

FARE MOSAICI AL TEMPO DI PASQUALE I. L'ORATORIO DI SAN ZENONE IN SANTA PRASSEDE A ROMA

PAOLA POGLIANI

UDC: 726:27-523.42(450.621)
75.052:7.046.3"09"

Review

Manuscript received: 10. 01. 2019.

Revised manuscript accepted: 12. 02. 2019.

DOI: 10.1484/J.HAM.5.118065

P. Pogliani

Università degli Studi della Tuscia

Dipartimento DIBAF

Blocco F, Largo dell'Università snc, 01100 Viterbo

pogliani@unitus.it

The mosaics of Pasquale I (817-824) transform the architectural surfaces that hold them in pieces of exceptional colourism. Each mosaic maintains a uniform general tone characterized by the repetition of common elements that do not reveal the activity of the various workers certainly engaged on the scaffolding. These are mosaicists who have nourished themselves with specific modalities that oscillate between the reference to early Christian models and solutions borrowed from Byzantium. The latter are explicitly stated in the mosaics of the Saint Zenone chapel in Saint Prassede. It is here that the laboratory of investigation of the techniques of execution of the mosaics took place. The work carried out through the close analysis of the mosaic surfaces has made it possible to highlight the coexistence of different modality of execution and a skilful use of the materials that will be read in relation to the great mosaic work sites of the time of Pasquale I.

Keywords: Mosaic, Byzantium, Pasquale I, Saint Zenone, Rome

Durante il pontificato di Pasquale I si avvia un'intensa attività edilizia accompagnata da una fervida elaborazione di decorazioni monumentali per le quali si predilige il mosaico. In uno stretto arco temporale, fra l'817 e l'824, vengono realizzati i mosaici della basilica di Santa Prassede e dell'oratorio di San Zenone, delle basiliche di Santa

Maria in Domnica e di Santa Cecilia in Trastevere¹. Nei cantieri pascaliani il mosaico è un genere guida scelto per le sue caratteristiche peculiari, che offrono la possibilità di utilizzare il colore in relazione alla luce, ma anche per la preziosità dei materiali costitutivi, composti soprattutto da paste vitree e tessere con lamina dorata. Qualità che,



Fig. 1 Il sacello di San Zenone, veduta dall'interno (Archivio Corpus/Atlante Università della Tuscia)

¹ La cronologia relativa della successione dei cantieri di Pasquale I può essere desunta dal *Liber Pontificalis*. Secondo quanto riferisce il biografo, il cantiere di Santa Prassede (settembre 817 – agosto 818) e la decorazione del sacello funerario di San Zenone (settembre 818 – agosto 819) precedettero quello di Santa Maria in Domnica. Mentre fra settembre 819 e agosto 820 venne avviato il cantiere di Santa Cecilia in Trastevere. LP II, pp. 54-56; A. BALLARDINI, *Fare immagini tra Occidente e Oriente: Claudio di Torino, Pasquale I e Leone VI Armeno*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam. Atti del Convegno internazionale di studi*, Parma, 21-25 settembre 2004, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 194-214.



Fig. 2 Il sacello di San Zenone, veduta dell'interno
(Archivio Corpus/Atlante Università della Tuscia)

nei mosaici di Pasquale I, contribuiscono a trasformare le superfici architettoniche su cui questi si dispiegano in brani



Fig. 3 Il sacello di San Zenone, veduta della volta

di colorismo eccezionale per la ricchezza della gamma cromatica, gli accostamenti virtuosi dei toni, le limpide stesure delle vesti solcate da filari di colore vivace, i volti costruiti con sfumature di rosa e lilla ed illuminati da sprizzanti tessere arancioni e rosse.

Ogni mosaico mantiene un uniforme carattere generale che non svela l'attività delle diverse maestranze impegnate, certamente, sui ponteggi in campagne di lavoro serrate. Sono elementi in comune la costruzione delle figure allungate, avvolte nelle masse delle vesti limitate da un rigido contorno, l'andamento delle pieghe ritmato da linee azzurre, verdi e rosse, gli occhi grandi sbarrati che mostrano un'inerzia espressiva che contrasta con i gesti lievi³. Modalità specifiche che oscillano tra il riferimento a modelli paleocristiani e soluzioni mutuate da Bisanzio, dichiarate, quest'ultime, più esplicitamente nei mosaici dell'oratorio di San Zenone in Santa Prassede (figg. 1-3)³.

E' qui che ha avuto luogo il laboratorio di indagine sulla tecnica d'esecuzione dei mosaici pascaliani⁴. L'integrazione fra le ricerche ha portato a chiarire il rapporto fra lo spazio e

³ I mosaici realizzati all'epoca di Pasquale I (817-824) sono stati studiati soprattutto sotto il profilo storico-critico, ma anche per gli aspetti legati alle modalità esecutive. Per quest'ultimo aspetto si veda P.J. NORDHAGEN, *Un problema di carattere iconografico e tecnico a S. Prassede*, in *Roma e l'età carolingia. Atti delle giornate di studio*, Roma, 3 - 8 maggio 1976, a cura dello Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma, Roma 1976, pp. 159-166; M. BARTOLI, P. GIANSAANTI, F.R. MAINIERI, *I mosaici della cappella di San Zenone*, Tesi per il conseguimento del diploma di idoneità all'esercizio della professione di restauratore presso l'Istituto Centrale del Restauro, XXXIV Corso di Restauro - settore dipinti, Roma, Novembre 1982; M. ANDALORO, *Aggiornamento scientifico e bibliografia*, in G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo, I, Secoli IV-X*, Roma 1987, pp. 213-310; M. ANDALORO, E. ANSELMINI, C. D'ANGELO, *Le vicende e le attività del cantiere musivo*, in *Mosaici medievali a Roma attraverso il restauro dell'ICR 1991-2004*, a cura di M. Andaloro, C. D'Angelo, Roma 2017, pp. 217-233.

³ S. PENNESI, *Santa Prassede*, in M. Andaloro, *Atlante. Percorsi visivi, I, Suburbio, Vaticano, Rione Monti*, (La pittura medievale a Roma, 312-1431. Atlante), Milano 2006, pp. 295-306; R. WISSKIRCHEN, *Zur Zenokapelle in S. Prassede, Rom*, in *Frühmittelalterliche Studien*, 25, 1991, pp. 96-108; C.J. GOODSON, *The Rome of Pope Paschal I. Papal power, urban renovation, church rebuilding and relic translation, 817-824*, Cambridge 2010, pp. 160-172. Sull'assimilazione di modelli tardo antichi e paleocristiani nei mosaici di San Zenone v. G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo, I, Secoli IV-X*, Roma 1965, ed. con *aggiornamento scientifico e bibliografia di Maria Andaloro*, Roma 1987, p. 167; ID., *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, 2 voll., Roma 1967, pp. 239-241; R. KRAUTHEIMER, *Rome. Profile of city, 312-1308*, Princeton 1980, trad. it. *Roma. Profilo di una città, 312-1308*, a cura di B. Crea, G. Scattone, Roma 1981, pp. 166-170; M. W. ASMUSSEN, *The chapel of S. Zeno in S. Prassede in Rome. New aspect on the iconography*, in *Analecta Romana Instituti Danici*, XV, 1986, pp. 67-86. Per i rapporti figurativi con l'orizzonte bizantino si rimanda a C. DAVIS-WEYER, *Die ältesten Darstellungen der Hadesfahrt Christi, das Evangelium Nikodemi und ein Mosaik der Zeno-Kapelle*, in *Roma e l'età carolingia* op. cit. (n. 2), pp. 183-194; B. BRENK, *Zum Bildprogramm der Zenokapelle in Rom*, in *Archivo español de arqueología*, voll. 45-47, 1973-74, pp. 213-221; M. ANDALORO, op. cit. (n. 2), p. 280; G. MACKIE, *The Zeno Chapel: A Prayer for Salvation*, in *Papers of the British School at Rome*, vol. LVII, 1989, pp. 172-199.

⁴ L'indagine ravvicinata del mosaico dell'oratorio di San Zenone e le ricerche condotte sulla decorazione musiva si inseriscono nelle attività in vista del Seminario *Grata più delle stelle, Pasquale I (817-824) e la Roma del suo tempo*, V Seminario, *Mosaici e pitture* (Sapienza, Università di Roma, 13 gennaio 2018), in c. di s.; al comitato promotore (S. Ammirati, A. Ballardini, G. Bordini, M. Caperna, C. Mancho, R. Michetti, R. Santangeli Valenzani, A. A. Verardi) va il mio ringraziamento per avermi affidato questo tema di ricerca. L'analisi del tessuto musivo s'inquadra, in modo particolare, nello studio del monumento volto alla comprensione delle forme architettoniche, dell'apparato scultoreo e decorativo condotto insieme ad Antonella Ballardini. Lo studio sui mosaici ha potuto contare sul supporto offerto dal rilievo tridimensionale realizzato da Marco Carpiceci e da Andrea Angelini per la lettura architettonica dell'ambiente. Si veda M. CARPICECI, M. RUSSO, A. ANGELINI, *The digital model of the S. Zenone chapel inside Santa Prassede in Rome. A case study for the morphological analysis*, in *23rd International Conference on Virtual Systems and Multimedia (VSMM)*, Dublin & Belfast, Ireland, 31st - 4th November 2017, ed. by L. Goodman, Addison, 2017, pp. 239-246.

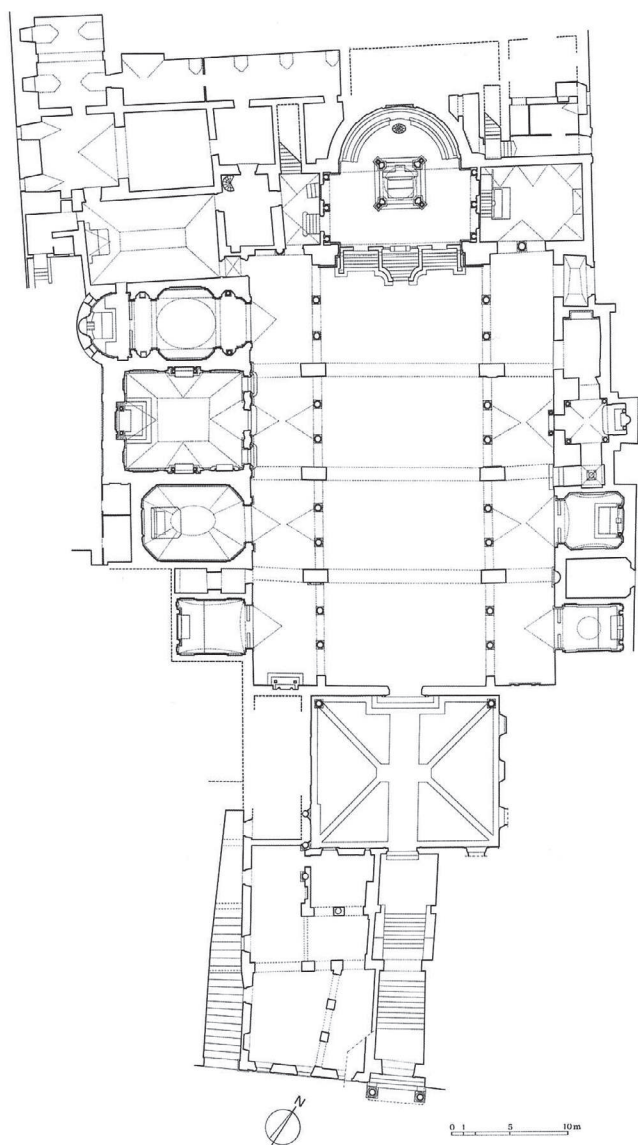


Fig. 4 Pianta della basilica di Santa Prassede (Caperna 2014, fig. 32). Il sacello di San Zenone è affiancato dalla cappella del cardinale de Coëtivy e dall'ambiente delle reliquia della Colonna

gli apparati decorativi mettendo in evidenza la complessità della forma architettonica ed il ruolo del partito musivo all'interno di un sistema unitario che coniuga architettura, scultura e decorazione a mosaico⁵.

L'interno di San Zenone mantiene lo straordinario assetto altomedievale mostrando con vigore l'elaborata articolazione della propria *facies* architettonica e della propria ornamentazione. Se i mosaici della volta, non privi di restauri come



Fig. 5 La nicchia nord nel disegno acquerellato della collezione di Cassiano dal Pozzo, 1630-1640 (Windsor, inv. N. 8930)

vedremo, sono ancora oggi conservati nel loro insieme (fig. 3), quelli delle pareti appaiono in parte muti.

Luogo deputato alla sepoltura di Teodora «episcopa», la madre del pontefice⁶, l'oratorio appare oggi privato di questa funzione a seguito delle trasformazioni che hanno portato ad una nuova sistemazione dell'ambiente riducendo la decorazione musiva delle pareti delle nicchie laterali (figg. 1, 2).

Osservando l'assetto attuale della struttura appare chiaro che le modifiche architettoniche hanno annullato la vocazione funeraria del sacello creando, con l'ulteriore apertura di due porte laterali nelle pareti delle nicchie, un asse di collegamento fra la reliquia della colonna della Flagellazione, posta nell'oratorio nel 1223 dal cardinale

⁵ Per uno studio integrato della decorazione musiva, in rapporto con l'architettura e la scultura architettonica dell'oratorio di San Zenone, v. A. BALLARDINI, M. CAPERNA, P. POGLIANI, *Riposare tra i santi: l'oratorio di San Zenone e di Teodora episcopa, in Grata più delle stelle* op. cit. (n. 4), in c. di. s. e in questo stesso volume A. BALLARDINI, *Scolpire a Roma per Pasquale I (817-824)? L'Oratorio di San Zenone*.

⁶ LP II, p. 64. La dedicazione della basilica e il riferimento alla tomba di Teodora sono anche nella cd. Lapide di Pasquale I o Tavola con i nomi dei martiri, l'epigrafe marmorea di grandi dimensioni in lettere capitali che, composta da due lastre di marmo (marmo giallo e pavonazzetto), è murata all'interno di Santa Prassede. C.G. CODA, *Duemilatrecento corpi di martiri. La relazione di Benigno Aloisi (1729) e il ritrovamento delle reliquie nella basilica di Santa Prassede in Roma*, Roma 2004, in part. pp. 127-150; anche C.J. GOODSON, *Revival and Reality: The Carolingian Renaissance in Rome and the Basilica of S. Prassede*, in *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, n.s., vol. 20, 2006, pp. 163-192, in part. 178-179. Per il rapporto fra la funzione funeraria e la disposizione delle immagini musive v. N. TETERIATNIKOV, *Private salvation programs and their effect on Byzantine church decoration*, in *Arte Medievale*, s. II, vol. 7, 1993, n. 2, pp. 47-63, in part. pp. 52-53.

⁷ La Sacra Colonna riferita alla flagellazione di Cristo venne sistemata nella nicchia destra. V. FORCELLA, *Iscrizioni delle Chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, vol. II, Roma 1873, p. 512; J. OSBORNE, *A Possible Colonna Family Stemma in the Church of Santa Prassede, Rome*, in *A Wider Trecento. Studies in 13th and 14th Century European Art Presented to Julian Gardner*, ed. by L. Bourdua, R. Gibbs, Leiden-Boston 2012, pp. 21-30, in part. p. 29. Si veda anche B.M. APOLLONJ GHETTI, *Santa Prassede*, (Le chiese di Roma illustrate, 66), Roma 1961, pp. 75-76, in part. p. 76 in cui l'autore riferisce che sotto le nicchie dovevano essere in origine la sepoltura di Teodora e l'arca marmorea contenente le reliquie dei santi Zenone e Valentino, che furono rimosse nel 1699.

Giovanni Colonna⁷, e la cappella del cardinale de Coëtivy⁸, pur tuttavia lasciando all'oratorio di San Zenone il ruolo di 'gemma' preziosa incastonata fra i vani moderni (fig. 4). Il sacello di de Coëtivy era collegato all'ambiente pascaliano mediante quella che sembra, dai disegni acquerellati della collezione di Cassiano dal Pozzo databili fra il 1630 e il



Fig. 6 Parete di fondo della nicchia nord, la Vergine affiancata dalle Sante Prassede, Pudenziana e Teodora (foro G. Alfano)



Fig. 7 Piedritto destro della nicchia nord, Anastasis (foto A. Ballardini)

1640, una grande grata che consentiva un rapporto visivo fra l'ambiente moderno e le reliquie conservate nella nicchia destra (fig. 5). La sistemazione delle pareti comportò la riduzione a mezzo busto delle figure di Teodora⁹ e della Vergine affiancata dalle sante Prassede e Pudenziana (fig. 6)¹⁰. Anche le scene disposte ai lati del pannello iconico sono state ridimensionate dal nuovo rivestimento dei muri. Sul piedritto interno della nicchia nord l'Anastasis è tagliata sotto la figura di Cristo avvolto nella mandorla luminosa dietro la quale si sporge un angelo rivolto, come il Salvatore, verso Adamo ed Eva di cui rimangono i volti, mentre a sinistra si dispongono in secondo piano Davide e Salomone (fig. 7)¹¹. Sul muro di fronte si conserva il fondo oro di un'ulteriore scena narrativa collocata in origine ad un livello più basso rispetto all'Anastasis. Al margine delle lastre in marmo rimangono alcune tessere colorate identificabili con la sommità di un edificio o di un elemento architettonico (fig. 8) e con i filari esterni di un nimbo, forse connessi, l'uno e l'altro, alla scena della Resurrezione di Lazzaro¹² che poteva trovarsi proprio in rapporto all'Anastasis nell'arcosolio che accoglieva la sepoltura di Teodora.

La parete d'altare ebbe una prima modifica nella seconda metà del XIII secolo, quando nella nicchia sopra la sacra mensa venne realizzato il mosaico della Vergine in trono con il Bambino fra le sante Pudenziana e Prassede (fig. 1)¹³,



Fig. 8 Piedritto a sinistra della nicchia nord, particolare di un elemento architettonico

⁸ Sul fianco sinistro dell'oratorio di San Zenone venne aggiunto, nel 1475, sotto Sisto IV, il sacello del cardinale de Coëtivy, titolare di Santa Prassede dal 1449 al 1474, anno della sua morte. L'ambiente, realizzato fra la cappella pascaliana e un contrafforte medievale, venne collegato al vano carolingio mediante una porta aperta in corrispondenza della nicchia sinistra, che accoglieva in origine la sepoltura di Teodora, per creare un asse visivo fra il nuovo edificio e la reliquia della colonna posizionata nella nicchia opposta. I. TOESCA, *Il sacello del cardinale de Coëtivy in Santa Prassede a Roma*, in *Paragone Arte*, vol. 19, 1968, n. 217, pp. 61-65; M. CAPERNA, *La basilica di Santa Prassede. Il significato della vicenda architettonica*, nuova edizione rivista e aggiornata, III ed. Roma 2014, p. 34.

⁹ Teodora è raffigurata con il nimbo quadrato che indica l'intenzione di rappresentare il defunto quando era vivente. In base all'iscrizione, la madre del pontefice fu sepolta nell'oratorio nell'anno di dedizione della chiesa (817) e quindi, secondo la lettura offerta da Osborne, era probabilmente già morta quando venne eseguito il mosaico. Il nimbo quadrato andrebbe, così, a sottolineare la persona a cui è dedicato lo spazio. J. OSBORNE, *The portrait of Pope Leo IV in San Clemente, Rome: A re-examination of the so-called 'square' nimbus in medieval art*, in *Papers of the British School at Rome*, vol. 47, 1979, pp. 58-65. In questo caso, la figura di Teodora veniva associata idealmente all'immagine del papa con nimbo quadrato nella calotta absidale della basilica sottolineando il loro ruolo all'interno del racconto narrativo che si dispiegava nell'edificio. C.J. GOODSON, *op. cit.* (n. 6), pp. 166-169

¹⁰ Mackie ipotizza che si trattasse di figure intere proponendo anche che la Vergine fosse in trono con il Bambino. L'eliminazione del volto e del nimbo di Cristo è riconoscibile nella forma dell'integrazione musiva ottocentesca; anche nel fondo oro il risarcimento moderno sembra inserirsi ai lati della Vergine al posto dei montanti di un trono. G. MACKIE, *op. cit.* (n. 3), pp. 183-184.

¹¹ La variante iconografica che inserisce accanto a Cristo la figura di un angelo deriva, secondo Davis-Weyer, da una tradizione testuale. C. DAVIS-WEYER, *op. cit.* (n. 3), pp. 183-194.

¹² B. BRENNK, *op. cit.* (n. 3), p. 217; M.P. KLASS, *The chapel of St. Zeno in St. Prassede in Rome*, Ph.D. Thesis, Bryn Mawr College, Bryn Mawr 1972, pp. 101-102; M.W. ASMUSSEN, *The chapel of S. Zeno in S. Prassede in Rome. New aspects on the iconography*, in *Analecta Romana Instituti Danici*, vol. 15, 1986, pp. 67-86, in part. pp. 79-80.

¹³ Pace ipotizza che il mosaico, per l'iconografia e, in particolare, per la gestualità di Cristo unita al testo del cartiglio EGO SUM LUX, sia la riformulazione di un tema preesistente nell'oratorio di San Zenone e ne precisa la datazione fra gli anni Sessanta ed Ottanta del XIII secolo. V. PACE, *Cristo-Luce a Santa Prassede*, in *Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam. Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag*, Hrsg. von A. Amberger et alii, St. Ottilien



Fig. 9 La nicchia sud nel disegno acquerellato della collezione di Cassiano dal Pozzo, 1630-1640 (Windsor, inv. N. 8931)

ma fu con la costruzione dell'edicola addossata al mosaico pascaliano che la scena della Trasfigurazione, ubicata nella lunetta, venne in parte eliminata (fig. 9)¹⁴. Solo la parte superiore della scena con Cristo fra i due profeti inquadrati dal profilo del monte Tabor affiancato da due apostoli è ancora ben visibile; a sinistra si scorge ciò che rimane della figura inginocchiata del terzo apostolo (fig. 10)¹⁵.

I mosaici sono stati anche oggetto di numerosi interventi di restauro a causa del cattivo stato di conservazione, determinato principalmente da problemi di infiltrazione d'umidità dal tetto¹⁶. Fra il 1829 e il 1830 venne realizzato il restauro maggiormente esteso per il quale furono impiegati 6 mosaicisti per 5 mesi – Nicola Roccheggiani, Gaetano



Fig. 10 Nicchia nord, Trasfigurazione

Ruspi, Gabriele Toscani, Carlo Garelli, Filippo Marini, Francesco Fantuzzi – nell'ambito della più ampia campagna di interventi sui mosaici medievali che, promossa dalla Reverenda Fabbrica di San Pietro, si svolse sotto la direzione di Vincenzo Camuccini, allora ispettore delle pitture pubbliche¹⁷. Il suddetto restauro comportò il risarcimento della superficie musiva lacunosa per una superficie complessiva di 326 palmi di nuovo mosaico (circa 16 mq) fra l'interno e la facciata dell'oratorio, ma anche la «lavatura» dell'intero mosaico. Le parti integrate in occasione di questo intervento si riconoscono per l'uso di tessere vitree più grandi rispetto a quelle originali, tagliate con forme regolari ed allettate per filari paralleli accostati gli uni agli altri senza interstizi.

1997, pp. 185-200, rist. in IDEM, *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000, pp. 105-124. Per il mosaico sull'altare si veda K. QUEIJO, *Il mosaico con la Vergine e il Bambino nella nicchia del sacello di San Zenone a Santa Prassede*, in *Il Duecento e la cultura gotica. Corpus V (La pittura medievale a Roma, 312-1431. Corpus e Atlante)*, a cura di S. Romano, Jaca Book, Milano 2012, pp. 133-135 con bibliografia precedente.

¹⁴ Il testo di un'iscrizione collocata all'interno dell'oratorio, sopra la porta d'ingresso, riferisce di lavori di rinnovamento realizzati nel 1771 cui si deve ricondurre anche la sistemazione dell'edicola dell'altare. Si veda N. BALDORIA, *La cappella di San Zenone a Santa Prassede in Roma*, in *Archivio Storico dell'Arte*, vol. 4, 1891, p. 258 e n. 2.

¹⁵ Le peculiarità iconografiche di questa scena sono descritte da Mackie in *op. cit.* (n. 3), pp. 181-183.

¹⁶ Già Ciampini riferisce che «in multis dirutum atque affuscatum». G.G. CIAMPINI, *Vetera Monimenta, in quibus praecipue musiva opera sacrarum, profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui ritus, dissertationibus, iconibusque illustrantur*, 2 voll., Romae 1690-1699, vol. I, pp. 149-153.

¹⁷ La documentazione relativa ai restauri dei mosaici di san Zenone è stata raccolta e analizzata da Martina Gasponi v. M. GASPONI, *Il restauro dei mosaici medievali delle chiese di Roma: la Basilica di Santa Prassede*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma Tre, relatore dott. ssa Antonella Ballardini, a.a. 2007/2008. Si vedano anche M. BARTOLI, P. GIANSAANTI, F.R. MAINIERI, *op. cit.* (n. 2) e le preziose tavole in G. MATTHIAE 1967, *op. cit.* (n. 3), vol. *Tavole*.

Non molto più tardi, negli ultimi decenni dell'Ottocento, venne realizzato un piccolo vano per accogliere la reliquia della Colonna, progettato da Francesco Gai ampliando l'oratorio oltre la nicchia sud¹⁸, e contestualmente si restaurarono i mosaici. A quel tempo quest'ultimi erano molto sporchi «tanto che non si distinguevano le figure» e nella volta, a causa dell'umidità, il manto delle tessere era in gran parte staccato. Il mosaicista incaricato dell'intervento «levò le intere parti cadenti per rimetterle intatte al loro posto fermandole su nuovo intonaco, ricoprì di stucco colorato le poche parti mancanti intorno alle antiche grappe che furono tolte, ripulì tutto il mosaico in modo che ora esso ha ripreso il suo antico splendore e può essere ammirato e studiato»¹⁹.

Un'ulteriore pulitura e il risarcimento di alcune lacune «con stucchi colorati», cioè con malta applicata a livello delle tessere, incisa sulla superficie simulando la scansione del mosaico e poi colorata imitando i toni del tessuto musivo, sono stati eseguiti nel 1965 nell'ambito di un ampio intervento di restauro delle strutture murarie della cappella e del tetto (Foto Matthiae)²⁰. Queste reintegrazioni oggi compaiono solo parzialmente perché sono state in gran parte sostituite nel 1987 con tessere musive durante l'ultimo intervento di restauro che ha comportato il consolidamento delle stesure sulle volte²¹.

Nonostante le trasformazioni dell'ambiente e i restauri, oggi si può ancora cogliere il ruolo determinante della decorazione musiva che intreccia un serrato dialogo con le superfici architettoniche su cui si dispone contribuendo ad enfatizzarne la scansione e la profondità. Il ricco programma di immagini si dispiega, infatti, sulle pareti e sulla volta del sacello andando ad occupare lo spazio scandito dagli elementi architettonici e dall'apparato scultoreo, proponendo soluzioni – come il disassamento della finestra in rapporto alle figure – che mostrano l'adeguamento alle forme architettoniche del programma iconografico e che hanno la capacità di ampliare lo spazio, come nella volta dove gli angeli/cariatidi si allungano sulle linee di intersezione degli archi al di sopra delle mensole impostate sui capitelli, diventandone

il prolungamento naturale: simulando la nervatura di una ipotetica volta a crociera²².

Gli studi condotti sui mosaici di San Zenone hanno messo in evidenza come essi coniughino soluzioni compositive recuperate dal repertorio paleocristiano con elementi bizantini. Nell'impianto iconografico pascaliano è presente, infatti, come hanno sottolineato Krautheimer e Matthiae, una componente retrospettiva ricca di riferimenti a modelli tardo antichi e paleocristiani²³. Ad essa appartiene la decorazione della facciata con la doppia sequenza di clipei con Cristo fra gli Apostoli e con la Vergine affiancata da sante, disposti ad arco intorno alla finestra che sovrasta il portale di accesso alla cappella²⁴. Ma anche all'interno dell'oratorio sono molteplici i rimandi all'arte paleocristiana di Roma e di Ravenna²⁵: gli angeli/cariatidi nella volta che sorreggono il clipeo con Cristo, il trono gemmato dell'Etimasia, la sequenza di santi sulle pareti, l'agnello sulla collina di Sion, i girali abitati e i motivi decorativi delle fasce.

L'influenza bizantina riconosciuta sul piano stilistico ed iconografico come elemento preponderante nelle scelte tematiche e compositive a San Zenone dalle ricerche di Davis-Weyer, ma soprattutto di Brenk²⁶, è stata più di recente ridimensionata da Mackie che esclude una fonte bizantina diretta e ritiene che il programma musivo, incentrato sul significato funerario dell'oratorio, sia frutto della natura eclettica di Pasquale I abile a coniugare sapientemente modelli ed esiti differenti. Secondo questa lettura, il complesso testo musivo deve essere inteso come risultato della tradizione romana in rapporto alla funzione funeraria dell'oratorio senza, tuttavia, negare un contatto con la cultura orientale, quel contatto che si esplicita nell'introduzione del tema della Deesis sulla parete sopra l'altare come esito delle disposizioni del Secondo Concilio di Nicea²⁷. Ma anche un altro elemento allontana i mosaici di San Zenone dalla tradizione paleocristiana. Si tratta del fondo oro su cui si dispongono le figure ed il breve racconto narrativo che si accampa nel sacello creando uno spazio aereo di matrice schiettamente bizantina, discostandosi così dall'uso del fondo blu tipico delle absidi delle basiliche romane, anche di quelle pascaliane²⁸.

¹⁸ L'attuale vano comunica con la navata della basilica mediante un'ampia finestra rettangolare, è coperto con volta a crociera e decorazione a stucco del XVII secolo. Nell'ambiente si conserva una edicola in bronzo, realizzata su disegno di Duilio Cambellotti, che contiene la colonna. La ricostruzione delle vicende legate al progetto e alla realizzazione di questo ambiente sono in M. CAPERNA, *op. cit.* (n. 8), pp. 39-40.

¹⁹ *Ivi*.

²⁰ Al termine della seconda guerra mondiale vennero rimosse le strutture protettive e i bendaggi con iuta ed alluminio che avevano protetto i mosaici durante gli eventi bellici. In questa occasione vennero effettuate unicamente operazioni di consolidamento e pulitura del tessuto musivo cfr. M. BARTOLI, P. GIANSAANTI, F.R. MAINIERI, *op. cit.* (n. 2). Il restauro del 1965 è in parte documentato nelle fotografie di Matthiae conservate presso la Fondazione Federico Zeri dell'Università di Bologna il cui catalogo è disponibile online.

²¹ D. GIANTOMASSI-ZARI, *La chiodatura con tiranti in fibra sintetica effettuata per il restauro dei mosaici di S. Prassede in Roma, in Mosaici a S. Vitale e altri restauri. Il restauro in situ sui mosaici parietali. Atti del Convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali*, Ravenna, 1-3 ottobre 1990, a cura di A.M. Iannucci, C. Fiori, C. Muscolino, Ravenna 1992, pp. 161-164.

²² M. CARPICECI, M. RUSSO, A. ANGELINI, *op. cit.* (n. 4), p. 241. La disposizione gerarchica delle immagini nel sacello di San Zenone è stata messa in evidenza da M. W. ASMUSSEN, *op. cit.* (n. 3), pp. 67-74.

²³ G. MATTHIAE, *op. cit.* (n. 3), p. 167; R. KRAUTHEIMER, *op. cit.* (n. 3), pp. 166-170. Per i motivi ornamentali si veda G. MACKIE, *Abstract and Vegetal Design in the San Zeno Chapel, Rome: The Ornamental Setting of an Early Medieval Funerary Programme*, in *Papers of the British School at Rome*, vol. 63, 1995, pp. 159-182.

²⁴ Matthiae ipotizza che la presenza dei due ritratti dei pontefici, che oggi appaiono nelle vesti moderne del rifacimento, siano un elemento per proporre la conclusione della decorazione del sacello oltre il pontificato di Pasquale I v. G. MATTHIAE, *op. cit.* (n. 3), p. 167.

²⁵ Il richiamo a prototipi ravennati come il mausoleo di Galla Placidia, con cui l'oratorio di San Zeno condivide modelli di riferimento per la struttura architettonica e la funzione funeraria, o i mosaici di Sant'Apollinare Nuovo è nel solco della cultura carolingia e si concretizza, secondo Mackie, attraverso l'uso di libri di modello e la trasmissione di manoscritti. G. MACKIE, *op. cit.* (n. 3), p. 191.

²⁶ C. DAVIS-WEYER, *op. cit.* (n. 3), pp. 183-194; B. BRENK, *op. cit.* (n. 3), pp. 213-221.

²⁷ G. MACKIE, *op. cit.* (n. 3), pp. 190-199; A. BALLARDINI, *op. cit.* (n. 1), pp. 198-199.

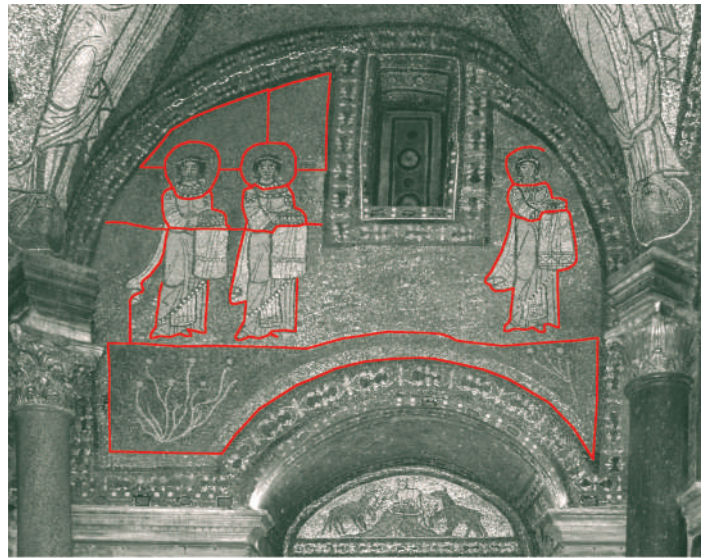
²⁸ M. Andaloro, S. Romano, *L'immagine nell'abside*, in M. Andaloro, S. Romano, *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo*, con contributi di A. Fraschetti et alii, Milano 2000, pp. 93-132. Sull'uso dell'oro a Bisanzio v. P.J. NORDHAGEN, *Gli effetti prodotti dall'uso dell'oro, dell'argento e di altri materiali nell'arte musiva dell'alto medioevo*, in *Colloqui del Sodalizio / Sodalizio tra Studiosi dell'Arte*, 2.s., 4, 1973/74, pp. 143-155.



Fig. 11 Volta, Angelo. L'immagine mette in evidenza il giunto di giornata trasversale sulla veste e nel fondo

Osservando da vicino il tessuto musivo è altresì possibile cogliere la presenza contestuale ed organica, all'interno del cantiere di San Zenone, di due modalità esecutive che si distinguono per il diverso sistema di allettare le tessere, di disporle per costruire le immagini. Esse non corrispondono a fasi esecutive differenti ma, come vedremo, partecipano a scelte progettuali volte a distribuire coerentemente nell'invaso dell'oratorio immagini costruite con un linguaggio aulico ed altre con una intonazione impressionistica.

L'attività dei mosaicisti ebbe inizio con la stesura degli strati preparatori disposti per sezioni (giornate). Osservando la volta a luce radente si leggono i margini delle porzioni che corrispondono all'ampiezza del clipeo con Cristo, ai busti degli angeli e alla parte inferiore delle vesti (fig. 11). Sulle pareti, invece, si procedeva per pontate. Su ogni piano di ponteggio, partendo dall'alto verso il basso, si disponevano gli strati preparatori secondo fasce orizzontali suddivise al loro interno da stesure di malta di allettamento corrispondenti a porzioni di estensione non omogenea ma normalmente di non grandi dimensioni. Le figure delle sante sulla parete sinistra ad esempio, sono realizzate mediante accostamento



GIUNTO di GIORNATA

Fig. 12 Parete nord, schema con la disposizione delle pontate e delle giornate (elaborazione grafica di V. Valentini)



Fig. 13 Piedritto destro della nicchia nord, Anastasis. Particolare della campitura cromatica rossa alla base delle tessere oro

di almeno tre distinte giornate che corrispondono all'ampiezza di: testa e aureola, busto e mani velate, veste (fig. 12)²⁹.

Sulla malta di allettamento è possibile cogliere chiaramente la presenza delle campiture cromatiche e del disegno preparatorio che avevano il compito di guidare il gesto del mosaicista nella posa delle tessere accordando al colore della malta quello delle tessere³⁰. Il sistema generale prevedeva la stesura di una campitura colorata uniforme sulla quale veniva realizzato il disegno preparatorio mediante linee guida scure. Una campitura rossa, più o meno intensa, soggiace alle tessere rosse e campisce la malta per l'allettamento delle tessere oro del fondo (fig. 13), un rosa dalla tonalità calda è alla base delle tessere degli incarnati (fig. 14); i contorni delle figure, realizzati con tessere verdi o blu, corrispondono a linee dipinte con colore scuro. E' in questa fase che il *pictor parietarius*, per trasferire l'immagine da mosaicare sulla malta di allettamento, utilizzava strumenti come sagome o *antibola* in grado di replicare parti delle immagini all'interno

²⁹ Una prima disamina della tecnica d'esecuzione del mosaico di San Zenone è stata proposta nella tesi di diploma discussa presso l'Istituto Centrale del Restauro nel 1982. Si veda M. BARTOLI, P. GIANANTI, F.R. MAINIERI, *op. cit.* (n. 2). Il sistema di disposizione delle sezioni di malta di allettamento trova analogie con quanto rilevato nel mosaico absidale della basilica di Santa Cecilia in Trastevere. M. ANDALORO, E. ANSELMINI, C. D'ANGELO, *op. cit.* (n. 2), pp. 221-222.

³⁰ L'analisi del mosaico absidale di Santa Cecilia ha messo in evidenza una distribuzione analoga di stesure pittoriche sulla malta di allettamento. *Ibidem*, p. 222.

del sistema compositivo previsto sulle pareti dell'oratorio³¹. Come è stato dimostrato dalla sistematica ricognizione del mosaico absidale di Santa Cecilia in Trastevere, dove l'uso delle sagome si è rivelato strettamente correlato con la costruzione geometrica delle figure, questi strumenti compositivi erano ben padroneggiati dai mosaicisti attivi



Fig. 14 Parete di fondo della nicchia nord. Particolare della campitura cromatica rosa alla base delle tessere del volto di Teodora



Fig. 15 Parete nord, particolare dei piedi del Battista

nei cantieri di Pasquale I³². Non sorprende, dunque, nel San Zenone il ricorso alla stessa pratica di bottega: nella ripetizione degli ovali dei volti, nell'andamento dei panneggi, nella costruzione di mani e piedi (figg. 15-16).

Una volta predisposto l'intonaco con le campiture cromatiche ed il disegno preparatorio si procedeva con l'allettare le tessere. Queste sono per la maggior parte in pasta vitrea e con lamina metallica in oro, solo una minima parte è in materiale lapideo.

Le paste vitree sono di forma quadrangolare, presentano un modulo eterogeneo ed irregolare con dimensioni comprese tra i 7,5 e gli 8 mm di lato e spessore indicativo di 9 mm (fig. 17). Esse sono utilizzate per la costruzione delle figure e dei panneggi, ma anche per comporre gli incarnati (fig. 18). La gamma cromatica è estremamente ampia ed è composta da colori vivaci e tonalità sature che creano effetti di grande forza cromatica e, allo stesso tempo, interagiscono con la luce grazie alla lucentezza del vetro.

Le tessere lapidee, invece, sono utilizzate raramente nei panneggi, dove si predilige l'uso di paste vitree bianche e celesti (fig. 11), e talvolta sono impiegate per i capelli bianchi (fig. 19). Il materiale utilizzato è un calcare bianco opaco tagliato in elementi di forma quadrangolare, più grandi rispetto alle tessere vitree, dall'aspetto scabro e con margini



Fig. 16 Parete sud, particolare dei piedi di San Paolo



Fig. 17 Piedritto destro della nicchia nord, Anastasis. Particolare delle tessere in pasta vitrea



Fig. 18 Parete di fondo della nicchia nord. Particolare delle tessere vitree del volto di Santa Prassede (?)

³¹ Per la definizione dell'uso delle sagome e la distribuzione del lavoro nel cantiere musivo medievale si veda M. ANDALORO, *I mosaici del Sancta Sanctorum*, in *Sancta Sanctorum*, Milano 1995, pp. 126-191; P. POGLIANI, *Pittori e mosaicisti nei cantieri di Giovanni VII (705-707)*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di G. Bordi et alii, Roma 2014, vol. II, *Immagine, memoria, materia*, pp. 443-450.

³² M. ANDALORO, E. ANSELMi, C. D'ANGELO, *op. cit.* (n. 2), pp. 228-233.



Fig. 19 Nicchia sud, particolare delle tessere lapidee utilizzate nella capigliatura del santo alla destra di Cristo



Fig. 20 Nicchia sud, particolare dell'alternarsi delle tessere lapidee ed in pasta vitra bianche utilizzate nella veste del santo alla destra di Cristo



Fig. 21 Parete ovest, particolare del fondo oro. Si distinguono tessere con base trasparente color ambra e tessere con base trasparente color verde



Fig. 22 Volta, particolare del tessuto musivo con tessere dorate

smussati. Talvolta le tessere lapidee sono utilizzate alternate a poche tessere vitree bianche creando contrasti che sfruttano il diverso indice di rifrazione della luce proprio ai due materiali (fig. 20).

Le tessere oro sono certamente l'elemento dominante che sigla lo spazio dell'oratorio, irradiato da una luminosità interna la quale scaturisce dal fondo dorato predisposto con alcuni interessanti espedienti tecnici. Si riconoscono, infatti, due tipologie diverse di tessere che si distinguono per il diverso colore del vetro di base, verde trasparente e ambrato trasparente, a cui sembrano corrispondere, ma servirebbero ulteriori indagini, due colori distinti di oro (fig. 21). Le tessere con base verde potrebbero essere elementi riutilizzati nel mosaico pascaliano per via dell'assenza della cartellina, lo strato di vetro protettivo che riveste la foglia oro, e per la presenza di abrasioni sulla foglia dorata. Sono disposte alternate alle tessere con base ambrata secondo un ritmo ed un'alternanza orchestrati, non casuali ma organizzati per aumentare l'effetto palpitante della superficie dorata (fig. 22). Questo effetto è ulteriormente amplificato dall'allettamento di tessere capovolte o poste di lato, ma anche dalla disposizione rada delle tessere, leggermente aggettanti dal piano di posa, che lascia visibili ampi interstizi (fig. 21). Lo stesso sistema si può riconoscere nell'abside di Santa Prassede, soprattutto nel fascione con gli agnelli, ed anche nel

mosaico absidale di Santa Cecilia in Trastevere dove le tessere dorate con vetro di fondo verde sono di dimensioni maggiori rispetto a quelle realizzate con sottofondo color ambra³³.

La medesima tessitura rada caratterizza l'allettamento delle tessere di pasta vitrea che sono inserite per 2/3 nella malta di allettamento e talvolta vi affondano anche di più secondo un andamento disorganico che sembra dettato dalla diversa pressione esercitata sulla tessera (fig. 23). L'insieme compone una superficie vibrante, priva però dell'accentuazione che si riconosce nel mosaico absidale di Santa Cecilia in Trastevere dove le tessere emergono dal piano di posa.

Nella costruzione delle figure è determinante la linea di contorno che sigilla i panneggi ed evidentemente riprende il disegno preparatorio scuro predisposto sulla malta di allettamento, mentre le pieghe sono delimitate da singoli filari turchesi e celesti che chiudono i campi da riempire in modo uniforme e allo stesso tempo vibrante (fig. 11).

Caratteri meno omogenei presentano invece le modalità esecutive dei volti. Sulla volta, come mise in evidenza Matthiae, lavorò un mosaicista dall'intonazione più aulica, che trova un valido confronto nella predisposizione dei volti nei mosaici absidali di Santa Prassede e di Santa Cecilia, cui si deve l'impostazione della costruzione del volto degli angeli con lineamenti bruni su un incarnato scuro, vivacizzato dalle ombre rosse e dalle lumeggiature arancioni e bianche disse-

³³ I diversi colori dei vetri di base dell'oro ritmicamente alternati e l'allettamento capovolto delle tessere simula, nel mosaico di Santa Cecilia, interessanti effetti di luce. *Ibidem*, pp. 224-225.



Fig. 23 Parete di fondo della nicchia nord-ovest. Particolare delle tessere della corona di Santa Prassede (?)

minate secondo un'intonazione compendiaria che si trova anche sull'arco trionfale di Santa Prassede (figg. 24-25)³⁴. Nel comporre i volti delle scene narrative e nelle figure sulle



Fig. 24 Volta, particolare del volto di un Angelo



Fig. 25 Volta, particolare del volto di un Angelo

pareti, invece, il serrato allettamento si sfrangia e si acutizza l'inclinazione impressionistica che predilige la disposizione disordinata delle tessere e la definizione dei lineamenti con pochissime tessere (figg. 26-27).

Questa dicotomia di modi è una scelta consapevole dei mosaicisti che li utilizzano, all'interno di un progetto unitario, in rapporto al contenuto delle immagini e all'ubicazione delle differenti parti del programma³⁵. Differenti linguaggi formali distinguono, in modo particolare, ciò che avviene sulla volta, dove Cristo sorretto dai quattro angeli-cariatidi è presentato con una intonazione solenne, dal discorso dall'accento più narrativo che caratterizza i mosaici delle pareti mediante l'allettamento di stampo impressionista che incalza l'animazione dei volti e delle figure.

Utilizzando una ricca e vivace gamma cromatica i mosaicisti hanno ottenuto quei sapienti contrasti fra colore e oro che contribuiscono, insieme alle modalità di allettamento, a rendere il tessuto musivo vibrante e luminoso rischiarando il piccolo ambiente con il riflettere della luce naturale che penetrava all'interno del sacello dalla finestra sopra l'altare e dalle piccole finestre laterali. Le scelte tecniche e le modalità

³⁴ G. MATTHIAE, *op. cit.* (n. 3), pp. 165-168

³⁵ Il fenomeno dei modi è stato ritenuto una scelta consapevole che gli artisti compiono fra maniere diverse, alla luce del contenuto o dello scopo della rappresentazione, nella progettazione dei mosaici di Santa Maria Maggiore dove lo stile classicheggiante retrospettivo dei pannelli sulle pareti della navata si contrappone allo stile astratto o trascendentale del mosaico dell'arco, modo, quest'ultimo, legato al cerimoniale del potere. E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3th-7th Century*, London 1977, trad. it. *L'arte bizantina. Correnti stilistiche nell'arte mediterranea dal III al VII secolo*, edizione italiana a cura di P. Cesaretti, presentazione di M. Andaloro, Milano 1989, pp. 80-85. Non dobbiamo dimenticare che proprio a Santa Maria Maggiore è documentato il restauro eseguito al tempo di Pasquale I, individuato nell'episodio del *Miracolo delle quaglie* sulla parete destra della navata. Si veda da ultimo M.R. MENNA, *I mosaici della basilica di Santa Maria Maggiore*, in M. Andaloro, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. 312-468*, (La pittura medievale a Roma. 312-1431. Corpus, 1), Milano 2006, scheda n. 41, pp. 321, 328-329.

³⁶ In origine anche le due finestre laterali più piccole erano aperte. Il ruolo simbolico della luce nel sacello di San Zenone è stato focalizzato da G. MACKIE, *op. cit.* (n. 3), pp. 175-177, e precisato, in rapporto al trono vuoto dell'Etimasia da E. DI NATALE, *L'immagine della cosiddetta "Etimasia" dal V al IX secolo*, in *Studi Medievali*, LIV/2, 2013, pp. 691-750. Da ultimo G. CURZI, *Reflexes of Iconoclasm and Iconophilia in the Roman Wall Paintings and Mosaics of the 8th and 9th Centuries*, in *Ikon*, 11, 2018, pp. 9-20, in part. p. 16.



Fig. 26 Piedritto destro della nicchia nord, Anastasis.
Particolare del volto di Cristo



Fig. 27 Piedritto destro della nicchia nord, Anastasis.
Particolare del volto di Davide

esecutive entrano nel discorso più propriamente stilistico ed estetico contribuendo ad espandere il tema iconografico della luce che è espresso dalla sostituzione, nella Deesis sopra l'altare, della figura di Cristo con la finestra, punto di accesso principale della luce (fig. 28)³⁶.

La pluralità dei modi individuati fa supporre la presenza di una bottega che aveva assimilato e maturato differenti espedienti espressivi come, ad esempio, l'uso del colore puro, la ricerca di valori intensi nei contorni rigidi e spezzati, l'allettamento rado delle tessere, l'intonazione compendiarica/impressionistica per la resa volumetrica. Un confluire di modalità esecutive che trovano confronti precisi nei cantieri musivi paleocristiani, ma anche in quelli bizantini, qui elaborate da una scuola che è stata definita da Nordhagen di ambito locale per via soprattutto dell'uso delle tessere di pasta vitrea per costruire i volti³⁷. Le tessere di vetro rosa degli incarnati analizzate durante le campagne di restauro con-

dotte dall'Istituto Centrale del Restauro fra il 1991 e il 2004 mostrano come effettivamente, seguendo il filo conduttore dei materiali costitutivi, sia possibile riconoscere la sigla romana nell'uso di questi materiali realizzati con la tecnica del rubino all'oro in uso nelle botteghe dei vetrai di epoca romana³⁸. Sono tessere più brillanti e lucide che rimandano ad una precisa scelta estetica contrapposta all'uso di tessere lapidee per la costruzione degli incarnati riferito agli artisti bizantino-costantinopolitani che lavorarono a Roma al tempo di papa Giovanni VII (705-707)³⁹.

Nei mosaici di Pasquale I sopravvive la peculiare modellazione con tessere di vetro dai colori forti, una linea legata alle botteghe romane e alla tendenza retrospettiva che trova un precedente nel mosaico dell'arco della basilica dei Santi Nereo e Achilleo realizzato al tempo di Leone III (795-816)⁴⁰. Ma a San Zenone l'uso romano delle tessere di pasta vitrea per costruire i volti è abbinato alla modalità di allettamento a larghi interstizi e senza organizzazione del tessuto musivo

³⁷ P.J. NORDHAGEN, *The mosaics of John VII (705-707 A.D.). The mosaic fragments and their technique*, in *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, s. IV, 2, 1965, pp. 121-166. Per l'uso delle tessere di vetro nel mosaico di San Zenone si veda anche M. W. ASMUSSEN, *op. cit.* (n. 3), in particolare p. 80.

³⁸ Le analisi mostrano l'uso di questa tecnica per la produzione dei vetri dal V al IX secolo: si tratta di dissolvere minime quantità di oro in un vetro trasparente cui si aggiunge vetro opaco bianco e terracotta. M. VERITA', *Le tessere vitree dei mosaici medievali a Roma. Tecnologia e degrado*, in *Mosaici medievali a Roma attraverso il restauro dell'ICR 1991-2004*, a cura di M. Andaloro, C. D'Angelo, Roma 2017, pp. 437-482.

³⁹ P.J. NORDHAGEN, *op. cit.* (n. 36), pp. 147-155; M. ANDALORO, *I mosaici dell'oratorio di Giovanni VII*, in *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Catalogo della mostra, Roma, Castel Sant'Angelo, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990, a cura di M. Andaloro, A. Ghidoli, A. Iacobini, S. Romano, A. Tomei, Roma 1989, pp. 167-169; P. POGLIANI, *op. cit.* (n. 30).

⁴⁰ G. CURZI, *La decorazione musiva dei SS. Nereo e Achilleo in Roma: materiali e ipotesi*, in *Arte medievale*, s. II, vol. 7, 1993, n. 2, pp. 21-45.



Fig. 28 Parete est, Deesis

che si può riferire all'esperienza dei mosaicisti bizantini di cui non mancavano esempi a Roma. Gli artefici dei volti di San Zenone potrebbero aver guardato, ad esempio, ai mosaici di Giovanni VII con i quali condividono, sul piano delle modalità esecutive, lo schematicismo della composizione nella predisposizione delle campiture cromatiche, con il prevalente uso di stesure di base profilate dal disegno, l'allettamento rado con ampi interstizi e le lumeggiature o guizzi arancio negli incarnati⁴¹.

In San Zenone i mosaicisti mostrano di aver sviluppato scelte operative e culturali consapevoli che integrano pluralità di modi, coniugando l'uso di tessere rosa in vetro con campi dorati, tessiture fitte con allettamenti diradati. Questa tendenza è riscontrabile anche nei mosaici dell'abside e dell'arco di Santa Prassede e di Santa Maria in Domnica, cantieri condotti in uno stretto giro di anni da maestranze che avevano arricchito il loro vocabolario iconografico e assimilato modalità esecutive della cultura bizantina.

⁴¹ Il tralcio abitato delle lesene severiane un tempo in opera nell'oratorio di Giovanni VII a San Pietro è riconosciuto da Ballardini come il motivo ispiratore del mosaico della volta che sovrasta l'altare dell'oratorio nel San Zenone, v. Ballardini in questa sede. Per il sistema di campiture cromatiche dei mosaici dell'oratorio di Giovanni VII si veda P. POGLIANI, *Le campiture cromatiche. Un caso esemplare: i frammenti musivi dell'oratorio di Giovanni VII (705-707) dall'antica basilica di San Pietro*, in *I mosaici. Cultura, tecnologia, conservazione. Atti del Convegno di Studi*, Bressanone, 2-5 luglio 2009, a cura di G. Biscontin, G. Driussi, *Scienza e beni culturali* 18 (2002), Marghera 2002, pp. 59-68.