente coincidente con i pezzi analoghi già considerati; per di più anch'esso presenta in cima l'attacco della colonnina. Reca un motivo a cerchi tangenti di nastro bisolcato, attraversati da un altro nastro bisolcato che forma losanghe e termina in alto con due occhielli ad ogiva. Per il motivo, comunissimo, rimando ad un pluteo frammentario e ad un pilastrino che si trovano rispettivamente nel duomo e nell'abitazione vescovile di Sutri, entrambe datati genericamente al IX sec.<sup>14</sup>.

Nel contesto di questa recinzione così ipotizzata e con tutti i margini di dubbio che tale ricostruzione può presentare, si inseriscono altre ben note lastre, datate da tutti all'VIII sec.: quella con due animali affrontati ai lati di una palmetta e quella con motivo di intrecci a due occhielli semicircolari accostati e collegati tra loro a coppie, con motivi perlato negli spazi vuoti, confrontabile, per questo particolare, al pilastrino con foglie di vite e di edera già esposto e più precisamente al pluteo di Santa Maria in Trastevere datato dal Kautzsch all'VIII sec., insieme con quella con i pavoni<sup>15</sup> che, in realtà, dal punto di vista tecnico, nell'impiego dello scalpello piatto mostra una certa vicinanza con la lastra d'analogo motivo di Santa Maria in Cosmedin. Indubbiamente, in questo contesto, la lastra n. 109 (albero della vita) e n. 110 (cerchi annodati) ambedue con cornice a più listelli, mostrano un diverso indirizzo culturale e anche una diversa esecuzione. Infatti la Melucco Vaccaro li ha espunti dall'attribuzione all'età di Adriano tuttavia, come nei pilastrini abbiamo visto accompagnarsi i motivi più tradizionali della scultura c.d. longobarda dell'Italia settentrionale ai motivi ad intreccio (ché certo anche il pilastrino n. 117 con doppi occhielli ad ogiva intrecciati, non si discosta per misure e tecnica, da quello inedito qui presentato), così si può ipotizzare, data anche la coincidenza delle misure e degli spessori, che anch'esse appartengano alla recinzione adrianea rappresentando una corrente inno-

vatrice anche dal punto di vista tecnico, che avrà progressivamente il sopravvento negli anni a venire.

In queste lastre si può riscontrare infatti l'ancora timido ed incerto uso dello scalpello a pettine nella resa del « Kerbschnitt », ancora ampiamente soccorso e corretto dall'uso dello scalpello piatto. Ma intanto si va facendo strada quell'effetto bianco/nero del rilievo che trionferà soprattutto nell'età pasqualiana.

La particolare resa dei petali delle rosette, permette, a mio modo di vedere, di accostare questa lastra ai frammenti del c.d. Tempio della Fortuna Virile, con motivo analogo, disposto ai lati di un tralcio cordonato liscio che dalla Melucco Vaccaro è invece attribuito alla metà del IX secolo<sup>16</sup>. È significativo notare che la studiosa ha accostato, invece, a questi frammenti il pilastrino già visto con motivo a foglia di vite in realtà i due procedimenti di incisione sono molto diversi. Nel primo caso il motivo è reso plasticamente a tutto rilievo ottenuto a punta e scalpello; nel secondo caso, invece, abbassato il piano con la punta al livello voluto, il lapicida ha provveduto ad incidere, con il solo scalpello piatto, i contorni dell'immagine, eliminando poi le parti non ritagliate, di nuovo con l'uso della punta. In questo senso il motivo perlato si presenta, oltre che come un riuscito accorgimento compositivo, anche come mezzo per accelerare il lavoro, lasciando, anzi, delle parti appena sbazzate nei campi ritagliati dal motivo.

Dunque i frammenti citati della Fortuna Virile sembrano apparentarsi piuttosto alla seconda corrente di Santa Maria in Cosmedin.

Proprio questa duplicità di indirizzi tra la fine dell'VIII sec. e gli inizi del IX, cioè durante il pontificato di Leone III, come eredità di una situazione già determinatasi sotto Adriano I, è quanto è capitato di constatare a proposito del materiale proveniente da Porto, conservato nei depositi vaticani dell'ex-museo lateranense (per quanto mi è noto ancora inediti). Per una trattazione più dettagliata di questo materiale, rimando, ovviamente, alla relazione del seminario<sup>17</sup>.

Una delle cose più notevoli è uno splendido pilastrino (fig. 273) su cui si snoda un tralcio liscio dal quale si dipartono lenti ed avvitati viticci; all'interno di essi figure mostruose di draghi (pistrici) in vario atteggiamento ed elegantissimi pisciculi rincorrentisi formano una decorazione animatissima, a mio avviso di stampo completamente estraneo alla tradizione della scultura romana, tanto che viene subito in mente, per il soggetto, tra gli altri, un pilastrino (datato fine VIII sec.) dal San Giovanni di Münster (fig. 272). Più prossimo, in definitiva, ai prodotti padani della rinascenza liutprandea, questo pilastrino reca in alto una sigla caratteristica delle nuove tendenze: un nastro a due capi che forma un cerchio intrecciato a doppi occhielli ad ogiva inciso con regolarità geometrica dal cesello a pettine e ripassato da quello piatto. Ancor più sorprendente è un altro frammento di pilastrino a viticci con uccello che becca un grappolo ritagliato dal fondo con linea sinuosa e sicura in perfetta coerenza con lo spazio a disposizione (fig. 275). Il piumaggio del corpo è soltanto inciso a punta di scalpello in modo sostanzialmente non dissimile, almeno dal punto di vista tecnico, da opere settentrionali, come il celebre paliotto di Sigualdo a Cividale<sup>18</sup>.

Accanto ad opere così eccezionali esistono lastre di diverso tenore: una (fig. 280) con croce liscia attraversata diagonalmente da gigli (che si dispongono anche in prosecuzione dell'asse orizzontale della croce), racchiusa da un rettangolo e una losanga intrecciati, negli spazi di risulta dei quali compaiono quattro apici gigliati, presenta una doppia cornice: una interna, con decorazioni a « guilloche » e a treccia disposte a chiasma, mentre la cornice esterna è già a tre listelli. La lavorazione, accuratamente eseguita con punta e scalpello a pettine e

scalpello piatto, mostra tutta l'attenzione con cui il lapicida esegue un motivo a lui nuovo, apportandovi delle soluzioni che, in questa forma, saranno poi abbandonate, come il motivo decorativo della cornice interna. Intanto già si affermano altre soluzioni che resteranno poi costanti della tradizione romana della prima metà del secolo, come quella della croce (che – si noti – ha ancora il braccio orizzontale troppo lungo) attraversata da gigli che si ripetono sull'asse orizzontale in direzione dei vertici della losanga. La lastra, così, è occupata da studiati rapporti geometrici, in cui, ci sembra, emerge un accorto recupero dell'equilibrio compositivo classico.

In quest'altro frammento (fig. 281) noi vediamo già impostato il motivo del « Korboden », all'interno del quale una cornice quadrata racchiude un disco a spirale che termina con testa di serpente.

Con un'altra variazione che mostra lo studiato sperimentalismo di questa fase dell'epoca di Leone III, in una lastra con treccia che forma cerchio e croce, due uccelli, inaridita e geometrizzante eredità dei pavoni dell'VIII secolo, riacquistano tuttavia proporzioni anatomiche plausibili (fig. 277). Negli angoli inferiori emerge, invece, quella che secondo me è la prima formulazione del motivo, diffuso a partire dal tempo di Papa Pasquale e poi particolarmente presente nelle lastre di Santa Sabina del tempo di Eugenio II, della palmetta a farfalla, qui in una versione che ancora non riesce ad innestarsi con disinvoltura nel passaggio geometrico dal quadrato al cerchio e sembra permanere come riempitivo. Ma una caratteristica tecnica è particolarmente evidente: in queste ultime lastre il rapporto tra la profondità d'incisione del solco (della treccia e dei motivi campiti all'interno del cerchio) e la distanza dal piano di fondo è costantemente di  $3/4$  e 10, cioè di 1:3, il che comporta degli effetti di luce/ombra netti e incisi, con una studiata ricerca della regolarità geometrica.

Infine, accanto a queste due serie di lavori, sicuramente prodotto di botteghe diverse, ma forse contemporanee, sta un'altra serie di lavori situabili ancora nell'alveo della locale tradizione del tardo sec. VIII, come i frammenti con girali desinenti a trifoglio o a rosetta, una mensola decorata con motivo a palmetta e altri pezzi in cui anche la tecnica d'esecuzione è indubbiamente molto meno sorvegliata.

Certo, delle tre tendenze, così enucleate, quella più significativa sembra la seconda, soprattutto per il suo intenzionale recupero dei motivi paleocristiani: in particolare in una lastra si recupera perfino il motivo della transenna con borchie, inserendovi eleganti motivi gigliati e rosette di grande purezza compositiva (fig. 276); così, in un'altra, la croce si staglia con grande equilibrio sotto un archetto le cui colonnine si « fondono » in onde che vanno a congiungersi con l'asta verticale della croce, secondo un motivo che sarà ripreso sotto Eugenio II nelle lastre frontali del presbiterio di Santa Sabina (fig. 278).

Che queste opere formino un nucleo omogeneo attribuibile alla età di Leone III è confermato secondo noi dal confronto con le lastre estratte dagli scavi condotti dall'Istituto di Archeologia Cristiana nella basilica di S. Ippolito a Porto, ora esposte nel castello di Giulio II ad Ostia<sup>19</sup>.

Si confrontino, qui, ad esempio, le lastre con motivo di cerchi con occhielli ad ogiva intrecciati, in cui ancora una volta è dato constatare come il lapicida tenti con straordinaria coerenza espressiva, le nuove vie di un ritrovato equilibrio classico, spaziale e compositivo, che s'accompagna fedelmente ad un'attenta sperimentazione tecnica, specie nella modulazione del « Kerbschnitt » e nel trattamento del piano di fondo « a pettine incrociato », così come nelle altre lastre vaticane già esaminate (fig. 279).

Nuova tecnica esecutiva, ricerca di nuovi spazi compositivi, ispirazione al paleocristiano e, comune in questa fase ancora sperimentale, una certa libertà e non stereotipizzazione dei motivi decorativi, mi sembrano le caratteristiche di questi lavori che potrebbero gettare una nuova luce sulla situazione della scultura a Roma nel passaggio tra VIII e IX secolo.

Si può ritenere, cioè, che a quest'epoca vada maturando l'organizzazione delle botteghe di scultura romane, in coincidenza con la nuova situazione culturale e politica determinatasi e di cui Roma è il centro non soltanto ideale. Maturazione delle botteghe che peraltro coincide, come s'è visto, con la formulazione di un linguaggio sostanzialmente nuovo, partecipe e al tempo stesso emancipato rispetto alla contemporanea produzione scultorea italiana ed europea<sup>20</sup>.

D'altra parte Roma possedeva, allora, « in loco », veramente « a portata di mano », sia i materiali (i marmi di Roma antica) sia i modelli ideali e formali (la produzione scultorea dell'età paleocristiana, fino all'età di Gregorio Magno); e soprattutto aveva il clima culturale e i committenti adatti.

<sup>1</sup> C. BLÜMEL, *Griechische Bildhauer an der Arbeit*, 1943; S. ADAM, *The Technique of Greek Sculpture in the archaic and classical Periods*, British School of Archaeology at Athens, Suppl. vol. n. 3, London 1966.

<sup>2</sup> Cfr. le osservazioni di C. MUTINELLI, *L'ara di Ratchis*, estr. da « Quaderni della Face », n. 35, 1969, p. 22.

<sup>3</sup> Cfr. la relazione del gruppo di studio sulle sculture dell'epoca di Pasquale I, *infra*, p. 284.

<sup>4</sup> A. SILVAGNI, *Monumenta epigraphica christiana saec. XIII antiquiora*, Roma 1943, vol. I, tav. XLV, 2; N. GRAY, *The Paleography of Latin Inscriptions in the eighth, ninth, and tenth centuries in Italy*, Papers of the British School at Rome, 1948, p. 111, n. 92, tav. XVI, 2.

<sup>5</sup> L. PANI ERMINI, *La diocesi di Roma*, Corpus della scultura altomedievale, VII, 1, Spoleto 1974, p. 104.

<sup>6</sup> G. PANAZZA-A. TAGLIAFERRI, *La diocesi di Brescia*, Corpus cit., III, n. 54, fig. 53.

<sup>7</sup> A. MELUCCO VACCARO, *La diocesi di Roma*, Corpus cit., VII, 3, pp. 141-166.

<sup>8</sup> G. GIOVENALE, *Santa Maria in Cosmedin*, Roma, 1927, tav. L, a.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 278.

<sup>10</sup> *Ibidem*, fig. 98.

<sup>11</sup> S. CESARTELLI NOVELLI, *La diocesi di Torino*, Corpus cit., VI, cat. n. 84.

<sup>12</sup> J. RASPI SERRA, *Le diocesi dell'alto Lazio*, Corpus cit., p. 154 ss., tav. CXXX, fig. 210.

<sup>13</sup> A. EBANI, *I capitelli della cripta di San Michele a Cremona*, Commentari, XXII, n.s., fasc I, 1971, pp. 3-12.

<sup>14</sup> J. RASPI SERRA, *op. cit.*, cat. nn. 334 e 302.

<sup>15</sup> R. KAUTZSCH, *Die römische Schmuckkunst in Stein von 6. bis zum 10. Jahrhundert*, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, V, 1941, p. 27, fig. 44.

<sup>16</sup> Cfr. la relazione del gruppo di studio sulle sculture dell'epoca di Leone III, *infra*, p. 280.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. XXX.

<sup>18</sup> A. COSMI DE FANTI, *Il battistero di Callisto a Cividale*, Bologna 1972.

<sup>19</sup> Cfr. la relazione del gruppo di studio sulle sculture dell'epoca di Leone III, *infra*, p. 276.

<sup>20</sup> Cfr. E. DOBERER, *Die ornamentale Steinskulptur an der karolingischen Kirchenausstattung*, in « Karl der Grosse », III, Karolingische Kunst, Düsseldorf, 1965, pp. 203-234; e A. M. ROMANINI, *Tradizione e "mutazioni" nella cultura figurativa precarolingia*, Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, XXII, 19-24 aprile 1974, Spoleto 1975, pp. 780-781.

#### REFERENZE FOTOGRAFICHE

Le foto nn. 1, 2, 3, 4, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 sono di C. Guidotti; le foto nn. 5, 6, 9, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 sono di A. E. Prandi.





## RILEVAMENTO DELLE DECORAZIONI IN STUCCO ALTOMEDIEVALI DI ROMA

*Seminario coordinato da Francesco Gandolfo*

### S. MARIA IN COSMEDIN

Una decorazione a stucco ricopre, in modo frammentario e discontinuo, gli intradossi di alcuni archi di un edificio civile identificato come parte della *statio annonae* romana, la amministrazione dei granai dello Stato. Questo edificio, che nel VI secolo fu adattato ad uso ecclesiastico dando probabilmente origine alla diaconia di S. Maria in Cosmedin, aveva un impianto rettangolare e si addossava con il lato orientale, in muratura, al podio di un tempio classico; gli altri tre lati erano aperti a loggia con archi impostati su colonne.

Sono oggi visibili solo cinque arche del loggiato occidentale e gli stucchi si trovano solo su tre di essi; la decorazione, benché frammentaria, dimostra di aver ricoperto un tempo gli interi sottarchi.

Il primo arco, a sud, è quello che conserva in modo più esteso la primitiva decorazione: è andata perduta solo la parte centrale del motivo. A destra (fig. 282), da un cesto di vimini, ha inizio una canna; ai suoi lati spighe di grano intrecciate e un ramo di acanto si incrociano più volte con molta regolarità, formando degli spazi ovali. I punti di incontro sono sottolineati da piccole borchie, concave nella parte centrale, mentre gli ovali sono riempiti dalle foglie della canna e dell'acanto.

Sul lato sinistro la decorazione è più frammentaria, ma i motivi dovevano essere gli stessi: sono ben visibili il cesto di vimini, la canna, le spighe e l'acanto che ne dipartono.

Nel secondo arco (fig. 283) troviamo volute di acanto con foglie che, al posto del fiore, sembrano sostenere dei frutti. Sono andate perdute le parti iniziali e quella centrale del motivo; le volute si trovano in alto, sul lato sinistro del sottarco.

Nel terzo arco non rimane più nulla come anche nel quinto. Nel quarto, invece, piccoli frammenti sembrano rappresentare un festone di foglie sottili, più larghe nella parte terminale, e canne strette a fascio.

Non sono state trovate tracce di colore in nessuno dei frammenti analizzati.

Il procedimento di realizzazione di questa decorazione a stucco era probabilmente il seguente: disegno a mano libera del motivo decorativo su uno strato di stucco ancora fresco, riporto di altro stucco molle, più o meno abbondante a seconda del rilievo che si voleva ottenere e relativa modellatura con la spatola; quindi con lo stecco incisione del contorno del disegno e dei dettagli interni, come i vimini del cesto, le spighe di grano, le linee delle foglie. Non sembra che siano stati usati dei calchi, poiché i contorni sono imprecisi e irregolari.

Il momento cronologico in cui la *statio annonae* venne eretta non è conosciuto con precisione; abbiamo solo una serie di indizi e due termini limitativi piuttosto vaghi: il tempio

classico e l'aula di culto che venne ricavata nell'edificio civile probabilmente nel VI secolo. Un confronto tra la muratura dell'edificio – *opus testaceum* formato con mattoni di misura abbastanza grande e strati di malta alti in media cm. 2,8-3, accuratamente lisciati sulla superficie del muro e lavorati in modo da ottenere una leggera concavità dello strato – con quella delle chiese di S. Balbina e di S. Clemente della seconda metà del IV secolo, ha permesso di indirizzarci verso una datazione alla fine del secolo IV. Un confronto stilistico che può ulteriormente precisare i termini cronologici, è istituibile con gli stucchi della Platonia della basilica di S. Sebastiano, databili al V secolo.

Vittoria Garibaldi

#### BIBLIOGRAFIA

G. B. GIOVENALE, *La basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma 1927, pp. 337-339.

C. CECHELLI-R. KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum christianarum Romae*, Città del Vaticano 1962, vol. I, pp. 279-310.

#### S. SEBASTIANO

Gli stucchi si trovano nella Platonia di S. Sebastiano (mausoleo dedicato al martire Quirino di Siscia, sito a sud-ovest della basilica) ad una profondità di circa sette metri rispetto al piano pavimentale della basilica stessa.

Essi sono distribuiti, anche se in modo non uniforme, sugli arcosolii e sui muri di fondo delle dodici nicchie addossate alle pareti semicircolari di questo ambiente.

Il motivo che doveva costituire la decorazione degli arcosolii è rappresentato da girali a doppia cornice di ovuli, alternati a figure mistilinee ottagonali nel cui centro è posto un fiore (fig. 285). Tuttavia non è questo l'unico motivo presente sugli arcosolii del mausoleo; infatti nella quinta nicchia a destra rispetto all'ingresso di nord-est e nella quinta nicchia a sinistra sempre rispetto a questa entrata, la decorazione è costituita da lacunari quadrati con doppia cornice di ovuli (fig. 284).

Per quanto riguarda la decorazione che doveva rivestire la parete di fondo delle nicchie, si può ipotizzare, dai molti frammenti conservati, che essa dovesse essere pressoché uguale in tutte.

L'unica nicchia che presenta ancora quasi integralmente la decorazione originaria è l'ultima a sinistra rispetto all'ingresso di nord est (fig. 286). In essa la parete di fondo è suddivisa superiormente da una cornice ad ovuli a segmento di cerchio, entro cui è inserita una grande conchiglia; inferiormente da cinque riquadri entro cui sono inseriti simmetricamente, partendo dagli estremi due motivi floreali, due cippi, e al centro la figura di un uomo togato con braccio destro alzato.

All'esterno di una sola delle dodici nicchie è possibile vedere ancora, sia pure parzialmente, la primitiva decorazione a stucco (fig. 287). Il motivo è costituito da una lesena scanalata con capitello a foglie, sita all'estremo esterno dell'arco, accanto alla quale in alto,

entro una cornice ad ovuli che segue l'andamento dell'arco, è inserito un elegante festone di foglie da cui scendono dei nastri.

Sulla decorazione a stucco si sono ovunque rinvenute tracce di cinabro, avorio e celeste.

Se per la datazione della basilica si può parlare dell'inizio del IV secolo (il KRAUTHEIMER 1970 p. 147 – e il FERRUA 1961 p. 218 – ritengono la basilica non posteriore al 320-350) per la datazione della Platònia, lo STYGER (1935 p. 15 sg.) il VON GERKAN (in LEITZMANN 1927 p. 247 e sg.) il TOLOTTI (1953 pp. 232-233) il MANCINI (1923 p. 79 e sg.) ed il FERRUA (1961 p. 225) propendono per una data posteriore confutando definitivamente quanto in precedenza affermato dal MARUCCHI (1829 p. 306). Infatti da saggi effettuati nella muratura nel 1909 e successivamente, risultò che in questo punto faceva da contrafforte al muro di fondazione della basilica (la quale fu da questa parte costruita sopra un profondo avvallamento) uno sperone, incorporato successivamente dentro il muro di facciata della Platònia. Questo dimostrerebbe la posteriorità del mausoleo alla basilica, giacché – secondo il FERRUA (1961 p. 218-219) – nessuno può pensare che il costruttore della basilica abbia affondato quello sperone dentro il muro preesistente della cella.

Precedentemente al Ferrua, il VON GERKAN (1927 p. 286) e il TOLOTTI (1953 p. 235) avevano scoperto altri due speroni incorporati nel muro di facciata della Platònia. Questo terzo sperone trovato dal Ferrua fornisce quindi la prova ulteriore della priorità della « Basilica Apostolorum » rispetto alla Platònia.

Per quanto riguarda la datazione degli stucchi presenti in questo mausoleo, sempre il Ferrua (1961 p. 225) li ritiene posteriori alla data di costruzione della Platònia, ovvero ritiene che si possano far risalire al momento in cui il mausoleo (costruito forse come comune luogo di sepoltura da un'associazione di Pannoni a Roma) dovette accogliere le spoglie del martire Quirino.

In tale occasione, come anche dichiara lo Styger (1935 p. 15 e sg.) furono create nel mausoleo 14 grandi nicchie addossate radialmente alle pareti, che furono decorate con stucchi. Delle 14 nicchie, una fu distrutta in occasione dei restauri effettuati nel 1612 ad opera del card. Scipione Borghese, l'altra fu distrutta dopo il 1892, dal momento che il Marucchi (1892 p. 306-307) nel suo studio sulla Platònia parla espressamente di 13 arcosoli.

Lo Styger sostiene che gli arcosoli appoggiati al muro furono eseguiti molti anni dopo la fabbrica del mausoleo ed anche dopo il 389 (data con cui viene indicato il trasferimento delle spoglie del martire Quirino a Roma) cioè nel corso del V secolo e che insieme con essi fu realizzata l'iscrizione a graffito e colore bianco alla radice della volta del mausoleo, in onore di S. Quirino (cfr. DE ROSSI 1894 p. 147).

La posteriorità degli arcosoli alla costruzione della Platònia ci appare ulteriormente confermata dalla constatazione che in corrispondenza del punto in cui rimane l'imposta del secondo arcosolio a sinistra, entrando dall'ingresso di nord est, vi è un'apertura che in origine doveva mettere in comunicazione il mausoleo con un locale adiacente e che invece ora appare tamponata inferiormente proprio all'altezza dell'imposta degli arcosoli.

La datazione degli stucchi intorno al V secolo trova conferma peraltro nell'indagine stilistica; infatti la spartizione geometrica della parete di fondo delle nicchie ha un confronto convincente con la sistemazione spaziale delle lunette del Battistero Neoniano a Ravenna (anche se in questo la decorazione a tarsia si ispira a tutt'altro criterio) mentre la figura togata richiama esempi quali il sarcofago di Pietro degli Onesti in S. Maria in Porto Fuori sempre a Ravenna.

## BIBLIOGRAFIA

R. KRAUTHEIMER, *Corpus cit.*, vol. IV, p. 145.

A. FERRUA, *Lavori a S. Sebastiano*, in R.A.C., n. 37, 1961, p. 210.

P. STYGER, *Römische Martyrergrüfte*, vol. I, pp. 31-151.

VON GERKAN presso il LIETZMANN, *Petrus und Paulus in Rom*, II ed., p. 283 ss.

FR. TOLOTTI, *Memorie degli Apostoli in catacumbas*, Roma 1953, p. 232 ss.

G. MANCINI, *Scavi sotto la basilica di S. Sebastiano sul' Appia Antica*, in *Notizie Scavi*, Serie V, XX (1923), p. 79 ss.

O. MARUCCHI, *Osservazioni intorno al Cimitero delle Catacombe sulla Via Appia*, in R.Q. Schr. 6, 1892, p. 274 ss.

## S. MARIA MAGGIORE

I due frammenti in stucco di S. Maria Maggiore, scoperti dal Biagetti durante lavori di restauro ai mosaici, facevano probabilmente parte di un fregio che correva lungo la seconda trabeazione, posta immediatamente al di sotto delle capriate.

Detto fregio, che coronava l'antica partitura decorativa delle pareti che il Panvinio nel '500 afferma essere per gran parte in stucco, verrebbe a collocarsi, secondo la testimonianza del Biagetti, sotto l'attuale fregio ligneo quattrocentesco che fu parzialmente sollevato al momento della scoperta. Preme qui rilevare che, non essendo stata sistematica l'indagine condotta dal Biagetti, altre parti sconosciute del fregio in stucco potrebbero ancora conservarsi.

I due frammenti in questione hanno caratteristiche piuttosto differenti. Mentre il primo (fig. 289), molto lacunoso, consiste in un ramo d'acanto svolgentesi in senso sinusoidale, con foglie larghe e carnose, il secondo, a disegno più secco e lineare, presenta piccole foglie con nervatura mediana fortemente incisa, nodi lungo i rami, e rosette terminali a quattro petali (fig. 288). Ora, dato che evidenti ragioni stilistiche ci consentono di collocare, con relativa sicurezza, al V secolo il primo dei due frammenti (e ciò in accordo con quanti si sono occupati dell'argomento: Biagetti, Cecchelli, Krautheimer, Pani Ermini, ecc.), pensiamo che la diversa caratterizzazione plastica del secondo sia da addebitare ad un successivo restauro. Il Bertelli, che, solo incidentalmente, aveva affrontato il problema, aveva proposto una datazione al IX secolo, periodo in cui, secondo le fonti, la basilica di S. Maria Maggiore, di nuovo al centro dell'interesse papale, è oggetto di numerosi restauri. La Pani Ermini aveva invece proposto una collocazione cronologica anteriore, ossia all'VIII secolo. Ora, poiché nulla ci assicura che i restauri testimoniati dalle fonti abbiano interessato anche gli stucchi, e qualsiasi indagine di tipo archeologico è resa impossibile dalla loro attuale collocazione, l'unico motivo che può avere indotto a datare il restauro del fregio all'VIII e al IX secolo può essere stato quello stilistico. Mi sembra però che la plastica di questo periodo presenti caratteristiche formali completamente differenti, soprattutto nel diverso rapporto che la decorazione ha con il fondo. Mentre infatti nella scultura dell'VIII e IX secolo questo si pone come negativo del rilievo, con cui entra in un rapporto dialettico di vuoto e di pieno, nel nostro fregio l'immagine emerge gradualmente da un fondo neutro, senza essere definita da una linea che sia un mezzo consapevole per rapportare due entità sentite come egualmente esistenti, l'immagine formulata e il suo piano di fondo. Avanziamo quindi un suggerimento

circa la possibilità di attribuire a questo secondo frammento una datazione più alta, di poco posteriore a quella del primo. A riprova della nostra proposta adduciamo come confronto gli stucchi dell'esonartece di S. Vitale a Ravenna, del VI secolo, con i quali il fregio di S. Maria Maggiore ha, specie nel modellato delle foglie, nella nervatura mediana incisa e nella presenza della rosetta a quattro petali, spiccate somiglianze.

*Massimo Bonelli*

#### BIBLIOGRAFIA

- B. BIAGETTI, *Intorno ai restauri di Pio XI nella Basilica Liberiana*, in « L'Illustrazione Vaticana », 6, 1931, p. 33.  
 ID., *Indagini intorno all'antica abside della basilica di Santa Maria Maggiore*, in « Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia », 9, 1933, p. 43.  
 ID., *Intorno ai mosaici della navata centrale nella basilica liberiana di Santa Maria Maggiore*, *ibid.*, 15, 1939, p. 47.  
 ID., *L'antica struttura della navata centrale della basilica di Santa Maria Maggiore e i suoi mosaici e stucchi*, *ibid.*, 22, 1946-47, p. 245.  
 C. BERTELLI, *Un antico restauro nei mosaici di S. Maria Maggiore*, in « Paragone », 63, 1955, p. 41. ,  
 C. CECHELLI, *I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore*, Torino 1956, pp. 60-62.  
 R. KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum*, Città del Vaticano, III, 1971, pp. 43-46.  
*Corpus della scultura altomedievale*, vol. VII, *La diocesi di Roma*, tomo I, a cura di L. PANI ERMINI, Spoleto 1974, pp. 109-10.

#### S. MARIA ANTIQUA

Lungo le pareti laterali del presbiterio di S. Maria Antiqua corre, a circa due metri di altezza, una cornice in stucco decorata con un motivo a girali, al centro dei quali si alternano un frutto e una rosetta a cinque petali (fig. 290). E' in pessimo stato di conservazione e presenta vaste lacune.

Il problema concernente lo stucco di S. Maria Antiqua è principalmente individuare a quale delle numerose fasi decorative della chiesa vada riferita questa cornice che, sebbene sembri inserita perfettamente tra la fila di medaglioni con teste di apostoli e il 'velum', parti ambedue del ciclo affrescato sotto Giovanni VII (705-707), è sicuramente precedente a quest'epoca, come d'altronde è stato già più volte rilevato (Tea 1937/45 p. 36; Nordhagen 1962 p. 61; Id. 1968 p. 17 e p. 89; Peroni 1968 pp. 41-42) nei punti in cui è caduto l'intonaco dell'VIII secolo, si nota infatti come lo stucco sia solidale allo strato inferiore, appartenente al primo ciclo affrescato che interessò anche il presbiterio, e cioè il ciclo cristologico eseguito all'epoca di Martino I (649-653). La sovrapposizione dei tre strati è particolarmente chiara sulla parete sinistra, all'angolo col muro orientale, dove con la cornice si connettono sia il pannello con i Dottori della Chiesa, dell'epoca di Martino I, sia l'intonaco di Giovanni VII (fig. 292). All'altro angolo non è possibile fare alcuna osservazione in quanto, dopo la caduta di un tratto della cornice, lo stucco non venne reintegrato, ma se ne eseguì una ripresa ad affresco, con un motivo vegetale analogo, ma più largo e sempli-

ficato (fig. 293). Ciò avvenne probabilmente, come può dimostrare la successione degli strati d'intonaco, appunto all'epoca di Giovanni VII.

Tuttavia, l'attribuzione dello stucco all'epoca di Martino I suscita ancora qualche dubbio. Infatti, poiché è facile notare che l'intonaco del VII sec. si sovrappone allo stucco, se ne dovrebbe dedurre che questo fu eseguito prima degli affreschi. Ora, ciò contrasta con quanto sappiamo di altri casi famosi (Brescia, Cividale, ecc.), dove invece lo stucco, la cui caratteristica doveva essere il perfetto candore, venne eseguito dopo gli affreschi. Sulla base di queste osservazioni, quindi, seguiamo qui un'indicazione della Tea e datiamo lo stucco ad un'epoca ancora anteriore a Martino I, da situarsi probabilmente subito dopo le radicali trasformazioni subite dall'edificio tardo antico, che hanno come *terminus post quem* il regno di Giustino II (565-578): è il momento in cui, essendo andata parzialmente distrutta la 'Maria Regina' a causa dell'apertura dell'abside, sulla parete orientale viene affrescata l'ellenistica Annunciazione. Non possiamo sapere, a motivo dell'attuale stato frammentario di questo affresco, se esso si poneva in qualche modo in rapporto con la cornice; questa però non dev'essere comunque immaginata quale appare oggi, elemento di scarsa evidenza tra gli affreschi, ma collegata ad altre scansioni decorative.

Il presbiterio della chiesa doveva essere allora organizzato secondo un criterio decorativo molto diverso da quello realizzato sotto Martino I (decorazione ad affresco, pannelli di finto marmo, ecc.): era privo di affreschi e scandito probabilmente soltanto dal sottile rilievo di stucco; una soluzione che appare alquanto singolare e inedita per le chiese romane.

Il fregio appartiene iconograficamente, come ha già precisato il Peroni, al tipo di fregio a girali, che si ritrova spesso a Roma durante vari secoli, e che mostra una tendenza sempre più accentuata alla semplificazione formale, e all'eliminazione dei particolari di origine naturalistica, quali si notano ancora evidentissimi nel primo fregio di S. Maria Maggiore. Come esempio degli esiti ultimi di questa tendenza sono da citarsi i pilastrini, inediti, dei Ss. Luca e Martina, nei quali il disegno del motivo vegetale, iconograficamente molto vicino a questo che abbiamo esaminato, si è ridotto ad una pura indicazione grafica realizzata ad incisione.

Resta ancora da precisare, infine, che la fattura del fregio di S. Maria Antiqua sembra richiamarsi, in modo particolarmente significativo in quanto anche per gli altri stucchi romani già esaminati si erano proposti analoghi prototipi, a modelli di area ravennate e adriatica; tra gli esempi più vicini nella resa plastica e spaziale dell'immagine citiamo la cornice in stucco dell'abside di S. Maria del Canneto a Pola, databile al VI secolo (Morassi 1925 fig. a p. 24), e gli stucchi dell'episcopio della Basilica Eufrasiana di Parenzo, della metà del VI (Sonje 1967 fig. 12).

Serena Romano

#### BIBLIOGRAFIA

- W. DE GRÜNEISEN, *S.te Marie Antique*, Roma 1911.  
 A. MORASSI, *La chiesa di S. Maria Formosa o del Canneto a Pola*, in « Bollettino d'Arte », N.S., IV, 1924-25, pp. 11-25.  
 M. AVERY, *The Alexandrian Style at Sancta Maria Antiqua in Rome*, in « Art Bulletin », VII, 1925, pp. 131-149.  
 E. TEA, *La basilica di S. Maria Antiqua*, Milano 1937-45.  
 P. J. NORDHAGEN, *The earliest decoration in S. Maria Antiqua and their date*, in « Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia », I, 1962, pp. 53-71.  
 R. KRAUTHEIMER, *S. Maria Antiqua*, in *Corpus basilicarum christianarum Romae*, vol. II, n. 3, Città del Vaticano 1962.

- P. ROMANELLI-P. J. NORDHAGEN, *S. Maria Antiqua*, Roma 1964.
- A. SONJE, *Gli stucchi della basilica Eufrasiana di Parenzo*, in « Felix Ravenna », XCV, 1967, pp. 51-68.
- P. J. NORDHAGEN, *The frescoes of John VII*, in « Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia », III, 1968, pp. 17 ss.
- A. PERONI, *Gli stucchi decorativi della basilica di S. Salvatore a Brescia*, in « Kolloquium über frühmittelalterliche Skulptur », Heidelberg 1968, pp. 25-45.

#### S. VALENTINO

Nel VII sec. alla primitiva basilica di S. Valentino, costruita da Giulio I, ampliando la memoria sorta vicino al luogo del martirio, venne aggiunta una cripta. La sua costruzione si ottenne mediante l'erezione di un muro parallelo a quello di fondo della primitiva memoria, ad un livello inferiore. Questo intervento si mette in relazione con la traslazione del corpo di S. Valentino dal vicino cimitero, traslazione operata da Onorio I come si desume da un passo dell'Itinerario di Salisburgo (De Rossi 1864 p. 176). Il pavimento della cripta era, come si può ancora vedere, di marmo pavonazzetto; le pareti erano decorate da lastre marmoree, di cui rimangono resti minimi alla base dei muri. Nulla si può rilevare circa la decorazione della volta, caduta in seguito a smottamenti della soprastante collina. Si è presa in esame questa cripta, perché la presenza di grossi nuclei di agglomerato alle pareti (fig. 291) poteva far pensare ad una decorazione in stucco. In realtà, dalle analisi e dai resti delle lastre marmoree, si è potuta chiarire la natura di quegli informi elementi come tratti di un pesante letto di malta destinato a legare la decorazione alle pareti. Fatto singolare rimane comunque la notevole emergenza che tale rivestimento presentava in relazione alla copertura, che evidentemente doveva poggiare sul pieno del muro determinando, nel punto di raccordo tra i due elementi perpendicolari, una discordanza che possiamo presumere simile formalmente ad un gradino, riscontrabile anche a S. Marco e destinato all'appoggio della decorazione in stucco. In questo senso la cripta di S. Valentino, pur nel suo stato precario, si propone, grazie alla sua antichità, come uno dei più precoci ma insieme già definiti esempi delle forme decorative che ritroviamo durante la prima metà del IX sec.

*Nicoletta Fattorossi Barnaba - Claudia Tempesta*

#### BIBLIOGRAFIA

- G. B. DE ROSSI, *La Roma sotterranea cristiana*, Roma 1864-77; O. MARUCCHI, *La cripta sepolcrale di S. V.*, in « Studi d'Italia », 1878; ID., *Il cimitero e la basilica di S. V.*, Roma 1890; ID., *Le catacombe romane*, Roma 1933; B. APOLLONI-GHETTI, *Nuove indagini sulla basilica di S. V.*, in « Rivista di archeologia cristiana », 1949.

#### S. PRASSEDE

La cripta di S. Prassede, concordemente datata al pontificato di Pasquale I (817-824), sulla base dell'esplicita testimonianza del *Liber Pontificalis*, è a pianta semianulare con

corridoio centrale. Vi si accede per mezzo di scale da tre ingressi disposti rispettivamente alle estremità dei due bracci e del corridoio centrale. Le pareti dei due bracci sono ricoperte di lastre marmoree per lo più di reimpiego. Il soffitto, piano, è composto da lastre di pietra disposte orizzontalmente, sulle quali aderiscono frammenti dell'originale decorazione a stucco.

L'attuale configurazione della cripta è il risultato di lavori effettuati nel 1729-30, determinati dal desiderio di Benedetto XIII di consacrare l'altare maggiore di S. Prassede, nel quale si riteneva mancassero le reliquie. Dalla descrizione manoscritta dell'abate vallombrosano Benigno Aloisi, priore e curato della chiesa, redatta in concomitanza con i lavori, apprendiamo che l'intervento settecentesco si è limitato alla ristrutturazione del corridoio centrale, rispettando l'originaria configurazione dei due bracci: la sutura tra questi e il corridoio è sottolineata da lesene. Quanto alla struttura antica dei due bracci, ci sembra possibile ipotizzare che le lastre del soffitto (13 in ciascuno) siano costituite da materiale di spoglio. Ciò trova conferma nei fori visibili in alcune di esse, non funzionali alla struttura stessa, e nel dislivello irregolare tra l'una e l'altra.

Ugualmente di reimpiego sono le lastre di rivestimento delle pareti, lastre di differenti dimensioni e spesso con iscrizioni paleocristiane.

I resti più consistenti della decorazione a stucco si trovano nel braccio meridionale. Il primo frammento è costituito da una cornice a listelli lisci che definisce il piano d'attacco tra la parete ed il soffitto (fig. 294).

Il secondo frammento, situato sulla prima lastra, partendo dalla parete terminale, è costituito da una rosetta (fig. 294) formata da sei petali lanceolati e da altri sei che ne chiudono il contorno. Il terzo frammento è costituito da una semirosetta in stucco identica alla precedente e situata tra la settima e l'ottava lastra del soffitto. Inoltre, nel medesimo interstizio, ad una distanza di 56 cm. dalla precedente, vi è un'altra rosetta in stucco di schema identico, ma complicato da foglioline emergenti negli intervalli fra i petali (fig. 295). Tracce informi di stucco, talvolta ad andamento mistilineo, aderiscono sia alle lastre del soffitto che negli interstizi di risulta tra di esse, in più punti dei due bracci (fig. 296).

La tecnica della lavorazione dà adito a diverse supposizioni: ci sembra improbabile una totale lavorazione in loco, resa ovviamente complessa dalla sede della decorazione. Ipotizziamo perciò una lavorazione a stampo, o meglio, a stampi parziali da diverse matrici; ciò sembra provato sia dalla irregolarità delle dimensioni (il raggio dei petali varia da cm. 8,5 a cm. 10, mentre il diametro dal centro al bordo interno del disco è sempre di cm. 19), sia dalle tracce di stecca, usata per connettere i punti di sutura dei piani inclinati dei petali. Il motivo delle foglioline intermedie, visibilmente disuguali tra loro, fa pensare ad una rifinitura in loco con la stecca. Lo strato di stucco molto sottile rimasto intorno alle rosette fa supporre una tecnica di questo tipo: un primo strato era gettato uniformemente su tutto il soffitto al di sopra dell'intonaco; successivamente si sovrapponeva un secondo strato, più spesso, sul quale veniva poi applicata la rosetta con rilievo negativo. I colpi di stecca visibili intorno al disco servivano ad uniformare i vari strati di stucco.

La cornice a listelli lisci era applicata in una fase precedente la decorazione a dischi: infatti frammenti dello stucco del soffitto si sovrappongono alla stessa cornice. Ci sembra probabile che questa fosse preparata, sia pure in modo sommario, avanti l'applicazione, come è verificabile nella compattezza dello stucco che non presenta tracce di sovrapposizione di più strati. L'adesione della cornice alla parete presumibilmente era ottenuta mediante un supporto di chiodi posti ad un intervallo più o meno regolare nei due bracci (circa 1, 2 chiodi



per lastra). Tali chiodi sono inseriti immediatamente sotto le lastre del soffitto. Gli interstizi tra esse sono colmati da uno strato di malta inciso in più punti da tagli diagonali destinati a far meglio aderire lo stucco.

Purtroppo, data la scarsissima consistenza della decorazione del braccio settentrionale, è arduo presentarne una ricostruzione. Tuttavia, un frammento in stucco sulla prima lastra del soffitto farebbe pensare che la cornice corresse anche su questo braccio (fig. 297). Il frammento, infatti, presenta l'impronta di un listello: potrebbe perciò essere la sede dell'originaria cornice, tanto più che la sporgenza sul soffitto, di cm. 3-3,5, corrisponde allo spessore della cornice situata nel braccio meridionale. Inoltre un frammento mistilineo sostenuto parzialmente da un chiodo di ferro, sulla lastra n. 9, lascia aperta l'ipotesi di una decorazione longitudinale accanto alla decorazione a dischi (fig. 298).

Per quanto riguarda il braccio meridionale, in cui i resti sono più consistenti, notiamo che alla rosetta situata sulla prima lastra corrisponde, tra la settima e l'ottava, la semirosetta dello stesso disegno; questa è affiancata alla stessa altezza dal disco a sei petali con foglioline intermedie. Pensiamo perciò che i due tipi di decorazione avessero un andamento alterno.

A livello di ipotesi, data la scarsità dei frammenti pervenuti, le rosette potevano avere una disposizione casuale, e costituire l'unico elemento decorativo, oppure erano motivi di riempimento degli spazi di risulta di una decorazione più complessa, organizzata secondo una suddivisione spaziale del soffitto a cornici o riquadri o elementi mistilinei. Di questa non rimangono tracce: certo è che una decorazione intermedia, rosetta o altro motivo, doveva esistere tra i dischi, visto che tra essi corre la notevole distanza di cm. 56. Le rosette, presenti in gran numero in plutei e transenne, raramente compaiono, in ambiente romano, come decorazione isolata su una superficie liscia; per lo più sono circondate da nastri viminei di bande bi- o trisolcate con terminazione a nodo, ed inserite in riquadri scanditi da pannelli di treccie a due elementi, o altra decorazione geometrica.

Generalmente le rosette sono inserite in tale decorazione come riempimento di spazi vuoti: ad esse si potrebbero sostituire motivi a croce o d'altro genere senza che lo schema compositivo ne venga alterato. Inoltre non sono realizzate con una tecnica a rilievo negativo, incise nel fondo in modo tale che la superficie emerga con forti contrasti chiaroscurali, ma con una tecnica in positivo: il fondo della lastra è scavato per far risaltare la decorazione. Le rosette di S. Prassede attestano invece una tecnica ed un gusto, che fanno pensare a maestranze diverse da quelle che lavoravano alle contemporanee transenne marmoree del presbiterio e ai mosaici, e, forse, a maestranze informate ad un gusto anticlassico.

*Raffaella Albertazzi - Andreina Draghi - Barbara Tosi*

#### BIBLIOGRAFIA

- Liber Pontificalis*, II, p. 54 e ss., ed. Duchesne.  
 MUÑOZ, *Studi sulle basiliche romane di S. Sabina e di S. Prassede*, in *Diss. Pont. Accad.*, 13 (1918), p. 147 ss.  
 MUÑOZ, *Studi e restauri nelle chiese di Roma...*, in *Capitolium*, 3, 1927.  
 BALDRACCO, *La cripta del sec. IX nella chiesa di Santa Prassede*, in *R.A.C.*, 18, 1941, p. 277 ss.  
 ARMELLINI-CECHELLI, *Chiese*, 1942, p. 296 ss. e p. 1418 ss.  
 APOLLONJ-GHETTI, *Santa Prassede* (Le Chiese di Roma illustrate, n. 66), Roma 1961.  
 KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum christianarum Romae*, 1974, p. 235 ss.  
 ALOISI, *Relazione della fabbrica del nuovo Altare maggiore della Universale chiesa di S. Prassede di Roma... fatta da D. Benigno Aloisi... l'anno 1729.*

## S. MARCO

« *Nam ecclesiam tunc beati Marci... quae ob nimiam vetustatem crebro casura esse videbatur... a fundamentis prius eiecit et postmodum novis fabricis totam ad meliorem cultum atque decorem perduxit absidamque ipsius praenominatae basilicae musibo aureis superinducto coloribus cum summa gratulatione depinxit* » questo ci dice il *Liber Pontificalis* a proposito della vita di papa Gregorio IV (L. P., vol. II, p. 74). Secondo il *Liber*, quindi, la costruzione *a fundamentis* della chiesa e la costruzione e decorazione dell'abside sono da collocare nel IX secolo, e precisamente in un periodo tra l'827 e l'844. Il porre l'accento sull'abside si rivela pertinente perché l'analisi delle murature permette di stabilire sia per essa che per la cripta la stessa fase di costruzione: ciò è dimostrato, secondo il Krautheimer, dal fatto che i due corsi di « blocchi serviani », situati alla base del muro dell'abside, sono completamente intatti e, pur non sporgendo rispetto alla muratura sovrastante, non presentano alcuna scalfitura (Krautheimer 1962, vol. II, p. 240). La cripta, di forma semi-anulare a ferro di cavallo, tipologicamente simile a quella di S. Prassede, è lunga circa 17 metri e larga circa 1 metro e 30. Dall'apice del passaggio curvo si stacca un corridoio rettilineo lungo m. 6,40 circa e largo 1,70, in asse con la navata centrale. L'attuale accesso alla cripta è situato lateralmente, all'estremità sud: questa apertura, essendosi perduti i gradini originari, è stata costruita nel corso della campagna di scavi, svolta dal 1947 al 1950, che ha permesso il ritrovamento delle chiese inferiori. La cripta era stata precedentemente scoperta dal Bartolini nel 1843 e da lui ritenuta la primitiva chiesa di papa Marco e quindi del IV secolo: « ... l'ornato... appartiene in parte al primordio del IV secolo e in altra parte alla fine del secolo VIII e al cominciamento del IX » (Bartolini 1844 p. 23). La muratura della cripta è composta da varie specie di mattoni, spesso a frammenti, pezzi di pietra e marmo con strati di malta irregolari. Le pareti erano ricoperte da lastre di marmo di provenienza cimiteriale: attualmente ne sono visibili le cornici e il letto di malta su cui erano collocate; rimangono anche resti di grappe di ferro, oramai completamente arrugginito e friabile, che servivano a reggere le lastre marmoree. Il soffitto della zona anulare è moderno; nell'ambulacro retto è invece originario a lastre di travertino, mentre le pareti sono moderne.

La decorazione in stucco si svolgeva in una cornice situata sui bordi della estremità superiore delle pareti, poggiante direttamente sopra le lastre di marmo. La fascia di stucco non presenta lo stesso spessore; infatti, poggiando su una piccola mensa obliqua, in leggera pendenza verso il muro, così da consentire lo scarico del peso, in sezione appare di forma trapezoidale, con la parte più larga in basso e quella più stretta in alto. La notevole umidità della cripta e soprattutto una serie di inondazioni del Tevere, il *Liber Pontificalis* ne ricorda tre solo nel IX secolo, hanno provocato i maggiori danni agli stucchi. « ... si vide che il Tevere aveva messo a soqquadro ogni cosa, lasciandovi una buona quantità di deposizione fluviale, la quale si conserva tutt'ora freschissima per la mancanza dell'aria, che non potea penetrarvi da verun lato, e che appena ne intese il contatto si asciugò sul momento. Gli stucchi della volta e degli ornati erano caduti sul suolo, rimanendone una piccola porzione al loro posto... » così il Bartolini descrive lo stato in cui fu trovata la cripta nel 1843 (Bartolini, 1844, p. 23). Bisogna inoltre considerare che gli stucchi si presentano diversi tra loro; infatti alcuni hanno una notevole consistenza ed una elevata granulosità dovuta probabilmente ad assorbimento di detriti sabbiosi, altri, invece, sono assai friabili.

Una ricostruzione dell'intera decorazione della cripta si rivela ardua per l'esiguità dei

frammenti, né ci può essere di aiuto la descrizione ottocentesca, generica e spesso inesatta. Il soffitto era decorato a lacunari rettangoli, formati da fasce decorate a trecce, come appare evidente dai resti del corpo centrale, situati sia sul soffitto che sulle due pareti (fig. 299). Tali resti, che si corrispondono perfettamente sui due lati, confermando così lo svolgersi della decorazione, si trovano a uguale distanza tra loro. Si può inoltre avanzare l'ipotesi che i vari motivi decorativi variassero da lacunare a lacunare, corrispondendosi di fronte a due a due. Alcuni resti situati sui muri e sul soffitto della zona di ingresso, all'estremità sud-est, possono far pensare che qui le fasce poste sul soffitto si incrociassero, il che probabilmente doveva avvenire anche all'estremità ovest (fig. 300).

Passiamo ora all'analisi dei singoli motivi decorativi. **MOTIVO A:** a sega o a denti di sega (figg. 299 e 305 *a*). Tale decorazione è la più diffusa e compare nella zona di ingresso, in parte del muro convesso del lato est, prima dell'ambulacro retto, e lungo i bordi del corpo longitudinale. Dove lo stucco è meglio conservato si vede chiaramente che la parte emergente è graffiata nel mezzo con una linea profonda. All'estremità dell'ambulacro retto l'interno di tale motivo presenta tracce di colore rosso. Nell'ultimo tratto dell'ambulacro retto il motivo appare come una serie di quadrati, invece che rettangoli, con inscritta una diagonale: tale diversità deriva probabilmente da differenti esecutori più che da un progetto ben definito. Si deve però notare una differenza che è probabilmente da inserire nel piano decorativo: infatti sul lato ovest dell'estremità del corpo longitudinale, si riscontra nel motivo la variazione A I, in cui, proprio alla fine di un lacunare, vi è un capovolgimento nella direzione del motivo decorativo (fig. 301): differenza che, però, non è presente sul lato opposto.

**MOTIVO B:** ad ovuli rovesciati (fig. 306 *b*). Questo tipo di decorazione compare in un unico frammento nella parete concava del lato ovest, che è inoltre l'unico frammento in stucco reperibile in tutto il lato concavo della cripta. Tale elemento decorativo, di derivazione classica, è ripreso frequentemente nella decorazione del IX secolo.

**MOTIVO C:** a transenna (fig. 305 *c*). Il frammento si trova sul lato concavo dell'ambulacro, nella zona ovest, ed è anch'esso di derivazione classica.

**MOTIVO D:** a cornice scanalata a tre gradini (fig. 306 *c*). Il frammento ricopre anche parte del soffitto e presenta, in basso, tracce di colore rosso. Lo stucco si trova nella zona di ingresso del lato ovest.

**MOTIVO E:** a croce greca inscritta in un cerchio (fig. 305 *b*). Di questa decorazione situata sul lato convesso della zona est, restano tracce di incavatura, visibili solo a luce radente. A questo motivo se ne abbinava un altro oggi completamente scomparso: quello, cioè, a fiori inscritti in un cerchio, e di cui abbiamo un ricordo attraverso un disegno del Bartolini, che però non ne specifica l'ubicazione: « ... di quando in quando questi vari ornati erano frammezzati di alcuni circoli parimenti in stucco, che avevano nel mezzo impressa una croce di forma greca e in altra una specie di stella » (Bartolini 1844 p. 21). Mi sembra evidente che non si possa accettare l'ipotesi del Krautheimer, secondo il quale tale motivo era situato sul soffitto, come avviene, invece, a S. Prassede: « Il soffitto originario era decorato con dischi di stucco con iscritte croci e stelle » (Krautheimer 1962 p. 241). Va inoltre scartata anche la possibilità che tali motivi si trovassero sulle due presunte crociere delle zone di ingresso.

**MOTIVO F:** a treccia (fig. 302). Il motivo è presente in vari frammenti, prevalentemente nella zona di ingresso sud-est e nel corpo rettilineo. La fascia di stucco è incisa ai bordi da due linee parallele, tra le quali, nella zona centrale, compaiono una serie di seg-

menti obliqui paralleli tra loro. Questo tipo di decorazione si stende esclusivamente sul soffitto, servendo a formare e a separare i vari lacunari e, quindi, determinando, probabilmente, le variazioni dei motivi decorativi.

Altro motivo con funzione di separazione è il MOTIVO G: a spina di pesce (fig. 302), che compare in un unico frammento nella zona di ingresso sud-est, sul lato convesso, e che separa nettamente la decorazione A (a sega), da quella H (a elementi vegetali). La fascia di stucco è divisa nel mezzo da una linea verticale verso la quale confluiscono, dall'alto in basso, una serie di segmenti obliqui, paralleli tra loro. Il frammento appare, in situ, come un proseguimento sulla parete del motivo a treccia.

MOTIVO H: a elementi vegetali o floreali molto stilizzati, situato sul lato convesso della zona est (figg. 302 e 306 a). In questa fascia decorativa si susseguono una serie di cinque motivi (dell'ultimo dei quali è visibile solo una piccola parte) di foglie lanceolate con scanalature profonde. Nel punto di incontro dei vari elementi si alza una foglia intermedia, sempre a punta, dalla struttura assai semplice, segnata nel mezzo da una solcatura verticale profonda. Per concludere, nei vari frammenti compare un tipo di stilizzazione e di lavorazione dello stucco in cui la linea ha valore preminente: tutta la decorazione, infatti, presenta un ornato geometrizzante ed estremamente semplice, basato soprattutto su tagli bruschi e su incavi ad alveoli a sezione triangolare e ovale.

*Simonetta Cini*

#### BIBLIOGRAFIA

- Liber Pontificalis*, ed. a cura di L. DUCHESNE, vol. II, Paris, 1892.  
 D. BARTOLINI, *La sotterranea confessione della romana basilica di S. Marco recentemente scoperta, descritta ed illustrata*, Roma, tip. C. Puccinelli, 1844.  
 R. KRAUTHEIMER-W. FRANKL-S. CORBETT, *Corpus basilicarum christianarum Romae*, vol. II, Città del Vatic. 1962.

#### S. PRASSEDE - S. SABINA - S. GIORGIO AL VELABRO

Le transenne in stucco romane, databili al IX secolo, sono quelle ritrovate nelle basiliche di S. Prassede, S. Sabina e S. Giorgio al Velabro. Strutturalmente simili nelle loro intelaiature lineari, molto semplici, presentano anche la stessa composizione. Il materiale, che non contiene polvere di marmo, è costituito da quell'impasto artificiale che volgarmente dicesi scagliola, formato di selenite cristallina cotta a 100°, poi ridotta in polvere e impastata con acqua e messa in appositi stampi dove viene lasciata consolidare (Muñoz 1926 p. 26; Matthiae 1967 p. 253). L'esempio più tipico è quello offertoci dalla transenna di finestra di S. Prassede (Pani-Ermini 1974 VII, Tomo I, Foto 74, Tav. XXXII), perché sicuramente databile all'epoca di Pasquale I (*Liber Pontificalis* II p. 54; Matthiae 1937/38 pp. 518, 520; Muñoz 1938 pp. 31-33; Krautheimer 1971, III, pp. 237, 253; Pani-Ermini, 1974, VII, Tomo I, p. 130) e tutt'ora esistente in situ. E' poi l'unica che ci è giunta in perfetto stato di conservazione e ciò è dovuto al fatto che la parete ovest dell'ala sinistra del tran-

setto, in cui essa è collocata, è stata murata all'interno del campanile nel periodo romanico (Serafini 1927 pp. 201-204). La transenna è legata ad un tramezzo verticale in legno – che la divide in due parti simmetriche – ed alla muratura da chiodi di ferro a forma di cuneo. I motivi decorativi, ad archetti ed a cancello – motivo questo, riproposto nel frammento di transenna che si trova nella finestra destra della parete sud del transetto (fig. 304) – si inseriscono in moduli quadrati. Le aperture tra le transenne sono parzialmente chiuse con lastre trasparenti giallastre e cristalline di selenite spatica, ossia solfato di calcio idrato, detto comunemente specchio d'asino. Uno stesso materiale costituisce dunque le murature delle transenne e le lastre trasparenti. La scoperta di tale materiale che non si conosceva prima del 1917, quando il Muñoz lo mise in luce nei lavori di restauro della basilica di S. Sabina (Muñoz 1919), ha fornito sia la spiegazione di alcuni passi fino allora oscuri del *Liber Pontificalis*, sia un ulteriore elemento per una probabile datazione delle transenne stesse. Ed infatti nella biografia di Leone III, a proposito dei lavori fatti fare dal papa in alcune basiliche romane (*L. P.*, II pp. 10, 25) è ripetuto: « *Fenestras... ex metallo gypsino decoravit* ». Si è allora identificato (Muñoz 1926 p. 27) questo *metallum gypsinum* con la selenite spatica dagli effetti iridescenti il cui uso per finestre – dagli esempi che rimangono – parrebbe circoscritto ad un periodo compreso tra il pontificato di Leone III e quello di Gregorio IV. Dal *Liber Pontificalis* sappiamo poi che lo stesso Leone III « ... *titulo sanctae Sabine studiose renovavit* » (*L. P.*, II p. 2; Krautheimer-Corbett 1970, IV, p. 75) e non sarebbe del tutto privo di fondamento supporre – anche se l'espressione del *L. P.* è estremamente generica – che le transenne risalgano all'epoca dei suddetti restauri (Taurisano 1924 p. 6) che continuarono anche successivamente, all'epoca di Eugenio II (*L. P.*, II p. 69; Muñoz 1938 p. 30; Darsy 1961 pp. 21,28).

I frammenti di transenne di S. Sabina, attualmente infissi su supporti di legno nella parete sud-ovest del vestibolo antistante la facciata della chiesa, si possono tra l'altro perfettamente collegare sia per alcuni motivi decorativi sia per l'identità del materiale usato, a quelli di S. Prassede, anche se inseribili, a differenza di questi, in moduli rettangolari. Nella transenna (fig. 303) collocata nel portico ritorna, ad esempio, il motivo a cancello a cui è accostato, nella parte inferiore, il motivo a piccole losanghe.

Anche la decorazione ad archetti, stavolta in numero di cinque, ricompare in un'altra transenna di S. Sabina (fig. 309) collocata sempre nel portico, accanto ad un altro frammento che presenta una decorazione a ruota. Tali frammenti furono rinvenuti dal Muñoz nella prima fase dei lavori di restauro (1914-19) volti a restituire il più possibile alla basilica l'aspetto originario del V secolo, modificato dai lavori cinquecenteschi di D. Fontana. Eseguendo dei saggi nell'abside, che prima del 1916 appariva completamente chiusa, il Muñoz rinvenne le tre antiche finestre e, in quella di sinistra, dei resti di transenna con residui di lastre trasparenti. Scoprì inoltre cinque finestre centinate con soglie di marmo nella parete di ingresso e chiare tracce delle antiche aperture anche nei muri laterali della navata centrale. Sulla base di queste scoperte il Muñoz poté ricostruire le 34 grandi finestre originarie ed avanzò una proposta circa la loro datazione. Escluso che le transenne, per la esecuzione rozza dei disegni e il materiale poco nobile, potessero appartenere al tempo di Pietro di Illiria, fondatore della chiesa sotto Celestino I, suppose che alla costruzione del V secolo dovessero risalire solo le grandi aperture centinate, chiuse però all'origine da transenne di materiale più ricco – bronzo o marmo – andato poi distrutto o impiegato altrove. Ritenne infine probabile l'assegnazione dei frammenti di transenne rinvenuti, all'VIII-IX secolo, epoca in cui – come abbiamo già detto – sotto Leone III ed Eugenio II furono eseguiti nella chiesa molti restauri (Muñoz 1916 p. 16; 1919 p. 30; 1938 p. 33). Che all'epoca di questi

restauri si debbano far risalire le transenne in stucco, è opinione pure, in epoca recente, del Darsy (1961 p. 21), mentre il Krautheimer e il Corbett (1970, IV, p. 90) ritengono che « la trave e la chiusura delle finestre trovate nel 1914 risalgono alla costruzione originale » e non al IX secolo. Anche per il frammento di transenna ritrovato a S. Giorgio al Velabro, rimane aperto il problema della datazione. Infatti lo spesso strato di intonaco che copre i muri tanto all'interno che all'esterno, ha reso quasi impossibile l'analisi delle fasi costruttive della basilica (Krautheimer 1937, I, p. 249 e seg.). Tra l'altro la relazione di restauro pubblicata dal Muñoz è breve e non giova a chiarire quei problemi che nemmeno le fonti storiche, lacunose e di difficile interpretazione, riescono a risolvere (Melucco-Vaccaro 1974, VII, Tomo III, p. 61). La prima menzione dell'esistenza della chiesa di S. Giorgio al Velabro, si trova nel *Liber pontificalis*, nella vita di papa Leone II (L. P., I, p. 360) che viene indicato come il fondatore del tempio. Il passo, secondo il Duchesne – seguito dal Mathiae (1962 p. 181) e dal Krautheimer (1937 I, p. 244) – sarebbe stato interpolato non prima del X secolo e perciò non sarebbe attendibile. Il Muñoz (1926 p. 13), l'Armellini (1942 pp. 1032-1033), l'Huelsen (1927 p. 155), il Giannettini e il Venanzi (1967 pp. 16-18) invece, ritengono la notizia relativa a Leone II come la più antica menzione abbastanza sicura della basilica. Mentre la biografia di Leone III (L. P., II, pp. 12, 21, 31) ricorda solo dei doni fatti dal papa alla diaconia, particolarmente importante è invece quella di Gregorio IV (L. P. II, p. 12) che parla di costruzioni dell'abside, di un « porticus », del rifacimento della sacrestia. La basilica deve il suo aspetto attuale ai restauri che il Muñoz compì tra il 1924 ed il 1926, quando fu rinvenuta la serie delle finestrelle originali più piccole, con architravi in legno ancora al loro posto e, dentro le murature di chiusura, fu trovato il frammento di transenna (Melucco-Vaccaro 1974, VII, Tomo III, Tav. I foto n. 3) ora collocato – infisso su un supporto di legno – nella navata destra della chiesa di S. Giorgio al Velabro. Il frammento è dello stesso materiale delle precedenti transenne e presenta di nuovo il motivo a cancello, anche se in una formula diversa che potremmo definire stellare: l'intreccio è infatti formato oltre che dalle diagonali del quadrato, da altri due listelli piatti che si inseriscono a croce tra le diagonali, dividendo ogni quadrato – di cui rimane solo la parte inferiore – in otto triangoli dalle dimensioni tra loro differenti. Il motivo decorativo a cancello che, come abbiamo visto, appare con molta frequenza, deriva dalla transenna marmorea romana, con quel semplice incrocio che ha molto della struttura lignea (Testini 1958 p. 597) come del resto può essere facilmente documentato (Mazzanti 1896 pp. 33, 42, 44) dagli esempi in marmo di transenne e plutei del IV-V secolo a S. Agata ai Goti, SS. Quattro Coronati e S. Giorgio al Velabro (Melucco-Vaccaro VII, Tomo III, figg. 1, 2, 140, 141), a S. Oreste al Soratte (Raspi-Serra 1974, fig. 133) e ai Mercati di Traiano (Pani-Ermini 1974, VII, Tomo II, figg. 158, 159).

Per poter datare con sicurezza il frammento di S. Giorgio al Velabro occorrerebbe essere certi dell'epoca a cui risalgono le mura della chiesa e soprattutto si dovrebbero poter analizzare le murature delle arcate al di sopra delle colonne. Purtroppo – come hanno messo in rilievo il Krautheimer e il Giannettini con il Venanzi che hanno pure tentato un'analisi ed un'ipotesi ricostruttiva – solo piccole parti della muratura sono rimaste aperte alla ispezione e dalla lettura di queste si può avanzare solo l'ipotesi che la costruzione della chiesa risalga, almeno in parte, all'epoca di Gregorio IV. Il tratto di muro alla base del campanile, sul lato sinistro della chiesa, si deve attribuire al IX secolo perché presenta le irregolarità nell'andamento dei filari dei mattoni e le concavità e bombature della superficie esterna caratteristiche di questo secolo e allo stesso periodo si possono far risalire l'abside, il tratto di muro a vista che si trova sul proseguimento della facciata a destra del portico,

come pure il tratto all'esterno della navata destra che, partendo dal fondo, arriva fino al primo contrafforte.

Se il problema della datazione delle « transenne romane » rimane di difficile soluzione, non possiamo non sottolineare il gusto che le accomuna. Il tono aulico di ispirazione classicheggiante non è sempre ripreso pedissequamente dagli esempi classici, ma riproposto con una nuova sensibilità in cui la linea, come disegno in controluce sul piano del cielo, pur nel suo astratto geometrismo, acquista una maggiore capacità dinamica nel piegarsi in nuovi motivi ad archetti, a ruota, a losanghe, e giuoca un ruolo determinante divenendo elemento decorativo e costruttivo insieme.

*Giuliana Buttici - Giovanna Rosario*

#### BIBLIOGRAFIA

- M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal IV al XIX sec.*, Roma 1942, Tomo II.  
 G. BALDRACCO, *La cripta di S. Prassede a Roma*, in « Rivista di Arch. Christ. », XVIII, 1941, pp. 277-296.  
 F. DARSY, *S. Sabina*, Roma, 1961.  
 A. GIANNETTINI-C. VENANZI, *S. Giorgio al Velabro*, *Le chiese di Roma illustrate*, n. 95, Roma 1967.  
 C. HUELSEN, *Le chiese di Roma nel Medio Evo*, Firenze 1927.  
 R. KRAUTHEIMER, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, Città del Vaticano 1937, vol. I.; 1971, vol. III.  
 R. KRAUTHEIMER-S. CORBETT, *Corpus*, 1970, vol. IV.  
*Liber Pontificalis*, a cura di L. DUCHESNE, Parigi 1866, Tomo I; 1892, Tomo II.  
 G. MATTHIAE, *La facciata di S. Prassede a Roma*, in « Bollettino d'Arte », 1937-38, pp. 518-21.  
 G. MATTHIAE, *Le chiese di Roma dal IV al X secolo*, Bologna 1962.  
 F. MAZZANTI, *La scultura ornamentale romana nei bassi tempi*, in « Arch. Storico dell'Arte », 1869.  
 A. MELUCCO-VACCARO, *Corpus della scultura altomedioevale*, VII, La diocesi di Roma, Tomo III, Spoleto 1974.  
 A. MUÑOZ, *Studi sulle basiliche romane di S. Sabina e di S. Prassede*, dissert. letta alla Pont. Acc. Rom. di Arch. 30 marzo 1916; idem in « Pont. Acc. Rom. di Arch. », XIII, 1918;  
 A. MUÑOZ, *La basilica di S. Sabina in Roma*, Roma 1919.  
 A. MUÑOZ, *Il restauro della basilica di S. Giorgio al Velabro*, Roma 1926.  
 A. MUÑOZ, *Il restauro della basilica di S. Sabina*, Roma 1938.  
 L. PANI-ERMINI, *Corpus...*, VII, La diocesi di Roma, Tomo I, Tomo II, Spoleto 1974.  
 J. RASPI-SERRA, *Corpus...*, VIII, La diocesi dell'Alto Lazio, Spoleto 1974.  
 A. SERAFINI, *Torri campanarie*, Roma 1927.  
 I. TAURISANO, *S. Sabina*, *Le chiese di Roma illustrate*, n. 11, Roma 1924.  
 P. TESTINI, *Archeologia Cristiana*, Roma 1958.  
 C. VENANZI, *Caratteri costruttivi dei monumenti, strutture murarie*, Spoleto 1953.

#### CASTEL S. ELIA PRESSO NEPI

Le due transenne in stucco conservate nella Basilica di Castel S. Elia presso Nepi ripropongono, anche se in termini più naturalistici, la pregnante forza dell'elemento lineare, già notato nelle transenne delle basiliche romane.

La prima (fig. 308) delle due transenne (m.  $0,65 \times 0,72 \times 0,06$ ) è collocata sulla parete di fondo della navata destra della basilica, inserita a chiusura di un piccolo vano. Questo tuttavia non è che il frutto di una sistemazione posteriore, in quanto è molto improbabile che tale fosse la posizione originaria della transenna.

Quest'ultima manca della lunetta, attualmente sostituita da un'altra in calce. Presenta, dal punto di vista decorativo, la divisione della superficie in più registri, dove compaiono alternativamente spazi ora vuoti, ora pieni. Contenuta infatti lateralmente da due colonnine graffite, la decorazione si svolge, procedendo dall'alto verso il basso, nel modo seguente: una fascia a piccoli triangoli con il vertice alternato, che determinano un motivo a zig-zag; una seconda fascia occupata da cinque aperture a semicerchio e triangolini con il vertice rivolto verso il basso; una terza fascia che presenta tre grossi vani rotondi segmentati, accompagnati da colonnine scanalate. Le altre due fasce sono rispettivamente simili alla seconda ed alla terza, tranne che per il motivo della colonnina.

L'altra transenna (m.  $0,82 \times 0,72 \times 0,06$ ) è collocata (fig. 307) a chiusura della finestra dell'absidiola di un piccolo ambiente coperto con volta a botte, che forma la parte destra della cripta. E' spezzata nella parte centrale e presenta, al contrario dell'altro esemplare, una lunetta sorretta da due semicolonne che suggeriscono una decorazione tortile. La lunetta termina con una decorazione a bande lisce e presenta due pavoni disposti ai lati del cerchio segmentato centrale.

Nella parte inferiore la superficie è suddivisa in fasce in cui ricorrono più o meno gli stessi motivi decorativi dell'altra transenna, rispetto alla quale, tuttavia, sembrano leggermente più aggettanti e non proprio graffiti. Ci sono inoltre tracce di colore, rosso nelle parti incise della coda e dei pavoni, nero nella colonnina sinistra della prima fascia.

La bibliografia relativa a queste transenne è scarsissima: se ne sono occupati soltanto di sfuggita il Giovenale (1927 p. 320), il Verzone (1945 p. 129), ed il Cecchelli (1951 p. 684), che propongono una datazione al IX secolo, senza però motivare questa affermazione. Più particolareggiato è lo studio della Raspi Serra (1974 p. 128-133) che ne anticipa l'esecuzione al VII secolo. Riteniamo tuttavia, malgrado questa ultima ipotesi, che la datazione delle due transenne rimanga alquanto problematica, soprattutto per la mancanza di termini di paragone e di confronti stilistici sicuramente datati e convincenti.

Infatti l'accostamento più calzante che si può fare per gli stucchi di Castel S. Elia è con un frammento di transenna in arenaria che si trova nel Battistero di Albenga a parziale chiusura di una delle finestre, datato dagli studiosi in un arco di tempo che va dall'VIII all'XI secolo.

Le analogie con Albenga si riferiscono non solo al ripetersi di alcuni motivi decorativi, ma anche alle misure che collimano perfettamente. Queste coincidenze farebbero pensare che anche le transenne di Castel S. Elia fossero adibite a chiusura di finestre, posizione del resto in cui ancora oggi si trova la lastra con i pavoni.

Non è possibile però stabilire con precisione se effettivamente questa transenna sia ancora nel suo luogo originario, poiché la finestra in cui è impiegata (databile per motivi stilistici e costruttivi all'XI secolo) ha subito molti rimaneggiamenti e la transenna vi è certamente stata riadattata di recente.

A questo punto il problema della datazione dei due stucchi si presenta in questi termini:

— o le transenne sono avanzi della decorazione del IX secolo, epoca di grande fioritura artistica nella basilica, poi riadattate all'edificio dell'XI;



– oppure, supponendo originaria la collocazione della lastra con i due pavoni, si deve dedurre che esse sono coeve alla costruzione della basilica attuale e quindi databili entro l'XI secolo.

Per concludere, si può accennare che a favore della prima ipotesi concorrono alcuni fattori:

– alcuni confronti stilistici, che pur non essendo stringenti o determinanti, orienterebbero la datazione al IX secolo (un frammento in marmo nella chiesa di Castel S. Elia, datato all'epoca di Gregorio IV; gli abachi dei capitelli di S. Prassede; una cornice proveniente dai SS. Giovanni e Paolo);

– altri confronti stilistici con pezzi in stucco di epoca più tarda (per esempio una transenna proveniente da Roma ed ora conservata a Berlino, datata dal Volbach al X secolo ed un'altra transenna di S. Lorenzo fuori le mura, datata da un'iscrizione al 1023-1033), dove appaiono motivi decorativi più maturi, che fanno ritenere assai improbabile la loro contemporaneità con i due pezzi di Castel S. Elia.

*Maria Pia Schioppaoli Brizio - Rossella Vodret*

#### BIBLIOGRAFIA

- A. DEGL'EFFETTI, *Memorie di S. Nonnosio*, Roma 1675, pp. 109-110.  
 L. MEUCCI, *La Basilica di S. Elia del sec. VI*, in « L'Album di Roma », XXIII, 1857, p. 1186.  
 A. ALBANI, *La Basilica di S. Elia*, in « Le scienze e le arti sotto il Pontificato di Pio IX », II, 1865.  
 D. CECCONI, *Basilica di S. Elia presso Nepi*, Foligno 1890, pp. 8, 14, 15.  
 G. TOMASSETTI, *La campagna romana*, III, Roma 1913, pp. 157-160.  
 P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, I, Torino 1927, pp. 364, 383-384.  
 G. B. GIOVENALE, *La Basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma 1927, p. 320.  
 P. VERZONE, *L'arte preromanica in Liguria*, Torino 1945, p. 127.  
 C. CECHELLI, *La vita di Roma nel Medio Evo*, I, Roma 1951, p. 684.  
 J. RASPI-SERRA, *Corpus della scultura alto medioevale*, VIII, La diocesi dell'Alto Lazio, Spoleto 1974, pp. 128-133.

#### S. LORENZO FUORI LE MURA

Nel chiostro della basilica di S. Lorenzo fuori le Mura, incassati nel muro più vicino alla chiesa, si conservano cinque frammenti di transenne in gesso. Di questi uno ha particolare importanza perché reca un'iscrizione che lo colloca sicuramente sotto il pontificato di Giovanni XIX. Gli altri sembrano essere dello stesso tempo sia per le dimensioni, sia per la tecnica e il materiale, sia per la presenza di fori circolari identici.

Il complesso viene citato, nonostante esca dai limiti cronologici del IX secolo, come termine finale del gruppo delle transenne, essendo fornito della datazione certa agli anni 1024-1033, il pontificato di Giovanni XIX. I pezzi sono due lastre rettangolari, due lunette e un piccolo frammento; eccetto quest'ultimo, incassato un poco a sinistra rispetto agli altri, essi sono murati a partire dal basso verso l'alto lungo una verticale, nell'ordine seguito qui

appresso. I due frammenti recanti l'iscrizione sono coincidenti; tra gli altri due resta uno spazio di cm. 30 circa.

Il primo pezzo preso in considerazione è una lastra rettangolare frammentaria con ampie lacune e segni di frattura. Misura m. 1,45 per m. 0,72; all'interno sono praticati quattro fori circolari del diametro variante da cm. 15 a cm. 18. E' ornata da un intreccio a nastro che si svolge attorno ai quattro fori secondo due disegni diversi e non simmetrici. Si notano resti di colorazione verde.

Più in alto è murata una lunetta semicircolare frammentaria con due piccole lacune e segni di frattura (fig. 311). Misura m. 1,41 di larghezza per m. 0,64 di altezza. E' ornata da una croce, posta tra quattro palme, che racchiude un intreccio a nastro. Accanto ai bracci corti della croce sono praticati due fori circolari del diametro, quello di destra di cm. 14, quello di sinistra di cm. 18. Restano tracce di colorazione verde.

Segue una lastra rettangolare frammentaria sormontata da una lunetta con ampie lacune e segni di frattura. Nella parte inferiore si presenta composta di due parti e un frammento più piccolo. Misura m. 1,40 per m. 0,72. Sono ancora riconoscibili tre fori circolari del diametro di circa cm. 15 l'uno; accanto a quello di destra sono ricavati altri due piccoli fori di cm. 5 e cm. 7. Quest'ultima reca l'iscrizione datata al pontificato di Giovanni XIX. Le lettere, ricavate nello stucco fresco con una stecca e con l'aiuto di segni di costruzione per marcare le righe, presentano ancora una colorazione rossa su fondo verde simile a quello delle altre lastre. Nella lunetta semicircolare compaiono due piccole lacune e segni di frattura. Misura m. 1,40 circa per m. 0,60 circa e presenta due fori circolari disposti simmetricamente ed uno più piccolo, in basso a sinistra. Reca l'inizio dell'iscrizione.

Rimane infine un piccolo frammento di lastra rettangolare (fig. 310). Misura m. 0,50 per m. 0,42. E' ornato da una croce che racchiude un intreccio a nastro; restano solo due bracci della croce, parte della cornice superiore e una palmetta stilizzata che nasce dall'angolo d'incontro del braccio verticale e di quello orizzontale.

*Paolo Montorsi*

#### BIBLIOGRAFIA

- MAZZANTI F., *La scultura ornamentale romana nei bassi tempi*, in « Archivio Storico dell'Arte », Serie Seconda, Anno II, 1896, pp. 168-169.
- DA BRÀ, G., *Le iscrizioni latine di S. Lorenzo fuori le Mura*, Roma 1931, p. 65, con riproduzione fotografica delle lastre.
- SILVAGNI, A., *Monumenta epigraphica christiana saeculo XIII antiquiora quae in Italiae finibus adhuc existant*, Roma 1943, vol. I, tav. XVIII, n. 7.
- MUÑOZ, A., *La basilica di S. Lorenzo f.l.m.*, Roma 1944, p. 47.
- HERMANIN, F., *L'arte in Roma dal secolo VIII al XIV*, Istituto di Studi Romani, Storia di Roma, vol. XXVII, Bologna 1945, p. 137.
- DA BRÀ, G., *S. Lorenzo fuori le Mura*, Roma 1952, p. 59.
- KRAUTHEIMER, R., *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, Roma 1937, vol. II, p. 13.

## L'USO E LA DIFFUSIONE DELLE CRIPTE NELL'EUROPA CAROLINGIA

M. ANGELINI - M. V. DE BELLIS - E. DE MINICIS - P. ROBINO  
N. SCARPIGNATO - M. R. VALAZZI

*Lo studio di questo argomento è stato avviato da alcuni perfezionandi del primo anno in margine al seminario del dott. Mario D'Onofrio sull'architettura carolingia (« Roma e Aquisgrana »). Il lavoro, ancora lontano dalle conclusioni, è nato come esigenza di raccogliere sistematicamente una vasta documentazione sulle cripte carolingie sorte in ambito europeo ad imitazione di quelle canoniche già presenti a Roma. Ciò non solo allo scopo di far luce su alcuni risvolti apparentemente marginali della civiltà di un'epoca, ma anche nella convinzione che uno studio organico ed il più onnicomprensivo possibile dell'architettura religiosa sotterranea potrebbe costituire un valido strumento per la definizione di tutti quegli edifici medioevali che dotati di cripta subiscono ancora una collocazione storica incerta.*

*Il lavoro di schedatura finora effettuato riguarda una quarantina di cripte-campione la cui importanza storica crea già di per sé un quadro abbastanza significativo delle culture regionali. L'analisi oltre il metodo storico-filologico tiene conto anche della tipologia nel rispetto di quegli stessi criteri di scelta seguiti dalle maestranze carolingie. La relazione qui pubblicata vuole unicamente fare il punto della situazione nella speranza che una tale iniziativa, quale base programmatica per un eventuale corpus sulle cripte, possa trovare il consenso e la collaborazione degli studiosi italiani e stranieri interessati all'argomento.*

\* \* \*

L'argomento trattato riguarda la diffusione e l'evoluzione della tipologia della cripta in ambito europeo nei secoli VIII e IX, cioè in un momento in cui se ne istituzionalizza l'uso negli edifici religiosi.

Tale studio, comunque, non pretende affatto di fornire dei risultati, ma piuttosto di esporre una serie di problemi nell'ambito di questo discorso, per altro estremamente vasto e complesso, reso ancora più difficoltoso dalla frammentarietà della bibliografia e dalla impossibilità di verificare sul posto tutto il materiale raccolto. Inoltre, data la vastità del campo di indagine e data la mole del materiale esistente, abbiamo preso in considerazione per ora solo alcuni casi.

Siamo partiti dalla schedatura di alcune cripte di Roma, della Francia, della Germania e della Svizzera (fig. 312). Da questo lavoro di indagine analitica dei singoli casi è scaturito lo spunto per formulare un'ipotesi di carattere più generale, comunque sempre limitata al materiale fin qui esaminato, e che dovrebbe costituire la base per una ricerca successiva. Ogni scheda è suddivisa in varie voci: datazione della cripta, descrizione, evoluzione, fonti e bibliografia.

Data la funzione specifica della cripta, ideata per ospitare le reliquie del santo e permetterne la venerazione da parte dei fedeli, è importante tenere conto delle vicende storiche che portarono alla diffusione del culto delle reliquie al nord delle Alpi (F. DESHOU-LIÈRES, *Les cryptes en France et l'influence du culte des reliques sur l'architecture religieuse*, in « Mélanges à la mémoire de Fr. Martroye », Paris, 1940, pp. 213-238).

Un forte impulso fu dato dalla riforma liturgica promossa da Pipino il Breve, nella seconda metà dell'VIII secolo, proseguita da Carlo Magno e inserita nel più generale processo di romanizzazione dell'impero (C. VOGEL, *La réforme cultuelle sous Pépin le Bref et sous Charlemagne*, Graz, 1965; R. KRAUTHEIMER, *The Carolingian revival of Early Christian Architecture*, in « The Art Bulletin », XXIV, 1942, pp. 1-38).

A Roma, già dall'VIII secolo, si era istituzionalizzato il tipo, divenuto poi canonico, della cripta semianulare (*Ringkrypta*), il cui prototipo è costituito dalla confessione vaticana (B. M. APOLLONJ GHETTI - A. FERRUA - E. JOSI - S. KIRSCHBAUM, *Esplorazioni sotto la confessione di S. Pietro*, Città del Vaticano, 1951, vol. I, pp. 173-193).

Questa tipologia, come si sa, fu ripresa su larga scala anche dalla cultura carolingia, diffondendosi nelle diverse regioni dell'impero, ad esempio a Saint-Denis, a Saint-Maurice d'Agaune, a S. Lucio di Coira e a S. Emmeram di Ratisbona. Non vorremmo, comunque, soffermarci su questo argomento essendo già stato ripreso dal prof. Heitz in questa stessa sede. Ci limiteremo solo a ricordare, ad ulteriore titolo di esemplificazione, la chiesa di San Severin a Selingstadt, proprio per il puntuale aggancio con Roma. Infatti, come dice lo Schuchert, il segretario di Eginardo, venuto a Roma per prendere le reliquie dei santi Marcellino e Pietro, propose per la cripta un impianto del tutto simile a quello di S. Prassede (A. SCHUCHERT, *La basilica dei SS. Marcellino e Pietro*, in « Rivista di Archeologia Cristiana », XV, 1938, pp. 141-146).

Tuttavia il substrato culturale autonomo delle singole regioni influì sulla realizzazione di questo schema, tanto più che in diversi casi ci si dovette adattare alla situazione edilizia preesistente.

In Francia, come ha notato l'Hubert (J. HUBERT - J. PORCHER - F. VOLBACH, *L'impero carolingio*, Milano, 1968, traduz. dal francese di M. Lenzini, pp. 50-68), si avverte la tendenza di porre la cripta, se non allo stesso livello della navata, solo parzialmente interrata. Ciò si rileva chiaramente nelle due cripte di Sant-Maurice d'Agaune della fine dell'VIII secolo e potrebbe essere derivato dall'uso merovingio di porre le sepolture sul pavimento del santuario tra l'altare e il muro di fondo (L. BLONDEL, *Les anciennes basiliques de Saint-Maurice d'Agaune*, Congrès archéologique de France, CX session, in « Suisse Romande », 1952, pp. 246-249).

In Germania, invece, a S. Emmeram di Ratisbona (fig. 313), il corridoio semianulare (790 circa) si addossa esternamente all'abside risalente all'anno 740 (A. VERBEEK, *Die Aussenkrypta. Werden einer Bauform des frühen Mittelalters*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », 13, 1950, pp. 32 ss.; E. HOFERDT, *Ursprung und Entwicklung der Chorkrypta*, Breslau, 1905, pp. 60 ss.). Le ragioni di questa sistemazione devono ricercarsi nella necessità di collegare alla chiesa la tomba del santo, posta al di fuori del perimetro dell'abside. In seguito, nel 977, l'abate Ramwolt, raccordò ad essa una grande cripta esterna cruciforme, spostando in essa la tomba venerata.

Una delle ultime elaborazioni della tipologia semianulare si trova ugualmente in Germania, nella chiesa parrocchiale di Verden della fine del IX secolo, nella cui cripta il corridoio semicircolare è scandito da nicchie interne e presenta all'apice un'ampia cappella

absidata. La Claussen avvicina questo tipo alle cripte ottoniane (H. CLAUSSEN, *Spätkarolingische Umgangskrypten im Sächsischen Gebiet*, in «Karolingische und Ottonische Kunst», Wiesbaden, 1957, p. 132).

Tuttavia già dal secolo IX nei paesi d'Oltralpe si nota la tendenza a complicare la tipologia della cripta con l'introduzione di nuovi elementi che si vengono ad aggiungere alle chiese e che presentano di solito caratteri analoghi, a nostro avviso, secondo le diverse aree regionali. Il processo che ha portato all'adozione dell'*Aussenkrypta*, intesa dunque come una costruzione esterna alla chiesa addossata all'abside, si può riportare a vari momenti.

Il Verbeek (*op. cit.*) e la Claussen (*op. cit.*) individuano una delle cause dell'adozione di questi tipo edilizio nell'osservanza della legge che vietava la sepoltura dei laici all'interno degli edifici religiosi, in vigore già dal secolo VI e ribadita a più riprese fino al IX secolo (Aquisgrana 809; concilio di Magonza 813).

Ad esempio nella chiesa benedettina di Werden (870 circa) la tomba di S. Liudger fu inglobata nella chiesa tramite un avanzamento del coro e resa accessibile da un corridoio semianulare (A. VERBEEK, *op. cit.*, p. 36; H. CLAUSSEN, *op. cit.*, pp. 120 ss.) (fig. 314).

Un processo simile si era già notato nel corso dell'VIII secolo nella cripta di S. Emmeram di Ratisbona, precedentemente citata, dove l'antica tomba del santo fu collegata al resto della costruzione mediante un ambulacro, in questo caso esterno all'abside.

Inoltre la necessità di creare spazi adeguati all'acquisizione di nuove reliquie e permettere la venerazione contribuì a promuovere lo sviluppo delle cripte esterne. A questo proposito ricordiamo l'abbazia di Saint-Denis alla cui cripta anulare dell'abate Fulrad, Ilduino aggiunse nell'832 una cappella esterna dove pose alcune reliquie della passione: i fedeli potevano quindi entrare da un lato della cripta dell'VIII secolo, passare nella cappella e uscire dall'altro lato del deambulatorio (M. CROSBY, *L'abbaye royale de Saint-Denis*, Paris, 1953; M. VIEILLARD - TROIEKOUROFF, *L'architecture en France au temps de Charlemagne*, in «Karl der Grosse», vol. III, Düsseldorf, 1965, pp. 336-369).

Ci sembra perciò che l'*Aussenkrypta* assuma una tipologia autonoma rispetto alla chiesa, costituendo un elemento che ne modifica quasi la struttura esterna e che, comunque, non è riferibile ad un prototipo ben definito, ma si diffonde pressoché contemporaneamente nelle diverse regioni dell'impero, lungo l'arco del IX secolo.

Varie furono le soluzioni adottate nella sistemazione di questi organismi architettonici. In alcuni casi l'*Aussenkrypta* fu ottenuta inglobando una costruzione precedente, cappelle o camere funerarie, come a Hildsheim e a Werden già citata.

A Hildesheim (fig. 317) ad una cripta semianulare contemporanea al duomo (851) venne annessa nell'872 una cappella circolare dedicata alla Vergine relativa ad una costruzione precedente di Ludovico il Pio (814-822) (A. VERBEEK, *op. cit.*, p. 28; H. CLAUSSEN, *op. cit.*, pp. 120 ss.). In un secondo tempo, nel 1061, l'*Aussenkrypta* fu sopraelevata di un piano. La terminazione con absidiole alle due estremità del deambulatorio viene ripresa nella chiesa superiore in due altari ugualmente absidati all'ingresso della cripta. Lo stesso motivo si ritrova in altre aree dell'impero, come a Saint-Philibert de Grandlieu, ad Auxerre, a Flavigny etc.

In Sassonia abbiamo preso in considerazione, oltre a Werden, l'esempio della chiesa abbaziale di Corvey (fig. 315), complesso estremamente importante dati gli stretti legami che mantenne con la corte carolingia (H. CLAUSSEN, *op. cit.*, pp. 130-132; C. HEITZ, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963, pp. 31-39; F. OSWALD - L. SCHAEFFER - H.R. SENNHAUSER, *Vorromanische Kirchenbau-*

ten. *Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, München, 1966, pp. 56-57). La chiesa dovette avere una cripta esterna, ormai completamente distrutta, con cappella mediana e cappelle laterali rettangolari. L'abbazia, fondata da Adalard e Wala, nipoti di Carlo Magno, fu iniziata nell'822 e consacrata nell'844; con tutta probabilità la costruzione della cripta fu contemporanea, tanto più che nell'836 l'abate Ilduino di Saint-Denis vi portò le reliquie di Saint-Guy. Una particolarità è rappresentata dal fatto che si tratta unicamente di una costruzione esterna.

L'importanza di Corvey come centro religioso probabilmente influenzò la costruzione della cripta del Duomo di Halberstadt, a pochi chilometri di distanza (H. CLAUSSEN, *op. cit.*, p. 121; F. OSWALD - L. SCHAEFFER - H.R. SENNHAUSER, *op. cit.*, pp. 104-105).

Fatto estremamente problematico e interessante è che lo schema dell'*Aussenkrypta* di Corvey si ritrova in Italia, a Bologna, nella chiesa di S. Stefano, probabilmente della seconda metà del IX secolo (fig. 316). Gli scavi di Belvideri e Donini (G. DONINI - G. BELVIDERI, *Gli scavi nella chiesa di S. Stefano*, Bologna, 1915) hanno messo in luce una serie di cappelle a pettine delle quali la centrale è cruciforme ed esterna al coro. Il Verzone per primo (P. VERZONE, *L'architettura religiosa dell'Alto Medioevo nell'Italia settentrionale*, Milano, 1942, p. 121) e la Claussen (*op. cit.*, p. 136) hanno posto l'accento su questa particolare rassomiglianza, problema estremamente stimolante, trattandosi di una tipologia del tutto estranea, a quanto ci risulta, ai moduli romani.

Come in Sassonia abbiamo potuto individuare una zona in cui le cripte esterne presentano caratteri di omogeneità, ugualmente in Borgogna, a Flavigny, Auxerre, Dijon e più a occidente a Granlieu, un elemento unitario è costituito da un corridoio esterno absidato che conduce a una cappella orientata ad est.

Particolare attenzione meriterebbe un altro gruppo di cripte, le cosiddette « cripte a galleria », cioè quelle costituite da più camere parallele collegate mediante un corridoio trasversale. Questo tipo sembra riferirsi direttamente alle catacombe romane, sia perché nella maggioranza dei casi sono sotterranee, sia per la semplicità del modulo architettonico. La tipologia a galleria può essere stata determinata inoltre da un'esigenza puramente funzionale, cioè permettere in un'unica sede il culto di più reliquie.

Un influsso derivante dalle camere sepolcrali si nota anche al di fuori dell'area carolingia, nel VII secolo, in Northumbria, a Hexam e Ripon, costruite da Wilfredo, dove la cripta è formata da una camera centrale coperta a botte a cui si accedeva tramite un vestibolo e corridoi (B. BROWN, *The arts in Early England. Anglo-saxon architecture*, London, 1925, pp. 160 ss.; G. WEBB, *Architecture in Britain, the Middle Age*, Harmondsworth, 1956, pp. 4-5).

Nell'Essen le cripte di Petersberg di Fulda (fig. 318), Schlüchtern, Steinbach del IX secolo presentano uno schema assai semplice: infatti queste cripte sono costituite dall'incrocio di un corridoio trasversale con tre gallerie longitudinali parallele, tra le quali la centrale è di dimensioni più ampie, i vani delle gallerie sono tutti voltati a botte; una particolarità si nota a Schlüchtern, dove la camera centrale è a pianta cruciforme (D. GROSZMANN, *Zu frage des frühen Kryptenbaues in Hessen*, in « Das erste Jahrtausend », vol. I, Düsseldorf, 1962, pp. 363-370).

Questi caratteri comuni sono ravvisabili in un'area ben definita, quella dell'Essen. Ci troviamo così nuovamente di fronte al problema se sia possibile formulare o meno un'ipotesi di sviluppo secondo aree circoscritte di diffusione.

Nella Gallia settentrionale alcune cripte a galleria assumono particolare rilievo. Uno

dei primi esempi dovrebbe essere costituito dalla cripta della chiesa di S. Willibord a Echternach, costruita alla fine dell'VIII secolo; essa è composta da tre camere parallele voltate a botte, collegate da un corridoio trasversale, in seguito ampliato con l'aggiunta di cappelle laterali (E. HOFERDT, *Ursprung und Entwicklung der Chorkrypta*, Breslau, 1905, p. 62; W. SANDERSON, *The crypt with Parallel Cells*, in « Gesta », 5, 1966, pp. 22-26). A questa il Sanderson accosta la cripta della chiesa di S. Massimino di Treviri, da lui studiata e datata alla seconda metà del VII secolo (666-670/698) (W. SANDERSON, *The Early Medieval Crypts of Saint-Maximin at Trier*, New York, 1965). Successivamente, nel primo trentennio del IX secolo, furono edificate le cripte delle chiese di Saint-Médard a Soissons e di S. Quentin (J. HUBERT, *Les cryptes de Saint-Médard de Soissons*, in « Bulletin international d'études romanes », 1959, pp. 11-20; W. SANDERSON, *op. cit.*, 1966). A Soissons la cripta era formata da tre vani rettangolari paralleli, situati sotto il coro della chiesa e collegati, mediante un corridoio nord-sud, con altri sette vani rettangolari situati ad est (fig. 320). Il Sanderson (W. SANDERSON, *op. cit.*, 1966) vede nella cripta romana di S. Valentino del tempo di Onorio I (625-638) un diretto antecedente. Infatti osserva che, a Soissons come a Roma, vani rettangolari si aprivano sia ad est che a ovest del corridoio trasversale. Uguale analogia si ritrova nella cripta di S. Quentin a pochi chilometri da Soissons (E. WILL, *Recherches dans la collégiale de Saint-Quentin*, in « Cahiers archéologiques », 1957, pp. 165-186).

Non abbiamo per ora approfondito un ulteriore tipo, quello della cripta ad oratorio o a navate (*Hallenkrypta*), il cui noto esempio romano di S. Maria in Cosmedin viene messo normalmente in relazione con il nucleo centrale della cripta di Auxerre (fig. 319) (R. KRAUTHEIMER, *The crypta of S.ta Maria in Cosmedin and the mausoleum of Probus Anicius*, in « Essays in Memory of Carl Lehmann », New York, 1964, pp. 171-175). Ma altri esempi analoghi sussistono a Fulda, S. Gallo e Salzburg.

\* \* \*

Ci sembra che dalla relazione qui presentata risulti chiaro come, mentre l'influenza culturale di Roma ha fortemente condizionato l'adozione in Nord Europa della tipologia anulare e forse di quella delle cripte a galleria, un fatto edilizio originale ed autonomo sembra essere stato quello dell'*Aussenkrypta*, il cui unico esempio italiano da noi trovato è stato quello del Santo Stefano a Bologna.

Ora sarebbe auspicabile poter approfondire tra l'altro questo argomento e verificare se in Italia esistano altri esempi di cripte esterne e, in questo caso, come e attraverso quali canali questo tipo edilizio sia giunto in territorio italiano o se addirittura questo rapporto possa essere reversibile.





## CRIPTE PRESBITERIALI ROMANE E CRIPTE CAROLINGIE

DARIA DE BERNARDI FERRERO

I Romani ebbero un sommo rispetto per le sepolture che per legge dovevano essere rigorosamente mantenute fuori dal circuito urbano; ciò portava ad una quasi sacralità di tutti i corpi dei defunti cosicché era severamente vietato il rimuoverli e tanto più saccheggiare i sepolcri stessi per estrarne corredi ed oggetti aventi comunque valore; più tardi fu anche vietato distruggere o manomettere gli edifici per recuperarne materiale. L'epigrafia romana presenta, in ogni tempo, formule ed ingiunzioni severe da parte delle famiglie degli inumati e dei funzionari urbani perché nulla fosse toccato, tanto meno predato, ed era pure severamente vietato, come tutti sanno, agli estranei di inserirsi nelle singole aree funerarie.

Questo stesso principio fu applicato in epoca cristiana sia per i sepolcri individuali che per quelli di martiri o santi.

Il fenomeno della ricerca affannosa e del conseguente culto dei corpi dei martiri si sviluppò universalmente dopo il famoso editto del 27 febbraio 380, « cunctos populos »<sup>1</sup>, che faceva della religione cristiana cattolica romana la religione ufficiale dell'impero; sul luogo della sepoltura di ogni martire si ebbero manifestazioni di culto, materiate talvolta dalla costruzione di piccole strutture tombali sacre, ed in casi di santi di eccezionale importanza, dalla costruzione di chiese e di martyria.

Anche in questo caso tuttavia la legge sulle sepolture conservò tutto il suo rigore poiché la disposizione del 30 luglio 381<sup>2</sup>, cioè dell'anno seguente al famoso editto, riaffermò l'obbligo di tenere anche i corpi degli « apostoli » e dei martiri fuori dalle mura di Costantinopoli, come era prescritto per tutti i cadaveri. Questa legge evidentemente si opponeva ai trasferimenti in chiese urbane delle reliquie in questione ed imponeva di far cessare ogni tentativo in tal senso.

Il culto crescente dei martiri dovette pertanto portare a degli abusi, per cui una nuova legge del 26 febbraio 368<sup>3</sup> prescriveva che nessuno poteva trasferire un corpo seppellito in un altro sito, nessuno poteva vendere, nessuno poteva comprare un martire. Era però lecito aggiungere sulla sepoltura una costruzione a piacere, la quale poteva essere un « martyrium ».

All'atto pratico, come tutti sanno, i martyria per i grandi santi della chiesa furono costruiti sia in forma di struttura centrata sulla tomba, come S. Babila di Antiochia, San Giovanni di Efeso, S. Filippo di Hierapolis di Frigia, oppure in forma di una grandiosa basilica come S. Paolo fuori le mura di Roma di cui conosciamo il rescritto di ristrutturazione del 386<sup>4</sup> da parte della corte costantinopolitana a Sallustio.

La legge del 386 fu poi ripresa da Giustiniano<sup>5</sup> ed ancora riprescritta in generale, con la clausola tuttavia di qualche eccezione, convenuta con gli imperatori<sup>6</sup>, nel VI secolo.

Queste disposizioni, relative all'inumazione dei cadaveri e dei martiri fuori dal circuito cittadino, che abbiamo ora considerato, corrispondeva alla tradizione di tutta l'età romana e rimase in vigore per tutto l'alto medioevo nei paesi già appartenenti all'impero, sia in Oriente che in Occidente. Infatti non c'è bisogno di ricordare che i santuari cristiani relativi a martiri o santi rimasero sempre esterni alle città fino a tutto l'VIII secolo, difesi talvolta da apposite cinte come si è constatato, ad esempio, nel San Vittore di Milano.

Quale fossero i tipi di sepoltura nelle chiese dei martiri e dei santi sotto all'altare ci è testimoniato dall'esempio del S. Ambrogio di Milano, dove i loculi del Santo e dei martiri Gervaso e Protaso, rimessi alla luce nel secolo scorso da Monsignor Rossi, vennero rinvenute in due semplici loculi sotto il pavimento. Disposizione analoghe si rinvennero, come è noto, ad esempio a Bonn<sup>7</sup>, a Xanten<sup>8</sup> ed a Lambaesis in Algeria<sup>9</sup>.

Qualche diversa indicazione abbiamo tuttavia a partire dal V secolo in Oriente, dove esiste una serie di cripte cruciformi o rettangolari con scalette di accesso sotto all'altare maggiore di chiese sia urbane che extraurbane. Fra le numerose cripte cruciformi si citano quelle delle chiese A e B di Nicopolis<sup>10</sup> e la chiesa B di Tebe in Tessaglia<sup>11</sup>, il San Giovanni di Studios a Costantinopoli<sup>12</sup>, il San Demetrio di Salonicco<sup>13</sup>, la Katapoliani di Paros<sup>14</sup> e il San Giovanni di Efeso nella sua forma originaria, sviluppatasi poi in forme più complesse<sup>15</sup>. Cripte rettangolari si hanno in Grecia nella chiesa A di Philippi, in quella di Anfetelli a Lesbos e nella chiesa 5 ad Issarbania in Bulgaria<sup>16</sup>.

In epoca posteriore si trovano, sebbene raramente, cripte più estese come quella di Stobi<sup>17</sup> e l'ingrandimento postabsidale del San Demetrio di Salonicco.

Per quanto si riferisce a Roma abbiamo il noto racconto di San Gregorio di Tours, relativo al sepolcro di San Pietro<sup>18</sup>, che era inaccessibile ai fedeli ma provvisto della « fenestella » attraverso la quale i pellegrini potevano introdurre la testa e chiedere ad alta voce le grazie desiderate ed in cui era possibile calare « brandea » ed oggetti da consacrare, secondo la pratica ininterrotta in tutta la cristianità.

Sempre in riferimento alla cripta romana, dalla lettera di Gregorio Magno all'imperatrice Costantina apprendiamo che « ... dum beatae recordationis decessor meus, quia argentum quod supra sacratissimum corpus S. Petri Apostoli erat, longe tamen ab eodem corpore fere quindecim pedibus, mutare voluit, signum ei non parvi terroris apparuit ». Forse per questa ragione, come già notato dallo Styger<sup>19</sup>, egli si limitò, secondo quanto ricordato dal Liber Pontificalis<sup>20</sup> a fare « beato Petro Apostolo cyburium cum columnis IIII ex argento puro... Hic fecit ut super corpus beati Petri missae celebrarentur; item et in ecclesia beati Pauli eadem fecit ».

In conclusione il pontefice « fecit cyburium », senza trasferire quello di argento del suo predecessore, di cui non abbiamo elementi per la forma ed abbellì il ciborio già sostenuto da quattro colonne candide, di cui parla Gregorio di Tours, con una struttura rivestita d'argento. Può quindi, secondo l'opinione già espressa dallo Styger, restare « sub iudice » l'osservazione generalmente ripetuta che al grande pontefice romano della fine del VI secolo sia da riferirsi la cripta ad anello. Una descrizione che ben può corrispondere alla presenza di una simile cripta è offerta dall'« Enchiridion de sacellis et altaribus basilicae vaticanae », che pertanto è da riferirsi all'VIII-IX secolo<sup>21</sup> e che lo Styger già interpretò inerte ai lavori di Adriano I o di Sisto IV.

Una constatazione relativamente recente della struttura muraria dell'anello interno, fatta dal Prof. Apollonj Ghetti « non ha consentito di stabilire la datazione esatta della cripta »<sup>22</sup>.

Non si può escludere certamente che la sistemazione ad anello facesse parte dei grandi lavori fatti da Leone IV in seguito al saccheggio dei Saraceni nell'anno 846. Le parole del *Liber Pontificalis*<sup>23</sup> e degli *Annales Bertiniani*<sup>24</sup> sono esplicite nel mettere in evidenza la rapina totale di tutti gli oggetti d'oro e d'argento della basilica di San Pietro nonché di altre chiese extraurbane. Il *Liber Pontificalis* insiste sui risarcimenti fatti da Leone IV nella confessione, oggetto delle odiose manomissioni e si può fare l'ipotesi che pur essendo in seguito la zona difesa dalle nuove mura appositamente erette, non si sia voluto esagerare nello sfoggio di rivestimenti preziosi, ma si siano piuttosto rivolte cure ad apparecchiamenti liturgici, intonati alle nuove pratiche culturali.

In realtà si può pensare che l'uso delle cripte ad anello si sia diffusa a Roma, congiuntamente ai paesi d'Oltralpe, dopo la partenza dei Bizantini dall'Urbe ed il generale ribaltamento della civiltà e delle consuetudini liturgiche dell'Occidente Mediterraneo verso il nuovo organismo politico-culturale creato dai Franchi ed il conseguente assetto ecclesiastico dell'Europa, ormai guidata nel campo religioso da Roma « caput mundi ».

L'antica reverenza per l'intangibilità dei sepolcri, sia dei privati che dei martiri o santi<sup>25</sup> rimase inalterata nei paesi dipendenti dall'impero d'Oriente finché i disastri creati dagli Arabi non misero a soqquadro le città bizantine, cosicché, nel disordine provocato dai saccheggi, dopo il X secolo, le tombe dilagarono ovunque all'interno delle città. Nelle chiese tuttavia, l'antica tradizionale riverenza per l'eterno riposo delle sacre spoglie non venne meno.

Ora fino alla metà dell'VIII secolo Roma era rimasta sotto la predominante influenza bizantina, testimoniata anche dal succedersi sul trono di San Pietro (a partire dal 625) di pontefici per la maggior parte greci e siriaci, fermi restando i principi basilari tradizionali nell'Occidente, con il culto delle immagini, che aveva indotto numerosi religiosi orientali a cercare nell'Urbe rifugio alle persecuzioni. Nulla pertanto sta ad indicare una deviazione dal tradizionale rispetto per le sepolture dei santi e dei martiri, la cui inaccessibilità al pubblico dei fedeli faceva parte della prassi culturale.

Diversa era invece la situazione nel Nord Europa: le popolazioni « barbare », dal periodo delle migrazioni, restarono legate all'originario nomadismo e comunque crearono delle leggi proprie, distinte da quelle romane. Inoltre le estese regioni dell'impero carolingio situate al di là del Reno non erano mai state occupate dai Romani e quindi, anche dopo la loro adesione al Cristianesimo, avevano conservato un'indipendenza di costumi e di vita, che permetteva loro di provvedere alle manifestazioni culturali senza i vincoli della tradizione e della legislazione romana. Ben si comprende quindi che nella formulazione delle sue liturgie e dei suoi culti l'arte carolingia abbia polarizzato le sue preferenze rituali in due direzioni diverse da quelle dei paesi mediterranei dei tempi passati.

In primo luogo, come è a tutti noto, si evidenziò il culto degli Angeli, centrato nel « westwerk »; in secondo luogo si diede uno sviluppo nuovo al culto dei Santi che da tempo memorabile costituivano la radice degli altari. Ciò fu ottenuto mettendo in evidenza ed alla portata dei fedeli i sacri sarcofagi od i corpi venerati, fino allora inaccessibili, rendendo possibile la celebrazione della sinassi eucaristica e certe pratiche religiose al centro del corridoio anulare a contatto col sarcofago, situato nell'interno della camera: così a Werdn<sup>26</sup>.

A testimonianza del fervore con cui i popoli ultramontani, dalla seconda metà del secolo VIII in poi, si adoperarono a trasportare in apposite cripte corpi di santi, talora raggruppandoli, stanno le numerose testimonianze di cronisti coevi. Ecco qualche esempio

tratto dalla sola antologia dello Schlosser<sup>27</sup>: le più antiche cripte risalenti alla seconda metà del secolo VIII, erano quelle di Tegernsee (n. 564) del 752; la cronaca dice: « ... erat enim crypta subterranea et testudinata... Apponebantur quoque 4 thecae sanctorum plenae diversorum... apostolorum, martyrum, confessorum atque virginum... »; quella di San Benigno di Digione (n. 667) del 756 c. « ... requiescit in cripta (sic) S. Benigni martyris ecclesiae Divionensis, habens ad caput altare in Hon. S. Mansueti confessoris » ed infine quella della chiesa di Lorsch del 777 (n. 179): « ... habens descensum in crypta in qua marmor ingens porphyreticum pulcherrimum... », probabilmente il sarcofago di Ludovico il Pio (813-840).

Nel IX secolo l'uso delle cripte, pur limitandosi alle citazioni dello Schlosser, si intensificò. Dalla vita di Rabano Mauro (n. 374) apprendiamo che nella chiesa eretta sul monte ad oriente del monastero di Fulda e distante 12 miglia da esso, il giorno V delle Kal. di ottobre « ... transtulit quoque eadem die ossa b. Leubae virginis... et posuit eam in crypta » ed il carmine n. 44 dello stesso Rabano ripete che nella chiesa, sotto all'altare principale, vi era una cripta. Nella chiesa dell'Abbazia, dedicata nell'818, che come è noto è ad absidi contrapposte, Rabano ricorda che nella cripta orientale (n. 361/1) vi erano le reliquie di Paolo e Anastasio ed in quella occidentale (n. 361/11) quelle di S. Onorato, nonché di numerosi altri santi e martiri. Sempre a Fulda, nella cripta di Santa Maria « quae in montis sita est » (n. 372/4) erano contenute copiose reliquie, come pure nella cripta di S. Maria de « Holzkirica » (n. 375/5).

A St. Vaast (n. 265) nell'852 « repositae sunt autem reliquiae beati viri (S. Vedasto) sub sigillo episcopali in eadem basilica (di S. Maria) quoad fabricaretur cripta (sic) tanta pignoribus apta »; nell'853 (n. 214) l'abate di St. Avols « per triduum se reptando per ecclesiam traxit, in crypta saepe residens apud sanctorum memoriam... »; nell'864 (n. 570) a St. Amand d'Elnon « Adalardus... sepultus erat in eodem monasterio in cripta (sic), intrantibus in latere sinistro ».

Anche a Colonia, come a Fulda, la basilica (n. 154) « ... duos habuit Choros et Cryptas duas... »; essa fu costruita da Willipert nell'873. A Treviri nella cripta del monastero di San Paolino vi era una lapide che diceva: « In hac crypta iacent corpora sanctorum... martyrum preciosorum... » (n. 205) ed a St. Trond (n. 259) nell'881, a causa delle invasioni normanne, « corpora Trudonis et Eucherii diligenter a loco eminentiori in quo pridem... reposita fuerunt... intra subterraneam cryptam seu voltam... suppinata et occultata sunt... ».

A Reims, sia nella cattedrale (n. 766) che nella chiesa di S. Remigio (nn. 774, 777) esistevano cripte: in quest'ultimo edificio essa fu opera dell'arcivescovo Hincmarus (845-882). Così il n. 774: « ... Hincmarus cryptam praeclari operis ad pedes S. Remiggi construxit... et ante ipsius sepulchrum opus egregium auro edidit gemmisque distinxit, fenestram inibi, unde Sancti sepulchrum videretur, fecit... ».

In conclusione questa sintesi antologica di testi ci fa intravedere il fervore di trasferimento di corpi santi nel Nord Europa in appositi sacelli sotto il presbiterio, provvisti di un corridoio di circolazione, verosimilmente chiuso nei primi tempi verso la camera sepolcrale, ma provvisto di un altare, nonché della « fenestella confessionis » già diffusa fin dal V secolo verso la nave.

Purtroppo le fasi intermedie degli apprestamenti culturali del presbiterio, fra gli antichi sepolcri sotto il pavimento e quelli carolingi ad anello od a pettine, non si possono ancora accertare in modo soddisfacente ed anche la cronologia delle cripte caroline semi-anulari è in parte « sub iudice ».

Per quanto si riferisce all'Italia esse sono numerose a Roma e nel Lazio e due, come tutti sanno, esistono a Ravenna, città che da Roma dipendeva, nonché a Luni ed altrove.

Una scorsa al Liber Pontificalis mostra che le traslazioni dei corpi santi e la costruzione di queste cripte furono specialmente numerose ai tempi di Pasquale I e soprattutto di Leone IV, che, come accennato, aveva visto il suburbio della città saccheggiato dai Saraceni<sup>28</sup>. Questa incursione, che non si era mai verificata quando la città era difesa dai Bizantini, poté effettuarsi nell'846, travolgendo le scarse milizie disponibili.

L'elenco delle cripte romane a corridoio semianulare venne in parte preparato fra gli altri da Apollonj Ghetti<sup>29</sup> e dal Krautheimer<sup>30</sup>, ma la serie non persuade del tutto per alcune datazioni anteriori alla metà dell'VIII secolo.

Purtroppo l'esame della cripta di San Pancrazio non consente di fare rilievi utili e viene il dubbio che la cripta stessa possa eventualmente far parte dei grandi lavori di Adriano I<sup>31</sup>.

Per quanto si riferisce poi alla chiesa di San Crisogono, non è inutile ricordare che al tempo dello scavo, quando gli affreschi erano in migliori condizioni che non attualmente, F. Hermanin<sup>32</sup> riferì al IX secolo quelli dello strato superiore, attribuibili a quel tempo in cui « cominciarono a farsi sentire nella nostra città influssi venuti dal Settentrione ».

L'esame del monumento suggerisce un inserimento in rottura dell'abside delle lastre piane del corridoio semicircolare, mentre la muratura del nocciolo centrale e dei due raccordi iniziali della cripta è molto più rozza di quella della parte absidale.

Ma come si è visto a queste cripte, verosimilmente, almeno nel primo IX secolo, non si poteva accedere, sebbene i fedeli potessero prendere contatto non solo dall'alto ma anche a livello col corpo venerato, anzi col capo di esso, a contatto all'interno con la parete dell'altare accessibile dal corridoio semianulare. Questo altare aveva quindi un valore particolare per questa sua posizione privilegiata alle messe « ad corpus ».

Gli ulteriori sviluppi di queste pratiche culturali, cioè il trasferimento avvenuto in certi casi in nicchie dalla parte opposta dell'anello e l'apertura eventuale del sacello ai fedeli esulano dai limiti di questa nota, ma si potrà ricordare che il Mesnard<sup>33</sup> trasse, dalla mancanza di graffiti sugli affreschi di San Crisogono, la conclusione che il vano centrale non fosse frequentato dai fedeli.

Per procedere oltre negli studi dei problemi liturgici ed architettonici dei presbiteri alto medioevali sarà tuttavia necessario, come si è detto, far convergere le ricerche sulle modeste strutture anteriori alla metà del secolo VIII, destinate alla conservazione ed al culto dei corpi dei martiri e che costituiscono una premessa per gli ulteriori sviluppi delle cripte, nonché sui rapporti fra corridoio anulare e camera sepolcrale e le loro relative variazioni nel corso dei tempi.

<sup>1</sup> *Cod. Tb.*, XVI.1.2 e *Cod. Jus.*, I.1.1.

<sup>2</sup> *Cod. Tb.*, IX.17.6.

<sup>3</sup> *Cod. Tb.*, IX.17.7.

<sup>4</sup> BARONIO, *Annales*, ad a. 386; H. GRISAR, *Analecta romana*, Roma 1899, p. 265.

<sup>5</sup> *Cod. Jus.*, I.2.3.

- <sup>6</sup> *Cod. Jus.*, III.44.14.
- <sup>7</sup> G. P. KIRSCH, in RAC, 1932, pp. 151-159.
- <sup>8</sup> G. P. KIRSCH, in RAC, 1934, pp. 363 ss.
- <sup>9</sup> S. GSELL, *Les monuments antiques de l'Algerie*, II, Paris 1901, p. 221.
- <sup>10</sup> G. SOTIRIOU, *Basiliche*, 1929, pp. 206-7.
- <sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 125-6.
- <sup>12</sup> K. BITTEL, AA, 1939, c. 201, figg. 51-52.
- <sup>13</sup> G. SOTIRIOU, *La basilica di San Demetrio*, I, tav. II; e specialmente fig. 12, p. 60.
- <sup>14</sup> F. W. HASLUCK, *The church of our Lady etc.*, London 1920, pp. 43-4, tavv. 7 e 10.
- <sup>15</sup> *Forschungen in Ephesos*, IV, 3, pp. 196-99.
- <sup>16</sup> Cfr. in generale P. LEMERLE, *Philippe et la Macedonie Orientale*, Paris 1945, p. 370.
- <sup>17</sup> R. EGGER, *Die Städtische Kirche von Stobi*, in Jhōai, 1929, pp. 42-87, E. KRZINGER in DOP, III, pp. 1 ss.
- <sup>18</sup> *De gloria martyrum*, c. 27.
- <sup>19</sup> P. STYGER, *Römische Martyrer-Grüfte*, I, Berlin 1935, pp. 60-61.
- <sup>20</sup> *Liber Pontificalis*, I, p. 312.
- <sup>21</sup> *Ibidem*, p. 61.
- <sup>22</sup> B. M. APOLLONJ GHETTI, in RAC, 1948, p. 282.
- <sup>23</sup> L.P., II, 113. Per le mura leoniane v. A. PRANDI in *Miscell. nozze Iacavelli-Castano*, p. 107 ss.
- <sup>24</sup> In MURATORI, R.I.S.S., II, ed. 1723, p. 530 DE, (a. 846).
- <sup>25</sup> H. GRISAR, *op. cit.*, p. 279.
- <sup>26</sup> W. EFFMANN, *Die Karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden*, Strassburg, 1899, pp. 29 ss.
- <sup>27</sup> J. v. SCHLOSSER, *Schriſtquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst*, Wien, 1892.
- <sup>28</sup> L.P., II, p. 113.
- <sup>29</sup> B. M. APOLLONJ GHETTI, *art. cit.*
- <sup>30</sup> R. KRAUTHEIMER, in *The Art Bulletin*, 1942, tav. fra pp. 2 e 3 e fig. 14 e *Corpus Basilicarum Romanarum*, passim.
- <sup>31</sup> Per il S. Pancrazio cfr. A. NESTORI, in RAC, 1960, pp. 224 ss.
- <sup>32</sup> F. HERMANIN, in *Rend. Pont. Accad. di Archeol.*, II, 1924, p. 164; Cfr. anche il pannello di mosaico carolingio di Xanten in G. P. KIRSCH, *art. cit.*, 1934, fig. 5, p. 370.
- <sup>33</sup> M. MESNARD, *La basilique de Saint-Chrysogone à Rome*, Città del Vaticano, 1935, fig. 16, p. 66; B. M. APOLLONJ GHETTI, in RAC, 1946, pp. 235 ss., offre nella fig. 6 a p. 239 un progetto di ricostruzione del presbiterio più convincente di quello proposto dal Mesnard.

## LE STRUTTURE MURARIE DELLE CHIESE DI ROMA NELL'VIII E IX SECOLO

GIOIA BERTELLI - ALESSANDRA GUIGLIA

Lo studio delle strutture murarie delle chiese romane da noi recentemente condotto in collaborazione con la dott. Paola Rovigatti abbraccia il periodo compreso tra il VI e il IX secolo<sup>1</sup>; in questa sede, dato il tema del Convegno, riteniamo opportuno limitarci ad esporre l'analisi delle strutture pertinenti a monumenti dell'VIII e del IX secolo, restringendola, per ovvii motivi di brevità, solo ad alcuni elementi essenziali.

Non è stata nostra intenzione formare un *corpus* di tutti i tratti di muratura riferibili a questo periodo ma piuttosto ricavare, attraverso l'esame di alcuni edifici datati o attribuiti con una certa sicurezza, un quadro degli elementi caratterizzanti le murature per tutto il periodo citato.

L'indagine è stata limitata alle sole cortine, poiché le possibilità di ispezionare il nucleo interno di muri facenti parte di un edificio tuttora in funzione, come appunto quasi tutte le chiese di Roma, sono, come è evidente, assai limitate.

Le caratteristiche delle strutture sono state messe a fuoco tramite l'analisi di diversi elementi: innanzitutto la composizione della cortina; in un secondo luogo il variare del modulo, cioè l'altezza di cinque filari di mattoni e dei corrispondenti cinque letti di malta; infine il trattamento della superficie esterna dei letti di malta.

E' stato così possibile estrarre dai dati raccolti un certo numero di caratteristiche comuni a diversi gruppi di edifici cronologicamente vicini tra loro. Infatti si è riscontrato che alcune particolarità – come ad esempio l'allisciatura dei letti di malta, diffusa in età paleocristiana e che non abbiamo più trovato dopo il VII secolo, oppure l'ondulazione dei filari di soli laterizi che non troviamo prima del IX secolo – costituiscono fattori di indubbia importanza nel tentativo di collocare cronologicamente il tratto di muratura preso in esame.

Non vogliamo con ciò sostenere la validità assoluta di questo metodo ma sottolineare che esso, in parallelo con altre indagini stilistiche ed archeologiche, può costituire un ausilio non indifferente sia nella ricerca della datazione di un edificio sia nello stabilire la contemporaneità di più parti all'interno di un edificio stesso.

Passiamo adesso ad esaminare rapidamente alcuni esempi di murature databili all'VIII secolo, premettendo che assai scarsi e frammentari sono gli edifici di tale epoca giunti fino a noi.

Il primo esempio in ordine cronologico è la cripta semianulare di *S. Crisogono*, ascrivibile all'età di papa Gregorio III (731-741)<sup>2</sup> (fig. 321). Nelle strutture ad essa pertinenti si nota una muratura mista di mattoni e tufelli con inserimenti sporadici di frammenti di marmo e travertino; la disposizione dei filari è assai poco curata, per cui non è qui lecito parlare di « opera listata », come per i secoli precedenti, in quanto i laterizi prevalgono deci-

samente sui tufelli e questi ultimi spesso non sono disposti in filari ma sono collocati qua e là nella cortina. La malta non presenta alcuna rifinitura ma deborda disordinatamente sui filari stessi. Il modulo riscontrato oscilla tra i 27,5 cm. e i 33 cm.

Il secondo esempio ascrivibile all'VIII secolo è costituito dalla zona absidale di S. Angelo in Peschiera, situata sotto al livello attuale della chiesa e databile al 755 o al 770<sup>3</sup>. Qui la cortina si presenta più regolare rispetto alla precedente ma mostra ugualmente l'inserimento sporadico di tufelli sia in filari sia isolati, soprattutto nel muro esterno dell'abside destra visibile da una cantina dietro la chiesa. Il modulo qui riscontrato oscilla tra i 30 e i 33 cm. Le fondamenta sono costituite da grossi blocchi di tufo di reimpiego (fig. 322): è questa l'unica caratteristica che lega, come vedremo, gli edifici dell'VIII a quelli del IX secolo; essa compare pure in S. Silvestro in Capite, anche se in modo piuttosto anomalo, e costituisce l'unico tratto di muratura visibile di questa importante costruzione altomedioevale<sup>4</sup>.

L'ultimo esempio, infine, è costituito dalla chiesa di *S. Maria in Cosmedin*, fatta costruire da papa Adriano I (772-795) utilizzando in parte le strutture della precedente diaconia<sup>5</sup>. La muratura, parzialmente restaurata, si presenta poco curata e composta anch'essa di laterizi misti a tufelli e a rari pezzi di marmo, inseriti senza un ordine preciso. Si nota inoltre la presenza di tratti di laterizi disposti a spina di pesce (fig. 323). Il modulo rilevato varia da 28 a 30 cm.

I tre esempi di murature che abbiamo presentato non sono certo identici tra loro ma mostrano caratteristiche comuni che li differenziano totalmente da quelle dei secoli precedenti e successivi. Proprio in base a tali caratteristiche è stato possibile ipotizzare una diversa datazione della cripta semianulare di S. Nicola de' Calcarario, situata nell'Area Sacra del Largo Argentina e attribuita genericamente all'VII secolo<sup>6</sup> (fig. 324). È questo un tipo di muratura e laterizi e blocchetti di peperino di dimensioni maggiori rispetto a quelle dei tufelli visti in precedenza e disposti con una ben diversa regolarità che trova validi e più appropriati confronti con murature databili all'età romanica, quali ad esempio quelle dell'atrio di S. Clemente, del chiostro di S. Lorenzo fuori le mura, di alcuni pilastri di rinforzo nel *Titulus Equitii*, del monastero di S. Martino ai Monti, delle strutture conventuali a destra della facciata dei SS. Giovanni e Paolo al Celio.

*Alessandra Guiglia*

Per quanto riguarda il IX secolo, va osservato che le chiese costruite da papa Leone III (795-816) e dai suoi successori, fino a Leone IV (847-855), assumono invece caratteristiche completamente diverse dalle precedenti, perfettamente omogenee tra di loro e cronologicamente ben delimitate. Va notato innanzitutto che nelle cortine murarie domina pressoché incontrastato l'uso del laterizio; i filari sono disposti in modo ondolato al punto tale che spesso due filari confluiscono in uno solo; i muri inoltre non sono a piombo ma presentano numerose rientranze e sporgenze della superficie, la cosiddetta bombatura. La malta non presenta nessun particolare tipo di rifinitura, ma tutt'al più è tirata a filo dei mattoni. Senza riferire qui il modulo relativo ad ogni singolo edificio, basti rilevare che esso subisce in media un ulteriore abbassamento rispetto ai secoli precedenti, oscillando cioè tra un minimo di 23 e un massimo di 32 cm. A questo proposito va sottolineata l'estrema variabilità di detto modulo proprio a causa dell'irregolarità del piano di posa dei filari. Nei tratti però in cui i filari stessi sono abbastanza rettilinei e paralleli tra loro, il modulo è quasi sempre



prossimo ai 28 cm. Le fondazioni dei muri sono, nella maggior parte dei casi, costituite da filari di grossi blocchi di tufo del tipo di quelli usati nelle cinte murarie della Roma repubblicana e che il Krautheimer denomina « serviani ».

Le caratteristiche citate compaiono nelle seguenti chiese che elenchiamo in ordine cronologico e in riferimento ai pontefici che ne curarono l'edificazione o il restauro.

#### LEONE III (795-816)

*SS. Nereo e Achilleo*<sup>7</sup>; *S. Anastasia*: mentre vengono generalmente attribuiti al IX secolo solo i muri del finestrato con le aperture coronate da una doppia ghiera<sup>8</sup> (fig. 325), riteniamo che risalgano alla stessa epoca anche parte dei muri delle navate laterali proprio perché rispondenti alle suddette caratteristiche murarie (fig. 326); *S. Pellegrino in Naumachia*<sup>9</sup> (fig. 328); *S. Susanna*, solo per le murature dell'abside e delle strutture ad essa adiacenti<sup>10</sup>.

#### PASQUALE I (817-824)

*S. Prassede*: riteniamo di poter attribuire al IX secolo, come già il Krautheimer<sup>11</sup>, anche il tanto discusso quadriportico della chiesa, la cui muratura è oggi intonacata ma di cui resta una fotografia eseguita a tempo dei restauri del 1937 (fig. 327); ci sembra infatti inaccettabile una datazione ad epoca paleocristiana soprattutto per l'estrema ondulazione dei filari di laterizi; *S. Maria in Domnica*<sup>12</sup>; *S. Cecilia in Trastevere*<sup>13</sup>.

#### GREGORIO IV (827-844)

*S. Marco*<sup>14</sup>; *S. Giorgio al Velabro*: le strutture murarie del IX secolo compaiono solo nell'abside, nella fiancata destra e in brevi tratti a sinistra e a destra della facciata (fig. 329), mentre del tutto diversa è la cortina del finestrato della navata centrale che riteniamo quindi possa risalire, in accordo col Venanzi<sup>15</sup>, ad epoca precedente.

#### SERGIO II (844-847)

*S. Martino ai Monti*<sup>16</sup> (fig. 330).

#### LEONE IV (847-855)

*S. Maria Nova*<sup>17</sup> (fig. 331); *SS. Quattro Coronati*<sup>18</sup> (fig. 332); *S. Clemente* (solo per le murature di tamponamento della polifora d'ingresso)<sup>19</sup>.

Dagli esempi mostrati emergono, ci pare, abbastanza chiaramente le caratteristiche dell'apparato murario del IX secolo, già descritte in precedenza e già più volte evidenziate da studiosi come il Venanzi e il Krautheimer<sup>20</sup>.

Vediamo ora, come già abbiamo fatto per l'VIII secolo, un esempio di utilizzazione di tale strumento cronologico: mentre prima, attraverso l'analisi delle strutture murarie, abbiamo potuto escludere l'appartenenza di un organismo all'VIII secolo, stavolta, usando lo stesso criterio di analisi, riteniamo di poter collocare un edificio di datazione incerta al IX secolo. Si tratta della piccola chiesa di *S. Passera* situata sulla Via Portunense<sup>21</sup>: la costruzione ha utilizzato in parte nella facciata le strutture di un edificio funerario romano (fig. 335), ma sia il lato sinistro (fig. 334) che l'abside (fig. 333) presentano piuttosto evidenti le peculiarità murarie riscontrate nelle chiese datate al IX secolo. Anche se qui troviamo uti-

lizzato il tufello, riteniamo che sia la estrema ondulazione dei filari che la bombatura dei muri, come inoltre la tipologia della ghiera della finestra, assai simile a quelle del campanile dei SS. Quattro Coronati, della navata destra di S. Giorgio al Velabro e di S. Pellegrino in Naumachia, costituiscano elementi sufficienti per proporre una datazione della chiesa nell'ambito del IX secolo.

Gioia Bertelli

<sup>1</sup> Tale studio, condotto nell'ambito di una più vasta ricerca dal titolo « Studio e rilevamento dei monumenti altomedioevali e romanici di Roma e del Lazio da Gregorio Magno ai Cosmati », diretta dalla Prof.ssa Angiola Maria Romanini presso l'Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna della Facoltà di Lettere dell'Università di Roma con il contributo finanziario del Consiglio Nazionale delle Ricerche, è attualmente in corso di stampa. Rimandiamo quindi ad esso per un'analisi più particolareggiata dei singoli edifici.

Le murature paleocristiane e altomedievali di Roma sono già state oggetto di alcune indagini: C. VENANZI, *Caratteri costruttivi dei monumenti. I. Strutture murarie a Roma e nel Lazio*, Roma 1953; B. M. APOLLONJ-GHETTI, G. DE ANGELIS D'OSSAT, A. FERRUA, C. VENANZI, *Le strutture murarie delle chiese paleocristiane di Roma*, I, in *R.A.C.*, 1945, pp. 223-248; R. KRAUTHEIMER, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, voll. I-IV, *passim*. Analisi murarie condotte da altri studiosi verranno citate più avanti in relazione ad ogni singola chiesa.

<sup>2</sup> *Liber Pontificalis*, I, p. 418; M. MESNARD, *La basilique de Saint Chrysogone à Rome*, Città del Vaticano 1935; R. KRAUTHEIMER, *Corpus...*, *cit.*, I, 1937, pp. 144-164; B. M. APOLLONJ-GHETTI, *S. Crisogono*, in *Le chiese di Roma illustrate*, n. 92, Roma 1966.

<sup>3</sup> H. GRISAR, *Analecta Romana*, Roma 1899, pp. 173-176; F. GROSSI-GONDI, *La « Cripta Confessionis » del secolo VIII nella chiesa di S. Angelo in Pescheria*, in *Civiltà Cattolica*, 1920, p. 524 e ss.; G. BOGGI-BOSI, *La diaconia di S. Angelo in Pescheria*, Roma 1929; R. KRAUTHEIMER, *Corpus...*, *cit.*, I, pp. 66-76.

<sup>4</sup> S. GAYNOR - I. TOESCA, *S. Silvestro in Capite*, in *Le chiese di Roma illustrate*, n. 73, Roma 1963; R. KRAUTHEIMER-S. CORBETT, *Corpus...*, *cit.*, IV, 1970, pp. 148-162.

<sup>5</sup> *Liber Pontificalis*, I, p. 507; G. B. GIOVENALE, *La Basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma 1927; R. KRAUTHEIMER-W. FRANKL-S. CORBETT, *Corpus...*, *cit.*, II, 1962, pp. 279-310.

<sup>6</sup> G. MARCHETTI-LONGHI, *L'area sacra di Largo Argentina*, Roma 1960, p. 80; IDEM, *Le trasformazioni medioevali dell'area sacra Argentina*, in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 1972, vol. XXVI, pp. 5-33; cfr. anche B. M. APOLLONJ-GHETTI, *S. Crisogono*, in *Le chiese di Roma illustrate*, n. 92, Roma 1966, p. 55.

<sup>7</sup> *Liber Pontificalis*, II, p. 33; R. KRAUTHEIMER-W. FRANKL, *Recent discoveries in Roman Churches*, in *A.J.A.*, 1939, pp. 388-400; A. GUERRIERI, *La chiesa dei SS. Nereo e Achilleo*, Roma 1951; R. KRAUTHEIMER-S. CORBETT, *Corpus...*, *cit.*, III, pp. 138-149.

<sup>8</sup> *Liber Pontificalis*, II, p. 1; R. KRAUTHEIMER, *Corpus...*, *cit.*, pp. 43-63; E. JUNYENT, *Il Titolo di S. Clemente in Roma*, Roma 1932, p. 119; G. MATTHIAE, *Le chiese di Roma dal IV al X secolo*, Bologna 1962, p. 231.

<sup>9</sup> *Liber Pontificalis*, II, p. 28; R. KRAUTHEIMER-W. FRANKL, *Corpus...*, *cit.*, III, pp. 176-178.

<sup>10</sup> Di uguale parere è B. M. APOLLONJ-GHETTI, *S. Susanna*, in *Le Chiese di Roma illustrate*, n. 85, Roma 1965; del tutto contrastanti tra loro sono invece le posizioni assunte da R. Krautheimer: in un primo momento (*Recent Discoveries...*, *cit.*, 1939, pp. 388-400) egli attribuisce l'intero edificio al IX secolo, mentre successivamente (*Corpus...*, *cit.*, IV, ed. 1970, pp. 254-278) lo ritiene tutto opera del IV secolo.

<sup>11</sup> R. KRAUTHEIMER-S. CORBETT, *Corpus...*, *cit.*, III, 1971, pp. 235-262; della stessa opinione erano il MATTHIAE, *La facciata della chiesa di S. Prassede a Roma*, in *Bollettino d'Arte*, 1937-38, pp. 518-521 (cfr. però IDEM, *Le Chiese di Roma...*, *cit.*, p. 73) e G. BALDRACCO, *Il quadriportico della basilica di S. Prassede*, in *R.A.C.*, XXI, 1944-45, pp. 107-120, mentre in netto contrasto si pongono G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Sul creduto quadriportico della basilica di S. Prassede*, in *Palladio*, 1952, pp. 32-35, e B. M. APOLLONJ-GHETTI, *S. Prassede*, in *Le Chiese di Roma illustrate*, n. 66, Roma 1961, che identificano in questo breve tratto di colonnato i resti della primitiva basilica paleocristiana.

<sup>12</sup> C. PORCU, *La chiesa di S. Maria in Domnica nel secolo IX*, in *Palladio*, 1954, p. 1 e ss.; G. MATTHIAE, *S. Maria in Domnica*, in *Le Chiese di Roma illustrate*, n. 56, Roma 1960; R. KRAUTHEIMER-W. FRANKL, *Corpus...*, *cit.*, II, 1962, pp. 311-324.

<sup>13</sup> R. KRAUTHEIMER, *Corpus...*, cit., I, 1937, pp. 95-112; G. MATTHIAE, *S. Cecilia*, in *Le Chiese di Roma illustrate*, n. 113, Roma 1970.

<sup>14</sup> F. HERMANIN, *S. Marco*, in *Le Chiese di Roma illustrate*, n. 30, Roma s.d. (1932); R. KRAUTHEIMER-S. CORBETT, *Corpus...*, cit., II, 1962, pp. 218-249.

<sup>15</sup> A. GIANNETTINI-C. VENANZI, *S. Giorgio al Velabro*, in *Le Chiese di Roma illustrate*, n. 95, Roma 1967; R. KRAUTHEIMER, *Corpus...*, cit., I, 1937, pp. 242-263, che esaminò la chiesa al tempo in cui i muri esterni della navata centrale erano completamente ricoperti di intonaco, attribuì anche questi ultimi all'età di Gregorio IV.

<sup>16</sup> B. M. APOLLONJ-GHETTI, *Le chiese titolari dei SS. Silvestro e Martino ai Monti*, in *R.A.C.*, 1961, pp. 271-302; G. MATTHIAE, *Le Chiese di Roma...*, cit., p. 235; R. KRAUTHEIMER-S. CORBETT, *Corpus...*, cit., III, 1971, pp. 219-241.

<sup>17</sup> A. PRANDI, *Vicende edilizie della basilica di S. Maria Nova*, in *Rendiconti della Pontificio Accademia*, XIII, 1937, pp. 197-228; R. KRAUTHEIMER, *Corpus...*, cit., I, 1937, pp. 219-241.

<sup>18</sup> C. VENANZI, *Il campanile dei SS. Quattro Coronati*, in *Bollettino del Centro di Studi di Storia dell'Architettura*, 1952, pp. 12-13; B. M. APOLLONJ-GHETTI, *I SS. Quattro Coronati*, in *Le Chiese di Roma illustrate*, n. 81, Roma 1964; R. KRAUTHEIMER-S. CORBETT, *Corpus...*, cit., IV, ed. 1970, pp. 1-36.

<sup>19</sup> E. JUNYENT, *Il Titolo di S. Clemente*, Roma 1932, pp. 161-162; R. KRAUTHEIMER, *Corpus...*, cit., I, 1937, pp. 118-136; M. TRINCI CECHELLI, *Osservazioni sulla basilica inferiore di S. Clemente a Roma*, in *R.A.C.*, 1974, pp. 93-120.

<sup>20</sup> Cfr. nota 1.

<sup>21</sup> L. CAVAZZI, *La diaconia di S. Maria in Via Lata e il monastero di S. Ciriaco*, Roma 1908, pp. 278-307; O. MONTENOVESI, *La chiesa rurale volgarmente detta di Santa Passera sulla via Campana-Portuense*, in *Archivi d'Italia*, 1957, pp. 195-211; L. BERRUTI, *Santa Passera, una chiesa per una Santa che non c'è*, in *Capitolium*, 1965, pp. 282-286.



## IL CIBORIO DELLA BASILICA DI S. IPPOLITO ALL'ISOLA SACRA \*

LETIZIA PANI ERMINI

Nell'ottobre del 1971, durante alcuni saggi nella zona centrale del presbiterio della basilica di S. Ippolito all'Isola Sacra<sup>1</sup>, al fine da un lato di stabilire le differenti quote fra questo e l'entrata alla basilica e dall'altro accertare se potessero ancora sussistere tracce dell'arredo liturgico, fu rinvenuta una struttura in mattoni che si riconobbe subito essere la base appunto dell'altare cercato. Approfondito lo sterro, intorno a tale blocco, si videro emergere dal terreno materiali marmorei di vario genere, accatastati in modo da formare una solida struttura alla quale si appoggiava l'altare stesso e nel medesimo tempo una sorta di protezione ad un sarcofago sottostante, rivelatosi poi quale reliquario, contenente, fra l'altro, resti ossei del martire Ippolito<sup>2</sup> (fig. 339).

I materiali marmorei consistevano in tre lastre ad arco, delle quali una frammentaria, tre colonne, con relative basi e capitelli e un pinnacolo, chiaramente tutti pertinenti ad un ciborio di altare<sup>3</sup>. A questi vanno aggiunti un frammento di base rinvenuto nelle terre di riempimento della basilica, e una colonna frammentaria proveniente dalla zona antistante l'ingresso che, per identità di misure con i pezzi della medesima classe, sono stati attribuiti allo stesso organismo, e inoltre un frammento della terza lastra ad arco, acquisito nell'ultima campagna di scavo.

Era pertanto possibile con i pezzi a disposizione tentare una ricostruzione del ciborio. L'occasione si è presentata quando per il IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, tenutosi a Roma nel settembre 1975, è stata allestita nel castello di Giulio II ad Ostia Antica, a cura della locale Soprintendenza alle Antichità, una mostra dei materiali archeologici rinvenuti nell'Isola Sacra durante gli scavi degli ultimi anni<sup>4</sup>. E si deve alla perizia della prof.ssa Maria Antonietta Ricciardi, che si è assunta l'onere del calcolo tecnico, se oggi è possibile ammirare il *tegurium* in tutta la sua solennità<sup>5</sup> (fig. 336). La ricostruzione offriva infatti problemi di ordine vario. Si tenga innanzitutto presente che sebbene in ottimo stato di conservazione – restano ancora sulle lastre i ganci per l'affissione delle lampade o dei *vela* – i singoli pezzi presentavano imprecisioni nelle misure e discordanze *ab antiquo*, che rendevano quanto mai necessaria una verifica matematica della possibile staticità, basata sul fissaggio fra loro delle varie parti « a chiasmo », con perni e appoggi a incastro. A tal uopo è stato costruito un modello ligneo al vero che ha permesso di eseguire i calcoli e le prove sperimentali richieste. Il restauro è stato eseguito sostituendo le parti mancanti con pezzi formati da un impasto di cemento e pomice. Ci si è invece astenuti di proposito dal proporre nella ricostruzione un'eventuale copertura che avrebbe reso anche possibile il collocamento *in loco* del pinnacolo rinvenuto negli scavi: dei problemi ad essa connessi si tratterà tra breve.

Vanno piuttosto messe sin d'ora in evidenza le particolarità strutturali del monumento. Innanzitutto la sua pianta rettangolare che risulta condizionata con ogni probabilità dal

contesto delle strutture circostanti presenti nel presbiterio: infatti ammesso che l'altare in quel periodo stesse nel medesimo punto del blocco rinvenuto, che, come si vedrà meglio in seguito, deve essere attribuito ad epoca medievale, lo spazio fra questo e il primo gradino della cattedra vescovile, ugualmente rinvenuta *in situ* a livello della platea di fondazione, è relativamente ristretto. Per ottenere tale pianta, furono segate le lastre laterali del ciborio stesso.

Inoltre la congiunzione delle quattro lastre è realizzata non a spigolo, bensì con le testate delle laterali contro il retro delle frontali e legate ad esse mediante un raccordo di cui restano i fori d'incasso (fig. 340). La prova evidente di tale tecnica costruttiva è l'iscrizione in rozze lettere incisa sullo spessore sinistro della lastra frontale, che in tal modo restava chiaramente leggibile. E proprio questa iscrizione rende oltremodo prezioso l'intero monumento in quanto dal suo testo sappiamo indiscutibilmente la data della sua erezione. Sciolte le abbreviazioni si legge: †STEPHANVS INDIGNVS EPIS (*copus*) FECIT †<sup>6</sup> (fig. 337).

Nulla sappiamo dalle fonti di questo vescovo, ma fortunatamente il suo nome, con la medesima formula, ritorna su un'altra lastra di ciborio, ora al Museo Pio Cristiano al Vaticano, ma rinvenuta ugualmente a Porto nel secolo scorso e, secondo il De Rossi, proveniente dal cosiddetto xenodochio di Pammachio, e questa volta unito alla menzione del pontificato di Leone III.

Sull'archivolto di questa lastra si legge infatti: †SALBO BEATISSIMO D(*domi*)N(o) N(*ostro*) LEONE TERTII PAPAЕ STEPHANVS INDIGNVS EPIS (*copus*) FECIT †<sup>7</sup> (fig. 341).

Mi sembra superfluo sottolineare l'eccezionalità dell'indicazione cronologica, quanto mai preziosa non solo per il manufatto in se stesso, ma soprattutto per il più ampio problema che investe la datazione di questa scultura altomedioevale ad intreccio, a volte così difficile a collocarsi nei precisi limiti di un'età, poiché spesso risulta avulsa da qualsiasi elemento antiquario cui poterla ancorare. Né d'altra parte sono sempre sufficienti i criteri stilistici, il più delle volte appena leggibili in opere di modesto artigianato. Ma analizziamo ora singolarmente le varie parti del ciborio recuperato.

Le quattro basi, delle quali una frammentaria, in marmo bianco italico, appartengono all'ordine ionico, con profilo poco accentuato per la limitata sporgenza dei tori e plinto di fondazione abbastanza regolare<sup>8</sup>. Le rispettive colonne, in marmo bianco greco, perfettamente lisce e leggermente rastremate, presentano in due esemplari il collarino all'estremità superiore e nel terzo anche all'inferiore, mentre il quarto è frammentario<sup>9</sup>.

I tre capitelli, in marmo bianco italico, composti del tipo cosiddetto « a foglie d'acqua » differiscono fra loro per alcune particolarità. Il primo<sup>10</sup> (fig. 338 a) presenta una sola corona di otto foglie lisce, con le angolari fortemente ricurve e le mediane più strette e appuntite, in cui la curva terminale è appena accennata. L'echino è estremamente semplificato, prolungandosi direttamente sul margine superiore delle volute a disco e si distacca dal *kalothos* cilindrico mediante il consueto collarino. L'abaco infine ha i lati leggermente concavi e il lobo quadrangolare in luogo del fiore. Il secondo<sup>11</sup> (fig. 339 b), presenta il *kalathos* cilindrico allungato, con una corona di foglie lisce aderenti ad esso e poco ricurve anche le angolari. L'echino è diviso dal *kalathos* mediante il solito collarino e le semipalmette, nella loro parte iniziale, coincidono con l'orlo delle volute a disco che, non essendo divise da alcuna incisione dalla zona a contatto del *kalathos* stesso, risultano di forma oblunga. L'abaco infine, offre al centro il consueto lobo quadrangolare. Il terzo<sup>12</sup> (fig. 338 c) ha le stes-

se caratteristiche dell'esemplare precedente, ma se ne distacca per la diversa altezza del *kala-thos*, piuttosto schiacciato e per la maggior curvatura delle foglie angolari a sostegno delle volute a disco.

Il tipo di capitello a foglie lisce risulta ampiamente documentato in ambiente romano, e ostiense in particolare, già dal secolo IV<sup>13</sup>, trovando poi largo uso negli edifici di culto cristiani anche nel secolo successivo.

Nella stessa Porto furono rinvenuti tra i materiali del già menzionato xenodochio di Pammachio alcuni esemplari simili ai nostri, che il De Rossi attribuì ad epoca paleocristiana. D'altra canto trattando di esempi dello stesso tipo affissi al chiostro di S. Cosimato a Roma, il Rivoira vi accomunava due capitelli dell'allora Museo Lateranense<sup>14</sup>, senza accennare alla loro provenienza: sembra però probabile trattarsi degli stessi pezzi pubblicati dal De Rossi. Se ciò può essere vero, ne consegue l'interesse per noi di ricordare la diversa datazione proposta dallo studioso. Il Rivoira infatti vede in questi esemplari delle copie alto-medievali e per quelli del Lateranense parla del pontificato di Leone III.

A questo punto a quale epoca attribuire i nostri?

Ad un esame oggettivo risulta evidente che i materiali finora esaminati non furono creati appositamente per il ciborio in oggetto; la loro disparità e di misura e in parte anche di forma, indica piuttosto trattarsi di materiale di recupero che saremmo propensi a ritenere ancora tardo antico.

Anche le stesse lastre non furono scolpite per il manufatto in questione; infatti si è già notato che le due laterali furono segate per adeguarle alla pianta rettangolare richiesta. Inoltre, anche se nella decorazione è usato lo stesso motivo, e nell'insieme i pezzi rinvenuti appartengono alla medesima corrente stilistica, pur tuttavia non sfuggono alcune differenze di un certo rilievo.

Nella prima lastra — che si ritiene essere la frontale<sup>15</sup> (fig. 343) — entro una cornice formata da un semplice listello liscio che ritorna uguale nelle altre due, nastri viminei a tre elementi descrivono due serie di nodi a due occhielli ad ogiva, affrontate e legate fra loro limitatamente ad alcuni punti. Si noti innanzitutto la mancanza di simmetria ai due lati, laddove all'estremità destra la serie esterna termina nello spigolo in alto, congiungendosi a quella interna solamente all'altezza del secondo nodo, sulla sinistra invece è quest'ultima che piega ad angolo retto generando le due file laterali mentre la prima ugualmente termina nel bordo. In ambedue i casi gli intrecci convergono verso un cerchio a tre cappi con bottone centrale che riempie insieme a fiori gigliati gli spazi di risulta. Questi ultimi compaiono in coppia sul lato sinistro, mentre sul destro ve ne è uno solo.

In sostanza lo stesso motivo ricorre nella seconda lastra (fig. 342), ma a ben guardare i nodi e gli intrecci si dispongono diversamente. Infatti le due serie sono strettamente legate fra loro e i nodi si raggruppano quattro a quattro con pause intermedie; i nastri poi iniziano il loro svolgersi e nelle rispettive basi dell'arco e negli spazi di risulta che accolgono sulla sinistra due rosette, una ruotante e una a sei petali iscritta in un cerchio e sulla destra una sola rosetta ruotante.

La terza lastra infine (fig. 345), rinvenuta come si è detto frammentaria, mostra le consuete serie di nodi a due occhielli ad ogiva, combinate con il motivo delle diagonali incrociate, e cerchi a quattro cappi isolati negli spazi di risulta cui si affianca un fiore a giglio.

Come si vede dunque il motivo iniziale è sempre lo stesso, ma varia l'elaborazione e di conseguenza anche lo schema generale dell'ornato. Questo infatti se denuncia nella prima lastra uno scarso ordine compositivo e un succedersi slegato dei singoli elementi, tali da

far pensare non tanto ad un cartone preordinato, quanto al momentaneo e occasionale estro dell'artefice, trova nella seconda lastra un tentativo di organizzare la trama in maniera più sistematica e equilibrata, ma è solamente nella terza frammentaria che tale tentativo con la combinazione delle diagonali incrociate, darà luogo allo schema più largamente utilizzato nel corso del secolo IX.

Se a queste aggiungiamo poi la lastra rinvenuta il secolo scorso a Porto, troveremo lo stesso motivo in un'unica serie continua, con rosette ruotanti e gigli negli spazi di risulta, ove peraltro traspare, anche se con incertezze nel ripiegamento dei nastri negli angoli, un maggiore equilibrio e una ricerca più evidente di simmetria.

In quest'ultima la menzione del pontificato di Leone III, nell'iscrizione che appare unitaria con l'ornato, non lascia dubbi sull'epoca di lavorazione. Al contrario nel nostro ciborio, il ricordo del vescovo Stefano, si rivela chiaramente aggiunto al momento della erezione del monumento; ma la constatazione già fatta dell'avvenuto adattamento in esso di lastre eseguite per un manufatto di diversa pianta potrebbe anche far pensare ad una certa priorità della decorazione rispetto alla costruzione stessa del *tegurium*. Siamo, s'intende, nel campo delle ipotesi, ma collocando l'esecuzione della scultura ancora nell'ambito del secolo VIII, si spiegherebbero meglio la disorganicità e quel tanto di improvvisato che abbiamo evidenziato negli schemi compositivi della decorazione delle singole lastre.

Schemi si è detto in formazione, e del resto la comparsa nella scultura del motivo dei nodi a due punte solitamente si ritiene avvenuta sullo scorcio del secolo VIII, mentre la sua ampia diffusione è testimoniata nel IX<sup>16</sup>.

Sull'origine di tale motivo si è pronunciato in modo particolare il Verzone<sup>17</sup>, inserendolo fra quelli di « ispirazione straniera », e ultimamente dal Kutzli<sup>18</sup> è stato ugualmente rivendicato all'area longobarda.

Non è certo qui il luogo di riprendere l'annoso problema delle origini dei singoli motivi del repertorio decorativo in uso nella scultura altomedioevale, che coinvolgerebbe anche quello degli eventuali influssi delle oreficerie e dei lavori in metallo, onde alcuni di questi motivi sarebbero pervenuti alla scultura stessa, influssi più volte, a mio parere giustamente, messi in evidenza ovvero anche di recente negati<sup>19</sup>. Mi preme piuttosto accennare brevemente ad alcune considerazioni scaturite dall'analisi dei rilievi.

Innanzitutto, come ho già avuto occasione di ricordare<sup>20</sup>, tutte e quattro le lastre sono ispirate ad un medesimo gusto che ama occupare l'intera superficie con un motivo, unico e continuo, distaccandosi quindi dallo schema decorativo che può dirsi comune nella tettonica dei cibori e che suddivide l'ornato in tre settori, e cioè coronamento dell'arco, cornice terminale e zona intermedia, solitamente ridotta a due triangoli laterali. Purtroppo, a quanto ci è noto, non si conoscono in ambiente romano, altri esempi di cibori decorati in tal modo, cosicché gli esemplari portuensi restano per ora una *unicum* che si è tentati di attribuire non tanto ad un preciso gusto dell'epoca quanto piuttosto all'inventiva di un artigiano di una locale bottega.

Nello stesso periodo infatti i due artefici *Ursus* e *Martinus* lasciano il loro nome su un ciborio per Leone III, distribuendo l'ornato sulla superficie della lastra superstite in maniera tradizionale, anche se i motivi sono, come in Porto, limitati ad intrecci geometrici ed elementi floreali<sup>21</sup>. In una ricerca al di fuori dell'ambiente romano, lavori ispirati allo stesso gusto artistico potrebbero individuarsi nei noti cibori di Orvieto<sup>22</sup> e di Palombara Sabina<sup>23</sup>, precisando che, se nel primo caso la lenta e smagliata rete di cerchi viminei può in qualche modo avvicinarsi alla serie dei nodi portuensi, oltre che per la sua unica pre-



senza decoratrice, anche per l'ariosità ancora rispettata nello schema, nel secondo il confronto vale unicamente per l'aver ornato la lastra con intrecci fissamente ripetuti, poiché ben altro è lo spirito con il quale l'artefice ha intessuto la fitta trama dei nastri. Spirito diverso da cui naturalmente ne consegue un considerevole divario cronologico. Ma il manufatto più vicino è certamente una lastra ad arco inserita nella muratura esterna della chiesa parrocchiale di Calci a nord di Pisa, la cui decorazione è stata recentemente definita dal Kutzli « unica nel suo genere » (*einzigartih*)<sup>24</sup> (fig. 347). Ritroviamo l'identico schema della terza lastra portuense, sebbene complicato al centro dall'inserimento, nella rete viminea, di due cerchi.

Nel ritornare alla produzione romana, va ricordato come siano molto poche le sculture che possano con sicurezza ascrivarsi al pontificato di Leone III, poiché per lo più le relative proposte di assegnazione a quest'epoca risultano formulate dagli studiosi sulla base di generici lavori compiuti dal pontefice negli edifici di appartenenza dei singoli rilievi<sup>25</sup>, ovvero di confronti stilistici con l'unico pezzo datato di cui si disponeva fino alle recenti scoperte, cioè l'arco di ciborio di Porto più volte menzionato.

Ed è proprio in quest'ambito che le lastre di S. Ippolito acquistano un reale valore, sia nell'offrire la possibilità di un più ampio campo di confronti iconografici, sia in particolar modo nel confermare i caratteri stilistici già intravisti nella scultura rinvenuta il secolo scorso.

E' possibile quindi parlare nella supposta officina portuense e per esteso in quelle romane, per gli anni a cavallo tra la fine del secolo VIII e gli inizi del IX, di uno stile essenziale, per nulla complesso, che si avvale di un rilievo asciutto e di un *ductus* rapido, ma nello stesso tempo risente ancora di un certo disordine compositivo che si placherà solamente nella nitida, equilibrata e simmetrica compostezza della produzione pascaliana<sup>26</sup>.

Un problema a parte, come già si è accennato, è costituito dalla copertura del ciborio. E' noto come le testimonianze monumentali a noi giunte non ci possano illuminare al riguardo<sup>27</sup>, cosicché, in un primo momento non era stato possibile formulare alcuna ipotesi che fornisse elementi oggettivi di credibilità. Nel procedere degli scavi la nostra attenzione fu attratta da alcuni frammenti di lastre, decorati con elementi viminei, disposti in alcuni casi a spina di pesce, e in altri in maniera definita « a gomito »<sup>28</sup> (fig. 344).

L'eccezionalità dei reperti, più che nell'ornato, anch'esso peraltro poco documentabile nel pur ricco repertorio decorativo altomedioevale, era dovuta alla forma dei frammenti che lasciavano intravedere di trovarci di fronte a lastre triangolari. Ed infatti grazie ai calcoli della prof.ssa Ricciardi, si è potuto accertare non solo che queste avevano la forma di triangoli isosceli, ma che, supposte in numero di otto, potevano ben proporsi come lastre di copertura a piramide con base ottagonale del ciborio stesso. Con tale proposta si accordava l'esiguo spessore di cm. 4 piuttosto insolito in marmi di quest'epoca, ma ben spiegabile in una struttura che se da un lato, doveva possedere un certo peso per garantire la sua stabilità, con l'essere poggiata a contrasto nelle reseghe posteriori delle lastre ad arco, dall'altro non poteva eccedere in questo, senza pregiudicare l'equilibrio dell'intero manufatto. E' necessario però precisare che di altre simili strutture non abbiamo alcuna documentazione; ed è per questa ragione che si è preferito non realizzare sul monumento la proposta, ma lasciarla solamente come ipotesi di lavoro di cui si offre la documentazione grafica (figg. 348 e 349).

Inoltre il modello ligneo ha permesso di stabilire che, una volta montate le otto lastre triangolari, in alto rimaneva uno spazio vuoto, leggermente ovoidale, nel quale perfettamente poteva essere inserito il pinnacolo rinvenuto dello scavo (fig. 346). Questo, giunto a noi in

ottimo stato di conservazione, mantenendo ancora il perno per il collocamento della croce terminale, si rivela particolarmente interessante poiché difficilmente trova elementi di confronto. Si può rammentare a questo proposito l'esemplare al Museo dell'Alto Medioevo di Spalato, peraltro più elaborato.

A mò di conclusione possiamo ora domandarci fino a quale epoca il ciborio restò in piedi prima di essere interrato, come si è visto, sul retro del blocco in muratura dell'altare. Abbiamo a questo proposito un elemento di particolare interesse. Sul fusto di una delle colonne, quella frontale di sinistra nell'attuale ricostruzione del ciborio, furono dipinti in rosso scuro due stemmi araldici. La nostra attenzione si è accentrata in particolare nel superiore, a forma di scudo incorniciato da un motivo lanceolato, ove si vedono, « divisi da una banda orizzontale, tre crescenti montanti nel campo chiaro superiore e due in quello inferiore »<sup>29</sup>. Il Testini ne ha proposto l'appartenenza alla famiglia degli Stefaneschi, legata a Porto da possessi fin dal secolo X, attribuendo ad un membro di essa, la pittura del proprio stemma sulla colonna del ciborio, « quale sigillo di proprietà ». Logicamente si deve ritenere il manufatto in quel momento ancora in piedi. Tale avvenimento non sembra però da ascriversi ad età anteriore al secolo XI, in quanto condizionato dall'esistenza di uno stemma nobiliare<sup>30</sup>. D'altro canto l'interramento delle parti superstiti del *tegurium*, è legato strettamente alla ricostruzione dell'altare – rimangono infatti le impronte delle colonne nella calce di questo – e non è possibile collocare tale ricostruzione oltre il secolo XIII, date le condizioni di abbandono di Porto e dell'Isola Sacra dopo questa epoca<sup>31</sup>, cosicché il Testini ha pensato al secolo XII come momento più logico per un'opera di tal genere. L'occasione ai lavori fu probabilmente offerta dalla fusione della diocesi di SS. Rufina e Seconda in *Silvia Candida* con quella di Porto, operata dal pontefice Callisto II (1119-1124)<sup>32</sup>; la basilica di S. Ippolito dovette essere restaurata ed arricchita con ogni probabilità anche della torre campanaria che ancor oggi vediamo, ma nello stesso momento perse con il ciborio la testimonianza più evidente della sua fase altomedievale.

\* Desidero rivolgere il mio più vivo ringraziamento al prof. Testini, per avermi offerto la possibilità di studiare un così importante ritrovamento.

<sup>1</sup> La basilica rimessa parzialmente in luce, a seguito delle ricerche archeologiche che l'Istituto di Archeologia Cristiana dell'Università di Roma, ha intrapreso già da alcuni anni, sotto la direzione del prof. Pasquale Testini, è a pianta longitudinale, con orientamento nord-sud, divisa in tre navate con intercolumni di 11 colonne, facciata di tipo « aperto » e abside semicircolare, databile per caratteristiche costruttive e tecnica muraria tra la fine del secolo IV e l'inizio del V. I risultati delle diverse campagne di scavo sono rispettivamente pubblicati in: P. TESTINI, *Sondaggi nell'area di S. Ippolito all'Isola Sacra*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XLIII, 1970-71, pp. 223-258; IDEM, *Nuovi sondaggi nell'area di S. Ippolito all'Isola Sacra*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XLIV, 1971-1972, pp. 219-236; IDEM, *Sondaggi in S. Ippolito all'Isola Sacra. I depositi reliquiari scoperti sotto l'altare*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XLVI, 1973-1974, pp. 165-179. Un completo panorama dei risultati finora raggiunti è in P. TESTINI, *La basilica di S. Ippolito*, in *Ricerche Archeologiche nell'Isola Sacra*, Roma 1975, pp. 69-132. Nell'ultima campagna di scavo (settembre-ottobre 1975) è stato possibile accertare che, contrariamente a quanto era apparso nei precedenti sondaggi, l'abside, costruita in opera listata con alternanza di tufelli e mattoni, è contenuta in un muro precedente, che le caratteristiche strutturali e la quota di spiccato, indicano come pertinente al complesso di ambienti romani sottostanti la basilica. Nella stessa campagna sono inoltre venute alla luce alcune strutture nell'ambito della navata centrale, da attribuirsi, con ogni probabilità, alla *schola cantorum* (cfr. P. TESTINI, *Il complesso di S. Ippolito all'Isola Sacra*. Relazione al C.N.R. mentre scrivo, in corso di stampa).

<sup>2</sup> Si tratta di una cassa monolitica in marmo greco, ornata di strigilatura su tre lati, con pilastri scanalati sormontati da capitelli corinzi agli angoli e grande cartella anepigrafe sulla fronte. I resti del martire risultano autenticati dal rinvenimento all'interno di una lastra in marmo con la seguente iscrizione: *Hic requiescit beatus Ypolitus mar(tyr)*. (P. TESTINI, *Sondaggi in S. Ippolito all'Isola Sacra. I depositi reliquiari* cit., pp. 169-170; IDEM, *La basilica di S. Ippolito* cit., p. 92). Per i reperti ossei contenuti nel sarcofago si rimanda alla relazione preliminare: P. PASSARELLO, *Considerazioni sui resti ossei umani provenienti da un sarcofago contenente l'iscrizione: «Sic requiescit beatus Ypolitus martyr»* appendice a *Ricerche archeologiche nell'Isola Sacra* cit., pp. 135-138.

<sup>3</sup> La notizia del rinvenimento è riportata in P. TESTINI, *Nuovi sondaggi nell'area di S. Ippolito* cit., pp. 230-233. Del ciborio si tratta poi in L. PANI ERMINI, *Note sulla decorazione dei cibori a Roma nell'alto medioevo*, in *Bollettino d'Arte*, s.V., LIX, 3-4, 1974, p. 115, nota 2; P. TESTINI, *La basilica di S. Ippolito* cit., pp. 105-109.

<sup>4</sup> Cfr. *Per la storia dell'Isola Sacra. Mostra dei rinvenimenti. Catalogo*, a cura di P. LOPREATO e R. RIGHI (per lo scavo del *pons Matidia* e degli edifici annessi) e di M. MARINONE-D. MAZZOLENI-L. PANI ERMINI (per la basilica di S. Ippolito), Soprintendenza alle Antichità di Ostia, 1975.

<sup>5</sup> Si deve alla stessa prof. Ricciardi il disegno ricostruttivo qui riprodotto.

<sup>6</sup> Si notino il nesso *TE* del nome *Stephanus* nonché i raggruppamenti su una stessa riga delle lettere *DI*... dell'aggettivo *indignus*, *EPI* e *SC* dell'abbreviazione di *episcopus* e infine *FE* e *CIT* del verbo *fecit*.

<sup>7</sup> G. B. DE ROSSI, *I monumenti cristiani di Porto*, in *Bollettino di Archeologia Cristiana*, IV, 1866, p. 102, disegno a p. 103; R. KAUTZSCH, *Die römische Schmuckkunst in Stein von 6. bis zum 10. Jahrhundert*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, III, 1939, p. 43, fig. 71; P. TESTINI, *Nuovi sondaggi nell'area di S. Ippolito* cit., pp. 232-233, fig. 11; L. PANI ERMINI, *Note sulla decorazione dei cibori* cit., p. 115, fig. 3; P. TESTINI, *La basilica di S. Ippolito* cit., p. 108, fig. 72. Circa il rinvenimento va notato che la provenienza da quel complesso è tutt'altro che sicura poiché il De Rossi si basò su informazioni avute e non su oggettivi dati di scavo, e inoltre a Porto in quel tempo furono effettuate ricerche in luoghi diversi. Per le misure, esso è leggermente più piccolo delle lastre di S. Ippolito, avendo una larghezza di m. 1,48. Giova ricordare che nel *Liber Pontificalis*, alla biografia di Leone III (795-816) si legge che il pontefice «*fecit in basilica beati Yppoliti martyris in civitate Portuense vestes de stauraci duas, unam super corpus eius et aliam in altare maiore*» (*Liber Pontificalis*, ed. Duchesne, II, Paris 1866, p. 12). Circa le deduzioni che si possono trarre da così preziosa notizia cfr. P. TESTINI, *La basilica di S. Ippolito* cit., p. 55.

<sup>8</sup> Diamo qui le misure: 1: cm. 14 (h) × 29 (d. superiore) × 39 (lato plinto); 2: cm. 14,5 (h) × 24,5 (d. superiore) × 28 (lato plinto); 3: cm. 18,5 (h) × 25,5 (d. superiore) × 31 (lato plinto); 4: cm. 12 (h) × 19,6 (largh. del frammento).

<sup>9</sup> Le misure sono: 1: cm. 177 (h) × 22 (d. inferiore) × 20 (d. superiore); 2: cm. 177 (h) × 22 (d. inferiore) × 19,5 (d. superiore); 3: cm. 169 (h) × 22 (d. inferiore) × 22 (d. superiore); 4: cm. 51 (h) × 21,5 (d. superiore).

<sup>10</sup> Misura: cm. 30 (h) × 21 (d. base) × 40 (diag. abaco).

<sup>11</sup> Misura: cm. 29 (h) × 19 (d. base) × 30 (diag. abaco).

<sup>12</sup> Misura: cm. 20 (h) × 20 (d. base) × 38 (diag. abaco).

<sup>13</sup> Per i capitelli ostiensi cfr. ad esempio P. PENSABENE, *I capitelli*, in *Scavi di Ostia*, VII, Roma 1973, nn. 473, 476, 489, 501, 503-507 anche se con lievi discordanze e pp. 247-249 per la trattazione generale sul tipo.

<sup>14</sup> G. T. RIVOIRA, *Le origini dell'architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr'Alpe*, Milano 1908, p. 170, fig. 161.

<sup>15</sup> E' logico infatti supporre sulla fronte la presenza dell'iscrizione.

<sup>16</sup> Mi permetto rimandare a L. PANI ERMINI, *La diocesi di Roma. Corpus della scultura altomedievale*, VII, Spoleto 1974, n. 44 e VI; VII, nn. 19, 21.

<sup>17</sup> P. VERZONE, *L'arte preromanica in Liguria ed i rilievi decorativi dei «secoli barbari»*, Torino 1945, pp. 181-182; R. KUTZLI, *Langobardische Kunst. Die Sprache der Flechtbander*, Stuttgart 1974, in part. pp. 146-167, ivi altri monumenti.

<sup>18</sup> Per la vasta bibliografia sull'argomento, nonché per i risultati delle ricerche ancora sostanzialmente validi, si rimanda a G. DE FRANCOVICH, *Il problema delle origini della scultura cosiddetta «longobarda»*, in *Atti del 1° Congresso internazionale di studi longobardi* (Spoleto, 27-30 settembre 1951), Spoleto 1952, pp. 255-273; cfr. inoltre R. SALVINI, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano 1956, p. 8-10; 16-21.

<sup>19</sup> Per il primo caso si vedano ad esempio: A. GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe-Xe siècle)*, Paris 1963, pp. 112-113; I. BELLI BARSALI, *Problemi altomedievali. Rapporti tra morfologia dell'incorniciatura scultoria e la tecnica dell'oreficeria*, in *Studi in onore di Giusta Nicco Fasola*, II, Milano 1965, pp. 19-28; A. M. ROMANINI, *La scultura pavese nel quadro dell'arte preromanica di Lombardia*, in *Atti del 4° Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo* (10-14 settembre 1967), Spoleto 1969, pp. 246-248. Ha negato invece ogni influsso, asserendo «la sostanziale autonomia dei diversi campi». E. RUSSO, *Studi sulla scultura paleocristiana*

e altomedioevale, in *Studi Medievali*, s. 3<sup>a</sup>, XV, 1, 1974, in part. nota 329 di p. 82, pp. 115-116. Si aggiunga inoltre L. PANI ERMINI, *Note sulla decorazione dei cibori a Roma* cit., pp. 116, 119-120.

<sup>20</sup> Cfr. L. PANI ERMINI, *Note sulla decorazione dei cibori a Roma* cit., p. 115; IDEM, in *Per la storia dell'Isola Sacra* cit., pp. 61-63.

<sup>21</sup> La lastra è ora ai Musei di Stato di Berlino, cfr. W. F. VOLBACH, *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, Berlin 1930, nn. 6276, 6277 (iscrizione), p. 9.

<sup>22</sup> R. KAUTZSCH, *Die römische Schmuckkunst* cit., p. 44, fig. 74; C. L. RAGGHIANI, *L'arte in Italia*, II. *Dal secolo V al secolo XI*, Roma 1968, col. 480, fig. 450.

<sup>23</sup> Si veda una buona riproduzione in R. KUTZLI, *Langobardische Kunst* cit., p. 131, fig. 99.

<sup>24</sup> R. KUTZLI, *Langobardische Kunst* cit., p. 157, fig. 129.

<sup>25</sup> Ad esempio, proprio in base al confronto con le lastre di Porto sono state recentemente attribuite al pontificato di Leone III due lastre (di altare?) della chiesa romana di S. Maria de Secundicerio (Tempio c.d. della Fortuna Virile): cfr. A. MELUCCO VACCARO, *La diocesi di Roma. Corpus della scultura altomedievale*, VII, 3, Spoleto 1974, nn. 220, 221.

<sup>26</sup> Si ricordano, come esempio, i plutei delle chiese romane di S. Prassede e di S. Cecilia. Per i primi cfr. L. PANI ERMINI, *La diocesi di Roma* cit., VII, 1, nn. 58-64; per quelli di S. Cecilia, alcuni esemplari in R. KAUTZSCH, *Die römische Schmuckkunst* cit., figg. 2, 12, 18.

<sup>27</sup> Sono infatti tutte opera di restauro.

<sup>28</sup> Cfr. P. TESTINI, *Sondaggi nell'area di S. Ippolito* cit., (1970), p. 255, fig. 21. I vari pezzi, tranne quelli rinvenuti nell'ultima campagna di scavo, sono stati schedati a cura della scrivente, in *Per la storia dell'Isola Sacra* cit., nn. 107-114.

<sup>29</sup> P. TESTINI, *La basilica di S. Ippolito* cit., pp. 85, 88 fig. 46.

<sup>30</sup> Così infatti ritiene il Testini (cfr. P. TESTINI, *La basilica di S. Ippolito* cit., p. 89).

<sup>31</sup> L'ipotesi è ugualmente formulata da P. TESTINI, *La basilica di S. Ippolito* cit., p. 89.

<sup>32</sup> Sull'avvenimento e le sue conseguenze cfr. da ultimo P. TESTINI, *La basilica di S. Ippolito* cit., pp. 89-90, 121.

## ROM UND DIE KAROLINGISCHE GOLDSCHMIEDEKUNST

VICTOR H. ELBERN

Zu dem Bilde, das man sich heute vom Ablauf und vom inneren Gefüge der Kunst zur Zeit der karolingischen Herrscher machen kann, gehört nicht zuletzt unser Wissen um die hohe Bedeutung der Zierkünste, insbesondere der Kunst in edlen Metallen. Die nachweisbar hohe Verlustquote, die gerade die Goldschmiedekunst im Verlaufe eines Jahrtausends hinnehmen mußte, vermag diesen Eindruck nur zu bestätigen. Der historisch würdige Betrachter kann darüber hinaus feststellen, daß der bis auf unsere Zeit gelangte Denkmälerbestand auch geographisch deutlich differenziert ist. Die zentralen und alpenländischen Regionen des Karolingerreiches weisen die große Mehrzahl bemerkenswerter Arbeiten auf, im Gegensatz zum italienischen Kernland etwa und vor allem im Gegensatz zu Rom. Die kunsthistorische Bewertung solcher Feststellungen sollte man freilich sogleich mit der kritischen Frage verbinden, inwieweit die heute erkennbare geographische Verteilung der Gewichte derjenigen entsprechen könnte, wie sie für jene weit entlegene Zeit anzunehmen ist.

Die Rolle der Stadt Rom, Sitz des Papsttums und wesentlicher Bezugsort des karolingisch-wiederhergestellten westlichen Kaisertums, muß die besondere Aufmerksamkeit auch des kunstgeschichtlichen Betrachters erfordern. Eine gehobene Beachtung ist ihr bereits von Karl dem Großen und seinen Nachfolgern zugewendet worden, gerade im Hinblick auf die Kunstgattung, mit der sich die hier vorgebrachten Überlegungen befassen. Dafür lassen sich vielfältige Beweise erbringen. Aus dem « Liber Pontificalis » erfahren wir, zur Zeit Papst Leos III. (795-816) und genau unter dem Zeitpunkt der Kaiserkrönung Karls im Jahre 800, daß der Herrscher – *una cum praecellentissimos filios suos reges et filiabus* – allein der Kirche des hl. Petrus die reichsten Geschenke in Gold und Silber übergeben liess: eine *mensa argenta* mit zugehörigen *diversa vasa ex auro purissimo*, ferner eine *corona aurea cum gemmis maiores quae pendet super altare*, 55 Pfund schwer, sodann eine *patera aurea maiore cum gemmis diversis legente KAROLO*, 30 Pfund schwer, *et calicem maiorem cum gemmis et auris duabus*, 18 Pfund schwer, *item calice maiore fundato cum sifone... immo et alium calicem fundatum pens. Lib 36., optulit super sacratissimum altarem beati Petri Apostoli*. Entsprechende Weihgaben gehen bei gleicher Gelegenheit an die Basilika des hl. Paulus, an die Kirche Sae. Mariae ad Praesepe (Sta. Maria Maggiore) u.a.m.<sup>1</sup> Es sind insgesamt Votivgeschenke in der Größenordnung von hunderten Pfunden Goldes, materiell erklärbar aus dem Goldreichtum Kaiser Karls seit dem Siege über die Awaren; ideell aber doch wohl nicht zuletzt bewußte Anknüpfung an die Traditionen imperialer *liberalitas* der « Aurea Roma » des Altertums.

Der Leser des « Liber Pontificalis » wird die soeben aufgezählten Geschenke Karls in Beziehung setzen dürfen zu den Weihgaben, die auch jener Papst Leo III. selber dem rö-

mischen Kirchen überwiesen hatte. Er stiftete der Kirche der hl. Susanna *gabathas aureas III, cruces aureas II cum gemmis, lucerna argentea, imagines argenteas III, confessionem eiusdem altaris ex argento purissimo, columnas argenteas, cruces argenteas XV, corona maiore de argento cum delfinos, gabathas argenteas saxisca habentum grifos deauratos, coronas argenteas cum delfinos XVIII...*<sup>2</sup>.

Aufschlußreich in dieser Aufzählung ist nicht so sehr der Materialaufwand, der mit genauen Gewichtsangaben die besondere Aufmerksamkeit des Berichterstatters des « Liber Pontificalis » gefunden hat, sondern die gelegentliche betonte Erwähnung figürlicher Elemente. Aus dem bald folgenden Pontifikat Paschalis I. (816-824) erfahren wir Entsprechendes, beispielsweise über die Ausstattung einer Apsis mit einer *imago pulcherrima de argento exaurata cum diversis storiis*. Weiter: *Imagines etenim de argento exauratas fecit... unam Salvatoris domini nostri... et duo alia beatorum martyrum Processi et Martiniani... et aliam imaginem ex auro purissimo...*<sup>3</sup>. Aber auch schon aus dem Pontifikat Papst Hadrians I. (772-795) lesen wir von silbervergoldeten Türreliefs für die Peterskirche, mit Darstellung Christi zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel auf der einen, Maria mit Johannes und Andreas auf der anderen Seite<sup>4</sup>.

Diese wenigen ausgewählten Zitate lassen erkennen, daß allein schon die amtsgebundene Fürsorge der Päpste für die römischen Gotteshäuser auf eine gewisse Kontinuität in der Herstellung von Arbeiten in edlen Metallen in der Stadt Rom schließen lassen darf. Die Schwierigkeiten des Historikers beginnen da, wo er die nüchternen Berichte des Papstbuches mit Leben und Farbe füllen möchte. Nichts von all diesen Weihgaben, von Kelchen, Patenen, Votivkronen und *imagines* ist erhalten, so daß jede Beurteilung karolingerzeitlicher Goldschmiedekunst in Rom nahezu ins Leere stößt. Die damit vorgegebenen Verzerrungen des geschichtlichen Bildes sind notwendigerweise in Kauf zu nehmen. Man darf von Glück reden, daß wenigstens einige Reliquiare auf uns gekommen sind, und zwar ausgerechnet aus der Zeit jenes Papstes, der für die Auswirkungen der karolingischen « Renovatio » in Rom von besonderer Bedeutung gewesen ist, des schon genannten Paschalis. Da von ihm auch wohlbezeugte Kirchenbauten und musivische Kirchenausstattungen überkommen sind, ergeben sich aufschlußreiche Vergleichsmöglichkeiten. Bei den erhaltenen Werken der Goldschmiedekunst, an denen keine Betrachtung vorbeigehen darf, handelt es sich um Stücke aus dem Reliquienschatz der Kapelle « Sancta Sanctorum » beim Lateran: ein Reliquienkreuz mit Emailbildern und seine silbervergoldete, kästchenförmige Theca, sowie die kreuzförmige Theca des sog. Gemmenkreuzes. Dieses selber ist vor längerer Zeit durch Diebstahl verloren gegangen. Da das Emailkreuz wie auch die Theca des Gemmenkreuzes den Namen des Paschalis tragen und der andere Silberbehälter diesen Arbeiten aus künstlerischen Gründen unmittelbar zuzuordnen ist, ergibt sich für die drei Werke nicht nur die Gewißheit ihrer Entstehung um 820, sondern auch dafür, daß sie als Vertreter quasi offizieller Kunst höchsten Ranges ernst genommen werden dürfen.

Als erstes ist das goldene Emailkreuz ins Auge zu fassen, das oft genug eingehend behandelt worden ist, so daß eine ausführliche Beschreibung sich hier erübrigt (Abb. 350)<sup>5</sup>. Die Schauseite des 27x18 cm großen Kreuzes zeigt sieben kleine Szenen in farbigem Zellenmelz, in einer Umrandung von geperlten Streifen. Als zentrale Darstellung ist die « Geburt Christi » ebenfalls durch Perlstreifen ausgezeichnet. Die vertikalen Kreuzarme enthalten je zwei Szenen ohne Trennung, auf einheitlichem grünem Grunde. Die Emailfarben sind einzeln in getrennte Zellen eingebracht. Hervorzuheben sind transluzides Grün, Rotviolett, opales Weiß, Gelb und Blau sowie eine diffuse Fleischfarbe. Auf der Rückseite

der Kreuzes blickt man in das ursprünglich unterteilte Innere, dessen Kompartimente für Reliquien bestimmt waren. Die mit ihrer Verehrung verbundenen kultischen Salbungen haben dicke Balsamschichten hinterlassen.

Offensichtlich stellt das erhaltene Emailkreuz nur eine Hälfte des ursprünglichen Werks dar, das somit auch ikonographisch zu ergänzen wäre. Im Mittelpunkt der Gegenseite dürfte sich am ehesten eine « Kreuzigung » befunden haben, die noch auf postbyzantinischen Kreuzen der « Geburt Christi » gegenübergestellt wird. Glücklicherweise ist der Teil des Emailkreuzes erhalten geblieben, der auf den Randstegen die Reste der Widmungsschrift mit dem Namen des Papstes Paschalis trägt<sup>6</sup>.

Als wichtigstes Zeugnis für die römische Goldschmiedekunst der Karolingerzeit ist das Emailkreuz immer wieder Gegenstand ikonographischer und stilgeschichtlicher Überlegungen gewesen. Zwei Vergleichsmöglichkeiten haben dabei besondere Aufmerksamkeit gefunden: diejenige mit dem Mosaikbildern aus der Zeit des gleichen Papstes Paschalis, und eine zweite, vorwiegend ikonographische mit der palästinensischen Bildkunst frühbyzantinischer Zeit, wie sie mit den bekannten Ampullen in Monza und Bobbio vorliegt<sup>7</sup>. Anlaß zu der letzteren dürfte vor allem das palästinensische Reliquienkästchen aus dem gleichen Schatz der « Sancta Sanctorum » geboten haben, auf dessen Deckel sich mehrere gemalte Szenen aus dem Leben Christi finden<sup>8</sup>. Unabweislich liegen hier gewisse Übereinstimmungen mit Stil und Ikonographie des Emailkreuzes vor, aber doch auch mancherlei Unterschiede, die eine direkte Beziehung unwahrscheinlich erscheinen lassen. Dazu gehört beispielsweise, daß trotz der Kleinheit des Emailbildes für die « Geburt Christi » die relativ figurenreiche Version mit dem Bad des Kindes gewählt ist. Im Gegensatz dazu ist auf dem palästinensischen Kästchen die « Taufe Christi » mit zahlreicheren Figuren gebildet als auf dem Kreuz.

Zum stilistischen Verhältnis beider Arbeiten läßt sich weniger sagen, vor allem wegen der Winzigkeit der Darstellungen und der technisch ziemlich summarischen Führung der Emailstege. Ergiebiger für einen Vergleich erscheinen daher die ikonographischen Argumente. Offensichtlich hat man nun für das Emailkreuz aus einem recht vielseitigen Bildrepertoire geschöpft, denn auch für die Szene der « Darstellung im Tempel » wählte man einen Bildtyp, der vom palästinensischen abweicht.

Eine weitere Feststellung möchte fruchtbar erscheinen. Für das Emailkreuz sind die Bildtypen durchwegs auf wenige Figuren reduziert. Dies trifft übrigens auch für die getriebenen Darstellungen auf den beiden anderen erhaltenen Goldschmiedearbeiten aus der Zeit des Papstes Paschalis zu, auf Deckel und Seitenflächen der Theca des « Gemmenkreuzes » sowohl wie auf dem Behälter des Emailkreuzes selber. Insbesondere die kreuzförmige Theca, mit der Inschrift *Paschalis episcopus plebi Dei fieri iussit*, zeigt charakteristische Dreiergruppen von Figuren bzw. Figurenkulissen im gleichen symmetrischen Schema. Die Vielzahl der Szenen aus dem Leben Christi insgesamt, 17 allein an der Theca des Gemmenkreuzes, bestätigt die eben ausgesprochene Vermutung, daß der ausführende Künstler aus einem sehr umfangreichen Zyklus schöpfen konnte, wie er uns aus dem syrisch-palästinensischen Bereich allein nicht vorzuliegen scheint. Unwillkürlich fühlt man sich in etwa erinnert an das Evangelienbuch des hl. Augustinus von Canterbury, das in Rom gegen Ende des 6. Jahrhunderts entstanden gedacht wird (Abb. 351). Der ursprüngliche Bilderzyklus dieses Buches, von dem allem Anschein nach nur der vierte Teil auf zwei Blättern erhalten ist, ist von F. Wormald auf rund 100 Darstellungen veranschlagt worden. C. Nordenfalk hat an die Rolle dieser Handschrift als eine Art Musterbuch für die mittelalterliche Malerei in Eng-

land erinnert<sup>9</sup>. Der Gedanke sollte naheliegen, daß ein derart reicher Zyklus vor allem im Rom des 9. Jahrhunderts bekannt war, so daß daraus die kleinfigurigen Szenen des Emailkreuzes und der Silbertheken ausgewählt werden konnten<sup>10</sup>. Ein eklektischer Charakter scheint den Bildvorrat der Arbeiten Paschalis I. überhaupt zu kennzeichnen.

Zugunsten der eben vorgetragenen Annahme läßt sich ein weiteres Argument vorbringen. Der Purpurkodex clm. 23631 in München, der aller Wahrscheinlichkeit nach im frühen 9. Jahrhundert in Augsburg lag, schließt vier Blätter mit Miniaturen ein, die auf Vorlagen am ehesten wieder des 6. Jahrhunderts zurückgeführt werden (Abb. 353)<sup>11</sup>. Es ist höchst aufschlußreich, diese Miniaturen, auf denen kleinfigurige Szenen in kreuzförmige Rahmungen eingepaßt sind, mit dem römischen Emailkreuz zu konfrontieren, wie dies schon Marc Rosenberg getan hat<sup>12</sup>. Hier läßt sich die allgemeinere Frage anschließen, inwieweit ein Rückgriff der römischen Künstler des frühen 9. Jahrhunderts auf das späte 6. Jahrhundert, d.h. auf die Zeit Papst Gregors des Großen, bewußt oder gar programmatisch erfolgt sein möchte. Auf Zeit und Werk dieses Papstes weisen bekanntlich auch manche liturgischen Reformen der karolingischen Zeit zurück. Oder hat man es hier mit einer stadtrömischen Parallelerscheinung zu tun gegenüber dem bevorzugten Rückgriff der nordalpinen karolingischen Kunst auf die als klassisch empfundene christliche Kunst der theodosianischen Ära?<sup>13</sup>

Die Frage nach der besonderen Technik des Emailkreuzes ist bisher beiseite geblieben. Der Gebrauch von Zellenschmelz darf um 800 in Rom als ungewöhnlich gelten. Hier kan sich unser Blick sowohl zum Byzantinischen wie zum Nordalpin-Karolingischen hinüber öffnen. Für ersteres läßt sich insbesondere an das sog. Beresford-Hope-Kreuz im Victoria & Albert-Museum zu London denken, das offenkundig an byzantinische Pektoralkreuze anknüpft, ohne – jedenfalls K. Wessel zufolge – im byzantinischen Kerngebiet entstanden zu sein<sup>14</sup>. Für eine provinzielle Herkunft, aus dem byzantinischen Süditalien oder gar aus Rom selber, könnten die unfeste Disposition der figürlichen Elemente sowie die unentschiedene Führung der Goldstege sprechen. Die Palette der Farben verbindet das Beresford-Hope-Kreuz eng mit dem Emailkreuz Paschalis I. Für dieses bleibt jedoch bestimmend die Ausstattung mit bewegten Szenen, die übrigens auch im Vergleich zu den vorwiegend zoomorphen bzw. ornamentalen Emails der frühen Karolingerzeit im Norden wie in der Gegenüberstellung mit den Zellenschmelzen aus dem frühmittelalterlichen Oberitalien einzigartig erscheinen. Erst im 11. Jahrhundert, am Kreuz des Erzbischofs Aribert, findet sich wieder Entsprechendes, während das 9. Jahrhundert nur das dekorative Email pflegt. Als Beispiel seien der Goldaltar von Mailand und die Eiserne Krone von Monza genannt<sup>15</sup>. Auch hier stellt sich wieder die Frage, ob das Emailkreuz Paschalis I. als Hinweis zu verstehen ist auf eine bewußte Neuprägung übernommener Techniken und Formen, als Rückwendung auf eine als vorbildlich empfundene, weit zurückliegende Epoche.

Ein solcher Rückgriff dürfte sich nun auch in der Ikonographie auf dem Deckel der Theca des Emailkreuzes andeuten (Abb. 354). Im Rechteck des Deckels sieht man Christus zwischen den Apostelfürsten auf dem Gemmenthron über den Paradiesflüssen sitzend, über ihm zwei Rundbilder mit Englassistenten.

Das ikonographische Schema dürfte zurückweisen auf das konstantinische Apsisbild von Alt-St. Peter (Abb. 352)<sup>16</sup>. Aber selbst die Form der Theca und die figürliche Verzierung ihrer Randstreifen mit Szenen aus der Jugendgeschichte Christi erinnert an Werke frühchristlicher Kleinkunst. Es mag genügen, auf das Werden Casket – jetzt im Victoria & Albert-Museum zu London – hinzuweisen, dessen Bildstreifen erhalten sind, während der



Deckel leider verloren ist<sup>17</sup>. Dieses Kästchen dürfte, soweit wir wissen, etwa i. J. 785 als « römisches Souvenir » von Liudger, einem Freunde Alkuins und ersten Bischof von Münster, mit über die Alpen genommen worden sein, zusammen mit anderen Altertümern der christlichen Vergangenheit<sup>18</sup>.

Es mag erlaubt sein, hier auch zurückzukommen auf das schon erwähnte, verlorene Gemmenkreuz aus der Sancta Sanctorum, das mit einem Reliquienkreuz identifiziert wird, das dem Papstbuch zufolge von Papst Sergius I. (687-701) wieder aufgefunden wurde und seiner Reliquien wegen hohe Verehrung genoß<sup>19</sup>. Es herrscht eine gewisse Einmütigkeit über das Alter der Cimelie, die meistens, vielleicht aber doch zu früh, ins 6. Jahrhundert datiert wird und mit ihrem reichen Besatz an Edelsteinen und Almandinen als hervorragendes Beispiel « barbarischer » Kunst gilt<sup>20</sup>. Unwillkürlich möchte man vergleichsweise an den sog. Jüngeren Lindauer Buchdeckel aus dem 8. Jahrhundert denken<sup>21</sup> und dann auch die gelegentlich geäußerte Meinung nicht von vornherein abweisen wollen, es handle sich beim Gemmenkreuz um ein kostbares Geschenk Karls des Großen oder seiner Vaters Pippin an den römischen Papst. Angesichts der massiv goldenen Beschaffenheit des Kreuzes und seiner respektablen Größe von 25,5 × 24,3 cm. möchte das wohl denkbar sein.

Vor allem sollte es doch nicht als selbstverständlich erscheinen, daß Papst Paschalis I., an dessen karolingischen « Renovatio » – Bestrebungen gewiß kein Zweifel erlaubt ist, gerade dieses Kreuz in der kostbaren, silbervergoldeten Theca bergen ließ, die er mit seinem Namen versah (Abb. 356). War es lediglich der Reliquiencharakter dieser Staurothek, die zu einer solchen Auszeichnung Anlaß gab, oder das (vielleicht vermeintliche) Wissen um seine Stiftung durch den schon damals fast legendären Kaiser, oder beides? Damit befindet man sich freilich auf spekulativem Boden.

Zur Theca des Gemmenkreuzes mögen noch einige weitere Bemerkungen nachgetragen werden. Auf sie trifft zum guten Teil zu, was weiter oben über Komposition und ikonographische Typik der Szenen des Emaillkreuzes gesagt wurde. Die vergoldeten figürlichen Teile, durch Gravierung akzentuiert, heben sich silhouettenhaft vom glatten silbernen Grunde ab. Die Szenen auf dem Deckel des Kästchens sind in betonter Weise gebildet als Dreiergruppen von strikt symmetrischer Ordnung, wobei Christus jeweils in der Mitte wiedergegeben ist. Auf die bereits zitierten Vergleiche, vor allem mit dem Evangeliar von St. Augustin, sei nochmals verwiesen, daneben aber auch auf jene frühchristlichen Elfenbeintäfelchen aufmerksam gemacht, die sich heute in Berlin und Paris befinden und deren szenische Darstellungen entsprechende Kompositionsprinzipien erkennen lassen (Abb. 355). Am Beispiel gerade dieser Täfelchen, denen ein drittes in Nevers hinzuzufügen ist, sollte nicht übersehen werden, daß sie mit guten Gründen als Teile eines Kästchens angesehen werden dürfen. Im übrigen ist bekannt genug, daß es dieselben Täfelchen sind, deren konkrete Vorbildhaftigkeit sich an einem karolingischen Elfenbeinrelief nachweisen läßt, nämlich einem Buchdeckel aus der « Hofschule » Kaiser Karls, heute in der Bodleian Library in Oxford<sup>22</sup>. Um jedoch im Bereich der Goldschmiedekunst zu bleiben, sei auch hingewiesen auf eine Möglichkeit des Vergleichs mit den knappen Szenen aus dem Leben Christi und des hl. Ambrosius, die sich auf Vorder- und Rückseite des bereits zitierten Goldaltars von Mailand finden, der schließlich nur wenig später entstanden ist als die Theca des Papstes Paschalis (Abb. 357)<sup>23</sup>. Auch bei diesen Reliefs sind die gleichen kompositionellen Merkmale festzustellen, welche vor allem bei der Theca des Gemmenkreuzes angetroffen wurden. Obwohl auf den Goldaltar noch zurückzukommen bleibt, sei schon an dieser Stelle angemerkt, daß die Ambrosius-Szenen an seiner Rückseite großenteils aus einem umfassenden

christologischen Zyklus abgeleitet werden können, so daß für beide Seiten der Cimelie eine weitgehend einheitliche ikonographische Quelle gesichert erscheint<sup>24</sup>.

Von den Fragen, die sich zum Thema « Rom und die karolingische Goldschmiedekunst » aufdrängen möchten, kann hier verständlicherweise nur eine Auswahl erörtert werden. Beiseite bleiben muß beispielsweise die ausgedehnte Problematik des sog. Karolingerkreuzes im Schatz der Peterskirche, die vor allem im Hinblick auf eine frühmittelalterliche Großplastik reizvoll erscheinen möchte<sup>25</sup>. Kehren wir jedoch noch einmal zu den eingangs gegebenen Zitaten aus dem « Liber Pontificalis » zurück, um einige Überlegungen anzustellen über die dort zahlreich erwähnten liturgischen Geräte in Gold und Silber. Nach allem, was wir wissen, haben solche Arbeiten überragenden Anteil an der karolingischen Goldschmiedekunst gehabt<sup>26</sup>. Im « Liber Pontificalis » war von den verschiedensten *vasa sacra* die Rede, vor allem von Kelchen bzw. Henkelkelchen beträchtlichen Gewichtes, ohne daß wir leider viel über ihre eventuelle bildliche Ausstattung erfahren. Häufiger jedoch ist dort von Edelsteinbesatz die Rede, und es wird sogar eine Patene mit dem Namen des widmenden Kaisers Karl – *legente KAROLO* – erwähnt<sup>27</sup>. Wir wissen nicht, ob eine unter Papst Gregor IV. (827-44) erwähnte Patene eine Ausnahme war: *Fecit in ecclesia beati Marci patenam octogoni exauratam, habentem in medio vultum Domini Dei nostri et a duobus lateribus vultum ipsius beati Marci atque eiusdem praesulis*<sup>28</sup>. Umwillkürlich denkt man dabei an den Tassilokelch aus der Zeit um 780, wo auf der Kupa das Brustbild Christi zwischen Bildern von Heiligen erscheint. Die Ikonographie dieses Kelches ist oft genug im Zusammenhang mit römischer Apsikonographie gesehen worden, – dies ist her nicht zu wiederholen<sup>29</sup>. Abgesehen von einer eventuellen bildlichen Ausstattung möchte man auch gerne Näheres über die Form stadtrömischer Kelche wissen. Angesichts des Fehlens in Rom erhaltener Beispiele wird man sich wahrscheinlich am ehesten an der Form italienischer Silberkelche aus dem 6. Jahrhundert orientieren dürfen, wie sie im Kelch von Lamon und neuerdings aus einem noch unveröffentlichten Funde von Galognano bei Poggibonsi bekannt sind<sup>30</sup>. Sie sind gekennzeichnet durch eine kraftvoll ausgebildete eiförmige Kupa und an der Lippe umlaufender Widmungsinschrift. Die gleiche Form begegnet übrigens auch in der Abendmahlsszene des zitierten Evangeliars von St. Augustin. Die im Papstbuch erwähnten Kelche sowie ihre teilweise enormen Gewichte sprechen dafür, daß es sich dabei oft um *calices ministeriales*, um Spendekelche gehandelt haben muß<sup>31</sup>.

Auch für die römische Patene karolingischer Zeit mögen die bei Galognano, und schon früher bei Canoscio (Dommuseum von Città di Castello) gefundenen Silberteller von teilweise beträchtlichen Ausmaßen als Anhaltspunkte dienen. Über die eben zitierte achteckige Patene Gregors IV. hinaus mag eine von Bischof Athanasius von Neapel (850-872) gestiftete Patene erwähnt werden, die so beschrieben ist: *Ex eodem metallo (=Silber) fecit magnam patenam scalpens in ea vultum salvatoris et angelorum quam intrinsecus auro perfudit*<sup>32</sup>. Interessanterweise gibt es aus dem spätmerowingischen Gallien, in Gémigny bei Orléans gefunden, die fragmentarische Keramik-Hohlform einer Patene, mit Darstellung eben des Christus-Salvator im Kreise von Erzengeln: URIEL, RAGUEL, (ra)FAEL<sup>33</sup>. Fast möchte daraus scheinen, als seien die gleichen Typen der *vasa sacra* wie auch ihre bildliche bzw. symbolische Ausstattung im Abendlande weit verbreitet gewesen.

Bei der Erörterung römischer Kultgefäße des 8.-9. Jahrhunderts sollte noch eine wenig beachtete Deckelschale im Museo Sacro des Vatikans erwähnt werden, die früher dem Schatz der Kirche SS. Quattro Coronati gehörte und das Haupt des hl. Sebastian barg. Dieses Gefäß besteht aus Silber, mißt 22,5 cm im Durchmesser und ist mit Palmetten und

Akanthusmotiven in Niello verziert<sup>34</sup>. Eine Inschrift auf dem Fuß nennt Papst Gregor IV. als Stifter. Sie erscheint grob und nachträglich aufgebracht. Ein Monogramm im Innern der Schale wird auf Leo III. (795-816) bezogen, was zwar für römische Herkunft des Stückes sprechen könnte. Lieber freilich möchte man sie in Verbindung bringen mit karolingischen Arbeiten vergleichbarer Art, Technik und Motive, von denen sich ein vorzügliches Beispiel aus Halton Moor im British Museum zu London zitieren läßt, dem das römische Stück allerdings zeitlich vorausgehen könnte. Auch in dieser Schale darf vielleicht also eine aus dem Norden nach Rom gelangte Weihgabe gesehen werden.

Mehr und mehr haben sich unsere Erörterungen zur römischen Goldschmiedekunst karolingischer Zeit verschoben in Richtung einer exemplarischen Betrachtung nicht-römischer karolingischer Werke in edlen Metallen. Die hier vorgelegte Studie mußte gewiß noch fragmentarischer ausfallen, wäre nicht schon in der Formulierung des Themas die Möglichkeit offen geblieben, die gestellte Aufgabe auch in solchem Sinne anzufassen. So bleibt nunmehr übrig, am Beispiel nicht-römischer karolingischer Goldschmiedearbeiten der Frage nach « dem Römischen » nachzugehen, das sich a nihilen Geltung verschafft. Dies kann freilich in mehr oder weniger stringenter Weise getan werden, etwa am Beispiel der bereits zitierten sog. Eisernen Krone von Monza, in welcher man die zahlreichen Votivkronen gespiegelt sehen könnte, von denen im Papstbuch aus karolingischer Zeit die Rede ist<sup>35</sup>. Auch ein Werk wie das Arnulfziborium in der Münchner Residenz mag als Reminiszenz an die wohlbezeugten, teilweise mit Edelmetall ausgestatteten *ciboria* der römischen Basiliken interpretiert werden<sup>36</sup>.

Die äußere und die innere Spannweite « des Römischen » in der karolingischen Goldschmiedekunst soll an zwei Beispielen möglichst konkret herausgearbeitet werden<sup>37</sup>. Als erstes Exemplum sei erneut der Mailänder Goldaltar als das wichtigste und komplexeste Werk der Zeit in dieser Kunstgattung herangezogen (Abb. 357). Zwar ist anzunehmen, daß er in der alten Metropole der Lombardei entstanden ist, aber Auftraggeber und planende Künstler waren offensichtlich Fremde: Erzbischof Angilbert II. (824-859) war Franke, und der maßgebliche Künstler, der neben dem Bischof in einem eigenen Dedikationsbilde dargestellt ist, gehörte seinem Namen VVOLVINI zufolge in den alemannisch-süddeutschen Bereich<sup>38</sup>. Wenden wir uns dem Werk selber zu, so ist zunächst sein Charakter als allseitige Altarbekleidung festzuhalten, mit rückseitiger Öffnung im Sinne einer *confessio* über den Gräbern der hll. Ambrosius, Gervasius und Protasius. Es erscheint charakteristisch, daß damit ein frühchristlicher Altartyp wiederaufgenommen wird, wie er aus Rom wohlbekannt war, wo das früheste Beispiel – St. Peter – auf Gregor den Großen zurückgeht<sup>39</sup>. Es ist weiterhin wichtig festzuhalten, daß der Konfessionsaltar auch in der karolingerzeitlichen römischen Architektur – so in Sta. Prassede – wiederaufgenommen wurde<sup>40</sup>. Neben dieses erste und entscheidende « römische » Kennzeichen des Mailänder Goldaltars lassen sich weitere stellen. Schon früher ist hervorgehoben worden, daß nicht nur seine Gesamtform derjenigen eines antiken Sarkophages entspricht, mit Basisprofil, simsartiger Bekrönung und quasi-architektonischer Ecklösung. Darüber hinaus konnte aufgezeigt werden, daß die vier Apostelgruppen im Mittelfelde der Schauseite offensichtlich dem Apostelfries einer frühchristlichen Sarkophags entsprechen, der dem Künstler als Vorlage gedient haben muß. Freilich ist nicht zu übersehen, daß die Gesamtkonographie des thronenden Christus zwischen den stehenden Aposteln auch auf dem Triumphbogen karolingerzeitlicher römischer Basiliken begegnet, – als Beispiel sei Stta. Maria in Domnica angeführt<sup>41</sup>. Daß römische Apsisbilder in solchem Zusammenhang tatsächlich eine Rolle spielen, geht aus einem weiteren Detail hervor. Die Evangelistensymbole auf der Stirnseite des Goldaltars sind mit

dreifachen Flügeln ausgestattet, wie sie zuerst im Apsismosaik von Sta. Pudenziana begegnen, dann aber wieder in den Mosaiken von Sta. Prassede. Ein letzter Hinweis auf das karolingische Rom ist schließlich der Inschrift von der Rückseite des Goldaltars zu entnehmen. Sie beginnt:

AEMICAT ALMA FORIS RVTILOQVE DECORE VENVSTA  
ARCA METALLORVM GEMMIS QVAE COMPTA CORVSCAT...

Man vergleiche mit dem Wortlaut der Inschrift vom Apsismosaik Paschalis I. in Sta. Prassede, datiert 819:

EMICAT AVLA PIAE VARIIS DECORATA METALLIS...

und von Sta. Cecilia, dem gleichen Papst zu verdanken:

HAEC DOMVS AMPLA MICAT VARIIS DECORATA METALLIS...<sup>42</sup>

Noch einmal sei schließlich erinnert an die weiter oben bereits erwähnte Übereinstimmung vieler Bildtypen am Goldaltar von Mailand mit denen der Silberarbeiten Paschalis I. Es scheint jedenfalls höchst aufschlußreich zu sein, daß die römische Rückbesinnung am Mailänder Goldaltar sich in mehreren Schichten ablesen läßt: in der Besinnung auf die frühchristliche Epoche um 400, im Rückgriff auf die Zeit Gregors des Großen um 600, und schließlich sogar in der Arknüpfung an die eben erst vergangene « renovatio » unter Paschalis I.

Nach alledem ist wohl kein Zweifel erlaubt, daß der Goldaltar von Mailand, im künstlerischen Charakter wie in seiner liturgischen Funktion, weitgehend *more romano* bestimmt ist, wie so manche Architektur der Zeit. Es bedarf andererseits an dieser Stelle keiner ausführlichen Darstellung, welche anderen karolingischen Kunstkreise auf ihn eingewirkt haben, unter ihnen vor allem die « Hofschule » selber in ihren Nachwirkungen. Darüber ist andernorts ausführlicher gehandelt worden<sup>43</sup>. So sehr nun auch am Beispiel des Goldaltars der römische Einfluß deutlich gemacht werden kann, – treffender noch ist diese Verbindung am sog. Einhardsbogen aufzudecken und darüber hinaus mit historischem Kontext anzufüllen. Der Einhardsbogen ist leider nur in Nachzeichnung erhalten (Abb. 358). Er stellte einst den silbernen, wohl teilvergoldeten Untersatz eines Triumphkreuzes dar, diente aber auch selber als Reliquienbehälter<sup>44</sup>. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, den verschiedenen, mit dem Bogenreliquiar verbundenen Aspekten auch nur resumierend nachzugehen. Dazu sei verwiesen auf die jüngste Veröffentlichung eines Colloquiums, das in Münster stattgefunden hat<sup>45</sup>. Selbstverständlich sind dort auch die zur christlichen Kunst des Ostens hinüberweisenden Gesichtspunkte berührt worden. Wesentlich für unsere Überlegungen ist lediglich der römische Anteil, der sich abkürzend vielleicht so darstellen läßt;

– Römisch am Einhardsbogen ist die Anknüpfung an die Gestalt des Triumphbogens, in der am ehesten eine Reminiszenz an den Titusbogen gesehen werden darf.

– Römisch-antikisch sind die Einzelformen des Bogens, von der kassettierten Bogenwölbung zur Tabula ansata der Inschrift sowie zu Form und Gliederung des Kreuzsockels.

– Römisch ist das bildliche Triumphbogenprogramm, in der Durchdringung imperial-profaner und christlich-kirchlicher Elemente, aufsteigend von den Figuren der kaiserlichen Reiter mit ihren nimbierten, labarentragenden Begleitern im Typus eines Kaiserdiptychons, bis hinauf zu dem unter bzw. vor dem (nicht mehr vorhandenen) Gemmenkreuz thronenden Christus zwischen den Aposteln, im Typus eines frühchristlichen Apsisprogramms<sup>46</sup>.

Entscheidend – so meinen wir – bleibt aber doch « das Karolingische », in dem for-

male Gestaltung und bildliche Intention dieses Werkes in Beziehung gesetzt erscheinen zum heilspolitischen Programm des Reiches Karls des Großen. Es beruhte auf der erkannten Notwendigkeit, christliches Heilstreben mit römischer Form zu verschmelzen, weil in dem an das kaiserliche Rom gebundenen Papsttum die *repraesentatio* der heilbringenden Herrschaft Christi auf Erden gegeben war. So erscheint die karolingische « Renovatio » als Rückkehr zu einem längst vorgegebenen, gültigen Weg in die heilsgeschichtliche Perspektive. Jean Leclercq hat dies herausgestellt, wenn er das Wesen des karolingischen Humanismus gegründet sieht in römischen Altertum einerseits, und zum anderen darin, daß es « seinen Maßstab nimmt vom gekreuzigten und wiedererstandenen Christus »<sup>47</sup>. Wenn dem so ist, dann wird freilich zu fragen sein, ob dem Einhardsbogen in seiner bildlichen Aussage der « Charakter eines Staatsdenkmals, welches den Anspruch der karolingischen Erneuerung des Römerreiches formuliert »<sup>48</sup>, zugeschrieben werden darf, oder ob er solche hochpolitischen Gedankengänge nicht eher nur beiläufig spiegelt. Neben das Bogenreliquiar läßt sich nämlich doch wohl mit theologischer Notwendigkeit jene nur literarisch überlieferte *arca* stellen, die von Hrabanus Maurus, einem Zeitgenossen Einhards, für das Reichskloster Fulda veranlaßt worden war: ebenfalls ein Reliquiar, *arcae Mosaicae instar cum circulis et vectibus ex omni parte aurata*, mitsamt den *cherubin gloriae*<sup>49</sup>. Beide Werke, der miniaturisierte römische Triumphbogen wie die verkleinerte Nachbildung der mosaischen Bundeslade, stellen entscheidende Aspekte des heilspolitischen karolingischen Programms dar, – hier Rom, dort Jerusalem. Es möchte scheinen, als sei in Werken solcher Art das von den karolingischen Herrschern in Anspruch genommene Mandat zur Erneuerung und Vertiefung christlichen Heilstrebens, auf der Grundlage des alttestamentlichen wie des christlichen Altertums, widergespiegelt.

Die Begrenzung des von uns zu behandelnden Themas auf die Goldschmiedekunst verbietet es, den hier anklingenden Fragen weiter nachzugehen. Es war immerhin möglich, über die Erörterung der erhaltenen Denkmäler hinaus auch tiefere Aspekte in der Verbindung von Werken karolingischer Kunst in edlen Metallen mit den römischen Traditionen des christlichen Altertums anzusprechen. Es sollte nicht zuletzt auch deutlich geworden sein, daß die aufgezeigten Beziehungen nicht von Anfang an in gleichmäßiger Intensität vorliegen, daß sie vielmehr erst seit dem Beginn des 9. Jahrhunderts jene gedankenreiche Dimension erreicht haben, die aus der abschließenden Analyse von Mailänder Goldaltar und Einhardsbogen deutlich wurden.

Von da her gesehen dürfte es wichtig sein festzuhalten, daß Würde und Vorbildhaftigkeit der Stadt Rom für das ganze Mittelalter, auch auf dem Felde der Kunst, nicht primär auf den welthistorischen Rang der Kaiserstadt gegründet sind. In der heilsgeschichtlichen Sehweise der Zeit beruhte sie vielmehr auf der fortdauernden Präsenz der Apostelfürsten bzw. des Nachfolgers Petri in ihr, sowie auf der durch das Blut unzähliger Märtyrer gleichsam geheiligten Substanz der Urbs. Ein anonymes mittelalterliches Dichter hat diés in Versenausgedrückt, mit denen die Erörterungen dieses Colloquiums zum Thema « Roma e l'età carolingia » ausklingen mögen:

*O Roma nobilis, orbis et domina  
Cunctorum urbium excellentissima.  
Roseo martyrum sanguine rubea,  
Albis et virginum liliis candida:  
Salutem dicimus tibi per omnia,  
Te benedicimus: Salve per saecula*<sup>50</sup>.

- <sup>1</sup> *Liber Pontificalis*, éd. L. Duchesne (Neuausgabe). Paris 1955, II, p. 7 p.
- <sup>2</sup> Ebda. II., p. 3.
- <sup>3</sup> Ebda. I, p. 53. Hierzu sollte bemerkt werden, dass im Papstbuch dieser Zeit auch Arbeiten in Mosaik als *metalla* bezeichnet werden.
- <sup>4</sup> Ebda. I., p. 503.
- <sup>5</sup> Wesentliche Literatur zum Emailkreuz: PH. LAUER, *Le trésor du Sancta Sanctorum*, in: Mon. Piot XV/1906-07, p. 40 ff.; H. GRISAR, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*. Freiburg i. Br. 1908, p. 62 ff.; F. STOHLMANN, *Gli smalti del Museo Sacro Vaticano*. Città del Vaticano 1939, p. 47 ff.; C. CECHELLI, *Vita di Roma nel Medio Evo I.*, Rom 1951/2, p. 24 ff.; G. DALTRÖP-A. PRANDI, *Die Kunstsammlungen der Biblioteca Apostolica Vaticana Rom.*, Köln 1969, Nr. 75-71. Eine ausführliche Arbeit über das Email-Kreuz wird von Frau Dr. U. Nilgen vorbereitet.
- <sup>6</sup> Dazu ausführlich STOHLMANN, *op. cit.*, p. 19.
- <sup>7</sup> A. GRABAR, *Les Ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958, var. loc.
- <sup>8</sup> C. R. MOREY, *The painted panel from the Sancta Sanctorum*, in: Festschrift P. Clemen, Düsseldorf 1926, p. 151 ff.; DALTRÖP-PRANDI, *Die Kunstsammlungen der Biblioteca Apostolica Vaticana*, a.a.O., Nr. 66-67.
- <sup>9</sup> F. WORMALD, *The Miniatures in the Gospels of St. Augustine*, Cambridge 1954; C. NORDENFALK, in: *Die grossen Jahrhunderte der Malerei; Das frühe Mittelalter*, Genf 1957, p. 98 ff.
- <sup>10</sup> Vgl. dazu bereits V. H. ELBERN, *Liturgisches Gerät in edlen Materialien zur Zeit Karls des Grossen*, in: *Karl der Grosse III. Karolingische Kunst*. Düsseldorf 1965, p. 123.
- <sup>11</sup> Cfr. Kat. *Ars Sacra*, München 1950, Nr. 58; Kat. *Karl der Grosse*, Aachen 1965, Nr. 456; B. FISCHER, *Bibeltext und Bibelreform unter Karl dem Grossen*, in: *Karl der Grosse II. Das geistige Leben*, Düsseldorf 1965, p. 206; Kat. *Suevia Sacra*, Augsburg 1973, Nr. 151.
- <sup>12</sup> M. ROSENBERG, *Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage*. Zellenschmelz III. Frankfurt-M. 1922, p. 46.
- <sup>13</sup> Zu Gregor d. Gr. in karolingischer Zeit vgl. J. LECLERCQ, *Wissenschaft und Gottverlangen*, Düsseldorf 1963, var. loc., sowie in: *Karl der Grosse II. Das geistige Leben a.a.O.*, var. loc. Zur karolingischen « renovatio » in Rom, cfr. auch C. DAVIS-WEYER, *Die Mosaiken Leos III und die Anfänge der karolingischen Renaissance in Rom*, in: *Zeitschr. f. Kunstgesch.* 29/1966, p. 111 ff.
- <sup>14</sup> K. WESSEL, *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert*, Recklinghausen 1967, p. 52 ff.
- <sup>15</sup> Y. HACKENBROCH, *Italienisches Email des frühen Mittelalters*, (Ars Docta II), Basel/Leipzig 1938, v.a. p. 18 ff.
- <sup>16</sup> CHR. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, p. 22, u.a.O.
- <sup>17</sup> W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952<sup>2</sup>, Nr. 118; J. BECKWITH, *The Werden Casket reconsidered*, in: *The Art Bulletin*, XL/1958, p. 1 ff.
- <sup>18</sup> V. H. ELBERN, *Die künstlerisch-kulturellen Interessen St. Liudgers*, in: *Ders.*, *St. Liudger und die Abtei Werden*. Gesamm. kunsthist. Aufsätze, hrsg. B. Senger, 1962, p. 54 f.
- <sup>19</sup> GRISAR, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum*, a.a.O., p. 82 ff.; CECHELLI, *Vita di Roma nel Medio Evo*, I., a.a.O., p. 20 ff.
- <sup>20</sup> Cfr. zuletzt H. VIERCK, *Werke des Eligius*, in: *Studien zur vor- und frühgeschichtlichen Archäologie* (Festschrift J. Werner), *Münchner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte Erg. Bd. I.*, München 1974, p. 323 u. 355 ff.
- <sup>21</sup> F. STEENBOCK, *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter*, Berlin 1965, Nr. 21.
- <sup>22</sup> Zu den Täfelchen als Teilen eines Kästchens cfr. V. H. ELBERN, *Die Fragmente eines frühchristlichen Elfenbeinwerkes - Diptychon oder Kästchen?*, in: *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters* (Festschr. K. H. Usener), Marburg 1967, p. 1 ff. Zum Oxforder Buchdeckel VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, a.a.O., Nr. 221 (Zu den Fragmenten des frühchristlichen Kästchens ebda., Nr. 112-114).
- <sup>23</sup> Für gute Abbildungen s. G. DE FRANCOVICH, *Arte carolingia ed ottoniana in Lombardia*, in: *Röm. Jahrb. f. Kunstgeschichte* VI/1942-44, p. 190 ff.; G. ROSA, *Le arti minori dalla conquista longobarda al mille*, in: *Storia di Milano II.*, Mailand 1954.
- <sup>24</sup> V. H. ELBERN, *Der karolingische Goldaltar von Mailand*, Bonn 1952, v.a., p. 41 ff. und *ders.*, *Der Ambrosiuszyklus am karolingischen Goldaltar von Mailand*, in: *Mitt. d. Kunsthist. Institutes in Florenz* VII/1953, p. 1 ff.
- <sup>25</sup> Zusammenfassung bei CHR. BEUTLER, *Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter*, Düsseldorf 1964, p. 34 ff.
- <sup>26</sup> Vgl. dazu den Anm., 10 zit. Aufsatz.
- <sup>27</sup> Zum Kelch der karolingischen Zeit vgl. V. H. ELBERN, *Der eucharistische Kelch im frühen Mittelalter*, Berlin 1964, p. 13 ff. u. p. 77 ff.

<sup>28</sup> *Liber Pontificalis*, éd. L. Duchesne a.a.O., II., p. 77.

<sup>29</sup> An dieser Stelle mag auf einen bekannten Text in den « Libri Carolini » hingewiesen werden, in dem auf bildliche Ausstattung von Kelchen hingewiesen, die Bedeutung solcher Bilder gleichzeitig aber auch relativiert wird: *In vasis igitur Deo sacrificium, non in imaginibus, offertur... in quibus tamen etsi quaedam imagines sunt, non ideo sunt, ut adorentur aut quasi sin ebis sacrorum charismatum munus vilescere queat, sed ut pulchrior his inpressis materialium qualitas fiat* (II, 27).

<sup>30</sup> Zum Fund von Galognolo wird eine ausführliche Publikation durch Dr. Otto von Hessen u.a. derzeit vorbereitet.

<sup>31</sup> Dazu siehe J. BRAUN, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932, u.a. p. 19 ff.

<sup>32</sup> *Gesta Episc. Neapol. II.*, M. G. SS. Rer. Langob. 434. Zitiert bei BRAUN, *Das christliche Altargerät*, a.a.O., p. 228.

<sup>33</sup> L. DUMUYS, *Moule à patène de l'époque mérovingienne*, in: *Bulletin Monumental*, 50/1884, p. 405 ff.; ELBERN, *Der eucharistische Kelch im frühen Mittelalter* a.a.O., p. 136.

<sup>34</sup> DALTRUP-PRANDI, *Die Kunstsammlungen der Biblioteca Apostolica Vaticana*, a.a.O., Nr. 62.

<sup>35</sup> Zur Eisernen Krone cfr. R. ELZE, in: P. E. Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik II.*, Stuttgart 1955, p. 450 ff.

<sup>36</sup> P. E. SCHRAMM-FL. MÜTHERICH, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, Stuttgart 1962, N. 61; Vgl. auch vox « Baldachin », in: *Lexikon der christlichen Ikonographie I.*, Freiburg i., Br. 1968, Sp. 239 ff.

<sup>37</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch W. BRAUNFELS, *Karls des Grossen Bronzwerkstatt*, in: *Karl der Grosse III. Karolingische Kunst*, a.a.O., u.a. p. 189 ff.

<sup>38</sup> ELBERN, *Der karolingische Goldaltar*, a.a.O., u.a. p. 13 und p. 99 ff.

<sup>39</sup> J. BRAUN, *Der christliche Altar*, München 1924, Bd. I., p. 525 ff. und TH. KLAUSER, in: *R.A.C. Bd. I.*, Stuttgart 1941, Sp. 343 ff.; E. KIRSCHBAUM, *Die Gräber der Apostelfürsten*, Frankfurt/Main, 1957, p. 156 ff.

<sup>40</sup> BRAUN, *Der christliche Altar I.*, a.a.O., u.a.p. 568 ff.; Cfr. ins. auch R. KRAUTHEIMER, *The Carolingian Revival of Early Christian Architecture*, in: *The Art Bulletin XXIV/1942*, p. 1 ff.

<sup>41</sup> W. OAKESHOTT, *The Mosaics of Rome from the third to the fourteenth centuries*, London 1967, p. 203 f., Abb. 114.

<sup>42</sup> Vgl. ELBERN, *Der karolingische Goldaltar*, a.a.O., p. 58.

<sup>43</sup> V. H. ELBERN, *Neue Studien zum Goldaltar von S. Ambrogio*, in: *Christliche Kunstblätter* 4, 1961, u.a.p. 139 ff.; Vgl. auch H. FILLITZ, *L'arte alla Corte di Carlo Magno ed i suoi rapporti con l'antichità*, in: *Colloqui del Sodalizio*, Roma 1969, p. 45 ff.

<sup>44</sup> J. BRASSINNE, *Monuments d'Art Mosan disparus*, in: *Bull. Soc. d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège XXIX/1938*, p. 155 ff.; BL. DE MONTESQUIOU-FÉZENSAC, *L'Arc de Triomphe d'Einhardus*, in: *Cahiers Archéologiques IV*, 1949, p. 79 ff.; DERS., *L'Arc de Triomphe d'Eginhard*, in: *Karolingische und ottonische Kunst*, Werden, Wesen, Wirkung, Wiesbaden 1957, p. 43 ff.

<sup>45</sup> Das Einhardkreuz, hrsg. K. Hauck. *Abh. d. Akad. d. Wiss. in Göttingen*, Göttingen 1974.

<sup>46</sup> Dazu u.a. H. BELTING, *Der Einhardsbogen*, in: *Zeitschr. f. Kunstgesch.*, 36/1973, p. 93 ff.

<sup>47</sup> LECLERCQ, *Wissenschaft und Gottverlangen*, a.a.O., p. 50.

<sup>48</sup> BELTING, art. cit., p. 108 f.

<sup>49</sup> *Cat. abbat. Fuldens*, M.G. SS. III, p. 273. J. v. SCHLOSSER, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien 1892, Nr. 378; V. H. ELBERN, *Frühmittelalterliche Zierkunst im Lichte der « Renovatio »*, in: *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, (Spoleto 1974). XXII, 1975, p. 879 f.

<sup>50</sup> NACH: *Roma Aeterna. Lateinische und griechische Romdichtung von der Antike bis in die Gegenwart*, hrsg. B. Kytzler, Zürich/München 1972, p. 310.

## DISCUSSIONE

U. NILGEN. - Alla conferenza panoramica del Prof. Elbern vorrei aggiungere soltanto una breve osservazione concernente la croce di smalto e le teche argentee di Pasquale I provenienti dal tesoro del *Sancta Sanctorum*. Sono completamente d'accordo con il Prof. Elbern sulla importanza dei modelli del sesto secolo per i reliquiari suddetti. Però, studiando questi cimeli nei dettagli, ho incontrato una situazione ben più complessa. L'iconografia di parecchie scene della infanzia di Cristo sulla croce smaltata e sulla sua teca, per esempio, mostra strette relazioni con l'arte bizantina e con opere romane del settimo ed ottavo secolo di per se stesse già dipendenti da modelli tanto orientali quanto occidentali. Lo stile delle teche argentee è molto simile a quello del tutto particolare delle famose « *Sacra Parallela* » a Parigi, Bibl. Nat. gr. 923, un manoscritto più italiano che palestinese, come il Prof. Cavallo ha suggerito nella sua interessantissima conferenza. Insomma, tipologia, iconografia e stile dei reliquiari di Pasquale I sono determinati da un eclettismo abbastanza complesso, e la filiazione tardo-antica (del sesto secolo) mi sembra essere soltanto uno dei numerosi e differenti elementi che collegano questi reliquiari al passato.



## OSSERVAZIONI SULL'ABBAZIA DI FARFA

ADRIANO PRANDI

E' certo molto arduo parlare di Farfa senza avere – lo confesso subito – adeguata esperienza del complesso monumento; ma forse è la stessa coscienza delle difficoltà che si oppongono all'acquisizione totale di tale esperienza (si sa che i fattori storici, archeologici e storico-artistici dell'abbazia sono veramente insoliti per numero, qualità, problematicità) che induce ad avventurarsi in qualche tentativo<sup>1</sup>: da assumersi più come spunto per ulteriori ricerche che come effettivo contributo.

Farfa, è noto, si presenta non solo irta di problemi, ma anche, quasi per legge dei contrari, legata a convinzioni non discusse, quasi simili a superstizioni: ne sia prova, per esempio, la facilità con la quale il nome dell'abbazia si associa a quello di Carlo Magno; allo stesso modo alcune convinzioni che s'usa dedurre da determinati episodi, appaiono non tanto semplici quanto semplicistiche: per esempio, la mitica fondazione dell'abbazia da parte di Lorenzo Siro vescovo di Cures in Sabina, si è soliti associarla all'effettivo regno di Faroaldo II, invece di cogliere come il nome dello stesso Faroaldo sia da porre in rapporto con la vera e propria fondazione, dovuta a Tomaso di Moriana. Ora, se di questa si può esser certi, i fatti avvenuti in tempi anteriori si perdono nel vago, tanto più che, forse, prima ancora di Farfa il centro religioso fu sull'incombente Monte Acuziano, che, si noti, è nominato costantemente come dato topografico: l'abbazia di Farfa e la relativa chiesa appaiono ripetutamente, se non costantemente, nel *Regesto* di Gregorio da Catino, come dedicate « alla Santa Vergine in Acuziano ».

Sempre coloriti di leggenda sono alcuni episodi, come la distruzione dei Longobardi che s'usa qualificare « totale », e l'incursione predatrice dei Saraceni; e perfino il nome di alcuni abati assai celebri. E così via.

Basterebbe tutto ciò per avvertire con quale cautela andrebbe ricomposta la storia di Farfa; e quanto arduo sia il tentativo – che tuttavia è, a nostro parere, imprescindibile – di accordare ciò che concerne direttamente la costruzione del monumento con le vicende propriamente « storiche », nel senso più generale del termine. Per esempio: tutti sanno che per l'edilizia di Farfa fu essenziale l'opera dell'abate Sicardo, morto nell'840, documentata dalla nota iscrizione, abbastanza eloquente; ma in che cosa effettivamente, concretamente, sia consistita l'opera di Sicardo è ancora argomento di discussione<sup>2</sup>.

Un forte sussidio è fornito dall'opera, da giudicarsi per ogni verso meravigliosa, di Pierre Toubert. Pierre Toubert ha annunciato, con signorile modestia, il proprio assunto in questa formula: studiare « les structures » e « l'habitat », come « systèmes de production et d'échanges, systèmes d'encadrement social »<sup>3</sup>. In tale cornice dovrebbe ritrovarsi anche la vita di Farfa, che è stata vero e proprio regno, e per ciò stesso la più caratterizzata fra le possibili strutture.

Ma, dato il tono di queste note, mi chiedo se non sia il caso di passare subito a trattar l'edificio. Mi si consenta di chiedermi soltanto se Tommaso di Moriana, per esempio, quando si dedicò alla sua opera (a lui si dovrebbe attribuire la chiesa pre-carolingia) si valse di monaci franchi; e se da lui ebbe inizio il fenomeno, tutto farfense, dell'ingerenza di stranieri (monaci e maestranze) nelle varie fasi edilizie.

A far dubitare, poi, della linearità che talvolta si preferisce attribuire alla storia dell'« abbazia imperiale di Farfa », si pensi che non soltanto dall'epoca carolingia Farfa ha avuto l'appoggio del potere imperiale: lo stesso Tommaso di Moriana e i suoi monaci franchi avevano fondato il cenobio sotto la protezione, se non imperiale, di un potentato, Faroaldo. E si veda se non convenga riflettere più di quanto non si faccia di solito sui rapporti tra gli abati e il pontefice di Roma, considerando che mai venne meno il contatto con la Santa Sede: basti considerare, a mo' d'esempio, che la chiesa, costruita con l'approvazione e la protezione di Faroaldo, ebbe l'onore di essere consacrata da Giovanni VII.

Sembrerebbe che la storia di Farfa procedesse, dopo così fausto avvio, senza discontinuità. Ma ecco un abate, Alano, che invece riporta sul Monte Acuziano il fulcro, pressappoco, del centro culturale<sup>4</sup>. Ma ad Alano successe Probatò, che regnò dal 769 ad 779, cioè nell'arco di tempo durante il quale Carlo Magno entrò trionfante in Roma (774). A questi anni e non prima, quindi, può risalire lo stabilirsi di un rapporto chiaro fra Farfa e Carlo Magno. Probatò è stato certo fra i maggiori abati, e l'unico nativo del luogo: ciò che, è facile intuire, ebbe non scarsa importanza.

Anche prima di avere l'investitura del grande « privilegio farfense », l'abbazia si presenta come imperiale, col suo *palatium* e la pluralità gerarchica dei suoi edifici. E la sua importanza e la sua ricchezza crescono tra i secoli VIII e IX, con un altro straniero, Maroaldo di Worms, il quale, non solo dona arredi copiosi all'abbazia, ma potenza fino all'esasperazione, si potrebbe dire, l'arricchimento di terreni ceduti in enfiteusi, vale a dire dei propri terreni ceduti in uso<sup>5</sup>.

L'episodio più importante per l'architettura di questo tempo è quello, l'abbiamo già detto, dovuto a Sicardo. Ma anche l'opera di questo abate, si è anche detto, costituisce un problema.

L'iscrizione memoratoria, com'è noto, fu trovata per caso: la lastra, che era stata adoprata dai Cosmati per un pavimento, suona: « In questo tumulo giace il venerabile abate Sicardo che governò bene le sacre sorti del cenobio; Dio lo santificò mentre era ancora nelle viscere materne, perché potesse essere partecipe alle sorti del profeta Geremia. Infatti non aveva coonsciuto ancora il mondo creato, ma entrambi i genitori lo consacrarono a questo tempio. Con sapiente e mirabile ordine (la parola *ordo*, in questi casi, è veramente classica) costruì questi luoghi e salvò dal truce nemico il gregge affidatogli ». (Anche a Farfa c'era qualcosa di corrotto, e perciò di nemico). « Per lui, chiunque tu sia che leggi, non cessare con mente benigna... ».

Dunque, Sicardo è da ritenere il costruttore di « questi luoghi »; ma la *Constructio farfensis* precisa: « *nam / oratorium hoc quod cernimus / in honorem Domini Salvatoris / adiunctum aecclesie / sancte Marie / ipse (Sicardus) construxit* ».

In altre parole, se l'iscrizione funeraria presenta Sicardo come costruttore di « questi luoghi », senza specificare, l'altra fonte, la citata *Constructio*, lascia credere che lo stesso abate avrebbe costruito soltanto un oratorio; oratorio – aggiunto alla chiesa di Santa Maria<sup>6</sup> – ... *cum crypta deorsum / ubi corpore, ... martyrum ... sepelivit*. E non basta: il *Pasionario* di

Farfa ancor più precisamente attesta che *martyrum corpora ... Sichardus ...conlocavit in oratorio / quem ipse construxit / et coniunxit / aulae eiusdem ... / Virginis Mariae* »<sup>7</sup>. In conclusione, oratorio sicardiano e basilica sono certamente due distinti organismi architettonici, tanto ben distinti da essersi resa necessaria, fra essi, una *congiunzione*, vale a dire un rapporto strutturale. Tuttavia anche per l'opera di Sicardo, non ostante i dati ora riportati, mancano elementi che consentano di chiarire nettamente e di individuare in modo concreto in che cosa siano consistite le opere da lui promosse: mancano, in altre parole, quei dati che l'archeologia non ha ancora identificato.

Né chiariscono le cose gli avvenimenti, pur clamorosi in se stessi: Benedetto I viene investito ad Aquisgrana da Carlo Magno; lungo tutto il secolo nuovi privilegi per l'abbazia si aggiungono; gl'inevitabili screzi fra Farfa e il papa vengono sanati dall'imperatore. Intanto, sempre per questi singolari rapporti col papa, al tempo di Leone IV Farfa contribuisce alla fondazione della Città Leonina, mandando suoi uomini a costruire le mura<sup>8</sup>.

Ma non solo questi episodi salienti, ma neppure le vicende connesse o seguenti valgono a far luce sulla vita « edilizia » dell'abbazia in questo torno di tempo: le stesse forme architettoniche della Città Leonina, che in se stesse s'inseriscono assai bene nello « stile » carolingio, non si ritrovano nell'ambito farfense.

Questo periodo più o meno chiaro sembra chiudersi con l'invasione e la distruzione saracena; e questa fu veramente catastrofica. Intervenne immediatamente, a rialzare le sorti del cenobio, l'abate Ratfredo, che fu subito assunto come « terzo fondatore » dell'abbazia: nel 987, infatti, avrebbe addirittura riedificato Farfa.

Subito dopo regna l'abate forse più glorioso, Ugo, da annoverare, ancora una volta, fra i pochi italiani. Era marsicano; e grazie al suo buon sangue abruzzese seppe fare ciò che forse non era riuscito a nessuno. Pur dimettendosi da abate<sup>9</sup>, compì a favore dell'abbazia cose notevoli; ma che, si noti, in certo senso avviarono alla fine la Farfa imperiale. Per esempio: fece venire Oddone, di Cluny, e poi s. Guglielmo di Digione; i quali indussero l'abate ad adottare la liturgia e le consuetudini cluniacensi. A questo apporto cluniacense, forse, si deve la fioritura, attorno agli edifici monastici, di case civili, le quali costituirono il borgo che crebbe rapidamente attorno all'abbazia; è noto che l'urbanistica cluniacense propiziò e incluse l'habitat cittadino, differenziandosi, quindi, dal rigido schema dell'abbazia benedettina vera e propria<sup>10</sup>.

Di questi fatti e della definizione della diocesi, che avviene poi per opera di Martino II, si giova soprattutto un centro laico, Foro Novo, attiguo a Farfa; e l'antico e tipico carattere di Farfa vien meno. E' innegabile, per quanto sorprendente, che tale trasformazione, e in certo senso regresso, sia avvenuta dopo il benefico dominio dell'abate Ugo, che, tra l'altro, aveva propiziato la più alta fioritura della cultura farfense: solo dopo di lui si instaurano il *Registro*, il *Regesto* di Gregorio da Catino e altri documenti simili.

Questa rapidissima corsa attraverso le vicende di Farfa non sarebbe certo stata opportuna in questa sede se non costituisse l'elemento necessario al nostro assunto, che, ripetiamo, vorrebbe essere quello di connettere alle vicende più propriamente abbaziali il succedersi delle opere d'arte.

La pianta dell'edificio odierno (cfr. PREMOLI, in *R.I.A.S.A.*, XXI-XXII, 1974-75 figg. 1-5, 25-26), così presenta le evidenti disorganicità planimetriche, conferma quelle approssimazioni e quelle difficoltà che condizionano tuttora gli studi. La chiesa,

che appare chiara e ben definita, è quella ristabilita dagli Orsini circa nel 1450. Dell'epoca anteriore rimane il campanile che è, com'è noto, la trasformazione di una torre. Accanto alla quale era il così detto « coro quadrato », cioè il corpo sporgente, cui faceva seguito, dalla parte oposta, un'altra torre, analoga alla prima. Due torri con un corpo avanzato: quanto basta per giustificare coloro che vollero riconoscervi un Westwerk.

E' ovvio che tale assetto comportava un asse nettamente perpendicolare a quello attuale. La ragione di tale cambiamento di direzione non credo facile a stabilirsi; né porge aiuto l'orientamento canonico, tanto caro in epoca carolingia, poiché l'asse primitivo corre tra sud-est e nord-ovest; e continua, anche in ciò, la serie di approssimazioni che aggravano i problemi farfensi. Tutto ciò risulta dalla nota ricostruzione del Franciosa, dove la chiesa quattrocentesca è ben distinta dalla chiesa precedente (cfr. PREMOLI, cit., fig. 26).

E' anche noto che non tutti gli studiosi riconoscono nella testata sud-est della chiesa più antica un Westwerk: al complesso architettonico mancano le scale, quelle che l'imperatore avrebbe salito per raggiungere l'ambiente troneggiante a lui destinato; a meno che in questo caso (e ancora valgono le incertezze) il luogo deputato alla presenza del sovrano non fosse al pianterreno<sup>11</sup>.

La lunga chiesa a una navata, con l'abside semicircolare presenta una abnormità evidente: i due bracci del transetto sono di dimensioni differenti.

Oggi, in questa chiesa, un baldacchino, ricostruito con vari frammenti, si leva da un pavimento, che è sicuramente carolingio, o che, per lo meno, ha tutti i caratteri delle opere di fattura carolingia. Sotto il baldacchino, sempre poggiato sul medesimo pavimento, è un altarino, quasi un cippo, che stranamente ha delle forti scanalature. Alcuni l'hanno assimilato a un frammento di fregio dorico rovesciato. Dietro e più in alto è una struttura muraria di dovremo parlare diffusamente (cfr. PIETRANGELI, cit., fig. 181).

E' stata compilata una pianta di tutto ciò che è sembrato pertinente alla chiesa carolingia: parti del pavimento, alcuni resti murari, il braccio abnorme del transetto, l'abside situata dietro l'attuale cappella di S. Ciro.

Interessa soprattutto, in questa sede, la parte connessa all'abside, in cui molti riconoscerebbero la cripta della chiesa carolingia (fig. 364). E' decorata da uno zoccolo di *vela* molto elementari; al di sopra si scorgono avanzi di pitture che, anche se oggi sono pressoché indecifrabili, rivelano, come vedremo tra poco, particolare importanza. Il problema consiste nel vedere se questo ambiente è veramente la cripta della chiesa, quella dell'abate Sicardo (840), cioè quella connessa con l'oratorio ch'egli costruì, ricordiamo, *cum crypta deorsum*.

Tale ipotesi comporta, ovviamente, l'individuazione del monumento che precedé l'opera di Sicardo, vale a dire della chiesa anteriore al periodo carolingio, della chiesa, insomma, di Tommaso di Moriana.

Il rilievo di questa « cripta », eseguito con la massima esattezza possibile, dà luogo ad alcune osservazioni. E' ovvio che si tratti di una cripta anulare, col tipico corridoio che, regredendo dai bracci curvilinei, conduceva al « deposito » dei corpi santi. E' da notare, anzitutto, che la parete curva e il corridoio non sono assiali (fig. 263). Inoltre, nella parete curva si notano chiaramente due strati di intonaco dipinto (fig. 366). Ancora: la traccia della scala che dalla chiesa scendeva alla cripta è chiarissima sulla parete sinistra del descenso, ma non è incastrata nella muratura, gli scalini, cioè, risultano appoggiati al primo intonaco; soltanto il secondo intonaco, sottilissimo, rivela il profilo della scala stessa. Questo, per-

tanto, non può essere stato spalmato se non *dopo* la posa in opera degli scalini, vale a dire in funzione di essi. E' noto, poi, che è evidente la traccia della porta, cioè della soglia e parte di uno stipite, accuratamente modanato, addossato alla parete destra. Sulla parete opposta, dove è il segno degli scalini (si ripete: a sinistra di chi discende la scala) manca affatto traccia dello stipite, che pure doveva esserci; e non solo: non si vede che fosse mai stato immorsato nella muratura: si ricordi, cosa notevole, che questa è intonacata. Ancora una volta, dunque, si è indotti a credere che quest'organismo architettonico, in cui si riconoscono due tempi di utilizzazione, sia stato adattato, nel secondo tempo, a uno scopo diverso da quello originario.

Si avverte subito che, a nostro parere, gli elementi ora notati non sono da ritenere autentiche prove delle due fasi, ma semplici indizi.

Nello spessore della parete curva si affondano piccole nicchie, sicuramente destinate ad accogliere lampade: ciò che accerta come esse siano pertinenti a un luogo oscuro, voglio dire a una cripta. Ma è facile notare che queste stesse nicchie sono il risultato dell'occlusione di finestre: in origine, quindi, erano vere e proprie aperture, come accerta il loro davanzale, fortemente inclinato verso l'interno a guisa di strombo, non istituito, è da ritenere per certo, per poggiarvi lampade: tant'è vero che per collocarle si praticarono adatte incamerazioni al fine di incastrarle nell'antico davanzale.

Tutto ciò fornisce un nuovo indizio favorevole al dubbio già adombrato: è, quest'organismo la cripta costruita *ex novo* da Sicardo? o non è piuttosto, l'abside di una chiesa precedente, ovviamente della chiesa di Tommaso da Moriana, divenuta poi cripta per opera di Sicardo? Le date non contraddirebbero il nostro asserto: la cripta anulare segue il tipo istituito, come sembra, da Gregorio Magno, e pertanto non potrebbe essere anteriore al VII secolo.

Un ultimo indizio, poi, sembra molto importante per avvalorare la nostra tesi: fatte analizzare le malte del muro curvilineo e dei muri del corridoio, queste sono risultate diverse<sup>12</sup>.

E ancora: dalla sezione (fig. 360) si coglie con chiarezza il rapporto tra la « cripta » e il pavimento carolingio, e perciò con l'altarino che, si è visto, si addossa al frammento murario conservato sotto l'attuale baldacchino.

E' chiaro che una scala doveva scendere alla cripta; ma se supponiamo che questa sia la trasformazione dell'abside della chiesa, per fissar le idee, di Tommaso di Moriana, il pavimento di tale chiesa doveva essere rialzato in corrispondenza della cripta, la quale aveva la copertura, come risulta dalla traccia tuttora sicuramente riconoscibile, a metri 2.20 dal pavimento: altezza, questa, perfettamente normale per una cripta anulare<sup>13</sup>. Per conseguenza, il pavimento della chiesa in corrispondenza della cripta – vale a dire il livello del presbiterio – doveva essere più alto di quello della navata di circa m. 1.28.

Torniamo, ora, al breve frammento murario che ancor oggi si vede sotto il ciborio dell'attuale chiesa, quel muro che, come si è detto, suggerisce problemi degni di interesse. Il paramento anteriore, quello verso la navata, è sembrato pertinente alla basilica carolingia<sup>14</sup>. A parte la facile constatazione della miglior fattura, a confronto di quelli della cripta, dei *vela* (fig. 261) dipinti sul muro in esame, è da notare che questi, avendo il *piè* a 70 cm. dal pavimento carolingio, non seguono la norma di giungere fino a terra, a guisa di zoccolo; tanto che non ci sembra fuori luogo ritenerli pertinenti a una chiesa che doveva avere il suo

pavimento a livello più alto di quello carolingio: quanto dire che doveva essere più tardo. Non ci si può esimere, a questo punto, di ricordare l'ultima ricostruzione di Farfa, quella del tempo dell'abate Ugo o di poco prima; anche per la fattura, i *vela* dipinti sul muro in questione<sup>15</sup> devono ritenersi più tardi di quelli della cripta.

La sezione (fig. 360) chiarisce il rapporto fra il pavimento carolingio e l'altare già ricordato e, finalmente, il dislivello fra l'orlo inferiore dei *vela* e il pavimento stesso<sup>16</sup>.

Quanto precede giova confrontarlo con il testo della lapide di Sicardo, dove (7° verso) dice: (Sicardo) *haec loca prudenti construxit*; ma questi *loca*, per avventura, coincidono, sono tutt'uno con l'*hoc quod cernimus* della *constructio*: i luoghi « che noi vediamo », insomma, e i *loca*, indicati dall'epigrafe come ad un interlocutore, o almeno a chi leggeva la lapide, sono la basilica o soltanto l'oratorio del Salvatore? Il quesito si scioglierebbe se sapessimo l'ubicazione originaria del marmo iscritto; credo lecito, tuttavia, supporre che questo fosse là dove era l'opera che più celebrava i meriti di Sicardo, cioè nell'oratorio del Salvatore. Ciò non ostante, ripeto, anche quest'ultima congettura la riteniamo parte di quella serie di indizi, che, lo confermo ancora una volta, non si riesce a trasformare in prove.

Riprendiamo l'esame del muro che, come si suppone, è quanto sussiste del lato della basilica. La pittura dei *vela* rivela un manierismo molto tardo, condensando il maggior pregio nella vivacità dei colori e nell'ornamento<sup>17</sup>; si tratta di un manierismo tipico di quando si dimentica il modello: infatti, una sorta di virtuosismo tecnico suggerì al frescante gli anelli sorreggenti il drappo, ma le parti che meglio dovrebbero essere sorrette, perché a piombo con gli anelli, sono quelle, invece, più basse; disegnando l'orlo inferiore, il pittore ha fatto il contrario di quello che avrebbe eseguito se il modello gli fosse stato ben presente nella memoria (fig. 361). Tutto ciò dovrebbe giustificare, crediamo, l'ipotesi della seriorità dell'affresco rispetto al pavimento carolingio.

La figura dell'abate (fig. 362), dipinta sulla faccia opposta dello stesso muro, non possiamo non ritenerla più tarda dell'VIII secolo; quindi, anche soltanto per ragioni stilistiche, queste opere sarebbero da assegnare al tempo, pressappoco, dell'abate Ugo. L'iscrizione non è stata ancora definitivamente studiata e datata<sup>18</sup>. Mi limito a dire che vi si legge chiaramente: *Vir venerabilis... sacro cenobio an...* e poi una data, e la formula *in pace*, cui segue un numero: XVIII, che dovrebbe riferirsi al regno del medesimo abate. Questi dati dovrebbero avviare a una soluzione, qualora si individuasse un abate vissuto all'incirca nel IX secolo e rimasto in carica diciotto anni.

Ma sono poi da rilevare altri elementi: la figura è racchiusa in una cornice, o meglio in un ambito, che richiama la forma di un arcosolio. La medesima figura, quindi, non giungeva fino a terra; e, cosa importante, sembra essere un ritratto. La pittura, insomma, doveva appartenere a un muro corrente, o meglio al paramento esterno di un muro corrente, affacciato, per esempio, verso il chiostro, o, comunque, verso uno spazio attiguo alla chiesa, dato che non era rivolto verso la navata. Si aggiunga poi, che il muro in questione non può considerarsi organicamente connesso con l'altare, poiché l'asse di questo è spostato rispetto a quello dell'affresco. Si potrebbe (ma questa è ipotesi quanto mai vaga) pensare che lungo quel muro corresse una serie di ritratti di abati o qualcosa di simile.

I problemi, come si vede, ben lungi dal chiarirsi, si moltiplicano. Ma a questo punto, al puro scopo di fissar le idee, ci sembra di dover dire esplicitamente che si sarebbe propen-

si a credere che l'attuale cripta sia stata, in origine, l'abside della chiesa precarolingia; carolingio sarebbe il pavimento (e questo credo indiscusso) col suo altare; il muro opistografo ci darebbe il livello di un altro pavimento, che non potrebb'essere se non quello della chiesa rinnovata nell'XI secolo, dopo l'incursione dei Saraceni.

Un altro problema, cui si è accennato in principio, è tuttora insoluto, pur essendo, forse, il maggiore per celebrità e per consistenza, diciamo, architettonica: quello del Westwerk. La ricostruzione del Franciosa presuppone il noto « coro quadrato » sporgente fra le due torri, forma tipica, per l'appunto, di tale caratteristico elemento dell'architettura carolingia. Ma, com'è noto, l'assieme è privo di scale, e perciò stesso il Westwerk di Farfa, se è tale, costituirebbe un'eccezione: sarebbe infatti non unica ma eccezionale la posizione del trono imperiale a livello del pavimento della chiesa<sup>19</sup>. L'architettura è caratterizzata, se non costituita (o addirittura risolta) da archetti altissimi e fitti; e fra essi alcune cuspidi, non certo frequenti nell'architettura italiana (fig. 365). Questa forma architettonica non stabilisce più un vero e proprio ritmo delle lesene, come si verifica in tanti monumenti italiani del Medioevo, ma stabilisce, grazie a un diffuso effetto di chiaroscuro, un valore pittorico.

La parte superstite di una delle torri del presunto Westwerk, (su cui, come è noto, si eleva l'odierno campanile) mostra tecniche costruttive singolari: a parte le cornici molto rozze, sono notevoli e insolite le cuspidi, e non infrequenti gli estradossi sottili, precisi, degli archi. La muratura è di conci alternati a mattoni sottili molto regolari, sì da costituire una specie di *opus mixtum* tardo. Al nascimento di due archi successivi, è inserito un cotto, anche questo bene in vista e tagliato con esattezza e non di rado incorniciato da altri mattoni (fig. 367).

Se la sottigliezza dell'estradosso rinvia facilmente ad altri modelli, quel latercolo inserito tra gli archi ha invece scarsi riferimenti, ma non per questo poco significativi: tra questi, per esempio, le arcate successive del S. Salvatore di Brescia, probabilmente dell'VIII secolo<sup>20</sup>.

Diverso è il caso delle cuspidi, non infrequenti, invece, fuori di Farfa. E' noto l'esempio di Lorsh<sup>21</sup> (quarto ventennio del secolo IX) accanto ad altri, che si ripetono senza discontinuità nei secoli successivi, ma sempre in monumenti non italiani. Se, a questo punto, si ricorda che a Farfa erano presenti monaci non italiani, si può facilmente supporre che nella stessa abbazia siano intervenuti apporti di temi architettonici adottati soprattutto oltralpe. A dimostrare che tali cuspidi non rispondano al gusto italiano e siano frequenti nel nord d'Europa basti ricordare il caso di Bosham; e ancora di Barton-on-Humber e di Earls Barton, ambedue del secolo XI, e, più tardi ancora, della Cattedrale di Gloucester e del S. Ciriaco a Garurade.

Le cuspidi spesso si accompagnano a quelle lesene fitte e altissime che abbiamo trovato a Farfa. Valga, oltre a quelli citati, l'esempio della SS. Trinità di Caen e di Lincoln. Il tema, invece, delle lesene fitte, o meglio delle pareti qualificate dall'effetto pittorico più che ritmico, trova qualche precedente in Italia: ma è difficile, crediamo, connetterlo con il caso farfense<sup>22</sup>. Al nostro assunto risponde puntualmente il citato caso di Caen.

Si può insomma, ritenere per certo che quei temi architettonici propri del così detto Westwerk farfense, traggan l'origine fuori d'Italia. Le datazioni dei monumenti ora elencati, poi, porterebbero a ritenere il monumento farfense di epoca vicina al tempo dell'abate Ugo, cioè della terza costruzione di Farfa.

E ora un caso, a nostro parere, molto significativo: il campanile di S. Scolastica a Subiaco, sicuramente dell'XI secolo<sup>23</sup>. E' immediato dedurre che le maestranze del così detto

Westwerk farfense trovarono lavoro in un'altra abbazia, quella con cui Ugo di Farfa cercava di stabilire rapporti sempre più stretti<sup>24</sup>.

Ma questo tema architettonico induce ad altre considerazioni. Anche se fu frutto di importazione, si diffuse rapidamente nella regione: per esempio alla vicina chiesa di Vescovio<sup>25</sup>. Questa tuttora misteriosa chiesa, fu sede, come si sa, della diocesi sabina; ma, il *Regesto* di Gregorio da Catino non ne fa mai, in nessun luogo, esplicita menzione<sup>26</sup>.

La chiesa di Vescovio ebbe varie fasi: basti osservare la facciata: l'arco e la porta non hanno lo stesso asse, e la pendenza del tetto originale non è quella della copertura rinnovata; senza dire che l'asse dell'ultima chiesa non corrisponde né a quello dell'arco né a quello della porta. I rimaneggiamenti subiti dal monumento non sono, ovviamente, contestabili. La parte più antica è di pietrame: più tarde e successive sono le sopraelevazioni in muratura laterizia<sup>27</sup>.

Il campanile si sovrappone alla facciata con la parte inferiore; ed è intessuto, si direbbe, esclusivamente di frammenti di scultura, databili, grosso modo, ai secoli VIII-IX cioè all'epoca carolingia. Prima dell'erezione del campanile, quindi, dovè avvenire e forse è avvenuta, la distruzione di un monumento ricco del materiale scultoreo così largamente riadoprato<sup>28</sup>.

Si può, quindi, ipotizzare l'esistenza di una chiesa, grosso modo, carolingia, distrutta (almeno nella sua suppellettile) quando si eresse il campanile, che è tutt'uno, si noti, con la più tarda sopraelevazione di tutta la chiesa, in muratura laterizia.

Nella parte sopraelevata della fronte è ben visibile la cornice a denti di sega certo non anteriore al XII o XIII secolo; si tratta di una sopraelevazione che ha lambito, curvandosi docilmente, il muro sottostante. Appare chiaro, quindi, che questa struttura di mattoni è la più tarda<sup>29</sup>.

L'abside conferma ciò che si è detto: vi compaiono larghi tratti laterizi e denti di sega analoghi a quelli che vedemmo nella fiancata; e le mensole, che coronano l'abside, sono di tipo carolingio, e sono ben chiaramente simili ai frammenti lapidei di spoglio usati nel campanile.

Il fianco riveste importanza anche più evidente: nella muratura, che è di pietrame, si notano i fori dei ponteggi, ma soltanto nella zona inferiore; in alto è tutt'una serie di fori così fitti da suggerire non già residui di cantiere ma gli alloggiamenti delle mensole che sorreggevano il cornicione primitivo. Al di sopra è la sopraelevazione a mattoni.

Le grandi finestre aperte sul fianco, sono probabilmente al tempo della notissima decorazione interna, di epoca cavalliniana.

La particolarità più notevole, in vista dei nostri fini, si ha nella parte posteriore della chiesa (fig. 359): appaiono alcune cuspidi aguzze, del tutto analoghe a quelle del così detto Westwerk, cioè assegnabili al tempo dell'abate Ugo.

Torna anche, in questa parte della chiesa di Vescovio, quell'arco, teso e preciso, già visto a Farfa; ma è di fattura scadente e incerta, come si conviene a un'opera che imita tardivamente un modello: quello, nel nostro caso, che abbiamo visto nella torre della chiesa abbaziale.

Altra prova della seriorità delle strutture or ora esaminate: l'abside ha una parte di pietrame pertinente alla prima chiesa; le finestre palesemente ricavate violando la parete, sono databili al tempo della seconda sopraelevazione tessuta di mattoni dello stesso tipo di quelli usati per gli stipiti. I pilastri che occludevano in parte le finestre sono non più



tardi di queste, come si sarebbe tentati di supporre, ma anteriori, giacché uno di questi è stato in parte demolito per far luogo, per l'appunto, a una finestra.

Anche nell'abside, dunque, si ripetono le fasi costruttive già riscontrate in facciata e sul fianco: la prima fase, caratterizzata dalla muratura di pietrame, è pertinente a una prima struttura, che poi fu rinforzata da grandi pilastri; successivamente avvenne la prima sopraelevazione a mattoni e quindi l'apertura delle finestre, coeva alla seconda sopraelevazione; se questa è, poniamo, del XII-XIII, i pilastri devono ritenersi, all'incirca, dell'XI o XII secolo, testimoniando una fase della chiesa intermedia fra le due prime, quella di pietrame e quella che fu sopraelevata la prima volta. Questi pilastri erano sicuramente collegati da archi, di cui sono ben riconoscibili le tracce: al nascimento di tali archi ritorna quel rombo inserito fra gli estradossi, che vedemmo non solo al S. Salvatore di Brescia, ma anche e soprattutto nel così detto Westwerk di Farfa, dove è adottato con deliberata regolarità, divenendo norma stilistica, ripetuta nel campanile sublacense.

Si può concludere, finalmente, che le maestranze che lavorarono a Farfa, estesero la loro attività dapprima a Subiaco e a Vescovio, cioè anche là dove l'ingerenza e l'interesse di Farfa giunsero tardi. L'epoca dei pilastri di Vescovio, pertanto, dovè coincidere col tempo in cui avvenne il riavvicinamento tra vescovi e abati, l'epoca vicina al trattato di Worms, che, fra l'altro ridusse l'abbazia di Farfa alle dipendenze del Papa.

Per ciò stesso il presunto Westwerk non può essere molto lontano da questo tempo, giacché i suoi architetti lavorarono liberamente, senza contrasto, a Vescovio come a Subiaco; non può, in altre parole, essere del tempo di Sicardo: mi sia consentito di adeguarle al tempo dell'abate Ugo, cioè dell'ultima costruzione di Farfa.

Per confermare come i motivi architettonici, diciamo, farfensi ebbero successo in Sabina, basti citare la chiesa di Sant'Agostino di Amatrice, del XIII secolo; dove, nella parete più antica, si ripetono quelle cuspidi espanse e larghe, e perciò da ritenere tarde e mal tradotte imitazioni.

In Italia, che io sappia, non esistono esempi consimili. Sì che ci sembra lecito ritenere che alcune maestranze, chiamate a Farfa dal nord d'Europa, vi abbiano lavorato e poi esteso la loro attività a località vicine, generando un certo gusto diffuso che si sviluppò, in qualche misura, nella regione, anche fuori dell'ingerenza farfense. Ma ciò ebbe breve durata, e non più ampia espansione.

Quanto precede non può certo esser considerato come una dispersiva digressione: è stato esposto in funzione della necessità di datare il così detto Westwerk: ciò che ci è sembrato di poter tentare legando i fatti architettonici con gli avvenimenti salienti di Farfa.

Non abbiamo, tuttavia, alcuna pretesa d'aver raggiunto lo scopo: a parte l'insistente constatazione di non aver prodotto più che « indizi », non si è mai presunto di enunciare conclusioni di sorta; sì che, a questo punto, riteniamo soltanto di aver buoni motivi per formulare un voto: l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma ottenga, per esempio sotto l'egida del C.N.R., la concessione di condurre, con mezzi adeguati e con l'estensione necessaria, lo studio sistematico dell'intera abbazia di Farfa. Si potrebbe, crediamo, indagare se veramente esiste traccia di un pavimento precarolingio, e quindi appurare se quella cripta è nata come abside di una chiesa, e solo più tardi, all'epoca di Sicardo, trasformata in cripta; e ancora se veramente fu innalzata quella terza chiesa di cui i *vela* dipinti sulla fronte anteriore del muro opistografo ne testimonierebbe il livello. E infine se veramente il Westwerk è un'aggiunta alla basilica, quasi come stilema, come frutto di manierismo, e non come un Westwerk funzionante. Sarebbe infatti coerente, per la sua disorganicità (si ricordi la

mancanza di scale) col tempo in cui la potestà imperiale, e quindi la figura dell'imperatore, era non più immanente: come una presenza sopravvissuta, non rinnegata ma lontana, sfocata.

L'auspicio che sostanzia questo voto, mi si consenta di dirlo, è in me insistente: e riscaldato da non infondato ottimismo.

<sup>1</sup> E' necessario che io dica, a guisa di premessa, quanto mi avrebbe giovato l'incontro col dott. McClendon che, a quanto ho saputo, si è recentemente e profondamente occupato dell'Abbazia di Farfa, e che ha riferito dei suoi studi in una conferenza tenuta mesi or sono alla Biblioteca Hertziana. Non avendo potuto ascoltare il dott. McClendon in quella occasione chiesi di poterlo incontrare, ottenendo da fonte autorevole la sicurezza di un colloquio, da cui avrei appreso ciò che, sicuramente, sarebbe stato necessario a queste mie note.

L'incontro, per ragioni di forza maggiore, non ha potuto aver luogo; così che io ora rischio di non dire ciò che per merito di McClendon è già noto e perfino di dire in nome proprio ciò che invece il McClendon può già aver detto. Delle spiacevoli conseguenze di tali circostanze chiedo scusa in anticipo.

Devo invece – e mi è molto gradito – ringraziare vivamente la dott. Beatrice Premoli, che, oltre ad avermi dato in lettura, in anteprima, il suo ampio articolo su *La chiesa abbaziale di Farfa*, in corso di pubblicazione nella *Rivista dell'Istituto Naz. di Archeologia e Storia dell'Arte* (XXI-XXII, 1974-75, p. 5 sgg.), mi ha fornito verbalmente ampi chiarimenti, preziose notizie e validi argomenti derivati da suoi studi, con liberalità, tanto generosa quanto insolita. Particolare piacere mi deriva poi dal rivolgere il più doveroso ringraziamento alla dott. Giulia Tamanti, che non solo mi ha porto il suo aiuto giorno per giorno durante la preparazione di questo lavoro, ma mi ha accompagnato durante i sopralluoghi compiuti, fornendomi validi consigli.

Per quanto superfluo, citiamo qui di seguito le principali opere cui abbiamo attinto: *Il Regesto di Farfa di Gregorio di Cantino*, a cura di I. GIORGI e U. BALZANI, Roma, R. Società romana di Storia patria, 1879-1914; I. SCHUSTER, *Della basilica di S. Martino e di alcuni ricordi farfensi*, in *Nuovo Bull. Arch. Crist.*, 1902, pp. 47-54; ID., *Ugo I di Farfa. Contributo alla storia del Monastero Imperiale di Farfa nel sec. XI*, Perugia 1911; ID., *L'Imperiale Abbazia di Farfa. Contributo alla storia del Ducato Romano nel Medio Evo*, Roma 1921; P. MARKTHALER, *Sulle recenti scoperte nell'abbazia imperiale di Farfa*, in *Riv. Arch. Crist.*, V, 1928, 1-2, pp. 36-38; G. CROQUISON, *I problemi archeologici farfensi*, in *Riv. Arch. Crist.*, XV, 1938, 1-2, pp. 37-71; N. FRANCIOSA, *L'Abbazia imperiale di Farfa. Contributo al restauro della fabbrica carolingia*, Napoli 1964; C. PIETRANGELI, *Abbazie di Farfa*, in C. D'ONOFIO - C. PIETRANGELI, *Abbazie del Lazio*, Roma 1969, pp. 141-175; B. PREMOLI, *Il « S. Martino Nuovo » di Farfa*, in *Boll. Unione Storia e Arte*, N.S., 15, 1972, 1-2, pp. 21-27.

<sup>2</sup> L'iscrizione, come è noto, fu scoperta durante gli ultimi lavori di restauro compiuti dalla competente Soprintendenza ai Monumenti nel 1959. Il testo era già noto dalla *Constructio Farfensis* (Cod. lat. 5-XXXII, Bibl. Naz. Roma); cfr. L. C. BETHMANN, *Historiae farfenses* (*Mon. Germ. Hist. Script.*), 1854, t. XI (*Constructio farfensis*). La traduzione del Padre Sorighe è stata pubblicata da C. PIETRANGELI, *cit.*, pp. 143-144.

<sup>3</sup> P. TOUBERT, *Les structures du Latium Médiéval*, « Ecole Française de Rome », 1973, p. XXII.

<sup>4</sup> Su tale argomento converrebbe tornare dopo una adeguata campagna di scavo o almeno una attenta ricognizione. Tanto più che la fondazione del più antico monastero del Monte Acuziano si fa risalire a Lorenzo Siro (ne sarebbe superstita una icona della Vergine). Cfr. *Reg.*, I, p. X: *in Motilla quoque monte, qui hoc supereminet monasterium per annos deguit multos inclausus; ubi inter alia bonae operationis exercitia multos etiam mirifice exavit codices.*

Il nome Acuziano (*Reg.*, II, p. 66) sembra riferirsi al territorio farfense più che al monte, definito infatti come Motilla nel passo citato: B. PREMOLI, 1972, *cit.*, p. 26 nota 1, che riporta giustamente I. SCHUSTER, 1902, *cit.*, pp. 47-54; C. PIETRANGELI, 1969, *cit.*, p. 142.

<sup>5</sup> *Reg.*, II, pp. 124-145, specialment ep. 125, doc. 150 anno 791.

<sup>6</sup> *Constructio Farfensis*, *cit.*, par. 19,4-7.

<sup>7</sup> *Pasionario Farfense* (Cod. lat. 341-XXIX, Bibl. Naz. Roma, f. 93 b); cfr. B. PREMOLI, in R.I.A.S.A. (in corso di pubbl.).

<sup>8</sup> Sono note, per esempio, le iscrizioni che testimoniano l'intervento di « *militiae* » per la costruzione della cinta fortificata, tuttora visibili nelle mura della Città Leonina. I calchi, che agevolano la lettura, sono esposti

nell'Antiquarium istituito in seguito ai restauri eseguiti tra il 1950 e il 1958. Cfr. A. PRANDI, *L'Antiquarium del Passetto di Borgo*, in *Strenna dei Romanisti*, 1973, pp. 356-362.

Queste mura furono costruite in modo da apparire copia fedele delle mura Aureliane: basti ricordare il camminamento ad arcate aperte verso l'interno della città. Ciò conferma la brillante tesi del prof. Heitz, che in questo stesso Convegno ha sostenuto come gli edili di Carlo Magno costruirono « *more romano* ».

<sup>9</sup> I. SCHUSTER, 1911, *cit.*, e C. PIETRANGELI, 1969, *cit.*, p. 147.

<sup>10</sup> Per tali argomenti cfr.: *Spiritualità Cluniacense*, in *Atti del II Convegno del Centro di Studi sulla spiritualità medievale*, (1958), Todi 1960, *passim.*; A. PRANDI, in *Enciclopedia Cattolica*, s.v. *Abbazia*.

<sup>11</sup> Per l'argomento specifico cfr.: G. CROQUISON, 1938, *cit.*: N. FRANCIOSA, 1964, *cit.*, p. 25.

<sup>12</sup> L'analisi è stata eseguita dall'Istituto Centrale del Restauro. Ringrazio il Direttore e il dott. Paolo Mora che è stato cortese tramite. Questi i risultati:

campione 1		campione 2	
CaCO <sub>3</sub>	88,3%	CaCO <sub>3</sub>	92,0%
Silice totale	6,2%	Silice totale	4,3%
Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub> + Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	4,6%	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub> + Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	4,2%

Il Laboratorio Chimico  
(f.to) dott. M. MARABELLI

(Il campione di malta n. 1 era stato prelevato dalla parete curva; l'altro dalle fiancate del corridoio rettilineo. E' da notare la diversa quantità del CaCO<sub>3</sub> e soprattutto della silice totale. La malta usata per le murature del corridoio, sicuramente pertinenti alla cripta, è nettamente più povera).

<sup>13</sup> Cfr. B. M. APOLLONJ GHETTI, *La chiesa di S. Maria di Vescovio antica cattedrale di Sabina*, in *Riv. Arch. Crist.*, XXIII, 1947-48, pp. 272-274, e dello stesso autore *S. Grisogono (Le chiese di Roma illustrate*, n. 92), Roma 1966, pp. 39-58.

<sup>14</sup> Cfr. N. FRANCIOSA, *cit.*, p. 19, e C. PIETRANGELI, *cit.*, p. 168.

<sup>15</sup> Tale particolarità stata acutamente colta e commentata dalla dott.ssa PREMOLI nell'articolo di imminente pubblicazione (cfr. n. 1).

<sup>16</sup> Il muro in questione ha lo spessore di poco inferiore a cm. 60 e corrisponde perciò alla misura di 2 piedi romani.

<sup>17</sup> Tali peculiarità dell'affresco sono state descritte e commentate in modo del tutto convincente dalla dott.ssa PREMOLI.

<sup>18</sup> In seguito alle indagini eseguite dalla Soprintendenza di Roma l'abate sarebbe da identificarsi in Altpertus (cfr. *VII Settimana dei Musei*, Roma, Palazzo Venezia, 1964, p. 123). Sarebbe l'Altpertus (o Alepertus) (785?-790?) che dopo aver regnato per *annos V, ac menses X, diesque XV, obiit vero XVIII Kalendas Januarii* (*Reg.*, II, p. 118). L'iscrizione merita ulteriore esame: ringrazio fin da ora il prof. Augusto Campana che ha accolto la mia preghiera di studiarla.

<sup>19</sup> Purtroppo manca ancora un rilievo esatto che consenta di confrontare l'equote degli ambienti del Westwerk con le altre quote del monumento.

<sup>20</sup> Riteniamo superfluo pubblicare le riproduzioni dei monumenti che qui si citano.

<sup>21</sup> Si pensi per esempio all'ambone della S. Agata di Ravenna dove il motivo effettivamente appare, ma senza costituire un esempio calzante al nostro assunto.

<sup>22</sup> Cfr. G. GIOVANNONI, *I monasteri di Subiaco. L'architettura*, in P. EGIDI, G. GIOVANNONI, F. HERMANIN, *I monasteri di Subiaco*, Roma 1904, pp. 261-403.

<sup>23</sup> Cfr. I. SCHUSTER, 1911, *cit.*, *passim*.

<sup>24</sup> Cfr. B. M. APOLLONJ GHETTI, *cit.*, con bibl. precedente.

<sup>25</sup> Altni toponimi - per esempio Iacintus o simili (*Reg.*, II, pp. 29-30; vedi anche F. LANZONI, *Le diocesi d'Italia*, Faenza 1927, pp. 353-354) e Imelle individuano il luogo dove oggi è Vescovio.

<sup>26</sup> Soltanto tardi, come è noto, cioè all'epoca dell'abate Ugo, i vescovi di Sabina cominciarono a interessarsi di Farfa e gli abati dei presuli.

<sup>27</sup> Compare anche una cuspid: ma, dato il caso isolato, non riteniamo di poterla collegare con l'analogo tema di Farfa.

<sup>28</sup> Sembra che non pochi di questi frammenti che affiorano dalle murature siano ricomponibili; ciò confermerebbe che siano conseguenza di una deliberata distruzione.

<sup>29</sup> L'*opus latericium* continua in una galleria di arcatelle. Ciò prova ulteriormente la disparità tra i criteri seguiti nelle varie fasi subite dalla chiesa di Vescovio.

## DISCUSSIONE

C. McCLENDON. - E' mio piacere ringraziare il professor Adriano Prandi per la sua relazione sulla chiesa medievale dell'abbazia di Farfa, e mi permetto di esporre alcune considerazioni riguardo alla cripta, che risulta da uno studio archeologico e dal rilievo della chiesa effettuati negli ultimi due anni. Ho già presentato un riassunto di tali risultati sulla chiesa carolingia in due conferenze: una tenuta alla Biblioteca Hertziana nel gennaio 1976, e un'altra al convegno della College Art Association of America, a Chicago (cfr. *Abstract*, febb. 1-4, 1976).

1) Il pavimento carolingio *in situ* dà il livello della navata della chiesa nel nono secolo. La cripta, a ovest, è 1,95 m. sotto questo livello, altezza che corrisponde esattamente a quella della cripta di S. Prassede (Pascuale I, 817-824). Mi pare piuttosto improbabile che una chiesa intera sia stata elevata di 2 m. per costruire una cripta, secondo quanto suggerisce il professor Prandi.

2) I davanzali delle nicchie nel muro della cripta sono, sì inclinati, ma ognuno ha una cavità per ricevere una lampada. E le loro dimensioni sono simili a quelle della cripta di S. Prassede. Oltretutto, la presenza di finestre non smentisce la tipologia di una cripta, perché vi sono esempi a testimoniarlo: per esempio, la chiesa carolingia con una cripta anulare di Saint-Denis a Parigi (770 ca.).

3) Sul muro di fondazione del braccio sud del transetto, l'intonaco conserva i profili degli scalini discendenti nella cripta. Ci sono due strati d'intonaco su questo muro, ma è il primo, non il secondo come crede il professor Prandi, che segue gli scalini. Perfino la soglia e un frammento del pilastro dell'ingresso alla cripta sono *in situ*.

4) La correlazione di transetto, abside e cripta anulare è simile a quella di S. Prassede e S. Stefano degli Abissini (Leone III o IV, 796-816 o 847-855), esempi famosi del rinascimento nel nono secolo della pianta di San Pietro in Vaticano, rimodellato da Gregorio I.

5) La *Constructio Monasterii Farfensis*, del nono secolo, dice che l'Abate Sicardo (832-840) costruì un « oratorium in honorem Salvatoris adiunctum ecclesiae Sanctae Marie cum cripta deorsum » per depositarvi i corpi dei martiri Ilario e Valentino da Viterbo, e Alessandro, figlio di Sta. Felicità, condotto da Roma da Gregorio IV (827-844).

6) Allora: dov'è la chiesa della Madonna indicata nella fonte citata? A mio parere, ci sono varie indicazioni che il complesso ad ovest (cioè transetto, abside e cripta), e la navata furono costruiti in periodi diversi. Un frammento del muro della navata porta all'esterno il ritratto funerario dell'Abate Altberto, morto nel 790 ca. Anche questo muro superstite della navata è di spessore molto inferiore a quello dei muri del complesso ovest. In breve, la navata potrebbe essere benissimo l'avanzo di una piccola chiesa a navata unica dell'ottavo secolo.

In conclusione, io vedo il complesso ovest del transetto e dell'abside con la cripta anulare come un prodotto completo e contemporaneo del nono secolo aggiunto sotto l'Abate Sicardo alla chiesa precedente.

CHARLES McCLENDON

PRANDI. - Una volta tanto sono convinto di aver avuto ragione in una cosa: essermi doluto che l'incontro fra il dott. McClendon e me non sia avvenuto in tempo; se ciò fosse avvenuto mi sarebbe stato - certamente - molto proficuo.

Sì, molto interessante e convincente è ciò che ora ho ascoltato; ma mi permetto di dire che i due strati d'intonaco *ci sono* (su questo siamo d'accordo). E' forse necessario (ma solo per la Sua persuasione) andare a verificare insieme perché, stando a quel che ricordo, soltanto il secondo strato segna i gradini. Il fatto, poi, che i gradini non siano immorsati mi pare che appartenga a tutta quella serie di dati che io ho chiamato *indizi* e non *prove*: mi pare di averlo ripetuto molte molte volte.

Dunque, il fatto di scalini non incastrati nella muratura è un po' raro; se fossero nati insieme con la muratura, come ho visto in tante altre cripte (incominciando da quella di S. Pietro), sarebbe più probabile ritenere muratura curva e scalini contemporanei. In ogni caso, l'intonaco che, a Farfa, ne segna il profilo è sottilissimo: non è il consueto consistente intonaco che si spalma durante la costruzione muraria, è una specie di « stuccatura » più che un intonaco, quasi si trattasse di un espediente piuttosto che di un autentico atto costruttivo.

Quanto alla pittura, il dott. McClendon ricorda certamente sul ramo sinistro quella striscia rossa orizzontale che non segue l'andamento della scala. Ricordiamo ambedue le « nicchie » per le lampade: per mettere delle lampade io non avrei mai pensato che si preparasse un davanzale molto inclinato. Ecco quindi un altro degli indizi. L'analisi delle malte, poi, è per me cosa convincente, o almeno da tenere in gran conto.

Ad ogni modo, concludo ringraziando molto il dott. McClendon, col quale spero di avere altri colloqui sempre così costruttivi e, mi permetto dire, così amichevoli. Ma insisto nel pregare la prof.ssa Romanini di dare seguito alle indagini farfensi.

## NUOVE SCOPERTE NELLA ZONA DEL PALATINO

C. MOCHEGANI CARPANO, M. RIGHETTI  
G. RITA, S. ROMANO

### IL SETTIZONIO SEVERIANO E LE SUE ADIACENZE NEL MEDIOEVO

Il recentissimo rinvenimento sul Palatino di alcune pareti affrescate su più strati<sup>1</sup> con soggetti sacri, oltre a proporre nuove questioni in merito alla collocazione storica e iconografica dei dipinti, si inserisce immediatamente nella problematica inerente all'esistenza di luoghi di culto cristiano sul colle e alla loro trasformazione nel corso di parecchi secoli di storia religiosa<sup>2</sup>.

Problematica, questa, tanto più interessante in quanto essa talvolta – ed è precisamente il nostro caso – pare riguardare qualche edificio devozionale, il cui alone leggendario non si sia a tutt'oggi completamente diradato, e la cui storia si sia a poco a poco smarrita nella penombra del Medioevo. Alludiamo qui in particolare alla diaconia di Santa Lucia in Settizonio, nella cui area (fig. 368) gli affreschi rinvenuti paiono con certa qual probabilità esser situati.

Sulla base di riferimenti di astigrafi e di viaggiatori medioevali e rinascimentali<sup>3</sup>, di stampe e di vedute di qualche secolo fa<sup>4</sup> e in modo particolare di documenti d'archivio sia editi che inediti<sup>5</sup>, la storia della nostra diaconia viene indagata dettagliatamente ed esposta, fin dove lo consentissero le fonti, da Alfonso Bartoli<sup>6</sup>. Lo studio di quest'ultimo, però, pur oltre ogni dire documentato e indubbiamente prezioso per indagini ulteriori, s'è dovuto alla fine arrestare sulla soglia dell'illusione a causa della mancanza quasi totale, da un certo punto in poi, di dati positivi: così che egli pare confortato unicamente dalla speranza nell'acquisizione di nuovi documenti<sup>7</sup>.

Ora, i reperti recentemente venuti in luce riguardano con ogni evidenza l'ambiente religioso del Palatino medioevale. Ci auguriamo che essi possano contribuire a far degnamente luce su quell'epoca di saldatura dall'antico al moderno, epoca ancora per molti versi poco esplorata.

Per quello che riguarda, infatti, le testimonianze a noi note, l'indagine storica e topografica del colle è complicatissima e malsicura. Il Palatino, cristianizzato certamente già da età apostolica<sup>8</sup>, s'è di conseguenza prestato agevolmente ad una serie di leggende e alla sovrapposizione di memorie popolari, specie per ciò che ne riguarda i luoghi più celebri e i monumenti più cospicui<sup>9</sup>. S'aggiunga a tutto questo la diligente opera d'espiazione dei papi, che cancellarono accuratamente o modificarono parecchie vestigia d'antichità nell'area del colle<sup>10</sup>, rendendone così improbabile, la ricostruzione storica; circostanze, queste, che, lasciando pure da parte le storie degli agiografi e le memorie degli astigrafi alle quali s'è ac-

cennato, hanno tutte contribuito ad avvolgere l'intera zona del Palatino entro un'aura di leggendaria, edificante semi-oscurità.

Il Settizonio in modo particolare dunque non s'è potuto sottrarre a tale sorte, né dalla espoliazione né dalle narrazioni favolistiche del Medioevo. Questo insigne monumento, ricordato da Sparziano<sup>11</sup>, ebbe fin dall'antichità il nome corrotto in Septizodium, Septidonium; più tardi si ebbe Septemsolium<sup>12</sup>, Septemsolia, Septa Solis<sup>13</sup>, perfino Sedes Solis<sup>14</sup>, Schola Septem Sapientium o Schola Vergilii<sup>15</sup>, di Sette Isole<sup>16</sup>, quantunque il nome più noto ne fosse quello di Septem Viae<sup>17</sup>. Parallela alla confusione del nome, l'edificio ebbe a subire la manumissione edilizia, come si vedrà, sino alla demolizione definitiva di Sisto V (1588-1589)<sup>18</sup>.

La diaconia di Santa Lucia, che ha legato il proprio nome al Settizonia severiano, non poteva, naturalmente, seguire sorte migliore: nel tempo infatti se ne perdono l'origine e le tracce della fine. L'eclissi della chiesa non è stata mai definitivamente documentata. Edificata senz'alcun dubbio nei pressi dell'edificio di Severo, sul versante sud-orientale del Palatino, essa sicuramente esisteva dall'VIII secolo<sup>19</sup> e, forse, anche da prima<sup>20</sup>. Com'era accaduto per la più parte degli edifici di culto medioevali, essa era nata dal reimpiego di complessi edilizi pagani<sup>21</sup>. Si ignora quasi del tutto la circostanza precisa della sua fondazione, ed egualmente incerta ne è la ragione del nome e della dedicazione<sup>22</sup>.

In mancanza di elementi probanti in tal senso non è da escludere neanche che il nome vada collegato a quello di qualche illustre personalità di Roma, proprietaria dell'edificio sul quale dovesse poi sorgere la chiesa: il caso non è nuovo per parecchie celebri chiese romane<sup>23</sup>, ed un'ipotesi del genere non è neppur remota dalla nascita della nostra diaconia. Una Lucida, infatti, resa famosa da qualche storia medioevale<sup>24</sup>, aveva eretto la propria residenza proprio nelle vicinanze immediate del Settizonio severiano<sup>25</sup>.

La diaconia comunque attraversò varie vicende, e non di poco momento. Direttamente sottoposta alla influenza dei Frangipane, fu la sede di un conclave deciso naturalmente e diretto da loro<sup>26</sup>: ne costituì, anzi, con tutta probabilità, la cappella gentilizia<sup>27</sup>, e lo stretto legame che univa la chiesa alla casata sembra avvicinare ancor più l'ubicazione della nostra diaconia alla zona palatina che i Frangipane detenevano saldamente<sup>28</sup>.

Intimamente legata, quindi, coi Frangipane, la chiesa dovette dividerne le sorti, dallo apogeo fino alla decadenza<sup>29</sup>. Ad ogni modo il crepuscolo della diaconia, almeno sotto il profilo liturgico, è attestato dal secolo XIV<sup>30</sup>, ed è direttamente o indirettamente confermato dalle vicende politiche e sociali della Roma di quel tempo<sup>31</sup>. Anche per l'aspetto edilizio, pur se qualche testimone ne descrive la sopravvivenza e l'integrità almeno fino al XV secolo<sup>32</sup>, pare indubitabile che la diaconia al tempo di Paolo II (1464-1471), versasse in condizioni miserabili<sup>33</sup>.

A questo punto s'inserisce nella nostra discussione l'importante documento di Sisto IV (22 giugno 1483) pubblicato dal Bartoli stesso<sup>34</sup> che, a tutta prima, sembrerebbe prescrivere o almeno autorizzare la demolizione integrale della nostra chiesa<sup>35</sup>, ma al quale, come è stato intuito dallo studioso, non dovrebbe attribuirsi un'attendibilità decisiva per certo suo carattere di « finzione giuridica »<sup>36</sup>: difatti, come giustamente osservato dal Bartoli, pare che Santa Lucia, se pure spogliata di marmi e colonne, continuasse la sua esistenza sino al XV secolo<sup>37</sup>. In altre parole, cioè, il problema della sopravvivenza della diaconia – o almeno di alcune sue vestigia – rimarrebbe tuttora aperto. E' indubitabile infatti che, per quanto

degne di fede possano sembrare le testimonianze della decadenza e della fatiscenza delle sue strutture, neppure d'altra parte si può oggi dimostrarne la sparizione totale né la dispersione d'ogni traccia. L'esistenza di indizi in proposito sembra confermata agli inizi del '600 da una nota riportata dallo stesso Bartoli<sup>38</sup>.

E' nel solco aperto da questo interrogativo rimasto ancora insoluto che va probabilmente collocata la storia e l'esistenza dei nostri affreschi, dall'indagine dei quali sono da attendersi importanti contributi allo studio topografico, storico e storico-religioso del Palatino medioevale.

*Claudio Mocchegiani Carpano - Giovanni Rita*

<sup>1</sup> Si tratta di un procedimento detto, se pur impropriamente, « a palinsesto » per cui la medesima parete veniva ridipinta senza che l'immagine sottostante fosse abrasa o distrutta. Importante documento della religiosità dell'età altomedievale — specie in un'epoca di reazione anti-iconoclasta —, il palinsesto consente sempre interessanti raffronti iconografici e iconologici tra diversi periodi in uno stesso ambiente. Per tale caratteristica i nostri affreschi richiamano immediatamente l'illustre precedente di S. Maria Antiqua al Foro Romano. Cfr., per la denominazione e la tecnica del « palinsesto », ROMANELLI-NORDHAGEN, *S. Maria Antiqua*, Roma 1964, pp. 2 e 34, ed E. TEA, *La basilica di S. Maria Antiqua*, Milano 1937, pp. 94 ss., per gli aspetti ideologici e devozionali del procedimento.

<sup>2</sup> In merito alla storia e alla topografia del Palatino cristiano, cfr. C. MOCCHEGIANI CARPANO, *Il Palatino Cristiano*, in « Archeologia » del 1974, p. 25 e ss.; soprattutto però ricorderei come fondamentale l'articolo di G. CARETTONI sul *Palatino nel Medio Evo* (Studi Romani IX [1961], pp. 508-518).

<sup>3</sup> Tra i quali innanzi tutto l'« Anonimo di Einsiedeln », del sec. VII, edito dal LANCIANI nell'« *Itinerario di Einsiedeln* » (Mon. Acc. Lincei I, pp. 514-518) e da C. HUELSEN, *La pianta dell'Anonimo einsiedelense* alle pp. 8, 40 e 42; inoltre, le memorie degli umanisti BIONDO FLAVIO (*Roma instaurata*, III, 57), POMPONIO LETO (*De Vetustate Urbis* IX, compreso nella raccolta dei *De Urbe Roma scribentes*, edita in Bologna nel 1950).

<sup>4</sup> Di vari autori del sec. XVI (G. Cook, G. B. Pitttoni, A. del Pollaiuolo etc.) ai quali aggiungeremo i celebri « *Vestigi dell'Antichità di Roma raccolti et ritratti in prospettiva con ogni diligentia da Stefano Perac parisino* » (Roma 1575) e i disegni di *Martin van Hemsckerk*, pubblicati dallo stesso BARTOLI nel Boll. d'Arte III (1909) p. 253 ss.

<sup>5</sup> Come, ad es., il *Bullarium* dell'Arch. Vat., Roma 1617, II, 572; e il *Reg. Vat.* 632 f. 293.

<sup>6</sup> A. BARTOLI, *La diaconia di S. Lucia in Settizonio*, in Archivio della R. Soc. Romana di Storia Patria, L, Roma 1927, che conclude, riassumendoli, i *Documenti per la storia del Settizonio severiano* (Boll. d'Arte cit., pp. 253-269).

<sup>7</sup> Speranza che egli affida unicamente a documenti d'archivio (v. a p. 3), trascurando cioè l'eventualità di rinvenimenti archeologici. Se le nostre ipotesi si rivelassero esatte, saremmo andati ben al di là delle prospettive del Bartoli.

<sup>8</sup> Come già ricordato da C. MOCCHEGIANI CARPANO (loc. cit., 40, 1) la cristianizzazione del Palatino era avvenuta assai per tempo: cfr. EUSEBIO, *Hist. Eccles.* III, 19-20 (ed. Dindorff, Lipsia 1890, IV, p. 106 ss.); né devesi, per quanto discusso, passar sotto silenzio il celebre saluto che PAOLO APOSTOLO (*Epistola ai Filippesi* IV.22) rivolge, da Roma, a nome di « quelli della casa di Cesare »; per il significato di tale espressione rimandiamo al commento di P. GENTILE, *Storia del Cristianesimo*, Milano 1975, p. 120; M. SIMONETTI, *Letteratura cristiana antica greca e latina*, Firenze 1969, p. 20 e, in particolare, alle note 21 e 23 di p. 579 del *Nuovo Testamento*, edito dal Marietti (Torino, 1960). Ad ogni modo, testimonianza inequivocabile di una presenza cristiana nell'area palatina è documentata dal cosiddetto *Crocifisso blasfemo*, (cfr. G. GARRUCCI, *Il crocifisso graffito* etc., 1857; G. B. DE ROSSI, in *Roma Sotterranea*, III, 353 ss.; C. L. VISCONTI, *Di un nuovo graffito palatino relativo al cristiano Alessameno*, Roma 1970, etc.).

<sup>9</sup> Leggende che, riagganciate al vecchio patrimonio agiografico pagano, rifiorirono sempre di nuovi miti. Cfr. l'opera di A. GRAF, *Roma nelle memorie e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Torino 1923.

<sup>10</sup> Cfr. autori e testi presso E. GIBBON, *Decadenza e caduta dell'impero romano*, Roma 1975, vol. VI, pp. 651-672 e nn.

<sup>11</sup> Cfr. SPARZIANO nell'*Historia Augusta* (Vita Severi XXIV e XXIX). Settimio costruisce il Settizonio all'angolo Sud del Palatino, « ut ex Africa venientibus suum occurreret ».

<sup>12</sup> « *Septem solium* » con riferimento, forse, ai « solaria », balconi o terrazze (v. Plinio e Svetonio). Il DU PERAC (op. cit., tav. X) afferma che nella parte del Settizonio severiano vedevansi i « sette solari », ossia sette

legature di pietra da cui avrebbe avuto nome il Settesolito. « Septizonium, com'è noto, è il nome dovuto al numero di ordini di colonne ond'esso era costituito ». V.F. GORI, *Sugli edifizii palatini*, Roma 1867, pp. 32 ss.

<sup>13</sup> Cfr. PIETRO MALLIO, in URLICHS (*Codex Urbis Romae Topographicus*, 175), cit. da A. GRAF, loc. cit., p. 105, n. 66.

<sup>14</sup> La leggenda della trasformazione dell'edificio severiano in un tempio del Sole è accolta nel Cod. Naz. Fiorentino II, f. 63 v. e da una recensione dei *Mirabilia Urbis* (URLICHS, *op. cit.*, 136).

<sup>15</sup> Cfr. GRAF, *ibid.* \*

<sup>16</sup> Cfr. LANCIANI, *Itinerario*, cit., pp. 513-518; JORDAN, *Topogr. der Stadt Rom in Alterthum*, Berlin 1871, II, pp. 511-512.

<sup>17</sup> Davanti al Settizonio convergevano infatti sette strade. Cfr. BARTOLI, *op. cit.*, p. 4, n. 3.

<sup>18</sup> Così E. GIBBON, loc. cit., p. 661; POMPONIO LETO, *Vita di Sisto V*, III, p. 50, e infine A. BARTOLI, art. cit. nel Boll. d'Arte, a cui dobbiamo la menzione di una notizia del 1588-1589 che riporta esplicitamente l'abbattimento del Settizonio ad opera di D. Fontana per ordine di Sisto V.

<sup>19</sup> Essa era infatti compresa nel numero delle diaconie anteriori ad Adriano I (772-795): cfr. DUCHESNE, *Notes Topogr.*, nelle « Mélanges d'Arch. et d'Histoire », 1887, pp. 237 ss.; è menzionata anche dal *Liber Pontificalis* (ed. Duchesne II, pp. 11 e 21) del tempo di Leone III (795-816), oltre dall'Anonimo di Einsiedeln già ricordato (n. 3).

<sup>20</sup> Come avanzato dall'ipotesi del BARTOLI (*op. cit.*, p. 5, n. 5).

<sup>21</sup> La trasformazione di edifizii pagani in chiese, iniziata in età costantiniana, si concluse col VII secolo. Il BARTOLI (*op. cit.*, p. 6, nn. 1 e 2) pone esplicitamente in relazione la costruzione della diaconia di S. Lucia col'espiazione del Settizonio.

<sup>22</sup> Alla fine del VI sec. si veneravano in Roma tre Lucie: v. URBAIN, *Martyrologium der christl. Gemeinde zu Rom im Anfang des V Jahrbund*, p. 242.

<sup>23</sup> Alcune di queste, infatti, vennero dedicate semplicemente alle donatarie o ai proprietari dei « tituli » destinati a edifici di culto. Il caso più noto è quello della cosiddetta S. Costanza sulla via Nomentana, mausoleo di una Costanza (o Costantina) figlia di Costantino il Grande, la cui santità è storicamente assai incerta: cfr. le conclusioni di E. FERRERO (in DE RUGGIERO, *Dizionario Epigrafico di Antichità Romane*, II, p. 655, s.v. LICINIUS).

<sup>24</sup> Cfr. GRAF, cit., che alle pp. 105-106, n. 66, riporta a questo proposito la testimonianza del *Libro Imperiale Fiorentino* (Cod. Nav. Fiorent., IV, 281, ff. 52 v. e ss).

<sup>25</sup> Il codice fiorentino sopra citato lascia pensare (f. 63<sup>r</sup>) che la residenza di Lucida fosse proprio il Settizonio.

<sup>26</sup> Fu il conclave onde il 24 maggio 1086 uscì eletto Vittore III: sulle vicende di questa elezione e sul ruolo che vi ebbero i Frangipane cfr., oltre alle fonti citate dal BARTOLI (*op. cit.*, p. 7, n. 2), anche F. GREGORIVUS, *Storia di Roma nel Medioevo*, Roma 1967, III, pp. 167 ss.

<sup>27</sup> Di questa opinione è lo stesso BARTOLI (*op. cit.*, 8). I chierici di S. Lucia intervengono negli atti legali della casa Frangipane. Cfr. D'ALENÇON, *Recherches historiques sur Jacqueline de' Settesoli*, Parigi 1899, p. 37).

<sup>28</sup> Così sembra ammettere il BARTOLI (cfr., p. 7 e n. 3) affermando l'influenza diretta dei Frangipane nella zona. Tale opinione è confermata dal CARETTONI (art. cit., 515): una possibilità del genere è però esplicitamente esclusa dal Bartoli stesso, che si fonda sull'*Anonimo Einsiedlense* (v. BARTOLI, loc. cit., p. 4, n. 2) e sulla testimonianza di PIETRO MALLIO (cfr. URLICHS, *Codex*, cit., p. 175) che colloca la diaconia « in Circo, iuxta septa Solis »: onde lo studioso è indotto a concludere che la nostra chiesa fosse in relazione più colla zona del Circo che con quella del Palatino. L'opinione del Bartoli è stata poi definitivamente accettata (cfr. C. HUELSEN, *Le Chiese di Roma nel Medio Evo*, Firenze 1927, p. 305).

<sup>29</sup> In seguito alla migrazione e alla morte dei membri della famiglia, nonché ad alcune controversie che ne seguirono coi monaci di S. Gregorio (cfr. BARTOLI, *op. cit.*, p. 10 e note). Siamo alla fine del XIII secolo.

<sup>30</sup> Agli inizi del secolo infatti essa non aveva più clero: era tenuta solo da due chierici non officianti. Cfr. il *Catalogo di Torino*, ed. dal FALCO in « Arch. Soc. Rom. di Storia Patria » del 1909).

<sup>31</sup> Il trasferimento della sede papale ad Avignone (con Clemente V: 1305-1313) portò allo spopolamento della città e, in particolare, all'abbandono definitivo della zona del Palatino e del Celio. (Cfr. CARETTONI, art. cit., 514; GIBBON, *op. cit.*, VI, 595).

<sup>32</sup> La chiesa è catalogata ancora nel sec. XV tra le chiese di Roma (v. BARTOLI, *op. cit.*, p. 11 e note).

<sup>33</sup> Sembra incontestabile, infatti, la testimonianza del documento di Sisto IV (in Arch. Vat., Reg. Vat., 632, f. 293) pubblicato dal BARTOLI (*ibid.*, 18-20) che, nel 1483, descrive uno stato di fatiscenza perdurante dal tempo del predecessore.

<sup>34</sup> Cfr. nota preced.



<sup>35</sup> « Dantes etiam tibi facultatem... illam solo equari », dice testualmente la bolla di Sisto IV (BARTOLI, *ibid.*, 19).

<sup>36</sup> Come una specie di formula, cioè, adoperata per garantire alla nuova famiglia proprietaria del terreno intorno alla diaconia il possesso di quello, e « per ovviare – dice il BARTOLI (*op. cit.*, p. 15) – ad ogni controversia » a danno della famiglia stessa.

<sup>37</sup> Cfr. BARTOLI, *ibid.*, p. 14 e nn. 3-4).

<sup>38</sup> Da STEVENSON, *Il Settizonio severiano e la distruzione dei suoi avanzi sotto Sisto V*, in *Bull. arch. com.*, 1888, pp. 269-298.

## IL PALINSESTO: IL I STRATO

Nel commento al noto volume dell'Armellini sulle chiese di Roma, il Cecchelli, trattando della dimenticata diaconia sorta presso il Settizonio, la definitiva « riccamente decorata »<sup>1</sup>. Una parte almeno di questa decorazione può forse riconoscersi nei frammenti oggi venuti alla luce, documento della dinamicità culturale e dell'importanza di un centro di attività religiosa e assistenziale, interessato fra l'altro, come è testimoniato per l'VIII e IX secolo, anche da doni papali<sup>2</sup>.

Il brano ora scoperto è un palinsesto (fig. 369) composto di due strati: l'inferiore (fig. 370) mostra una frammentaria testa di santo con nimbo rossastro, il superiore (fig. 371), più esteso e meglio conservato, un'altra figura di santo dal nimbo giallo, sotto il quale, nella parte più bassa ora visibile, si nota la sommità di un'altra aureola. In alto invece, sempre solidale con quest'ultimo strato di intonaco, un quarto di cerchio, certo parte di un clipeo, entro il quale appare una spalla paludata con un manto rosso, probabilmente resto del busto di un santo. A causa della scarsità di dati in nostro possesso non siamo in grado di proporre alcuna identificazione iconografica per le figure già genericamente individuate come santi; possiamo tuttavia proporre una prima collocazione stilistica e cronologica per i due strati del palinsesto, il cui reciproco disporsi « sotto » e « sopra » offre dei termini « ante » e « post quem » che riusciranno di grande aiuto specialmente per la datazione dello strato superiore, certo il più problematico almeno ad un primo esame, per quanto sappiamo della cultura artistica romana.

La testa affrescata sul primo strato d'intonaco (fig. 370) è disegnata da pesanti tratti neri, che ne individuano l'ovale piuttosto allungato e i pochi lineamenti ancora leggibili, l'occhio sgranato, il naso, e la bocca coperta da scuri baffi spioventi. L'immagine è formulata soltanto con questi due mezzi, la linea, pesante e « significativa », e le superfici che dalla linea sono delimitate, mentre sembra mancare qualsiasi tentativo di resa naturalistica. Ciò non significa che la stesura pittorica sia piatta e uniforme, sbrigativamente eseguita; il tessuto cromatico dell'affresco, infatti, di colore caldo e profondo su toni rosso-bruni, è il risultato di un minutissimo succedersi di pennellate scure e chiare che, sulla base dei colori ocre e bianco, concorrono a definire e accentuare rilievo e tratti fisionomici: altrettanto paziente e minuto il succedersi, attorno all'arcata orbitale, di sottilissime strisce rosse e nere.

La severa bidimensionalità che caratterizza questo frammento è quindi, come si vede, non il frutto di una pittura veloce e di scarsi mezzi tecnici, ma un risultato voluto e raggiunto con mezzi espertissimi. E' proprio il modo in cui alla linea e alla superficie viene attribuita

una funzione riassuntiva e astrattiva che ci spinge a cercare, per il nostro affresco, termini di confronto in ambito sicuramente altomedievale. Ma quale, tra le tante facce dell'alto medioevo romano?

Nonostante qualche apparente analogia, occorre scartare qualsiasi rapporto con opere del VI secolo, rispetto alle quali il nostro frammento sembra aver ormai trovato un linguaggio che consapevolmente rinuncia a rendere naturalisticamente i tratti del volto. Per di più, date le caratteristiche così evidentemente « occidentali » dell'affresco, diviene inaccettabile ogni riferimento a opere che si riallaccino a una cultura orientale e bizantina, sia aulica, sia provinciale. Per trovare un confronto soddisfacente è necessario arrivare almeno alla fine dell'VIII secolo, in un'epoca quindi immediatamente precedente la grande fioritura dell'età di Pasquale I. Intendiamo parlare del frammento proveniente dalla perduta decorazione musiva che Leone III (795-816) fece eseguire per il Triclinio Lateranense e che ora è conservato alla Biblioteca Vaticana. Il mosaico (fig. 372), la cui pur parziale autenticità è stata recentemente dimostrata dalla signora Davis-Weyer<sup>3</sup>, presenta col nostro affresco stringenti analogie, non solo puramente fisionomiche, ma anche e soprattutto formali: l'uso del segno nero, intenso e « significante », che individua il profilo allungato e i lineamenti marcati, il tessuto cromatico caldo e, soprattutto, il rapporto che l'immagine ha con il fondo, dal quale si stacca, appena scorciata di tre quarti, in un movimento bloccato ed espresso solo dallo svolgersi della linea di contorno.

Purtroppo, dell'epoca di Leone III sono andati perduti tutti i grandi complessi decorativi, dai mosaici del Triclinio Lateranense a quelli di S. Susanna: l'unico sopravvissuto, il mosaico dell'arco trionfale dei Ss. Nereo e Achilleo, è stato però largamente rifatto durante successivi restauri. Nei pochi brani ancora originari, però, ci sembra che in esso si confermi quanto si è già notato a proposito del frammento del Triclinio Lateranense. Il volto di un angelo (fig. 373) mostra la stessa sostanziale bidimensionalità, lo stesso scorcio « immobile » di tre quarti, come pure, elemento tutt'altro che trascurabile, la stessa fisionomia dal volto ovale e dai grandi occhi spalancati, dai lineamenti velocemente disegnati dal tratto nero, analogo a quello di contorno<sup>4</sup>.

Ora, è noto che i mosaici di Leone III vengono spesso uniti a quelli di Pasquale I (817-824), nella considerazione del fenomeno di fioritura artistica che la scuola romana registra, nell'arco di circa un trentennio. Ma, nonostante che molte delle caratteristiche fin qui individuate nei mosaici leoniani siano riconoscibili anche in quelli dell'età di Pasquale I, crediamo che sia ugualmente possibile riconoscerne qualche differenza, utile nel nostro caso ai fini della datazione dell'affresco. Rispetto ai mosaici dell'epoca di Pasquale, infatti, ciò che conosciamo di Leone III si contraddistingue per una minore libertà nella disgregazione del colore, allo scopo di creare una stesura più compatta anche se ugualmente variata da tessere contrastanti<sup>5</sup>. La forma sembra quindi più salda, contenuta entro il pesante contorno, e al tempo stesso aliena da certi grafismi – derivanti dall'uso di un segno più sottile e trito – che si notano talvolta, soprattutto nel mosaico di S. Cecilia in Trastevere. Se poi confrontiamo il nostro primo strato, invece che con mosaici, con affreschi, la differenza tra le due età diviene ancora più evidente. L'unico ciclo sicuramente riferibile agli anni di Pasquale I, cioè gli affreschi di Santa Prassede (fig. 374), se non manca di vivacità e di scioltezza nella narrazione, ha però modi che ci sembrano già piuttosto lontani da quelli del nostro frammento: si è rinunciato, a Santa Prassede, al profondo impasto cromatico e al colore caldo, « sostenuto » e messo in risalto dalle incorniciature nere dei contorni, in favore di una stesura veloce, di un segno sottile che individui graficamente i tratti del volto, tracciando

gli occhi come piccoli punti neri, il naso come una semplice « L ». Sembra insomma che, se è vero che il frammento del Palatino come il ciclo di S. Prassede appartengono certamente entrambi alle correnti più « occidentali » della cultura romana, lontani da suggestioni stilistiche aulicheggianti e affini a precedenti esiti quali le storie dei Ss. Quirico e Giulitta a S. Maria Antiqua, ne rappresentano anche, però, due modi e due momenti diversi. Se nelle storie della cappella di Teodoto il segno e la linea assumono funzione preponderante, proprio come abbiamo notato per gli anni di Leone III, ci sembra che il complesso impasto cromatico di cui si avvalgono sia i mosaicisti, sia i frescanti di Leone III, presupponga una somma di esperienze e forse un meditato recupero di altri modi stilistici: forse quelli, così ricchi di cultura pittorica, del tempo di Giovanni VII<sup>6</sup>. Questa esperienza sembra ormai accantonata invece negli affreschi di S. Prassede, che delle storie di Teodoto sviluppa il gusto della pittura sciolta, disinvolatamente narrativa e, secondo il Matthiae, popolare<sup>7</sup>.

Nello scarso panorama della pittura romana degli ultimi anni del secolo VIII e dei primi del IX, quindi, questo sia pur minuscolo frammento oggi venuto alla luce potrebbe forse offrire una possibilità per estendere il discorso sulla cultura romana degli anni di Leone III, del quale conosciamo quasi solo dalle fonti le grandi imprese artistiche. Questi anni ebbero, storicamente, una notevole importanza nella vita di Roma perché sono gli anni della « restauratio »<sup>8</sup>, e coincidono con il momento in cui Roma torna a guardare all'antico per riproporre i temi già tradizionali dell'idea e della funzione della Roma cristiana. Conosciamo ormai la complessa elaborazione dottrinale cui questi temi furono sottoposti, per essere poi riproposti in chiave monumentale. Con quale linguaggio e con quali orientamenti formali ciò sia avvenuto, è un problema che questa e, ci auguriamo, altre fortunate scoperte potranno ancora aiutare a comprendere.

Serena Romano

<sup>1</sup> M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, ed. curata da C. CECHELLI, Roma 1942, pp. 630 e 1334.

<sup>2</sup> *Liber Pontificalis*, ed. DUCHESNE, II, pp. 11, 21 e 79. I papi menzionati sono Leone III e Gregorio IV.

<sup>3</sup> C. DAVIS-WEYER, *Karolingisches und Nichtkarolingisches in zwei Mosaikfragmenten der Vatikanischen Bibliothek*, in « *Zeitschrift für Kunstgeschichte* », XXXVII, 1974, f. 1, pp. 31-39.

Desidero in questa occasione esprimere il mio ringraziamento alla signora Davis, il cui gentile interessamento e le cui indicazioni mi sono stati di prezioso aiuto in questo lavoro.

<sup>4</sup> Si ritrova in questi mosaici uno stilema già notato nel nostro affresco, cioè il modo di dar rilievo all'arcata sopracciliare mediante strisce rosse e nere. Da notare che un tale uso ricorre anche nei mosaici di Pasquale I, ma non negli affreschi di S. Prassede, dei quali si accennerà in seguito.

Al pontificato di Leone III vengono in genere riferiti i due piccoli affreschi con gli apostoli Pietro e Paolo, oggi al Museo Sacro Vaticano, che sono però di qualità scadente e quasi ingiudicabili per le ridipinture. Nei due pannelli con i santi Sisto, Ottato, Cornelio e Cipriano, della cripta di Lucina nel cimitero di Callisto, dubitativamente datati all'età di Leone III, si ritrova, nonostante si tratti di un'opera di carattere molto diverso dalla nostra, almeno un analogo uso del contorno pesante e di un colore piuttosto intenso e compatto.

<sup>5</sup> G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1967, vol. I, p. 245. Il Matthiae nota che nel frammento lateranense l'uso delle tessere contrastanti, molto più moderato rispetto ai mosaici di Pasquale I, è destinato « più a muovere la compattezza della stesura che a suggerire notazioni plastiche ».

<sup>6</sup> Ci riferiamo non agli affreschi dell'arco trionfale di S. Maria Antiqua, ma ad alcuni dei medaglioni con busti di apostoli - per esempio quello con S. Andrea - che si trovano sulle pareti laterali del presbiterio della stessa chiesa.

<sup>7</sup> G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo*, Roma, Palombi, s.d., vol. I, p. 220.

<sup>8</sup> G. MATTHIAE, *Pittura romana*, cit., vol. I, pp. 197 e ss.; C. DAVIS-WEYER, *Die Mosaiken Leos III und die Anfänge der Karolingischen Renaissance in Rom*, in « *Zeitschrift für Kunstgeschichte* », XXIX, 1966, pp. 111-132.

## IL PALINSESTO: IL II STRATO

L'estraneità alla cultura romana, o almeno a quanto di essa ci è per ora noto, è invece evidente per l'affresco dello strato superiore (fig. 371); nulla, sia nel modo di costruire spazialmente la figura del santo calvo e barbuto, sia nella funzione strutturante che vi assume il colore, può trovare agganci in una tradizione anche più genericamente occidentale.

Unica eccezione potrebbe essere costituita dalle figure del S. Pietro e del S. Apollinare provenienti dal S. Vitale di Ravenna<sup>1</sup> e datate tra l'810 e l'817; la netta aria « classica » comune ai due episodi, l'identico modo di presentare l'immagine, evitandone una troppo netta frontalità e la presenza di un tratto di colore scuro che costruisce analogamente i tratti salienti del volto sembrano fornire la via per qualche raffronto, certo non diretto, ma istituibile sulla base di una derivazione, sia pure per vie diverse, da comuni matrici culturali.

Altri confronti potrebbero essere istituiti con momenti della decorazione della prossima diaconia di S. Maria Antiqua tra la metà del VI e gli inizi dell'VIII secolo, ma è noto come questi episodi costituiscano alcune delle manifestazioni occidentali dell'arte costantinopolitana che in Roma trovava solide basi non solo grazie ai pontefici di origine greca che, in quegli anni, si susseguirono in città, ma anche col tramite dei numerosi insediamenti greci, posti tra il Tevere e l'Aventino<sup>2</sup>.

La crisi iconoclasta troncò i legami tra questi centri e Costantinopoli, favorendo per contro l'emergere di influenze di altri centri cristiano-orientali e in conseguenza di ciò la cultura romana tra VIII e IX secolo risentì nettamente di influssi che, come precisa il Lazarev<sup>3</sup>, « non si possono chiamare in alcun caso bizantini, poiché provenivano direttamente dall'Oriente cristiano evitando Costantinopoli ». Lo attestano gli affreschi di S. Saba, quelli più tardi della Fortuna Virile, di S. Clemente e di S. Crisogono, nei quali, anche secondo il Lazarev, si avvertono consonanze con i primi affreschi della Cappadocia o con l'Assunzione in S. Giorgio a Salonico, documenti questi di quella corrente più popolare della pittura orientale caratterizzata da colori vivaci, da figure grossolane e piatte<sup>4</sup> e di cui, ancora prima, erano stati testimonianza gli affreschi della cappella di Teodoto.

Vano ci sembra il tentativo di istituire qualsiasi raffronto tra l'affresco del Foro e queste opere, così come appare impossibile la proposta di una sua datazione più tarda, al X-XI secolo, in coincidenza con la « rinascenza macedone ».

Se apparentemente infatti l'affresco può offrire la possibilità di qualche similitudine con esemplari bizantini di questo periodo, il raffronto è invero solo superficiale e il tentativo di considerarlo testimonianza in Occidente della rinascenza macedone equivarrebbe a non comprendere sia la vitalità della cultura ellenistica sottesa a tutta la pittura costantinopolitana, il « perennial Hellenism » definito dal Kitzinger<sup>5</sup>, che ne giustifica l'aria « classica », sia la carica di intima tensione che lo anima, tanto discosta dai gelidi risultati magniloquenti della programmatica ripresa di modelli classici della Rinascenza. Si tratterebbe, in altre parole, di un errore analogo a quello commesso dal Weitzmann nel datare gli affreschi di Castelseprio al X secolo.

Esso può invece consentire nuove aperture sulla conoscenza del mondo costantinopolitano della prima metà del IX secolo, anteriormente alla fine dell'iconoclastia e all'inizio della rinascenza macedone; evidenti certo possono sembrare le difficoltà di tale ipotesi, ma una serie di confronti con le scarse opere superstiti possono, credo, avvalorarla.

Già il Lazarev<sup>6</sup> aveva individuato nella cultura costantinopolitana tra VI e IX secolo il costituirsi di un linguaggio aulico, contrapposto a quello del resto dell'Oriente, caratteriz-

zato dalla vitalità delle vestigia ellenistiche e avvertibile « nel trattamento pittorico largo e libero che ha le sue radici nelle tradizioni dell'impressionismo tardo-antico »; il Demus<sup>7</sup> notava poi che, dopo il secondo concilio di Nicea nel quale, nel 787, si ristabilì sia pure per breve tempo il culto delle immagini, a Costantinopoli dovette probabilmente verificarsi un ritorno stilistico all'« early christian Hellenism ».

Mentre dunque nelle province, nonostante i decreti imperiali, si continuò forse segretamente a mantenere il culto delle icone e quindi in parallelo a maturare un linguaggio artistico definibile come cristiano-orientale, nell'ambiente aulico costantinopolitano la ripresa temporanea del culto e quindi della realizzazione di nuove immagini, dopo le distruzioni e gli scialbi iconoclasti, si affidò a un linguaggio colto, totalmente diverso dall'altro e i cui legami con la cultura ellenistica non avevano evidentemente potuto essere troncati dalla furia iconoclasta.

Chiara testimonianza ne sono i monumenti ancora superstiti come il mosaico absidale della chiesa della Koimesis di Nicea, eseguito dopo il 787<sup>8</sup> (fig. 375) e il mosaico del vestibolo sud della S. Sofia di Costantinopoli (fig. 376) che la de' Maffei<sup>9</sup>, con fondate prove storiche, data tra il 787 e l'813, anno in cui con Leone V l'Armeno riprese vigore l'iconoclastia.

Entrambe le opere rivelano interessanti legami con l'affresco del Foro, individuabili, pur nel differenziarsi delle tecniche, in analoghi stilemi e modi struttivi dell'immagine.

Al confronto più evidente sulla strutturazione dei volti per larghi piani cromatici e sull'uso di una consistente linea scura per determinare i tratti salienti del volto che accomuna il volto del santo a quello del Bambino del mosaico niceno, si possono aggiungere altre osservazioni fondate sull'identico modo di costruire il naso per via di colore: una spessa striscia di colore intermedio a sinistra, accostata a una bianca intensa al centro, limitate a destra dalla linea scura che scende unitaria dal sopracciglio, costituisce in entrambi i casi il tessuto struttivo dell'immagine. L'uso delle lumeggiature chiare nei volti della Vergine e del Bambino, anche se meno libero a causa della differente tecnica, ricorda poi la tessitura di pennellate bianche della testa del santo, mentre nella testa della Vergine, come nell'affresco, la sella dell'osso nasale è segnata da due tratti accostati di colore bianco e nero, stilema presente anche nel viso della Madonna del mosaico costantinopolitano. Qui poi, oltre alla trama di segni scuri paralleli posti ai margini del volto a indicarvi graficamente il tornirsi dei volumi, è da notare l'uso di un tratto scuro posto in basso all'angolo destro degli occhi; questi elementi sono infatti riscontrabili anche nell'affresco dove costituiscono, e mi riferisco in particolare al modo di sottolineare lo sguardo, alcuni dei momenti più interessanti. Essi consentono infatti di inserirlo in una serie di opere che, pur distribuite nell'arco di vari secoli, appartengono tutte alle manifestazioni di quel linguaggio colto analizzato dal Lazarev. Il modo di individuare in questo modo lo sguardo sembra abbastanza raro e di qui anche l'interesse per le opere in cui si può rinvenire: l'esempio più antico è forse quello degli inizi del VI secolo del Cristo di Osios David a Salonicco, ma tra i più interessanti sono senza dubbio quelli della testa di Dynamis nel bema della chiesa della Koimesis di Nicea alla fine del VII secolo e del volto del Cristo nel medaglione di Castelseprio, anche perché quest'ultimo caso costituisce una conferma alla datazione alla fine del VII-inizi VIII e ai legami con certi filoni culturali del ciclo sepiense.

Uno degli ultimi casi, prima di essere sostituito dalla più comune indicazione dei tratti agli angoli interni dell'occhio, sembra invece essere costituito dal ritratto di Ezechiele nella scena della Visione del gr. 510, le Omelie di Gregorio Nazianzeno (fig. 377), il manoscritto

più antico della rinascenza macedone, che è ritenuto dal Lazarev<sup>10</sup> « originale rielaborazione costantinopolitana di alcuni prototipi ».

Anche in questa immagine sono da notare le possibili tangenze con la testa di santo romana, soprattutto nel grande nimbo dorato, nel trattamento delle vesti per rapidi segni, che è chiaramente legato alla tradizione impressionistica, e ancora nel modo di indicare l'ombreggiatura ai lati del volto mediante una fitta serie di tratti paralleli.

La precocità di questo codice e la definizione datane dal Lazarev ci portano allora a ritenere questa immagine di Ezechiele, tanto prossima all'affresco del Foro, un chiaro indizio, non solo per reintegrare quest'ultimo nella storia della pittura bizantina, ma anche per considerarlo tramite fondamentale tra il primo riapparire dell'immagine a Nicea e le più precoci manifestazioni post-iconoclaste, ancora non del tutto irrigiditi nel programmatico « revival » classico. Si dovrebbe dunque riconsiderare a fondo la definizione di « perennial Hellenism » del Kitzinger come una illuminante intuizione anche per il periodo forzatamente meno noto dell'arte aulica costantinopolitana.

La storia e gli sviluppi dell'iconoclastia sembrano fornire poi una soluzione lineare e al problema delle vie e dei motivi per cui l'anonimo artista costantinopolitano arrivò a Roma. Dopo la prima fase iniziata nel 730 l'iconoclastia subì, com'è noto, un'interruzione tra il 787, quando il Concilio Niceno II ristabilì il culto delle immagini e l'inizio del regno di Leone V l'Armeno (813), momento in cui il partito iconoclasta prese di nuovo il sopravvento. Se le prime fasi di questa ripresa non videro una lotta dura come quella dell'VIII secolo, l'elezione a patriarca di Giovanni il Grammatico nell'839, con imperatore Teofilo, scatenò invece una nuova repressione degli iconodoli: Teofilo decretò l'esilio di vari monaci e inflisse dure punizioni ai pittori<sup>11</sup>; oltre ad altre fonti lo attesta la storia del famoso monaco Lazzaro, narrata da Theophanes Continuatus<sup>12</sup> e illustrata dallo Skillitzés Matritensis (cod. Matr. Vitr. 26-2), al quale, per avere insistito nella sua arte di pittore nonostante i divieti imperiali, fu bruciata una mano per ordine dello stesso Teofilo.

Probabilmente fu quest'ultima vampa dell'iconoclastia la causa dell'arrivo a Roma in una di quelle colonie greche della « Ripa Graeca » o delle « Blachernae » oppure nella « Schola Graeca » presso S. Maria in Cosmedin di un artista, forse un monaco, aggiornato testimone della cultura figurativa costantinopolitana degli inizi del IX secolo.

L'affresco può quindi essere datato con presumibile certezza immediatamente dopo l'839 e dunque in coincidenza con le notizie del Liber Pontificalis<sup>13</sup> che, nella vita di Gregorio IV (827-84), ricorda i doni fatti dal pontefice alla diaconia.

*Marina Righetti*

*Desidero esprimere la mia più viva riconoscenza alla Professoressa Ferdinanda de' Maffei per i preziosi consigli con cui ha aiutato la ricerca sulle origini e sulla datazione di questo secondo affresco.*

<sup>1</sup> H. BELTING, *Probleme der Kunstgeschichte Italiens in Frühmittelalter*, in *Frühmittelalterliche Studien*, I, 1967, pp. 95-143, figg. 28-29.

<sup>2</sup> V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, ed. it., Torino 1967, p. 69; ID., *L'arte bizantina e particolarmente la pittura in Italia nell'Alto Medioevo*, in *L'Oriente Cristiano nella storia della civiltà* (Roma, Firenze 1963), Roma 1964, pp. 661-669: 666.

<sup>3</sup> V. LAZAREV, *Storia della pittura*, ecc., p. 115.

<sup>4</sup> V. LAZAREV, *L'arte bizantina*, ecc., p. 669.

<sup>5</sup> E. KITZINGER, *The ellenistic Heritage in Byzantine Art*, in *Dumbarton Oaks Papers*, XVII, 1963, pp. 97-115.

<sup>6</sup> V. LAZAREV, *L'arte bizantina*, ecc., pp. 662-663.

<sup>7</sup> O. DEMUS, *Byzantine Art and the West*, London 1970, p. 64.

<sup>8</sup> V. LAZAREV, *Storia della pittura*, ecc., p. 112. Per la datazione dopol'843, proposta dal Grabar s.v. *ibid.* Il mosaico fu distrutto durante la guerra greco-turca.

<sup>9</sup> F. DE MAFFEI, *Icona, pittore e arte al concilio Niceno II*, Roma 1974, pp. 121-162. C. R. MOREY, *The mosaics of Hagia Sophia*, in *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, II, 1944, pp. 201-210, propende per una datazione all'epoca di Basilio I (867-886), il LAZAREV, *Storia della pittura*, ecc., pp. 147-148, lo data verso la metà del X secolo, TH. WHITTEMORE, *The mosaics of Santa Sophia at Istanbul. Second preliminary Report. Work done in 1933 and 1934. The Mosaics of the Southern Vestibule*, Oxford 1936 e S. BETTINI, *I mosaici di Santa Sofia a Costantinopoli e un piccolo problema iconografico*, in *Felix Ravenna*, XVII, 1939, 2-3, pp. 5-26 lo datano alla fine del X secolo; J. BECKWITH, *Art of Constantinople*, Londra 1961, pp. 97-98 e in *Early Christian and Byzantine Art*, Pelican History of Art, 1970 lo colloca intorno al 1020. Infine E. WEIGAND, recensione a TH. WHITTEMORE, *The Mosaics*, ecc., in *Byzantinische Zeitschrift*, XXXVIII, 1938, pp. 467-471 lo data alla metà dell'XI secolo.

<sup>10</sup> V. LAZAREV, *Storia della pittura*, ecc., pp. 136-137.

<sup>11</sup> F. DE MAFFEI, *Icona*, ecc., p. 157; *P. G.*, 109, 116B e 117D.

<sup>12</sup> F. DE MAFFEI, *Icona*, ecc., p. 31; *P. G.*, 109, 118 ABC.

<sup>13</sup> *L. P.*, II, p. 79.





## LA « VITA GREGORII » DI GIOVANNI DIACONO

### Schede per un seminario

CLAUDIO LEONARDI

La richiesta della Signorina Romanini è stata fatta in termini che sono poi risultati un poco provocatori: mi si è detto che si trattava di intrattenere i suoi studenti e pochi altri su un tema carolingio, preferibilmente romano; invece, via via che questo convegno si avvicinava, è parso chiaro che qui si sarebbero trovati i maggiori studiosi del problema, con una serie di comunicazioni scientifiche vere e proprie.

Il mio contributo è rimasto invece quello che immaginavo dovesse essere: alcune schede su cui costruire un dialogo, un'esercitazione di seminario con gli studenti. E' anche vero che la provocazione ho voluto esercitarla anche verso me stesso: invece di rifarmi alle mie ricerche intorno ad Anastasio Bibliotecario, che è forse la personalità culturale di maggiore originalità di tutto il secolo IX romano<sup>1</sup>; e piuttosto che illustrare una serie di glosse in codici scolastici, che a dire il vero romani non sono, ma toccano un problema comune a tutta la scuola europea della metà del secolo IX<sup>2</sup>, ho preferito affrontare un argomento per me nuovo, e presentarlo, come in una riunione di seminario si può fare, nei termini di una ricerca ancora in atto.

#### I

Le mie schede riguardano la vita di Gregorio Magno scritta da Giovanni Diacono, dunque un testo agiografico. E' innanzitutto il fatto agiografico che mi ha interessato. Anche perché gli studi di agiografia conoscono oggi le più gravi difficoltà di impostazione storiografica e metodologica che si possano notare negli studi teologici e in quelli storici, specie di storia della Chiesa<sup>3</sup>.

Non è qui il luogo di farne un'analisi, ma sia permesso ricordare come la produzione agiografica sia stata spesso costretta tra due binari: quelli di una considerazione meramente spirituale, che legge i testi per una elevazione dell'animo; e quelli di un esame alla fine solo erudito, positivo, événementiel, anche se nobilitato dalla tradizione bollandista<sup>4</sup>. Tra questi due binari – che rappresentano a mio giudizio una riduzione del significato proprio dei testi agiografici – si sono in tempi più recenti inseriti vari altri stimoli e tentativi, non tutti nuovi a dire il vero, in quanto spesso riprendono vecchie posizioni e concezioni: la vita del santo letta solo come un fatto letterario o come un documento – spesso importante – per la storia della mentalità o come un sintomo ideologico, e dell'ideologia ecclesiastica in particolare. In ogni caso, la riduzione dell'agiografia, anche attraverso questi tentativi, è rapidamente avanzata.

Oggi non si riesce più a pensare l'agiografia come scienza all'interno della teologia o che nella teologia trovi il suo fondamento metodologico: uno studio di fatti la cui spiegazione ultima sta nella rivelazione cristiana. Dal momento che la teologia (cattolica e riformata) tende a presentarsi come teologia politica o come teologia kerigmatica, è del resto comprensibile che la differenza tra storia e Chiesa tenda ad essere semplicemente annullata,

e che ogni scienza teologica si presenti come analisi di fatti la cui spiegazione risiede unicamente nella storia: dunque come non-teologica.

Ricordo questi condizionamenti – del resto noti – in cui si trovano gli studi di agiografia, solo per dichiarare un'intenzione di lettura a doppio titolo. Poiché a me pare che la fonte agiografica sia per un verso una fonte come tutte le altre, che va letta – pur rispettandola nella sua unità – ai fini di qualsiasi tipo di interesse storico, come fonte per la storia della poesia o della mentalità o dell'ideologia; ma sia per altro, almeno solitamente e almeno in un punto, irriducibile a questo tipo di lettura. Un punto che ha riferimento alla fede cristiana e in particolare al culto degli eroi della fede. Se il solo modello cristiano resta, naturalmente, il Cristo, la sua sequela viene continuamente riproposta dalle vite di chi ha saputo veramente seguirlo: i sub-modelli agiografici hanno perciò un primo riferimento al modello archetipo di Cristo e alla storia in senso stretto della tradizione cristiana ed ecclesiale.

Se è così, la fonte agiografica conserva un nucleo di testimonianza del passato che non è riconducibile esclusivamente alla politica o alla cultura, ma a quella singolare forza storica che è la fede. Ora la fede e la sua presenza e consapevolezza sono una dimensione certamente storica, ma anche certamente divina: costituiscono una realtà a due nature, un fatto teandrico. La comprensione più propria e profonda di un fatto teandrico non può essere condotta meramente all'interno della storiografia, ma per il suo nucleo caratterizzante va svolta all'interno della teologia.

In questa prospettiva non si tratta tanto di leggere i testi agiografici per l'elevazione spirituale, quanto di comprendere, in rapporto ma anche indipendentemente dai motivi politico-ideologici e letterario-culturali, quale sia l'autocoscienza cristiana che lungo la storia realizza e non realizza il modello cristico.

## II

Le mie schede di lettura per Giovanni Diacono (o Giovanni Immonide) non pretendono di realizzare questa esigenza metodologica, ma solo di richiamare l'attenzione su alcuni fatti e – come ho già detto – di avviare una ricerca. Giovanni opera a Roma nella seconda metà del secolo IX, tra i pontificati di S. Nicolò I (858-867), Adriano II (867-872) e Giovanni VIII (872-882).

Giovanni è in rapporto culturale soprattutto con Anastasio Bibliotecario e con Gauderico di Velletri. La loro attività rappresenta il fatto più notevole a Roma di tutta la vita intellettuale del secolo IX. E' un fatto notevole anche per tutta l'Italia, dopo la prima generazione carolingia di Paolo Diacono, Paolino d'Aquileia e Pietro da Pisa. Con Anastasio, Giovanni progetta una grande storia ecclesiastica, da mettere a confronto, tra l'altro, con la tradizione storiografica delle Chiese orientali, come progetta con Gauderico un'opera agiografica. Anastasio poi conosce il greco piuttosto bene, tra i pochi in Occidente oltre a Giovanni Scoto l'Eriugena, che gli è contemporaneo. Poesia, ma soprattutto agiografia, storiografia e teologia sono gli interessi di questa triade eccezionale<sup>5</sup>.

Nell'873 l'Immonide sta scrivendo una biografia di Gregorio Magno<sup>6</sup>. Ne dice i motivi egli stesso nella lettera con cui presenta a Giovanni VIII l'opera ormai compiuta: « Nuper ad vigilias beati Gregorii, Romani pontificis, Anglorum gentis apostoli, lectione de Paulino civitatis Nolanae praesule consuetudinaliter personante, visus es a venerabilibus episcopis,

divino quodam instinctu commotus, requirere cur tantus pontifex, qui multorum sanctorum vitas texuerat, gestis propriis in propria dumtaxat ecclesia caruisset, praesertim cum et apud Saxones et apud Langobardorum sibi prorsus infensissimam gentem, gestis propriis ubique polleret »<sup>7</sup>.

La motivazione è dunque immediatamente liturgica: che nel giorno della festività di S. Gregorio si possa leggere una sua biografia vera e propria, non misurarne allusivamente la vita su quella di Paolino di Nola. E una motivazione agiografica, legata all'orgoglio per dire così locale: se due Germani come Beda e Paolo Diacono hanno già scritto una vita di Gregorio Magno, come è possibile che a Roma, dove Gregorio visse e operò, non si scriva una vita che narri la sua santità? Destino invero singolare per un papa che aveva scritto nei *Dialogi* la vita di tanti santi! (Vedremo se queste motivazioni sono poi quelle prevalenti o se non siano assorbite da altri interessi).

Nell'875 l'opera doveva essere compiuta, e Giovanni pare sia morto poco dopo. La sua *Vita* di Gregorio Magno è un'opera imponente (180 colonne del Migne!)<sup>8</sup>, di grande impegno storiografico, e sapiente costruzione tecnica, dove si tiene continuamente presente, oltre le precedenti biografie e la tradizione orale<sup>9</sup>, il voluminoso epistolario di Gregorio: « ... praeceperas ut vitam ipsius de scrinio sanctae sedis apostolicae, tanto plenius quanto et certius carpere studuissem. Sed dum ego propriae inertiae conscius, me meis prioribus ac per hoc sapientioribus, qui vitam eius, licet breviter tamen pio conatu pulcherrimoque stylo descripserant, conferre penitus dubitarem, identidem iubendo vehementer hortatus es, ut Romanae sedis pontificem eiusdem sedis praesulis auctoritate describerem, cui Deus omnipotens probandorum seu repellendorum scriptorum omnium specialem dederit procul dubio potestatem »<sup>10</sup>.

Perciò « quamquam multa et varia memoratu digna studio brevitatis omiserim, nihil mihi me posuisse, quod scriptorum veterum nequeat auctoritate defendi, exceptis illis miraculis quae, nostris temporibus facta, multis adhuc superstitibus, vivis vocibus celebrantur. Si cui tamen, ut assolet, visum fuerit aliter, ad plenitudinem scrinii vestri recurrens, tot charticiorum libros epistolarum eiusdem Patris, quot annos probatur vixisse, revolvat »<sup>11</sup>.

Un'opera così complessa per documentazione non poteva certo servire a scopi immediatamente liturgici, se non per excerpti minimi. L'impianto resta invece perfettamente agiografico, nelle intenzioni o almeno nelle dichiarazioni dell'autore a Giovanni VIII: « qualiter ad culmen regiminis venerit, in primo huius operis libro perhibui; et hoc rite perveniens, qualiter vixerit, in secundo disserui; et bene vivens, qualiter docuerit, in tertio designavi; et recte docens, infirmitatem suam quotidie quanta consideratione cognoverit, in quarto conclusi »<sup>12</sup>.

Il Goll non ha creduto alla lettera di questa dichiarazione e tende a vedere nella biografia dell'Immonide, più che il ritratto di un eroe della dottrina e della spiritualità cristiana, un altro aspetto di Gregorio: Gregorio come « der tätige Führer der Kirche »<sup>13</sup>. In tal modo la *Vita Gregorii*, la cui struttura vuole espressamente rifarsi alla quadripartizione della *Regula pastoralis* gregoriana (« secundum distributionem eiusdem doctoris, qua librum Regulae pastoralis quadripartita ratione distinxerat »)<sup>14</sup>, non può modellarsi sulla tradizione agiografica altomedievale, in cui il momento spirituale e devozionale prevarrebbe, e dove perciò la narrazione dei miracoli ha abitualmente un posto di grande rilievo. Qui starebbe invece l'originalità della *Vita*: in « un'accentuazione degli aspetti esteriori » dell'azione di Gregorio<sup>15</sup>.

La monografia del Goll, del 1940, è per molti aspetti « décevante »<sup>16</sup>. Ma resta il solo

punto di riferimento complessivo, dopo i capitoli che alla cultura della triade romana aveva dedicato il Lapôte quasi cent'anni fa<sup>17</sup>. Tra le cose più recenti, oltre l'accenno di Paul Meyvaert e Paul Devos<sup>18</sup>, e quello di François Halkin<sup>19</sup>, la sola considerazione storiografica sulla *Vita Gregorii* è quella di Girolamo Arnaldi, del 1956<sup>20</sup>. E' anche vero che il suo studio affronta le questioni poste dalla *Vita* dell'Immonide solo in parte: « Soffermandomi su alcuni aspetti particolari non intendo affatto prospettare un'interpretazione politica della *Vita*, che resta un'opera di natura agiografica e come tale va considerata »<sup>21</sup>. Compiuto questo riconoscimento, all'Arnaldi preme tuttavia illustrare, in una prospettiva storiografica plausibile e coerente, il significato anche culturale e politico della *Vita*. Egli infatti legge la biografia di Gregorio alla luce della situazione europea e romana<sup>22</sup>, e ritiene che con essa « Giovanni intendeva aiutare i suoi concittadini... a ritrovare la coscienza della eccezionalità del loro passato »<sup>23</sup>. Il papato, e con esso Roma, si trovava infatti di fronte a gravi difficoltà, che a Giovanni ricordano quelle di Gregorio nei confronti dei Longobardi.

In Europa « nessuno degli eredi carolingi si mostrò più in grado di ricreare a proprio vantaggio » una « situazione egemonica »<sup>24</sup>, neppure Carlo il Calvo, che era venuto a Roma nell'875 per l'incoronazione a imperatore. Allora i papi, « che intendevano legare l'Impero a Roma, per poterne più facilmente convogliare le forze a sollievo delle loro necessità, ebbero buon gioco nell'imporre come sostegno della pericolante autorità imperiale il prestigio della tradizione romana »<sup>25</sup>. Perciò Giovanni VIII, scrivendo a Ludovico il Giovane, configura l'impero non più « come impero franco, ma come impero romano »<sup>26</sup>. In questa prospettiva la *Vita* scritta dal diacono Giovanni, anche per l'interesse e l'appoggio del pontefice, è un momento importante del tentativo politico e della coscienza culturale nei confronti dell'impero, al cui centro è Giovanni VIII. L'opera di Giovanni Immonide si comprende all'interno di questo disegno, e per questo egli, quando deve sinteticamente rappresentare, nella poesia iniziale al papa, premessa alla *Vita*, « l'esempio delle virtù ecclesiastiche e civili di Gregorio Magno... », attinge la sua metafora al mondo ideale della romanità non cristiana »<sup>27</sup>, e cercherà poi di attenuare e sciogliere tutti i contrasti tra romanità e cristianesimo che dalla biografia di Gregorio potevano emergere<sup>28</sup>.

Ma « l'antichità romana era chiamata in causa dai pontefici »<sup>29</sup> anche di fronte ai pericoli che venivano al pontefice e al suo potere nel *Patrimonium* dalle forze locali: « nel momento in cui... i principî amministrativi tradizionali subivano l'usura di una negazione quotidiana ad opera di forze che si battevano in nome di principî nuovi e opposti, la difesa dell'ordine esistente... implicava un ritorno alle origini »<sup>30</sup>. (Si ricordi che il caso di Formoso si chiude proprio nell'876). Implicato in queste vicende, conscio almeno del pericolo rappresentato dagli « inquieti signori romani, dei quali egli aveva diretta esperienza »<sup>31</sup>, Giovanni Diacono raffigura Gregorio Magno anche come signore della città e legislatore della sua vita. Perciò egli « insiste sul valore normativo-ecclesiastico delle lettere del registro »<sup>32</sup>, « come se il registro gregoriano non fosse che una *summa* di precetti canonici »<sup>33</sup>, pur sfruttata all'interno di un'agiografia.

Così l'Arnaldi può concludere che « la ripresa del culto e della fortuna di Gregorio nella Chiesa di Roma alla fine del secolo IX mostra di non essere affatto una vicenda di interesse esclusivamente liturgico »<sup>34</sup>, ma piuttosto un'operazione di cultura politica, che riguarda il diritto canonico e più ampiamente tocca e riflette la politica pontificia in un momento delicato della storia europea e romana. Il merito di Giovanni sta nell'« aver messo in circolazione, proprio alla vigilia del secolo X, un complesso di insegnamenti e di esperienze fra i più alti ed esemplari che siano nati dall'incontro fra cristianesimo e mondo antico »<sup>35</sup>.

La *Vita Gregorii* sarebbe dunque la piattaforma culturale unitaria, la giustificazione ideologica al potere politico occidentale, esposta non in forma teorica ma mediante un modello storiografico, e nello stesso tempo un estremo tentativo di raccogliere, attorno alla figura papale, tutta la tradizione romana, religiosa e civile. Se ciò poteva essere immediatamente una « utopia »<sup>36</sup>, troverà più tardi, in Ottone III, chi « tenterà di attuare radicalmente il programma di una "renovatio imperii Romanorum" »<sup>37</sup>.

### III

In questa prospettiva andrebbe forse integrato un ulteriore elemento, quello dei rapporti tra Roma e Bisanzio su cui l'Arnaldi non ha insistito. Se è vero che « il modello... restava Bisanzio »<sup>38</sup>, per questi intellettuali e politici romani della seconda metà del secolo IX, è anche vero che ora i rapporti con Bisanzio, già rallentati e difficili, subiscono gravi rotture. Il cambio di dinastia nella capitale orientale, il continuarsi della lotta tra iconoduli e iconoclasti (che forse nasconde anche contrasti di altro genere), la gravissima crisi istituzionale nel patriarcato con il contrastato governo di Ignazio e di Fozio, la questione dei Bulgari sono alcuni tra i dati di fatto che rendono incerta, drammatica e talvolta contraddittoria, in questi anni, la vita politica ed ecclesiastica bizantina. E sono dati che rendono più difficile il rapporto Oriente-Occidente, non solo dalla parte di Roma ma anche e più dalla parte di Bisanzio.

Il concilio ecumenico che si tiene a Costantinopoli negli anni 869-870 (il Costantinopolitano IV), cui partecipa anche Anastasio Bibliotecario, rappresenta un momento di rilievo di quel rapporto<sup>39</sup>. Se ora Roma sembra prevalere e la politica di Nicolò I e Adriano II avere successo, come poi attenuarsi nel compromesso attuato da Giovanni VIII dieci anni dopo, nel concilio foziano dell'879, in realtà le due Chiese sono ormai due mondi distanti. La differenza dogmatica si è già delineata su una questione trinitaria del massimo rilievo teologico, come quella del rapporto tra lo Spirito Santo da un lato, e Padre-Figlio dall'altro: e il rifiuto del *Filioque* implica concezioni ecclesiologiche e storiche notevolmente diverse. Ma ora si rende più complessa anche la questione del ruolo del pontefice romano nella Chiesa universale, in particolare nel rapporto con i patriarchi orientali.

Anastasio Bibliotecario, tra i suoi amici dotti, è colui che maggiormente segue per conto proprio e per conto di pontefici e imperatori, la questione orientale. E un riflesso continuo questa ha anche nella *Vita Gregorii* di Giovanni. Basti ricordare l'inizio del II libro: « Si quidem mox ut summum pontificium felicissimae Romanae urbis, Christo mortalibus consulente, sortitus est, superstitiosum Universalis vocabulum, quod Iohannes Constantinopolitanus episcopus insolenter sibi tunc temporis usurpabat, more antecessorum suorum pontificum, sub districtissimae interminationis sententia refutavit, et primus omnium se in principio epistolarum suarum servum servorum Dei scribi satis humiliter definivit »<sup>40</sup>. Dove, come in tutta la *Vita*, le vicende del tempo di Gregorio sono avvertite come le condizioni della vita contemporanea<sup>41</sup>.

La situazione bizantina, in cui va sempre maggiormente emergendo la personalità di Fozio, è dunque da tenere presente come un ulteriore elemento di crisi, nella lettura della biografia gregoriana di Giovanni. La rottura con l'Oriente non è infatti meno grave della rottura, o meglio della fine degli eredi carolingi e del prevalere, anche a Roma, dei potenti locali. In questo quadro l'opera di Giovanni Diacono, se rimane un'opera agiografica, ha an-

che un'intenzione politico-culturale, quella di presentare la romanità, il cui vertice è ormai il pontefice, come la giustificazione e la garanzia di un ordine politico in Europa e di un ordine ecclesiastico per tutte le Chiese.

Per altro Giovanni Immonide non è così coinvolto nella politica, civile ed ecclesiastica, come lo è Anastasio, il quale è dotato di un ingegno intellettuale più fervido, capace di interpretare e giudicare autonomamente una tradizione culturale, ma è anche più dell'amico direttamente preso e coinvolto da interessi politici<sup>42</sup>. Gli interessi di Giovanni sono meno teologici e più storico-agiografici, meno politici e più letterari. In questa prospettiva è da riflettere se veramente la chiave della *Vita Gregorii* sia una ripresa (sia pure utopistica, ma ogni utopia esprime anche un desiderio profondo dell'animo) della romanità, di quella pagana in particolare, al servizio di una nuova dottrina politica. Se la fede cristiana è riuscita a vaccinare Anastasio, intrigante e riottoso, nessun segno autenticamente cristiano distingue Giovanni?

In altri termini, poiché qui non ci interessa l'eventuale santità di Anastasio o di Giovanni, pare legittima la domanda se la *Vita Gregorii* conservi una componente specificamente agiografica, se per essa Giovanni abbia voluto raffigurare un tipo di eroe cristiano, se la santità di Gregorio sia evocata solo in rapporto alle ideologie di Giovanni VIII e di Anastasio od anche in relazione ad una consapevolezza di ciò che la santità è e dunque alla necessità di riproporne un modello. In definitiva se la *Vita* sia rapportabile solo alla struttura civile od anche a quella società singolare che è la Chiesa, e la Chiesa medievale, che ha sì stretti legami con la società civile e ne assume talvolta il volto, ma è anche una comunità di fedeli la cui preoccupazione centrale è di toccare l'al-di-là, e dunque di trovare, qui ed ora su questa terra, la strada che di là conduce.

Il modello di santità ha rapporto con questa esigenza, che può tingersi anche di intenti politico-culturali ma è da questi come tale diversa. Mi pare dunque pertinente la domanda se l'immagine di Gregorio, come risulta dalla *Vita*, sia unicamente quella di un uomo di governo, del papa preoccupato delle sorti della vita civile in Italia e in Europa, o non sia anche quella di un uomo di Chiesa (dal momento che non necessariamente un papa è uomo di Chiesa, uomo di Dio). A me sembra allora che la *Vita* riveli questa seconda immagine, e sia da cercarsi qui il suo significato agiografico, che è poi quello che le è proprio.

Giovanni Diacono di fatto mette in rilievo le qualità spirituali di un santo: il suo più intimo desiderio di unione al Cristo, la ricerca della solitudine e del colloquio con Dio, la dedizione totale alla salvezza spirituale dell'uomo, la preoccupazione costante per la conversione dei cattivi cristiani, la sollecitudine per chi soffre, il dolore e le lacrime per chi può morire senza la grazia divina, senza prendere quella strada che porta all'al-di-là. Per questo Gregorio ha lasciato il mondo, « ex huius mundi naufragio nudus evasit »<sup>43</sup>, mosso da « caeleste desiderium »<sup>44</sup>: per costruire non un regno terreno, ma quella singolare società teandrica che per lui è la Chiesa, la cui pienezza è nel santo.

#### IV

Non mi è ora possibile illustrare pienamente questa dimensione della *Vita*. I passi che ho scelto richiedono dunque una prova ulteriore, anche se mi sembra non si possano intendere che in quella prospettiva.

La poesia iniziale, nel dedicare a Giovanni VIII la *Vita Gregorii*, così si rivolge al pa-

pa: « Suscipe Romuleos, pastor venerande, triumphos »<sup>45</sup>. Sarà qui l'eco della tradizione pagana<sup>46</sup>, ma ciò che segue attenua quest'impressione, e testimonia una direzione di spirito diversa: « Forma, decus, speculum tibi sit, via, vita per aevum, / Si cupis aeternum ferre sacerdotium »<sup>47</sup>. La vita terrena di Gregorio viene offerta come modello per Giovanni VIII, se egli intende collocarsi nel divino sacerdozio di Cristo. Altrimenti « qui non huius sequitur vestigia praesul, / Ante Deum praesul non erit »<sup>48</sup>.

La narrazione della vita di Gregorio come monaco al Celio ha al suo centro il problema della conversione. Quella propria, innanzitutto: lasciare il mondo per darsi « totis viribus »<sup>49</sup> a Dio. Ma poi subito la conversione degli altri. Così il I libro della *Vita* continua con una duplice serie di episodi della vita monastica, quella dei cattivi monaci che Gregorio riesce a convertire, quella delle vite esemplari da lui guidate. « A quo... tempore tantis miraculis, tantis est virtutibus publicatus, ut omnibus secum viventibus, et exemplo fuerit et terrori, quippe qui non solus sed socialiter cum beato Andrea apostolo, suo monasterio signis evidentibus sit praefuisse putatus »<sup>50</sup>.

Col « terrore » non tanto direttamente di Gregorio, ma con il terrore e la vessazione demoniaca, che Gregorio sfrutta per la conversione. C'è un monaco che ruba, un altro che ha gli incubi notturni perché vuol fuggire dal monastero, quello che fugge e poi ritorna, quello ancora che nasconde il denaro<sup>51</sup>. Tutti « tam stupore miraculi quam exhortatione venerabilis patris Gregorii... meliorati sunt »<sup>52</sup>: magari solo in punto di morte, a siglare la propria vita con una perfetta escatologia personale<sup>53</sup>. La serie delle vite « esemplari » segue quasi a contrapposizione: la conversione monastica da fatto esteriore a interiore convinzione, una vita costruita « cum magno fervore desiderii »<sup>54</sup> alla ricerca, anche nella Sacra Scrittura, del « fletum compunctionis »<sup>55</sup>.

Ma Gregorio è strappato al monastero. Mandato dal papa in missione a Costantinopoli, « quamvis in terreno conversaretur palatio, vitae coelestis non intermisit propositum »<sup>56</sup>, e difende l'integrità della fede contro « nascentem novam haeresim »<sup>57</sup>, quella di Eutiche, che tuttavia alla fine si converte e confessa che anche la carne risorgerà alla fine dei tempi<sup>58</sup>. Tornato a Roma, Gregorio viene scelto per la cattedra di Pietro. Cerca « totis viribus » di rifiutare, « metuens ne mundi gloria, quam prius abiecerat, ei sub ecclesiastici colore regiminis aliquo modo subrepere potuisset »<sup>59</sup>.

Poi il suo primo discorso, mentre « lues ipsa populum vehementius devastaret »<sup>60</sup>: i flagelli di Dio si tolgono con la conversione, sono anzi un invito ad essa: « conversionis nobis aditum dolor aperiat, et cordis nostri durtiam ipsa iam quam patimur poena dissolvat »<sup>61</sup>. L'esortazione alla mistica unione con Dio è vista in stretto rapporto con la pienezza escatologica: « Mutemus igitur corda, et praesumamus nos iam percepisse quod petimus »<sup>62</sup>. Giovanni insiste nel qualificare il pontificato di Gregorio come originato dalla sola umiltà e in questa esercitato<sup>63</sup>. Perciò egli « primus omnium » s'è definito « satis humiliter », a disposizione di tutta la Chiesa, « servus servorum Dei »<sup>64</sup>.

Così s'apre il II libro della *Vita*, che narrando le vicende del pontificato, ricorda in lunga serie gli atti di governo di Gregorio. Giovanni Diacono ha per altro un suo ordine nello strutturare il racconto. Gregorio, una volta eletto, fa una dichiarazione programmatica<sup>65</sup>, restaura le antiche tradizioni<sup>66</sup>, costituisce, oltre alla scuola di canto, l'ufficio dei suoi collaboratori<sup>67</sup>, e governa la Chiesa con un'attività molteplice, documentata continuamente con le lettere prese dall'epistolario di Gregorio stesso<sup>68</sup>.

Dunque « remotis a suo cubiculo saecularibus, clericorum sibi prudentissimos consiliarios familiaresque delegit »<sup>69</sup>, « cum quibus Gregorius diu noctuque versatus, nihil monasti-

cae perfectionis in palatio, nihil pontificalis institutionis in Ecclesia dereliquit. Videbantur passim cum eruditissimis clericis adhaerere pontifici religiosissimi monachi, et in diversis professionibus habebatur vita communis »<sup>70</sup>. Questo corpo di « clerici » e di « monachi », non più di laici, è la comunità che Gregorio crea attorno a sé, quasi una cellula ecclesiale, per il governo della Chiesa; una comunità certamente istruita, che conosce il latino e le arti liberali<sup>71</sup>, ma che non trova nella cultura pagana il fondamento e la ragione della propria vita. Di questa comunità di « prudentes viri... potius quam potentes »<sup>72</sup>, che con lui prega e studia, Gregorio si serve per le necessità della Chiesa universale.

Non è possibile seguire qui i temi che Giovanni sviluppa in proposito. Come premessa, quasi a sintetizzare l'analisi che seguirà, si legge: « Sequebatur exercitus Domini ultra citraque Gregorium praeuntem, et auditurae verbum doctrinae innumerabiles undique diversi sexus, aetatis ac professionis, voluntarie confluebant cohortes, quibus ille, utpote doctor coelestis militiae, cunctis duntaxat arma spiritualia suggerebat, pauperibus vero et advenis, qui pro conditione temporum Romam influxerant, quotidiana stipendia ministrabat »<sup>73</sup>.

Alla serie degli episodi di clemenza, di ospitalità, di soccorso<sup>74</sup>, seguono le iniziative missionarie, verso gli Angli<sup>75</sup> (con annessa una sezione espressamente dedicata ai miracoli)<sup>76</sup>, i Sardi<sup>77</sup>, gli Ebrei,<sup>78</sup> i Longobardi<sup>79</sup>: cioè verso pagani, ebrei ed eretici. Poi la lotta contro i soprusi e gli abusi del clero: « quibusdam ambitiosis ... moderationis frena frequenter imposuit »<sup>80</sup>; e il continuo intervento « famis tempore »<sup>81</sup> in aiuto di tutti.

Amore di Dio e amore del prossimo sono evidentemente i concetti che reggono le diverse serie di racconti: conversione e carità le azioni che li manifestano. Il loro senso è del resto reso evidente alla fine del II libro, che Giovanni chiude con l'episodio di un eremita. Costui, lasciata ogni cosa del mondo, teneva per compagnia una gattina, e nel suo cuore si rammaricava che a Gregorio, ricco « tantis' mundialibus divitiis »<sup>82</sup>, fosse destinato, alla fine della vita, il suo stesso premio. Giovanni racconta come Cristo stesso sia apparso all'eremita: « Quando divitem non possessio divitiarum faciat, sed cupido, cur audes paupertatem tuam Gregorii divitiis comparare, qui magis illam gattam quam habes, quotidie palpando, nullo conferendo diligere comprobatis, quam ille qui tantas divitias non amando cunctisque liberaliter largiendo, dispergit? »<sup>83</sup>. La conclusione è sempre la stessa: per merito di Gregorio anche l'eremita porta la conversione alla sua pienezza, quando il cuore stesso muta in quello di Dio.

Questa è dunque la preoccupazione costante di Gregorio: « talibus venerabilis papa Gregorius commissam sibi divinitus Ecclesiam studiis efficaciter gubernabat »<sup>84</sup>. La guerra dichiarata all'errore teorico e pratico, agli eretici e ai simoniaci, con interventi costanti, da « verus paterfamilias »<sup>85</sup>, nelle diocesi e nelle pievi<sup>86</sup>, ristabilendo quando occorresse l'« antiquissimum ecclesiasticae consuetudinis ordinem »<sup>87</sup>, nell'intento di far sì che nel clero, soprattutto nei vescovi, non si trovasse che « sanctitatem, sapientiam et liberalitatem »<sup>88</sup>. Preti colti sì, ma soprattutto santi: perciò « omnes omnino pontifices a lectione librorum gentiliū Gregorius inhibebat »<sup>89</sup>; e che gli stessi « nimirum in causis mundialibus occupari, vehementissime prohibebat »<sup>90</sup>.

Insomma « omnes omnino salvare certabat »<sup>91</sup>, portare tutti nella realtà divina: questo il ritratto che Giovanni dà di Gregorio. In questa luce l'Immonide descrive la contrapposizione del pontefice all'imperatore Maurizio e in genere all'autorità civile, in quanto si ponga come impedimento alla salvezza eterna e si costituisca come limitazione della libertà dell'uomo che liberamente deve poter cercare Dio: « Libertatem uniuscuiusque hominis Gregorius contra iudicum insolentias liberis nihilominus vocibus defendebat »<sup>92</sup>.



La conseguenza di questa azione, posta sotto il segno dell'apostolato esercitato come carisma, non può essere che un segno divino, il miracolo: « Hinc est quod huius Gregorii tempore tot sacerdotes et laici per diversas regiones miraculis coruscasse... probantur, quot nunquam sub posterioribus pontificibus inveniri postea potuerunt »<sup>93</sup>.

Gregorio si avvicina ormai al termine della sua opera e della sua vita. E Giovanni Diacono insistentemente ritorna sul tema escatologico, già più volte ricordato, citando passi di lettere e di opere di Gregorio, specialmente dalle omelie sul profeta Ezechiele. Proprio questa sezione della *Vita*, dopo tante dedicate agli atti del governo di Gregorio, finisce per caratterizzare tutta l'opera nel suo insieme, o meglio per confermarne il carattere. Se infatti non solo la propria fine è vicina, ma s'avvicina sempre più anche la fine del mondo, come dai testi gregoriani chiaramente risulta, allora le cose di questa terra appaiono transitorie, la storia diversa dall'escatologia, il possesso dell'al-di-là il vero senso dell'occuparsi dell'al-di-qua. « Igitur in omnibus suis dictis vel operibus, Gregorius imminentem futurae retributionis diem ultimum perpendebat, tantoque cautius cuncta cunctorum negotia ponderabat quanto propinquius finem mundi insistere, ruinis eius crebrescentibus, advertibat »<sup>94</sup>.

La propria morte viene da Gregorio desiderata come l'aprirsi totale di un orizzonte prima solo parzialmente goduto, così come la fine del mondo è anche l'inizio di nuovi cieli e nuova terra: « Tantis precibus Gregorius tandem aliquando divinitus exauditus... a carnis corruptione subtractus est, incorruptionis perpetuae gloriae sublimandus »<sup>95</sup>.

Ma Giovanni Diacono non chiude così la *Vita*, vi annette due brevi appendici: il catalogo ragionato degli scritti di Gregorio<sup>96</sup> e il catalogo delle opere artistiche che ne tramandano la memoria<sup>97</sup>; ed una terza più lunga in cui si narra la storia post mortem di Gregorio nella vita del suo monastero al Celio: le sue apparizioni ai monaci per distoglierli dal male o confortarli nella tentazione<sup>98</sup>. Significativamente Giovanni conclude la sua opera con lo stesso tipo di narrazioni con cui l'ha incominciata: l'intervento di Gregorio, che ormai può essere solo dovuto alla potenza divina che per suo tramite dal cielo si manifesta, è messo sullo stesso piano dell'intervento di Gregorio durante la sua vita terrena: è la medesima qualità interiore che muove Gregorio, è sempre la vita in Dio – e dunque la santità – la causalità storica più profonda, quella che converte gli uomini e li porta nella felicità della vita trinitaria.

Giovanni Diacono vuole tuttavia condurre questa testimonianza di Gregorio fino al suo tempo, rendendola così pienamente attuale, e lo fa prolungando la serie degli episodi fino agli anni di Nicolò I e di Adriano II<sup>99</sup>, cioè fino ai giorni stessi in cui sta scrivendo; termina anzi la sua *Vita* narrando come egli stesso abbia vinto la tentazione demoniaca, sulla possibilità di riferire « de mortuis quos viventes aliquando nunquam vidisti »<sup>100</sup>, cioè sulla possibilità stessa di una storia autentica, mediante l'intervento di Gregorio, che gli appare avendo a fianco Nicolò I e il diacono Pietro (l'interlocutore dei *Dialogi*)<sup>101</sup>.

## V

Questa sommaria lettura della *Vita Gregorii* mi pare possa confermare come Giovanni Diacono intendesse anche proporre, con il mezzo agiografico, una prospettiva politico-culturale, verso l'Oriente bizantino e verso l'Occidente carolingio, in cui al papato romano fosse riservato un ruolo di maggiore autorevolezza dogmatica e disciplinare da un lato, dall'altro un ruolo di giustificazione ideologica se non di supplenza politica. In senso strettamente culturale la *Vita* acquista del resto un rilievo di eccezione: è tra le prime opere unitariamente concepite, che appaiono nella cultura medievale romana: Roma non è più ora la periferia della cultura europea.

Tuttavia l'opera di Giovanni racchiude anche e soprattutto un altro significato, in quanto vi emerge continuamente una figura di papa per cui la Chiesa conta come tale, come inizio, incerto e oscuro ma perciò non meno reale, di una vita che umana e storica solo non è, ma è piuttosto teandrica ed escatologica.

Nell'Altomedioevo l'ideale di santità si è più spesso raffigurato nel santo monaco e nel santo vescovo. Dopo la metà del secolo IX il monachesimo è ancora una realtà ecclesiastica molto forte e il vescovato ha assunto, nelle generazioni succedutesi a Carlo Magno, un'importanza ecclesiastica e civile rilevantissima. Giovanni propone invece, con una sottolineatura forte e insistita, il papa stesso come modello della perfezione cristiana. Attorno alla sua figura i modelli precedenti sbiadiscono, perdono la loro centralità.

Perché in Gregorio non si esalta solo il monaco, per quanto la sua vocazione monastica sia costantemente messa in luce nella *Vita*; non si descrive solo il ruolo del vescovo, pastore e capo di una città, o dell'abate che educa, converte e domina un territorio. Gregorio non è più, nella *Vita*, soprattutto chi converte il popolo degli Angli, con l'invio di missionari e con l'intervento delle sue qualità mistiche e dei suoi miracoli: questa è ancora la prospettiva delle vite precedenti dovute all'anonimo monaco di Whitby<sup>102</sup> e al Venerabile Beda<sup>103</sup>, nella prima metà del secolo VIII. Non è neppure soprattutto l'uomo dotto e sapiente, l'erede di Roma e che nell'ambito di Roma e della Chiesa romana riesce a portare i Longobardi, che è il senso della breve biografia di Paolo Diacono<sup>104</sup>.

In Giovanni Immonide il papa è posto a vertice della testimonianza cristiana, e i modelli delle vite precedenti sono assorbiti e compresi entro un modello più generale, quello appunto della missione apostolica suprema. Attraverso Gregorio, in altri termini, Giovanni vuole trasmettere un'immagine della Chiesa. E una Chiesa il cui punto culminante è sempre l'uscita dal mondo per un incontro con il divino, la conversione personale, fosse pure solo in punto di morte, e l'escatologia storica. Lo schema monastico, la perfezione cristiana ottenuta con l'oblio di sé e la rinuncia ad ogni cosa del mondo, viene sfruttato ad un altro livello, quello della Chiesa stessa, che ha il compito della missione permanente, di una dedizione apostolica assoluta. La conversione di sé si traduce nella conversione di chi non ha ancora la fede. E questo processo è esemplificato e modellato dalla stessa figura del pontefice romano, quasi a voler dire che la Chiesa è così o non è, è nella santità e tesa alla santità oppure rinuncia alla sua stessa natura.

Il senso teologico della *Vita* di Giovanni Diacono sta in questa identificazione della perfezione cristiana con una condizione in cui tutti i modelli precedenti sono coinvolti e che solo il pontefice romano può rappresentare. Beda poteva ancora avere un sorriso, osservando che in Gregorio la vocazione monastica male si adattava all'ufficio papale<sup>105</sup>, Giovanni non trascrive Beda in questo punto: la perfezione non è più solo nel monaco, è in una dedizione alla Chiesa come tale: « omnes omnino salvare certabat »<sup>106</sup>. Una funzione escatologica universale è il solo modello in cui il cristiano, per Giovanni, possa pienamente riconoscersi nella perfezione divina cui è chiamato.

Questa *Vita* di Giovanni, se contiene in sé un disegno politico-culturale, si presenta dunque soprattutto come un'immagine della Chiesa. Un'immagine per altro utopistica. Bastano pochi anni e Roma è travolta dalle fazioni locali; il papato pare perdere ogni ruolo universale; il distacco dall'Oriente diventa una realtà sempre più forte, costruita sul silenzio e sulle divergenze teologiche; il mondo e l'unità carolingia viene meno. In questo diverso clima, un'altra vita di Gregorio sarà scritta, pare proprio a Roma, ma è una ripresa dell'opera di Paolo Diacono debitamente interpolata<sup>107</sup>: dove la figura di Gregorio perde quel carattere

di universale modello che aveva assunto in Giovanni Immonide, il modello del papa santo, per riprendere quello tradizionale di convertitore di un popolo e di facitore di miracoli.

Ma converrebbe vedere se l'opera di Giovanni non abbia un'eco anche in questi anni, dove una realtà storica si frantuma, ma dove se ne va costruendo un'altra. Mi pare allora si possa ipotizzare che la *Vita*, oltre e più che un precedente al disegno politico degli Ottoni<sup>108</sup>, abbia avuto un seguito negli ideali di libertà dal potere terreno e di affermazione del valore escatologico della Chiesa che possono riassumersi nel nome e nella santità di Gregorio VII<sup>109</sup>.

CLAUDIO LEONARDI

<sup>1</sup> Cfr. C. LEONARDI, *Anastasio Bibliotecario e l'ottavo concilio ecumenico*, in *Studi medievali*, 3<sup>a</sup> ser., VIII (1967), pp. 59-192.

<sup>2</sup> Cfr. C. LEONARDI, *Glosse eriugeniane a Marziano Capella in un codice Leidense*, in corso di pubblicazione in *Jean Scot Erigène et l'histoire de la philosophie*, Atti del Colloquio della Società di studi eriugeniani tenuto a Laon dal 7 al 12 luglio 1975.

<sup>3</sup> Non è possibile dare qui dei rinvii bibliografici neppure indicativi; mi sia anche per questo concesso di rinviare al mio *Vita del Cristo, vita del mondo*, in *Renovatio*, VI (1971), pp. 465-498; in questa stessa linea ho tenuto una relazione su *Ecclesiologia e storia della Chiesa*, al Convegno « Storia della Chiesa oggi: tra ideologia e metodologia », a Perugia il 29 aprile 1976.

<sup>4</sup> Anche per questo problema mi permetto rinviare alle osservazioni che ho potuto fare in *Problemi per un'edizione dei leggendari spoletini*, ora in corso di stampa in *Martiri ed evangelizzatori della Chiesa spoletina*, Atti del I Convegno di studi storici ecclesiastici dell'Umbria, Spoleto 2-4 gennaio 1976.

<sup>5</sup> Si veda per una prima complessiva informazione M. MANITIUS, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, I, München, 1911, pp. 678-695. Sempre importanti restano i lavori di A. LAPÔTRE, *De Anastasio bibliothecario sedis apostolicae*, Paris, 1885; cfr. la bibliografia su Anastasio (ma che riguarda anche la cultura romana in genere), in G. ARNALDI, *Anastasio Bibliotecario*, in *Dizionario biografico degli italiani*, III, Roma, 1961, p. 37. Ma non abbiamo ancora una moderna monografia su questa cultura. Anche per la conoscenza del greco manchiamo di uno studio; non tratta della cultura greca a Roma B. BISCHOFF, *Das griechische Element in der abendländischen Bildung des Mittelalters*, ora in *Mittelalterliche Studien*, II, Stuttgart, 1967, pp. 246-275. Cfr. anche A. SIEGMUND, *Die Ueberlieferung der griechischen christlichen Literatur in der lateinischen Kirche bis zum zwölften Jahrhundert*, München-Pasing, 1949, pp. 110, 159, 186-192, 224, 246, 256-262, 268. E anche: IOHANNIS HYMONDIS et GAUDERICI VELITERNI, LEONIS OSTIENSIS *Excepta ex Clementinis recognitionibus a Tyrannio Rufino translatis*, ed. G. ORLANDI, Milano-Varese, 1968.

<sup>6</sup> Mi pare che nessuno abbia sufficientemente valutato, per la datazione dell'opera, questo passo della *Vita*: « Quam videlicet consuetudinem, sicut nostri quoque qui ante biennium ab Hadriano liberalissimo papa in sancta octava synodo praeferere testantur... » (P.L., LXXV., col. 187 C). Per la datazione cfr. i dati precedenti raccolti da G. ARNALDI, *Giovanni Immonide e la cultura a Roma al tempo di Giovanni VIII*, in *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano*, LXVIII (1956), p. 50; ma cfr. poi P. MEYVAERT e P. DEVOS, *Trois énigmes cyrillo-méthodiennes de la « Légende italique » résolues grâce à un document inédit*, in *Analecta Bollandiana*, LXXIII (1955), pp. 429-430.

<sup>7</sup> *Sancti Gregorii Magni Vita* a JOANNE DIACONO scripta, in P. L. LXXV, col. 61 B.

<sup>8</sup> Ibid., coll. 59 D - 242 B.

<sup>9</sup> Cfr. ibid., col. 62 B.

<sup>10</sup> Ibid., col. 61 B-C.

<sup>11</sup> Ibid., col. 62 B-C.

<sup>12</sup> Ibid., col. 62 B.

<sup>13</sup> Citato da ARNALDI, art. cit. sopra a n. 6, p. 51, n. 1, non avendo potuto vedere direttamente H. GOLL, *Die Vita Gregorii des Johannes Diaconus. Studien zum Fortleben Gregors des Grossen und zu der historiographischen Bedeutung der päpstlichen Kanzlei im 9. Jahrhundert*, Diss. Freiburg i.B., 1940.

<sup>14</sup> P. L. LXXXV, coll. 61 D - 62 A.

- <sup>15</sup> Così l'ARNALDI, art. cit., p. 51, n. 1; cfr. anche pp. 38-39.
- <sup>16</sup> Così F. HALKIN, *Une courte vie latine inédite de Saint Grégoire le Grand retraduite du grec*, in *Mélanges Eugène Tisserant*, IV, Città del Vaticano, 1964 (= Studi e Testi, 234), p. 379, n. 1.
- <sup>17</sup> Si cfr. in particolare A. LAPÔTRE, *De Anastasio Bibliothecario*, op. cit. (sopra nota 5).
- <sup>18</sup> Cfr. sopra nota 6.
- <sup>19</sup> Cfr. sopra nota 16.
- <sup>20</sup> Cfr. sopra nota 6.
- <sup>21</sup> ARNALDI, art. cit., p. 51, n. 1.
- <sup>22</sup> Cfr. ibid., pp. 41-4, 46-47, 50-75.
- <sup>23</sup> Ibid., p. 60.
- <sup>24</sup> Ibid., p. 52.
- <sup>25</sup> Ibidem.
- <sup>26</sup> Ibid., p. 53.
- <sup>27</sup> Ibid., p. 52.
- <sup>28</sup> Cfr. ibid., pp. 54-56.
- <sup>29</sup> Ibid., p. 70.
- <sup>30</sup> Ibid., p. 70-71.
- <sup>31</sup> Ibid., p. 68.
- <sup>32</sup> Ibid., p. 73.
- <sup>33</sup> Ibid., p. 72.
- <sup>34</sup> Ibidem.
- <sup>35</sup> Ibid., p. 75.
- <sup>36</sup> Ibid., p. 67.
- <sup>37</sup> Ibid., p. 52. — Andrebbe certo studiato l'uso che Giovanni Diacono fa del registro delle lettere di Gregorio, partendo dai dati che in particolare i « monumentisti » hanno raccolto (per cui cfr. ARNALDI, art. cit., pp. 35, n. 2; 47, nn. 1 e 2; 55, n. 1; 57, n. 3).
- <sup>38</sup> Ibid., p. 58.
- <sup>39</sup> Cfr. LEONARDI, *Anastasio Bibliothecario*, art. cit., pp. 126-140. — Per la questione dell'ecumenicità del concilio costantinopolitano dell'869-870, che ci pareva di avere dimostrato in quelle pagine contro le opinioni di F. Dvornik e di V. Peri, non va dimenticato l'inciso di Giovanni Diacono (cfr. sopra nota n. 6), che coincide con l'espressione usata da Giovanni VIII in una lettera dell'875 (cfr. LEONARDI, *Anastasio Bibliothecario*, art. cit., p. 131 e n. 247).
- <sup>40</sup> P. L., LXXV, col. 87 A. Ma gli accenni all'Oriente, cfr. ibid., col. 69 B-D; è l'episodio famoso per la C-D, 169 B-C, 171 A.
- <sup>41</sup> Su questo aspetto cfr. ARNALDI, art. cit., p. 59 (e passim).
- <sup>42</sup> Cfr. ARNALDI, voce cit., in *Dizion. biogr.* (cfr. sopra n. 5), pp. 25-37.
- <sup>43</sup> P. L., LXXV, col. 65 B.
- <sup>44</sup> Ibid., col. 64 B.
- <sup>45</sup> Ibid., col. 59 D.
- <sup>46</sup> Cfr. ARNALDI, art. cit. (sopra, n. 6), pp. 51-52.
- <sup>47</sup> P. L., LXXV, col. 60 D.
- <sup>48</sup> Ibid., col. 61 A.
- <sup>49</sup> Ibid., col. 64 B.
- <sup>50</sup> Ibid., col. 66 C; e cfr. col. 69 D.
- <sup>51</sup> Cfr. ibid., coll. 66 A - 69 A.
- <sup>52</sup> Ibid., col. 68 A.
- <sup>53</sup> L'intervento di Gregorio è efficace anche dopo la morte, cfr. ibid., col. 69 B-D; è l'episodio famoso per la liberazione delle anime del purgatorio.
- <sup>54</sup> Ibid., col. 70 A.
- <sup>55</sup> Ibidem.
- <sup>56</sup> Ibid., col. 72 D.
- <sup>57</sup> Ibid., col. 73 C.
- <sup>58</sup> Cfr. ibid., col. 75 C.
- <sup>59</sup> Ibid., col. 79 B.
- <sup>60</sup> Ibid., col. 79 C.
- <sup>61</sup> Ibidem.
- <sup>62</sup> Ibid., col. 80 B.
- <sup>63</sup> « Verum, quia sunt nonnulli Langobardorum perfidi, qui Gregorium appetisse magis pontificium autument

quam fugisse, operae pretium reor pauca de multis inserere, quibus eum, in quantum sine pertinacae vitio potuit, noluisse pontificium»: *ibid.*, col. 81 B-C.

<sup>64</sup> E' il passo (ricordato sopra nel contesto di n. 40), *ibid.*, col. 87 A.

<sup>65</sup> Cfr. *ibid.*, coll. 88 B - 90 A.

<sup>66</sup> Cfr. *ibid.*, col. 90 B-C.

<sup>67</sup> Cfr. *ibid.*, coll. 90 C - 93 B.

<sup>68</sup> Cfr. *ibid.*, col. 93 B-C segg.

<sup>69</sup> *Ibid.*, col. 92 A.

<sup>70</sup> *Ibid.*, col. 92 C.

<sup>71</sup> Cfr. *ibid.*, col. 92 C-D.

<sup>72</sup> *Ibid.*, col. 93 A. Poco dopo prosegue: « Nemo laicorum quodlibet palatii ministerium vel ecclesiasticum patrimonium procurabat, sed omnia ecclesiastici iuris munia ecclesiastici viri subibant, nimirum laici ad armorum solam militiam vel agrorum curam continuam deputatis»: *ibid.*, col. 93 A-B; cfr. anche ARNALDI, art. cit., p. 6.

<sup>73</sup> P. L. LXXV, col. 94 B.

<sup>74</sup> Cfr. *ibid.*, coll. 95 C - 98 A.

<sup>75</sup> Cfr. *ibid.*, coll. 99 A - 103 B.

<sup>76</sup> Cfr. *ibid.*, coll. 103 B - 106 D.

<sup>77</sup> Cfr. *ibid.*, col. 107 B-C.

<sup>78</sup> Cfr. *ibid.*, coll. 107 C - 108 D.

<sup>79</sup> Cfr. *ibid.*, col. 109 A segg.

<sup>80</sup> *Ibid.*, col. 111 B.

<sup>81</sup> *Ibid.*, col. 124 B.

<sup>82</sup> *Ibid.*, col. 124 D.

<sup>83</sup> *Ibid.*, coll. 124 D - 125 A.

<sup>84</sup> *Ibid.*, col. 125 B.

<sup>85</sup> *Ibid.*, col. 136 B.

<sup>86</sup> Cfr. *ibid.*, III, 1-20.

<sup>87</sup> *Ibid.*, col. 142 C.

<sup>88</sup> *Ibid.*, col. 146 A.

<sup>89</sup> *Ibid.*, col. 148 A.

<sup>90</sup> *Ibid.*, col. 149 D.

<sup>91</sup> *Ibid.*, col. 153 C.

<sup>92</sup> *Ibid.*, col. 155 D (e cfr. anche coll. 156 C - 158 D, 160 B etc.).

<sup>93</sup> *Ibid.*, col. 159 C.

<sup>94</sup> *Ibid.*, col. 214 A-B.

<sup>95</sup> *Ibid.*, col. 221 A.

<sup>96</sup> Cfr. *ibid.*, coll. 221 D - 226 D.

<sup>97</sup> Cfr. *ibid.*, col. 229 B - 231 B (e cfr. anche col. 222 B).

<sup>98</sup> Cfr. *ibid.*, col. 221 B sgg.

<sup>99</sup> Cfr. *ibid.*, coll. 236 C, 237 B.

<sup>100</sup> *Ibid.*, col. 241 B.

<sup>101</sup> Cfr. *ibid.*, col. 242 A.

<sup>102</sup> Cfr. *The Earliest Life of Gregory the Great*, by an Anonymous Monk of Whitby, Text Translation and Notes by B. COLGRAVE, Lawrence, 1968. Su questo testo prepara un lavoro il dott. Oronzo Limone.

<sup>103</sup> Cfr. BEDE's *Ecclesiastical History of the English People*, Edited by B. COLGRAVE and R. A. B. MYNORS, Oxford, 1969, pp. 122-134.

<sup>104</sup> Cfr. H. GRISAR, *Die Gregorbiographie des Paulus Diakonus in ihrer ursprünglichen Gestalt nach italienischen Handschriften*, in *Zeitschrift für Katholische Theologie*, XI (1887), pp. 158-173.

<sup>105</sup> Cfr. BEDE's *Ecclesiastical History*, op. cit., p. 124; cfr. C. LEONARDI, *Il Venerabile Beda e la cultura del secolo VIII*, in *I problemi dell'Occidente nel secolo VIII*, Spoleto, 1973 (Settimane di studio, XX), pp. 607-647 (particolarmente pp. 623-627, 633-634).

<sup>106</sup> Cfr. P. L., LXXV, col. 153 C (e sopra nota 91).

<sup>107</sup> Cfr. in P. L., LXXV, col. 41-60.

<sup>108</sup> Cfr. sopra nota 37 e contesto.

<sup>109</sup> Cfr. C. LEONARDI, *Cristianesimo e cultura nel Medioevo*, in *Vita e pensiero*, LIX (1976), pp. 151-157; sul concetto di cristianità gregoriana si cfr. anche C. LEONARDI, *Cristianesimo e Islam nella civiltà post-moderna*, in *Renovatio*, XI (1976), pp. 60-64.



## ADESIONE E CONTRASTO NELLA TUSCIA ALLA POLITICA ARTISTICA PAPALE TRA LA FINE DELL'VIII SECOLO E GLI INIZI DEL IX

JOSELITA RASPI SERRA

Nel momento in cui si attua la più volte ricordata trasformazione topica, che segna con il recupero delle sedi di altura un chiaro reinserimento delle genti locali nella economia terziera italica a quasi completa dispersione del fenomeno romano, la Tuscia si evidenzia già dalla fine del VI secolo, per un discorso formale intrecciato a culture d'oltralpe.

La situazione di terra di passaggio, favorita nei suoi interessi verso il Nord dai tracciati stradali che l'incidevano, percorsi da eserciti e da pellegrini, induce ad attribuire a questo possibile vario stazionamento di culture anche la morfologia delle necropoli altomedioevali riferibile, con probabilità, anteriormente al VII secolo<sup>1</sup>.

In effetti, pur desiderando mantenere questa indagine nei limiti del linguaggio formale, è subito rilevabile in esso un contenutismo tipologico che sottolinea definiti possibilismi a livello politico.

Alla trasformazione dell'habitat che genera le strutturazioni dei gangli territoriali, conclusa già verso l'VIII secolo<sup>2</sup>, si accompagna quasi contemporaneo un discorso ad ampio svolgimento tematico. Indici delle scelte di questo momento sono soprattutto le espressioni decorative in quanto le evidenze strutturali sono oggi estremamente ridotte nella loro già antica attribuzione<sup>3</sup>.

Mentre la nuova situazione territoriale si realizza, dunque, con il recupero degli antichi nuclei abitativi (ad esempio Tuscania e Civita Castellana), la conferma di antiche situazioni (Sutri-Nepi), o la nuova gestazione urbana (Corneto - Viterbo), il fenomeno palese in senso vitale è la situazione trogloditica confermata dai centri monastici che nel loro operare nel territorio sanciscono ormai con l'VIII secolo il recupero di una economia curtense<sup>4</sup>. Richiamiamo, ad esempio, i nuclei di S. Salvatore e S. Lorenzo tra Soriano e Vignanello, indici di una nuova realtà sociale<sup>5</sup>.

Questo momento, che succede ad una precedente situazione di squilibri socio-economici e politici<sup>6</sup>, testimonia locali attenzioni morfologiche, attestate dalle espressioni rupestri che ricalcano episodi anche italici, contemporanee al citato recupero dell'antico nucleo abitativo.

In questo processo evolutivo il messaggio trasmessoci dai frammenti scultorei diviene indice del variare delle situazioni culturali e politiche. Le antiche testimonianze attribuibili al VII secolo ad esempio a Castel S. Elia o a Nepi ci sembrano palesemente indicare un discorso formale che nei grandi centri partecipava a tematiche comuni al Nord ed al Centro Italia, recuperando dirette o rielaborate indicazioni venute dal mondo visigoto<sup>7</sup>.

Non è facile oggi trovare le motivazioni storico politiche che spiegano queste scelte come il successivo indirizzo volto, più strettamente, a suggestioni settentrionali o d'oltral-

pe; a noi denunciato dalle opere di Bomarzo, dai capitelli di Orte, da alcune sculture di Sutri o di Civita Castellana. Un'ipotesi, già sottolineata, è di rimandare tutti i fermenti culturali registrabili all'importanza politico-territoriale conquistata dai nuovi centri, provata anche dalle più recenti situazioni politiche. Così l'elezione di Sutri ad importante sede di incontri, il fenomeno del centro di Gallese nucleo richiestissimo sul Tevere navigabile, il ruolo che alcuni centri della Tuscia assumono nella prima metà dell'VIII secolo nelle contese tra re, duchi longobardi e popolo<sup>8</sup>.

Tuttavia la tematica che gli esempi citati sottolineano dimostra strettamente che il fenomeno formale, pur causato nelle sue scelte dalla particolare nuova strutturazione territoriale, è completamente avulso nel suo raffinato ed internazionale discorso dal contesto strettamente locale legato ad una problematica fatta di linguaggio ancestrale, indubbiamente generato dalle sollecitazioni economiche anche esse volte ad un recupero di situazioni primitive<sup>9</sup>.

Sotto questa luce risultano comprensibili anche espressioni veramente eccezionali nel percorso decorativo italiano quali i marmi del Soratte riferibili alla seconda metà dell'VIII secolo<sup>10</sup>, che trovano relazione per il loro contenuto formale nel mondo aquitanico, traendo spiegazione per la rara tematica nei legami di Pipino con il centro benedettino del Soratte fin dallo stabilirvisi di Carlomagno nel 746 e soprattutto dal momento della donazione di Paolo I (762) che faceva del Monastero un bene franco.

Una volta di più si rende evidente il pensiero del Sereni<sup>11</sup> che sottolinea come la realtà sociale dell'Alto Medioevo si opponga a tendenze di un « astrattismo tematico » che ne prescinde e la cui matrice culturale si distacca da ogni intenzione di proselitismo culturale e morale.

Continuazione di più antichi contenuti – area sutrina od ortana – o revival culturale, il movimento tematico che fin dalla fine dell'VIII secolo si evidenzia pianificando un percorso formale che pervaderà, lungo tutto il IX secolo, il territorio in esame di una fenomenologia strettamente ricalcata sui modelli romani<sup>12</sup>. Questo discorso che indubbiamente prepara qui, come altrove, un livellamento figurativo quasi unico per vastità e durata, agli inizi (intendiamo fine VIII secolo - primi IX secolo) dovette essere impostato, con probabilità, come programma relazionato alla diffusione di una nuova politica, divenendo in seguito, già in epoca romanica, proprio per la facilità del suo lessico, linguaggio corrente scelto dalle masse, ormai interessate anche come committenti.

La nuova strutturazione formale che ben presto, dunque, travolgerà ogni altro contenuto si relaziona alla politica di Adriano I e alla nuova posizione che il papato recupera in età carolingia, evidenziata dalla dinamica propulsiva incentrata in Roma.

L'operazione di penetrazione della Chiesa nell'ambiente della Tuscia, già diviso tra Tuscia Langobardorum e Romanorum<sup>13</sup> e con Adriano I, grazie a Carlo, riunito nella Tuscia Romana, viene condotta in doppio senso. Da un lato la progressione economica delle masse sembra indurre la chiesa a partecipare alla gestione territoriale con una serie di domusculatae<sup>14</sup> che ripropongono un'autorità economica papale a livello territoriale ponendosi quali inserti a gestione curtense in dialettica rispondenza ad altri esponenti territoriali. Da sottolineare, tuttavia, la posizione strettamente limitrofa che le domusculatae romane assumono rispetto alla Tuscia.

Dall'altro lato la nuova diffusione che l'elemento decorativo assume, modellato strettamente sugli esempi romani. A questo punto anche se la tematica in esso presente prescinde dalla cultura più corrente, l'oggetto non assume più un valore di contenuto superiore ad ogni contesto locale, legato a più vasti interessi, ma, al contrario, diviene strumento



di diffusione e di penetrazione, quasi emblema della politica papale che avanza sulla scia della nuova potenza vescovile. In questo senso significativo esempio, anche se più tardo, si può considerare la decorazione di San Pietro di Tuscania strettamente modellata sui coevi esempi romani, attribuibile all'epoca di Leone IV, momento della conferma al Vescovo da parte del papa dell'ampia diocesi (bolla dell'852), insistente nel territorio già longobardo.

Senza dubbio la coeva tematica strutturale, oggi per la maggior parte distrutta dalle successive riedificazioni<sup>15</sup>, avrebbe riproposto la medesima programmazione politica. Lo stato attuale impedisce un bilancio esatto della situazione.

In questo senso si pone quale testimonianza particolarmente valida l'edificio di Santa Maria dell'Arco a Civita Castellana che nel confermarci il recupero dell'antico impianto falisco, anteriormente alle testimonianze comprovate dell'insediamento vescovile che risalgono all'XI secolo<sup>16</sup> e al definitivo abbandono di Falerii Novi, indica ancora, pur attraverso le deturpazioni dovute ai restauri, una planimetria di stretta impronta romana.

La chiesa preceduta da un atrio, oggi manomesso, a tre navì divise da ampie arcate, senza transetto, si conclude nell'abside oggi rifatta. Pur nello stato attuale che denuncia totali rifacimenti alle coperture, al pavimento e quasi integrali interventi sulle murature (rimangono solo alcuni blocchi tufacei originari alla base del campanile), richiama i caratteri dell'edilizia romana nel periodo della rinascita architettonica tra l'VIII e il IX secolo sottolineati dal Krautheimer<sup>17</sup>, ma soprattutto il gruppo di edifici romani privi del transetto (quali ad esempio San Martino ai Monti del periodo di Leone IV - 847-855): essenzialmente portanti, in senso attributivo, la presenza dell'atrio e le ampie ed ariose proporzioni della nave centrale.

Particolarmente significativa la notizia, riportata dagli storici locali<sup>18</sup>, relativa ai restauri ed agli arricchimenti dei beni della chiesa da parte di un vescovo Leone (871) basata su un'epigrafe nell'atrio del Duomo, proveniente da Santa Maria dell'Arco. Ciò confermerebbe la tradizione che vuole la chiesa prima cattedrale della città: tradizione che sembra provata dall'importanza dei caratteri costruttivi che creano un legame con Roma nel nucleo falisco, ormai al centro dei nuovi percorsi della Flaminia e del Tevere, in una posizione di nuova importanza strategica, nel cuore della Tuscia Romanorum.

E i nuovi pressanti impegni territoriali sembrano evidenziati proprio dalla situazione dell'edificio che, lungo l'asse viario della città nella zona orientale, recupera l'antica uscita verso Nord<sup>19</sup>, indicando con la sua posizione la nuova gravitazione del recente insediamento verso la Flaminia. Sembra dunque sancita una svolta che vede coincidere con la conquista del definito assetto territoriale e di una recuperata economia dei singoli nuclei abitativi (la trasformazione della « massa » in centro ovvero « civitas ») la nuova edilizia che assume il valore di indice di un programma tematico. Le evoluzioni fenomenologiche successive segneranno nel loro succedersi nuove situazioni politiche e nuove conquiste economiche e sociali. Spesso, tuttavia, nelle nuove implicazioni sovrastrutturali verrà meno quel valore di effetto primario che le più antiche situazioni – quali l'esempio citato di Civita Castellana – denunciavano ancora nella loro più urgente e scoperta essenza.

<sup>1</sup> Sull'argomento: J. RASPI SERRA, *Rinvenimenti di necropoli barbariche nei pressi di Bomarzo e di Norchia, Relazione di scavo*, in Bollettino d'Arte, gennaio-marzo 1974, pp. 70-78 e *Una necropoli barbarica nei pressi del "pagus" di Palazzuolo*, in Atti del IV Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Reggio Calabria-Catanzaro-Cosenza, 22-26 settembre 1974 (in corso di pubblicazione).

<sup>2</sup> *Insedimenti e viabilità in epoca paleocristiana nell'Alto Lazio*, in Atti del III Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Aquileia-Grado-Concordia-Udine-Cividale-Trieste, 27 maggio-2 giugno 1972, « Antichità Alto-adriatiche », VI, Trieste 1974, pp. 391-405.

<sup>3</sup> Si rimanda a quanto detto da chi scrive in *Tuscania*, Roma, 1971 e la *Tuscia Romana*, Roma 1972.

<sup>4</sup> Sull'economia curtense: F. CARLI, *Storia del Commercio italiano, Il mercato nell'Alto Medioevo*, Padova 1936.

<sup>5</sup> J. RASPI SERRA, *Insedimenti rupestri religiosi nella Tuscia*, in *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, 2, 1976 (in corso di stampa).

<sup>6</sup> Per una visione sintetica del momento storico, cfr.: D. DE LEO-S. ZANGHI, *Storia del Viterbese*, Venezia-Padova 1974.

<sup>7</sup> Per quanto riguarda i frammenti scultorei si rimanda a: J. RASPI SERRA, *Le Diocesi dell'Alto Lazio, Corpus della Scultura Altomedioevale*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1974.

<sup>8</sup> Si rimanda a *Liber Pontificalis*, I, « Zacharias », e a J. RASPI SERRA, *La Tuscia Romana, cit.*, p. 9 e ss.

<sup>9</sup> Sull'argomento è in corso un ampio saggio da parte di chi scrive.

<sup>10</sup> J. RASPI SERRA, *Le Diocesi dell'Alto Lazio, cit.*, nn. 112-116.

<sup>11</sup> E. SERENI, *Agricoltura e mondo rurale*, in *Storia d'Italia*, I, Torino 1972, p. 173.

<sup>12</sup> Per le tipologie romane si rimanda a R. KANTZSCH, *Die römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jahrhundert*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, III, (1939), pp. 3-73.

<sup>13</sup> Si rimanda per la questione a: J. RASPI SERRA, *La Tuscia Romana, cit.*, p. 9.

<sup>14</sup> Sull'argomento, cfr. G. TOMASSETTI, *La campagna romana, antica, medioevale e moderna*, Roma 1910-1913, IV, pp. 293 e ss.; J. B. WARD-PERKINS, *Notes on Southern Etruria and the Ager Vaientanus*, in *Papers of the British School at Rome*, XXIII, (1955), pp. 44-72.; E. SERENI, *Agricoltura e mondo rurale, cit.*, p. 170.

<sup>15</sup> E' in corso da parte di chi scrive una stretta indagine delle probabili strutture superstiti. Le numerose datazioni anticipate sono state da me discusse in *Tuscania, cit.*, e in *Tuscia Romana, cit.*

<sup>16</sup> Sulla questione si rimanda a: J. RASPI SERRA, *Le Diocesi dell'Alto Lazio, cit.*, p. 56.

<sup>17</sup> R. KRAUTHEIMER, *Carolingian Revival of Early Christian Architecture*, in *The Art Bulletin*, XXIV, (1942), pp. 1-38.

<sup>18</sup> A. CARDINALE, *Cenni storici della chiesa cattedrale di Civita Castellana*, Roma 1935, pp. 11-25.

<sup>19</sup> Secondo J. B. Ward-Perkins (M. FREDERIKSEN-J. B. WARD PERKINS, *The ancient road systems of the central and northern Ager Faliscus*, in *Papers of the British School at Rome*, XII, (1957), n.s., pp. 67-203), dall'uscita verso il Nord, su cui si trova la Chiesa, partirebbe l'antico percorso verso i templi della valle.