

NOTA SULLA FINE DEL MONDO ANTICO

“**E**T IPSAM LOQUENDI ARTEM, quam magistri disciplinae exterioris insinuant, servare despexi. Nam sicut huius quoque epistulae tenor demonstrat, non metacismi collisionem effugio, non barbarismi confusionem devito, situs motusque et praepositionum casus servare contemno, quia indignum vehementer existimo ut verba coelestis oraculi restringam sub regula Donati. „¹⁾ Questo passo, peraltro assai noto, di Gregorio Magno precisa meglio di altri, e con ricchezza di particolari, la posizione assunta dal santo pontefice nei confronti del latino letterario ed in generale della tradizione classica. Il passo è stato sottoposto a pressanti analisi dagli storici della lingua, desiderosi di ricavare da esso una qualche idea del latino parlato alla fine del secolo VI. Ma l'interesse di esso supera il limitato campo della linguistica e si impone alla più attenta considerazione per le molte implicazioni che contiene.²⁾

Gli specialisti di problemi gregoriani, e non essi soltanto, hanno osservato che il disprezzo a conservare le regole del grammatico Donato implica almeno una buona, se non una sicura conoscenza di esse, che Gregorio aveva potuto acquistare nella sua giovinezza, quando si preparava, nobile e fornito di intelligenza quale era, alla carriera delle pubbliche magistrature.³⁾ Con la cosiddetta conversione mutò l'angolo visuale; ma quanto era stato acquisito non poteva essere disconosciuto e restava come costante termine di confronto sempre presente. Del resto la forza della tradizione si appalesa proprio quando si ritiene che sia scomparsa per sempre ed il latino di Gregorio si distingue infatti da quello dei contemporanei, per le clausole metriche o per il *ductus* che egli ha assorbito dalla tradizione e che, cosciente o no, continua ad usare contro ogni affermazione programmatica.

Tra le due lingue, una ancorata alle regole di Donato e l'altra ricca di barbarismi, disarticolata nel sistema della flessione e con preposizioni reggenti casi inusitati, la preferenza di Gregorio è per la seconda. Nella scelta c'è una presa di coscienza di un fatto di grande rilievo; la nuova lingua si andava costituendo come entità reale, quale era stata ai suoi tempi la lingua di Donato: era animata da una linfa vitale ed era storicamente valida. Aveva insomma tutti i requisiti che le garantivano una sopravvivenza, negata all'eloquio tradizionale.

La scelta fu coerente; ma fu anche dettata da una sicura valutazione della situazione di fatto, da una aderenza effettiva alle cose. L'alto e sicuro senso

pratico della vita vista com'è, delle risoluzioni pronte secondo gli avvenimenti, si lega ad un contenuto etico e religioso. La nuova lingua era, almeno a Roma, intesa da tutti e parlata da tutti; assolveva ad ogni necessità che la vita di relazione impone, era uno strumento collaudato e sicuro di comunicazione e di scambi. Era una forma pienamente idonea a ricevere come contenuto la parola divina, l'insegnamento cristiano, il precetto etico, garantendo la comprensione di quei contenuti da parte di tutti. Sarebbe forse inesatto affermare che alla fine del secolo VI un popolano romano non fosse in grado di intendere un sacerdote, che si esprimeva sottoponendo il suo dire alla più stretta osservanza delle regole di Donato. Mancando uno dei due termini non è possibile valutare il divario, forse già assai sensibile, ma non al punto della incomprendibilità. Ed in ogni caso l'uso della lingua parlata dal popolo per presentare ad esso le divine verità aveva un dato pratico di innegabile valore.

Del resto l'elezione e la simpatia fra l'elemento cristiano e quello volgare era il riflesso di una posizione espressa già da Girolamo e confermata da Agostino, fondata in certo senso sull'utilità ma anche sul processo storico delle origini cristiane dall'età delle persecuzioni; persistenza quindi di un atteggiamento antico, che nei secoli mutò alquanto di significato ma non riuscì mai a vincere l'originaria avversione per la tradizione classica in genere. Non c'è contraddizione sostanziale fra il passo citato dell'epistola di Gregorio a Leandro e nel suo commento al Libro dei Re, quando afferma che sia utile propedeutica allo studio delle sacre scritture la lettura dei classici.⁴⁾ Gregorio non rinnega la fase della sua stessa formazione culturale; nega la reversibilità del processo e condanna quindi le lodi di Giove fatte dal vescovo Desiderio di Vienna ed in ciò è perfettamente coerente.⁵⁾

Trasferendo questi dati essenziali del pensiero gregoriano su un piano di linguistica generale, insorge il desiderio di indagare quale potesse essere il pensiero del santo pontefice sulla produzione pittorica e se, nel caso, esso abbia avuto qualche particolare riflesso sull'ambiente romano.

Non interessa qui ricordare il noto passaggio sulla funzione educatrice dell'immagine, che sostituisce per gli analfabeti la lettura, in quanto la rappresentazione si dispiega dinanzi ai loro occhi con l'efficacia della traduzione di un racconto in termini puramente visivi. È questa la giustificazione pra-

tica dell'immagine come sussidio della catechesi, valido per tutto il medioevo ed argomento essenziale nella controversia iconoclastica. Il problema è più specifico e discende proprio entro i modi della traduzione figurale, investe il significato ed i limiti del termine tradizione in pittura ed aspira ad individuare l'equivalente pittorico di quel volgare, cui andavano tutte le simpatie di Gregorio e che egli riteneva, più del linguaggio aulico, idoneo ad esprimere e tramandare la parola divina.

L'equivalente della regola di Donato nel campo delle arti figurative non può essere la produzione imperiale romana anteriore a Costantino. Le colonne di Traiano e di Marco Aurelio sono state sempre in piedi ma non hanno mai costituito un testo di insegnamento per gli artisti del medioevo, e così i rilievi di archi trionfali, di templi, o di are. Tutto ciò che era legato al nome di un imperatore pagano o che aveva un soggetto storico ugualmente determinato od uno mitologico ricadeva nel tempo dell'"*imperium diabuli*", era da sconfessare quanto le lodi di Giove del vescovo Desiderio di Vienna. Era l'equivalente degli autentici scrittori della latinità aurea o argentea, che potevano giungere nelle scuole medioevali solo attraverso riassunti tardi e quindi già appartenenti all'età cristiana.

Altro discorso si può fare per quelle opere in un certo senso considerate antiche ma di soggetto cristiano, cioè per la produzione paleocristiana; essa non corrispondeva alle esigenze della lingua volgare della fine del secolo VI, ma era un poco quella parte delle regole di Donato che, contro le stesse affermazioni teoriche, prevale nello stile di Gregorio. Può considerarsi come quella preparazione allo studio delle sacre scritture che secondo il commento ai Re se c'è non nuoce e magari giova, senza che peraltro si vagheggino inversioni ad un processo storico, il cui indirizzo verso il futuro è già possibile prevedere. Nessun ritorno all'antico, principio normativo di altri momenti della cultura medioevale ma non dell'età gregoriana.

Come una clausola metrica o una figura retorica o una rigorosa reggenza di un caso dopo una preposizione possono sfuggire fra le maglie di una preferenza programmatica per il volgare parlato, così la scelta di una figura, di un atteggiamento, la forma di un seggio, la sigla di un panneggio possono derivare da modelli antichi, non certo della autentica classicità pagana, ma del repertorio paleocristiano, oppure da esso, se esisteva il termine intermedio nell'ambito dell'"*imperium christianum*", possono essere accolti, come accessori, come concessioni di ordine secondario e non essenziali alla forma pittorica.

Delle tre maniere nel mosaico dell'arco trionfale di S. Lorenzo fuori le mura del tempo di Pelagio II (579-590) solo quella della parte centrale, più corsiva e corrente, può rientrare nell'ambito delle

giustificazioni gregoriane, non certo quella bizantina, troppo aulica; né l'altra, ancora fortemente legata nella resa pittorica ad una tradizione desunta probabilmente da qualche codice con gli scritti di Ippolito, ai quali era premesso il ritratto dell'autore.⁶⁾ E per fare ancora un riferimento ad opere che Gregorio vide nascere, il piccolo mosaico della Rotonda di S. Teodoro può essere considerato, sotto l'aspetto stilistico, come la versione in una lingua volgare, cioè secondo l'angolo visuale gregoriano, del capolavoro anticheggiante e ritardatario dei Ss. Cosma e Damiano.

Il rifiuto dell'antico e l'adesione alla lingua volgare parlata, più degna del nuovo contenuto religioso ed anche più idonea sotto il profilo utilitario, sono termini che mal si traducono nel linguaggio figurativo. È ovvia la rinuncia all'organicità naturale della figura umana, alla precisazione classica di tempo e di luogo, ad ogni individuazione pungente in senso ellenistico, ed insieme a tutti i valori formali. C'è da attendersi una maniera pittorica ridotta all'essenziale, senza abbellimenti e figure retoriche, semplice e chiara nelle linee compositive, con un gestire non troppo lontano dalla realtà e magari esaltato ed evidenziato per assolvere alla funzione pratica della pittura, ma non più legato a quel naturalismo che era proprio delle norme classiche. Ulteriori precisazioni sono in certo modo impossibili per l'assoluta inadeguatezza della parola a caratterizzare l'immagine.

Tuttavia una circostanza va sottolineata. Roma era sotto la dominazione bizantina, ma il fattore politico non incise allora in alcun modo sulla formulazione teorica gregoriana, che per il suo rifiuto dell'antico e per l'aderenza al linguaggio volgare, si trova in posizione del tutto antitetica a quella bizantina. La riprova dell'occidentalità del pensiero di Gregorio è offerta proprio dalla validità che esso conserva nella successiva fase della vita delle forme nell'occidente europeo. Forse fu lo stesso pensiero gregoriano ad ostacolare e ritardare la penetrazione dei modi bizantini in Roma, che già sotto Onorio I (625-638) nel mosaico di S. Agnese fuori le mura, appare fortemente determinante e che, in opere come il riquadro di S. Salomone o nell'Annunciazione di S. Maria Antiqua, del tempo di Martino I (649-655) o anche un poco anteriori, indicano un vero capovolgimento nell'orientamento del gusto.⁷⁾

Qualche precisazione stilistica, intorno ad opere venute alla luce nel clima ideologico gregoriano, pare si possa ricavare dall'evangelario n. 286 del Corpus Christi College di Cambridge, opera certo assai nota ma, che io sappia, mai legata al pensiero teorico di Gregorio. Quel manoscritto potrebbe essere uno dei codici che nell'anno 596 il papa inviò in dono ad Agostino, vescovo di Canterbury ed evangelizzatore dell'Inghilterra, o almeno essere una stretta derivazione da uno di essi; forse la prima ipotesi resta ancora oggi la più probabile.⁸⁾

Il manoscritto, si sa, ha due sole pagine miniate: quella con S. Luca entro un'inquadratura con sei storie su ciascuno dei lati lunghi, e un'altra con dodici episodi della Passione (figg. 1, 2). Per l'inquadratura dell'evangelista è stato proposto un riferimento ad analoga disposizione nel cronografo dell'anno 354 e la tabella con gli episodi della Passione ripete la disposizione a finestra dell'Itala di Quidlimburg. In ambedue i casi si hanno riferimenti all'ambiente romano e alla tradizione narrativa. Inoltre il S. Luca, per la scelta del tipo come per il gesto e perfino per il disegno di insieme o per la sigla del pannello, si rifà decisamente alla tradizione classica. Tutto ciò appartiene a quel tanto dell'arte del dire che, malgrado Gregorio, egli stesso conserva. Anche contro ogni affermazione programmatica l'antico filtra attraverso la barriera che gli si vuole opporre e riafferma i propri diritti. Ma nella resa pittorica a tinte piatte, nella trattazione filiforme delle pieghe, nell'accurato evitare ogni accenno plastico e in quel quasi ostentato dispregio per quanto non sia necessario rappresentare, nel servirsi in luogo dei bianchi del colore stesso della pergamena sta l'origine della protesta gregoriana contro ciò che non è aderente all'eloquio corrente. Il S. Luca, preposto al suo testo, come in genere nei codici dell'età classica, basta che sia riconoscibile a colpo d'occhio nel suo insieme; ogni illusione dei sensi relativamente ad una presenza reale della figura può appartenere alla vecchia *ars loquendi* della classicità, non alle esigenze del tutto diverse del tardo secolo VI.

Ad una così decisa negazione dei valori formali, che erano alla base della concezione classica, la pittura romana non era fino allora mai giunta e si può aggiungere che essa costituisce la conseguenza estrema, tratta con logica ferrea dalle premesse già poste nel tardo antico. Non si capisce a prima vista perché il miniaturista abbia ritenuto di fiancheggiare l'evangelista con quei due tabelloni di formato minimo, includenti vari episodi del Nuovo Testamento (figg. 3, 4). Evidentemente il suo scopo non è quello di illustrare certi fatti narrati nel testo, perché ogni illustrazione avrebbe trovato una collocazione più logica accanto al testo che la riguardava. Poiché trattasi di opera estremamente nota, è inutile ripetere qui una descrizione dei singoli episodi, tanto più che essa è stata fatta anche abbastanza di recente e con notevole cura dal Cecchelli, al quale conviene per questa parte rimandare.⁹⁾ Basterà soltanto elencare qui di seguito i soggetti delle dodici rappresentazioni, con un riferimento fra parentesi al passo corrispondente del vangelo di Luca.

Sul lato sinistro si susseguono, dall'alto in basso: Zaccaria e l'angelo (I, 10/12), la Disputa nel tempio (II, 49), Gesù che predica dalla barca (V, 3), Simon Pietro davanti a Gesù (V, 9), Resurrezione del figlio della vedova (VII, 23), Vocazione di Matteo (V, 28). Sul lato destro si succedono: Gesù e

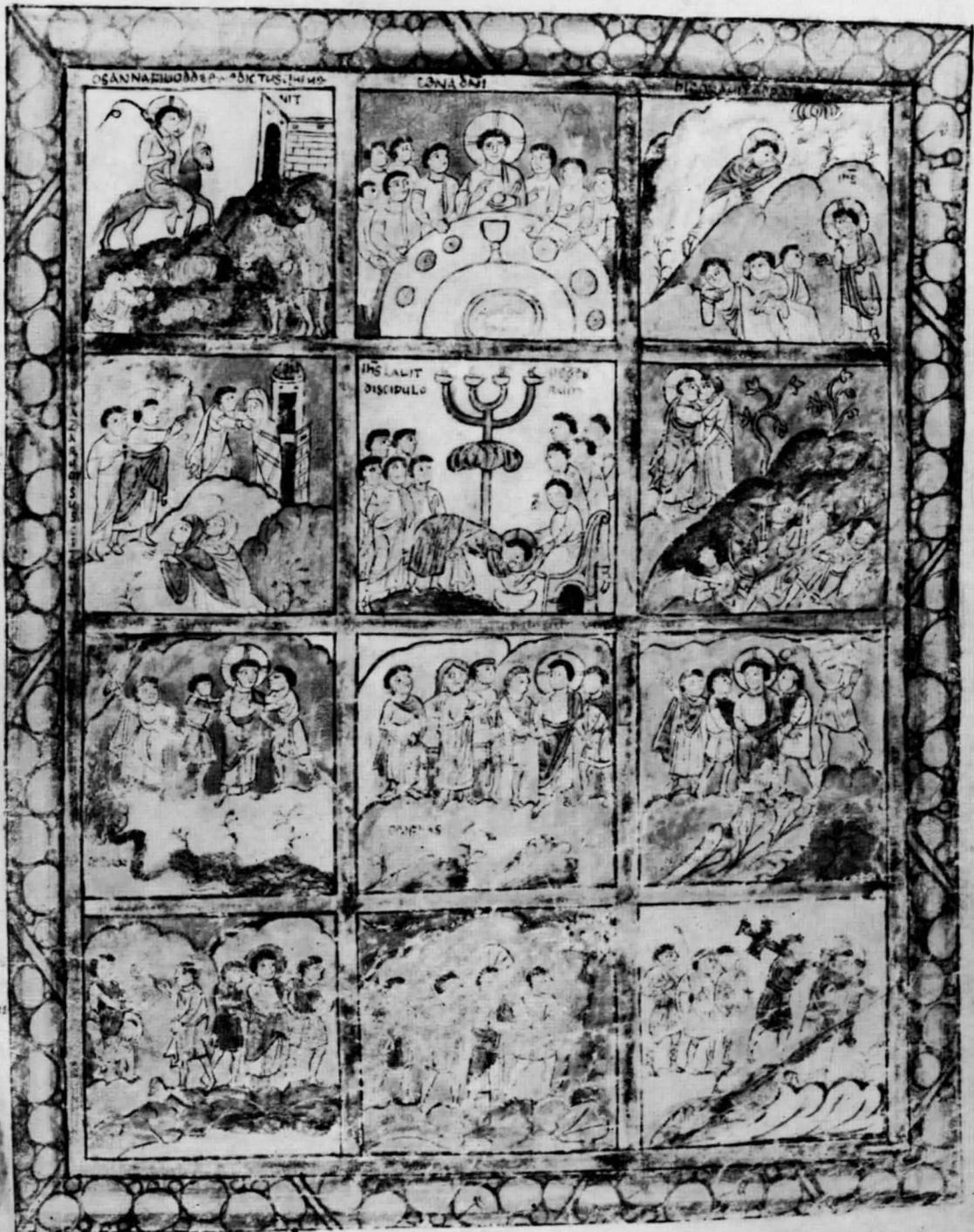
i dottori della legge (X, 25), Lodi di Gesù (XI, 27), Gesù e un seguace (IX, 58), Parabola del fico (XIII, 6/9), Guarigione dell'idropico (XIV, 2/4), Cristo e Zaccheo (XIX, 1).

Non si può neppure concordare con chi ritiene che la prima ed ultima storia siano ricavate dal vangelo di Matteo e di Giovanni, perché anche se l'immagine non aderisce perfettamente alla parola di Luca, tuttavia tali episodi sono noti in quel testo. Nell'altra pagina miniatata si susseguono l'Ingresso a Gerusalemme, la Resurrezione di Lazzaro, l'Arresto di Gesù, Pilato che si lava le mani, l'Ultima cena, la Lavanda dei piedi, Gesù davanti a Caifa, Gesù portato a crocifiggere, l'Orazione nell'orto, il Tradimento di Giuda, Gesù oltraggiato, il Cireneo che porta la croce. Le miniature di questa pagina si riferiscono quasi tutte alla Passione e risalgono a fonti letterarie diverse. In ogni caso basterà qui soltanto ricordare come, per la posizione del Cristo o per il suo gesto o per altro ancora, in genere le miniature trovano riscontro in antiche versioni cappadocene, il che ha indotto il Millet¹⁰⁾ ad individuare in questo ciclo un influsso orientale. Escluso che scopo del miniaturista sia stato quello di illustrare singoli passi del racconto evangelico, in quanto avrebbe curato una maggior vicinanza fra l'episodio raffigurato ed il testo, sembra logico chiedersi, in virtù di quella estrema praticità che ha sempre guidato il pensiero e l'opera di Gregorio Magno, con quale scopo egli stesso, o un dotto ecclesiastico della sua cerchia, abbiano impartito disposizioni al miniaturista perché operasse nel senso che egli seguì.

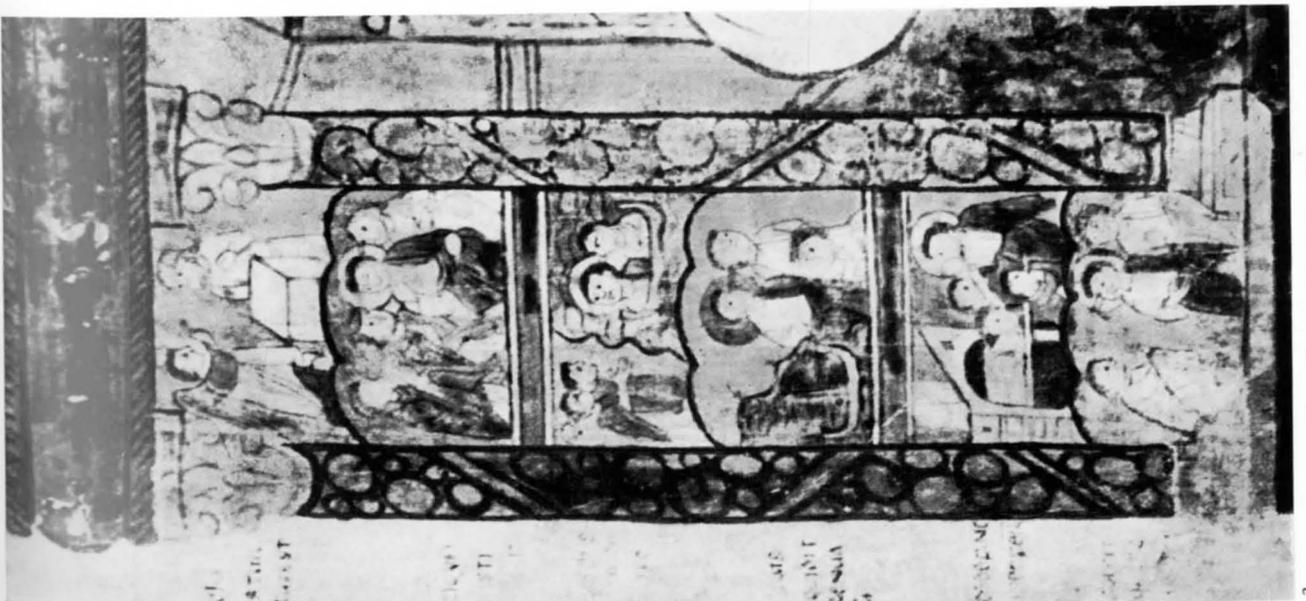
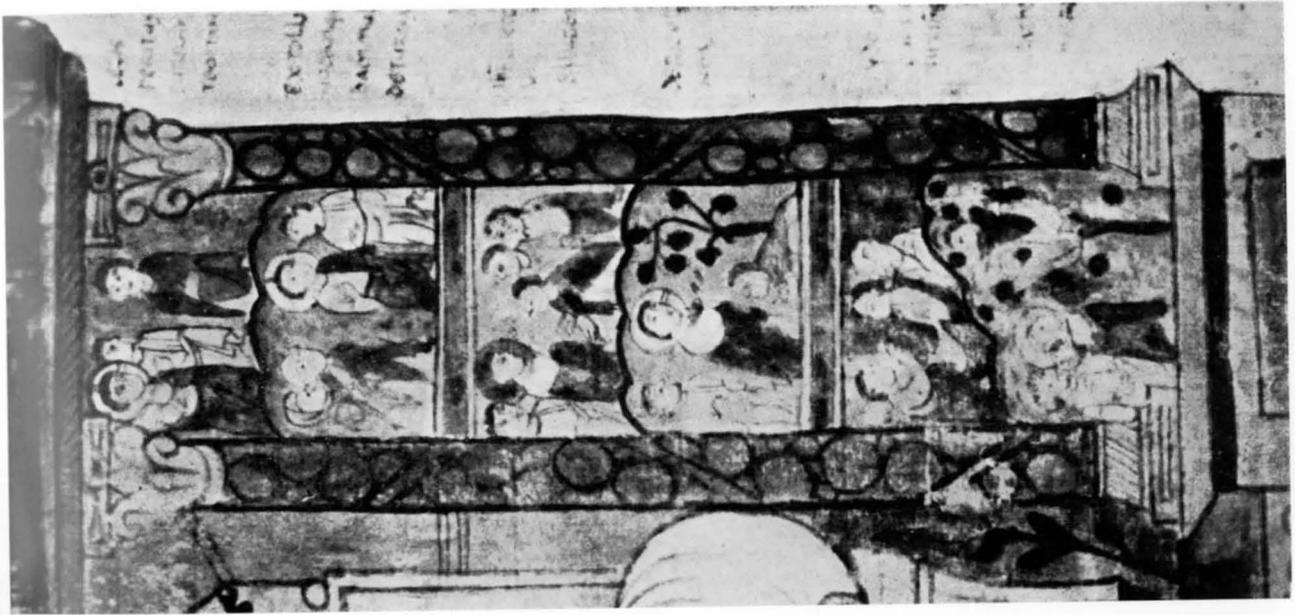
Se il codice oggi a Cambridge è veramente uno di quelli eseguiti a Roma o nell'ambiente romano ed inviati in dono al vescovo Agostino, si potrebbe avanzare l'ipotesi che le miniature rappresentassero quegli episodi che a giudizio di Gregorio Magno potevano andare ad alimentare il repertorio di pittori incaricati di decorare le chiese inglesi, subito dopo l'evangelizzazione. Se infatti a modelli contenuti o in un taccuino di schizzi o in un rotolo si fossero voluti aggiungere ad un normale ciclo cristologico di media ampiezza altre storie, erano forse quelle rappresentate ai lati dell'evangelista S. Luca che il santo pontefice romano consigliava di includere. La presenza di episodi del ciclo della Passione con momenti particolarmente idonei a sottolineare il grande avvenimento della storia della chiesa, rientra anch'essa nel programma pratico del pontefice romano, nel senso che quelle precisazioni equivalevano esattamente ad una lettura meditata dei testi sacri che l'analfabeta non poteva fare. Era d'altra parte molto importante aggiungere alle poche composizioni tradizionali del ciclo della Passione quei momenti attraverso i quali era più facile sollecitare il pensiero del riguardante a meditare e ad imprimersi nella mente particolari di quel grande evento, nel quale si compendia il dramma della umana redenzione.



1 - Cambridge, Corpus Christi College - Evangelio n. 286, S. Luca



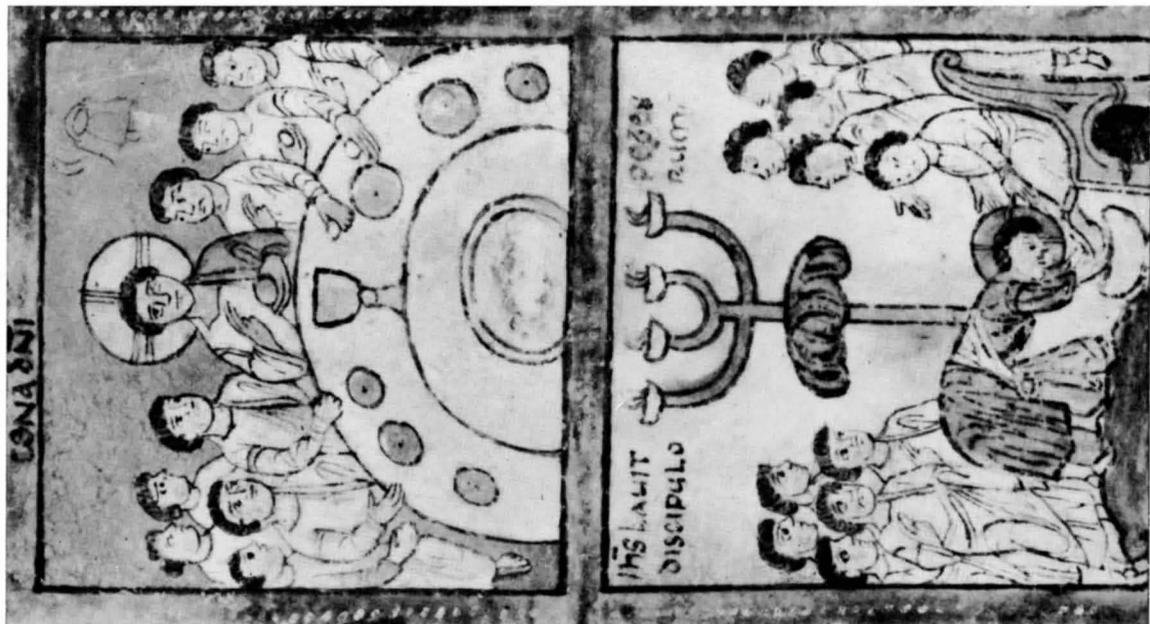
2 - Cambridge, Corpus Christi College - Evangelario n. 286, Storie della Passione



Cambridge, *Corpus Christi College* - Evangelario n. 286 - 3 - Storie evangeliche a sinistra di S. Luca; 4 - Storie evangeliche a destra di S. Luca; 5 - Gesù e i dottori della legge; Lodi di Gesù; 6 - Gesù e un seguace; Parabola del fico



7



8



9

Cambridge, *Corpus Christi College* - Evangelionario n. 286 - 7 - Ingresso a Gerusalemme; Resurrezione di Lazzaro;
8 - Ultima Cena; Lavanda dei piedi; 9 - Orazione nell'orto; Tradimento di Giuda

Se questo era veramente lo scopo con il quale furono miniate le piccole storie del codice di Cambridge, appare giustificato anche che esse siano eseguite in una forma estremamente sintetica, limitata a quanto di essenziale vi è nel racconto, perché in realtà esse erano un appunto, un abbozzo che il pittore avrebbe poi potuto a suo piacimento elaborare. L'importante era aver fatto una selezione in base ad un principio coerente ed aver fornito un modello, sia pur sommario, delle composizioni che potevano andare ad arricchire il repertorio di decoratori delle chiese inglesi.

Tralasciando comunque ogni altro problema sulla destinazione delle illustrazioni o sulle distinzioni di mani, le composizioni possono essere distinte in due gruppi. Il primo comprende quegli episodi del ciclo cristologico che hanno una lunga tradizione iconografica e che per la loro larga diffusione era difficile modificare, come la Resurrezione di Lazzaro, l'Entrata in Gerusalemme, l'Ultima cena, ecc (figg. 7, 8). Questi sono episodi ricchi di personaggi e di precisazioni ambientali che il miniatore riprende, anche se poi tenda ad imprimere a certi particolari una esasperazione quasi caricaturale. Il secondo gruppo comprende invece episodi per i quali il miniatore aveva scarsi modelli o magari non ne aveva nessuno, cosicché in essi egli ha potuto più liberamente agire. Caratteristica dominante di questi episodi in certo senso più rari, è una rigorosa sinteticità del racconto, che riduce i personaggi in note ambientali al punto che se le rappresentazioni non fossero accompagnate da una didascalia non sempre esse sarebbero di sicura interpretazione. Sui fondi uniti le notazioni sono scarse ma caratterizzanti come la pianta del fico per il racconto della Parabola (fig. 6), la montagna per la Preghiera di Gesù (fig. 9), o altro ancora; quello che è sempre presente è l'interesse del pittore per il gesto caratterizzante, gesto che riassume in sé l'azione e la compendia, non come movimento, ché anzi si tratta di un attimo fissato e sottratto alla successione del moto, ma come gesto capace di riassumere il significato stesso della composizione. Le lodi della donna per il Cristo o l'Arresto di Gesù o la Preghiera nell'orto o il Dialogo con i dottori della legge o la Predicazione dalla barca (figg. 9, 5), sono episodi caratterizzati appunto da un elemento che il pittore in certo senso accentua, non sottraendosi neppure a qualche spunto caricaturale, pur di rendere intelligibile il proprio contenuto.

Che da questo processo l'immagine emergesse evidenziata e quindi tale da poter agire sul riguardante secondo i canoni gregoriani, ciò è indubbio; non è però altrettanto convincente che il riguardante medesimo potesse pur dalla serrata stesura del racconto cogliere, specie negli episodi che sono a fianco del S. Luca, l'esatto significato. Ma è nella resa formale che veramente si notano quelle deviazioni da un linguaggio che ancora dell'antico facesse modello di correttezza.

Il colore è costantemente piatto e campito; le figure assumono proporzioni difformi da quelle di natura, le piccole teste tondeggianti disegnate con spirito infantile si inseriscono per lo più in maniera strana sul collo; il dispregio di ogni eleganza formale, di ogni ricerca di ideale bellezza classicheggiante è evidente, anche se poi talora qua e là riaffiori una sigla o un gesto che la sua derivazione dall'antico accusa in una forma inequivocabile. Esaminando episodi come Gesù e i dottori della legge (fig. 5) o l'Arresto di Gesù per citare due esempî appartenenti a pagine distinte, si ha precisa la sensazione di trovarsi di fronte ad un linguaggio quasi volutamente trascurato che della ingenuità fa quasi un programma e che di essa particolarmente si compiace.

Si tratta tuttavia di una ingenuità consapevole che opera con la precisa coscienza dei mezzi che impiega e dell'effetto che dal loro impiego si attende. Quegli spunti di disegno infantile, così caratteristici e significativi, non debbono in sostanza esser presi per tali ma considerati piuttosto come un modo cosciente con il quale il miniatore si rivolge alle classi più umili e meno capaci di intendere una aulicità di linguaggio ormai inutile e decisamente tramontata per sempre.

Si potrebbe continuare a lungo ed esaminare parzialmente le singole composizioni, ma ciò non servirebbe ad altro che a confermare certi rilievi che si possono fare anche su un gruppo limitato di composizioni. Quel che però pare importante è la piena corrispondenza delle miniature e dello spirito con le quali esse furono ordinate ed eseguite con la posizione teorica di Gregorio Magno nei confronti dell'antico e della sua presa di coscienza di quanto ormai era diventato operante realtà. E se gli episodi del manoscritto di Cambridge realmente riflettono questa posizione, essi documentano l'ultimo stadio al quale giunse quella lunga evoluzione nella vita delle forme che aveva avuto inizio con i rilievi della colonna Antonina e che si era protratta per tutto il tardo antico e per buona parte del periodo paleocristiano.

E fu realmente un punto di arrivo, non tanto perché si raggiunse il massimo allontanamento dai modi classici, quanto piuttosto perché della trasformazione avvenuta si ebbe una piena presa di coscienza e del nuovo stato delle cose si tenne il vero conto, come di una realtà ormai indistruttibile. Almeno per l'ambiente romano esso fu realmente un punto di arrivo, la vera fine del mondo antico, perché quando poco più tardi, agli inizi del secolo VII, la pittura monumentale rifiorì con il mosaico di S. Agnese e con le pitture del secondo strato di S. Maria Antiqua, si sentì il bisogno di ricorrere a quei modi aulicizzanti di Bisanzio d'importazione, favorita dalla stessa condizione politica della città e di quell'impero del quale ormai Roma era divenuta una provincia.

- 1) MIGNE, PL., 76, c. 514, *Ep. ad Leandrum*.
- 2) Si veda almeno A. VISCARDI, *Le Origini*, Milano 1950, p. 270 ss., ed il più recente A. RONCAGLIA, *Le origini*, in *Storia della Letteratura Italiana*, I, Milano 1965, pp. 3-269.
- 3) Per un riassunto dello stato della questione: P. RICCHE, *Education et culture dans l'Occident barbare*, Paris 1962, p. 187 ss.
- 4) *Comm. ad Reg.*, V, 31, in MIGNE, PL., LXXIX, 355 c. d.: "Quae profecto saecularium librorum eruditio etsi per semetipsam ad spiritualem sanctorum conflictum non prodest, si divinae scripturae conjungitur ejusdem Scripturae scientia subtilius eruditur. Ad hoc quidem tantum liberales artes discendae sunt ut per instructionem illarum divina eloquia subtilius intelligantur ,,"
- 5) *Ep. ad Desiderium*, XI, 34, t. II, p. 303, in *Moralia in Job*, libri I e II, Parigi 1950, p. 196: "Pervenit ad nos, quod sine verecundia memorare non possumus, fraternitatem tuam gramaticam quibusdam exponere... quia in

uno se ore cum Jovis laudibus Christi laudes non capiunt; et quam grave nefandumque sit episcopo canere..... ,,"

6) G. MATTHIAE, *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, Roma 1967, I, p. 149 ss.

7) Per la più recente determinazione cronologica di questi affreschi, P. ROMANELLI-P. J. NORDHAGEN, *S. Maria Antiqua*, Roma 1964.

8) Per il codice di Cambridge, che ha una bibliografia già oltremodo ricca, si veda C. CECHELLI, *Vita di Roma nel Medioevo*, Roma s. d., p. 453 ss. e 522 ss., che la riassume almeno nelle parti essenziali. Si aggiunga comunque C. NORDENFALK, in A. GRABAR-C. NORDENFALK, *Le Haut Moyen Age du IV au XI siècle*, Genève s. d., p. 101 ss. J. BECKWITH, *Early Christian and Byzantine Art*, London 1970, p. 61, 62, ma specialmente F. WORMALD, *The Miniatures in the Gospels of St. Augustin (Corpus Christi College m. 286)*, Cambridge 1954.

9) C. CECHELLI, *op. cit.*, p. 522 ss.

10) G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris 1917, p. 46.