

**“Sembrano due grandi petali di rosa”.
Adolfo Venturi
e “il più bel frammento greco”
in Santa Maria Antiqua al Foro Romano**

MARIA ANDALORO

Come per ogni giro di secolo, l'attesa del xx non dovette sottrarsi ai suoi riti. Da parte nostra, l'abbiamo sperimentato a proposito del passaggio epocale del Duemila. Anche ora, a distanza di anni, è vivo il ricordo di quella vigilia piena dei più vari umori, attraversata dall'incalzare di un sottile senso, ignoto, di promesse e di un futuro che si era indotti a pensare, seppure oscuramente, in grande, sul passo di un secolo o addirittura di un millennio.

Nei riguardi della Storia dell'arte, la vigilia del xx secolo, lo sappiamo, è stata particolarmente feconda di lavori, di arature, di promesse per le sorti della disciplina, sbocciate puntualmente sulla soglia o appena passata la soglia dei nuovi tempi, fra il 1900 e il 1902. Limitatamente ai campi specifici di riflessione che entreranno nel perimetro di questo scritto, vale a dire le tematiche connesse con la Tarda Antichità, il Medioevo e Bisanzio, due sono gli orizzonti interpretativi da ritenere dei compagni di viaggio, costantemente presenti.

Per l'Italia si tratta della pubblicazione del I e II volume della *Storia dell'Arte* di Adolfo Venturi,¹ impresa e personaggio di assoluto spicco nel panorama degli assetti scientifici e istituzionali della disciplina fra Ottocento e Novecento;² per l'ambito internazionale il riferimento è alla pubblicazione di opere rivoluzionarie, come *Spätrömische Kunstindustrie* di Alois Riegl,³ e *Rom oder Orient* di J. Strykowski,⁴ ma anche dell'importante saggio di Dimitri V. Ainalov *Origini ellenistiche dell'arte bizantina*, apparso a San Pietroburgo, anch'esso nell'anno 1900.⁵ Se le prime opere sono frutto del fecondo clima della “Scuola di Vienna”, il secondo ha per alveo la grande tradizione russa di studi bizantini dell'Ottocento.

Fatali sono gli anni compresi fra il 1900 e il 1902, allorché l'irrompere simultaneo del ventaglio di opere appena citate segna il giro di boa per la comprensione di fasi dello sviluppo artistico, fino ad allora negate, come l'arte della Tarda Antichità, dell'alto Medioevo e Bisanzio e fonda un sistema critico che supera i confini di una pur significativa ma specifica tappa culturale per divenire una so-

glia generale. Nei riguardi di tutto ciò assume carattere emblematico la visione di Riegl.

Partendo dal macro esempio dell'arte della tarda romanità, quella visione critica riuscirà a legittimare ogni espressione dell'arte di qualsiasi epoca e appartenente a qualsiasi contesto di civiltà. E ciò in base non a presunte età dell'oro, secondo il percorso della cultura figurativa occidentale soggiogata dalla categoria del classico e della *mimesis*, quanto al riconoscimento dello sviluppo di possibilità di sistemi artistici diversi e appropriati di volta in volta a ciascuna fase storica in armonia con quel concetto problematico, ricco, sfuggente che è il *Kunstwollen*.⁶

All'alba del xx secolo, accade che al *turn over* temporale segnato dal passaggio da un secolo all'altro, s'accompagnasse un altro *turn over*, il più incisivo fra quanti abbiano plasmato la storia e la critica dell'arte nei tempi moderni, capace di tagliare con gli schemi interpretativi del passato o comunque di rinnovarli, grazie a concezioni-base che per alcuni versi sono da ritenere ormai acquisite e non più rinnegabili. Quello che allora si realizzò fu una grande svolta, fondata non su caratteri monolitici e programmati, quanto sulla forza di visioni dialettiche, indirizzate verso una pluralità di direzioni, ramificate come la mappa di un delta o l'immagine di un crocevia.⁷

Proprio nel 1900, era febbraio, furono scoperti la chiesa di Santa Maria Antiqua al Foro Romano e il corredo straordinario dei suoi affreschi.

Non si trattò di una scoperta annunciata, ma di un felice *aprosdoketon* concretizzatosi nel corso della vasta campagna di scavi, programmata da Giacomo Boni nel Foro, e che in quel momento interessava l'area alle pendici del Palatino.⁸

Ed è proprio a questa scoperta, della quale dopo un secolo non si finisce di inseguire l'onda lunga e la forza del suo impatto nei riguardi della svolta della Storia dell'arte all'innesto fra eredità classica e Bisanzio, che si intende affidare il filo rosso di queste pagine. Dipanando la matassa della narrazione e della sistemazione critica di Adolfo Venturi così come egli la

racconta nel secondo volume della sua *Storia dell'Arte* che vede la luce nel 1902, si coglierà quello sguardo "innocente" che timbra la prima impalcatura esegetica complessiva da "storico dell'arte" che è stata elaborata, a caldo, all'indomani della scoperta dei dipinti.

Il discorso su "i numerosi affreschi di vario tempo, scoperti sotto l'abbattuta chiesa di santa Maria liberatrice" viene introdotto da Adolfo Venturi quasi per caso, con *nonchalance*, dopo aver elencato altri dipinti di Roma e non solo di Roma, che sarebbero prova "della continuazione della tradizione romana nella pittura medievale".⁹

L'*incipit* può apparire "leggero", ma l'attenzione di Venturi verso le pitture è quanto mai partecipe e impegnata. Le descrive, le valuta, le ordina entro un sistema interpretativo che è poi l'oggetto di questo contributo. Tuttavia, è da avvertire subito che si tratta di pagine, quelle di Venturi, cadute nell'oblio, dimenticate dalle maglie della storiografia successiva, sviluppatasi sui dipinti della chiesa del Foro nel corso di un secolo, che le ha espunte perché per certi aspetti palesemente errate.

È errata, ad esempio, la sistemazione cronologica dei dipinti "greco"; eppure in quest'occasione giova tornarci sopra non per difenderla in sé, quanto per rileggerla globalmente, e intenderla nella sua qualità di spia di intelligenza critica, di documento storiografico del tempo e nell'intento di usarlo come banco di prova nei riguardi di tre questioni: se esiste la "decadenza" nel campo dei fatti dell'arte, a partire dalla Tarda Antichità; quali siano i giudizi nei riguardi dell'arte bizantina e le sue fasi; quali i modelli pensabili per la comprensione delle dinamiche interne allo sviluppo della Storia dell'arte.

Per entrare subito *in medias res*, si dirà che Adolfo Venturi tratta del complesso dei dipinti di Santa Maria Antiqua nel corso del secondo volume *Dall'arte barbarica alla romanica*, che ne tratta non unitariamente ma spezzando la presentazione in due differenti blocchi, a seconda dei diversi contesti culturali dei quali sarebbero espressione i dipinti.¹⁰

Il primo gruppo comprende le pitture della cappella di Teodoto, gli affreschi dell'abside, la raffigurazione di Cristo fra santi nella navata sinistra con le sovrastanti scene di Giuseppe, vale a dire tutto il complesso di dipinti in Santa Maria Antiqua, datati o databili al tempo di papa Zaccaria (741-752) e di Paolo I (757-767); ma oltre ad essi, include la *Madonna regina* del primo strato della parete palinsesto, che sappiamo con certezza essere non dell'VIII ma all'incirca della metà del VI.¹¹ L'interpretazione, a sua volta, si dispiega secondo un tracciato in base al quale da uno stadio dove la pittura sarebbe ancora attraversata da residui vigorosi, come nei dipinti della cappella di Teodoto al tempo di papa Zaccaria, si passerebbe al successivo, quando la pittura diviene "rozza" e gli esiti sono molto semplificati, cosa che si riscontrerebbe nei dipinti di Paolo I o in quelli ad essi collegati. Ed è proprio per questo tipo di pittura, maturata entro i decenni centrali dell'VIII secolo, che si rivendica l'appartenenza al filone della tradizione romana.¹²

Venturi tornerà a parlare ancora di Santa Maria Antiqua.

Lo fa a distanza di un centinaio di pagine e a proposito di un altro contesto, quello della "festa" dell'arte dopo la "tormenta iconoclasta",¹³ della rinascita della pittura bizantina dal X al XII secolo, della quale la chiesa del Foro "offre i saggi più importanti che mai siansi conosciuti sin qui".¹⁴

Questa volta a essere presentato è un gruppo di affreschi di tutt'altra pasta: le figure dell'*Annunciazione* sul secondo strato della cosiddetta parete palinsesto¹⁵ e quel nucleo di dipinti "bizantini" dotato di sostanziale omogeneità stilistica nel segno dell'adesione all'ellenismo di Bisanzio e di altrettanta disomogeneità cronologica. Il nucleo comprende pannelli come la *Deesis* e la scena dei Maccabei, figure come la *Sant'Anna*, storie come quelle veterotestamentarie dipinte sulle transenne, scene della Passione sulle pareti del presbiterio. L'insieme di questi dipinti è ritenuto da Venturi eccellente esempio di pittura bizantina, "antica", e da datare all'XI-XII secolo, perché solo allora per lo studioso è concepibile una tale "forma".¹⁶

Se non che, riguardo al problema della datazione, le cose stanno assai diversamente.

Com'è noto, la chiesa di Santa Maria Antiqua fu abbandonata nell'avanzato IX secolo; con la conseguenza che il complesso dei dipinti non può che essere anteriore a quella data; inoltre, rispetto alle sequenze cronologiche avanzate da Venturi, è certo che esse debbano disporsi in modo diverso e opposto. Il segmento della pittura riconosciuta nell'insieme delle sue diverse espressioni come "bizantina" precede e non segue quello "romano"; non risale all'XI-XII secolo, ma si scala nell'arco di tempo compreso fra gli anni dell'imperatore Giustino II (565-578) e quelli di papa Giovanni VII (705-707).¹⁷

Come abbiamo ripetuto più volte, il volume di Adolfo Venturi vede la luce nel 1902; i dipinti vengono scoperti a cominciare dai primi mesi del 1900. Se ne deduce che il tempo per elaborare le sorprendenti novità che l'irruzione delle nuove pitture comporta è oggettivamente assai esiguo; la bibliografia a cui accede lo studioso è necessariamente quella "calda" scodellata all'indomani della scoperta,¹⁸ sono ancora da venire gli studi importanti, e, per esempio, è assai probabile che egli non abbia potuto fare tesoro nemmeno di quel saggio di Rushforth, pubblicato nello stesso anno, ma nel mese di gennaio, che mette un punto fermo nella catena cronologica dei dipinti, riuscendo a datare inoppugnabilmente il terzo strato della parete palinsesto, quello con le figure dei Padri della Chiesa, in un lasso di tempo che deve essere posteriore ma vicino all'anno 649.¹⁹

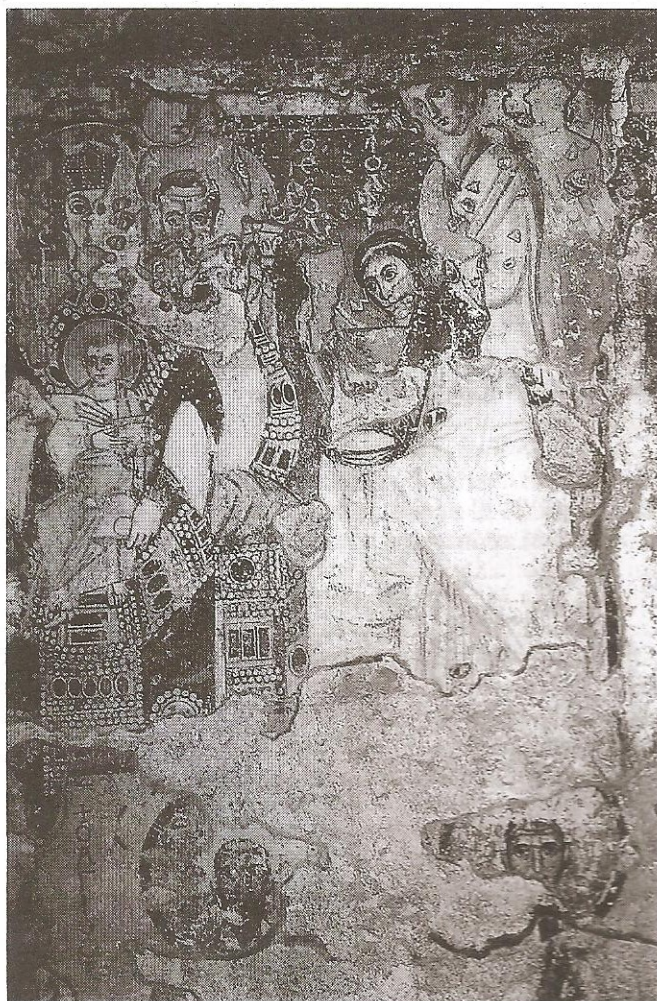
È doveroso considerare da quali limiti sia oggettivamente sovrastato Adolfo Venturi quando scrive degli affreschi di Santa Maria Antiqua e ne appronta le cronologie; tuttavia si è convinti che al di là delle giustificazioni possibili, quel quadro cronologico in sé errato, covi, nonostante ciò, dei germi di grande interesse.

Se si considera il capitolo dell'arte *post* antica, allo snodo fra Tarda Antichità, Medioevo e Bisanzio, occorre convenire che la visione di Adolfo Venturi si articola sui binari di due concetti chiave: la progressiva deca-

1.
Roma, Santa Maria Antiqua,
parete palinsesto.



2.
Roma,
Santa Maria Antiqua,
parete palinsesto.



denza dell'arte avanzante a partire dal IV secolo e la rinascita della forma antica verificatasi nell'ambito dell'arte bizantina nell'XI e XII secolo.

Senza le conoscenze che forniranno gli studi successivi e avendo come unica bussola la direzione data dal proprio impianto critico, è fatale che Venturi finisse per costruire la cronologia degli affreschi da poco scoperti in sintonia con quel sistema i cui punti fermi sono stati ora enunciati. Così, laddove la cronologia delle opere non risulta agganciabile a dati storici, com'è il caso degli affreschi della cappella di Teodoto o dell'abside, essa si è rivelata fallace e ben lontana dal quadro acquisito in seguito.²⁰ Ma soprattutto, se guardiamo alle serie in cui Venturi raggruppa il complesso dei dipinti, risulta che la loro successione risulta invertita rispetto a quella reale.

Tutto il blocco delle pitture che sinteticamente chiamiamo "bizantino-ellenistiche" e che sappiamo si dispone senza ombra di dubbio entro gli anni di Giovanni VII (705-707), per Venturi slitta all'XI-XII secolo; ciò che ai suoi occhi è comprensibile solo in connessione con la rinascita classica maturata nei confini dell'arte bizantina nei secoli dopo il Mille è invece un fenomeno esploso nel periodo compreso fra l'avanzato VI secolo e gli inizi dell'VIII, proprio quando nella visione condivisa dal nostro storico dell'arte cade la fase di piena decadenza della forma antica.

Con questi presupposti, come può credere Venturi che i volti dell'*Anunciazione* che sbucano in cima alla parete palinsesto, quei volti che "sembrano due grandi petali di rosa tra i calcinacci multicolori del muro di fondo a destra dell'abside"²¹ possano essere della fine del VI secolo (figg. 1, 2)?²²

Anche Giacomo Boni, l'archeologo che scopre Santa Maria Antiqua, era incredulo; i caratteri classici del volto dell'angelo, secondo lui, sarebbero stati a proprio agio in altri tempi, in altre temperie, fra le pitture della Roma antica o della Roma rinascimentale, ma non nell'aspro primo Medioevo.²³

Boni era, però, un archeologo. Sapeva individuare gli strati che gli

squadrava dinanzi lo scavo e non poteva confondere la sequenza degli intonaci dipinti sovrapposti l'uno sull'altro sulla parete.

Dovette credere, se non ai suoi occhi imbevuti della cultura storico-artistica del tempo, agli esiti dell'analisi condotta direttamente sugli affreschi. I due frammenti con i volti dell'angelo e della Vergine, che, si ricordi, per la freschezza dei caratteri classici della loro pittura suggerivano allo scopritore ben altre sistemazioni, erano sigillati fra il primo strato e il terzo. Inesorabilmente, l'*Annunciazione* era da datare in mezzo, fra l'astrattizzante raffigurazione della Vergine Regina dove non era difficile ravvisare un timbro già medievale e le figure dei Padri della Chiesa del terzo strato, anch'esse facilmente identificabili nel loro assetto generale come partecipi della medesima temperie figurativa. Una scheggia, imbevuta di fresco classicismo, diversa e inattesa emerge dalla chiesa in rovina del Foro.

La presenza "differente" che significa l'*Annunciazione*, quell'inaudita impronta ellenistica che la plasma è subito colta. Tuttavia, perché possa dispiegare appieno tutte le direzioni che suggerisce, a proposito ad esempio della provenienza degli artisti o del clima culturale che denuncia, occorre attendere ancora. Gioverà a chiarire il fenomeno dell'ellenismo bizantino l'allargamento delle conoscenze che scaturisce dalle tante scoperte di affreschi, mosaici, argenti, che si moltiplicano nei primi decenni del Novecento nell'area di quello che fu il territorio dell'impero bizantino²⁴ e, più specificatamente a proposito dell'*Annunciazione*, attendere la marea di studi e sistemazioni critiche che si avranno in seguito, sulla spinta delle pionieristiche proposte di un'Avery²⁵ e di un giovanissimo Kitzinger.²⁶ In questo modo siamo giunti a metà degli anni trenta.

In anni precedenti, sulla scia della memoria ancora fresca della scoperta, non mancarono studi e pubblicazioni, anche molto importanti sul complesso pittorico di Santa Maria Antiqua. La monumentale monografia di de Gruneisen ne è il culmine,²⁷ ma ugualmente significativi sono i contributi di Wilpert,²⁸ assai utili in sé

3.
Roma, Santa Maria Antiqua,
parete palinsesto, *Angelo bello*.



e strumento di studio imprescindibile anche per la documentazione visiva che offrono, specialmente sulla parete-palinsesto. Da ricordare che quella documentazione è frutto di una scelta basata non sull'uso della semplice fotografia, ma della fotografia acquerellata, frutto della sinergia fra lo sguardo dello storico dell'arte e iconografo come era Wilpert e della sensibilità artistica di un pittore come Tabanelli. Le foto acquerellate Wilpert-Tabanelli hanno il pregio di rendere la gamma cromatica delle opere e di superare dunque il limite proprio della foto in bianco e nero.²⁹

Sul crinale del nostro discorso, l'incontro più fruttuoso riguarda però la

presentazione degli affreschi da parte di Pietro Toesca nel primo volume del suo *Medioevo*:³⁰ chiara, sintetica, lucida. In quelle pagine la sequenza degli strati sulla parete palinsesto viene data in modo corretto;³¹ la lettura stilistica dei dipinti esistenti nella chiesa rivela, come sempre, un occhio acuto e equilibrato; l'individuazione dei problemi che pone la scoperta di rara penetrazione critica.

Limitando il cono dell'analisi alla parete palinsesto, Toesca riconosce in essa l'estesa presenza bizantina rappresentata non in modo monolitico, ma nella molteplicità delle sue varie tradizioni artistiche, ora più aderenti alle forme classiche, ora da esse di-

4.
Roma, Santa Maria Antiqua,
parete palinsesto, *Angelo bello*. (TAV. XXI)



vergenti. In proposito, il pensiero del grande medievista italiano è mirabilmente condensato in queste righe: "Ma nel gruppo stesso degli affreschi che più sicuramente si possono dire bizantini non appare lo svolgersi d'una sola tradizione artistica né vi è una tale *successione logica* di forme stilistiche che conduca per sé medesima, a stabilire almeno approssimativamente la successione cronologica dei diversi dipinti: vi concorrono invece, *succedendosi quasi disordinatamente*, delle tendenze artistiche così diverse che certi dipinti i quali, per il loro stile, si crederebbero d'età assai remota sono posteriori ad altri che si potrebbero giudicare più recenti".³²

Toesca deve accettare l'evidenza della successione *non logica*, che si produce *quasi disordinatamente*, senza che ne fosse prevedibile la presenza alla luce del quadro delle conoscenze che si avevano fino ad allora; si piega a riconoscere la presenza dell'*Annunciazione* "di stile tutto classicheggiante, come appare specialmente nella figura quasi femminile dell'angelo ... d'ideale bellezza di forme, d'impasto potente e morbido nel colorito".³³ serrata fra la *Madonna regina* e i Padri della Chiesa, dipinti più vicini fra loro che non rispetto all'*Annunciazione*, in quanto uniti dal-

la distanza che ciascuno scava rispetto al suo "naturalismo antico", adottando un "colorito" che "non ha più nulla dell'impressionismo classico".³⁴

Torniamo ad Adolfo Venturi.

Come abbiamo appurato, egli rivolge molta attenzione al complesso delle pitture di Santa Maria Antiqua e non gliene sfugge l'importanza, se giunge ad affermare: "non ostante lo stato rovinoso in cui queste e tutte le altre si trovano, è il maggior monumento pittorico dell'alto medioevo".³⁵

Ma qual è il punto di forza della sua trattazione? Certo, esso non consiste nell'inseguire piste erudite, né nell'accumulare messe di dati ma nella capacità di comprendere le pitture, di accorparle sulla base dello stile, di inserirle all'interno del sistema interpretativo di cui dispone sulla base delle sue conoscenze storico-artistiche e delle sue convinzioni.

Venturi seppe delle stratificazioni dei dipinti in modo approssimativo; a proposito della parete palinsesto inverte il secondo e terzo strato, con la conseguenza che l'*Annunciazione* risulta agganciata al terzo e non al secondo strato;³⁶ tuttavia, ciò che scaturisce, leggendo le pagine dell'opera, è l'impressione vivida delle sue visite fruttuose in Santa Maria Antiqua e la

sua capacità di decifrare i segni stilistici degli affreschi, che dobbiamo immaginare maturasse in lui, stando in loro presenza.³⁷

La presentazione dei dipinti è frutto, in ultima analisi, dell'esercizio dello storico dell'arte che necessita di stare davanti all'opera, che è sensibile al declinare dei diversi linguaggi figurativi e talmente soggiogato da essi da non riconoscere nelle figure che comprende così a fondo sotto il profilo formale i personaggi propri della scena dell'*Annunciazione*. Il volto dell'angelo che definisce felicemente "il più bel frammento greco",³⁸ diventa per Venturi "una testa muliebri grandiosa, veramente giunonica, dalle piccole labbra, dalle rosee carni dolcemente sfumate ..." (figg. 3, 4).³⁹

La lettura degli affreschi in termini esclusivamente stilistici dice della qualità dello storico dell'arte e ci persuade che Venturi può costruire una sequenza cronologica "logica" "ideale", rispondente alla visione critica generale alla quale aderiva, proprio a causa di queste due ragioni concomitanti: da una parte, grazie alla profonda comprensione del fatto formale che egli manifesta, dall'altra per l'intrinseca debolezza delle informazioni di tipo storico e archeologico di cui dispone. Non tiene conto dell'oggettivo termine *ante quem* che rappresenta l'abbandono della chiesa, verificatosi nell'avanzato IX secolo, per qualsiasi cosa riguardi Santa Maria Antiqua e dunque anche per il suo apparato pittorico,⁴⁰ né, come si è chiarito nelle pagine precedenti, egli ha precise conoscenze dell'esatta successione degli strati della parete palinsesto.

In base a queste condizioni, Venturi "stravolge" i dati oggettivi e può approdare a una datazione degli affreschi bizantino-ellenistici da poco scoperti all'XI e XII secolo, in perfetta sintonia con quella stagione della rifioritura dell'arte classica che egli conosce e apprezza.

In questo modo, è salva l'impalcatura "logica" della successione degli stili, ed è rispettata quella direzione lineare avvistata molto spesso dagli storici dell'arte anche moderni come modello interpretativo per la comprensione dello svolgimento della Storia dell'arte nei secoli, quel model-

lo che consiste nel prevedere uno sviluppo coerente dei fatti dell'arte, un cammino senza salti, secondo una visione di tipo teleologico. Riguardo a Venturi e al Medioevo, ciò significa vedere tutta intera, in maniera compatta, prima la parabola della decadenza dell'arte antica e poi quella della sua rinascita.

Risponde a questa logica la costruzione dell'intera impalcatura delle datazioni, scaturita alla confluenza fra elaborazioni in proprio e/o aderendo di volta in volta alle proposte altrui.

Quando Venturi tratta della famosa *Genesi di Vienna*, sceglie la cronologia del VI secolo⁴¹ e non quella del IV, proposta da Franz Wickhoff, ma diversamente dallo studioso viennese, proteso a cogliere nelle miniature germi di novità e bellezza di ascendenza classica,⁴² Venturi disconosce questo giro d'orizzonte e, anzi, giustifica la datazione del codice al VI secolo per via del carattere troppo rozzo e "innaturale" delle sue miniature.⁴³

Ancora un altro esempio. Agli occhi di Venturi, il celebre dipinto con la *Madonna e il Bambino* della catacomba di Priscilla appare pervaso da un gran piglio classico e perciò, secondo lui, non può essere coevo alla figura di orante di Callisto del III secolo "dalla forma decaduta", né può essere vicino all'orante di via Salaria della prima metà del IV, ma deve essere del II secolo.⁴⁴ Oggi sappiamo invece che la sua esecuzione risale alla prima metà del III.

I nodi sono venuti al pettine.

Occorre accettare che la forma ancora classica del pannello di Priscilla sia coeva all'avanzare della "forma decaduta" dell'orante della catacomba di Callisto.

Leggendo le pagine di Venturi sono emersi due fra i problemi che saranno cruciali nello sviluppo critico del Novecento riguardo allo statuto dell'arte fra Tarda Antichità, Medioevo e Bisanzio: la questione della decadenza dell'arte e lo scandalo della coesistenza, anche in senso cronologico, di linguaggi figurativi diversi o opposti.

Per Venturi, la decadenza si misura sulla distanza dall'antico e il ruolo di opera-manifesto è assunto dall'arco

di Costantino. In proposito scrive: "Si tornava all'antico senza più saperlo comprendere o imitare. Come in ogni epoca di decadenza l'arte cerca di coprire la povertà sua chiedendo in prestito la porpora ai felici manti di altri tempi. Gli scultori dell'era costantiniana provarono di attillarsi con antiche spoglie".⁴⁵

Da parte sua, anche Riegl, che elabora nello stesso giro di anni il suo sistema interpretativo affidato a *Spättrömische Kunstindustrie* sceglie come opera-manifesto l'arco di Costantino; anche Riegl accoglierà questa pietra dello scandalo come opera simbolo, difficile ma fatale per rovesciare schemi interpretativi divenuti consueti, per frantumare quadri omogenei, rivoluzionando gli assetti tradizionali, a favore di una concezione pluralistica, atomizzata, autonoma, non gerarchizzabile dei fenomeni dell'arte. Riegl non difende le sculture costantiniane col conquistare faticosamente al territorio del classico qualche briciola di rilievo meno ostico; non mendica cittadinanze impossibili e patenti di armonia e classicità a un linguaggio che invece vede per quello che è: duro, disarmonico, rozzo, a giudicarlo appunto sulla base dei canoni del linguaggio classico, e però efficace, eloquente, significativo se rapportato al proprio tempo, frutto di cambiamenti epocali.⁴⁶

Diversamente, da paladini della misura classica, Venturi, ma anche Toesca,⁴⁷ ma anche Berenson,⁴⁸ e tanti altri storici dell'arte del Novecento, sono impermeabili nei riguardi della categoria dell'anticlassico rappresentato dai rilievi costantiniani dell'arco eretto dal senato di Roma per l'imperatore vincitore su Massenzio nel 312.

Tuttavia, nella parabola della decadenza si aprono dei varchi che Venturi avvista innanzitutto nel germogliare dell'arte cristiana. È ad essa che arde un destino pieno di futuro, non solo nei riguardi dei processi formali ma anche grazie all'incalzare delle nuove immagini, per il lavoro che porta alla grande costruzione del nuovo e diverso mondo iconografico, quel mondo che si svilupperà fino alla modernità.⁴⁹ Oltre all'arte cristiana, avanza la cerchia di quei popoli latini che raccolsero l'eredità dei se-

coli precedenti per trasmetterla al mondo moderno.⁵⁰

In questo quadro, incentrato su una visione teleologica, all'interno del quale il motore è dato dall'arte classica, nelle sue due polarità, l'antica e la moderna, il ruolo del Medioevo viene così indicato: "Tutta l'arte del medioevo tenne di mira le forme dell'arte classica quasi disfatta nei bassi tempi e tutte le idee, ch'ebbero svolgimento nel medioevo si trovano almeno in embrione, nel periodo che corre da Costantino a Giustiniano".⁵¹

Come si vede, la bestia nera è la disfatta dell'arte classica che si ha nei bassitempi, nel III e IV secolo, quando "l'arte non era più capace di grandi sforzi, era stanca e vecchia"⁵² e quando, in una visione di tipo organicistico e vasariana, "l'arte ritorna bambina ai suoi metodi primitivi".⁵³

Ma, si ricordi, quello è anche il tempo in cui sorge l'arte cristiana che nello scorrere del Medioevo, costantemente sarebbe destinata a tenere di mira "le forme classiche".⁵⁴

In ultima analisi, i lunghi secoli del Medioevo, in seno al manifestarsi di tutte le arti, la pittura monumentale, gli affreschi, i mosaici, ma anche l'arte della miniatura e l'architettura, sono intesi come eternamente nostalgici del classico dal quale sono ora più vicini ora più lontani, e inesorabilmente chiamati a una manovra di avvicinamento sempre più stretta, secondo un duplice andamento complessivo. Come già detto, nella prima fase, durante il corso dell'alto Medioevo fino al X secolo, si tratta di un lento ma progressivo allontanamento dall'ideale classico quanto meno negli esiti, seppure rimanga sempre latente il misurarsi con esso; successivamente, a cominciare dal secolo cerniera che è il X secolo, si risale mano mano la china.⁵⁵

Non mancano prove di questa dialettica, ovunque si producano opere e manufatti artistici ma è a Roma che senza tentennamenti si ravvisa il centro indiscusso della strategia a favore della resistenza al barbarico, alla decadenza, all'anticlassico. A Roma, dove i suoi mosaici, i suoi dipinti monumentali, i suoi libri miniati, formano un baluardo a difesa della continuità e della tradizione. A Roma do-

ve l'arte torna all'antico, s'ispira ai grandi esemplari e li rinnova "Nel silenzio, nell'oscurità dell'alto medioevo, in cui l'arte romana assimilò le forme greche e orientali, le trasmise con le proprie tradizioni, ognor vive, a tutto l'occidente".⁵⁶

Non possiamo dimenticare che poco prima della pubblicazione dei primi due volumi della *Storia dell'Arte Italiana* di Adolfo Venturi aveva visto la luce *Spätrömische Kunstindustrie*, opera destinata a sdoganare definitivamente il concetto di decadenza nel campo dell'operosità artistica quanto lenta a farsi strada ed essere assorbita nel mondo della cultura degli storici dell'arte. Guardando alle date, possiamo concludere che Venturi non potette avere fra le mani l'opera di Riegl, mentre da parte sua, uno studioso come Pietro Toesca mostra di conoscerla ma non supera ugualmente l'idea della possibilità della decadenza in arte.⁵⁷

Per la seconda questione, a proposito della direzione lineare o meno del corso dei fatti dell'arte, conviene tornare a quell'evento che fu l'apparizione dell'"angelo bello", all'interno della scoperta sensazionale degli affreschi in Santa Maria Antiqua.

Oggi sappiamo che la datazione dell'*Annunciazione* si radica nell'avanzato VI secolo. Una tale cronologia irrompe, però, in modo così inaspettato da sparigliare le carte dello sviluppo dell'arte bizantina così come era concepita alle soglie del Novecento e da imporre un riassetto nuovo alla luce di uno scenario diverso, incentrato sulla necessità di contrapporre alla visione linearistica che impronterebbe lo svolgimento della Storia dell'arte una visione alternativa, basata sulla consapevolezza che lo svolgimento dei fenomeni artistici può accogliere strutture formali diverse o opposte, che, per esempio, la categoria del classico può convivere insieme all'anticlassico.

In questo modo siamo finiti dentro uno dei problemi cogenti, al centro della riflessione critica del Novecento nei riguardi delle espressioni artistiche della Tarda Antichità, del Medioevo, di Bisanzio, avendo maturato la consapevolezza che lo schema di sviluppo non è lineare ma a grappoli,

non ordinato, ma anarchico, non unitario ma duale.

Venturi riesce ancora a non "vedere" il problema, riuscendo a svincolare a proposito della cronologia dei dipinti bizantino-ellenistici di Santa Maria Antiqua, disponendoli, come s'è visto, nel modo che gli detta la logica degli stili sullo schema interpretativo che prevede un percorso dell'arte prima soggetto alla decadenza e poi alla rinascita.

Diversa è la posizione di Pietro Toesca. Egli non può sottrarsi all'evidenza imposta dalla successione degli strati che offre la parete-palinsesto; accusa il colpo dato dalla presenza di una pittura di timbro classico-ellenistico incapsulata fra due dipinti dalla datazione certa, fra la *Madonna regina* della metà del VI secolo e le figure dei Padri della Chiesa della metà del VII.

Toesca comprende ma non tematizza il problema che pure avverte.

Perché quel problema che è la latitudine della "non contemporaneità di ciò che è contemporaneo" sia avvistato correttamente nell'età tardoromana, medievale ma anche romana, perché si focalizzi e si articoli, occorre attendere la messa a fuoco sempre più lucida e appropriata svolta da Pinder, da Brendel, da altri ancora, a cominciare dal 1926 e secondo direzioni interpretative che non è detto siano da ritenere definitivamente chiuse.⁵⁸

Venturi procede nella sua *Storia dell'Arte Italiana*, narrando; informa col passo del racconto; intreccia i dati delle opere, dell'iconografia, dello stile con le fonti, avendo presente le concezioni che man mano andavano maturando, specie in seno all'orizzonte di pensiero generato nel e col cristianesimo.⁵⁹

Punto obbligato è però l'analisi delle immagini. L'abbiamo seguito a Santa Maria Antiqua. Si parte da lì, dalle opere esistenti che sono davanti allo sguardo di chi le osserva. Per rendere il senso di quelle presenze, Venturi non si serve di un'impalcatura critica di ordine generale che c'è ma rimane sullo sfondo: l'incanala nel circuito verbale della descrizione, la quale talvolta e non raramente

ha un prezioso rimando nelle foto.⁶⁰

Vivide, prensili sono le descrizioni, di figure, scene, panneggi, abbigliamenti, elementi formali, colori. All'interno del perimetro della descrizione spesso scatta il brillio della metafora, gira talora vorticoso la giostra delle immagini.

È questa la scelta di fondo della critica d'arte di Adolfo Venturi. Essendo la descrizione e l'uso della metafora strumenti critici a tutti gli effetti, ne sono destinatarie tutte le opere: della "decadenza" e della risalita verso il classico, senza gerarchie, purché depositarie di significato: le sculture dell'arco di Costantino e per contrasto i rilievi della colonna di Traiano,⁶¹ le miniature dell'*Evangelario* di Rossano⁶² o della *Bibbia* di Carlo il Calvo a San Paolo fuori le mura,⁶³ e ancora la serie dei mosaici di Roma, dal mosaico dei Santi Cosma e Damiano (526-530) a quello della basilica di San Marco (827-844).

Piace, per un momento, rincorrere la descrizione delle nuvole potenti sospese al colmo dell'abside nella basilica dei santi medici nel Foro romano che nel cielo del mosaico della cappella di San Venanzio s'avvita in quel folgorante "sembrano lumache striscianti fuor dal nicchio".⁶⁴ L'interno dell'oratorio di San Zenone nella basilica di Santa Prassede è "tutto splendente: un gran tessuto d'aurea paglia"⁶⁵ e "come la fenice, che posa sulle palme delle absidi musive, sempre rinasce e vola verso il sole"⁶⁶ così è vitale l'arte romana nel corso del Medioevo, come mostra l'esempio di San Zenone prima del Mille. Il senso di rinascita dell'arte dopo l'oscura stagione della sua negazione ad opera dell'iconoclastia viene affidato ad una vigorosa immagine-metafora: "Come dopo la pioggia ride il verde degli alberi e s'ingemmano le rocce sotto l'arcobaleno, così dopo la tormenta iconoclastica l'arte si parò tutta a festa".⁶⁷

Nel congedarci dal Venturi ospite di Santa Maria Antiqua, ascoltiomolo mentre sosta all'interno del presbiterio e subito al suo esterno: "Ma la maniera facile, robusta nelle scene della Passione, manierata e sfiata in queste delle transenne, diviene potente nel pilone di destra, là dove si rappre-

senta la santa (H AΓIA COΛOMQNΗ), la madre dei Maccabei e EΛΕΑΖΑΡ e i sette loro figli; la Santa, tutta raccolta nel manto, con le mani aperte e stese in avanti, a forti riflessi di luce, sta in mezzo alle altre figure de' figli abbronzate, rischiarate fortemente da chiazze gialle di sole. In quelle magiche pennellate, nell'agitarsi della famiglia intorno alla madre, nello scorcio delle facce infiammate, si rivela un Rembrandt bizantino".⁶⁸

Accade così che nel fuoco del giudizio critico viene scavalcata la rigidità dei confini teorici e d'un colpo anche Venturi, sacerdote come tanti altri del suo tempo e del tempo a venire, del modello dello sviluppo linearistico della Storia dell'arte, pratica una delle forme possibili della contemporaneità del non contemporaneo.

Allontanandoci da Santa Maria Antiqua, porteremo con noi l'impressione potente e indelebile di aver incontrato un Rembrandt bizantino, un Rembrandt del VII secolo.

Note

¹ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, I, *Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano*, Milano 1901; II, *Dall'arte barbarica alla romanica*, Milano 1902.

² Gli Atti del Convegno di cui fa parte il presente contributo dimostreranno in modo eloquente la statura dello storico dell'arte e i vari contesti culturali a lui contemporanei. Non ho potuto partecipare ai lavori del Convegno perché impegnata nella "Missione di studi, conservazione e valorizzazione" dell'Università degli studi della Tuscia-Viterbo, incaricata nella regione della Cappadocia e, in particolare, nell'area relativa alla chiesa dei "Quaranta Martiri" a Sahinefendi presso Mustafapasa, nel territorio di Ürgüp (M. ANDALORO, relazione presentata al Simposio internazionale tenutosi ad Iznit, 28 maggio-1 giugno 2007, in c.d.s.). Ad apertura di queste pagine piace ricordare che Venturi nel lamentare la scomparsa della "grande pittura parietale ... presso i Bizantini" che era totale ai tempi in cui scriveva (VENTURI 1902, p. 368) e dopo un bilancio delle tante testimonianze pittoriche documentate e perdute, conclude: "ma oggi non si citano come superstiti fuorché le pitture delle cappelle d'Urgap in Cappadocia, incertamente illustrate dal Texier" (*Ibidem*, p. 370). Sono poche parole ma sufficienti a dare la misura di due fenomeni. Da una parte quale mancanza di studi gravasse sulla Cappadocia agli inizi del XX secolo, su quella regione che i viaggi sistematici e gli studi di G. De Jerphanion avrebbero rivelato da lì a pochi decenni (G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappa-*

doce: une nouvelle province de l'art byzantin, Parigi 1925-1942, rist. G. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin: les églises rupestres de Cappadoce*, a cura di C. JOLIVET-LÉVY, Londra 2007), e, dall'altra, come Venturi, nonostante ciò, avesse conoscenze di quelle - allora - remote pitture sicché non manca di menzionarle, come presenze preziose all'interno di un mare di testimonianze perdute. Oggi, queste pagine non sarebbero giunte fino agli Atti del Convegno se Mario D'Onofrio non l'avesse voluto oltre ogni limite. Gliene sono grata.

³ A. RIEGL, *Die spätömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Vienna 1901; traduzioni italiane *Industria artistica tardoromana*, con nota introduttiva di S. BETTINI, Firenze 1953; *Arte tardoromana*, traduzione, notizia critica e note di L. COLLOBI RAGGHIANI, Torino 1959.

⁴ J. STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Lipsia 1901. L'opera non è stata mai tradotta in italiano, eppure il suo influsso fu considerevole nel mondo degli studi anche italiani.

⁵ D. AINALOV, *Ellenistischeskie osnovy vizantijskogo iskusstva*, San Pietroburgo 1900. Al libro, dal titolo assai eloquente, fu preclusa in Occidente una accoglienza adeguata a causa dell'inaccessibilità della lingua. L'accesso alla tesi di fondo passava attraverso il breve sommario composto da O. Wulff, in "Repertorium für Kunstwissenschaft" xxvi, 1903, pp. 35-55, fino a quando non si giunge alla sua traduzione in inglese a cura di C. Mango: D. AINALOV, *The Hellenistic origins of Byzantine art*, translated from the Russian by Elizabeth Sobolevitch and Serge Sobolevitch, a cura di C. MANGO, New Brunswick 1961.

⁶ M. ANDALORO, *1900-1901: la tarda antichità al bivio*. Riegl, Ainaloff, Strzygowski, in *Alois Riegl (1858-1905) un secolo dopo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, Istituto Archeologico Germanico, Istituto Storico Austriaco, 30 novembre 2005), in c.d.s.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Per un bilancio complessivo sulla scoperta di Santa Maria Antiqua e sulla personalità di Boni, cfr. da ultimo gli Atti del Convegno progettato e realizzato per il centenario della scoperta: *Santa Maria Antiqua al Foro Romano: cento anni dopo*, Atti del Colloquio Internazionale, a cura di J. OSBORNE, J. RASMUS BRANDT, G. MORGANTI (Roma 2000), Roma 2005. I dipinti murali di Santa Maria Antiqua sono stati e continuano a essere oggetto di una campagna di studi e documentazione da parte di chi scrive nell'ambito di progetti PRIN (PRIN 1998: *Per una banca dati della decorazione parietale (dipinti e mosaici) a Roma e a Bisanzio (IV-XIV secolo)*. Fonti, materiali costitutivi, modalità tecnico-esecutive; PRIN 2000: *Per una banca dati delle pitture (mosaici parietali, dipinti murali, tavole) a Roma e a Bisanzio (IV-XV secolo)*. Fonti, materiali costitutivi, tecniche d'esecuzione; PRIN 2002: *Banca dati dei dipinti (mosaici parietali, dipinti murali, tavo-*

le) e delle sculture in Italia e a Bisanzio (IV-XV secolo). Immagini, fonti, materiali costitutivi, tecniche d'esecuzione), coordinatore nazionale Maria Andaloro.

⁹ VENTURI 1902, p. 250.

¹⁰ Il primo blocco occupa le pp. 250-258; il secondo le pp. 377-382.

¹¹ Quando Venturi scrive, il dipinto presentava ancora la figura che offre la corona con il volto nascosto dallo strato superiore, figura nella quale Venturi individua uno dei magi. Da notare come la foto della parete-palinese pubblicata da Venturi (1902, fig. 271, p. 383), sia una delle prime realizzate e che corrisponde allo stadio antecedente all'asportazione di quella porzione di affresco appartenente al quarto strato (705-707) che ha consentito la scoperta della testa dell'angelo, di cui era alla luce la figura dal collo alle ginocchia. Per la "musealizzazione" a cui è stata piegata la parete palinese, cfr. M. ANDALORO, *La parete palinese: 1900, 2000, in Santa Maria Antiqua al Foro Romano ... 2005*, pp. 97-111.

¹² Prima di presentare i dipinti di Santa Maria Antiqua, Venturi cita una serie di opere concentrate per lo più a Roma: l'affresco con *Sant'Agostino* rinvenuto negli scavi condotti sotto la cappella del *Sancta Sanctorum*, frammenti di affresco nella catacomba di Generosa e quelli di San Saba, il pannello con la Vergine fra due sante nel "sotterraneo" della basilica dei Santi Cosma e Damiano o l'altro con soggetto affine negli ambienti sotterranei della basilica dei Santi Silvestro e Martino (VENTURI 1902, pp. 247-250). Occorre precisare che la lettura in direzione romana accolta da Venturi è oggi superata a favore di una situazione figurativa dagli ingredienti più miscelati fra i quali non è lieve il peso dell'incidenza offerta dall'orizzonte orientale di ascendenza siriana e palestinese, come è palese nella *Crocifissione* della cappella di Teodoto dalle significative affinità compositive, tipologiche e di timbro stilistico con la palestinese icona con la *Crocifissione* conservata nel monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai.

¹³ VENTURI 1902, p. 376.

¹⁴ *Ibidem*, p. 377. I dipinti bizantini di Santa Maria Antiqua sono presentati dopo quelli di San Saba e prima del complesso pittorico di San Pietro al Monte a Civate.

¹⁵ Da notare che Venturi non riconosce la scena dell'Annunciazione, ritenendo il volto dell'angelo un volto femminile.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 377-382.

¹⁷ Per un'idea generale della parete palinese e delle pitture di Santa Maria Antiqua, cfr. P. ROMANELLI, P. J. NORDHAGEN, *S. Maria Antiqua*, Roma 1964, e gli studi di Nordhagen, fra i quali in particolare: P. J. NORDHAGEN, *The earliest decorations in Santa Maria Antiqua and their date*, in "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia" 1, 1962, pp. 53-72; IDEM, *The frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome*, ivi, 3, 1968; IDEM, *Saint Maria Antiqua: the frescoes of the seventh century*, ivi, 8, 1978, pp. 89-142.

¹⁸ Cfr. VENTURI 1902, p. 250, n. 1.

¹⁹ G. MCN. RUSHFORTH, *The Church of S. Maria Antiqua*, in "Papers of the British School at Rome", 1, 1902, pp. 1-123, in part. p. 73. Rushforth è il primo direttore della Scuola Britannica di Roma. Testimone della scoperta degli affreschi, è autore di un pezzo entusiasta, pubblicato sul "Times" del 9 gennaio 1901, laddove ricorre la famosa definizione dei dipinti di Santa Maria Antiqua come "Cappella Sistina" del Medioevo.

²⁰ Cfr. ROMANELLI, NORDHAGEN 1964.

²¹ VENTURI 1902, p. 377.

²² La cronologia dell'Annunciazione è stretta fra quella del primo strato con la Vergine regina in trono col Bambino originariamente fra due angeli, offrenti corone, e lo strato coi Padri della Chiesa databili alla metà del VII secolo. Oggi si è propensi a collegare l'affresco con la trasformazione dell'ambiente romano imperiale in chiesa, evento da collocare con ogni probabilità negli anni di Giustino II (565-578). Cfr. da ultimo ANDALORO 2005.

²³ *Ibidem*.

²⁴ M. ANDALORO, *L'ellenismo a Bisanzio: a Roma, a Costantinopoli, nel Novecento*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del Convegno internazionale di studi, a cura di A. C. QUINTAVALLE (Parma 2003), Milano 2006, pp. 96-116.

²⁵ M. AVERY, *The Alexandrian style at Santa Maria Antiqua, Rome*, in "The Art Bulletin" VII, n. 4, giugno 1925, pp. 131-149.

²⁶ E. KITZINGER, *Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Monaco 1934.

²⁷ W. DE GRÜNEISEN, *Sainte-Marie-Antique*, Roma 1911.

²⁸ J. WILPERT, *Sancta Maria Antiqua*, in "L'Arte" 13, 1910, pp. 1-20, 81-107; IDEM, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Friburgo 1916.

²⁹ M. ANDALORO, A. GHIDOLI, A. IACOBINI, S. ROMANO, A. TOMEI, *Fragmenta Picta*, in *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, catalogo della mostra (Roma 1989-1990), Roma 1989, pp. 13-19, in part. pp. 15-16; G. BORDI, 1900-1916. *Giuseppe Wilpert e la scoperta della pittura altomedievale a Roma*, in *Giuseppe Wilpert (1857-1944) esponente della "scuola romana" di Archeologia Cristiana*, Atti del Simposio internazionale, a cura di S. HEID (Roma 16-20 maggio 2007), in c.d.s.

³⁰ P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana, Il Medioevo*, vol. 1, *Dalle origini cristiane alla fine del secolo VIII*, Torino 1927, pp. 222-228.

³¹ Si ricordi che per Venturi lo strato pittorico pertinente l'Annunciazione era il terzo e non il secondo: VENTURI 1902, pp. 256-257.

³² TOESCA 1927, p. 222. La lettura dello studio è correlata a quella foto Anderson, dal taglio divenuto canonico (fig. 130 a p. 223).

³³ *Ibidem*, p. 224.

³⁴ *Ibidem*, pp. 223-224.

³⁵ VENTURI 1902, p. 250.

³⁶ *Ibidem*, p. 256.

³⁷ Queste osservazioni tengono conto anche del fatto che la documentazione fotografica a cui Venturi poteva avere accesso doveva essere assai limitata. Cfr. G. MORGANTI, *Giacomo Boni e i lavori di Santa Maria Antiqua: un secolo di restauri*, in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano...* 2005, pp. 11-30.

³⁸ VENTURI 1902, p. 377.

³⁹ *Ibidem*. L'aspetto femminile è colto anche da Toesca che definisce l'angelo "figura quasi femminile" (TOESCA 1927, p. 224).

⁴⁰ I dati storici e le fonti noti allo storico dell'arte in VENTURI 1902, p. 250. Si tratta di un quadro inesatto e sfocato.

⁴¹ VENTURI 1901, pp. 355-360.

⁴² W. RITTER VON HARTEL, F. WICKHOFF, *Die Wiener Genesis*, Vienna 1895. Per la posizione verso l'arte bizantina di Wickhoff e degli altri storici dell'arte all'ombra della "Scuola di Vienna", M. ANDALORO, *Bisanzio e il Novecento*, in *Splendori di Bisanzio: testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, a cura di M. ANDALORO, Milano 1990, pp. 55-67.

⁴³ VENTURI 1901, pp. 359-360.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 55.

⁴⁶ RIEGL 1959, pp. 74-81.

⁴⁷ Analizzando i rilievi costantiniani dell'arco di Costantino a paragone con le parti di età antonina, Toesca conclude che "Per quanto si ammetta una vera divergenza di intenti estetici fra le sculture costantiniane dell'arco e le altre, è impossibile negare che nelle prime si manifestino una decadenza e un immiserirsi della coscienza e dei mezzi che l'arte aveva posseduti": cfr. TOESCA 1927, p. 60 e n. 47.

⁴⁸ B. BERENSON, *L'Arco di Costantino o Della decadenza della forma*, Milano 1952.

⁴⁹ VENTURI 1901, p. 59. In modi assai semplici, s'adombra anche nelle pagine della *Storia dell'Arte* di Venturi la convinzione che l'arte cristiana sia per le nuove immagini miniera inesauribile aperta alla modernità. Per posizioni che a una prima lettura sembrano spregiudicate, cfr. Régis Debray, per il quale la nascita dell'immagine cristiana e la sua difesa nel Concilio Niceno porta a Hollywood, passando per il Barocco: R. DEBRAY, *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*, Parigi 1994; trad. it. *Vita e morte dell'immagine: una storia dello sguardo in Occidente*, a cura di A. PINOTTI, Milano 1999. Per la qualità delle "nuove immagini" cristiane, guardate nel loro ingresso in un osservatorio come Roma, cfr. M. ANDALORO, *L'irruzione delle nuove immagini*, in M. ANDALORO, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, Milano 2006.

⁵⁰ VENTURI 1901, p. 64.

⁵¹ *Ibidem*, p. 68.

⁵² *Ibidem*, p. 56.

⁵³ *Ibidem*, p. 54.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 68.

⁵⁵ In proposito, piace ricordare il ragionamento fatto a proposito dell'*Evangelario* di Lotario, laddove si confrontano le sue miniature con la Bibbia di Carlo il Calvo, e se ne ravvisa un grado stringente di affinità, per avvertire tuttavia che sono "scadenti al paragone di quelle ... e non dimostrano lo stesso studio o la stessa ispirazione dell'antichità classica, quantunque sulle arcate dipinte si veggano centauri in atto di trafigger lepri, e piccoli uccelli che volano a dissetarsi nei vasi", cfr. VENTURI 1902, pp. 305-306. È palese come la linea dell'antichità contempli diversi livelli, il livello della struttura formale, ma anche quello del repertorio delle immagini e dei motivi, come si evince chiaramente in questo caso.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 344.

⁵⁷ Nell'introduzione al primo volume del suo *Medioevo* Toesca, pur riconoscendo che lo storico dell'arte dovrebbe sempre, come ha fatto Riegl, osservare le variazioni dell'arte nel corso dei secoli, non secondo le proprie preferenze, ma con la consapevolezza che esse corrispondono al mutare degli intenti estetici, afferma che tuttavia "non si può eliminare dai giudizi critici il concetto di decadenza, il quale, ad esempio, si impone a chi osservi quelle età del Medioevo in cui le facoltà creative dell'artista restano del tutto inerti, e l'arte si restringe ad una ripetizione stereotipata di tipi iconografici, che, allontanandosi dalle forme originarie, perdono sempre di più il loro valore di espressione": TOESCA 1927, p. 14, n. 3. Cfr. anche *infra* n. 47.

⁵⁸ Per un quadro generale del problema visto attraverso l'impostazione di E. KITZINGER, *Byzantine Art in the making*, Londra 1977, si rinvia a M. ANDALORO, *Presentazione* a E. KITZINGER, *L'arte bizantina: correnti stilistiche nell'arte mediterranea dal III al VII secolo*, edizione italiana a cura di P. CESARETTI, Milano 1989 (nuova ed. *Alle origini dell'arte bizantina: correnti stilistiche nel mondo mediterraneo dal III al VII secolo*, edizione italiana a cura di M. ANDALORO, P. CESARETTI, Milano 2004); per una rivisitazione della questione nei riguardi soprattutto dell'arte romana, cfr. E. LA ROCCA, *La fragile misura del classico. L'arte augustea e la formazione di una nuova classicità*, in *Storia dell'arte antica nell'ultima generazione: tendenze e prospettive*, Atti del Convegno, a cura di M. BARBANERA (Roma 2001), Roma 2004, pp. 67-116, spec. pp. 68-76.

⁵⁹ Ad apertura del I volume, Venturi, ad esempio, fa subito i conti con le posizioni dei Padri della Chiesa delle origini, Origene, Ottavio, Arnobio, Lattanzio, che, com'è noto, furono assai critici nei riguardi della possibilità delle immagini di culto (VENTURI 1901, p. 2, nota 1) e non trascura le testimonianze più tarde di un Epifanio di Cipro, della fine del IV secolo, o di un fedele iconofilo di Antiochia che alla fine del VI secolo si trova a fronteggiare atteggiamenti potenzialmente iconoclasti da parte di un gruppo di cristiani. Sembra di poter affer-

mare che Venturi manifesti una precoce sensibilità verso la questione delle immagini, questione che è richiamata all'attenzione in tutte le sue stagioni fino al suo compiersi drammaticamente in seno all'iconoclastia, intravista a ragione come l'evento spartiacque per le sorti dell'immagine e questa consapevolezza colpisce ancora di più perché negli anni in cui lo studioso pensa e scrive su questi problemi non sono ancora disponibili la raccolta delle fonti e gli studi che sul tema fioriranno nei decenni successivi.

⁶⁰ Sarebbe interessante analizzare i volumi della *Storia dell'Arte Italiana* alla luce della scelta delle fotografie e interrogarsi, ad esempio, sul rapporto testo-illustrazioni. Sfogliando il primo e secondo volume, per prima cosa non può sfuggire che ci troviamo davanti ai frutti delle prime campagne fotografiche. Nel secondo

volume, a p. XXIII, si avverte: "Le incisioni fototipografiche di questo volume sono in maggior parte tratte da fotografie appositamente fatte e in minor parte ricavate da fotografie di Alinari, Anderson, Braun, Incorpora, Naya, ecc." Raramente possiamo leggere nel campo fotografico un nome, ad esempio, il nome Danese. Poche le sviste. Si segnala che la fig. 73 a p. 90 del primo volume non corrisponde all'interno della chiesa di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, come recita la didascalia, ma a quello del Duomo di Monreale, mentre dal punto di vista generale non può sfuggire lo sfasamento eccessivo che si viene a creare spesso fra la sequenza delle foto e le pagine di testo ad esse relative, con effetti di straniamento fra testo e immagine che vengono a scorrere in questo modo separatamente, ognuno sul proprio binario.

⁶¹ VENTURI 1901, pp. 46, 56.

⁶² *Ibidem*, p. 370.

⁶³ VENTURI 1902, p. 322.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 272.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 288.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 376. L'occasione per la "festa primaverile" è quella de' teneri colori di quelle storie del principio del X secolo, con luci vivide, segnate a colpi fermi, con rigore geometrico". Si tratta dei dipinti frammentati del monastero greco di San Saba a Roma, posdatati ancora una volta, perché pitture come quelle di San Saba sembrano a Venturi incompatibili con i tempi dell'iconoclastia mentre l'età che conviene loro è proprio l'VIII secolo.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 380.