

Serena Romano

IL DUECENTO
E LA CULTURA GOTICA
1198-1287 ca.

CORPUS
VOLUME V

Copyright © 2012
Editoriale Jaca Book SpA, Milano
Maria Andaloro
Serena Romano
Tutti i diritti riservati

Prima edizione italiana
Marzo 2012

ISBN 978-88-16-60375-2

Progettazione, realizzazione grafica
e assistenza redazionale a cura di
Editoriale Jaca Book
CentroImmagine, Lucca

Selezione delle immagini
Pixel Studio Srl, Milano

Stampa e legatura
Grafiche Flaminia, Foligno

In copertina
Pavone, Roma, sottotetto della basilica di Sant'Agnese fuori le mura
Foto di Domenico Ventura

International distribution by
Brepols Publishers, Begijnhof 67, B-2300 Turnhout
Tel: +32 14 44 80 30 - Fax: +32 14 42 89 19
info@brepols.net - www.brepols.net

Per informazioni sulle opere pubblicate e in programma
ci si può rivolgere a Editoriale Jaca Book – Servizio Lettori
via G. Frua 11, 20146 Milano, tel. 02/48561520-29, fax 02/48193361
e-mail: serviziolettori@jacabook.it, sito internet: www.jacabook.it

DIREZIONE SCIENTIFICA

Serena Romano

Collaboratrici scientifiche

Irene Quadri e Karina Queijo

Redazione scientifica e indici

Irene Quadri e Karina Queijo

Edizione dei testi epigrafici

Stefano Riccioni (*S. Ric.*)

Claudio Noviello (*C.N.*), per la scheda 30

Testi

Walter Angelelli

Sofia Barchiesi

Fabio Betti

Giulia Bordi

Guido Cornini

Anna Maria De Strobel

Andreina Draghi

Daniele Ferrara

Silvia Leggio

Ilaria Molteni

Rossella Motta

Irene Quadri

Karina Queijo

Serena Romano

Daniela Sgherri

Le campagne fotografiche realizzate per questo volume sono di Domenico Ventura

Nota all'apparato epigrafico

L'apparato epigrafico, denominato *Iscrizioni* nelle schede relative ai singoli monumenti, è stato curato da chi scrive seguendo i criteri qui di seguito brevemente enunciati. L'esame delle iscrizioni si è basato di regola sull'osservazione autoptica; in alcuni casi, la trascrizione e la descrizione delle epigrafi sono state eseguite anche ricorrendo a riproduzioni fotografiche e/o a trascrizioni tramandate (edizioni o copie). In particolare, chi scrive ha redatto la sezione *Iscrizioni* siglate: "S. Ric.". Per quanto riguarda il complesso dei Santi Quattro Coronati, l'apparato epigrafico delle schede 30a e 30e, è stato interamente curato da Claudio Novello.

Lo schema editoriale dell'apparato epigrafico segue le *Inscriptiones Medii Aevi Italiae* (IMAI, 1, 2002, VIII-X), in forma abbreviata, relativamente a: Tipologia dell'iscrizione; Posizione nell'opera; Spazio grafico; Allineamento; Stato di conservazione; Tipologia scrittoria; Morfologia e, ove individuabile, Fonte del testo. L'edizione delle iscrizioni si basa sulla metodologia della paleografia latina e della diplomatica (Petrucci 1992, 38-47, 184-194) e, in particolare, accoglie i criteri di normalizzazione del testo elencati nella raccolta *Le lettere originali del Medioevo latino (VII-XI sec.)* diretta da Armando Petrucci: adeguamento a criteri moderni nell'uso della punteggiatura logica; distinzione tra maiuscole e minuscole, secondo il sistema moderno corrente; scioglimento delle abbreviature (tranne le dubbie); separazione delle singole parole; lettere incluse, iscritte o soprascritte vengono trattate alla stregua del testo rimanente; normalizzazione dell'ortografia limitata alla distinzione tra u e v (j, y, ij ... vengono trascritte come sono); si mantiene la distinzione tra monottongo e dittongo (ae, e); non si interviene sullo stato grafico fonetico del testo, che viene lasciato invariato; (LOML, I, 2004, XIX). Per quanto riguarda l'edizione dei testi, sono stati adottati le norme e i segni diacritici stabiliti da Silvio Panciera e Hans Krummrey (Krummrey - Panciera 1981, 205-15; Panciera 1991, 9-21), per il *Corpus Inscriptionum Latinarum*, nonché le indicazioni fornite da Ivan Di Stefano Manzella (Di Stefano Manzella 1987, 36-39), adattati da chi scrive per l'edizione delle iscrizioni medievali (Riccioni 2009). Per l'immissione dei testi è stato utilizzato il carattere tipografico *Pserif roman*, gentilmente concesso dal prof. Silvio Panciera, che qui ringrazio. L'edizione dei testi epigrafici è composta da una trascrizione integrativa seguita (ove necessario) da un sintetico apparato di natura filologica e/o di commento per giustificare le scelte testuali, le integrazioni di parti mancanti del testo nonché le varianti all'edizione proposta. A fini esplicativi sono state impiegate le seguenti formule: "Trascrizione da foto, disegno, acquerello, etc. (riferimento bibliografico)", per le iscrizioni perdute, ma tramandate da copie sulla base delle quali è stata realizzata l'edizione del testo; "Trascrizione secondo (singolo riferimento bibliografico)" per le iscrizioni perdute, ma tramandate da trascrizioni ritenute attendibili; "Trascrizione in base a (più di un riferimento bibliografico comprensivo anche di fotografie, disegni, etc.)" per le iscrizioni perdute, ma tramandate da più edizioni e/o copie. Le iscrizioni integrate sulla base di disegni, fotografie, etc. sono segnalate con: "Integrazione da (riferimento bibliografico)"; le trascrizioni integrate con trascrizioni precedenti sono indicate con: "Integrazione secondo (riferimento

bibliografico)" o "Integrazione in base a (più di un riferimento bibliografico comprensivo anche di fotografie, disegni, etc., quando questi sono posteriori alla trascrizione tramandata)".

Segni diacritici

Di norma la trascrizione si dispone su una riga impiegando: / : la barra obliqua posta tra due spaziature per indicare fine riga; quando la parola è divisa fra righe successive, la barra obliqua viene inserita senza spaziature; // : le doppie barre oblique poste tra due spaziature per indicare fine pagina o fine sezione; nei casi in cui il testo prosegue su un nuovo supporto: nuovo cartiglio, nuova tabella, nuova epigrafe, nuova pagina, nuova cornice, etc. Fanno eccezione le iscrizioni metriche, per le quali si va a capo alla fine di ogni verso.

|| : le doppie barre verticali separate da una spaziatura indicano l'interruzione dell'iscrizione per la presenza di un'immagine o parte di essa.

abc (*minuscolo corsivo*) : trascrizione dei testi dall'originale quando chiaramente leggibili o trascrizione di iscrizioni perdute ma tramandate.

ABC (*maiuscolo tondo*) : trascrizione di lettere e numerali chiaramente leggibili, ma posti all'inizio, in mezzo o alla fine di una o più parole che non si può/possono ricostruire chiaramente.

abc (*minuscolo corsivo sottolineato*) : lettere trascritte da precedenti trascrizioni o da altre testimonianze e inserite ad integrazione della trascrizione.

abc : lettere con punto sottostante indicano una lettura incerta.

+++ : lettere non riconoscibili; per ciascuna croce si intenda una singola lettera.

a(bc) : lettere tra parentesi indicano scioglimento di abbreviazione.

âbc : lettere in nesso, segnalate con una o più lettere congiunte mediante segno angolato posto sulla prima lettera della coppia in nesso, o prime due.

<*abc*> : aggiunta di testo, da parte dell'editore.

'*abc*' : lettere errate corrette dall'editore.

˘*abc* : lettere aggiunte in antico per correggere il testo.

{*abc*} : lettere aggiunte per errore, espunte dall'editore.

[] : le parentesi quadre indicano, in generale, che il testo è lacunoso, quando all'interno di esse si trova un testo [*abc*], si intenda lacuna colmata dall'editore.

[- -] : lacuna non quantificabile con precisione a destra o sinistra di una lettera o parola insistente sulla medesima riga.

[- - - -] : lacuna consistente in una riga intera.

- - - - : lacuna di un numero indefinibile di righe.

[[]] : lettere o parte di testo che siano stati cancellati.

Per l'elenco completo si vedano le citate pubblicazioni di Krummrey e Panciera.

Stefano Riccioni

1. LE STORIE DI SAN PIETRO E SAN PAOLO NELL'ORATORIO DI GIOVANNI VII IN SAN PIETRO IN VATICANO

Fine XII-inizio XIII secolo

Nelle Grotte Vaticane, all'ingresso della galleria di Clemente VIII, si conserva un frammento musivo molto restaurato, raffigurante san Pietro in atto di benedire [3]. Proviene dall'oratorio di Giovanni VII, demolito nel 1602 al momento dei lavori per il nuovo San Pietro, e pertineva a un ciclo di *Storie dei santi Pietro e Paolo*. Meno studiato rispetto a quello cristologico, questo ciclo occupava la parete nord dell'oratorio, ed è documentato da vari disegni, e dalle illustrazioni e descrizioni del manoscritto del Grimaldi. Nel 1635 il Torrigio (1635, 121) ricordava altri frammenti dallo stesso oratorio nella chiesa di San Filippo Neri, oggi perduti.

Il ciclo contava sei scene a coppie su tre registri [1]. Le prime tre erano tre scene della *Predicazione di san Pietro*, a Gerusalemme, Antiochia e Roma, ed erano compositivamente affini: Pietro aureolato, in piedi, con le chiavi nella mano sinistra e con la destra levata, parlava alla folla inginocchiata ai suoi piedi. Lo sfondo architettonico era dato da grandi torri merlate. Le due *Prediche* del primo registro avevano un *titulus* nel bordo inferiore, mentre nella terza, al secondo registro, la parola «Roma» era iscritta all'interno stesso della scena, vicino alla testa di san Pietro: il frammento della figura di Pietro proviene da qui. La quarta scena, nel secondo registro a destra, era la *Disputa di Pietro e Paolo con Simon Mago*, con un soldato in piedi davanti a Nerone assiso in trono: ogni personaggio aveva il nome iscritto. L'ultimo registro combinava più scene in un unico campo. A sinistra in alto la figura di Simone che vola, e subito sotto, la sua caduta provocata dalle preghiere di Pietro e Paolo, situati sulla destra con la schiena rivolta alla scena e in atto di pregare verso la luce divina apparsa nel cielo; Nerone, accompagnato da un soldato, assisteva alla scena. Nerone e Simone erano gli unici identificati dal nome iscritto. Nella parte destra del campo, dopo una separazione costituita da un'alta torre, si vedevano i martiri dei due santi, Pietro a testa in giù sulla croce e Paolo in ginocchio davanti all'aguzzino che lo decapita. Tutti i disegni del manoscritto di Grimaldi rappresentano il ciclo in modo identico ad eccezione di qualche variante nella ripartizione delle scene: i manoscritti ACSP, H. 3 e BNC, II-III 173 le separano nettamente mediante fasce orizzontali e verticali, mentre nel BAV, Barb. lat. 2733 la separazione è data soprattutto dallo sfondo.

Iscrizioni

Iscrizioni identificative, perdute. Trascrizioni dai disegni, BAV, Barb. lat. 2732, f. 75v, e BAV, Barb. lat. 2733, f. 89r (Grimaldi 1619 [1972], 118).

1 - Primo registro, nella fascia ai piedi della raffigurazione: *Civitas Hierosolyma* (primo riquadro); *Civitas Antiochia* (secondo riquadro)

2 - Secondo registro, primo riquadro, ai lati della figura: *Roma*

3 - Secondo registro, secondo riquadro, sopra le figure: *Nero; Magus; S<anctus> Petrus; S<anctus> Paulus*

4 - Terzo registro, primo riquadro, nella fascia rettangolare sopra la raffigurazione, secondo BAV, Barb. lat. 2732, f. 75v, ma all'interno del riquadro, secondo BAV, Barb. lat. 2733, f. 89r (Grimaldi 1619 [1972], 118): *Magus; Nero*

(S. Ric.)



Note critiche

Il busto di Pietro dalla *Predica ai Romani*, solo frammento sopravvissuto del ciclo [3], è stato depositato alle Grotte Vaticane poco dopo lo stacco. Torrigio lo cita nel 1618, poi nel 1635, accompagnandolo con una scritta IMAGO B. PETRI PRAEDICANTIS ROMANIS EX SACELLO IOANNIS VII PAULUS PAULUS V PONT. MAX. (Torrighio 1618, 78; Id. 1635, 85). Grimaldi attesta che i mosaici erano già in cattivo stato prima della demolizione dell'oratorio (BAM, A. 166, f. 16v), il che può forse spiegare i rifacimenti eseguiti dopo lo stacco. Ulteriori interventi fecero poi scomparire la parola «Roma» e le chiavi di Pietro, e hanno talmente compromesso lo stile dell'opera da far dubitare che il mosaico avesse mai fatto parte del ciclo dell'oratorio (Garrucci 1877; van Marle 1921; Matthiae 1967). Sul braccio di Pietro si vede ancora qualche tessera autentica, di minori dimensioni rispetto alle altre, ma probabilmente non più nella posizione originaria (Müntz 1877; Clausse 1893; Nordhagen 1965). Essendo impossibile studiare il ciclo per il tramite di questo tormentato frammento, sono stati i disegni di Grimaldi a essere oggetto di recenti analisi che ne hanno discusso soprattutto la data, tradizionalmente legata al pontificato di Giovanni VII (705-707) come l'altro ciclo cristologico pure nell'oratorio. W. Tronzo (1987), rilevando le grandi dimensioni della figura di Pietro, le torri merlate che separano le scene, le grandi fasce che le incorniciano e che contengono spesso dei *tituli*, non ritrova

2. IL PERDUTO MEDAGLIONE PAPARONI NEL PAVIMENTO DI SANTA MARIA MAGGIORE

Entro il 1201

Il pavimento medievale di Santa Maria Maggiore è stato completamente rifatto nel 1750, durante la grande campagna di lavori disposta da Benedetto XIV e diretta dal Fuga. In quel frangente scomparve anche il pannello che ornava il pavimento nella navata centrale, in prossimità dell'ingresso principale.

Lo si conosce tramite alcuni disegni e incisioni, in particolare quella pubblicata dal Ciampini [1]. In un campo rettangolare bordato da una cornice a intrecci geometrici apparivano due cavalieri affiancati e diretti verso sinistra: Scoto e Giovanni Paparone, identificati da iscrizioni. Reggevano ognuno la spada (poco visibile), lo stendardo e lo scudo con le armi di famiglia, la papera e il serpente. La papera ornava anche la gualdrappa del cavallo di Scoto, mentre quella del cavallo di Giovanni aveva semplici frange all'altezza del collo. Alla sinistra del cavallo di Scoto un'iscrizione ricordava restauri cinquecenteschi al pavimento, e una seconda iscrizione più in basso ne ricordava altri fatti eseguire da membri della famiglia nel 1625 (*Int. cons.*). L'acquerello barberiniano e la descrizione del Mellini indicano che il mosaico aveva tessere nere, bianche e rosse, come quello di San Lorenzo fuori le mura (→ 39).

Iscrizioni

Due iscrizioni identificative, già disposte all'interno dell'area illustrata, accanto ai personaggi, prive di uno spazio grafico di corredo. Perdute.

1 - Scot/t/us | | Pa/pa/ro/ne

Trascrizione da disegno, BAV, Barb. lat. 4333, f. 6r.

Scot/t/us | | Paparo/ne, Ciampini 1690, tav. XXXI, fig. 2; Iozzi 1904, disegno a fine volume.

2 - Ioh(anne)s / Papa/rone / fili(us) / ei(us)

Trascrizione da disegno, BAV, Barb. lat. 4333, f. 6r.

Iozzi 1904, disegno a fine volume.

Fili ei per fili(us) ei(us), Ciampini 1690, tav. XXXI, fig. 2.

(S. Ric.)

Note critiche

La partecipazione di Scoto Paparone alle spese per il pavimento di Santa Maria Maggiore era esplicitamente attestata dall'iscrizione distrutta nella stessa occasione in cui fu perso anche il pannello: «Virgo serena tibi Scotus pavimenta locavit / Filius atque parens Scotus Paparone Iohannis / Sanguine qui claro tam duris qui stetit annis / Consule quo trepidans Roma regente stetit / Rursus et absumpto facti consorte Iohanne / Prole sua Consul tuta dracone fuit / Immemor haud sumptae Scotus Paparone salutis / Tale pavementum dat tibi Virgo parens» (Bianchini, ACMM, C. III; Tacconi-Gallucci 1911, 86).

Il testo lodava la carriera politica di Scoto come console (1160), proseguiva come senatore unico nel 1198, fino a quando Innocenzo III non gli chiede di abbandonare la funzione (Bartoloni 1946, 55-56; Savio 1999, III, 1358). I Paparoni erano una ricca e nobile famiglia romana, particolarmente legati a Santa Maria Maggiore di cui il fratello di Scoto, Rolando, era stato arciprete tra 1188 e 1193 (Ferri 1905, 456; Savio 1999, IV, 684-685); del resto, la famiglia possedeva numerose case di fronte alla basilica (Ferri

1905, 453). Scoto visse dunque nella seconda metà del XII secolo. La maggior parte degli studi ha creduto che Scoto abbia finanziato l'insieme del pavimento della basilica al tempo dei grandi lavori ordinati da Eugenio III (de Angelis 1621; Nibby 1839 [1971]; Letarouilly 1868; Stevenson, in *Mostra della città di Roma* 1884, 185; Angeli 1904; Biasiotti 1911; Cecchelli s.d. [1956]; Buchowiecki 1967; Apollonj Ghetti 1988; Fernández-Alonso 1988; De Blaauw 1994, I; O'Foghludha 1998). È tuttavia inverosimile che fra 1145 e 1153, gli anni di Eugenio III, Scoto potesse farsi rappresentare già accompagnato da un figlio adulto: se così fosse, egli avrebbe esercitato la carica di senatore, nel 1198, a un'età davvero vegliarda.

È difficile quindi capire a quando datino precisamente i lavori finanziati da Scoto, e in cosa esattamente siano consistiti, se in un rifacimento integrale del pavimento, o in un rimaneggiamento parziale, come vuole Paolini Sperduti (1996, 120). Il solo elemento certo è che nel 1201 sia Scoto che suo figlio erano già morti: in quest'anno, Aldruda, la sua vedova, finanzia da sola dei lavori a San Biagio ai Monti, e ricorda il defunto marito e il figlio in un'iscrizione oggi conservata a Santa Maria del Buon Consiglio (Armellini-Cecchelli 1942, I, 191), che fornisce quindi il *terminus ante quem* per l'esecuzione del pannello musivo (Pace 1998, 177). Il fatto che nell'iscrizione dedicatoria non si faccia menzione di Rolando, che pure era arciprete della basilica fra 1188 e 1193 rende meno probabile una datazione del mosaico in quegli anni.

Il pannello musivo dei Paparoni e quello – più tardo di una cinquantina d'anni – a San Lorenzo fuori le mura (→ 39) sono gli unici esempi noti di pavimento cosmatesco romano a figure. Il mosaico dei Paparoni, benché fatto per una chiesa, non ha traccia di temi religiosi: il suo discorso 'profano' si adatta bene al luogo di destinazione, un pavimento. Committenza di esponenti dell'aristocrazia locale, è esempio precoce di una propaganda visuale laica a Roma. L'uso di motivi cavallereschi, più diffusosi nei pavimenti dell'Italia settentrionale e della Francia (Barral i Altet 2010, 94-96), ricorda i sigilli e gli emblemi araldici cavallereschi; lo scopo è la rappresentazione del lignaggio familiare, e ciò spiega perché i cavalieri si dirigano verso sinistra (secondo le convenzioni araldiche) e non verso destra (secondo le convenzioni narrative). Si comprende quindi facilmente la moltiplicazione delle armi di famiglia nel pannello. I Paparoni, implicati nella politica cittadina, visualizzano il proprio desiderio di un'accresciuta visibilità tramite l'intervento in una delle più grandi basiliche romane.

Interventi conservativi e restauri

1512: primo restauro noto del pavimento (FELX / SAX / RESTA / MDXII: Ciampini 1690, tav. XXXI).

1675: secondo restauro, effettuato a spese di Fabrizio Guastaferrri, discendente dei Paparoni (FABRITIVS . GVASTAFERRVS LAVRAE PAPARONE EX FILIA NEPOS REST. C / A. MDCLXXV: Ciampini 1690, tav. XXXI).

Documentazione visiva

Disegno acquerellato (s.d. [XVII secolo?]), BAV, Barb. lat. 4333 f. 6r; de Angelis 1621, 56; incisione, in Ciampini 1690, tav. XXXI, fig. 2; disegno (s.d., da Ciampini), in Apollonj Ghetti 1988, 15; incisione di Gutensohn, *Pianta della Basilica di Santa Maria Maggiore, detta Liberiana* (1824), in Bunsen et al. 1872, tav. IX; disegno (s.d.), in Iozzi 1904.

4. L'AFFRESCO CON LA VERGINE, IL BAMBINO E SANTI IN SAN BARTOLOMEO ALL'ISOLA

1201-1204 (?)

L'affresco con la *Vergine e il Bambino e Santi* nell'abside della cappella della Madonna in San Bartolomeo all'Isola [1] è stato scoperto all'inizio del secolo scorso (Muñoz 1905) e liberato dalle pesanti ridipinture moderne durante i restauri del 1975-76 (*Int. cons.*).

Le grandi figure della Vergine e il Bambino dai nimbi dorati – quello del Bambino è crucisegnato – si stagliano su sfondo blu. La Madonna *Odighitria* è seduta su un trono senza dossale con veste rossa e *maphorion* blu; il Bambino, invece, ha tunica azzurra e mantello oca, alza la mano destra in atto benedicente mentre con la sinistra stringe un rotolo.

Ai piedi della Vergine, ai lati del trono, sono rappresentate, in dimensioni molto ridotte rispetto a quelle della Madonna e del Bambino, due coppie di personaggi. A destra, in primo piano, una figura femminile aureolata con un abito azzurro e una stola arancio fa un gesto d'intercessione verso la Vergine e il Bambino; dietro di lei vi è un uomo con barba e capelli scuri con tunica rossa e cappa marrone [3]. A sinistra, invece, il santo in primo piano ha barba e capelli grigi, veste azzurra e manto arancio; compie lo stesso gesto della santa che gli fa da *pendant* [2]. Il personaggio alle sue spalle – figura maschile con barba e capelli grigi – s'intravede appena sia per le estese lacune della superficie pittorica che per la cornice in stucco seicentesca che lo nasconde parzialmente.

Iscrizioni

1 - Iscrizione identificativa, disposta ai lati del capo della Vergine, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su una linea orizzontale secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere bianche su fondo blu. Lacunosa.

M(ήτηρ) || [Θεοῦ]

(S. Ric.)

Note critiche

L'immagine della *Vergine col Bambino* è fortemente iconica, come già riconosciuto da Gandolfo (1988, 302): così si potrebbe spiegare la forte differenza di proporzioni tra il gruppo centrale con la Vergine e il Bambino e quello dei santi ai loro piedi, l'impiego dell'oro non solo nei nimbi della Vergine e il Bambino, ma anche nella veste di quest'ultimo – piuttosto raro nella pittura monumentale – e la presenza del monogramma greco MP a destra di Maria (*Iscr.*; Iacobini 1991, 258).

L'ipotesi d'identificazione dei santi ai lati della Madonna con santa Teodora, Abbondio, Abbondanzio e Marciano (Iacobini 1991, 258, nota 39) è persuasiva: le reliquie di santa Teodora, infatti, erano probabilmente proprio custodite nell'altare della cappella della Vergine (Casimiro da Roma 1744 [1845], 392-393; Cecchelli 1951b, 39), ed è possibile quindi immaginare che anche quelle dei tre martiri romani, le cui vicende sono appunto legate alla figura di Teodora, fossero custodite nello stesso luogo. L'affresco della cappella della Madonna metterebbe dunque in scena martiri le cui reliquie sono strettamente connesse alla storia della fondazione della basilica da parte di Ottone III; anche in questo caso, la scelta di dotare la basilica di San Bartolomeo di reliquie di santi appartenenti a lignaggi aristocratici ed estranei alla tradizione agiografica più specificatamente romana, sembra rientrare in quella politica di *renovatio* imperiale perseguita dal sovrano



ottoniano e già messa in evidenza dal Gandolfo in relazione al culto di sant'Adalberto (Gandolfo 2007a), nelle discussioni sul mosaico di facciata (Piazza, in *Corpus IV* → 28) e sulla vera da pozzo (Claussen 2002, 132-134, 152-162).

L'affresco con la *Vergine e il Bambino* è forse da mettere in relazione con l'iscrizione – oggi scomparsa – nella quale è menzionato Cencio, cancellario della città: «*Cencius excelsi tibi cancellarius urbis – se pia commendat gesse clarissima Virgo – qui benedictorum fuit ortus stemmate... huic peccatorum veniam da... Cencius atque bona genitor genitii... inspiciens... mino cum dictis*» (Casimiro da Roma 1744 [1845], 427); infatti, se Mabillon riferisce che l'epigrafe si trovava in uno degli ambienti del convento (Mabillon 1869, 166), Casimiro la menziona in relazione al muro sud della cappella della Madonna, ovvero sulla parete adiacente all'affresco che qui si studia (Casimiro da Roma 1744 [1845], 427). La lettura dell'epigrafe non è semplice, ma se ne potrebbe dedurre che Cencio compaia insieme a sua moglie Bona; in ogni caso, il Cencio in questione non è da identificarsi con il celebre Cencio – camerario papale tra il 1194 e il 1198 e più tardi papa con il nome di Onorio III (Claussen 2002, 139, nota 30) – ma piuttosto con quel Cencio «*Cancell Urbis*» già conosciuto per la sua attività di donatore nella chiesa di Santa

5. IL MOSAICO ABSIDALE DI SAN PIETRO IN VATICANO

1205-1209/12

Della decorazione medievale della basilica vaticana non resta che qualche frammento, sopravvissuto alla totale demolizione cinquecentesca. Tre di questi provengono dal mosaico absidale, distrutto nel 1592: si tratta del busto di papa Innocenzo III, di un medaglione con una fenice (MPB, inv. 5650 e 5652) [2, 6], e della *Ecclesia romana* (MB, inv. 209) [3]. Il disegno del mosaico absidale è noto da un gran numero di testimonianze letterarie e grafiche, ma di essi solo alcune possono considerarsi fonti veramente affidabili in quanto realizzate prima della distruzione dell'abside: la descrizione di Tiberio Alfarano; i disegni di Ciacconio (BAV, Vat. lat. 5407 e forse 5408 [4, 5]); l'acquerello del f. 50r dell'*Album* dell'Archivio Capitolare (ACSP, A. 64 ter) [1], con la descrizione di Quintiliano Gargario (Ballardini 2004). Tutti gli altri documenti non sono che interpretazioni o copie di questi: sarà dunque su questo gruppo di fonti primarie che si fonderà il nostro discorso. L'attuale f. 50r dell'*Album* è un documento di natura notarile, realizzato nell'agosto del 1592 al fine dichiarato di documentare, con disegno e con testo scritto, il mosaico absidale della vecchia basilica vaticana prima della sua demolizione. L'acquerello rappresenta l'insieme del catino absidale, apparentemente in buono stato e senza zone particolarmente danneggiate. Al centro c'è il Cristo in trono, con tunica rossa e manto bianco, un libro nella mano sinistra e la destra benedicente. A sinistra – alla destra del Cristo – una figura stante, san Paolo, identificato da una doppia iscrizione in greco e in latino (*Iscr.* 5), in veste verde e manto chiaro; con la destra accenna al Cristo, mentre nella sinistra ha un cartiglio. Dall'altra parte, simmetrico, appare san Pietro, anch'egli accompagnato dalla doppia iscrizione (*Iscr.* 3), in veste bianca e manto azzurro, con il cartiglio nella mano sinistra. I tre personaggi sono rappresentati in un paesaggio paradisiaco: la scena è inquadrata fra due palme, e sul terreno verdeggianti appaiono piccoli personaggi; sotto i piedi del Cristo c'è la fonte dei quattro Fiumi paradisiaci, cui si abbeverano due cervi. Al sommo del catino, una *camera fulgens* con la mano di Dio. Le stelle sullo sfondo sono il frutto di un restauro cinquecentesco (*Int. cons.*).

Nel registro inferiore, due cortei di sei agnelli escono dalle città di Gerusalemme (a sinistra) e Betlemme (a destra) e si dirigono verso il centro, dove sul monticello appare l'Agnello con il nimbo crucigero, con il sangue che sgorga dalla ferita e si versa in un calice. Più indietro si vede un trono vuoto, con schienale e con la Croce posata sul cuscino. A sinistra, la figura stante di Innocenzo III, con l'iscrizione che lo designa (*Iscr.* 8): se ne è conservato il busto [2], ma la figura intera è documentata anche dal disegno di Ciacconio (BAV, Vat. lat. 5407, p. 112) [4]. Il pontefice è rivolto verso destra e tende le mani verso l'Agnello; indossa la tiara e un pallio bianco a croci nere, nonché una pianeta rossa bordata d'oro, su una veste bianca; il disegno documenta con chiarezza che il papa aveva i baffi. Dall'altra parte dell'Agnello, la figura dell'*Ecclesia romana*, con la relativa iscrizione (*Iscr.* 9): il busto è conservato [3], e Ciacconio (BAV, Vat. lat. 5407, p. 103) ugualmente documenta la figura intera, a piedi nudi, con il vessillo con le due chiavi [5]. Ha i capelli sciolti, è coronata, vestita di verde con una cappa azzurra, di cui nel disegno si vede perfino la fibula. Dietro i cortei degli agnelli la composizione è ritmata da due serie di cinque alberi: i due più centrali contengono un medaglione con la figura di un uccello, e quello vicino a Innocenzo, la Fenice, è il frammento ancora conservato, rivolto verso destra e con un'aureola contornata da fiammelle [6]. L'abside è inquadrata da una fascia azzurra decorata da tralci uscenti da due vasi; sulla fascia in basso, un'iscrizione (*Iscr.* 10).



Iscrizioni

L'edizione delle iscrizioni, tutte perdute, è stata eseguita sull'acquerello notariale del 1592, ACSP, A. 64 ter (*Album*), f. 50r [1].

1 - Iscrizione identificativa, già disposta all'interno dell'area illustrata, ai lati del capo di Cristo.

I(ησου)ς || Χ(ριστ)ός

2 - Iscrizione esegetica, già disposta nel libro sorretto da Cristo. Non presente nell'acquerello notariale.

Ego / sum / via // ve/rit/as et / vita

Trascrizione dal disegno, BAV, Barb. lat. 2733, ff. 158v-159r (Grimaldi 1619 [1972], 196-197: 197).

3 - Iscrizioni identificative, già disposte all'interno dell'area illustrata, sul lato destro dell'abside, a destra (in greco) e a sinistra (in latino) di san Pietro.

3a - *A(γ)ιος / Π(α)τρ(ε)ρ(ς)*

3b - *S(an)c(tu)s / Pe(t)r(u)s*

4 - Iscrizione esegetica, già disposta all'interno dell'area illustrata, nel rotulo tenuto da san Pietro, allineata su sette righe. Inchiostro nero su fondo bianco. Scrittura capitale.

Tu es / Chr(istu)s / fili(us) / Dei / viv(i)

Tu / e(s) / Chr(istu)s / fili(us) / Dei / vivi, BAV, Barb. lat. 2733, ff. 158v-159r (Grimaldi 1619 [1972], 196-197: 197).

5 - Iscrizioni identificative, già disposte all'interno dell'area illustrata, sul lato sinistro dell'abside, a sinistra (in greco) e a destra (in latino) di san Paolo.

5a - A(γιος) / Π/α/υ/λ/ο/ς

5b - S(an)c(tu)s / Pa/u/l/u/s

6 - Iscrizione esegetica, già disposta all'interno dell'area illustrata, nel rotulo tenuto da san Paolo, allineata su cinque righe. Inchiostro dorato su fondo bianco. Scrittura minuscola corsiva.

Mihi / vive/re Chr(istu)s / est

Mibi / vivere / Chr(istu)s est, BAV, Barb. lat. 2733, ff. 158v-159r (Grimaldi 1619 [1972], 196-197: 197).

7 - Iscrizioni identificative, già disposte sotto ai quattro fiumi, inchiostro chiaro su fondo bianco. Scrittura minuscola corsiva: Gion; Thison; Tigris; Euphrates.

8 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, tra la figura del papa e il trono, allineata su quattro righe.

Inno/cen/tius / p<a>p<a> III

Papa / III, BAV, Barb. lat. 2733, ff. 158v-159r (Grimaldi 1619 [1972], 196-197: 197).

9 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, tra la figura della Chiesa e il trono, allineata su quattro righe orizzontali.

Ec| |le/s| |a ro| |ma/n| |a

Eclesia / romana, a destra della figura, BAV, Barb. lat. 2733, ff. 158v-159r (Grimaldi 1619 [1972], 196-197: 197).

10 - Iscrizione esegetica disposta alla base della calotta absidale, in una fascia rettangolare, allineata su due righe orizzontali. Lettere bianche su fondo blu. Scrittura capitale.

Summa Petri sedes est hec sacra principis aedes mater cunctar(um) decor et decus ecclesiar(um) [[in isto]] / devotus Chr(ist)o qui templo servit in isto flores virtutis capiet fructusq(ue) salutis

Haec per bec, templo per templo, BAV, Barb. lat. 2733, f. 157v (Grimaldi 1619 [1972], 195).

11 - Iscrizione identificativa, già nel tamburo absidale, a destra accanto alla figura architettonica, allineata su tre righe: Be/tl/eem.

Beth/leem, BAV, Barb. lat. 2733, ff. 158v-159r (Grimaldi 1619 [1972], 195-196) | Betaleem, BAV, Vat. lat. 5408, ff. 29v-30r.

12 - Iscrizione identificativa, già nel tamburo absidale, a sinistra accanto alla figura architettonica, allineata su tre righe: Hie/rusa/lem.

Hieru/salem, BAV, Barb. lat. 2733, ff. 158v-159r (Grimaldi 1619 [1972], 195-196).

(S. Ric.)

Note critiche

La presenza di Innocenzo III nel programma iconografico dell'abside di San Pietro dice chiaramente che fu questo papa il committente del mosaico duecentesco. I *Gesta Innocentii III* (PL CCXIV, c. 205) testimoniano però che Innocenzo si era limitato a restaurare il mosaico precedente, che si sa esser già stato restaurato nel 640 sotto il papa Severino (LP I, 326). Lo schema

compositivo di questo mosaico più antico, presumibilmente in origine paleocristiano, era stato il modello per tutta una serie di opere, in particolar modo il cofanetto-reliquiario di Pola (V secolo, Venezia, Museo archeologico) (Buddensieg 1959; Moretti, in *Corpus I* → 2a).

I primi a proporre che il mosaico duecentesco fosse la copia dell'originale paleocristiano distrutto, addizionato della figura di Innocenzo certamente duecentesco, furono i bollandisti (AASS, *Iunii*, VII, 134). Il confronto tra l'acquerello dell'*Album* e le 'copie' dell'abside pre-innocenziana consente di mettere in evidenza altri elementi significativi: le 'copie' paleocristiane della prima abside di San Pietro attestano tutte una *Traditio Legis* e non una *Maiestas*, che era invece al centro dell'abside duecentesco. Che in epoca paleocristiana nell'abside vaticana ci fosse una *Traditio Legis* rimane certo un'ipotesi, ancorché supportata dai molti oggetti che ne mantengono la traccia; ma l'ipotesi è convincente, anche perché l'iconografia della *Maiestas* si diffonde solo a partire dall'età romanica, mentre quella della *Traditio Legis* ha la sua massima fortuna appunto in epoca paleocristiana (Buddensieg 1959, 164; Matthiae 1966a [1988], 118). Nell'abside innocenziana la posizione di san Paolo – identica a quella del santo nel cofanetto di Pola – fu probabilmente ripresa dal mosaico paleocristiano; mentre la figura di san Pietro sembra aver subito modifiche – il corpo è stato raddrizzato, la mano è vuota e tesa verso il Cristo – che si spiegano facilmente, visto che Pietro non doveva più ricevere il rotulo con la Legge dalle mani del Cristo (Buddensieg 1959, 166). L'*Ecclesia romana*, nel registro inferiore, non appare mai nelle 'copie' pre-innocenziane dell'abside; la corona, il vessillo con le due chiavi pontificie (di cui è questa la prima apparizione: Erdmann 1931; Paravicini Bagliani 1998 [2005], 20, 45), sono elementi inesistenti nelle *Ecclesiae* paleocristiane, ad esempio quella di Santa Pudenziana (Andaloro, in *Corpus I* → 8) o di Santa Sabina (Leardi, in *Corpus I* → 40a) e fanno pensare che questa figura sia stata ideata *ex-novo* per il mosaico di Innocenzo. Gli altri elementi di questo registro – l'Agnello insanguinato, l'*Etimasia*, gli agnelli uscenti dalle Città – esistono anche ben prima del XIII secolo e sono anzi testimoniati anche nel cofanetto di Pola: il che toglie credibilità alle ipotesi che interpretano l'*Agnus Dei* quale allusione alle riflessioni di Innocenzo sulla questione dell'Eucaristia (*De sacro altaris mysterio libri sex*, in PL CCXVII, cc. 763-920) (Pace 2003, 1233). Altri elementi ancora, le grandi palme del catino superiore, le scene campestri ai piedi degli apostoli, i due cervi che si abbeverano alla sorgente dei quattro fiumi, sono perfettamente coerenti con un'origine paleocristiana, e fanno pensare che in effetti il mosaico dell'abside innocenziana sia stato molto fedele verso i motivi tradizionali che dovevano essere presenti nella redazione più antica.

Molto più difficile è capire se questi motivi di tipo paleocristiano fossero vere e proprie parti del mosaico più antico, conservate e reinserite nel nuovo (Müntz 1882, 143), o se invece fossero il frutto della trascrizione duecentesco, come spesso era accaduto in opere del *renouveau paléochrétien* e anche in altre opere primo duecentesche, quindi contemporanee all'abside vaticana (Margiotta 1988, 24; oratorio di San Silvestro a San Martino ai Monti → 16). Dei frammenti conservati dell'abside innocenziana, quello con il busto di san Paolo (oggi nelle Grotte Vaticane, Cappella della Boccata) era apparso stilisticamente 'paleocristiano', a differenza di quello con il busto di Innocenzo o dell'*Ecclesia*; ma gli studi di Iacobini (1989, 121) e Ballardini (2009) hanno appurato trattarsi di una copia, verosimilmente primo seicentesca, del san Paolo medievale perduto – il busto attuale è in effetti troppo piccolo per aver fatto parte dell'abside. La fenice, come motivo iconografico, avrebbe anche potuto far parte dell'abside antica, ma la stilizzazione del corpo non è compatibile con una datazione così alta.

In realtà i frammenti conservati sono tra loro stilisticamente coerenti, e sono tutti pertinenti – con l'eccezione del san Paolo – al testo duecentesco. Ladner ha potuto circoscrivere la datazione

6. LA LEGGENDA DI ANSEDONIA SULL'ARCO DI CARLOMAGNO ALL'ABBZIA DELLE TRE FONTANE

Primo ventennio del XIII secolo

L'arco d'ingresso all'abbazia delle Tre Fontane conserva ampi frammenti di una decorazione affrescata della quale ci sono pervenute anche le copie di Antonio Eclissi (BAV, Barb. lat. 4402, ff. 36r, 37r, 40v e 41r). Sulle pareti laterali sono visibili alcune scene della cosiddetta *Leggenda di Ansedonia*: vi sono narrate le vicende relative alla donazione di alcune terre della Maremma toscana all'abbazia delle Tre Fontane da parte di Carlomagno e Leone III, dopo la miracolosa conquista di Ansedonia resa possibile dalla reliquia di sant'Anastasio. Grazie al supporto delle copie seicentesche lo svolgimento narrativo del ciclo è facilmente ricostruibile.

Il primo registro della lunetta di sinistra comincia con *Il viaggio di Carlomagno verso Ansedonia*, oggi quasi completamente scomparso [2]: nel disegno dell'Eclissi, infatti, è ben visibile la barca che trasporta il sovrano e i suoi soldati e una parte delle mura turrite della cittadina toscana [1]. Il registro si conclude con l'immagine – ancora quasi interamente visibile – dell'accampamento dell'esercito imperiale, Carlomagno siede all'ingresso della tenda in primo piano e leva il braccio destro indicando la ribelle Ansedonia che non si lascia conquistare; sulla destra, anche papa Leone III – munito di tiara e accompagnato da un folto seguito – alza il braccio in direzione della città [1, 2]. Nel registro sottostante la narrazione non segue più un andamento lineare: come mostra l'acquerello dell'Eclissi, infatti, l'episodio con il *Sogno di Carlomagno e del papa* che interviene a questo punto della storia, era dislocato ai due estremi della scena [1]; si è conservata l'immagine dell'imperatore che dorme e dell'angelo chino su di lui [2]. Al centro, Carlomagno e Leone III – solo parzialmente visibili – sono seduti in trono con un cartiglio in mano (del cartiglio del papa rimangono poche lettere, l'iscrizione di quello del re, se c'era, è completamente persa): ordinano a un gruppo di monaci (quasi integralmente perduti) di recarsi all'abbazia delle Tre Fontane per recuperare la reliquia della testa di sant'Anastasio, secondo le prescrizioni impartite dall'angelo apparso loro in sogno [1, 2].

Nell'angolo sinistro del primo registro della lunetta di destra (già al tempo dell'Eclissi segnato da estese lacune) un monaco porge all'imperatore e al papa – ancora ben riconoscibili nell'affresco – la testa di sant'Anastasio, mentre sulla destra era probabilmente rappresentata la venerazione della sacra reliquia, come suggerisce la presenza, nella copia seicentesca, di alcuni personaggi inginocchiati in atto di adorazione [3].

Nel secondo registro si ha l'epilogo della vicenda [3, 4]: da sinistra verso destra troviamo il papa, seguito da alcuni monaci, che sorregge la testa di sant'Anastasio, mentre Carlomagno e le sue truppe circondano, per terra e per mare, la città (Eclissi registra male la scena); grazie all'intercessione della sacra reliquia gli abitanti di Ansedonia – rappresentati come esseri mostruosi – sono sconfitti e la città toscana viene finalmente espugnata. Infine, dopo la rappresentazione dell'Isola del Giglio e di un altro strano orbicolo a forme forse vegetali rosse, nei pressi della tomba del santo che ha permesso il miracolo, il papa e Carlomagno porgono ai monaci delle Tre Fontane il documento (*Iscr. 4*) che attesta la donazione delle terre toscane appena conquistate al monastero romano [5]. Queste, rappresentate nel terzo registro [3, 4], di cui sussiste oggi solo la metà di sinistra, sono: il *Mons Argentarius*, *Orbitellus*, *Altricastes*, *Masianus*, *Aquilace*, *Acapite*, *Serpena* e il *Mons Acutus* (*Iscr. 5 e 6*).

Al centro della volta dell'arco campeggiava un Cristo benedicente iscritto in un clipeo – già in parte abraso nel Seicento e oggi quasi completamente scomparso – attorno al quale sono disposti riquadri con quattro angeli a mezzo busto e i simboli degli evangelisti, attualmente solo parzialmente visibili [6, 7]. Negli spazi di risulta tra il clipeo centrale e gli scomparti quadrangolari sono inseriti, a intervalli regolari, tondi e rombi con motivi animali e floreali che si ripetono simili anche nelle campiture esterne.

Iscrizioni

Parete sud-occidentale

Primo registro

1 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, nella parte centrale-sinistra, tra due figure, sotto la reliquia di sant'Anastasio, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su due righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere bianche su fondo scuro. Intera ma abrasa. Scrittura maiuscola squadrata.

Cap(ut) s(an)c(t)i / Ana/stasi





Secondo registro

2 - Iscrizione identificativa, già disposta in una fascia rettangolare alla base del riquadro, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo. Perduta.

[K]arol(us) i(m)p(er)ator

Trascrizione dal disegno acquerellato di Antonio Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, f. 37r.

3 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, nella parte centrale-destra, all'interno di un motivo circolare rappresentante una collina, allineata su due righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere bianche su fondo scuro. Lacunosa.

ST++ / Gilgo

La presenza delle lettere nella prima riga emerge chiaramente ad un esame ravvicinato ma non è possibile stabilire se si tratti di un'iscrizione cancellata o di un testo collegato al toponimo *Gilgo*, poi caduto.

4 - Iscrizione esegetica, disposta all'interno dell'area illustrata, a sinistra in alto, dentro un rotolo svolto in orizzontale, sorretto da due gruppi di figure, allineata su cinque righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere, a righe alterne, di colore rosso e nero, su fondo bianco. Intera ma abrasa. Scrittura maiuscola squadrata.

Co<n>cedim(us) et do<nam(us) eccl(es)ie tue / Ansidonia(m) cu(m) ca<stris istis aucto<ritate ap(osto)lica et i(m)p(er)ia<li

5 - Due iscrizioni identificative, disposte all'interno dell'area illustrata, dentro una cornice ellittica irregolare; la prima si trova in alto, ai lati di una torre, allineata su due righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo irregolare. Intera. La seconda, in basso, ai piedi di motivi sovrapposti rappresentanti un monte, allineata su due righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo irregolare. Lacunosa. Entrambe sono redatte in lettere bianche su fondo rosso e con scrittura maiuscola squadrata.

5a - *Ar|gen|ta|ria*

5b - *Mons Argenta|rijs*

Integrazioni dal disegno acquerellato di Antonio Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, f. 37r.



6 - Otto iscrizioni segnaletiche, perdute, descritte e trascritte dal disegno acquerellato di Antonio Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, f. 37r.

6a - All'interno dell'area illustrata, in alto, dentro un motivo rappresentante un monte, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo.

Orbitellus

6b - Nella fascia rettangolare sottostante le scene, in asse con la figura di una torre, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo.

Altricoste

6c - In una conica rettangolare non delimitata lateralmente, sotto la figura di una torre composita, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo.

Masianus

6d - Nella fascia rettangolare alla sommità delle scene, allineata in orizzontale, secondo un andamento rettilineo.

Karolus i(m)p(er)ator eccl(es)ia s(anctus) Anastasii abas monachi conversi

6e - In una conica rettangolare, sotto la figura di una torre, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo.

Aquiliaci

6f - Nella fascia rettangolare sottostante le scene, sotto la figura di una torre, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo.

Acapite

6g - In una cornice sottostante la figura di una torre composita, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo.

Serpena

6h - Nella fascia rettangolare sottostante le scene, sotto la figura di una torre composita, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo.

Mons Acutus

Parete sud-occidentale

Primo registro

7 - Due iscrizioni, la prima esegetica, la seconda identificativa, già disposte in una fascia rettangolare alla base delle scene, allineate in senso orizzontale, secondo un andamento rettilineo, in corrispondenza delle raffigurazioni. Perdute.

7a - *Karol(us) imp(er)ator exercit(us) ei(us)*

7b - *Ansionia*

Trascrizioni dal disegno acquerellato di Antonio Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, f. 36r.

8 - Due didascalie identificative, in una fascia rettangolare alla base delle scene, la prima sotto l'accampamento, la seconda sotto la figura del papa, allineate in orizzontale, secondo un andamento rettilineo irregolare. Lacunose. Scrittura maiuscola squadrata.

8a - *P(o)p(u)l(u)s rōmanus*

8b - *Leo p(a)p(a) III*

Integrazioni dal disegno acquerellato di Antonio Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, f. 37r.

Secondo registro

9 - Iscrizione esegetica, già disposta nella fascia rettangolare a destra e nella parte superiore, allineata su una riga secondo un andamento misto, orizzontale e verticale, da destra verso sinistra; le lettere sono eseguite in modo speculare. Perduta.

Mane cu(m) surexeris mitte Ro/ma(m) ad aqua(s) salvia(s)

10 - Iscrizione esegetica, già disposta all'interno della raffigurazione, a destra dell'immagine del papa, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su tre righe orizzontali. Perduta.

Ite / ad / aqua(s) / salvia(s)

Trascrizione dal disegno acquerellato di Antonio Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, f. 36r.

11 - Due didascalie identificative, disposte all'interno dell'area illustrata, nell'apertura delle due tende da campo. La prima è allineata su due righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo non regolare. Lacunosa. Lettere scure su fondo bianco. Scrittura maiuscola squadrata. La seconda è perduta.

11a - *Papili/ones*

Integrazioni dal disegno acquerellato di Antonio Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, f. 36r.

11b - *Papi/liones*

Trascrizione dal disegno acquerellato di Antonio Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, f. 36r.

12 - Didascalia identificativa già in alto a sinistra, all'interno dell'area illustrata, priva di uno spazio grafico di corredo, andamento orizzontale da destra verso sinistra; le lettere sono eseguite in modo speculare. Perduta.

Porta

Trascrizione dal disegno acquerellato di Antonio Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, f. 36r.

(S. Ric.)



8. IL MOSAICO ABSIDALE DI SAN PAOLO FUORI LE MURA

Secondo-terzo decennio del XIII secolo



Il mosaico absidale di San Paolo è, nel suo stato attuale, il frutto dei restauri settecenteschi, ma soprattutto del rifacimento attuato a seguito dell'incendio della notte fra il 15 e il 16 luglio 1823. La maggior parte della superficie musiva dovette essere restaurata o rifatta, in modo mimetico rispetto all'originale; ma alcune porzioni dell'opera duecentesca, protette dal calore grazie al monumentale tabernacolo posto nel coro nel 1600, non furono toccate dai restauri ottocenteschi, e sono ancora oggi *in situ*.

L'incisione di Mattheus Greuter (Ciacconio 1630 [1677], c. 48) e il disegno della Biblioteca Angelica (C. 2. 11, c. 17), ambedue anteriori ai restauri documentati, mostrano che a parte qualche variazione nelle iscrizioni e qualche inversione nell'ordine degli apostoli nel registro inferiore (de Rossi 1899), l'iconografia e lo schema compositivo del mosaico attuale sono sostanzialmente pre-ottocenteschi e, presumibilmente, conformi all'originale duecentesco. Al centro del registro superiore, identificato da un'iscrizione come tutti gli altri personaggi, il Cristo, assiso su un trono senza schienale, con il libro aperto e la destra benedicente. Ai suoi piedi il papa Onorio III in *proskynesis*, minuscolo in rapporto al gigantesco Cristo, con tunica rossa e casula bianca ricamata in oro [3]. Attualmente il papa non ha alcun copricapo; nell'incisione di Nicolai ha sul capo la tiara, mentre il disegno della Biblioteca Angelica mostra la tiara posata per terra ai suoi piedi (*Doc. vis.*). Poiché la zona in questione – tutta la parte superiore della testa di Onorio a partire dalla metà circa del naso, ma anche una vasta porzione di tessere circostanti – appare completamente rifatta, è difficile dire quale fosse stata la scelta iconografica originaria; ma non è impossibile che il mosaico, pur se restaurato, sia fedele alla redazione duecentesca. Ai lati del Cristo, quattro santi, in piedi e con un rotulo: a sinistra, san Luca e san Paolo, a destra san Pietro e sant'Andrea. Il suolo è verde, abitato da uccelli; alle estremità, due palme; al colmo del catino, la *camera fulgens*.

Al centro del registro inferiore è l'*Etimasia*, un trono senza schienale rivestito di un drappo azzurro scuro cosparso di stelle; sul drappo sono posati un libro e le *Arma Christi*; al di sopra del trono appare la Croce gemmata, con al centro una sorta di

grande cameo 'intagliato' con la figura del Cristo in trono. Al di sotto del trono il gruppo dei *santi Innocenti*, cinque identiche figurine aureolate, vestite di bianco, con la palma e il rotulo nelle mani [14]. Li affiancano le figure del sacrista Adinolfo (*Iscr.* 39) e dell'abate Giovanni Caetani (*Iscr.* 41), inginocchiati e con le mani giunte, con abito azzurro e cappuccio. Il resto del registro è occupato dalla teoria degli apostoli ed evangelisti, separati da palme, ognuno con un rotulo: da sinistra Barnaba, Taddeo, Giacomo (Minore?), Matteo, Filippo, Giovanni e infine un angelo, poi, ripartendo dall'*Etimasia*, un altro angelo, Giacomo (Maggiore?), Bartolomeo, Tommaso, Simone, Mattia e Marco: la posizione degli ultimi due è invertita nell'incisione di Greuter. L'incisione di Nicolai mostra che il terreno era abitato da vari uccelli. Infine, l'intradosso dell'arco ha un ricco fregio vegetale, con alla sommità un medaglione con l'iscrizione HONORIVS. PP.III.

Le porzioni musive originarie ancora *in situ* vanno all'incirca dai piedi del Cristo e dal primo uccello a destra fino al gruppo degli Innocenti e dei due ecclesiastici, includendo la figura di Onorio fino a circa metà della testa, l'*Etimasia*, i due angeli del registro inferiore, e i due apostoli più centrali, Giovanni e Giacomo. All'incendio sono scampati altri frammenti, staccati presumibilmente nel corso dei restauri settecenteschi, quando il mosaico era in così cattivo stato che si staccava dal muro a pezzi (BAV, Vat. lat. 9023, ff. 133r-140r; *Int. cons.*). Sono oggi conservati nella sacrestia della basilica (testa di san Pietro [2], due teste di apostoli del registro inferiore [9, 10], quattro figure d'uccelli [4, 5, 7, 8]); inoltre alle Grotte Vaticane si conserva un'altra testa d'apostolo [12], la cui provenienza è già avvertita da Dionisio (1773, 174), e un altro uccello [6], identificato da Oakeshott (1967, 309).

Iscrizioni

La trascrizione delle iscrizioni è stata eseguita direttamente dal mosaico. Si segnalano in apparato le varianti presenti nell'incisione di Mattheus Greuter in Ciacconio 1630 [1677], c. 48.

1 - Iscrizione di committenza, disposta nel sottarco, entro una cornice circolare, allineata su tre righe orizzontali secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere scure su fondo dorato. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola.

Honorius p(a)p(a) / III

2 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, a sinistra del capo del santo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata in verticale secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo dorato. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola.

S(anctus) / L(u)c(a)s / ev(an)g(elista)

3 - Iscrizione esegetica, disposta all'interno dell'area illustrata, nel rotulo sorretto da san Luca, allineata su sette righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo dorato. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola. Fonte del testo: At 9, 22.

*Saul<us> / aut(em) c<on>/valesce/bat et c<on>fu/ndebat lu<f> d'eos
affi(r)ma<n>s q(uonia)m / hic e<st> Chr<istu>s*

r.7. U da noi corretto in D (*Iudeos*)

4 - Due iscrizioni identificative, disposte all'interno dell'area illustrata, una a sinistra (in greco), l'altra a destra (in latino) del capo del santo, prive di uno spazio grafico di corredo, allineate in verticale, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo dorato. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola.

4a - *A(γιος) / Π/α/ν/λ/ο/ς*

4b - *S(an)c(tu)s P/a/u/l/u/s*

5 - Iscrizione esegetica, disposta all'interno dell'area illustrata, nel rotulo sorretto da san Paolo, allineata su sette righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo bianco. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola. Fonte: Fil 2,10

** In nomine / Ih(es)u o(m)ne / genu fle/ctatur ca/elestium /
terestriu(m) et / infernorum*

6 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, ai lati del capo di Cristo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo dorato. Intera ma di restauro.

I(ησοῦ)ς || Χ(ριστός)

7 - Iscrizione esegetica, disposta all'interno dell'area illustrata, nelle due pagine del libro tenuto da Cristo, allineata su sei righe oblique in ogni pagina, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo bianco. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola. Fonte: Mt 25, 34.

*Veni/te be/nedic/ti pa/tris / mei // per/cipi/te re/gnum / q(uod)
v<obis> p<aratum> / a 'c<on>stitutione' m<undi>*

p.2.r.6. O da noi corretto in C

8 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, a sinistra del capo del santo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata in verticale, secondo un andamento rettilineo irregolare. Intera ma di restauro. Lettere scure su fondo dorato. Scrittura maiuscola.

S(an)c(tu)s / P(e)t(r)u/s

9 - Iscrizione esegetica, disposta all'interno dell'area illustrata, nel rotulo sorretto da san Pietro, allineata su cinque righe orizzontali secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo bianco. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola. Fonte: Mt 16, 16.

Tu es / Chr(istu)s / fili(us) / Dei / vivi

10 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, a sinistra del capo del santo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata in verticale, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo dorato. Intera ma di restauro. Scrittura capitale.

S(an)c(tu)s / A(n)d(r)e/a/s

11 - Iscrizione esegetica, disposta all'interno dell'area illustrata, nel rotulo sorretto da sant'Andrea, allineata su sette righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere scure su fondo bianco. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola.

*Beatus / Andreas du<m> / penderet / in cruce / deprecaba/tur d(omi)
nu(m) / Iesu(s) Cr<i>st<um>*

12 - Due iscrizioni segnaletiche, disposte all'interno dell'area illustrata, alla base della calotta, una a sinistra dell'immagine di Onorio III, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere bianche su sfondo scuro. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola. L'altra, sotto la figura del papa, priva di uno spazio grafico di corredo e sovrapposta alla cornice che separa la parte superiore da quella inferiore della calotta, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere dorate su fondo nero, bianco e rosso. Intera. Scrittura maiuscola gotica.

12a - *Honorius p(a)p(a) III*

12b - *Honorius p(a)p(a) III*

Registro inferiore

13 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, a destra e a sinistra del capo del santo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata in verticale, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo dorato. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola.

S(anctus) / B(a)t(t) / n(a)b(a)s

14 - Iscrizione liturgica, disposta all'interno dell'area illustrata, nel rotulo sorretto da san Barnaba, allineata su sette righe orizzontali, segnate sopra e sotto le lettere, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo bianco. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola. Fonte: dossologia maggiore (*Gloria in excelsis Deo*).

Q(uo) i s/ede/s ad / dex/tera<m> / p<atris> m<iserere> / n<obis>

15 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, a destra e a sinistra del capo del santo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata in verticale, secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere scure su fondo dorato. Intera ma di restauro. Scrittura capitale.

T(h)a/d | d/æ/u/s

16 - Iscrizione liturgica, disposta nel rotulo sorretto da san

Taddeo, allineata su sette righe orizzontali, segnate sopra e sotto le lettere, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo bianco. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola. Fonte: dossologia maggiore (*Gloria in excelsis Deo*).

Qui / tol/lis p/ecc/ata / m'u'n<di>

r.6. M da noi corretto in U.

17 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, a destra e a sinistra del capo del santo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata in verticale, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo dorato. Intera ma di restauro. Scrittura capitale.

S(anctus) / I/a/c/o | b/u/s

18 - Iscrizione liturgica, disposta all'interno dell'area illustrata, nel rotulo sorretto da san Giacomo (Minore?), priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su sei righe orizzontali, segnate inferiormente (tranne che nella seconda riga segnata sopra e sotto alle lettere), secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo bianco. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola. Fonte: dossologia maggiore (*Gloria in excelsis Deo*).

D(omi)ne / fili / uni/gen/ite / I<esu> Ch<riste>

19 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, a destra e a sinistra del capo del santo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata in verticale, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo dorato. Intera ma di restauro. Scrittura capitale.

S(anctus) / M/a/t | h/e/u/s

20 - Iscrizione liturgica, disposta all'interno dell'area illustrata, nel rotulo sorretto da san Matteo, allineata su cinque righe orizzontali, segnate inferiormente, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo bianco. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola. Fonte: dossologia maggiore (*Gloria in excelsis Deo*).

D(omi)ne / Deus / rex / cele/stis

21 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, a destra e a sinistra del capo del santo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata in verticale, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo dorato. Intera ma di restauro. Scrittura capitale.

S<anctus> / P/h/i | i/p/p(us)

r.4. V corretta in I, secondo l'incisione in Ciacconio 1630 [1677], c. 48.

22 - Iscrizione liturgica, disposta all'interno dell'area illustrata, nel rotulo sorretto da san Filippo, allineata su cinque righe orizzontali, segnate sopra e sotto le lettere, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo bianco. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola. Fonte: dossologia maggiore (*Gloria in excelsis Deo*).

Glo/rif/ica/m<u>s / te

23 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, a destra e a sinistra del capo del santo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata in verticale, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo dorato. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola.

S(anctus) | I/o/h(anne)/s

Io/an/nes, secondo l'incisione in Ciacconio 1630 [1677], c. 48.

24 - Iscrizione liturgica, disposta all'interno dell'area illustrata, nel rotulo sorretto da san Giovanni, allineata su cinque righe orizzontali, segnate sopra e sotto le lettere, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo bianco. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola. Fonte: dossologia maggiore (*Gloria in excelsis Deo*).

Be/ned/ici/mu/s te

25 - Iscrizione liturgica, disposta all'interno dell'area illustrata, nel rotulo sorretto dall'angelo a sinistra del trono, allineata su sette righe orizzontali, segnate sopra e sotto le lettere, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo bianco. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola. Fonte: dossologia maggiore (*Gloria in excelsis Deo*).

Et i/n te/rra / pax / h<ominibus> / b<onae> / v<oluntatis>

rr.5-7. H B V non trascritte nell'incisione in Ciacconio 1630 [1677], c. 48.

26 - Iscrizione liturgica, disposta all'interno dell'area illustrata, nel rotulo sorretto dall'angelo a destra del trono, allineata su sette righe orizzontali, segnate sopra e sotto le lettere, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo bianco. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola. Fonte: dossologia maggiore (*Gloria in excelsis Deo*).

Gl(ori)a / in e/cel/xis / D(e)o

rr.2-4. *Excelsis*, secondo l'incisione in Ciacconio 1630 [1677], c. 48.

27 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, a destra e a sinistra del capo del santo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata in verticale, secondo un andamento rettilineo regolare. Il senso di lettura è da sinistra a destra e le lettere sono eseguite in modo speculare. Lettere scure su fondo dorato. Intera ma di restauro. Scrittura capitale a destra e maiuscola a sinistra.

S(anctus) / I/a/c/o | b/u/s

s.2rr.1-3. *bus* per *S(anctus) Iacobus*, Nicolai 1815, tav. VIII.

28 - Iscrizione liturgica, disposta all'interno dell'area illustrata, nel rotulo sorretto da san Giacomo (Maggiore?), allineata su cinque righe orizzontali, segnate sopra e sotto le lettere, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo bianco. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola. Fonte: dossologia maggiore (*Gloria in excelsis Deo*).

La/ud/am/us/ te

29 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, a destra e a sinistra del capo del santo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata in verticale, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo dorato. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola squadrata.

S(anctus) / B/a/r/tho | I/o/m/e/u/s

30 - Iscrizione liturgica, disposta all'interno dell'area illustrata, nel rotulo sorretto da san Bartolomeo, allineata su quattro righe orizzontali, segnate sopra e sotto le lettere, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo bianco. Scrittura maiuscola. Fonte: dossologia maggiore (*Gloria in excelsis Deo*).

31 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, a destra e a sinistra del capo del santo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata in verticale, secondo un andamento irregolare. Lettere scure su fondo dorato. Intera ma di restauro. Scrittura capitale.

S(anctus) / T/h/o | m/a/s

32 - Iscrizione liturgica, disposta all'interno dell'area illustrata, nel rotulo sorretto da san Tommaso, allineata su sette righe orizzontali, segnate inferiormente nelle prime quattro righe, ma sopra e sotto le lettere nelle ultime tre, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo bianco. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola. Fonte: dossologia maggiore (*Gloria in excelsis Deo*).

Gra<tia>s ag/imu/s ti/bi p<ropter> / m<agnam> / g<loriam> t<uam>

rr.2-3. *Agamus*, secondo l'incisione in Ciacconio 1630 [1677], c. 48.

33 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, a destra e a sinistra del capo del santo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata in verticale, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo dorato. Intera ma di restauro. Scrittura capitale.

S(anctus) / S/i | m/o/n

34 - Iscrizione liturgica, disposta all'interno dell'area illustrata, nel rotulo sorretto da san Simone, allineata su sei righe orizzontali, segnate sopra e sotto le lettere, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo bianco. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola. Fonte: dossologia maggiore (*Gloria in excelsis Deo*).

De(us) p/ate/r om' n' ip/ote' n's

r.4 e r.6. *M* corretto in *N*, secondo l'incisione in Ciacconio 1630 [1677], c. 48.

Dne per *Deus*, secondo l'incisione in Ciacconio 1630 [1677], c. 48.

35 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, a destra e a sinistra del capo del santo, priva di uno spazio grafico





di corredo, allineata in verticale, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo dorato. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola.

S(anctus) / M/a | t/i/a/s

S(anctus) / Mar/cus, secondo l'incisione in Ciacconio 1630 [1677], c. 48.

36 - Iscrizione liturgica, disposta all'interno dell'area illustrata, nel rotulo sorretto da san Mattia, allineata su sei righe orizzontali, segnate sopra e sotto le lettere, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo bianco. Intera ma di restauro. Scrittura maiuscola. Fonte: dossologia maggiore (*Gloria in excelsis Deo*).

D<omi>ne / D<eu>s / agn/us D<ei> / fili/us p<atris>

r.6. *Patr* per *P*, secondo l'incisione in Ciacconio 1630 [1677], c. 48.

37 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, a destra e a sinistra del capo del santo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata in verticale, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo dorato. Scrittura maiuscola.

S(anctus) / M/a/r | c/u/s

S(anctus) / Mat/bias, secondo l'incisione in Ciacconio 1630 [1677], c. 48.

38 - Iscrizione liturgica, disposta all'interno dell'area illustrata, nel rotulo tenuto da san Simone, allineata su sei righe orizzontali, segnate inferiormente, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo bianco. Scrittura maiuscola. Fonte: dossologia maggiore (*Gloria in excelsis Deo*).



Qui / tollis / pecca/ta mun/di sus<cip>e / d<eprecationem> n<ostram>

rr.5-6. *S D N* per *suse d n*, secondo l'incisione in Ciacconio 1630 [1677], c. 48.

39 - Iscrizione segnaletica, disposta all'interno dell'area illustrata, sotto il trono dell'*Etimasia*, a sinistra, e sopra la figura del sacrista, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su due righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere scure su fondo dorato. Intera. Scrittura maiuscola gotica.

Adinulfus s/ac<r>is | ta

40 - Iscrizione segnaletica, disposta all'interno dell'area illustrata, sotto il trono dell'*Etimasia* e sopra le figure dei santi, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo dorato. Intera. Scrittura maiuscola gotica.

Hi s(unt) i(n)nocentes

41 - Iscrizione segnaletica, disposta all'interno dell'area illustrata, sotto il trono dell'*Etimasia*, a destra, e sopra la figura, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su due righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere scure su fondo dorato. Intera. Scrittura maiuscola gotica.

Ioh(anne)s Caitan/us | abas

42 - Iscrizione dedicatoria, disposta alla base della calotta absidale, in una fascia rettangolare, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo regolare, come si evince dal disegno di Carlo Ruspi in Nicolai 1815, tav. VIII.

Totius orbis honor quod Honorius artis honore papa pius fecit fulget fulgente decore | abbas post papam quem Christus ad alta vocavit omne Ioannes opus mira pietate beavit

Trascrizione secondo Severano 1630, p. 397.

Prius per pius, papa per papam e Ioannis per Ioannes, Nicolai 1815, tav. VIII

(S. Ric.)

Note critiche

L'abside della basilica ostiense, presumibilmente decorata a mosaico già in epoca paleocristiana, era stata già restaurata una volta sotto il papa Simmaco (498-514: LP I, 262). Il secondo restauro accertato è quello progettato da Innocenzo III, il quale destinò «centum libras et XVII uncias auri» al rifacimento del mosaico (*Ad Innocenti III Vitam Addimentum* [1841], 302). Innocenzo tuttavia non appare nel mosaico, dove invece campeggia il suo successore Onorio, sia in immagine che tramite il nome più volte ribadito nelle iscrizioni. In quella che circonda il catino, e che gioca sul concetto di *honor* e sul nome del papa, si attesta che Onorio morì prima della conclusione dei lavori, e che il cantiere fu concluso da Giovanni Caetani (da non confondere con Niccolò III come in Nicolai 1815, 20) citato come abate per la prima volta nel 1212 e morto tra 1230 e 1235, che ebbe così modo di farsi effigiare nel mosaico insieme con il sacrista Adinolfo, certo colui che gestiva l'organizzazione del cantiere e forse partecipava al finanziamento.

La lettera scritta da Onorio al doge di Venezia il 23 gennaio 1218 (de Rossi 1899) fornisce indicazioni ulteriori. Onorio ringrazia il doge per il mosaicista già inviato a San Paolo, e ne chiede altri due, indispensabili a concludere rapidamente il mosaico («*Tue nobilitatis litteras benigne recepimus [...]. Ad hec nobilitati tue gratias referentes de magistro quem nobis misisti pro mosaico opere in beati Pauli ecclesie faciendo. Rogamus devotionem tuam quia cum ipsum tante sit magnitudinis quod per illum non possit citra longi temporis spatium consumari, duos alios in iamdicti operis arte peritos nobis destinare procures [...]*»: ASV, Reg. Vat. 9., epist. 864, f. 213v). La componente veneziana è dunque indiscutibile; ma la lettera indica anche che nel 1218 il mosaico era ben lontano dall'essere concluso. La presenza di un mosaicista veneziano già durante il primo anno del pontificato di Onorio, e il fatto che Innocenzo III avesse già attribuito fondi all'opera, sono elementi che fanno pensare ad un cantiere già aperto al momento dell'elezione di Onorio; il programma iconografico poteva quindi esser stato definito nelle linee di fondo già sotto Innocenzo. Questo dato può spiegare le affinità tra il programma dell'abside ostiense e quello vaticano (Andaloro-Romano 2000b, 112-117). A San Paolo, come a San Pietro, il Cristo in trono fu



7

molto probabilmente un'innovazione duecentesca rispetto alla fase paleocristiana. Secondo Gandolfo (1988, 288) le figure di Paolo nei due mosaici potrebbero addirittura derivare dal medesimo cartone: stessa *silhouette*, stesso gesto, stessa doppia iscrizione in greco e in latino. Anche le due *Etimasie* hanno forti somiglianze, mentre lo schema a cinque figure dell'abside ostiense, diverso da quello vaticano a tre figure, riflette forse la differenza originaria delle due absidi paleocristiane.

L'elemento di più grande diversificazione dell'abside ostiense rispetto alla vaticana è la figura di Onorio, minuscolo, a testa scoperta e in *proskynesis*. Secondo Gandolfo (2000, 187) e Iacobini (2004, 44) in origine il papa appariva in piedi, con la tiara, presentato al Cristo da san Paolo, mentre dopo la sua morte l'abate Caetani avrebbe fatto rimaneggiare il mosaico, spostando la figura di Onorio, ponendolo in *proskynesis*, e privandolo della tiara che poteva essere attribuito soltanto di un papa vivente. A questa ipotesi ostano tuttavia varie considerazioni. In primo



6



8

Primo quarto del XIII secolo

Nell'attuale cappella del Sacramento in San Paolo fuori le mura si conserva un mosaico su supporto ligneo, che rappresenta una *Madonna col Bambino* del tipo dell'*Odigitria*. La Vergine è avvolta da un manto blu con decorazioni dorate, che le copre la testa, con sulla fronte una stella d'oro. Il Bambino ha un rotulo nella mano sinistra e la destra benedicente; è vestito con tunica rossa a rialzi dorati, stretta alla cintura e al petto da una fascia di tessuto azzurro. Il nimbo crociato è gemmato e perlato, mentre il profilo dell'aureola della Vergine è segnato solo da due file di tessere rosse e bianche. Il bordo del pannello – a motivi cruciformi alternativamente blu, rossi e verdi su fondo bianco – è in gran parte frutto di rifacimenti, specie nella parte bassa dove fu rifatto all'inizio del Novecento; precedentemente, come si vede nell'acquerello di Wilpert [1], tutta la parte bassa era perduta.

Iscrizioni

1 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, ai lati della Vergine, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su due righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere scure su fondo dorato. Intera. Scrittura maiuscola gotica.

M/a/t(er) | D(omi)ni

(S. Ric.)

Note critiche

Davanti a questa immagine Ignazio di Loyola prese i voti nel 1541: questo evento è la prima testimonianza dell'esistenza dell'icona in San Paolo fuori le mura. L'opera non ha attirato mai molta attenzione da parte della critica, che si è limitata a inserirla tra le opere del Duecento romano. Il fatto che si trovi a San Paolo, tuttavia, ha indotto a qualche riflessione circa i possibili nessi con la bottega veneziana attiva al mosaico absidale. Matthiae (1967) pensava che ne fosse autore uno dei maestri veneziani dell'abside, mentre Gandolfo (1988) la crede opera di un artista di seconda generazione rispetto ai maestri dell'abside, e sottolinea le somiglianze con le figure dei santi Innocenti e dei benedettini, rappresentati nella fascia bassa del mosaico absidale (→ 8). Iacobini (1991), per il quale l'autore è un marmoraro romano, mette in evidenza alcune affinità con la *Madonna col Bambino* del sacello di San Zenone a Santa Prassede (→ 29), e Pace (1997 [2000]), riprendendo il nesso con la Vergine di San Zenone, ritiene l'*Odigitria* di San Paolo anteriore di «un decennio, un ventennio, di più?» al mosaico di San Zenone, che egli data tra il 1255 e il 1275. Il nesso con la Vergine di San Zenone appare tuttavia meno forte di quanto sia stato detto. È vero che le vesti dei personaggi sono molto simili, e che ombre e luci dei volti sono in ambedue i casi resi con tessere blu e rosse; ma l'ovale della Vergine di San Paolo è meno arrotondato dell'altro, e i panneggi delle vesti sono meno sciolti e cromaticamente più poveri: le pieghe, chiuse e rigide, assomigliano piuttosto a quelle della figura della *Virgo lactans* di Santa Maria in Trastevere (→ 7a). Rispetto al mosaico dell'abside, è evidente che il confronto con i frammenti staccati non tiene, e che le maggiori affinità sono, come indicato da Gandolfo (1988), quelle con le figure dei benedettini del registro basso, quindi con una fase che non è certo più fortemente veneziana. Per alcuni tratti fisionomici – le 'borse' sotto gli occhi, il lungo naso, la bocca piccola, gli zigomi rosati – l'icona mantiene nessi anche con le opere di più o meno diretta ascendenza siciliana, ad esempio con l'affresco di San Bartolomeo all'Isola (→ 4), ma in versione strettamente locale.



Interventi conservativi e restauri

Ante 1596: anteriormente ai lavori eseguiti sotto Clemente VIII, l'icona era addossata al pilastro destro dell'arco trionfale, dalla parte della navata (Docci 2006, 200). Dal 1596: in seguito al rinnovamento degli altari addossati ai pilastri dell'arco trionfale, l'icona viene trasportata al pilastro di sinistra del muro divisorio del transetto (Docci 2006, 200, 202). Maggio 1725: conclusa la costruzione della cappella del Sacramento, all'epoca dedicata al Crocifisso, vi si pongono il Crocifisso detto del Cavallini e l'icona. Poco prima del 1917: in occasione dello studio del Wilpert, l'icona è messa in maggiore evidenza all'interno della cappella; si integra la parte inferiore della bordura e la fascia bassa del manto della Vergine.

Documentazione visiva

Giovanni Maggi, incisione a bulino (1618), ASP; Wilpert 1916, III, tav. CXIX.

Fonti e descrizioni

Visitatio Basilicae S. Pauli, die X novembris 1624, ASV, Misc., Arm. VII, 111, f. 69v; Panciroli 1625, 656; Baglione 1639 [1990], 79.

Bibliografia

Nicolai 1815, 37; Wilpert 1916, II, 558-560; van Marle 1921, 186; van Marle 1923, 421; Arslan 1926-1927, 762 nota 7; Sandberg-Valalà 1934, 38; Schuster 1934, 228; Hermanin 1945, 273; Matthiae 1967, 340; Oakeshott 1967, 256-258; Dejonghe 1969, 110; Marinelli s.d. [1972], 64; Glasberg 1974, 149; Wilpert-Schumacher 1976, 338-339; Gandolfo 1988, 305; Tomei 1988, 56; Iacobini 1991, 294; Pace 1997 [2000], 117; Docci 2006, 101, 200, 202; Viscontini, in *Atlante I* (→ 8, 101).

Karina Queijo

10. IL MOSAICO DELL'INGRESSO MONUMENTALE DI SAN TOMMASO IN FORMIS

Secondo decennio del XIII secolo

Sull'arco di ingresso al complesso monastico di San Tommaso in Formis, antica sede dell'ordine dei Trinitari, c'è un grande medaglione a mosaico (ø cm 176) al centro di un'edicola a due colonnette. Rappresenta un Cristo assiso in un trono senza schienale; ha ambedue le braccia tese, veste una tunica rosata e un manto azzurro scuro; i piedi, calzati di sandali sottili, poggiano su uno sgabello semicircolare. Alla sua destra un personaggio di pelle bianca, piccolo, vestito solo di un panno attorno ai fianchi, con una croce a lunga asta nella sinistra e legato per ambedue i piedi al trono divino. Alla sinistra del Cristo invece un personaggio a pelle scura, con un panno chiaro alla vita; tiene in mano i capi dei legacci che gli avvincono i piedi. L'iscrizione che corre attorno al bordo del medaglione cita il motto dell'ordine dei Trinitari (*Iscr.* 1).

Iscrizioni

1 - Iscrizione segnaletica, disposta lungo la cornice, allineata su una riga secondo un andamento circolare non sempre regolare. Lettere dorate su fondo blu. Mutila e restaurata. Scrittura maiuscola.

* *Signum ordinis sanctae Trinitatis et captivorum*

(S. Ric.)

Note critiche

L'ordine dei Trinitari era stato fondato da Giovanni de Matha alla fine del XII secolo, qualche anno dopo la caduta di Gerusalemme (1187), allo scopo di liberare i prigionieri cristiani detenuti specialmente in Terrasanta. L'impulso a fondare l'ordine era venuto a Giovanni de Matha da una visione avuta a Parigi nel 1193, mentre celebrava la sua prima messa, durante la quale gli sarebbe apparso Dio o il Cristo in maestà, tenendo un prigioniero moro in una mano e un prigioniero bianco nell'altra (Cipollone 1984, 33). In alcuni testi del Seicento al Dio/Cristo si sostituisce un angelo (Panciroli 1625, 120), secondo una tarda variante della tradizione originale relativa alla visione la quale è comunque già attestata nel XIII secolo (Cipollone 1984, 33-34). Il nuovo ordine è riconosciuto ufficialmente il 17 dicembre 1198 da Innocenzo III (*Die Register Innocenz' III* 1964, I, 703-708), che nel 1209 concede ai Trinitari come sede dell'ordine il complesso di San Tommaso in Formis (Cipollone 1984, 50).

La visione di Giovanni figurava sui sigilli dell'ordine – il più antico (1203), oggi perduto, veniva dal convento di Marsiglia – e sull'ingresso delle fondazioni trinitarie che accoglievano i prigionieri recentemente liberati (Svizzeretto 2003, 397). Il medaglione sull'ingresso di San Tommaso riproponeva dunque un tema diffuso in seno all'ordine; l'iscrizione lo designa quale



11. IL FREGIO A MOSAICO SULL'ARCHITRAVE DEL PORTICO DI SAN LORENZO FUORI LE MURA

Pontificato di Onorio III

L'architrave del portico di San Lorenzo reca un fregio a mosaico cosmatesco, con al centro, all'altezza dell'ingresso principale della chiesa, due pannelli figurativi, distrutti dalle bombe del 19 luglio 1943 e solo parzialmente ricostituiti dai restauri del 1946-50; ne abbiamo le copie di Eclissi [3, 4], e alcune foto di prima della distruzione (*Doc. vis.*).

Il riquadro a sinistra mostra tre personaggi a mezzo busto, al centro il Cristo frontale e imberbe con il libro e la destra benedicente; a sinistra una santa col capo velato che tende le mani verso il Cristo, e a destra santo Stefano con le pietre attorno alla testa e un tempo – secondo Eclissi – vestito con una dalmatica ornata e le mani levate. A questo riquadro, oggi ridotto a qualche tessera, seguono due medaglioni con l'Agnello, il primo reggente la croce, l'altro anche il calice. Ancora oltre c'è il secondo riquadro, quasi completamente rifatto dai restauri. San Lorenzo in piedi regge la croce con la destra, e con l'altra tiene per il polso il papa Onorio III in abiti pontifici; all'estrema destra si vede un personaggio in tunica rossa corta, in ginocchio e con le mani giunte.

Iscrizioni

1 - Iscrizione identificativa, già disposta nell'area illustrata, a sinistra del santo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su tre righe orizzontali, lettere scure su fondo dorato. Perduta. Scrittura maiuscola.

S<anctus> / La<ur>entius

Trascrizione in base alla fotografia di Sansaini, Muñoz 1944, tav. IX, e al disegno acquerellato di Antonio Eclissi, BAV, Barb. lat. 4403, f. 3r.

2 - Iscrizione identificativa, disposta nell'area illustrata, tra le figure di san Lorenzo e di papa Onorio III, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su tre righe orizzontali. Lettere scure su fondo dorato. Lacunosa. Scrittura maiuscola.



Honori(us) / p(a)p(a) / III

Integrazioni dalla fotografia di Sansaini, Muñoz 1944, tav. IX. Séroux d'Agincourt 1826-1829, V, tav. XVIII.11; Biasiotti 1920, 243.

r.1. *Honer* per *Honori(us)*, disegno acquerellato di Antonio Eclissi, BAV, Barb. lat. 4403, f. 3r.

r.3. *CI+* per *III*, disegno acquerellato di Antonio Eclissi, BAV, Barb. lat. 4403, f. 3r.

(S. Ric.)

Note critiche

La presenza di Onorio III nel fregio musivo indica che esso fa parte della grande campagna di lavori lanciata dal papa in San Lorenzo. Gli abiti pontificali di Onorio dicono chiaramente che il mosaico va datato agli anni del pontificato (i lavori alla basilica erano partiti anche prima), tra 1216 e 1227. In ragione delle affinità con il



13. LA PERDUTA CROCIFISSIONE CON ONORIO III E IACOBUS PENITENTIARIUS AL LATERANO (?)

1220-1226

Il f. 1r e il f. 7r del BAV, Barb. lat. 4423 riproducono – il f. 7r in formato più piccolo – una *Crocifissione* oggi perduta. Il Cristo ha gli occhi aperti, la testa semi inclinata a destra e aureola crucisignata con bordo rosso a perline bianche. Il *perizonium* scende fino all'altezza delle ginocchia e alla vita ha un nodo rosso. Dalle mani cola qualche goccia di sangue, mentre non appaiono i chiodi ai piedi. A sinistra, ai piedi della croce, il papa Onorio III (*Iscr.* 2) con tiara e tunica bianca, casula azzurra e pallio; le ginocchia sono leggermente piegate e le mani levate verso il Cristo ricordano l'attitudine di Innocenzo III nel mosaico absidale di San Pietro (Ladner 1970, 95) (→ 5). Di fronte, in simile atteggiamento, il frate *Iacobus, penitentiarius* di Onorio (*Iscr.* 3), con barba e tonsura, tunica bianca e manto rosso. Il fondo della scena è decorato a piccoli mazzi di fiori rossi. La parte inferiore della scena era già lacunosa al momento dell'esecuzione dell'acquerello.

Iscrizioni

Tre iscrizioni identificative, perdute. Descrizioni e trascrizioni dal disegno acquerellato, BAV, Barb. lat. 4423, f. 1r.

1 - Nella tabella alla sommità del braccio verticale della croce, allineata su due righe orizzontali.

Ih<esus> N<azarenus> LSE / N S V

2 - Nell'area illustrata, a sinistra della figura del papa, allineata su tre righe orizzontali.

Hono/rius / p(a)p(a) III

3 - Nell'area illustrata, a destra della figura del cappellano, allineata su cinque righe orizzontali.

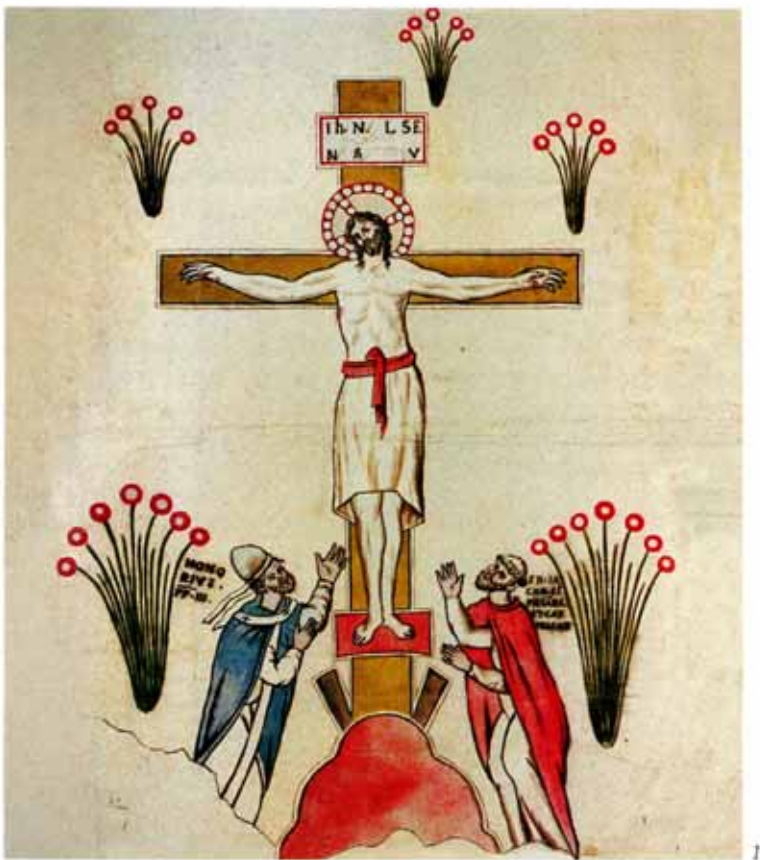
Fr<ater> Ia/cob<us> ei(us) / p(e)ni(tenti)ari(us) / et cap/pellan<us>

(S. Ric.)

Note critiche

I rari studi su questa perduta *Crocifissione* l'hanno considerata un dipinto murale, anche se le perle dell'aureola di Cristo, rese con molta evidenza nell'acquerello, ricordano le madreperle spesso usate nei mosaici. L'acquerello non registra l'ubicazione dell'opera, ma poiché il BAV, Barb. lat. 4423 raccoglie solo copie di opere situate al Laterano, si ritiene in genere che vi fosse anche la *Crocifissione*. Diversamente da Innocenzo III che aveva chiaramente privilegiato il Vaticano, Onorio III aveva infatti mostrato un marcato interesse per il Laterano: vi aveva fissato la residenza pontificia (Carocci-Vendittelli 2000, 358), promosso grandi lavori di restauro al *Sancta Sanctorum* (LP II, 453) e fatte molte donazioni in favore del sito (Rasponi 1656).

La *Crocifissione* che il manoscritto barberiniano documenta, con il suo Cristo *triumphans* e non ancora *patiens*, è composta su uno schema molto verticale, come per una nicchia o su una parete stretta e alta; i motivi a mazzetti di fiori non si adatterebbero a una decorazione absidale, che *a priori* richiederebbe un programma più articolato e più sviluppato lateralmente. Si potrebbe pensare alla cappella di San Nicola, come voleva Wilpert, o alla navata della basilica (Waetzoldt 1964, fig. 98; Bordini, in *Atlante I* → 15), ma anche altrove nel grandissimo complesso lateranense, che includeva anche locali per i penitenzieri. Tale era il frate *Iacobus*, che l'acquerello raffigura accanto al papa, menzionato come



penitenziere di Onorio III nei registri papali dal 1220 al 1226 (Paravicini Bagliani 1972, I, 118 nota 2; Barclay Lloyd 2006, 26 nota 125, 160 nota 104). Al pari degli altri penitenzieri al servizio di Onorio III, *Iacobus* aveva il compito di giudicare e assolvere i crimini gravi (Göller 1907, 129-131; Chouet 1933). Spesso i penitenzieri assommavano altre cariche oltre a questa – *Iacobus* appare infatti nei *Regesta Honorii III* come «*Magister Iacobus, penitentiarius, capellanus*», e anche quale legato papale in Scozia e Irlanda (Pressutti 1978, I, nn. 2590, 2591, 2601, 2604, 2606, 2870, 3194 e 3506). I penitenzieri potevano venire anche dalle varie comunità religiose, in seno alle quali essi continuavano a vivere anche nel corso della nuova carica. *Iacobus* veniva dal monastero delle Tre Fontane, dove il suo nome figura su un architrave – «*Frater iacobus domini honorij pp. iii poenitentiarius ac capellanus, banc domum fieri fecit, pro animam suam, et iacobi nepotis*» (Barclay Lloyd 2006, 26 nota 125) – il che prova anche il suo ruolo attivo in varie committenze di tipo artistico. Ricordiamo che anche i mazzetti di fiori stilizzati della *Crocifissione* trovano un parallelo nelle decorazioni realizzate qualche anno prima proprio alle Tre Fontane, nella volta dell'Arco di Carlomagno (→ 6).

Documentazione visiva

Acquerello (XVII secolo), BAV, Barb. lat. 4423, ff. 1r, 7r.

Bibliografia

Wilpert 1916, I, 174; Mann 1928, 124 nota 1; Ladner 1961, 250-251; Waetzoldt 1964, 37; Ladner 1970, 95-96; Monciatti 1997, 528; Bordini, in *Atlante I* (→ 15).

Karina Queijo

Terzo decennio del XIII secolo



dal successivo per mezzo di un fregio a nastro pieghettato panna e rosso mattone, con tre puntini bianchi nei triangoli di risulta. Nel secondo registro, dalla sinistra si vedono due piccoli personaggi in calze nere [8] che scoccano frecce contro un grande san Sebastiano, nudo: la figura è quasi del tutto perduta. A destra, un santo vescovo con mitra e pallio: oggi si vede solo il busto e una parte dello scettro, ma Perret (1855, 25) ne vedeva ancora la mano destra benedicente. Ancora oltre un serafino, poi un arcangelo con scettro e sfera crucigera, tunica e *loros* gemmato. Di seguito, una *Crocifissione* di cui resta solo la parte superiore con due angeli in volo che si coprono il volto con il velo [5]; il Cristo ha la testa inclinata e gli occhi chiusi, del torace resta solo un frammento. A sinistra della croce si vede qualche magro resto della figura della Vergine, e a destra la testa di san Giovanni; ancora più in là, la testa di una donna aureolata che piega la testa in direzione della *Crocifissione* ma di cui non è chiaro il nesso con la scena: l'allargamento della porta di comunicazione verso la "Platonìa" ha parzialmente distrutto la figura. Infine l'ultimo registro era formato da *velaria*, i cui resti – una stoffa bianca con pieghe sottolineate in ocre e in giallo, con motivi a cerchio e un altro motivo a giglio rovesciato – sono ancora visibili al di sotto degli arcieri del san Sebastiano [8].

A due registri è invece la parete sud, posta nel prolungamento della volta. In alto il Cristo assiso nella mandorla portata da due angeli con ali spiegate, con il libro aperto nella mano sinistra e la mano destra levata [6, 7]. In basso invece i santi Pietro e Paolo in piedi ai lati dell'unica finestra dell'ambiente [9]. Volto e busto di Pietro sono molto rovinati, come pure le chiavi, di cui si vedono ancora solo le estremità; di Paolo è invece ben conservato il volto e la spada, ma del corpo solo l'orlo della veste e i piedi. Al di sotto si svolge un fregio vegetale ocre e giallo su fondo bianco.





La decorazione della parete est è composta da pannelli giustapposti [10]. In alto si vede un riquadro incorniciato con fasce ocra e gialle, con una santa coronata, in piedi, con un libro nella sinistra e la mano destra levata e aperta, veste ocra a riquadri e un manto. Sulla destra, un medaglione molto rovinato, con il busto di un personaggio che secondo l'acquerello di Wilpert sembra una donna. Più in basso, il campo maggiore è occupato da un *Massacro degli Innocenti*, con il re Erode assiso sulla sinistra, la mano tesa verso un soldato che sta per trafiggere il bambino nudo tenuto per la gamba. A terra molti piccoli corpi, a destra i volti delle madri che osservano la scena, e più in basso due altre donne che stringono al seno i bambini fasciati. Al di sotto del già menzionato riquadro con la santa, e a sinistra del *Massacro*, la parete è decorata da girali di foglie ocra e gialle, che continuano sul tratto di muro corrispondente al fianco della scalinata d'ingresso. Le volte dell'ambiente e quella del passaggio con la scala sono coperte da una distesa di motivi geometrici con stelle, rosette, uccelli; nel tratto di corridoio che comunica con la chiesa si vedono i resti di medaglioni con la figura di un grifo e di un agnello.

Iscrizioni

Parete nord

1 - Iscrizione esegetica, disposta all'interno dell'area illustrata, nel libro sorretto da Cristo, allineata su due righe orizzontali che non rispettano la separazione delle pagine, secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere scure su fondo bianco. Lacunosa. Scrittura maiuscola.

Eg/o / su(m) // [I]ux

Parete est

2 - Due iscrizioni identificative, disposte all'interno dell'area illustrata, nei rotuli sorretti dai profeti Geremia e Isaia, allineate su una riga secondo un andamento circolare regolare. Lettere rosse su fondo bianco. Intere. Scrittura maiuscola.

2a - *Ieremias*

2b - *Išaias*

3 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata,





sulla tabella affissa al braccio verticale della croce, allineata in orizzontale, secondo un andamento rettilineo irregolare. Mutila.

I(ησου)ς | | Χ(ριστό)ς

4 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, a sinistra di san Sebastiano, allineata su una riga secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere bianche su fondo ocra. Lacunosa. Scrittura maiuscola.

S(anctus) Seb[astianus]

Parete ovest

5 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, sullo zoccolo del trono di Erode, allineata su una riga secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere bianche su fondo ocra. Lacunosa. Scrittura maiuscola.

SCO OSS in [- -]

(S. Ric.)

Note critiche

La ricchezza della storia archeologica del sito di San Sebastiano fuori le mura ha prodotto grande interesse per le tappe costruttive della basilica e per gli altri spazi antichi circostanti. Il cosiddetto oratorio di Onorio III è un ambiente tardo antico, scavato tra 1892 e 1894 da A. De Waal; il terreno, sventrato dallo scavo e abbandonato, ha reso l'oratorio non più accessibile dalla scala che serviva come ingresso nel Duecento, attualmente a qualche metro di altezza dal suolo scavato (Nieddu 2009, 411-414). I dipinti

dell'oratorio avevano attirato l'attenzione di qualche erudito ottocentesco come Marchi, Perret e Lugari, il quale per primo nel 1888 le attribuì al tempo di Onorio III. Questa cronologia, poi generalmente accettata, si basa fondamentalmente sul fatto che nel 1218 Onorio III consacrò l'altare di san Sebastiano nella cripta della chiesa (Panvinio 1570 [it.], 123), atto finale dei grandi lavori che tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo andarono a toccare la struttura dell'edificio e del complesso architettonico (Nieddu 2009, 404). Non c'è tuttavia alcuna documentazione dell'eventuale nesso tra Onorio e la decorazione pittorica dell'oratorio.

Gli spazi dell'oratorio e della "Platonìa" erano tra loro strettamente connessi e costituivano un nucleo liturgico importante accanto alla chiesa. L'oratorio, benché di piccole dimensioni, aveva un altare e un banco lungo tre pareti (Baglione 1639 [1990]; Marchi 1844); la "Platonìa" era chiaramente l'ambiente più importante, con una cattedra (vista ancora *in situ* da Panvinio 1570 [it.], 123) e un altare – datato da De Waal al Duecento (1894, 116) – oggi incorporato in un altare barocco. All'interno dell'altare medievale resta ancora una traccia di stelle dipinte su fondo scuro, datate da Mondini agli stessi anni dei dipinti dell'oratorio (Mondini 2000, 220; Styger 1935, 159).

Nel V secolo la sala semicircolare era un mausoleo dedicato a san Quirino (De Waal 1894); nel Seicento si credeva fosse la «platonìa» costruita da papa Damaso sul luogo del pozzo dove sarebbero state gettate le spoglie di Pietro e Paolo («*dedicavit platoniam in Catacumbas, ubi corpora Petri et Pauli apostolorum jacuerunt*»: LP I, 212). La funzione di questo ambiente e di quello adiacente nel Duecento non è invece del tutto chiara. L'epigrafe, verosimilmente duecentesca, incastrata in una parete dell'oratorio, copia i primi versi di un'iscrizione più antica attribuita a Damaso – «*Hic . ba(b) itare . pri(u)s . s(an)c(t)os . cognoscere / debes + no(m)i(n)a . q(u) isq(ue) . Petri . Pauli . pariterq(ue) / req(ui)ris + discip(u)los . orien(n)*

1219-1227



Le pitture della cappella, situata nel monastero presso la chiesa, furono scoperte nel corso dei lavori promossi nel 1636 dal priore Giovanni Antonio Filippini. Filippini fu entusiasta del ritrovamento, credendo che si trattasse dell'oratorio in cui san Silvestro diceva la messa, e scrisse di questa cappella chiamandola «l'oratorio di San Silvestro». Questa descrizione completa e arricchisce quanto documentano gli acquerelli realizzati negli stessi anni da Marco Tullio Montagna (BAV, Barb. lat. 4405, ff. 42v, 49).

La parete absidale era riccamente decorata [1]. Al centro del catino absidale era la *Vergine con il Bambino* su un trono gemmato senza schienale, con ai lati quattro santi stanti: il papa Silvestro e san Paolo a sinistra, a destra san Pietro e san Martino papa, tutti identificati da iscrizioni (Iscr. 3) ad eccezione di san Martino, che è il papa, e non il santo vescovo di Tours (Filippini 1639). Silvestro e Martino indossano ambedue il *phrygium* e il *pallium*, e hanno in una mano un libro chiuso, tendendo invece l'altra verso la Vergine. Indossano un manto sopra una tunica riccamente decorata a motivi di gemme e di medaglioni con uccelli. San Paolo ha veste bianca, piedi nudi, un rotulo nella sinistra e la destra levata verso la Vergine; anche san Pietro ha i piedi nudi,

un manto arancio sulla tunica, un libro chiuso nella sinistra e la destra benedicente.

L'acquerello mostra i personaggi stagliati sul fondo azzurro dell'abside, che al sommo è conclusa da una *camera fulgens* punteggiata di stelle. In basso i personaggi poggiano su una fascia verde, e al di sotto corre l'iscrizione «*fracta vetusta (...)*» (Iscr. 2). Attorno alla curva absidale una doppia fascia decorativa con semicrocette rosse e blu su fondo bianco, la seconda anche con una fascia a ghirlande vegetali; e sulla parete, da ambedue i lati una colonna tortile con capitello corinzio davanti ad una seconda colonna scanalata, portanti un architrave con soffitto cassettonato e sormontato dall'iscrizione «*Virgo Maria salutatur (...)*» (Iscr. 1) inquadrata fra due file di ovuli e di palmette stilizzate. Altri due capitelli e una piccola porzione di colonna spuntano molto più vicino al sommo della curva absidale. Secondo Filippini, l'iscrizione si riferiva ad un'Annunciazione, giudicata più tarda dal Mellini (ante 1667, BAV, Vat. lat. 11905, f. 156r) e tuttavia non attestata nelle copie. Nei triangoli di risulta, una coppia d'agnelli si stagliava al di sopra di un suolo disseminato di foglie d'acanto. Gli acquerelli del BAV, Barb. lat. 4405, f. 49 e di WRL 9093 mostrano che la decorazione proseguiva nell'emiciclo absidale

[2], separato dal catino da un bordo a racemi. Si vedono quattro santi in piedi, separati da tre finestre: al centro sant'Eusebio di Vercelli e san Thomas Becket di Canterbury (*Iscr.* 3d, 3e) (Filippini 1639, 13), a testa scoperta, Eusebio con manto rosso, Thomas verde, ambedue su dalmatiche decorate a motivi d'uccelli come quelle di Silvestro e Martino, ambedue con un libro chiuso, Eusebio benedicente alla greca, Thomas alla latina. Gli altri due personaggi alle estremità erano, secondo Filippini, sant'Agnese a sinistra e santa Cecilia a destra (sant'Elena secondo Monciatti 2005a, senza spiegazioni): Filippini non attesta alcuna iscrizione. Le due sante hanno il manto sopra tuniche ornate da larghe fasce gemmate incrociate sul davanti; dal velo che copre il capo sfuggono qua e là i capelli. Hanno un giglio in mano e nell'altra una lampada accesa.

Filippini ci informa che al momento della scoperta la finestra centrale era murata e dipinta con una *Vergine del Carmine*, certamente più tarda degli altri dipinti (Bonifacio VIII concesse San Martino ai Monti ai Carmelitani nel 1299) che dovette essere rapidamente distrutta visto che nessun acquerello la documenta. Le copie riproducono solo la parete absidale, ma Filippini scrive che le altre tre pareti erano «dipinte da alto, infino a terra, con pitture, simili a i grotteschi del nostro tempo, e non contenevano quasi altro, che alcuni tondi, o circoli, dentro i quali erano uccelli e fiori, et in alcuni la figura d'un Cristo, come fin' hora si vede in due ordini de i detti circoli, che al pari del soffitto sono restati illesi, e servono per fregio a due delle medesime pareti; essendosi fatto di nuovo alla quarta parete il fregio, con altri tondi, che contengono l'insegna di Santa Chiesa e dell'Impero» (Filippini 1639, 16).

Iscrizioni

1 - Iscrizione celebrativa, già disposta nella fascia rettangolare alla sommità dell'abside, allineata su una riga orizzontale. Perduta.

Virgo Maria salutatur stupet annuit et gravidatur. Concipit ad verbum angeli per Spiritum sanctum

Trascrizione in base ai disegni acquerellati, BAV, Barb. lat. 4405, f. 42v; WRL 9088.

Filippini 1639, 8.

2 - Iscrizione dedicatoria, disposta nella fascia rettangolare sottostante la calotta absidale, allineata su una riga orizzontale. Perduta.

Fracta vetusta nimis solisq(ue) relictis ruinis ne Silvestri obeat noctis amica domus. Pr(es)byte(r) hanc renovat sacrumq(ue) altare vetustum rep(ar)at inque Dei praesulis inque decus

Trascrizione in base ai disegni acquerellati, BAV, Barb. lat. 4405, f. 42v; WRL 9088. Integrazione ed espunzione secondo Filippini 1639, 8.

Hincque per inque, Filippini 1639, 8.

3 - Cinque iscrizioni identificative, disposte, secondo Filippini (che fornisce l'unica edizione), accanto ai personaggi. «Le lettere de i nomi sono tutte bianche, & hanno qualche similitudine di carattere Gothico», Filippini 1639, 15.

3a - Già nella calotta absidale: *S(an)c(tu)s Petr(us)*

3b - Già nella calotta absidale: *S(an)c(tu)s Paul(us)*

3c - Già nella calotta absidale: *S(an)c(tu)s Silve(st)r(us)*

3d - Già nell'emiciclo absidale: *S(an)c(tu)s Eusebius Ep(iscopu)s Cellen(sis)*

3e - Ubicazione nell'emiciclo absidale: *S(an)c(tu)s Thomas Cantuar archiep(iscopu)s*

(S. Ric.)

Note critiche

La presenza di Thomas Becket aureolato nell'emiciclo absidale fornisce un indiscutibile *post quem* al complesso pittorico, eseguito dunque dopo la morte del santo nel 1170 e la sua canonizzazione nel 1173. Alcuni hanno voluto datare gli affreschi all'epoca del cardinal Uguccione (†1205), donatore di nuovi amboni alla chiesa nel 1201 (Wilpert 1916, I, 335; van Marle 1921, 176; Borenius 1932, 15; Boaga 1956, 277). La cronologia più solida e comunemente accettata è però quella di Vielliard (1931, 113-114): la campagna pittorica appartiene alla fase dei lavori intrapresi nel primo quarto del secolo nel monastero di San Martino ai Monti da parte del successore di Uguccione, Guala Bicchieri, cardinale di San Martino dal 1211 al 1227, già canonico di Sant'Eusebio a Vercelli, poi legato pontificio in Francia tra 1208 e 1209, e tra 1216 e 1218 in Inghilterra, da dove egli portò un coltello liturgico appartenuto a Thomas Becket (Castronovo 1992, 221). La presenza di Thomas Becket e di Eusebio di Vercelli negli affreschi indicano quindi Guala Bicchieri come il più probabile committente della decorazione della cappella.

San Thomas Becket appare dunque in una decorazione monumentale romana qualche anno dopo le sue prime apparizioni ad Anagni e al duomo di Monreale, dove ha una fisionomia del tutto analoga a quella di San Martino ai Monti, con capelli scuri e corta barba. Il culto e l'iconografia di Thomas Becket ebbero una grande fioritura in Italia tra la fine del XII e la prima metà del XIII secolo (Nilgen 1995, 115). Vi contribuì anche Onorio III, facendo riconsacrare nel 1217 l'altare della cripta dei Santi Bonifacio e Alessio, in cui era contenuta una reliquia del santo inglese. Onorio manteneva buone relazioni con Canterbury, l'arcivescovado di Becket: aveva riabilitato l'arcivescovo di quegli anni, Stephan Langton – esiliato per ordine di Innocenzo III – e concesso indulgenze ai pellegrini che visitavano la sepoltura del santo nel 1220, in occasione del giubileo promosso da Langton per celebrare la traslazione del corpo del santo (Nilgen 1995, 110). Il contesto per l'arrivo delle reliquie a Roma era dunque favorevole: esse arrivarono probabilmente durante il pontificato di Onorio, portate forse da Guala al suo ritorno in Italia nel 1219, o dall'arcivescovo di Canterbury, Stephan Langton, che era a Roma nell'autunno 1220 (Pezza 2004, 118).

L'oratorio di San Silvestro, costruito come l'intero monastero di San Martino ai Monti sulle fondazioni di una casa romana, utilizzava un muro del III secolo ma era certamente medievale, risalente alla fase della fondazione del monastero sotto Sergio II (844-847) o al rinnovamento promosso da Guala (Vielliard 1931, 99-101, 111). L'iscrizione «*fracta vetusta* (...)» conferma che nel Duecento lo si collegava alla persona del papa Silvestro, il che potrebbe forse dare indicazioni circa la scelta dei motivi decorativi, di eco anticheggiante e paleocristiana. I modelli forse venivano da vicino, visto che al pianterreno della casa romana la sala detta «a sei vani» aveva pitture romane a colonnette, racemi e ghirlande, oggi perdute ma ancora visibili nel Seicento (BAV, Barb. lat. 4405, f. 44; Buchowiecki 1974, 904). Esse non dovettero rimanere inavvertite nel Duecento, quando si dovette accedere alla sala per rinforzare le fondazioni del monastero, in vista dei lavori di rinnovamento. Si potrebbe anche pensare che le decorazioni che Filippini descrive sulle altre tre pareti dell'oratorio e che definisce «grotteschi» fossero pitture duecentesche all'antica (Silvagni 1912a, 42); anche i tondi con uccelli che egli descrive ricordano quelli che decorano le tuniche di Silvestro, Martino, Eusebio e Thomas nell'acquerello e – inoltre – i motivi di gusto paleocristiano nell'oratorio di Onorio a San Sebastiano fuori le mura (→ 15).

Lo schema compositivo della decorazione ricorda quello paleocristiano della perduta abside di Sant'Andrea in Catabarbara

IL FRAMMENTO CON ONORIO III NELLA SACRESTIA

dopo 1227 (?)

Il frammento ancora oggi visibile si trova sulla parete meridionale della sacrestia (cm 80 ca. x 50 ca.) [1]. È illustrato nell'acquerello realizzato per Ciacconio al f. 56r del BAV, Vat. lat. 5407 [2], e rappresenta il papa Onorio III: così attesta anche Mellini, che nel XVII secolo vedeva ancora il nome del papa inscritto al di sopra della figura (*Iscr. 1*), così come un'altra iscrizione – dipinta o incisa – «*Felicitis Recordationis Honorius PP. Tertius VII Anno P.II. / In honorem Beate Bibiane Virginis et martiris consec...*» (Benedetto Mellini, BAV, Vat. lat. 11905, f. 176r). Onorio, in piedi, con la barba, tende le mani verso destra; indossa la tiara, con i due nastri che scendono fino alle spalle, una tunica bianca, una casula rossa, e sopra ancora un pallio. La testa e la mano sinistra sono oggi perdute, ma si vede ancora l'estremità di uno dei due nastri e si capisce che il pallio era ornato di croci nere. Nel 1900 circa, Stevenson vedeva ancora qualche altro dettaglio da lui registrato nel disegno ora alla Vaticana (BAV, Vat. lat. 10577, f. 31r) [3]: la figura del papa appariva in un riquadro incorniciato da fasce, mentre sulla sinistra c'era un secondo riquadro con motivi architettonici e forse un sarcofago; sotto i due riquadri, dei *velaria*. Altre tracce di intonaco dipinto sono registrate in un altro punto della parete.

Iscrizioni

1 - Sopra la figura di papa Onorio III, perduta.

S<anctus> Honorius III pont<ifex> max<imus>

Trascrizione da disegno acquerellato, BAV, Vat. lat. 5407, f. 56r.

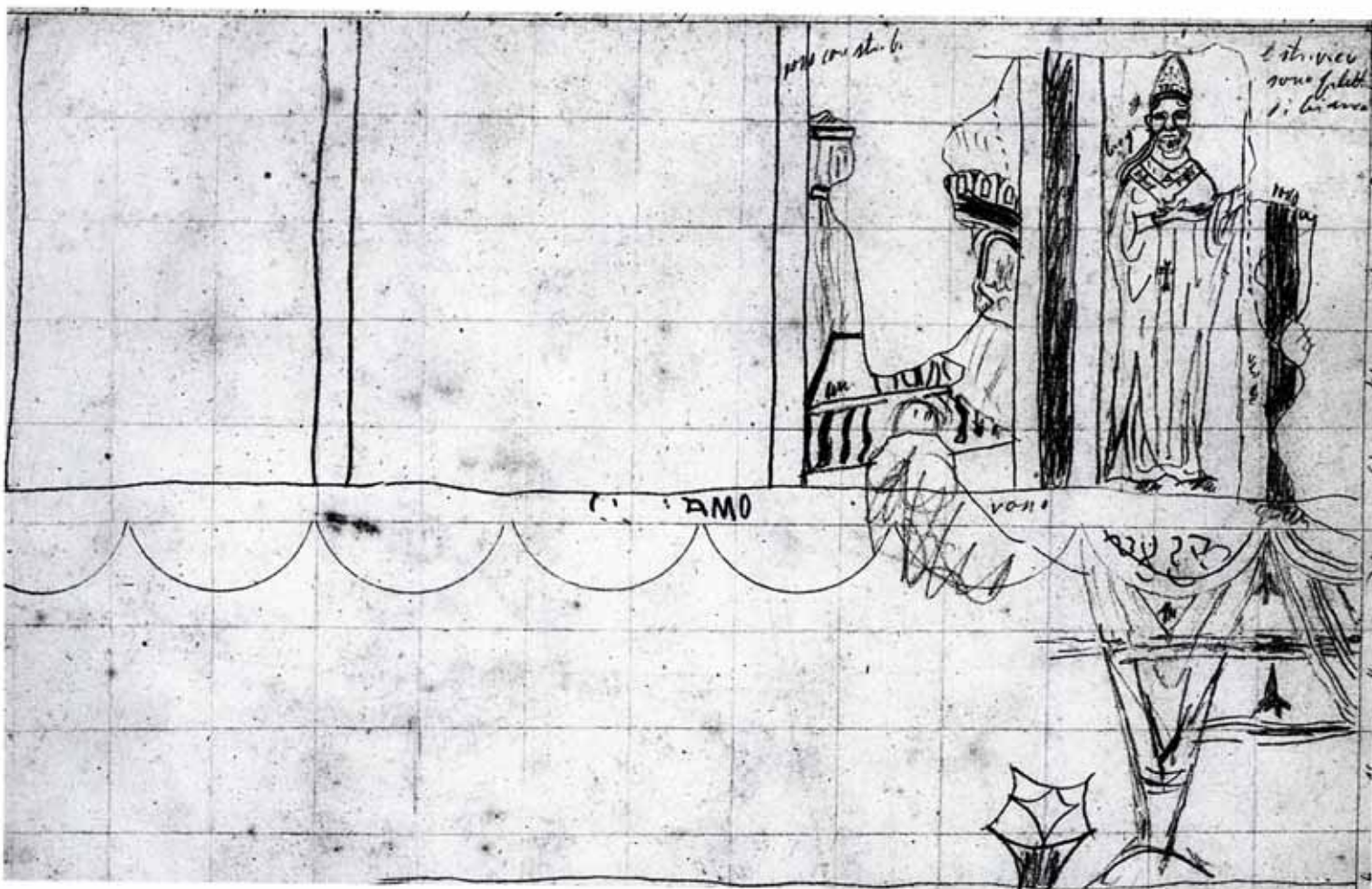
(S. Ric.)

Note critiche

L'acquerello di Ciacconio, anteriore ai lavori del 1624-1626, dice solo che il ritratto di Onorio si trovava allora «*ad fores S. Vibianae*». Successivamente ai lavori berniniani, il Mellini precisa che il frammento era sulla parete esterna nord della chiesa, dove alla fine dell'Ottocento lo vede Armellini (1891, 805), rilevandone il pessimo stato di conservazione e predicandone la rapida sparizione. In seguito, gli studiosi hanno dato per scontata la perdita del dipinto (a partire da Mann 1928) con l'eccezione di Ladner (1970), che vide il frammento già in sacrestia, con una cornice successivamente eliminata.

Sul lato nord della chiesa si trovava fino al XVII secolo un portico, con una porta che comunicava con lo spazio interno della chiesa, murata poi durante i lavori berniniani (Fedini 1627, 65-66). La sacrestia attuale è invece un ambiente realizzato probabilmente nel primo trentennio del Novecento, nel corso dei lavori del 1903-1944 (Claussen 2002, 180): nel 1925 comunque, le piante conservate presso la SBAP (cartella Santa Bibiana) la indicano già come semplice 'ripostiglio'. La parete meridionale dell'attuale sacrestia è dunque in realtà quella settentrionale della chiesa, dove Mellini descriveva il ritratto di Onorio.

È Claussen (2002, 180) a chiedersi se l'ubicazione originaria del frammento non fosse piuttosto sulla facciata occidentale della chiesa, e se esso non fosse stato spostato sul lato nord quando, nel Seicento, la facciata fu rifatta. Nel 1900 circa, tuttavia, il disegno di Stevenson mostra che il dipinto sulla parete nord era ben più grande dell'attuale: e sembra dunque improbabile che il cantiere berniniano si sia preso la pena di non distruggere – come in altri casi coevi – le superfici pittoriche e le abbia staccate per riposizionarle tutte altrove nella chiesa. L'ipotesi più plausibile resta dunque che il frammento sia nella sua originaria ubicazione, e che l'espressione «*ad fores*» dell'acquerello di Ciacconio si riferisca al portale dell'ingresso settentrionale della chiesa.



Terzo decennio del XIII secolo



Nel 1950, durante i lavori di rifacimento del soffitto a cassettoni che copre l'intero transetto di Santa Maria Nova, venne recuperato e staccato dalla sua originaria collocazione nel sottotetto un frammento di affresco rappresentante Cristo, con il libro nella mano sinistra, in una mandorla sorretta da un angelo. Pochi i tratti conservati delle due figure: i volti, inquadrati da aureole gialle profilate di bianco e rosso; le spalle di Cristo, coperte da una tunica bruno-rossastra impreziosita da una fascia gemmata e bordata di perle; la parte superiore del libro, in cui si leggono soltanto le lettere EG.. SU.. (Iscr. 1); e, infine, un'ala dell'angelo con le piume singolarmente delineate e colorate di bianco, verde e ocra.

Una fotografia scattata prima dello stacco e pubblicata da Matthiae (1966a [1988], fig. 138) documenta le condizioni della pittura al momento del suo rinvenimento; mentre un sopralluogo nel sottotetto della chiesa ha potuto accertare la provenienza dell'affresco dalla sezione più alta della parete absidale, con il Cristo al centro, in asse con il sottostante clipeo contenente una croce, posto al culmine del mosaico absidale, databile agli anni Sessanta del XII secolo. Questa decorazione, oggi completamente perduta, ci è nota da due acquerelli di Antonio Eclissi, eseguiti verso il 1630-40 (WRL 8974, 8976: Romano-Enckell Julliard, in *Corpus IV* → 58), quando gli affreschi qui in considerazione non vennero riprodotti, forse perché già danneggiati o, più probabilmente, nascosti da un soffitto posto all'incirca alla stessa altezza del cassettonato della metà del Novecento.

Le dimensioni dei frammenti superstiti, la presenza della mandorla – solitamente associata a Cristo rappresentato stante o seduto, ma in ogni caso a figura intera – e l'altezza della sezione di parete tra la cornice del mosaico absidale e il tetto lasciano supporre che la decorazione prevedesse appunto personaggi a figura intera, profilati su fondo azzurro e inseriti all'interno di un campo delimitato da una sottile cornice a segmenti bianchi e rossi, in tutto uguale a quella che delimita il perimetro della mandorla di Cristo, di cui si conservano scarse ma inequivocabili tracce al di sopra delle teste dell'angelo e di Gesù.

Nulla invece sappiamo circa la provenienza di un altro brano di pittura molto consunto, anch'esso staccato e, come gli altri, oggi esposto nella sacrestia della chiesa, in cui si distingue con certezza solo il frammento di un'aureola e una mano che sembra indicare alcuni elementi colorati di rosa e di bianco – con buona probabilità delle nuvole – fluttuanti un poco più in alto sul fondo azzurro [3]. Il colore giallo oro e il doppio bordo bianco

e rosso accomunano quest'ultima aureola a quelle del Cristo e dell'angelo nell'altro frammento. Nelle condizioni attuali tuttavia non è possibile avanzare alcuna ipotesi circa il nesso compositivo e tematico che i due brani potevano eventualmente stringere, e che, in ogni caso, doveva vedere il frammento meno leggibile in una posizione più bassa rispetto all'altro, per l'assenza del bordo bicolore che corre poco al di sopra delle figure.

Iscrizioni

1 - Iscrizione esegetica, disposta all'interno dell'area illustrata, nel libro sorretto da Cristo, allineata su due righe verticali (conservate) per pagina, secondo un andamento rettilineo irregolare. Lacunosa. Scrittura maiuscola gotica.

E/g[o] // s/u[m]

(S. Ric.)

Note critiche

Ogni tentativo di definire le matrici culturali delle pitture si scontra con l'esiguità dei frammenti superstiti, ridotti quasi esclusivamente ai lineamenti delle due figure. Il volto di Cristo, molto rovinato e abraso, conserva fra i tratti più leggibili il profilo della testa e i capelli che ricadono sulle spalle in ciocche, separate da pennellate fluide che ne esaltano la morbida consistenza. Più salda appare invece la definizione dei tratti somatici come ad esempio il disegno netto degli archi sopraccigliari e del naso, costruito con una spessa linea di contorno rossa, o la trama delle lumeggiature che costruiscono graficamente l'intera maschera facciale e si addensano in particolare sulla fronte a rilevare le orbite degli occhi, sul naso, sul labbro superiore e sulle gote a separare come due filamenti luminosi i pomelli rossi degli zigomi dalla parte inferiore delle guance.

Una maggiore morbidezza caratterizza invece l'incarnato dell'angelo, al quale certamente giova uno stato di conservazione migliore. Anche in questa figura sono visibili i rialzi luminosi che costruiscono il viso, animato da due grandi occhi disegnati con spesse linee di contorno e con orbite e occhiaie scurite dall'ombra per conferire allo sguardo maggiore intensità. Il segno incisivo dei tratti somatici può trovare qualche significativo elemento in comune con i volti negli affreschi del cosiddetto oratorio di

19. IL MOSAICO DELLA FACCIATA DI SAN PIETRO IN VATICANO

1227-1241

Tre frammenti del mosaico di facciata di San Pietro scamparono alla demolizione del 1606: il ritratto di papa Gregorio IX (MPB 5651), molto restaurato [2]; un volto maschile in atto di levare la testa verso l'alto, identificato come quello dell'evangelista Luca (MV, inv. 44915), in discreto stato di conservazione [3]; e un busto della Vergine (MPM, inv. 2858), molto restaurato soprattutto nella zona del velo e del collo [4]. I due ultimi sono stati collegati alla facciata vaticana solo nel 1989, in occasione della mostra *Fragmenta Picta* (Ghidoli 1989; Andaloro 1989a).

Le descrizioni di Alfarano e Grimaldi e l'acquerello di Tasselli danno un'idea abbastanza precisa della decorazione della facciata all'inizio del XVII secolo. Il testo di Grimaldi è preciso (BAV, Barb. lat. 2733, f. 131): c'erano due registri, ognuno interrotto da tre finestre e separati tra loro da una fascia con una lunga iscrizione (*Iscr.* 2). Nel registro alto appariva il Cristo in trono con il libro aperto e la mano benedicente, alla sua destra la Vergine, alla sinistra san Pietro, ambedue in piedi e con le mani tese verso il Cristo. Grimaldi ricorda la presenza di Gregorio IX (*Iscr.* 1a) inginocchiato ai piedi del trono, in atto di offrire al Signore delle monete d'oro posate su un cuscino. Un disegno di Ciacconio (BAV, Vat. lat. 5407, f. 25r) documenta più precisamente la figura del papa, rappresentato con le mani giunte, con la tiara, una casula scura e un pallio sopra una veste chiara decorata a piccoli disegni a puntini dorati. Ancora più lontano c'erano i simboli degli evangelisti, a sinistra il Leone e l'Angelo, a destra l'Aquila e il Toro. Più in basso, tra le finestre, i quattro evangelisti Marco, Matteo (Grimaldi ne inverte l'ordine rispetto ai simboli), Giovanni e Luca. Un secondo disegno di Ciacconio (BAV, Vat. lat. 5407, f. 62r) mostra san Matteo con barba e capelli scuri, tunica azzurra e manto bianco, libro nella sinistra e la destra levata [5]. Tra le finestre del registro inferiore c'erano i *Ventiquattro Vegliardi dell'Apocalisse* in quattro gruppi, in atto di offrire al Cristo le loro corone. Sotto ad essi gli agnelli uscenti dalle città di Betlemme e Gerusalemme raffigurate ai due estremi della facciata. Il disegno di Tasselli [1] conferma questa descrizione, anche se in modo meno preciso e senza attestare alcuni dettagli, come le monete d'oro sul cuscino e gli agnelli: questi dettagli mancano in tutte le copie più tarde, che si basano tutte sull'acquerello di Tasselli.

Iscrizioni

Le iscrizioni sono tutte perdute, le trascrizioni, tranne quando specificato diversamente, sono state eseguite dal disegno di Domenico Tasselli, ACSP, A. 64 ter (*Album*), f. 10r.

1 - Tre iscrizioni identificative, già disposte in alto, a sinistra della figura del papa (a), e in basso alle due estremità, destra (b) e sinistra (c), del registro inferiore.

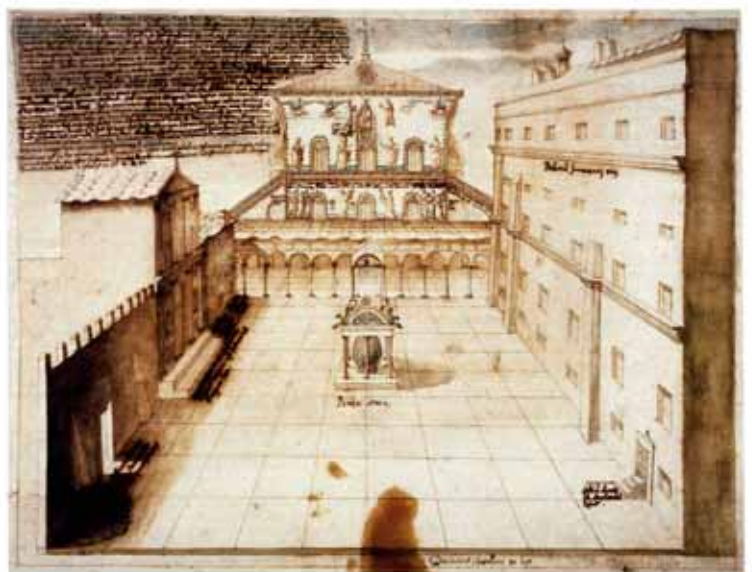
1a - *Gregorius / papa IX*

Gregorius / p<a>p<a> VIII, BAV, Barb. lat. 2733, ff. 133v-134r (Grimaldi 1619 [1972], 164-165).

1b - *Bethleem*

Bethleem, BAV, Barb. lat. 2733, ff. 133v-134r (Grimaldi 1619 [1972], 164-165).

1c - *Hierusalem*



BAV, Barb. lat. 2733, ff. 133v-134r (Grimaldi 1619 [1972], 164-165).

2 - Iscrizione esegetica, già nella fascia rettangolare che separava le immagini del registro superiore da quelle del registro inferiore.

Ceu sol fervescit sidus super omne nitescit et velut est aurum rutilans // super omne metallum / doctrinaque fide calet et sic / pollet ubique / ista domus petra supra fabri/cata queta

BAV, Barb. lat. 2733, ff. 131v-132r (Grimaldi 1619 [1972], 163).

3 - Iscrizione identificativa, già associata a san Matteo.

S<anctus> Matthaeus apostolus et evangelista

Testo secondo BAV, Vat. lat. 5407, f. 62r.

4 - Iscrizione esegetica, già nel libro sorretto da san Matteo.

Assumpsit Iesus Petrum, Iacobum et Ioannem

Testo secondo BAV, Barb. lat. 2733, f. 131v (Grimaldi 1619 [1972], 163).

(S. Ric.)

Note critiche

La facciata della basilica vaticana offre un'opportunità rara per comprendere quali potessero essere i nessi di un programma realizzato nel Duecento – nel caso specifico, da Gregorio IX – con un programma più antico: ben diversamente che nel caso, ad esempio, delle absidi vaticane e ostiense, dove il discorso rimane molto più ipotetico. Una miniatura del manoscritto di Farfa, oggi a Windsor (WEC, Cod. Farf. 124, f. 122) mostra infatti – con tutti i limiti 'documentari' di una miniatura – l'aspetto che la facciata vaticana doveva avere nell'ultimo quarto dell'XI secolo quando fu eseguita la miniatura (Bordi, in *Corpus I* → 46) e ancora nel 1227, anno dell'elezione pontificia di Gregorio IX. Tra l'XI secolo

20. GLI AFFRESCHI STACCATI DALL'ABSIDE DI SAN BASILIO AI PANTANI
LA VIRGO LACTANS E SANTI

Quarto-quinto decennio del XIII secolo



Per l'inquadramento storico si veda la scheda sull'Ascensione (→ 3).

Oltre ai frammenti con l'Ascensione (→ 3), la Casa dei cavalieri di Rodi custodisce altri affreschi staccati provenienti dall'abside di San Basilio ai Pantani. Rappresentano la Vergine in trono che allatta il Bambino e alla loro destra i santi – tutti stanti – Giovanni Battista, Paolo e Basilio [1]. Le figure appaiono sotto archetti trilobi sostenuti da colonnine – tortili e scanalate – munite di capitelli. Superiormente la decorazione è conclusa da un nastro rosso pieghettato campito su fondo scuro e compreso tra una doppia cornice verde e rossa, separata da una fila di perline bianche; sulla fascia inferiore rossa compaiono le iscrizioni con i nomi dei personaggi (Iscr. 1).

La Vergine, con veste blu e manto rosso, è seduta su un trono senza dossale ed ha il capo coperto da un velo bianco; il Bambino porta una veste chiara. Al suo fianco, san Giovanni – la mano destra regge un cartiglio (Iscr. 2), la sinistra è indirizzata verso la Vergine e il Bambino – veste una tunica color sabbia e un mantello marrone. San Paolo, nelle mani il libro e la spada, indossa una tunica azzurra e un mantello viola. San Basilio, con mitra bianca, volge la mano sinistra verso la Vergine e il Bambino; ha una veste rossa riccamente decorata sulla quale spicca il *pallium*.

Lo sfondo è diviso in due fasce, la più bassa e più stretta è di colore ocre e rappresenta il suolo con steli fioriti e ciuffi d'erba ancora visibili ai piedi di san Basilio e di san Paolo; la fascia più alta è blu. Si conserva, poi, un frammento con motivi ornamentali che per

la gamma cromatica e la maniera pittorica sembra appartenere alla stessa campagna di quelli appena descritti: campi romboidali rossi si alternano, intrecciandosi agli angoli, a campi triangolari gialli, con, rispettivamente, rosette intere e mezze rosette bianche [2]. Dal bordo bianco delle prime spuntano quattro gigli stilizzati ormai molto sbiaditi, il bordo nero delle seconde, invece, è impreziosito da tre gigli neri.

Iscrizioni

1 - Quattro iscrizioni identificative, disposte in una fascia rettangolare soprastante le figure, allineate su una riga, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere bianche su fondo rosso. Intere ma poco leggibili per la caduta di pigmento pittorico. Scrittura maiuscola gotica.

1a - *S(anctus) Basili(us)*

1b - *S(anctus) Pau[ulus]*

1c - *S(anctus) Ioh[ann]es Bap[tista]*

1d - *M(ητηρ) Θ(εο)ῦ*

2 - Iscrizione esegetica, disposta all'interno dell'area grafica, nel rotulo sorretto da san Giovanni Battista, allineata su otto righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere

scure su fondo bianco. Mutila e poco leggibile per la caduta di pigmento pittorico. Scrittura maiuscola gotica.

[A]gnu/s D(e)i / ecce / q(u)i t(ol)is / peca/ta mu(n)/di

(S. Ric.)

Note critiche

Grazie alle fotografie scattate quando gli affreschi erano ancora *in situ* è possibile ricostruire l'aspetto globale della decorazione pittorica dell'abside e capire in che rapporto fosse il gruppo di affreschi di cui qui ci occupiamo con l'*Ascensione* (→ 3), di qualche decennio antecedente. Le pitture con la *Vergine e il Bambino e i santi Giovanni, Paolo e Basilio* si disponevano nel registro più basso dell'emiciclo. Probabilmente, coprivano quella parte di decorazione che in origine completava l'*Ascensione*, con il Cristo in mandorla nella calotta e la Madonna orante, gli angeli e gli Apostoli nel registro sottostante; è, infatti, poco plausibile che durante la campagna decorativa di inizio secolo, questa zona del vano absidale non fosse stata affrescata, lasciando ai nuovi pittori la possibilità di intervenire su un intonaco vergine. Probabilmente nello zoccolo era l'ornato a rombi rossi e triangoli gialli.

Attraverso la presenza del patrono dell'ordine basiliano, san Basilio, e di quello gerosolimitano, san Giovanni Battista, entrambi raffigurati nell'abside, gli affreschi stessi ben testimoniano l'avvicendamento dei due ordini religiosi e il passaggio di proprietà dai Basiliani ai Giovanniti: a san Giovanni, infatti, spetta la postazione simbolicamente più importante a destra della Vergine e il Bambino. Verosimilmente, altri santi affiancavano la Vergine e il Bambino a sinistra, occupando in questo modo anche la metà destra dell'emiciclo che al momento del ritrovamento aveva già completamente perso l'intonaco che la rivestiva (Angelelli 1998, 21). Da un'altra fotografia che ritrae i dipinti prima che fossero staccati, si desume che il programma prevedeva un quarto santo a destra di san Basilio: proprio dietro al vescovo, è infatti visibile la parte terminale di un'iscrizione – DICT – e l'imposta di un archetto. Si trattava probabilmente della figura di san Benedetto (Angelelli 1998, 10).

Al legame dei cavalieri Giovanniti con la Terra Santa e con l'ambiente crociato si può forse riferire la scelta di raffigurare la Vergine come *lactans*: il successo che questa particolare iconografia di Maria incontra durante il XIII secolo sembra spiegarsi, infatti, almeno in parte, con la diffusione delle icone

cretesi della *Galaktotrophousa*, favorita a quest'epoca dai crociati (Cecchini 1997, 223).

Nonostante l'interesse suscitato dal rinvenimento dei resti del complesso medievale di San Basilio, è solo con il recente intervento di Angelelli (1998) che le pitture dell'abside trovano una collocazione all'interno del panorama pittorico romano del Duecento: il gruppo con la Vergine che allatta viene finalmente disgiunto da quello con l'*Ascensione* (→ 3) e assegnato a un'epoca e a una campagna decorativa diverse. I volti allungati delle figure dell'abside basiliana, il panneggio rigido e frastagliato delle vesti, la fissità delle pose [1], sono tutte caratteristiche che si ritrovano nella pittura del secondo quarto del secolo, fortemente condizionata dalla maniera dei mosaicisti veneziani attivi in San Paolo fuori le mura (→ 8); a San Basilio, tuttavia, questa maniera si cristallizza, dando luogo a uno stile più secco e austero. Per certi aspetti le pitture basiliane si avvicinano ad alcune parti del composito ciclo dell'oratorio di Onorio III alla Platonica (→ 15), come dimostra il confronto tra le due figure di san Paolo. L'impostazione severa e la rigidità del disegno degli affreschi di San Basilio annunciano già gli esiti di certa pittura della fine del quinto decennio, come i dipinti dell'oratorio di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati (→ 30f; Angelelli 1998, 24).

Anche per il partito decorativo le affinità maggiori si hanno con opere del secondo quarto del secolo; sono ancora gli affreschi dell'oratorio di Onorio III alla Platonica (→ 15) a costituire un buon termine di paragone (Angelelli 1998, 22), sia per il motivo del nastro piegheggiato compreso tra una doppia cornice rossa e verde che divide i primi due registri della parete ovest, sia per lo schema ornamentale della volta a campi romboidali rossi e gialli con rosette in medaglioni, dai quali si dipartono racemi e inflorescenze gigliacee. Il motivo a losanghe rosse e gialle si ritrova nel ciclo di Palazzo Lovatelli (→ 28) e anche nella Sala delle Oche del palazzo papale di Gregorio IX ad Anagni (Carbonara-Bianchi 1989).

La collocazione di figure entro archetti trilobi – derivante dalla diffusione di schemi e motivi gotici – compare in esempi più tardi rispetto agli affreschi di San Basilio, come il perduto, ma documentato ciclo con *Storie di san Lorenzo* che copriva la controfacciata dell'omonima basilica (→ 40) e le pitture murali abruzzesi di San Pellegrino a Bominaco, datate al 1263 e gravitanti nell'orbita della pittura romana della metà del Duecento (Baschet 1991; Lucherini 2000); con questi episodi, i dipinti di San Basilio condividono tale puntuale soluzione formale, ma non la complessiva cifra stilistica che a San Lorenzo fuori le mura e a San Pellegrino si riferisce ormai ad altri orizzonti pittorici.

Intorno al 1230-1240, dunque, i Giovanniti devono aver fatto eseguire gli affreschi con la *Virgo lactans tra Santi* nell'abside di San Basilio; allo stato attuale della conoscenza, non è chiaro se si sia trattato del primo intervento nella chiesa da loro acquisita, o se anche la prima fase della decorazione, quella con l'*Ascensione* (→ 3), risalisse alla loro committenza.

Interventi conservativi e restauri (→ 3)

Documentazione visiva (→ 3)

Bibliografia

Ricci 1930, 176-177; Ricci et al. 1933, 113; Zucchi 1940, 35-40; Fiorini s.d. [1951], 36, 41; Pecchioli-Pietrangeli 1981, 25; Barroero 1983, 177; *Guide rionali. Monti IV* 1984, 18; Meneghini-Santangeli Valenzani 1996, 85, 89; Angelelli 1998; Rolfi Ožvald 2006, 361; Parlato-Romano 1992 [2001], 156; Claussen 2002, 169.

Irene Quadri



21. IL PALINSESTO PITTORICO DELLA TERZA CAPPELLA DELLA PARETE SINISTRA DI SANTA BALBINA

Secondo quarto del XIII secolo

La terza nicchia della parete sinistra presenta un complesso palinsesto pittorico di quattro strati di intonaco dipinto di cui il primo altomedievale, il secondo di XI secolo (Bordi, in *Corpus IV* → 9b) e gli ultimi due invece riferibili entrambi al XIII secolo. L'ultimo strato è di fatto una redazione aggiornata dello strato precedente, ma risulta oggi leggibile quale testo pittorico coerente: lo abbiamo dunque analizzato in una scheda separata (→ 68).

I brani pittorici che qui identifichiamo come 'terzo strato' del palinsesto consistono in un riquadro con i santi nimbati Giovanni Battista, Paolo, Pietro e Giacomo, che s'inserisce nell'emiciclo della nicchia, su un ampio campo bianco, decorato da grandi stelle rosse ad otto punte e fiori a quattro petali ocre all'interno di clipei chiusi da una ghiera di bottoni bruni. I quattro santi si stagliano su fondo a due bande ocre e blu, quest'ultima chiusa da una cornice verde, e sono disposti a coppie ai lati della Vergine con il Bambino in trono che oggi è visibile nell'aggiornamento pittorico di fine secolo (→ 68). Della Madonna di terzo strato emerge, nel lato in basso a sinistra, parte del montante del trono, decorato da arcatelle lunghe e strette, e lembi della veste rossa e del manto blu-porpora, caratterizzati entrambi da un pannello a pieghe geometriche dalle terminazioni a punta. Tra il montante del trono e san Paolo si legge la piccola figura inginocchiata di un donatore a mani giunte. Il san Giovanni Battista appare alquanto dilavato dai restauri e privo del volto; san Paolo indossa una veste celeste coperta da un manto cangiante bruno-viola, la mano destra, che esce dall'ampia piega del manto, impugna la spada, il volto è parzialmente conservato; san Pietro veste una tunica celeste e un manto bruno, tiene nella sinistra un codice gemmato e una cordicella rossa alla quale erano legate le chiavi, oggi perdute

insieme alla parte inferiore della figura; Giacomo indossa una veste celeste e un manto rosso, il volto è quasi integralmente di restauro.

Altre tracce del terzo strato affiorano lungo il margine sinistro del trono del quarto strato. Nella parte superiore, appena sopra le teste di Paolo e di Pietro e a destra del Bambino del quarto strato, si distinguono, attraverso le lacune, brani della cornice semicircolare a tre bande che inquadrava la Vergine del terzo strato, di dimensioni ridotte rispetto alla successiva. Nella calotta della nicchia si staglia, su un fondo blu e all'interno di una cornice a tre bande (rossa, bianca con dentelli rossi e verde), l'*imago clipeata* di Cristo che con la mano destra benedice alla greca, mentre con la sinistra tiene il libro chiuso. La figura indossa una veste rossa con scollo gemmato e un manto cangiante bruno-ocra caratterizzato da una fitta rete di pieghe piuttosto rigide e gruppi sparsi di tre puntini bianchi. Si tratta del brano più integro, e meno toccato dalle ridipinture di restauro, tra i dipinti del terzo strato giunti fino a noi.

Chiudeva la decorazione in basso uno zoccolo con girali campiti in ocre e bruno su fondo bianco, con al centro ampi petali a ventaglio, di cui restano alcuni frammenti lungo il bordo inferiore.

Iscrizioni

1 - Iscrizione identificativa disposta all'interno dell'area illustrata, ai piedi di san Pietro, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo irregolare. Manca la parte inferiore delle lettere. Lettere nere su fondo ocre. Scrittura maiuscola gotica.





S(anctus) Petrus

2 - Iscrizione identificativa disposta all'interno dell'area illustrata, ai piedi di san Giacomo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere nere su fondo ocra. Intera. Scrittura maiuscola gotica.

S(anctus) Iacobus

3 - Iscrizione identificativa, all'interno dell'area illustrata, disposta ai piedi di san Paolo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere nere su fondo ocra. Mutila. Scrittura maiuscola gotica.

[Sanctus Pa]ul[us]

(S. Ric.)

Note critiche

La nicchia ha accolto nell'arco di cinque secoli quattro diverse decorazioni dipinte, probabilmente tutte connotate dal carattere votivo della pittura e dallo stesso soggetto iconografico, la *Vergine in trono tra santi*, aggiornato di volta in volta al gusto corrente. Dei primi due strati restano pochi ma significativi elementi: i piedi di alcune figure stanti e il suppedaneo di un trono, del primo strato (fine dell'VIII-prima metà del IX secolo); la figura del Battista, alcuni brani riconducibili alla Vergine in trono e alla figura di un donatore, pertinenti al secondo strato (terzo quarto dell'XI secolo; Bordini, in *Corpus IV* → 9b). La presenza di uno strato più antico al disotto dei due del XIII secolo era stata già notata da Lotti e Romano (Lotti 1972, 38; Romano 1992, 65). Quest'ultima si è soffermata sui due strati più recenti, proponendo per il terzo strato, una datazione agli anni Settanta-Ottanta del XIII secolo, mentre per il quarto, intorno agli anni Novanta dello stesso secolo, riconoscendo nella *Vergine in trono con il Bambino* una decorazione aggiornata alla moda di 'frangia torritiana', vicina al Maestro di San Saba. Il Faenza invece assegna le pitture del terzo strato ad una bottega maturata nell'ambiente dei pittori dell'oratorio di Onorio III a San Sebastiano fuori le mura (→ 15), che egli data tuttavia agli anni Sessanta del XIII secolo, stessa cronologia che assegna alla *Crocifissione* della sesta nicchia (→ 52). Decorazioni che sarebbero state entrambe realizzate nell'ambito dei restauri del monastero e della chiesa di Santa Balbina, seguiti all'arrivo dei Guglielmiti e di poco successivi al rinnovo dell'arredo liturgico, il cui pezzo più rilevante resta la cattedra conservata nell'abside (Gandolfo 1980, 363-365; Claussen 2002, 125-128; Faenza 2006, 59).

Il carattere votivo della decorazione, reso manifesto dalla presenza del donatore laico ai piedi del trono, svincola le pitture della cappella dal riferimento all'arrivo dei Guglielmiti, nel sesto decennio del XIII secolo, e alla supposta, estensiva campagna decorativa nella chiesa. I santi del terzo strato presentano

nelle figure e nei volti una salda monumentalità e una marcata intensificazione del contorno di gusto occidentale. I volti di Pietro e Paolo sono costruiti con rigore e caratterizzati da grandi occhi e nasi sottili individuati da una spessa linea: rossa, per quanto riguarda la canna nasale e la palpebra; nera, per gli occhi, le sopracciglia e il contorno di barba e capelli. Il linguaggio è ancora legato a quello dei mosaici di San Paolo fuori le mura, nei brani post-onoriani dell'abate Giovanni e del sacrista Adinolfo (→ 8), e ai dipinti dell'oratorio di Onorio III presso San Sebastiano fuori le mura (→ 15), specie nella Vergine della *Crocifissione*, nel san Sebastiano, e soprattutto nei santi Paolo e Pietro, quest'ultimo in gran parte perduto ma apprezzabile nella fotografia acquerellata Wilpert-Tabanelli (Wilpert 1916, IV, tav. 262.2).

Le figure del terzo strato, avvolte in ampie vesti caratterizzate da fitti e lumeggiati panneggi le cui linee appaiono oggi addolcite dalle riprese dovute ai restauri, sembrano inserirsi in quella linea che dalla basilica ostiense porta alla *Vergine in trono con il Bambino tra santi* in Santa Maria Nova (→ 33) e alla metà del secolo al *Salvatore e Apostoli* dei Santi Giovanni e Paolo (→ 34c). Il Cristo clipeato nella calotta della nicchia, invece, con i suoi grandi occhi languidi e il viso appuntito, non trova confronti immediati in ambito strettamente romano, ma interessanti punti di contatto tipologici e formali con il Cristo in trono fra quattro santi, dipinto sulla parete sud della IV volta della cripta di Anagni, attribuito al Secondo Maestro (da ultimo Bianchi 2003, 102, fig. 177).

Un altro elemento che aiuta a confermare l'ambito cronologico di queste pitture nel secondo quarto del XIII secolo viene, inoltre, dalla decorazione dello zoccolo a girali ocra con fiori a ventaglio, di cui nella nicchia restano pochi frammenti, ma che si conserva interamente nella nicchia prospiciente (→ 22). Lo stesso motivo si ritrova sia nello zoccolo dell'oratorio di San Sebastiano fuori le mura (→ 15), sia nella Torre di Innocenzo III nel Palazzo Vaticano (→ 32).

Interventi conservativi e restauri

1571: scialbatura a calce dei dipinti murali medievali e chiusura delle nicchie per volere del capitolo di San Pietro, a cui la basilica di Santa Balbina era stata affidata dal pontefice Pio IV (1559-1565) (Buchowiecki 1967, 426).

1927: riapertura delle nicchie laterali della basilica e scoperta dei dipinti medievali sotto lo spesso strato di scialbo del 1571, durante i lavori di restauro dell'edificio condotti da Antonio Muñoz tra il 1927 e il 1930 (Bellanca 2003, 122-124).

1970: campagna di restauro della Soprintendenza per i beni architettonici e ambientali di Roma all'interno e all'esterno della chiesa, a cura di Ermete Crisanti. Gli intonaci medievali sono stati fissati con un cospicuo numero di grappe, le lacune stuccate a gesso e a malta e reintegrate con pesanti ridipinture a tratteggio (Albini et al. 1991-1992, 13-14).

1991-1992: indagini diagnostiche sullo stato di conservazione dei dipinti murali condotte dagli allievi del XLIII Corso di restauro, Settore conservazione dei dipinti e dei beni architettonici, anno accademico 1991/1992 dell'ISCR (Albini et al. 1991-1992, 159-225, tavv. 9.1-9.3).

1996: intervento di pulitura, consolidamento e restauro dei dipinti murali realizzati dalla Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici di Roma, a cura della Delphica restauri, sotto la direzione di Andreina Draghi. L'intervento ha comportato la rimozione delle stuccature, delle grappe e delle ridipinture del 1970 e la scoperta di alcune parti di decorazione dipinta ancora nascoste dallo scialbo del 1571 (Archivio Delphica restauri).

2000 ca.: intervento conservativo della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma, che ha messo a nudo il paramento murario in laterizio (Flaminio 2002, 485).

Bibliografia

Muñoz 1931, 37-38; Buchowiecki 1967, 430; Lotti 1972, 38; Marques 1987, 99; Romano 1992, 67; Faenza 2006, 58-59.

Giulia Bordini

29. IL MOSAICO CON LA VERGINE E IL BAMBINO NELLA NICCHIA DEL SACELLO DI SAN ZENONE A SANTA PRASSEDE

Secondo terzo del XIII secolo

Il sacello di San Zenone a Santa Prassede, decorato dai mosaici di papa Pasquale I (817-824) ha un altare sovrastato da una nicchia pure ornata di un mosaico, però duecentesco. Rappresenta una Vergine con il Bambino assisa in un trono gemmato senza schienale, e affiancata dalle sante Prassede e Pudenziana. La Vergine ha la testa e il busto ammantati dal *maphorion* azzurro, da cui spunta qualche lembo della tunica rossa sottostante; il volto è frontale. Anche il Bambino è rappresentato frontale, con le braccia tese, la destra benedicente e un rotulo nell'altra mano; ha una tunica rosso arancio stretta alla vita da un nastro verdazzurro. A destra, santa Pudenziana (Iscr. 3) tende la mano destra verso il gruppo centrale e tiene una corona nella sinistra; ha una tunica grigioverde e un manto reso a file di tessere alternate rosse e blu. A sinistra santa Prassede, fino al Seicento anch'essa identificata da un'iscrizione (Iscr. 4); ha tunica azzurra coperta da un manto rosso-arancio, e come la compagna ha una corona nella sinistra e tende l'altra mano verso la Vergine. Il sommo della nicchia ha un motivo a conchiglie che ricorda una *camera fulgens*.

Iscrizioni

Iscrizioni identificative, disposte all'interno dell'area illustrata, accanto alle figure, lettere scure su fondo dorato. Scrittura maiuscola squadrata.

1 - Ai lati del capo della Vergine, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo regolare. Intera.

M(η)τηρ || Θ(εο)υ

2 - Nel rotulo sorretto da Gesù bambino, allineata su tre righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo irregolare. Intera.

Ego / sum / lux

3 - A destra di santa Pudenziana, lungo il margine della nicchia, allineata su una riga verticale, secondo un andamento rettilineo irregolare. Intera.

S<an>/c<t>/a / P/u/d/e/n/t/i/a/n/a

4 - Sopra il capo di santa Prassede, a sinistra del corpo della santa, lungo il margine della nicchia, allineata su una riga verticale, secondo un andamento rettilineo irregolare. Mutila per la caduta di tessere musive.

S(an)c(t)a || P/ra/xc/d/i/[s]

(S. Ric.)

Note critiche

Il mosaico della Vergine con il Bambino nel sacello di San Zenone ha attirato la costante attenzione degli storici e visitatori della basilica perché la si credeva immagine miracolosa. La leggenda, molte volte attestata, racconta che Pasquale I, che aveva una speciale devozione per il sacello, apprese un giorno la morte del nipote, e andò a San Zenone per dire una messa per la salvezza della sua anima. Pasquale allora ebbe la visione dell'anima del nipote il quale, via via che il papa celebrava il sacrificio

eucaristico, a poco a poco si liberava dal Purgatorio; alla quinta messa, la Vergine del mosaico prese per mano l'anima del defunto e la condusse in cielo. A seguito di ciò, il papa concesse all'altare un privilegio: cinque messe recitate all'altare potevano liberare l'anima di un defunto dal Purgatorio (Panciroli 1600, 702; Davanzati 1725, 228). Si spiega così perché il sacello di San Zenone fosse noto con il nome di *Sancta Maria libera nos a poenis inferni*. È difficile dire a quando risalga questa leggenda, ma se essa esisteva già nel Duecento si dovrà pensare che la Vergine a mosaico non sia la prima immagine di questo tipo ad essere esistita nel sacello: non si sa se nell'identico luogo, e se con identica iconografia.

La possibilità che l'immagine duecentesca sia una 'copia' di un'immagine carolingia preesistente è stata già evocata da Brenk (1972-1974, 220), Klass (1972, 116), Asmussen (1986, 81) e Pace (1997 [2000], 120). Un argomento in questa direzione sarebbe la posizione della Vergine, che presenta il Bambino rigorosamente frontale: è un tipo iconografico esistente già, ad esempio, nel IX secolo (abside di Santa Maria in Domnica, Matthiae 1965 [1987], 164) e in seguito sempre utilizzato, come all'inizio del XII nel sacello di Santa Pudenziana (Croisier, in *Corpus IV* → 30), dove compaiono anche le due sante Prassede e Pudenziana ai lati della Vergine (Klass 1972, 114-116).

Il mosaico non è puramente giustapposto al contesto musivo carolingio del sacello, e invece dialoga strettamente con esso. Al di sopra della nicchia appare infatti una scena letta in genere come una *Deesis*: la Vergine e il Battista, e – al posto che avrebbe dovuto occupare il Cristo – una finestra. Da Asmussen (1986) in poi, più volte si è proposto che il Cristo non sia assente da questa *Deesis*, ma sia simboleggiato dalla luce che entra dalla finestra. Il tema del Cristo/Luce torna anche, sulla stessa parete, sia nella scena della *Trasfigurazione*, con il Cristo che irraggia luce, che nella nicchia, dove l'iscrizione sul rotulo del Bambino è EGO SUM LUX. Se ne conclude che se il mosaico duecentesco non ha recuperato l'iconografia di un'opera precedente, ha comunque creato un'immagine perfettamente coerente con il resto del programma. Il mosaico della nicchia fu già ritenuto più tardo degli altri mosaici dal Von Rumohr (1827 [1920], 156-157), e fu poi de Rossi (1899) a datarlo al XIII secolo. De Rossi ne legava la realizzazione all'arrivo nel sacello della Colonna della Flagellazione, che Giovanni Colonna, legato papale e cardinale di Santa Prassede, avrebbe portato a Roma da Costantinopoli e donato nel 1223 alla basilica. Più di recente, Wollesen (1979) e Pace (1997 [2000]) hanno datato il mosaico alla seconda metà del secolo. L'isolamento dell'opera nel paesaggio artistico romano è sottolineato da Pace: nonostante superficiali somiglianze con l'icona musiva della Vergine a San Paolo fuori le mura (→ 9), il mosaico di San Zenone è privo degli stilemi bizantinizzanti di provenienza veneziana e ostiense (volti dalle ombre marcate e a contorni sinuosi) ma anche delle tendenze alla monumentalizzazione del volume che marciano l'ultimo quarto del secolo (Pace 1997 [2000], 119). Qualche somiglianza si rileva con il mosaico Capocci (→ 42), per i piccoli occhi della Vergine, simili a quelli di Giacomo Capocci, e per la gamma cromatica con i toni arancio e le stoffe variegiate rese con file di tessere a colori alternati. Altri confronti sembrano però possibili con i mosaici dell'atrio di San Marco a Venezia, nella loro prima fase che Demus (1984, 209) data agli anni Trenta. I volti, specie quello della Vergine, arrotondato, sereno, regolare, con occhi piccoli, naso piuttosto largo alle narici, ricordano quelli del Dio Padre nel mosaico della *Torre di Babele* nell'atrio veneziano, mentre le

Uno degli acquerelli di Antonio Eclissi nel codice s. n. 3311, oggi alla biblioteca Nazionale di Vienna, è l'unica testimonianza di una *Crocifissione* realizzata nel 1248 (Iscr. 3) nella chiesa dei Santi Quattro Coronati. Il disegno di Séroux d'Agincourt è copia da Eclissi.

Il Cristo è affisso su una croce a forma di "Y", con un semplice *perizonium* e i piedi trafitti da un unico chiodo. Un angelo toglie la corona di spine dalla testa del Cristo e la sostituisce con una corona ornata di perle; a sinistra, Longino, con tunica corta da soldato e mantello foderato di pelliccia, trafigge il costato del Cristo, e a destra Stephaton, di schiena e con la testa rivolta all'osservatore, tiene in una mano l'asta con la spugna e con l'altro il vaso con l'aceto. Agli estremi del riquadro, Dismas e Gestas, anch'essi con *perizonia* e con le braccia legate a croci di formato latino. La scena si staglia su un fondo a campi cromatici e geometrici, rosa su verde in alto, giallo in basso; è incorniciata da una fascia a greca bianca su rosso. Al di sotto della *Crocifissione*, in un campo a fasce bianche e rosse alternate, appare l'iscrizione dedicatoria, scritta a lettere bianche e nere (Iscr. 1, 2, 3); esattamente sotto il Cristo, in un piccolo riquadro rettangolare, si vedono Divitia e il suo sposo, l'una di fronte all'altro, in ginocchio e con le mani giunte.

Iscrizioni

Iscrizioni perdute, già allineate su quattro righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo. Il disegno riporta lettere bianche e nere su fondo rosso e bianco. La scrittura è disegnata imitando una maiuscola gotica. Trascrizioni dal disegno di Antonio Eclissi, ÖNB, s.n. 3311, f. 36r.

1 - Quattro iscrizioni identificative, sulla prima riga: *Dimas; Longinus; Stephaton; Getas*

2 - Iscrizione esegetica, su tre righe non successive né contigue.

Inparibus meritis tria pendunt corpora ramis // Dimas et Gestas in medio divina potestas

3 - Iscrizione dedicatoria, già allineata su due righe non successive né contigue, con la porzione di testo contenente il nome della donatrice scritto sotto due righe in ginocchio.

A<nno> D(omini) MCCXLVIII // Divitia hoc opus fieri fecit

(S. Ric.)

Note critiche

Nonostante l'Eclissi avverta che la *Crocifissione* si trovava all'interno della chiesa, Séroux d'Agincourt la situa nella cappella di San Silvestro, forse perché il resto del codice di Eclissi – unica fonte per Séroux, che non vedeva più l'affresco – contiene le copie delle *Storie di Silvestro e Costantino*. Il codice di Eclissi era passato del tutto inosservato fino alla pubblicazione nel catalogo dei manoscritti della Biblioteca Nazionale di Vienna (Mazal-Unterkircher 1967, 55); tuttavia già nel 1913 il Muñoz, che pure non conosceva l'acquerello, aveva potuto individuare la corretta ubicazione del dipinto tramite un'interpolazione seicentesca di una fonte quattrocentesca, l'*Ufficio della Vergine*. Il passaggio interpolato consisteva in una preghiera:

«Imparibus meritis tria pendunt corpora ramis / Dimas et Festas in medio Divina potestas. / Alta petit Dimas infelix tartara Festas / Dum ego securus periculum sum transurus / Vulneribus quinis erue me Christe ruinis / Vulnera quina Dei sunt medicina mei / Sunt medicina mei pia Crux de Passio Dei / Dicantur isti versus in facie inimici et numquam poterit nocere dicent». Una parte di questo testo appare nell'iscrizione sotto la *Crocifissione* (Iscr. 2); lo nota anche il citato commento seicentesco nell'*Ufficio*, ricordando che la *Crocifissione* si trovava «(...) in aede Sanctorum Quatuor ingredientibus ad latus dextrum (...)» e non nella cappella di San Silvestro come diceva Séroux. Più che sul piedritto dell'arco trionfale (Zahlten 1994, 38), il dipinto doveva trovarsi sulla controfacciata, a destra dell'ingresso, più o meno come la quasi contemporanea tomba Fieschi a San Lorenzo fuori le mura (→ 41). La preghiera in questione è di cronologia molto antica ma non ben precisabile (Enslin 1945, 16) ed è nota in alcune varianti. Nel XII secolo viene inclusa in un manoscritto delle *Homelie in Leviticum* di Origene, con la conclusione *«Hos versus dicas ne furto te tua perdas»* (In principio: *Incipit index of latin texts*, online), quale protezione contro i furti. Le prime parole della preghiera nell'iscrizione dell'affresco sono da intendere quale semplice designazione della *Crocifissione* soprastante, ma non è da escludere nemmeno una più generale intenzione apotropaica in favore dei committenti dell'opera.

L'iscrizione ha conservato anche il nome della committente, Divitia: si tratta della terza committenza femminile attestata nella chiesa, dopo i dipinti visti da Mancini vicino alla *Crocifissione* e donati da una Donna Maria (Mancini ante 1630 [1956-1957]), e dopo la decorazione absidale donata nel XII secolo da Tuttabuona (Draghi, in *Corpus IV* → 31). Divitia era molto probabilmente la moglie di Giacomo di Foligno, che nel testamento del 1253 chiede di essere sepolto ai Santi Quattro Coronati e designa la moglie Divitia e la figlia Anastasia quali suoi eredi (Barelli 2006, 51 nota 65). Giacomo destina lasciti anche ai monaci dei Santi Quattro, menzionando il priore, e il *Magister Berardus*, cappellano di Stefano Conti, testimoniando così gli stretti legami che univano la famiglia al sito dei Santi Quattro e alla cerchia di Stefano Conti. Nel pannello pittorico le persone rappresentate sono dunque Divitia e molto probabilmente Giacomo, pur non esplicitamente citato: privati che contribuiscono alla decorazione del complesso che conosce grandissimo sviluppo grazie al cardinal Conti.

Lo schema compositivo e iconografico della *Crocifissione* richiama quello dell'altra *Crocifissione* di Sant'Urbano alla Caffarella (XI secolo, molto ridipinta nel XVII; Zahlten 1994, 40-42), specie per la presenza dei due donatori ai piedi della Croce e di Longino e Stephaton (alla Caffarella denominato *Calpurnius*), i quali appaiono anche nella cappella di Teodoto a Santa Maria Antiqua (VIII secolo) o nei manoscritti ottoniani come l'*Evangelario di Enrico II*, sempre con Stephaton rappresentato di schiena; i ladroni legati al braccio più corto della croce sono nel Beatus di Gerona (975 ca.), nel codice di Egberto (980 ca.), e nella Bibbia di Farfa (XI secolo) (per questi casi si veda brevemente Schiller 1968, figg. 389, 393, 391). Le particolarità iconografiche del pannello dei Santi Quattro sono la mancanza della Vergine e di san Giovanni, la croce a forma di "Y" – che, attestata in Germania già nel XII secolo, appare qui a Roma per la prima volta e si diffonderà poi in Italia nel corso del Duecento (Zahlten 1994, 42) – e l'angelo che sostituisce la corona del Cristo. Il motivo del *Crocifisso* incoronato è frequente nell'oreficeria francese del XII secolo e limosina del XIII (Thoby 1959, 156), ma quello della sostituzione della corona è più raro: il

Pace (1972, 159) ne richiama un esempio di poco più tardo (1263) all'Eremo di Sant'Onofrio al Morrone (Sulmona). Nell'acquerello è difficile capire se gli occhi del Cristo sono aperti o chiusi, ma la posizione della testa farebbe piuttosto pensare a un *Christus patiens*. Per quanto si può capire, lo stile del dipinto sembra affine a quello delle opere romane di metà secolo, che spesso presentano sfondi a fasce di tinte unite. Il manto di Longino, con la sua fodera di pelliccia, ricorda quello dei due personaggi assisi – Cratone e Zenofilo – nella scena con san Silvestro che resuscita il toro nella cappella di San Silvestro: anche un labile indizio per immaginare l'esecuzione del pannello da parte di un pittore della bottega attiva nella cappella.

Documentazione visiva

Antonio Eclissi, disegno acquerellato, ÖNB, s. n. 3311, f. 36r; Jean Baptiste Séroux d'Agincourt, disegno a matita (1780-1790), BAV, Vat. lat. 9843, ff. 27, 28; Jean Baptiste Séroux d'Agincourt,

disegno a matita (1780-1790) BAV, Vat. lat. 9849, f. 52v; Séroux d'Agincourt 1826-1829, V, tav. CI.

Fonti e descrizioni

Ufficio della Vergine (XV secolo) BAV, Chigi D. IV n. 54, ff. II-III; Mancini ante 1630 [1956-1957], I, 67.

Bibliografia

Séroux d'Agincourt 1826-1829, II, 291; Séroux d'Agincourt 1826-1829, III, 238; Adinolfi 1881 [1981], 331; Muñoz 1913b, 209-210; Muñoz 1914, 5, 68-69; Apollonj Ghetti 1964, 42; Mazal-Unterkircher 1967, 55; Pace 1972, 159, 162 note 33-34; CBCR 1976, IV, 4; Herklotz 1992, 39 nota 22; Zahlten 1994, 21-23, 35-42; Draghi 1999b, 149 nota 61; Monciatti 2005a, 83 nota 102; Barelli 2006, 51 nota 65; Draghi 2006, 78, 105-106 nota 187; Barelli 2009b, 45.

Karina Queijo

30i. I RESTI DELLA DECORAZIONE AFFRESCATA SULLA CONTROFACCIATA DELLA BASILICA

Quinto-sesto decennio del XIII secolo

Della decorazione medievale della controfacciata dei Santi Quattro Coronati (v. *Crocifissione*, → 30h) resta oggi solo una parte della parete a sinistra dell'ingresso e di quella meridionale adiacente. Le ridipinture seicentesche non coincidono del tutto con le parti medievali, così che non è facile valutare con precisione l'aspetto e gli attributi dei personaggi rappresentati.

Partendo dal contrafforte accanto all'ingresso, si vede una figura in piedi su fondo verde scuro: dalla vita in su la superficie pittorica è seicentesca; nella parte medievale si vede che indossa una casula rossa e un pallio sopra una dalmatica a medaglioni con uccelli, e con bordure gemmate; sotto ancora, una tunica bianca. Si vede la parte inferiore di un pastorale che lo indica quale vescovo, e le ridipinture gli attribuiscono una tiara. Ai suoi piedi, contro un campo a fondo blu, due piccoli personaggi piegano a terra il ginocchio: quello di sinistra ha l'abito bianco dei Cistercensi, quello di destra invece, tonsurato, ha quello marrone dei Benedettini; sotto di lui l'iscrizione «*Mag(ister) Rainaldus*» (Iscr. 1). Ancora più in basso, un pannello rosso che simula un finto marmo, con al centro un disco verdazzurro. Lo spessore del contrafforte ha un fregio vegetale che nella parte bassa si trasforma in una fascia semplicemente azzurra.

La vera e propria parete di controfacciata è divisa in due registri. In alto, a sinistra di una finestrina, una figura assisa in un trono gemmato munito di poggiatesta, con calzature ornate di perle. La veste è rosata, con bordi ornati: lo stesso motivo torna anche nel brano visibile all'altezza del petto, risultato oggi poco comprensibile delle manipolazioni conservative. I danni della superficie pittorica medievale impediscono di capire cosa facesse l'altra piccola figura visibile a sinistra, la cui testa è seicentesca e di cui si vede – forse – la mano aperta che spicca contro la figura assisa. Al di là della finestra il pittore seicentesco ha visto e ricostituito due figure assise, che in realtà erano tre, sedute strette l'una accanto all'altra, la prima in tunica rosa chiaro, casula rosa scuro e pallio, la seconda in tunica rosa e manto verde, l'ultima in tunica gialla e manto ocre [2]. I resti delle maniche dicono che i tre avevano le mani levate. L'elemento beige che attraversa verticalmente la superficie pittorica poteva essere la

colonna di un'architettura che accoglieva i personaggi (stalli, o sedili?), i cui frammenti si vedono forse accanto ai piedi della figura con la casula, vicino alla cornice della finestra. Al di là della colonna una figura in piedi – probabilmente un vescovo – con tunica bianca e dalmatica verde chiaro con medaglioni a figure d'uccelli, casula rossa e pallio.

Il confessionale impedisce di comprendere con esattezza cosa ci sia nel registro inferiore. Sulla controfacciata è visibile un riquadro con architetture, e un soldato armato che brandisce la spada verso la destra [3]; Muñoz (1914, 73) vedeva ancora un secondo soldato e altre figure sulla destra. Sulla parete laterale il registro inferiore è nascosto, mentre al di sopra del confessionale si vede una scena frammentaria con una barca in un mare pieno di pesci e molluschi [4]; nella barca, una figura con veste violetta, pallio, e mano levata, e quel che resta di una seconda figura vestita di verde forse in atto di remare. Sul contrafforte, una figura stante con tunica bianca, manto rosso, manipolo (?) sul braccio sinistro, e pastorale. Al disotto si vede ancora qualche resto di un pannello a falso marmo.

Iscrizioni

1 - Iscrizione identificativa, disposta alla base del riquadro, sotto una figura di monaco, all'interno di una fascia rettangolare, allineata in orizzontale secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere bianche su fondo rosso. Intera. Scrittura maiuscola gotica.

Mag(ister) Rainald(us)

(S. Ric.)

Note critiche

L'ultimo restauro ha eliminato i ritocchi sullo strato pittorico medievale, e ha reso evidente che i dipinti sono duecenteschi, e non trecenteschi come aveva pensato Muñoz all'atto della

di Onorio III (→ 15). Questi argomenti hanno indotto a datare la decorazione celimontana in relazione ai lavori promossi da Cencio Camerario, all'inizio o entro il secondo decennio del Duecento (Monciatti 2005a; Bracone 2010). Questi utili confronti, tuttavia, potrebbero testimoniare i logici collegamenti con i repertori tradizionali utilizzati dalle botteghe romane, poiché il motivo della cornice trilobata suggerisce invece una cronologia della decorazione del palazzo celimontano più addentrata nel secolo, quando anche l'affresco absidale della chiesa di San Basilio ai Pantani (→ 20), fra il 1230 e il 1240, sembra attestarne l'uso da parte delle botteghe romane.

La trabeazione e le mensole ai Santi Giovanni e Paolo, peraltro, ricordano nella forma e nell'ornato – modanature, gemme, ovuli – quelle nell'Aula ai Santi Quattro Coronati (→ 30a): somiglianza che diviene ancora più stringente osservando le tracce di azzurro al di sotto della mensola, che potrebbero suggerire anche per il frammento celimontano un analogo trattamento dell'effetto di ombreggiatura nella rappresentazione dell'elemento architettonico ispirato alla pittura antica (un esempio è nella trabeazione dell'Aula 'Isiaca' sul Palatino). Si consideri inoltre la forma curvilinea della lacuna sottostante la mensola che potrebbe corrispondere al disegno e ai colori perduti di una voluta vegetale

come quelle osservabili nell'Aula ai Santi Quattro. Il soggetto dell'edicola architettonica all'interno della cornice trilobata potrebbe interpretarsi come l'aggiornamento gotico di un motivo classico, ancora più stringente considerando il probabile rapporto con la decorazione ai Santi Quattro Coronati, ricca di spunti tratti dalle antichità romane.

Una datazione al secondo quarto del secolo non esclude l'ipotesi di collegare la decorazione della sala a una iniziativa del cardinale Riccardo Annibaldi, la cui indicazione «*in palatio nostro*» in riferimento alla residenza celimontana, in un documento del marzo 1256 (→ 34c), potrebbe sottintenderne l'uso nel corso della prima metà degli anni Cinquanta.

Interventi conservativi e restauri

1950-1952: restauro diretto da Adriano Prandi.

Documentazione visiva

Acquerello di A. Bertuzzo (Prandi 1953, 299, fig. 271).

Bibliografia

Prandi 1953, 299-300, 613, figg. 271-273; Monciatti 2005a, 86; Brancone 2010, 54.

34c. L'AFFRESCO DEL SALVATORE CON GLI APOSTOLI NELLA NAVATA SINISTRA DELLA BASILICA

1256

L'affresco è ubicato sulla parete di fondo della navata sinistra della basilica. Le figure sono inserite all'interno di un'architettura dipinta costituita da sette arcate separate da colonne di breccia con capitelli ornati da elementi vegetali, di cui quella centrale, più ampia, è caratterizzata da un timpano. I pennacchi fra gli archi sono decorati da motivi a greca e racemi. Al di sopra corre un alto fregio con fiorami inquadrati da cornici vegetali polilobate; lo delimitano due fasce caratterizzate da filari di perle.

Al centro è raffigurato il Salvatore, il quale, assiso su un trono gemmato con due cuscini, benedice e mostra il libro aperto con il versetto dal *Vangelo* di Giovanni (8, 12) (*Iscr.* 3). Ai lati sono sei apostoli in tunica e pallio, quasi tutti raffigurati frontalmente con il busto leggermente ruotato e facilmente riconoscibili grazie agli attributi connotativi e alle iscrizioni: da sinistra è Giacomo Maggiore, con barba bianca e libro chiuso nella mano sinistra, la destra aperta verso l'osservatore che rimanda alla figura di Cristo. Segue Giovanni Evangelista, privo di barba e di altri attributi, ma con entrambe le mani protese verso Cristo: l'unico ad avere una posizione più dinamica verso il Salvatore di cui era il discepolo più amato. Seguono Paolo con spada e libro e Pietro con capelli e barba bianchi, chiavi e libro chiuso, e mano protesa verso l'esterno; quindi Andrea, riconoscibile dall'iscrizione sull'acquerello seicentesco di Antonio Eclissi. L'ultimo apostolo a destra è connotato dal rotulo chiuso e dal gesto della mano aperta: per lui è stata proposta l'identificazione con Tommaso (Bruzio, c. 195r) e con Giacomo Minore, in rapporto al Maggiore sull'altra estremità (Wilpert 1916; Matthiae 1996a [1988]).

Al di sotto delle arcate e dei personaggi sono due registri, modificati dagli interventi successivi sulla muratura: il primo, dove correva l'antica iscrizione, copriva la larghezza dell'intera parete e fu poi interrotto dall'ampliamento della porta sottostante; il registro inferiore è caratterizzato dal velario ornato da sottili fasce verticali e linee orizzontali, di cui il pittore si è premurato di raffigurare illusivamente gli anelli che lo sostengono.

Iscrizioni

1 - Due iscrizioni identificative, disposte nella fascia rettangolare alla base della raffigurazione in asse con le figure, allineate su una riga orizzontale non segnata, secondo un andamento irregolare. Lettere bianche su fondo rosso. Intere. Scrittura maiuscola gotica.

1a - *S(anctus) Iacobus*

1b - *S(anctus) Ioh(anne)s*

2 - Due iscrizioni identificative, già disposte nella fascia rettangolare alla base della raffigurazione, allineate su una riga orizzontale. Perdute, la prima è tramandata mutila del principio, mentre la seconda manca dell'intero nome del santo.

2a - *[S(anctus) An]dreas*

2b - *S(anctus) [- - -]*

Trascrizioni dal disegno acquerellato di Antonio Eclissi, WRL 9200.

3 - Iscrizione esegetica, disposta all'interno dell'area illustrata, nel libro sorretto da Cristo, allineata su tre righe orizzontali segnate per pagina, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere rosse su fondo bianco. Intera. Fonte: Gv 8, 12.

Ego / sum / lux // mu'n'di/ qui se<quitur>

Integrazione secondo il disegno acquerellato di Antonio Eclissi, WRL 9200.

p.2.r.2. *M* da noi corretto in *N*.

4 - Iscrizione esegetica?, disposta sotto il registro con figure di

santi, allineata su quattro righe orizzontali segnate, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo bianco. Lacunosa e poco leggibile per la caduta del pigmento pittorico. Scrittura maiuscola gotica.

[---]M[---]/[---]Petri et Pāuli[---]/[---]POL[---]/[-----]

(S. Ric.)

Note critiche

Nel 1995-96 e nel 2003 l'affresco è stato oggetto di restauri e di studio da parte della Soprintendenza di Roma, con la direzione di Alia Englen (che ringraziamo anche come curatrice del secondo volume dedicato alle chiese del Celio, di prossima pubblicazione e di cui questa scheda costituisce un'anticipazione relativamente all'affresco in esame).

Nel 1887, contestualmente agli scavi della *domus* dei martiri Giovanni e Paolo, il padre passionista Germano di San Stanislao rinvenne l'affresco con il Cristo e gli apostoli sotto uno strato di scialbo. Padre Germano (1894, 400-404) così descrisse la scoperta: «quel muro, che era il fondo della nave destra [a sinistra guardando l'altare maggiore] della basilica, fu per buona sorte occultato dietro nuove costruzioni ed imbiancato; laonde e la pittura poté conservarsi, ed io potei con lieve fatica ripulirla raschiando l'intonaco sovrappostovi». L'affresco era in condizioni discrete tenendo conto degli interventi succedutisi nel tempo in quella parte dell'edificio. La «parte bassa del disegno», racconta il passionista, presentava «festoni ed arabeschi di arte assai negletta», probabilmente eseguiti, come vedremo in seguito, alla fine del Seicento. Tale decorazione «moderna» copriva il velario nel registro inferiore dell'affresco, che sappiamo essere stato rinvenuto in un secondo tempo da un altro studioso passionista: padre Lamberto Budde. Questi così annotava nel febbraio del 1912: «entrando nell'andito (oggi piccola sacrestia dietro l'altare della navata sinistra del SS.mo Sacramento) della nostra basilica, trovai sotto la pittura ivi scoperta ed illustrata dal R. P. Germano di S.to Stanislao Passionista nella sua "Casa Celimontana", pittura del sec. XII, l'intonaco moderno in parte caduto. Raschiando con precauzione vidi dipinto sul muro le pieghe di un tappeto o drapperia nei medemi colori delle figure di sopra. Noto a questo proposito che il Bruzio parla di queste figure e dice che ingrandendo la porta si erano mutilate le iscrizioni; restava solo IS + anno Dni M. CC. LV.» (*Fonti e descr.*).

Dopo il padre Germano e il padre Budde fu Wilpert (1916) il primo a esaminare più approfonditamente l'affresco e, sulla scorta di Bruzio, a riferirne la datazione al 1255, confrontando l'opera con la pittura prodotta a Roma durante il papato di Onorio III (1216-1227); al mosaico di San Paolo fece riferimento poi il Matthiae (1966a [1988]) indicando tuttavia la mediazione di quel modello operata dalla bottega attiva nell'oratorio di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati. Il confronto fra le figure celimontane e le parti superstiti del mosaico di San Paolo (→ 8) rivela affinità nella resa grafica dei tratti somatici, dalle linee assai marcate (occhi, rughe) e dalle barbe e capigliature segnate a larghi tratti vicini e concentrici. Il riferimento al mosaico della basilica paolina e agli episodi romani che ne dipendono è stato ribadito a proposito dell'affresco in Santi Giovanni e Paolo dagli studiosi successivi (Gandolfo 1988; Pace 1991). Si è poi fatto riferimento alla cripta del duomo di Anagni, in particolare agli esiti della bottega del Maestro delle Traslazioni e di quelle del Maestro Ornata e del Terzo Maestro, dunque all'Aula e alla cappella di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati a Roma (→ 30a e 30f). Con le imprese decorative di quest'ultima chiesa, la bottega attiva ai Santi Giovanni e Paolo condivide alcuni aspetti del vocabolario espressivo e decorativo.

A confronto con le pitture dei Santi Quattro Coronati, l'affresco della basilica celimontana presenta appunto somiglianze nella

composizione e nel repertorio decorativo. Certo, l'uso di archi a tutto sesto per incorniciare il Cristo e gli apostoli è motivo che, data l'ubicazione sulla parete di fondo della navata, potrebbe non essere casuale, come a suggerire una struttura aperta verso l'esterno, e inoltre la solennità del soggetto rende sensato il confronto con il mosaico di Santa Maria Nova e con le composizioni dei sarcofagi paleocristiani. Eppure si può notare qualche affinità con l'impaginazione delle figure della campata settentrionale dell'Aula (→ 30a), in particolare quelle della parete orientale, e anche con gli affreschi nell'abside della chiesa di San Basilio ai Pantani (→ 20). Le similitudini aumentano focalizzando le decorazioni delle arcate, caratterizzate da una fascia orizzontale greca e da sottili girali vegetali nei pennacchi; la fascia orizzontale che si congiunge alla trabeazione presenta filari di perle: si tratta di motivi ornamentali certamente assai diffusi ma che ripartiscono anche le diverse sezioni nell'Aula (→ 30a). Il soprastante fregio a motivi floreali e cornici vegetali ricorda quelli dell'oratorio di San Silvestro (→ 30f) e, soprattutto, della parete occidentale nella campata settentrionale dell'Aula.

La relazione fra l'affresco in Santi Giovanni e Paolo e la decorazione ai Santi Quattro Coronati è divenuta ancora più stretta – d'accordo con Draghi – per alcune affinità tra i santi e il Cristo nella basilica celimontana e lo stile più grafico e rigido del *Giano* trifronte, del Mese di *Febbraio*, della figura femminile nel Mese di *Marzo* e della personificazione della *Grammatica* (in particolare tra la donna nel Mese di *Marzo* e san Giovanni Evangelista e tra la figura di *Gennaio* e quella di san Pietro) (vedi foto a pp. 142-143). A questi confronti formali vanno inoltre aggiunti quelli paleografici delle iscrizioni. È oltremodo interessante il fatto che le menzionate figure dell'Aula costituiscano il risultato di un intervento di «restauro» reso necessario poco dopo il completamento decorativo, perché ciò ha indotto a far leva sulla datazione documentata al 1255 dell'affresco in Santi Giovanni e Paolo quale termine *ante quem* per l'ultimazione dell'Aula. L'osservazione e la rappresentazione estremamente disinvoltate dei dati realistici e naturali delle figure e delle scene nelle decorazioni ai Santi Quattro Coronati permangono anche nell'affresco celimontano, pur caratterizzato dalla maggiore graficità delle figure. Già prima delle nuove scoperte nell'Aula ai Santi Quattro era stata notata per gli affreschi nell'oratorio di San Silvestro in relazione a quello ai Santi Giovanni e Paolo la ricchezza di dettagli nella descrizione pittorica delle architetture e dei suoi materiali costitutivi (Iacobini 1991). Nell'affresco celimontano è proprio la rappresentazione della breccia delle colonne a rivelare l'apertura mentale della bottega ivi operante, pronta a cogliere la varietà delle forme offerte dalla materia: da quelle geometriche a quelle curvilinee e vagamente zoomorfe o fitomorfe, fino a quella addirittura antropomorfa nella colonna fra il san Giovanni Evangelista e il san Paolo, ove, nella parte inferiore, si nota appunto il sorprendente dettaglio di un volto disegnato dalla naturale conformazione della breccia. Il particolare non può essere considerato un inserto antiquario tanto sarebbe improbabile la sua collocazione, ancora più strana se confrontata con le precise riprese classicheggianti nell'Aula ai Santi Quattro Coronati. Esso va dunque ragionevolmente inteso per quello che è, la rappresentazione di un capriccio della natura, evidentemente osservato dal vivo dal/i pittore/i e riproposto con compiacimento artistico proprio nella sua qualità di bizzarro fenomeno naturale. Nella bottega attiva ai Santi Giovanni e Paolo, pur nel rispetto di rigidi modelli figurativi e canonici espressivi, sembra proprio che si fosse speculato su questi aspetti della realtà naturale, anticipando quanto poi scritto e tradotto in immagini in epoca rinascimentale.

L'affresco sovrasta la porta ubicata al centro della parete di fondo della navata sinistra, esistente già in precedenza e i cui rifacimenti moderni hanno poi interessato l'immagine duecentesca. Questa porta immetteva sulla scala fatta erigere da papa Simmaco (499-514) e dalle indagini svolte si è potuto reinterpretare il riferimento del *Liber Pontificalis* a questo elemento della basilica celimontana

Quinto decennio-metà del XIII secolo

Del *Calendario* che ornava il portico della *domus* dell'ordine Templare a Roma – l'antico monastero benedettino di Santa Maria de Aventino, conosciuta anche col nome di Santa Maria del Priorato – scomparso nel XVIII secolo quando, con il rifacimento del Piranesi si demolirono completamente le strutture medievali del convento, sopravvivono le copie eseguite nel XVII secolo da Antonio Eclissi per Cassiano dal Pozzo (WRL 9217 e 9219).

Si tratta di due pareti lunettate, ognuna includente un semestre. Nella prima, i sei settori con il testo del *Calendario* sono coronati da una lunetta divisa in due registri, con al centro un'imponente figura di santo diacono che, in posizione assiale, divide a metà il primo registro e parte del secondo [1]. Nel registro superiore a sinistra del diacono, un uomo, seguito da un servo che tiene le briglie di un cavallo, è forse inginocchiato con le mani giunte in atto di preghiera. A destra, un vescovo con mitra e pastorale sta forse guarendo o resuscitando una donna che giace ai suoi piedi – come pare indicare il frammento d'iscrizione con la parola *miracula* nella cornice che divide il primo ordine dal secondo – al cospetto di un servo che assiste e accenna verso la donna. Il registro inferiore contiene le raffigurazioni dei *Mesi*: a *Gennaio* un uomo si scalda davanti al fuoco; a *Febbraio* si procede con la potatura; *Marzo* è rappresentato dal consueto *spinario*; ad *Aprile* i pastori portano le capre al pascolo; a *Maggio* i cavalieri cacciano con il falcone e a *Giugno* si falcia il grano. Se le prime tre raffigurazioni si susseguono senza elementi divisorii, i mesi di *Aprile*, *Maggio* e *Giugno* sono separati da cornici verdi sulle quali spicca una decorazione a candelabre chiare.

Del secondo semestre già nel Seicento restava ben poco [2]: i primi sedici giorni del mese di *Luglio*, a cui corrisponde l'attività della trebbiatura del grano, e una piccola parte della lunetta soprastante che, a differenza del primo semestre, sembra presentare una decorazione ornamentale invece che scene narrative.

Iscrizioni

Le trascrizioni sono state effettuate dal disegno acquerellato di Antonio Eclissi, WRL 9219, e confrontate con le edizioni di Guerard 1893, Jounel 1977 e Ilari 1998. In apparato si indicano solo le varianti al testo; non si segnalano le trascrizioni dei dittonghi (mai impiegati nel disegno dell'Eclissi), le abbreviazioni non sciolte o sciolte senza le parentesi tonde; Jounel 1977 riporta solamente i nomi dei santi e delle celebrazioni religiose segnate nel *Calendario*.

Gennaio

Ian(uarius) h(abe)t d(ies) XXXI L(una) XXVIII / A K(alendas) Ian(uarii) Circu(m)cisio / B IIII Non(as) / XI C III Non(as) Antheros p(a)p(ae) m(arti)r(is) / D II Non(as) / XVIII E Non(as) [[Epiphania D(omi)ni]] / VIII F VIII Id(us) Epiphania D(omi)ni / G VII Id(us) S(ancti) Ysidori ep(iscop)i / XVI A VI Id(us) S(ancti) Timothei m(arti)r(is) Severini / ep(iscop)i / B V Id(us) / C IIII Id(us) S(ancti) Pauli I eremite / XIII D III Id(us) S(ancti) Hygini p(a)p(ae) / II E II Id(us) S(ancti) Ioan(n)is p(a)p(ae) / F Id(ibus) Oc(tava) E(pi)ph(an)ie Iuliani et Basilisse / v(i)r(ginis) / X G XVIII K(alendas) S(ancti) Felicis p(res)b(ite)r(i) / A XVIII K(alendas) S(anctus) Mauri abb(at)is et Secu(n)dine vir(ginis) / XVIII B XVII K(alendas) S(ancti) Marcelli p(a)p(ae) et m(arti)r(is) / VII C XVI K(alendas) S(ancti) Antoni abb(at)is / D XV K(alendas) — et Prisce / XV E XIII K(alendas) / III F XIII K(alendas) S(ancti) Fabiani

et Sebastiani m(arti)r(is) / G XII K(alendas) S(anctae) Agnetis vi(riginis) et m(arti)r(is) / I B X K(alendas) S(anctae) Emere(n)tiane vi(riginis) et m(arti)r(is) / C VIII K(alendas) / VIII F VIII K(alendas) Conversio S(ancti) Pauli etc. / E VII K(alendas) S(ancti) Paule / XVII F VI K(alendas) S(ancti) Vitaliani p(a)p(ae) / G V K(alendas) / A IIII K(alendas) / XXII B III K(alendas) / III C II K(alendas) S(anctorum) Cyri et Ioh(anni)s m(arti)r(um)

r.6. XVIII per XVII, Guerard 1893, 155.

Febbraio

Febr(uarius) h(abe)t d(ies) XXVIII L(una) XXVII / D K(alendas) Febr(uarii) / E IIII N(onas) Purificatio s(anctae) Marie / F III N(onas) S(ancti) Blasii ep(iscop)i m(arti)r(is) / G II N(onas) [[S(ancti)]] / A Non(as) S(anctae) Agathe vir(ginis) et m(arti)r(is) / XVI B VIII Id(us) / V C VII Id(us) S(ancti) Pelagii p(a)p(ae) et s(ancti) Theodori / D VI Id(us) S(ancti) Paulini p(a)p(ae) / XIII E V Id(us) S(ancti) Savini Canosini ep(iscop)i / I F IIII Id(us) S(anctae) Scolastice vi(r)g(inis) / G III Id(us) / X A II Id(us) / B Id(ibus) / XVIII C XVI K(alendas) s(ancti) Vale(ntini) m(arti)r(is) / VII D XV K(alendas) S(anctorum) Faustini et Iovite m(arti)r(um) / E XIII K(alendas) S(ancti) Iuliani m(arti)r(is) / XV F XIII K(alendas) / IIII G XII K(alendas) / A XI K(alendas) / XII B X K(alendas) / I C VIII K(alendas) s(ancti) Siricii p(a)p(ae) et m(arti)r(is) / D VIII K(alendas) Cathedra s(ancti) i Petri / XIII E VII K(alendas) vig(ilia) s(ancti) Mathie / F VI K(alendas) s(ancti) Mathie ap(osto)li / G V K(alendas) / II A IIII K(alendas) / B III K(alendas) / XXIII C II K(alendas)

r.7. XVI omissio in Guerard 1893, 156.

r.11. *Carnotini* per *Canosini*, Guerard 1893, 156; Jounel 1977, 414.

r.25. *apostoli* omissio in Guerard 1893, 157; Jounel 1977, 414; Ilari 1998, 44.

Marzo

Mar(tius) h(abe)t d(ies) XXXI L(una) XXX / D K(alendas) Mar(tii) / E IV N(onas) / V N(onas) / G IIII N(onas) / XXIII A III N(onas) / VIII B II N(onas) / C Non(as) Perpetue et Felicitat(is) / XVI D VIII Id(us) / V E VII Id(us) S(an)c(t)o(r)um XL mar(tirum) / F VI Id(us) / XIII G V Id(us) / II A IIII Id(us) S(ancti) G(re)g(orii) p(a)p(ae) / B III Id(us) / X C II Id(us) / D Id(ibus) Zacharie p(a)p(ae) / XVII E XVII K(alendas) / XXI F XVI K(alendas) / G XV K(alendas) / XV A XIII K(alendas) / IIII B XIII K(alendas) / VI C XII K(alendas) S(ancti) Benedicti abb(at)is T XVI / XII D XI K(alendas) / I E X K(alendas) / F VIII K(alendas) / XIII G VIII K(alendas) An(nu)ntiatio s(anctae) Marie / A VII K(alendas) / XVII B VI K(alendas) Resurrectio D(omi)ni T X / D IIII K(alendas) T XVIII / XIII E III K(alendas) / III F II K(alendas) T VII

r.25. *Annunciatio* per *Annuntiatio*, Guerard 1893, 158; Jounel 1977, 414.

r.27. *Ihesu Christi* per T X, Ilari 1998, 44.

Aprile

Ap(ri)l(is) h(abe)t d(ies) XXX L(una) XXVIII / G K(alendas) Ap(ri)l(is) / XIII A IIII N(onas) Xisti p(a)p(ae) IIII / B III N(onas) / XVIII C II N(onas) T XII / D N(onas) T I / XVII E VIII Id(us) / V F VII Id(us) Celestini p(a)p(ae) T / G VI Id(us) / XIII A V

Id(us) T XVII / II B IIII Id(us) Donis / C III Id(us) Leonis p(a)
p(ae) / X D II Id(us) XIII / E Id(ibus) / XVIII F XVIII K(alendas)
Tiburtii et Valeriani / VII G XVII K(alendas) / A XVI K(alendas)
Aniceti p(a)p(ae) mar(tiris) / XV B XV K(alendas) T XIX / IIII
C XIII K(alendas) T VIII / D XIII K(alendas) Leonis p(a)p(ae)
VIII / XII E XII K(alendas) Victoris p(a)p(ae) et m(arti)r(is) /
I F XI K(alendas) / G X K(alendas) Agapiti p(a)p(ae) / VIII A
VIII K(alendas) Georgii et Alberti / B VIII K(alendas) Liberii p(a)
p(ae) et Benedicti p(a)p(ae) / XVII C VII K(alendas) Marci ev(an)
g(elistae) et let(aniae) maior(es) / VID VI K(alendas) Anacleti p(a)
p(ae) et m(arti)r(is) Marcellini p(a)p(ae) / E V K(alendas) [[Vitalis
m]] / XIII F IIII K(alendas) Vitalis m(arti)r(is) / II G III K(alendas)
/ A II K(alendas)

- r.1. XXVIII per XXVIII, Guerard 1893, 158; Ilari 1998, 44.
r.15. Tiburti per Tiburtii, Guerard 1893, 159; Jounel 1977, 415 |
Martirum a fine testo, Ilari 1998, 45.
r.26. Letania maior per Letaniae maiores, Jounel 1977, 415.

Maggio

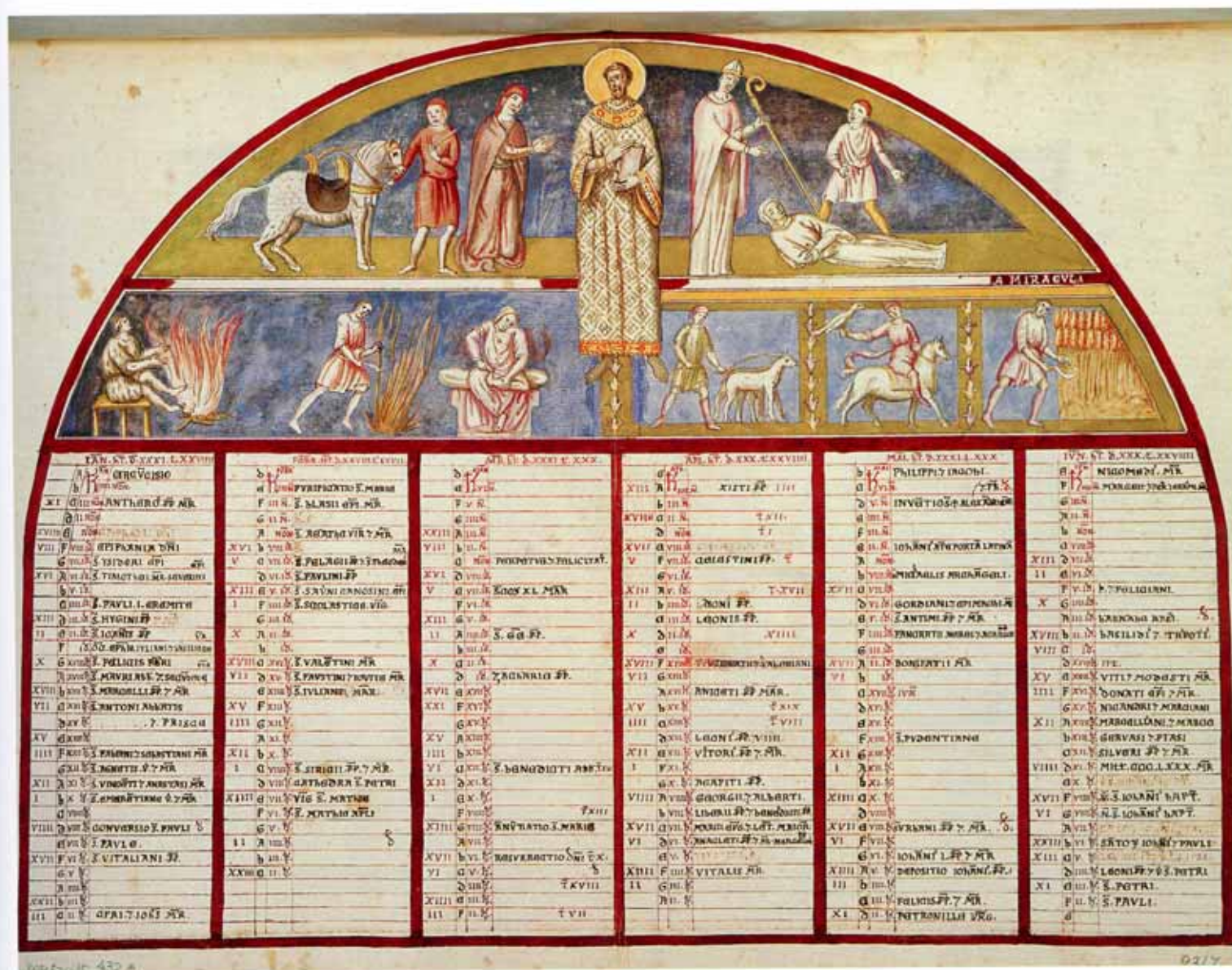
Mai(us) h(abe)t d(ies) XXXI L(una) XXX / B K(alendas) Mai(i)
Philippi et Iacobi / C VI N(onas) / D V N(onas) Inve(n)tio s(anctae)
(Crucis) Alexa(n)d(ri) Ev(en)tii / et Th(eoduli) etc. / E IIII N(onas)
/ F III N(onas) / G II N(onas) Ioha(n)is a(n)te Porta(m) Latina(m)
/ A N(onas) / B VIII Id(us) Michaelis archa(n)geli / XXII E VII

Id(us) / D VI Id(us) Gordiani et Epimachi m(arti)r(um) / E V Id(us)
S(ancti) Antimi p(a)p(ae) et m(arti)r(um) / F IIII Id(us) Pancratii
Nerei et Achillei m(arti)r(um) / G III Id(us) / XVII A II Id(us)
Bonifatii m(arti)r(i) / VI B Id(us) / C XVII K(alendas) Iun(ii) / D
XVI K(alendas) / E XV K(alendas) / F XIII K(alendas) S(anctae)
Pudentiane / XII G XIII K(alendas) / I A XII K(alendas) / B XI
K(alendas) / XIII C X K(alendas) / D VIII K(alendas) / XVII E
VIII K(alendas) S(ancti) Urbani p(a)p(ae) et m(arti)r(is) / VI F VII
K(alendas) / G VI K(alendas) Iohan(n)is I p(a)p(ae) et m(arti)r(is)
/ XIII A V K(alendas) Depositio Iohan(n)is p(a)p(ae) I / III B IIII
K(alendas) / C III K(alendas) Felicis p(a)p(ae) et m(arti)r(is) / XI
D II K(alendas) Petronille v(i)rg(inis)

- r.3/4. Inventionis per Inventio sancti e Theodori per Theoduli,
Ilari 1998, 45.
r.14. Pancratii, Nerei et Achillei assenti in Guerard 1893, 159.
r.30. Reportatio per depositio, Guérard 1893, 160; Jounel 1977, 415
| omissione del numerale romano I, Guerard 1893, 160; Jounel
1977, 415 | apostoli per papae, e omissione del numerale romano
I, Ilari 1998, 45.

Giugno

Iun(ius) h(abe)t d(ies) XXX L(una) XXVIII / E K(alendas) Iun(ii)
Nicomedis m(arti)r(is) / F N(onas) Marcell(ini) et Petri et Erasm(i)
m(arti)r(um) / G III N(onas) / A II N(onas) / B N(onis) / C VIII



Id(us) / XIII D VII Id(us) / II E VI Id(us) / F V Id(us) P<rimi> et Feliciani / X G III Id(us) / A III Id(us) Barnabe ap(osto)li / XVIII B II Id(us) Basilidis et Tripodis / VIII C Id(ibus) / D XVIII K(alendas) Iul(ii) / XV E XVII K(alendas) Viti et Modesti m(arti)r(is) III F XVI K(alendas) Donati ep(iscop)i et m(arti)r(i) / G XV K(alendas) Nicandri et Marciani / XII A XIII K(alendas) Marcelliani et Marce / B XIII K(alendas) Gervasi et P(ro)tasi / C XII K(alendas) Silveri p(a)p(ae) et m(arti)r(is) / VIII D XI K(alendas) Mill(e) CCCLXXX m(arti)r(is) / E X K(alendas) [[+10?+]] / XVII F VIII K(alendas) Vi(gilia) s(ancti) Iohan(n)is Bapti(stae) / VI G VIII K(alendas) N(ativitat)is s(ancti) Iohan(n)is Bapti(stae) / A VII K(alendas) [[+18?+]] / XXIII B VI K(alendas) Sa(nc)tor(um) Ioh(an)nis et Pauli / XIII C V K(alendas) [[+16?+]] / D III K(alendas) Leonis p(a)p(ae) et vi(gilia) s(ancti) Petri / XI E III K(alendas) s(ancti) Petri / F II K(alendas) S(ancti) Pauli / G

r.19. Marcellini et Mauri per Marcelliani et Marce, Guerard 1893, 161 | Marci per Marce, Jounel 1977, 416 | Marciae per Marce Ilari 1998, 46.

Luglio

Iul(ius) h(abe)t d(ies) XXXI L(una) / XVIII G K(alendas) Iul(ii) Oct(ava) s(ancti) Io(hannis) / VIII A VI N(onas) RGR / B V N(onas) / XVI C III Nonas / V D III Non(as) / E II Non(as) Oct(ava) ap(osto)lor(um) / XIII F Nonas [[+5+]] / II G VIII Idus / A VIII Idus / X B VI Id(us) Rufine et S(e)cunde / C V Id(us) Pii p(a)p(ae) [- - -] / XV D III Id(us) Nabor[- - -] / VII E III Id(us) [- - -] / F II Id(us) [- - -] / G [- - -] / III A [- - -] / - - - - -

VIII D [- - -] / V E [- - -] / F [- - -] / XIII G [- - -] / II A [- - -] / B [- - -] / C [- - -] / - - - - -

(S. Ric.)

Note critiche

Il *Calendario* di Santa Maria de Aventino appartiene al piccolo gruppo di *Calendari* dipinti romani che sembrano trasporre all'ambito monumentale tipologie rappresentative più abituali al campo librario, e in particolare a quello dei manoscritti liturgici. La contaminazione con l'ambito librario è evidente nella maniera di rendere l'impianto epigrafico e l'impostazione strettamente codificata dei *Calendari* miniati, come ben dimostra il testo – rosso o nero secondo le rubriche dell'impaginazione – incasellato in una griglia ben organizzata, in cui trovano posto, per ogni giorno del mese, i numeri dell'epatta, le lettere ebdomadali, la data e la ricorrenza liturgica. Si tratta di una prerogativa dell'arte duecentesca romana – al di fuori di Roma, il solo altro esempio conosciuto è il *Calendario* di San Pellegrino a Bominaco, che ha strette connessioni con l'ambito artistico romano (Lucherini 2000) – che spinge effettivamente a riflettere sui possibili legami con i *Calendari* dipinti di epoca tardoantica che proprio a Roma trovano una preziosa testimonianza in quello della fine del III secolo, venuto alla luce negli anni Sessanta del Novecento sui resti di un edificio ormai inglobato nelle fondamenta della basilica di Santa Maria Maggiore (Magi 1972, 41; Maddalo 2007a, 583, 587; Ead. 2007b, 302): anche qui, per ogni *Mese* sono raffigurati il computo dei giorni e le attività campestri che vi si svolgono, organizzati tra loro, tuttavia, in un rapporto diverso rispetto a quanto avveniva nel *Calendario* dell'Aventino (al riquadro con i giorni del *Mese* se ne alterna uno, più ampio, con le rappresentazioni delle attività agricole).

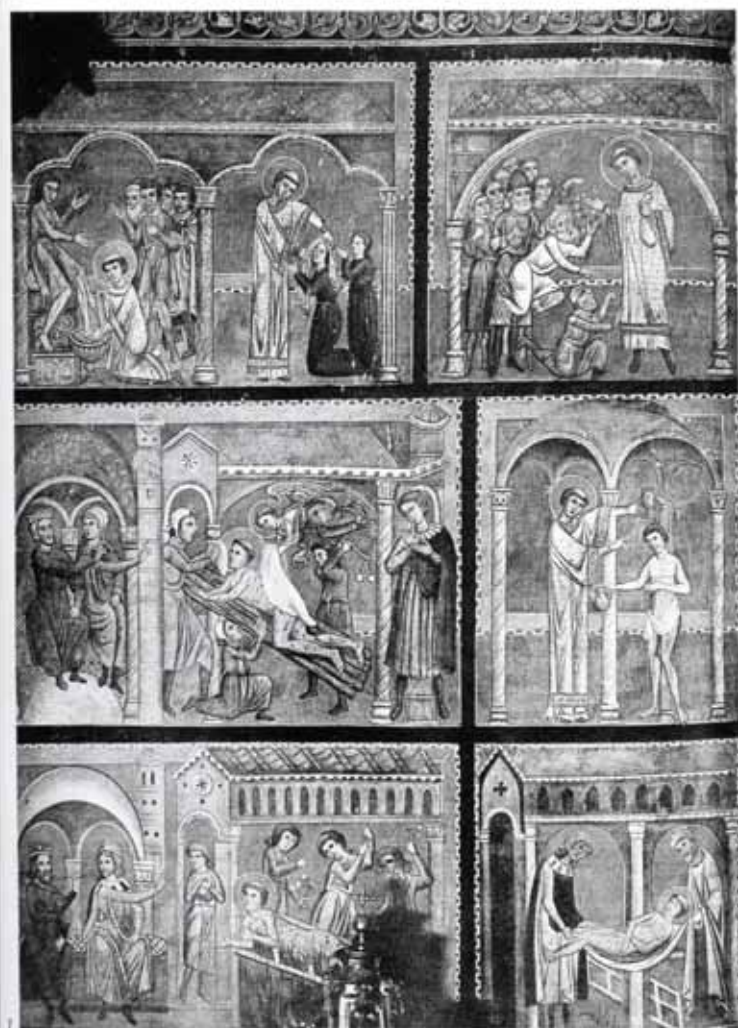
Questa stessa caratteristica si ritrova nei *Calendari* – diversamente impostati rispetto a quello che qui si studia – dell'ambiente antistante la cappella di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati e in quello, oggi scomparso, ma conosciuto grazie alle copie del Séroux d'Agincourt (BAV, Vat. lat. 9847, f. 18r), affrescato sulla parete



esterna del dormitorio dell'abbazia delle Tre Fontane: il primo, medioduecentesco (→ 30e), il secondo verosimilmente compiuto al tempo dell'abate Martino (1283- 1306) durante l'ultimo decennio del XIII secolo o nei primi anni del successivo, (Bertelli 1970b, 53-57) e quindi non compreso nei limiti cronologici del nostro volume.

Secondo quanto riferisce il Torrigio in glossa a una delle edizioni delle *Stazioni* dell'Ugonio ora alla Vaticana (BAV, Stampati, Stamp. Barb. V. XV. 8. Riserva), il *Calendario* dei Santi Quattro doveva anche presentare alcune scene agiografiche dall'impianto compositivo molto simile a quelle del primo registro della lunetta di Santa Maria de Aventino (Ilari 1998, 31 [1]): pare infatti che al di sopra di un ciclo dei *Mesi*, fossero raffigurati i miracoli di un santo abate – che il Torrigio individua in san Benedetto – al centro dei quali spiccava la figura stante di san Lorenzo, identificabile grazie alla graticola. Giacomo Grimaldi, che visitò il priorato templare sull'Aventino nel 1619 (Grimaldi 1619 [1972], 98), riteneva che il santo diacono cui si accosta la figura probabilmente in atto di inchinarsi fosse il medesimo che poi, raffigurato in qualità di vescovo, compie il miracolo sulla donna stesa a terra davanti a lui. Ha però ragione Gaetano Curzi a pensare che a nessun santo «sarebbe possibile riferire un'iconografia talmente proteiforme da giustificare la rappresentazione contestuale in abiti diaconali e vescovili» (Curzi 2002, 78); in ogni caso nessuno di quelli menzionati nel calendario sottostante sembra adattarsi a questo tipo di iconografia. Ma

Quinto-sesto decennio del XIII secolo



I due frammenti ancora oggi visibili – il busto di Decio [5] e il san Giustino davanti all'altare [4] – sulla controfacciata di San Lorenzo, a sinistra dell'ingresso principale, sono i soli resti del ciclo della vita di san Lorenzo distrutto dai bombardamenti del luglio 1943. Le foto di prima della distruzione (*Doc. vis.*) mostrano che i dipinti erano stati pesantemente ripassati nell'Ottocento (*Int. cons.*); gli acquerelli di Eclissi attestano però che i restauri ottocenteschi avevano rispettato l'iconografia precedente – con modificazioni di dettaglio – e che altri restauri erano stati apportati probabilmente nel Cinquecento o nel Seicento.

Si trattava di dieci scene su tre registri, distese sulla parete di controfacciata e sul pilastro che fa angolo con questa [1, 2]. Erano separate da cornici a fasce rosse, sulle quali al tempo di Eclissi si potevano ancora leggere i *tituli* (*Ischr.*); le scene si stagliavano su un fondo a due campi cromatici, giallo in basso e rosa violaceo in alto, quest'ultimo bordato da una fascia verde e da una cornice a greca bianca su rosso. In alto, un fregio a motivi vegetali era presente sulla parete, ma non sul contrafforte.

Nel primo riquadro del registro superiore, due scene separate da due arcate rette da colonnette: a sinistra, san Lorenzo, in ginocchio davanti a un bacile lava i piedi di un cristiano seduto davanti a lui; dietro al santo un gruppo di astanti con le mani levate in direzione del personaggio assiso, anch'egli con la mano levata. Le fotografie mostrano che san Lorenzo aveva la mano destra sul ginocchio di questo personaggio, ma l'acquerello di Eclissi indica che nel



Seicento la mano non era già più visibile. Anche la forma del bacile era diversa, più 'medievale' nella foto che nell'acquerello, dove ha un aspetto un po' rinascimentale dovuto molto probabilmente alle ridipinture forse cinquecentesche. Sotto la seconda arcata, santa Ciriaca inginocchiata davanti san Lorenzo, che le copre la testa con lo stesso panno usato per asciugare i piedi nella scena precedente: così il santo guarisce la vedova dai suoi mal di testa. Dietro Ciriaca una donna astante, in piedi.

Nel secondo pannello, si vede san Lorenzo che distribuisce ai poveri i tesori della Chiesa: il santo è in piedi con una borsa in mano e distribuisce monete ad un gruppo di persone, tra le quali, ai piedi del santo, un lebbroso, e uno storpio che sembra volare a mezz'aria e che, nel Seicento, aveva in mano un bastone. Sul contrafforte, la *Guarigione del cieco Lucillo*: san Lorenzo, un libro in mano, benedice Lucillo in piedi davanti a lui. In Eclissi, il cieco ha un'ampia veste fino alle caviglie, corta barba e occhi senza pupille in segno di cecità. Dall'Ottocento, invece, è imberbe e ha una corta tunica stretta in vita.

Nel registro mediano: un lungo pannello con la *Fustigazione di san Lorenzo*, in cui la scena è scandita da quinte architettoniche. A sinistra, sotto un baldacchino, Decio e Valeriano (con lunghi capelli) ordinano la tortura del santo disteso su tavole di legno e bastonato dal carnefice. Le ferite (non visibili in Eclissi) sono asciugate dall'angelo che appare in alto; un'altra figura in piedi davanti al santo sembra anche in atto di asciugargli il viso, ma il panno che ha in mano non compare in Eclissi. In primo piano, con un ginocchio a terra, un altro personaggio cui Eclissi attribuisce una mitra, non ritenuta dalle ridipinture ottocentesche. In piedi sulla destra un soldato in piedi, verosimilmente Romano. Nello scomparto a destra invece si vede il *Battesimo di Romano*, rappresentato in piedi davanti a Lorenzo, in atto di domandargli il battesimo per il quale gli tende un vaso d'acqua: un altro vaso – il medesimo, in un momento successivo – è in mano a Lorenzo. In Eclissi Romano era completamente nudo, ma l'Ottocento lo ha rivestito di un perizoma bianco. Sul contrafforte c'era poi la *Decapitazione di san Romano*, decollato da un soldato con spada brandita.

Nel registro inferiore la prima scena riprendeva lo schema compositivo della *Fustigazione*, nonché la sua ambientazione architettonica. Decio – di cui sopravvive il frammento del busto – e Valeriano a sinistra sotto il baldacchino accennavano verso san Lorenzo disteso sulla graticola e tenuto fermo da tre aguzzini con forconi che dovevano esistere nell'originale anche se non sono testimoniati né in Eclissi né nelle foto; al tempo di Eclissi la parte inferiore del pannello era quasi illeggibile, e le lacune furono integrate durante i restauri ottocenteschi. Sulla fascia sinistra di incorniciatura c'era la dedica dell'opera (*Iscr. 7*) [6]. Nel riquadro successivo Ippolito e Giustino trasportano il corpo di san Lorenzo in una sorta di sudario. La scena si svolge sul luogo del martirio, con la graticola e le fiamme ancora accese, e con lo stesso edificio longitudinale, con finestre sul lato lungo e una finestra quadriloba a forma di croce sulla facciata principale. Infine sul contrafforte era la *Messa di Giustino*, inquadrata sotto un ciborio ad archi a tutto sesto e colonnette. Giustino, vestito con ricchi abiti liturgici – il frammento è sopravvissuto – dice la messa per Lorenzo davanti ad un altare dove sono poggiati calice e ostia; dietro di lui, Ippolito.

Iscrizioni

Le iscrizioni, tutte perdute, quando non specificato diversamente, erano collocate in una fascia rettangolare alla base della raffigurazione, allineate in orizzontale.

1 - *Lavanda dei piedi*. Iscrizione esegetica.

Quā(n)do beatus Lauren(tius) pedes lavit Chr(ist)ianis

Trascrizione in base al disegno acquerellato di Antonio Eclissi, WRL 9000; BAV, Barb. lat. 4403, f. 34.

2 - *Lorenzo guarisce santa Ciriaca*. Iscrizione esegetica.

Et s(c)an(ctam) Q(ui)riacen ā malo cāpitis lib(er)avit

Trascrizione in base al disegno acquerellato di Antonio Eclissi, WRL 9001; BAV, Barb. lat. 4403, f. 35.

3 - *Lorenzo guarisce Lucillo*. Iscrizione esegetica.

Qua(n)do Lucillum illuminatu(m) fu(it)

Trascrizione in base al disegno acquerellato di Antonio Eclissi, WRL 9003; BAV, Barb. lat. 4403, f. 37.

4 - *Martirio di san Lorenzo*. Iscrizione esegetica.

Qua(n)do fuit posit(us) i(n) cāstata lignea s(anctus) Laurenti(us) exhibitis sibi cu(n)ctis g(e)n(er)ib(us) torm(en)tor(um)

Trascrizione in base al disegno acquerellato di Antonio Eclissi, WRL 9004; BAV, Barb. lat. 4403, f. 38v-39r.

5 - *Lorenzo battezza Romano*. Iscrizione esegetica.

Quā(n)do baptisavit beat(um) Romanu(m)

Trascrizione in base al disegno acquerellato di Antonio Eclissi, WRL 9006; BAV, Barb. lat. 4403, f. 40r.

6 - *Decapitazione di Romano*. Iscrizione esegetica.

Q(ua)n(do) beat(us) Romanu(s) decollatus / f(u)it

Trascrizione in base al disegno acquerellato di Antonio Eclissi, WRL 9005; BAV, Barb. lat. 4403, f. 41.

7 - *Martirio di san Lorenzo*. Iscrizione dedicatoria, sul margine sinistro in alto, in una fascia rettangolare, allineata su 14 righe orizzontali corte.

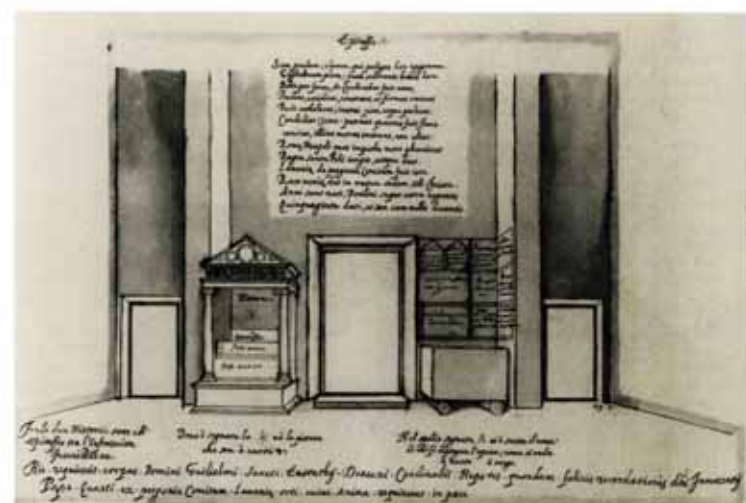
Hoc / op(us) / fec(it) / fie(ri) / d(omi)n(us) / Ma(the)us / s(an)c(t)i / Alb(er)ti / p(ro) a(n)i(m)a / sua

Trascrizione in base al disegno acquerellato di Antonio Eclissi, WRL 9007; BAV, Barb. lat. 4403, ff. 42v-43r.

8 - *Ippolito e Giustino trasportano il corpo di san Lorenzo*. Iscrizione esegetica?

Qua(ndo) ++[- -] +++ [- -]

Trascrizione in base al disegno acquerellato di Antonio Eclissi, WRL 9007; BAV, Barb. lat. 4403, ff. 42v-43r.





9 - Seppellimento di san Lorenzo. Iscrizione esegetica.

[- - -] + crate(m) p(er) s(an)c(tu)m Ipolitu(m) et [- 2?] +++ [- - - ?]

Trascrizione in base al disegno acquerellato di Antonio Eclissi, WRL 9008; BAV, Barb. lat. 4403, f. 44.

10 - San Giustino officia la Messa. Iscrizione esegetica.

Q(ua)n(do) s<anctus> [Justi]n(us) dix(it) missa(m) + [- - -]

Trascrizione in base al disegno acquerellato di Antonio Eclissi, WRL 9009; BAV, Barb. lat. 4403, f. 45.

(S. Ric.)

Note critiche

Se prima dell'inizio del Novecento si legava il ciclo della controfacciata a quello del portico ovest (Mellini [ante 1667], BAV, Vat. lat. 11905, f. 291v; Pellegrini 1869, 175; Da Bra 1924, 64), in seguito si è preferito stabilire nessi con la decorazione pittorica della tomba Fieschi (→ 41), pensando al medesimo artista, alla medesima bottega (Wilpert 1916, II, 960; Matthiae 1966a [1988], 172) o al medesimo committente (Romano 2004b, 283); studi approfonditi sono certo stati ostacolati dalla perdita dell'opera, oggi documentata solo dalle foto e dagli acquerelli, nonché dai due frammenti in pessime condizioni.

L'ipotesi che si tratti dello stesso pittore della tomba Fieschi appare non facilmente verificabile. Alcune consonanze sono evidenti, in particolare le proporzioni molto allungate dei corpi con piccole teste. Bisogna considerare però che le foto, sia dell'affresco Fieschi che del ciclo di controfacciata, testimoniano lo stato dei dipinti con le ridipinture ottocentesche, il che può trarre in inganno. Il ciclo, inoltre, appare di forme più semplici e rigide, specie nei panneggi; soprattutto il pannello con la Vergine Fieschi, invece, forse a causa dell'esistenza di un modello iconico e riprodotto, fa intravedere uno stile più bizantineggiante, e dal tratto più complesso.

Nel ciclo, doveva essere molto sensibile il nesso con i modi dei Santi Quattro Coronati, dove, nella scena delle donne che proteggono i loro bambini, l'uomo disperato ricorda lo storpio dell'*Elemosina di san Lorenzo*, sia nel volto che nell'anatomia un po' disarticolata; nelle figure assise di Cratone e Zenofilo della *Resurrezione del Toro* nella cappella di San Silvestro (→ 30f) o nel Longino della *Crocifissione* di controfacciata, sempre ai Santi Quattro (→ 30h), i personaggi mostrano abiti con fodere di pelliccia molto simili a quelle del Romano nella *Decapitazione*. Infine, nella foto, la vasca in cui san Lorenzo lava i piedi dei cristiani è una versione più piccola di quella del *Battesimo di Costantino* alla cappella di San Silvestro (→ 30f): come si è già detto, la versione di Eclissi potrebbe riflettere un diverso stato di ridipintura cinque-seicentesca.

Il nesso con i Santi Quattro fa riflettere sulla committenza dei dipinti di San Lorenzo. Il Matteo di Sant'Alberto citato nell'iscrizione trascritta da Eclissi [6] era probabilmente Matteo, figlio di Pietro di Sant'Alberto, garante nel 1262 di una divisione di beni tra Trasmondo Conti e Stefano "Furioso" Conti (Contolori 1650, 10-11; Thumser 1995, 189). Personaggi in ginocchio appaiono di frequente nell'iconografia del *Martirio di Lorenzo*, sia nella scena della *Battitura* che in quella della *Graticola*; tuttavia si potrebbe anche supporre che nel personaggio che appare con un ginocchio a terra nella scena della *Fustigazione*, più in atto di pregare che di torturare il santo, sia ritratto il committente. La ragione dell'offerta del ciclo alla basilica laurenziana è sconosciuta, forse imputabile solo alla devozione per il santo. È chiaro comunque che dopo il ribaltamento dell'asse dell'edificio nel corso del progetto onoriano, venendosi a trovare il vecchio ciclo con *Storie di san Lorenzo* nel portico meridionale in posizione un po' più decentrata (Romano, in *Corpus IV* → 24), il nuovo ciclo in controfacciata potrebbe aver avuto lo scopo di rappresentare il santo in un luogo più rapidamente visibile, immediatamente presso il nuovo ingresso principale della chiesa. Sapendo così poco del ciclo del portico sud, non si può capire se ci sia stato un trasporto iconografico verso quello di controfacciata, che comunque ad esempio non riprendeva la scena del portico sud, in cui Lorenzo indica i poveri quale "tesoro" della Chiesa. In controfacciata si insisteva sulle guarigioni miracolose e sulle conversioni, dunque si offriva un modello comportamentale al fedele che entrava in chiesa nel mentre che si ricordava il committente, Matteo di Sant'Alberto, e si invitava implicitamente a pregare per la salvezza della sua anima come Giustino fa nella sua messa per san Lorenzo.

Interventi conservativi e restauri

XVI secolo (?): ridipinture (?).

1862-1865: ridipinture in occasione dei restauri diretti da V. Vespignani, probabilmente in contemporanea a quelle della tomba Fieschi (*Die mittelalterlichen Grabmäler* 1994, II, 62).

41. LA PERDUTA DECORAZIONE DELLA TOMBA DI GUGLIELMO FIESCHI IN SAN LORENZO FUORI LE MURA

1256 ca.

Il dipinto che ornava la tomba del cardinale Guglielmo Fieschi si conta tra le perdite delle bombe che colpirono San Lorenzo fuori le mura nel luglio 1943. I restauri del 1945-1950 rimisero nel luogo originario – sulla parete di controfacciata – il sarcofago antico e il baldacchino che lo copre, ornato di medaglioni con stelle nel soffitto, ma il dipinto murale non poté essere salvato. L'opera era già molto danneggiata nel XVIII secolo, e alcune foto anteriori alla distruzione [2] testimoniano di larghe ridipinture ottocentesche (*Int. cons.*): gli acquerelli di Eclissi testimoniano però che l'iconografia era stata rispettata [3].

Il dipinto occupava la porzione di parete risparmiata dal baldacchino, con due colonne dipinte a mo' di sostegno del tetto. Si vedeva il Cristo in un trono gemmato con poggiapiedi, il gesto di benedizione alla greca e con un libro chiuso nella sinistra; in basso a destra Innocenzo IV in abiti pontificali, con un ginocchio a terra e le mani giunte, presentato da san Lorenzo in piedi, con dalmatica bianca a disegni geometrici. All'estrema sinistra, con la lancia, sant'Ippolito. Tutti i personaggi erano identificati dal nome inscritto nella fascia inferiore dell'affresco (*Iscr.* 1-7). Alla destra del Cristo, il cardinal Fieschi inginocchiato, con la mitra e le mani giunte, presentato da santo Stefano; seguiva sant'Eustachio con la spada, e ambedue i santi tendevano la mano verso il Cristo. Il fondo della composizione era rosso scuro nella parte alta, e giallo ocre in basso, con una cornice a semicrocette bianche e rosse, mentre la parte inferiore del bordo aveva solo le scritte. La cromolitografia di Salvatore Zeri [1] e le fotografie degli anni Novanta del XIX secolo mostrano ancora, al di sotto dell'epitaffio, il fregio a steli azzurri e foglie rosse e blu su fondo giallo ocre. Sulla faccia del contrafforte addossato alla tomba c'era poi un riquadro con la *Vergine e il Bambino* su un trono senza schienale [1, 4]; la Vergine in manto rosso e il Bambino in tunica chiara

con fascia rossa incrociata sul petto; la destra benedicente e un rotulo nell'altra mano. Il bordo decorativo del riquadro era uguale a quello del riquadro di fondo.

Iscrizioni

Dipinto con *Cristo benedicente e santi*

Sette iscrizioni identificative, già nella fascia rettangolare, in basso, sotto i personaggi, allineate su una riga orizzontale, tranne le didascalie di Innocenzo III e Guglielmo, allineate su tre righe orizzontali. Perdute. Trascrizioni dal disegno acquerellato di Antonio Eclissi, WRL 8979; BAV, Barb. lat. 4403, ff. 46v-47r.

1 - *S(anctus) Ipolitus*

Ippolitus per *Ipolitus* da Bra 1924, 63.

2 - *S(anctus) Laure<n>tiu(s)*

3 - *Innocentiu(s) / papa III*

4 - *Ih(esu)s Chr(istu)s*

5 - *D(omi)n(u)s / Gullielm(us) papa / nepos diacon(us)*

r.2. *papae* per *papa* da Bra 1924, 63; Muñoz 1944, 33.

6 - *S(anctus) Stefanu(s)*

7 - *S(anctus) Eustathius*

Eustach. per *Eustathius* da Bra 1924, 63.

Madonna con il bambino

8 - Iscrizione identificativa, già disposta ai lati del capo della Vergine, perduta. Tramandata dal disegno in Didron-Hurel 1862, 332.

M(ater) | | [Dei]

9 - Iscrizione esegetica, già disposta sul rotulo sorretto da Gesù bambino, allineata su tre righe segnate. Perduta, tramandata dal disegno in Didron-Hurel 1862, 332.

Ego / sum / lux

(S. Ric.)

Note critiche

Sia l'iscrizione sull'affresco, che l'epitaffio inscritto sul coperchio del sarcofago – HIC REQVIESCIT CORPVS DOMINI GVILELMI SANCTI EVSTATHII DIACONI CARDINALIS NEPOTIS QVONDAM FELICIS RECORDATIONIS D(OMI)NI INNOCENTII | PAPE QVARTI EX PROGENIE COMITVM LAVANIE ORTI CVIVS ANIMA REQVIESCAT IN PACE – e quello sulla lastra incassata nella parete – + SISTE GRADV(M) CLAMA QVI P(ER)LEGIS HOC EPIGRAMA



42. IL MOSAICO DEL TABERNACOLO CAPOCCI DI SANTA MARIA MAGGIORE
(VICO NEL LAZIO, COLLEGIATA DI SAN MICHELE ARCANGELO)

1256

L'aspetto del tabernacolo donato nel 1256 da Giacomo di Giovanni Capocci e da sua moglie Vinia alla chiesa di Santa Maria Maggiore è noto da un'incisione pubblicata nel volume di de Angelis (1621) e da disegni acquerellati di John Talman, dell'inizio del XVIII secolo. Prima della demolizione attuata nel Settecento (*Int. cons.*) il monumento aveva sei colonne, che sostenevano una struttura cubica con *gables* e colonnette tortili, ornata di mosaici cosmateschi e aperta da una *fenestella* balconata sul lato verso l'ingresso della chiesa. Tra le colonne basse si trovava l'altare noto a partire dal Cinquecento come altare "delle Reliquie" (Biasiotti 1918, 255); a mezza altezza, il pannello musivo, sotto il quale appariva l'iscrizione commemorativa incisa nel marmo: «*Jacobus ioannis capocci, et vinia vxor eius fecerunt fieri hoc opus pro redemptione animarum suarum, anno domini m. cc. lvi*» (de Angelis 1621, 86).

Nel pannello oggi a Vico nel Lazio (*Int. cons.*) [2] appare Giacomo Capocci, con un mantello rosso arancio bordato di pelliccia, e con un copricapo. Vinia ha la testa velata e ha un abito con mantello rosso arancio, ornato di un bordo simile a quello del marito. La Vergine, su un trono senza schienale, ha un mantello azzurro su una tunica del medesimo rosso arancio, visibile all'altezza dei piedi; il Bambino ha anche lui un manto dello stesso rosso arancio con puntini dorati, su tunica bianca, e tende le mani verso l'offerta dei Capocci. All'estrema sinistra, dietro la Vergine, un angelo con puntini dorati, su tunica bianca, e tende le mani verso l'offerta dei Capocci. All'estrema sinistra, dietro la Vergine, un angelo con manto blu-verde e le mani levate, che sembra dar le spalle alla scena e dirigersi oltre il pannello. Il pannello, che misura cm 164.5x75.5 (bordo decorativo compreso), ha perduto molte tessere ed è stato integrato a tempera.

Iscrizioni

1 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, attorno al capo della Vergine, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo e regolare. Lettere scure su fondo dorato. Mutila per la caduta di alcune tessere musive.

M(ητήρ) | Θεο[υ]

(S. Ric.)

Note critiche

Giacomo di Giovanni Capocci era nato negli ultimi decenni del XII secolo nella famiglia che aveva già dato parecchi uomini alla vita politica ed ecclesiastica della città. Lui stesso aveva esercitato l'ufficio di *Romanorum proconsul* nel 1254 (Paravicini Bagliani 1975a). Suo figlio Pietro, lanciato in una brillante carriera ecclesiastica, sarebbe stato arciprete di Santa Maria Maggiore verso il 1245: la notizia ha tradizione persistente ma non è accertata (Paravicini Bagliani 1975b). In ogni caso, egli ebbe certamente stretti legami con la basilica liberiana, dato che vi fece costruire la cappella di famiglia (cappella di Santa Barbara, distrutta nel 1608 per la costruzione della cappella Paolina; Paravicini Bagliani 1975b), nella quale fu sepolto (†1259), con un epitaffio che ricordava i numerosi doni da lui fatti alla basilica (Forcella 1877, XI, 10). Il tabernacolo offerto alla basilica da suo padre deve dunque essere considerato una delle tappe della politica familiare nei confronti della chiesa di Santa Maria.

Situato sul lato nord della navata centrale, non lontano dall'altar maggiore, l'altare e il tabernacolo Capocci costituivano il nucleo liturgico più importante nella basilica, dopo quello dell'altar



Metà del XIII secolo

Il frammento di intonaco dipinto presenta una semplice decorazione composta da un tralcio fiorito di colore scuro su un fondo ocra, bordato di una cornice composta di due nastri di colore verde e rosso sul quale in alto appare l'iscrizione dipinta di bianco a lettere capitali.

Iscrizioni

Iscrizione identificativa, disposta all'interno della fascia superiore, allineata su una riga orizzontale secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere bianche su fondo rosso. Intera. Scrittura maiuscola squadrata.

S(anctus) Laurentiu[s].

(S. Ric.)

Note critiche

Il lacerto è conservato sul muro di fondo della navata sinistra della chiesa di Santa Maria *Domine Rose*, situata un tempo all'interno del cortile del Conservatorio di Santa Caterina e nei cui ambienti ha oggi sede il Museo Nazionale Romano *Crypta Balbi*. Questa porzione di muratura dell'antico edificio religioso, demolito e interrato nel 1580, si era conservata per l'intera sua altezza perché inglobata nelle strutture del nuovo monastero. Nel 1943-1944, tuttavia, nel corso del parziale smantellamento dell'intero complesso monastico, gli elevati superstiti dell'antica chiesa furono distrutti. Gli scavi

nell'area presbiteriale dell'edificio religioso, ancora oggi in gran parte interrato, attuati a partire dal 1983, hanno condotto, infine, al parziale recupero dei resti della parete di fondo della struttura, costituita da muratura in laterizio, databile tra XII e XIII secolo. Riguardo la posizione storica, particolarmente convincente si mostra la somiglianza, da un punto di vista stilistico, con il fregio presente nel ciclo di affreschi della nicchia nella Rotonda ai Santi Cosma e Damiano (→ 44c), databili fra il sesto-settimo decennio del XIII secolo, dove, insieme alle analogie morfologiche dei singoli elementi vegetali, oltretutto caratterizzati da una simile colorazione, si riscontra il medesimo modo, piuttosto elementare e semplificato, di riprodurre i girali del motivo fitomorfo. Il decoro a racemi della chiesa al Foro Romano, a sua volta, è stato avvicinato agli ornati ricorrenti negli affreschi attribuiti al Secondo e Terzo Maestro della cripta della cattedrale di Anagni e, infine, in alcuni fra quelli presenti nel ciclo dell'Aula nel complesso monastico dei Santi Quattro Coronati a Roma (→ 30a).

In base alle testimonianze artistiche richiamate al confronto e ai dati archeologici sul sito, sembrerebbe agevole, dunque, inserire il frammento superstite della decorazione medievale della chiesa di Santa Maria *Domine Rose*, intorno ai decenni centrali del XIII secolo.

Bibliografia

Crypta Balbi 2000, 21-37; Manacorda 2001, 55-94.

Fabio Betti



45. LA CROCE DIPINTA AI SANTI DOMENICO E SISTO

Sesto decennio del XIII secolo

Il Cristo, raffigurato *patiens*, è crocifisso a una croce blu scuro bordata di rosso che si staglia sul fondo dorato del tabellone, ormai molto compromesso: gli occhi, profondamente segnati, sono chiusi, la testa è reclinata sulla spalla destra e il corpo s'inarca leggermente. Dalla piaga sul costato – oggi solo parzialmente visibile – fuoriescono sangue e acqua sotto forma di piccole gocce bianche e rosse. Il bacino è avvolto da un perizoma blu annodato davanti [2]. Al centro della cimasa [1], racchiuso in una mandorla profilata in rosso, appare il Cristo benedicente col Libro aperto, veste arancio e manto rosso porpora; ai lati, due angeli a mezzo busto, quello di sinistra con veste verde e manto rosa, quello di destra, con veste verde e manto marrone. Al di sotto della mandorla, il cartello a lettere bianche su fondo rosso (*Iscr.* 1). Altri due angeli, questa volta a figura intera, sono situati alle estremità del braccio orizzontale, raffigurati esattamente nella stessa posa di quelli della cimasa e vestiti quasi nello stesso modo: quello di sinistra ha tunica verde e manto marrone [4], quello di destra abito rosa e manto verde [3].

Nei tabelloni troviamo la Vergine e san Giovanni [2]. A destra del

Cristo, la Vergine, con veste rossa e manto blu, si porta la mano sinistra al volto in segno di dolore, mentre con la destra indica il Figlio crocifisso. Il san Giovanni è frutto di un rifacimento probabilmente cinquecentesco che ha letteralmente amputato il pannello medievale, sostituendolo con uno nuovo.

La predella è occupata da due coppie di frati e suore domenicani disposti specularmente ai lati dei piedi di Cristo, i frati alla sua destra, le monache alla sua sinistra [2]. La Croce misura cm 206 x 159.

Iscrizioni

1 - Iscrizione identificativa, disposta nella tabella soprastante il crocifisso, allineata su tre righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere bianche su fondo rosso. Intera. Scrittura maiuscola gotica.

Ih(esu)s Naza/renus rex / Iudeorum

(S. Ric.)



48. LA LUNETTA CON LA VERGINE, IL BAMBINO E SANTI
SULL'ARCO DI CARLOMAGNO ALL'ABBAZIA DELLE TRE FONTANE

Settimo-ottavo decennio del XIII secolo

L'affresco con la *Vergine e il Bambino tra santi* sulla parete nord-occidentale del muro che divide in due campate l'Arco di Carlomagno è oggi in condizioni talmente disastrose [1] che se non possedessimo l'acquerello dell'Eclissi che lo riproduce nella sua globalità (BAV, Barb. lat. 4402, f. 35 [2]), l'aspetto originario della composizione ci sfuggirebbe. Nella parte destra della scena sono riconoscibili due santi monaci stanti [3]: uno ha veste chiara e cappa bruna e con un libro tra le mani, mentre l'altro è sicuramente san Bernardo, come inequivocabilmente indica l'abito bianco tipico dell'Ordine cistercense, cui era stata affidata l'abbazia romana dal 1140. Inginocchiato ai piedi di quest'ultimo, nella tradizionale posa dell'offerente, troviamo il monaco donatore dell'opera; dall'altra parte della lunetta, in posizione perfettamente speculare, appariva il secondo donatore, del quale s'intravede ancora la sagoma accanto ad altre due figure stanti, rovinatissime, di cui resta solo qualche traccia della parte inferiore del corpo [1]. Come attesta la copia di Eclissi [2], al centro della lunetta c'era poi la Vergine in trono con il Bambino fra le braccia. Alla loro destra, le due figure quasi scomparse sono identificate nell'acquerello grazie alle iscrizioni come san Paolo e san Benedetto (*Iscr.* 1). Il primo regge la spada e un libro. Come quella della Vergine e il Bambino, anche la sua veste è rosa, mentre i frammenti ancora sopravvissuti appaiono oggi di tono violaceo, probabile risultato dell'alterazione del pigmento originario. Il secondo è vestito con l'abito scuro dei Benedettini e regge un libro. Un motivo ornamentale di tipo cosmatesco correva lungo l'arco della lunetta, come testimoniano entrambi i frammenti [1, 3]. Su una banda rossa circoscritta da una cornice bianca, si alternano tondi neri – anch'essi segnati da un bordo bianco – ed elementi cruciformi che si stagliano su rombi color ocra.

Iscrizioni

Parete orientale

1 - Due iscrizioni identificative, già disposte in una fascia rettangolare alla base della scena, sotto le figure dei santi, allineate su una riga secondo un andamento rettilineo. Perdute.

1a - S<anctus> Benedictus

1b - S<anctus> Paulus



Trascrizioni dal disegno acquerellato di Antonio Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, f. 35r.

(S. Ric.)

Note critiche

La storia critica delle pitture con la *Vergine e il Bambino tra santi* risente almeno in parte della confusione che si è creata intorno ad alcune indicazioni fornite dalle fonti. Se effettivamente, la dichiarata appartenenza del ritratto di Onorio III pubblicato da Séroux d'Agincourt, alle «pitture interne della porta principale dell'abbazia delle Tre Fontane» (Séroux d'Agincourt 1829, 177) sembra proprio riferirsi all'Arco di Carlomagno – anche quando parla dei dipinti con la *Leggenda di Ansedonia* (→ 6) egli menziona la «porta principale dell'abbazia» (*ibid.*, 169 e 177) lasciando poco spazio ai dubbi – non pare possibile, com'è già stato dimostrato da Bertelli (Bertelli 1978, 76-77), ipotizzare un legame tra Onorio III e le pitture che qui si studiano (De' Maffei 1970, 374-375). Nessun papa, infatti, appare nei frammenti che restano, né tanto meno nella copia seicentesca dell'Eclissi che riproduce l'affresco prima che cominciasse a deteriorarsi. A quali dipinti il Séroux d'Agincourt alludesse, non ci è dato sapere, nessuno di quelli che ora si conservano nell'Arco di Carlomagno presenta o presentava figure corrispondenti a quello in questione, facendo ritenere si tratti di un errore (Bertelli 1978, 77; Ladner 1984, 127-128). Inoltre, i pochi elementi ancora leggibili non sembrano compatibili con una datazione al tempo di Onorio III: la distanza che li separa da quelli con la *Leggenda di Ansedonia* (→ 6) è molto maggiore, essendo tra l'altro dipinti su uno strato di intonaco ad essi sovrapposto.

Il pessimo stato di conservazione dei dipinti rende alquanto difficile l'analisi stilistica; la forte goticità delle *silhouettes* dei donatori, che si stagliano sinuose sullo sfondo della scena [3], ben si adatta effettivamente alla cronologia proposta da Bertelli alle soglie degli anni Settanta, nonostante i confronti con la miniatura parigina dell'epoca di Luigi IX appaiano forse un po' fuori misura considerando lo stato quasi larvale dei dipinti romani (Bertelli 1978, 77). Anche la maniera già 'naturalistica' di condurre il panneggio, si veda il frammento – l'unico ancora analizzabile – della manica del monaco al fianco di san Bernardo [3], parla in favore di una datazione a quest'altezza cronologica;



L'immagine della Vergine *Odigitria* della chiesa dei Santi Cosma e Damiano misura cm 110x72, ma le dimensioni non sono quelle originali: probabilmente per ragioni legate allo stato di conservazione, essa è stata rifilata su tutti i lati. La Madonna in trono sostiene il Bambino sul braccio destro; come previsto dalla tipologia iconografica della *Odigitria*, volge verso il figlio l'altra mano a indicare in lui la guida per raggiungere la salvezza. La grande figura di Maria è completamente coperta dal pesante manto di colore blu; la veste rossa sottostante è visibile solo all'altezza del ginocchio destro e per un esiguo tratto del braccio sinistro. È quasi interamente perduta la decorazione dorata con bordura di perle dipinte del polsino, come pure l'orlo d'oro che correva lungo il manto; si conservano invece una frangia con pendenti di forma tondeggianti sul braccio sinistro e le decorazioni a croce sullo stesso braccio e sulla fronte. Il collo, il volto e il naso della Vergine sono piuttosto allungati, gli occhi e la bocca piccoli, piegati in un atteggiamento dolente. Il modellato è costruito a partire da una base scura, verde: più densa dove utilizzata a delineare forti ombre – intorno agli occhi, al naso, appena sopra il collo, sotto la curva del mento – questa tonalità livida si accende grazie a lueggiate bianche e rosse; un grosso pomello rosso si staglia al centro della guancia sinistra.

Gli incarnati del Bambino sono eseguiti secondo le stesse modalità di quelli della madre, il collo è però alquanto tozzo e la testa poggia sulle spalle larghe, lasciate in gran parte visibili dall'ampio scollo della veste. Il Cristo della tavola dei Santi Cosma e Damiano è un bambino robusto, che ben riempie gli ampi abiti che indossa, una veste grigio-azzurra visibile solo all'altezza del busto e un manto rosso scurito, come la veste, da fitte lueggiate bianche. Folta è la capigliatura bruna, che con ciuffi movimentati incornicia il volto del Bambino, lasciando però scoperta una porzione estesa della fronte.

Il trono ligneo senza dorsale è traforato con motivi ad arcatelle e rivestito da un cuscino con motivi geometrici rossi e neri su fondo bianco e un'orlatura di finte perle bianche.

Molto danneggiato è il fondo oro, dal quale sono ricavate le aureole della Vergine e del Cristo, evidenziate attraverso un semplice bordo rosso; i tratti rossi ancora visibili all'interno dell'aureola del Bambino attestano che era cruciforme.

A causa delle decurtazioni, oltre alla porzione inferiore della figura della Madonna, sono andati in parte perduti la sua aureola e, su entrambi i lati, il trono ligneo con il cuscino. Solo sul lato sinistro è conservata la cornice dipinta, con motivi trilobati rossi e neri su fondo bianco, alla quale si accosta una ulteriore fascia rossa.

Iscrizioni

Iscrizione identificativa, disposta nell'area illustrata, ai lati del capo della Vergine, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere rosse su fondo dorato. Mutila. Scrittura maiuscola.

Μ(ΗΤΗ)Ρ||Θ(ΕΟ)Υ

(S. Ric.)

Note critiche

Tra il 1626 e il 1632 la chiesa dei Santi Cosma e Damiano subisce un radicale restauro architettonico finanziato dal papa Urbano VIII (1623-1644) e dal cardinale Francesco Barberini: il piano pavimentale della basilica costruita da Felice IV (526-530) viene rialzato di circa un terzo, ricavando sotto di esso uno spazio praticabile (Matthiae 1960a, 24; Chiocconi 1963, 121-135).

Terminati i lavori, nel 1638, nell'abside della chiesa superiore viene eretto un grande altare marmoreo destinato ad accogliere l'immagine della «Madonna della Salute o delle Grazie», che prima della ristrutturazione era già presso il presbiterio della basilica originaria (Matthiae 1960a, 27; Chiocconi 1963, 77, 128; Mangia Renda 1985-1986, 323).

Permane comunque qualche incertezza sulle precedenti sistemazioni del dipinto all'interno della basilica. La sua prima posizione fu verosimilmente l'altare maggiore della chiesa primitiva, che era stato in parte rinnovato e riconsacrato durante il pontificato di Adriano IV (1154-1159) (LP II, 396); nel testo di Hager troviamo un grafico ricostruttivo dell'altare e della disposizione dell'icona dietro di esso, su un cavalletto ligneo e leggermente inclinata in avanti attraverso un sistema di aggancio posto nella parte superiore del retro della tavola (1962, fig. 249). Intorno al 1550-1560, e poi nel 1588, essa è però testimoniata in un ambiente posto dietro l'abside (BAV, Vat. lat. 6780, f. 45r; Ugonio 1588, 182); è stato ipotizzato che lo spostamento fosse avvenuto nel XV secolo per via della momentanea sostituzione dell'icona medievale con il dipinto della *Madonna con il Bambino* attribuito a Gentile Da Fabriano e databile agli anni 1426-1427, che sarà donato alla chiesa di Santa Apollonia a Velletri in concomitanza con i lavori di Urbano VIII (Mangia Renda 1985-1986, 324, nota 16, 352).

L'epigrafe collocata sopra la tavola della Vergine nella definitiva sistemazione del 1638 celebra il trasferimento del dipinto dalla vecchia chiesa nella nuova restaurata, e ricorda l'antica tradizione secondo la quale la Vergine sarebbe apparsa a Gregorio Magno (590-604) nelle sembianze dell'icona dei Santi Cosma e Damiano e lo avrebbe rimproverato per aver trascurato di renderle omaggio come era solito fare assiduamente prima dell'elezione pontificale (Ugonio 1588, 182; Felini 1625, 157; Panciroli 1625, 95; Martinelli 1660-1663 [1969], 39-40).

Sebbene sia attestata nelle fonti solo a partire dal XVI secolo, questa tradizione potrebbe essere segno della presenza in epoca già molto antica di un'icona della Vergine nella chiesa del Foro, confermata dalla notizia contenuta nel *Liber Politicus* di Benedetto Canonico che un'icona della Vergine proveniente dalla diaconia dei Santi Cosma e Damiano prendeva parte, insieme ad altre diciassette immagini, alle solenni processioni che si svolgevano il 2 febbraio per la festa della Candelora e il 25 marzo per quella dell'Annunciazione (Valentini-Zucchetti 1946, III, 213-214; Russo 1980-1981, 115; Parlato 2000, 74). Il *Liber* data in effetti soltanto al 1140-1143, ma i riti del 2 febbraio e del 25 marzo sono attestati fin dal VII secolo (Russo 1980-1981, 100-107), ed è pertanto ragionevole pensare che il trasporto delle icone avvenisse anche nei secoli precedenti il XII.

Per ragioni cronologiche l'immagine oggi sull'altare della basilica forense non può essere quella ricordata nel *Liber Politicus*, dalla quale potrebbe però aver dedotto l'iconografia. Paola Mangia Renda ha ben sottolineato come il tipo della *Odigitria dexia* – che mostra il Bambino sul braccio destro, e più rara rispetto alla *Odigitria* con il Bambino sul sinistro – fosse diffuso a Roma almeno dal VII secolo, e l'esistenza di un fondamentale prototipo di questa tipologia, l'icona di epoca pre-iconoclasta ora nella chiesa di Santa Maria Nova ma fino al IX secolo presso Santa Maria Antiqua, in santuari a pochi metri dalla basilica dei Santi Cosma e Damiano (Mangia Renda 1985-1986, 353-355). E se, almeno sulla base delle opere sopravvissute alla generale dispersione della pittura su tavola medievale, la raffigurazione della Vergine come *Odigitria* fu meno diffusa nella Roma

54. L'ICONA DI SAN FRANCESCO A SAN FRANCESCO A RIPA

Terzo quarto del XIII secolo

L'icona di san Francesco oggi nel "santuario" di San Francesco a Ripa – Francesco vi avrebbe alloggiato durante il soggiorno romano – è una tempera su legno, di cm 123x50. Attualmente è presentata in un gran tabernacolo ligneo del primo Settecento. San Francesco è rappresentato in piedi, i piedi nudi e tunica scura con cappuccio a punta e cordone a quattro nodi alla vita. È tonsurato e ha una corta barba. Nella mano destra ha una croce e nella sinistra un libro aperto (*Iscr. 1*): mani e piedi sono stigmatizzati. Nella foto Anderson appare, probabile frutto di ridipinture, la ferita sul fianco; oggi non è visibile. Ridipinta è anche l'aureola che sborda sul cappuccio. Il fondo è dorato e incorniciato da una fascia a semicrocette nere (o blu scuro) e rosse.

Iscrizioni

1 - Iscrizione esegetica, disposta all'interno dell'area illustrata, nelle pagine del libro sorretto dal santo, allineata su sei righe nella prima pagina e cinque nella successiva, secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere rosse su fondo bianco. Intera. Scrittura maiuscola gotica. Fonte: Mt 16, 24; Mc 8, 34; Lc 9, 23.

Qui vult / veni/re po/st me / abne/get // seme/tisp(u)m / et tol/lat (crucem) / suam

p.2.r.2. *Semetispum per semetipsum.*

(S. Ric.)

Note critiche

La tradizione vuole che l'icona sia stata commissionata da Jacopa de' Normanni, detta Jacopa de' Settesoli, vedova di Graziano Frangipane. Nobile romana, amica e seguace di Francesco, lo avrebbe aiutato a trovare alloggio all'ospizio di San Biagio. Quando nel 1229 Gregorio IX donò l'ospizio ai Francescani, Jacopa avrebbe partecipato alla nuova fase costruttiva del monastero, divenuto San Francesco a Ripa (Menichella 1981, 11-15, 21-22).

Il primo testimone della presenza dell'icona a San Francesco a Ripa è Fra Mariano da Firenze (1518 [1931], 100), che l'associa ad una leggendaria icona di proprietà di una nobile romana – non specifica trattarsi di Jacopa – sulla quale, secondo Tommaso da Celano (*Trattato dei miracoli* II, 8-9, in *Fonti francescane* 1983, 743-744) e san Bonaventura (*Leggenda maggiore. Miracoli* I, 4, in *Fonti francescane* 1983, 970), le stigmate sarebbero miracolosamente prima apparse, poi svanite. Della tavola attualmente a San Francesco a Ripa non si conosce l'ubicazione fino al Seicento, quando Luca Wadding vede un'immagine di san Francesco, verosimilmente la nostra, nella sacrestia (Wadding 1625-1654 [1931], 255); tra 1698 e 1708 è spostata nella cella di san Francesco, dove ancora si trova.

L'icona fa parte del gruppo di 'ritratti' duecenteschi del santo, sei dei quali recano la 'firma' di Margaritone d'Arezzo (per le varie copie: Monciatti 2003b): uno di questi è oggi alla Pinacoteca Vaticana, e si trovava nel Seicento nella camera del papa (Monciatti 2003b, 298). Sono tutti a figura intera, in piedi, con tunica scura, stigmate e un libro chiuso nella mano sinistra; talvolta la mano destra è aperta di fronte allo spettatore (tavola della Pinacoteca Vaticana, della Pinacoteca Nazionale di Siena, del convento di Ganghereto e di quello di Sargiano,



La cappella ha forma quadrangolare ed è divisa in due settori, cui corrispondono sistemi decorativi diversificati. Dall'ingresso – situato sulla parete meridionale – si accede nell'ambiente maggiore, di forma quadrata, aperto verso est sullo spazio che contiene l'altare e ha volta ribassata e sostenuta da colonne porferee. Le pareti sono coperte di lastre di marmo cipollino fino all'altezza della galleria cosmatesca, che ospita oggi dipinti della fine del Cinquecento; al di sopra della galleria e sulla volta si estende la decorazione pittorica a fresco. Lo spazio ad alcova che contiene l'altare ha invece volta completamente mosaicata, e sono a mosaico anche le lunette situate tra le arcature di sostegno della volta e il limite della parete.

1. GLI AFFRESCHI

Le quattro pareti sono caratterizzate dal medesimo sistema decorativo, che si svolge attorno alla finestra monofora archiacuta e occupa la forma a lunettone della porzione muraria affrescata. Al sommo di ogni parete [1, 2, 3, 4], nello spazio che risulta dall'incurvatura dell'arco gotico, due angeli, ognuno con abito di diverso colore e reggenti una croce a lunga asta, volano sul campo blu simulante ovviamente il cielo. La riquadratura in bianco del campo blu lascia vedere, al limite con la finestra, una ulteriore striscia rossa che è in realtà il fondo attribuito all'intera lunetta; in basso sul fondo rosso appaiono due riquadri rettangolari, incorniciati e evidenziati da una cornice a 'piramide' rosse e blu su fondo bianco. Ai due estremi del lunettone, un vaso ansato di color giallo oro [14]: ai lati della base due uccelli neri (merli?) affrontati. Dal vaso nasce un grande racemo vegetale [15] a foglie verdi e gialle e tralci grigio-azzurri, che si avvolge in verticale restringendosi via via che la parete si incurva verso il bordo del riquadro. Questo poi è sovrastato da una grande terminazione decorativa a forma di lunetta, con al centro un motivo di *camera fulgens* a spicchi rosa e bianchi; attorno, sul fondo verde, un tralcio con fiori a petali rosa screziati di bianco. La lunetta è incorniciata da una fascia color ocra o giallo oro, che si rivela poi esser formata da due lunghe sagome di pesci, probabilmente delfini, il cui muso si posa sul bordo del riquadro sottostante e la cui coda sale curvandosi e arrivando a intrecciarsi con l'altra, formando steli con fiori bianchi (nella parete dei *Martiri di Stefano e Lorenzo* il motivo è semplificato e i muscoli degli animali non sono rappresentati). Sui lati due colombe bianche affrontate. La regolarità e ripetitività dei motivi non impedisce variazioni sottili nella forma dei fiori, dei tralci, nella posizione dei merli, delle colombe, e degli angeli in volo. Infine, ogni finestra è incorniciata da una fascia a fondo scuro con fiori a petali bianchi e bottone giallo; gli strombi sono decorati con pannelli rossi imitanti il porfido, e grandi dischi centrali; la piattabanda della finestra occidentale ha un doppio racemo vegetale. Ogni parete è conclusa da una fascia complessa, composta di una doppia banda bianca con al centro una fascia a motivi cosmateschi, e poi da un'altra fascia a motivi mimeticamente imitanti ovoli classici.

Sulla parete est i due riquadri compongono la scena unitaria dell'*Offerta della cappella* da parte di Niccolò III al Cristo [1]. A sinistra [6], la figura monumentale del pontefice Niccolò III semi inginocchiato e di tre quarti, con tunica bianca e casula rossa, con pallio e alta mitra; l'incarnato del volto è roseo, con occhi grigi e capelli già canuti. Il papa regge nelle mani guantate il 'modellino' della cappella; alla sua destra san Paolo fa il gesto della presentazione con ambedue le mani, e alla sinistra san Pietro lo aiuta a sostenere la cappella. La scena si svolge su un fondo

blu intenso. Dall'altra parte della finestra la scena prosegue [8]: sullo stesso sfondo blu, una grande figura di Cristo con una veste cangiante azzurro-bruna e un manto bruno siede su un rosso cuscino in un trono monumentale con sedile e poggiatesta ligneo, ma con schienale absidato di candido marmo decorato alla cosmatesca e con pomoli alle estremità. Da dietro lo schienale partono due figure d'angeli con croce ad asta, l'uno in verde e l'altro in giallo oro. In tutta la parete le aureole dei personaggi sono piatte e dorate, ma quella del Cristo ha la croce inscritta con grossi castoni rossi e motivi perlati, tutti dipinti. Il Cristo ha lunghi capelli bruni lisci, corta barba e baffi, e regge nella mano una croce a lunghissima asta, con al centro un grande motivo rosso alludente a un rubino. Diversamente che nelle altre pareti, nessuna iscrizione accompagna il doppio riquadro.

La parete meridionale è dedicata alle storie del martirio di Pietro e Paolo. A sinistra la *Crocifissione di Pietro* [7], crocifisso a testa in giù sulla croce che taglia a metà la scena – il nome scorre lungo in braccio orizzontale (*Iscr.* 1) – avendo così da un lato le due figure dei soldati Processo e Martiniano, con un terzo soldato di cui si intravede solo la testa di profilo e lo scudo con decorazione a punta; dall'altro lato della croce, sei Pie Donne, di due delle quali si intravede solo il profilo della testa, di una terza il volto di profilo, mentre fra le tre in primo piano si vede una matrona ammantata di rosso con la mano sulla guancia in segno di dolore, poi il volto di una seconda matrona con capo velato e espressione triste, e infine davanti a tutte una figura con veste verde cangiante e manto bianco, che accenna con la mano verso la scena della *Crocifissione*. Il paesaggio dietro le figure è costituito – a partire da sinistra – da un colle con vari edifici, poi da un edificio rossastro a piramide tronca, da un altro edificio circolare con al centro una torre quadrata, e infine da un altro agglomerato di edifici di varia altezza dei quali l'inferiore ha una porta a cassettoni anticheggianti, socchiusa. Dall'altra parte della finestra invece il paesaggio agreste della *Decapitazione di san Paolo* [9], dominato dalla figura centrale dell'aguzzino in posizione di contrapposto, con la spada brandita in alto e nell'altra mano la guaina di un rosso vivissimo; la figura sembra reggersi in equilibrio su una balza tondeggianti, e guardare alla sua sinistra dove da una roccia a più balze spuntano due astanti, il primo con un gran manto rosso e la mano accennante. Alla sua destra invece una figura di soldato armato di tutto punto con corazza, elmo e scudo, e la mano tesa verso l'aguzzino: dietro di lui il paesaggio ospita una monumentale costruzione con facciata di chiesa e due torri. In primo piano il corpo del martire già decapitato, riverso in primo piano ma non del tutto abbandonato, come fosse stato appena colpito; dal collo sprizza l'acqua che forma un ruscello – le Acque Salve – e fa nascere un arbusto. Il suolo ha vari cespugli, e vi spicca il nome di Paolo (*Iscr.* 2).

La parete ovest è dedicata ai martiri di Stefano e Lorenzo: il primo [10] ha mantenuto una parte della ridipintura post medievale (*Int. cons.*). Da una porta urbana, il cui battente semiaperto ha lo stesso cassettonato antichizzante di quello nella *Crocifissione di san Pietro*, esce un gruppo di persone che scagliano grosse pietre sul martire, che sanguina a grosse gocce dalla testa e si inginocchia con le mani giunte e lo sguardo rivolto al cielo dove, da un varco nel cielo bordato di raggi dorati, appare il busto del Cristo che guarda in giù verso il santo e fa il gesto della benedizione. Intorno a Stefano, sul suolo punteggiato di cespugli, altre pietre, e altre tre ancora sembrano volare attorno alla testa e alla figura del martire come fossero state appena lanciate e cadessero a terra, vistosamente insanguinate. Il paesaggio è caratterizzato da una

La decorazione musiva [23-29] è ospitata nell'alcova attorno all'altare, e risulta praticamente invisibile se non a chi si trovi direttamente al di sotto di essa, davanti all'altare, dunque al pontefice. Nella volta appare il busto di Cristo in un medaglione sostenuto da quattro angeli. Il medaglione è bordato di verde, bianco, oro e azzurro; il Cristo ha tunica azzurra e manto porpora, ambedue coperti di filettature d'oro; è benedicente e con in mano il libro chiuso con copertura gemmata. Gli angeli – veste azzurra e manto grigio-bianco – sostengono il medaglione con ambedue le braccia, ad ali spiegate. Anche le lunette alla base della volta sono tutte mosaicate, a fondo oro, e bordate da un motivo gemmato: ad ovest, dunque sulla faccia occidentale della parete e supportata dalle colonne porfirie, si vedono lampade accese e sospese (*gabatae*), mentre nelle altre appaiono busti di santi, tutti accompagnati dal nome iscritto (*Iscr.* 9-13). A partire dalla lunetta sulla parete nord, si trova san Nicola; sulla parete est, sant'Agnes con la corona, poi Pietro e Paolo separati da una croce a doppio braccio trasverso, e infine san Lorenzo; sulla parete sud, santo Stefano.

Karina Queijo

Iscrizioni

Parete sud. Crocifissione di san Pietro

1 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, ai lati del capo di san Pietro, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere bianche su fondo verde. Intera ma soggetta a caduta del pigmento pittorico. Scrittura maiuscola gotica.

S(anctus) Pe|tru(s)

Parete sud. Decapitazione di san Paolo

2 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, accanto al corpo di san Paolo, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere bianche su fondo verde. Mutila e soggetta a caduta del pigmento pittorico. Scrittura maiuscola gotica.

S(anctus) Paul[us]

Parete ovest. Martirio di san Lorenzo

3 - Due iscrizioni identificative, disposte all'interno dell'area illustrata, una sopra il capo di Decio, priva di spazio grafico di corredo, allineata su una riga orizzontale, lettere bianche su fondo marrone; l'altra sopra il corpo di Lorenzo, nella base di una struttura architettonica, secondo un andamento rettilineo irregolare; lettere bianche su fondo marrone e ocra. Intere ma soggette a caduta del pigmento pittorico. Scrittura maiuscola gotica.

3a - *Decius*

3b - *S(anctus) / Laurenti(us)*

Parete nord. Miracolo di san Nicola

4 - Cinque iscrizioni identificative, disposte all'interno dell'area illustrata, prive di uno spazio grafico di corredo. Intere ma soggette a caduta del pigmento pittorico. Scrittura maiuscola gotica.





24

4a - Sotto alle fanciulle, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo irregolare; lettere bianche su fondo verde.

Puellę filie viri

4b - A sinistra dell'uomo probo, allineata su due righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo irregolare; lettere bianche su fondo verde.

Vir nobil(is) / paup(er)

4c - Sopra il capo di san Nicola, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo irregolare; lettere bianche su fondo verde; mutila.

S<anctus> [Nico]laus

4d - Sotto ai piedi dell'uomo probo, allineata su una riga orizzontale, secondo un andamento rettilineo irregolare; lettere bianche su fondo verde.

Vir

4e - Sotto ai piedi del santo, allineata su due righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo irregolare; lettere bianche su fondo verde.

S(anctus) Ni | co | la | us

Volta. Simboli degli evangelisti sulle quattro vele

5 - Vela sud. *San Marco*. Iscrizione esegetica, nel libro sorretto dal leone, allineata su cinque righe segnate per ogni pagina, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere dorate e nere, a righe alterne, su fondo bianco. Intera. Scrittura maiuscola gotica. Fonte: Lc 3,1.

Anno / q(ui)nto / deci/mo in/perii // Tibe/rii ce/saris / procu/rante

6 - Vela ovest. *San Luca*. Iscrizione esegetica, nel libro sorretto dal bove, allineata su cinque righe segnate per ogni pagina, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere dorate e nere, a righe alterne, su fondo bianco. Intera. Scrittura maiuscola gotica. Fonte: Lc 1, 5.

Fu/it in di/ebus / Herodi(s) / regis // Iude sacer/dos q(u)i/da(m) no(m)i(n)e Zacharia

7 - Vela nord. *San Giovanni*. Iscrizione esegetica, nel libro sorretto dall'aquila, allineata su cinque righe segnate per ogni pagina,

secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere rosse e nere, a righe alterne, su fondo bianco. Intera. Scrittura maiuscola gotica. Fonte: Gv 1,1.

In / pr/incipi/o erat / Verbu(m) / et Ver/bum e/rat a/pud De/um et / Deus

8 - Vela est. *San Matteo*. Iscrizione esegetica, nel libro sorretto dall'angelo, allineata su 4 righe per ogni pagina, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere nere su fondo bianco. Intera ma restaurata (?). Scrittura maiuscola.

Seq(- ?) / sanc(-?) / evan/g(-?) // SDV(- ?) / M M/ateu/m

Iscrizioni identificative, nelle lunette, collocate all'interno dell'area illustrata, accanto alle figure dei santi, prive di spazio grafico di corredo. Lettere scure su fondo dorato. Intere. Scrittura maiuscola gotica.

9 - Parete est, lunetta centrale: *S(anctus) / Paulus; S(anctus) / Petrus*

10 - Parete est, lunetta destra: *S(anctus) / Lau/rentius*

11 - Parete est, lunetta sinistra: *S(an)c(t)a Agnes*

12 - Parete nord, lunetta: *S(anctus) Nico | laus*

13 - Parete sud, lunetta: *S(anctus) Ste | phan(us)*

(S. Ric.)

Note critiche

La cappella, dedicata a san Lorenzo, si trova nel complesso lateranense ed è documentata con certezza a partire dal terzo quarto dell'VIII secolo (Marangoni 1747; Gardner 1973; Id. 1995; Matena 2004, con la precedente bibliografia); un'allusione ad una cappella dedicata a san Lorenzo è tuttavia già sotto papa Pelagio I (556-561) (Millino 1666, 126). Custodiva preziose reliquie già attestate da Giovanni Diacono tra XI e XII secolo (*Descriptio*, 13, 358, in Valentini-Zucchetti 1946, 356 ss.), da cui la denominazione di "*Sancta Sanctorum*" che affiora negli anni Sessanta del Duecento, con Jacopo da Varazze. Tra le reliquie maggiori, enumerate da Tolomeo da Lucca in anni vicini a quelli orsiniani (RIS 1913-1922, XI, c.1181) si annoverano le teste di Pietro e Paolo, il frammento della Croce, la testa di sant'Agnese, il prepuzio del Cristo e i capelli della Vergine (Millino 1666;

1285 ca.

I dipinti si trovavano sui piedritti dell'arco trionfale, al di sotto dei mosaici leoniani con i vegliardi apocalittici. Sono ambedue divisi in due livelli, o registri. Nel primo foglio [1] si vede, in piedi su una sorta di piccolo piedistallo con motivi ad arco trilobato, una gigantesca figura di san Paolo con braccia levate e mano destra in gesto benedicente; ai suoi piedi, inginocchiato e con mani giunte, vestito di rosso e con mitra episcopale, indicato dalla scritta sottostante, l'abate Bartolomeo. Al di sotto, una città cinta da alte mura alle quali si affaccia una moltitudine di teste; al centro, fra due torrette, si apre una porta monumentale con timpano e lunetta decorata a pelte come nei bronzi antichi: una figurina la sostiene socchiudendola. L'altro foglio [2] è analogamente composto, ma al posto di Paolo compare san Pietro in trono con le chiavi e il gesto della benedizione, e non accompagnato da alcuna figura.

Iscrizioni

Iscrizione identificativa, già disposta sotto la figura dell'abate Bartolomeo, allineata su due righe orizzontali. Perduta.

Abbas / Bartholomeus

Trascrizione da disegno acquerellato, BAV, Barb. lat. 4406, f. 137.

(S. Ric.)

Note critiche

I due fogli acquerellati testimoniano uno dei pochissimi dati affidabili della complicata San Paolo pittorica del tardo Duecento. L'abate Bartolomeo divenne abate il 6 marzo 1282, dopo la morte di Matteo, "uomo" di Niccolò III, e dopo che l'elezione di un altro abate, Giacomo, era stata contestata e annullata dal cardinale di Tuscolo Ordonio, da Guillaume de Bray e da Matteo Rosso Orsini (Schuster 1934, 128). Secondo Trifone (1909, 254-255) Bartolomeo resta abate fino al 1297. A lui risale la committenza del ciborio di Arnolfo: il suo nome compare infatti nell'epigrafe dedicatoria apposta sulla faccia verso la navata (ANNO MILLENO CENTU(M) BIS / ET OCTUAGENO QUINTO SUM/ ME DS Q(UO)D HIS ABBAS BARTHOLO/MEUS FECIT OP(US) FIERI SIBI TU DIGNARE MERERI) e fiancheggiata dalla doppia scritta che cita Arnolfo e il "suo socio Pietro"; più in basso Bartolomeo ribadisce il concetto, e si fa rappresentare in atto di offrire il ciborio a san Paolo. L'immagine dell'abate, insomma, era più volte affissa nel

punto cruciale della chiesa, cioè al limite tra spazio presbiteriale e navata; in pittura, in rilievo, e con le parole, nell'epigrafe. Al disopra dei pannelli dipinti si stendeva il mosaico donato da Galla Placidia, derivato dal IV libro dell'Apocalisse (la Visione dei 24 *Seniores*: Bordini, in *Corpus I* → 44c): il tema escatologico di questo spiega la scelta iconografica dei pannelli sottostanti, che usano il motivo funerario della porta socchiusa, ben noto in epoca tardo antica e protocristiana (per un esempio, Mazzei, in *Corpus I* → 14) e lo inseriscono in quello della città con mura gemmate, che il pubblico dei mosaici paleocristiani e medievali era uso riconoscere come le due Città apocalittiche, Betlemme e Gerusalemme (ad esempio San Clemente: Croisier, in *Corpus IV* → 32). Le teste delle molte figure che spuntano dalle mura merlate sono quelle del popolo di Dio: sembrano tutti laici, uomini e donne, poiché i pannelli fronteggiavano i fedeli riuniti nella navata e ad evidenza proponevano loro una prospettiva escatologica protetta e assicurata dal Cristo e dall'Apostolo. L'affinità iconografica è ovviamente con le rappresentazioni del Giudizio Universale. L'armonizzazione con il mosaico è dunque forte e deliberata; Bartolomeo indossa la mitra, ma non il bastone episcopale, dunque non tutte le insegne del potere concesse all'abate ostiense da Innocenzo III (Schuster 1934); ma sul ciborio il bastone compare, portato da un accolito perché l'abate sostiene il modello del ciborio. L'immagine forte dell'abate, e l'insistenza su quella della Città fortificata, potrebbero essere in rapporto con gli eventi del pontificato di Onorio IV, che ordinò una visita – molto più che una visita, un'ispezione ufficiale – da parte di Pellegrino, vescovo di Oviedo, e del vescovo domenicano di Spoleto, Paparone, e fece pressioni sui vescovi di Fermo, Orvieto e Rieti affinché obbligassero i membri delle famiglie aristocratiche laziali a restituire all'abbazia terre da essi illegalmente detenute (Prou 1898, nota 312: 6 dicembre 1285; Trifone 1908; Gardner 1999, 249). La coincidenza di data con la realizzazione del ciborio e dei pannelli di Bartolomeo è in ogni caso suggestiva. Dal punto di vista compositivo, i pannelli devono essere considerati un *unicum*; sembrano molto difficili eventuali nessi con l'opera di Cavallini.

Documentazione visiva

BAV, Barb. lat. 4406, ff. 137r-138r.

Bibliografia

Waetzoldt 1964, 64; Gandolfo 1988, 330; Pace 1991, 187; Kessler-Zacharias 2000, 172.

Serena Romano

Nono decennio del XIII secolo



I dipinti oggetto di questa scheda sono conservati sulla parte alta e lunettata delle pareti, e sulla volta. Sono estremamente rovinati, interessati da vastissime lacune e danneggiati nella pellicola pittorica di cui resta oggi solo la parte presumibilmente realizzata a fresco, mentre i dettagli fisionomici, i ritocchi, le sfumature, probabilmente aggiunti a secco, sono oggi perduti. Sulla volta [1], le quattro vele, incorniciate da fasce bianche e rosse, ospitano ognuna un simbolo di un evangelista con il Libro inscritto. Sono tutti molto lacunosi; due di essi sono identificabili con Matteo e Giovanni sulla base dell'*incipit* del loro Vangelo, ancora leggibile sul libro (*Iscr.*). Sui costoloni [6], eleganti racemi vegetali simili a candelabre su fondo rosso porfido 'puntano' verso la chiave di volta, ma a breve distanza dal centro sono interrotti da quattro scudi araldici [7], il cui simbolo è malauguratamente illeggibile. Sui quattro lunettoni, due dei quali con una finestra centrale, si svolge un ciclo agiografico, il cui inizio va verosimilmente individuato sulla parete orientale, dunque a sinistra dell'ingresso originario dalla chiesa e della nicchia che conserva i resti di pittura altomedievale, e al di sopra di quella dove oggi appare l'affresco con la Vergine, il Bambino e un santo, più tardo rispetto al ciclo. In questa parete [2], la metà a sinistra della finestra è praticamente distrutta, mentre nella metà destra si vede un'alta figura femminile coronata (Barbara era una fanciulla nobile, ma

non una principessa) in atto di parlare, o di dirigere i lavori di alcuni uomini indaffarati attorno a una torre: è l'episodio in cui Barbara fa aggiungere una terza finestra alle due della torre che il padre fa edificare per tenerla prigioniera, al fine di ottenerne un numero trinitario. I due piccoli personaggi sulla destra sono contadini, uno dei quali lavora con una vanga, l'altro ha sulla testa una specie di vaso. La narrazione continua presumibilmente sulla parete di fronte [3], l'occidentale, dove è sopravvissuta la metà lunetta a sinistra della finestra: si può riconoscere Dioscuoro, il padre di Barbara, a cavallo, in atto di voltarsi verso i pastori; vari animali sono riuniti ai piedi del cavallo. Nell'altra metà della lunetta c'era probabilmente l'episodio in cui un pastore tradisce Barbara che è fuggita via dal padre e si nasconde in una grotta. Sulla parete meridionale [4] – dove si apre la nicchia con pitture altomedievali – è sopravvissuta solo la parte sinistra e un brano della destra: un personaggio assiso in trono, dietro il quale si tiene una seconda figura, leva il braccio come per rispondere all'appello che gli rivolge un nobiluomo inginocchiato davanti a lui, che fa un gesto con la mano come per intercedere o chiedere qualcosa. Dietro il gruppo si vede la rossa torre, che appare anche, unico brano sopravvissuto, nella metà destra della lunetta. L'episodio è presumibilmente quello in cui Dioscuoro si lamenta con il prefetto Marciano della figlia, e Marciano che ne ordina la tortura.



Nell'ultima lunetta, la settentrionale, priva di finestra in quanto confinante con la navata della chiesa, la superficie è divisa a metà da un'ampia fascia chiara bordata di rosso: nella parete destra è la *Fustigazione di Barbara* [5], con una veste bianca abbassata fino alla vita, legata ad un palo, e due aguzzini che la fustigano con lunghe verghe, mentre della parte sinistra resta solo un piccolo brano di architettura, forse l'altra tortura con i ferri roventi. La base d'imposta della volta è sottolineata da un'ampia fascia decorativa dipinta a imitazione dei mosaici cosmateschi; piccoli resti dicono che anche tutta la parte della parete sottostante al registro delle finestre doveva essere dipinta.

Iscrizioni

1 - *Simbolo di san Matteo*. Iscrizione esegetica, nel libro sorretto dall'angelo, allineata su quattro righe orizzontali segnate sopra e sotto le lettere, nella pagina destra, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere nere su fondo bianco. Lacunosa della pagina sinistra. Scrittura maiuscola gotica. Fonte: Mt 1, 1.

[*Liber generationis Jesu Christi*] // filii Da/vid filii Haḡra/ām

2 - *Simbolo di san Giovanni*. Iscrizione esegetica, nel libro sorretto dall'aquila, allineata su tre righe orizzontali segnate sopra e sotto le lettere, nelle due pagine, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere nere su fondo bianco. Lacunosa delle prime righe di testo nelle due pagine ed evanida per la caduta del pigmento pittorico. Scrittura maiuscola gotica. Fonte: Gv 1, 1.

[*In principio*] ęrat Verḡu(m) / et [Ver]ḡu(m) // [erat apud] Dešum / [et] Dešus / ęrat

(S. Ric.)

Note critiche

La cappella è oggi accessibile dal chiostro del convento, ma era un tempo una delle due cappelle laterali della basilica leonina, analoga al sacello di San Zenone a Santa Prassede. Ha pianta quadrata, volta a crociera su peducci e grandi mensole probabilmente di spoglio, e tre absidi o nicchie, dunque una sorta di tricora. È stata oggetto di almeno tre fasi decorative: nella nicchia di fronte all'ingresso originario rimangono infatti brani di pittura altomedievale, e nell'abside sinistra c'è invece una *Madonna col Bambino e un santo* (Boskovits 1973, 12), che appaiono più tardi dei dipinti oggetto di questa scheda, almeno della fine del secolo. Il giudizio sul ciclo della cappella di Santa Barbara è reso estremamente arduo dal catastrofico stato di conservazione: tutti, o quasi, gli elementi su cui in genere ci si basa sono danneggiati al limite dell'illeggibilità. La datazione che abbiamo qui assegnato ai dipinti origina in primo luogo da un dato, che è stato anche l'unico rilevato nella magra storia degli studi su queste pitture: la derivazione dell'impianto compositivo del ciclo con quello del *Sancta Sanctorum* (→ 60), in particolare per i simboli degli evangelisti sulla volta (Muñoz 1914, 36; Barelli 2009a, 64-66), ma anche, aggiungiamo, per gli apparati ornamentali di imitazione cosmatesca; la distribuzione delle storie nelle superfici lunettate, e ai lati delle finestre, è un altro elemento di affinità, ovviamente portato dalla simile struttura architettonica delle due cappelle. Nessuno invece nota mai la presenza degli stemmi [7], invece molto interessante pur se non si riesca a comprendere di quale famiglia siano le armi. La cappella era probabilmente già in origine predisposta ad essere usata come sacello familiare, o latamente 'privata', come nel caso del sacello di San Zenone, all'incirca contemporaneo alla sua fondazione; impossibile capire se sia stata usata da una famiglia nobile ad esempio con funzioni funerarie, e se ci sia qualche relazione onomastica con la scelta del tema iconografico. Questo è tuttavia quasi sicuramente legato all'antica

L'icona della Madonna della chiesa di San Lorenzo in Damaso è un dipinto di modeste dimensioni (cm 82 x 56) e la Vergine vi è raffigurata secondo il tipo iconografico della *Advocata*, senza il Bambino e in atteggiamento di preghiera. Del fondo oro originale rimangono modeste porzioni, recuperate nel restauro del 1968 dopo l'asportazione di un altro fondo dorato attribuito ad un restauro quattrocentesco (Toesca 1969, 59, nota 4). Molto deteriorato è anche il manto della Vergine, di una fastidiosa tinta marronastra – ma forse rosso in origine (*ibid.*, 57) – sulla quale spesse linee nere delineano l'andamento delle pieghe, che ricadono abbondanti soprattutto sulla spalla sinistra; i bordi dorati sono per la maggior parte perduti, in particolare quello che corre sotto la mano sinistra. Sul manto sono distribuite decorazioni di varia foggia: il medaglione rotondo circondato di perle posto appena sopra il petto; lamine d'oro quadrate con forme di croci sparse un po' ovunque e la grande placca rettangolare con l'immagine di Cristo che, benché quasi illeggibile, è resa riconoscibile dal nimbo crucisignato. La veste sottostante, che oggi appare bruna come il manto ma che sappiamo di colore verde dalle osservazioni della Toesca (*ibid.*, 57), si chiude sui polsi con un alto bordo dorato delimitato da due file di perle, praticamente perduto sul braccio sinistro.

Il volto è tondo e ben scorciato, il naso è dato da un sottile tratto nero che scende dal sopracciglio destro e al quale quasi si accosta il labbro superiore, realizzato con una curva rossa piena come l'inferiore, e da questo separato da un tratto nero più largo; due piccoli tratti neri suggeriscono la sporgenza del mento e due sottili linee rosse quella della palpebra. Se gli incarnati, del volto come delle mani, risultano oggi fortemente abrasati (*ibid.*, 57) e piuttosto appiattiti su un tono livido, la pittura è ancora vivida nei begli occhi castani, che con il tratto bianco del fondo compongono la nota più luminosa del dipinto.

Abbastanza ben conservato è il diadema sulla fronte della Vergine, una semplice placca dorata delimitata e attraversata da file di perle, mentre è scarsamente leggibile la traccia che circonda l'aureola originale sul fondo dorato, descritta sempre dalla Toesca, che attribuisce invece al restauro quattrocentesco l'aureola punzonata oggi ben più visibile (*ibid.*, 57).

La cornice è ricavata dallo stesso legno del supporto, è larga circa cm 5 e interamente percorsa da un'iscrizione a caratteri bianchi su fondo nero, sostanzialmente integra sebbene a causa dell'asportazione del supporto ligneo sui due lati lunghi ne siano andate perse le estremità.

Iscrizioni

Iscrizione esegetica, disposta sui quattro lati della cornice, in una fascia rettangolare, allineata su due righe orizzontali e due verticali, secondo un andamento rettilineo irregolare. La lettura del testo inizia in alto a sinistra e prosegue in senso orario fino al margine inferiore destro, per riprendere in senso antiorario dall'angolo alto a sinistra fino al margine inferiore destro. Lettere bianche su fondo scuro. Mutila e con alcune lettere tagliate per la rifilatura della cornice. Scrittura capitale.

*In hac ymmagine recônditâe su/n/t r/el/li/q/u/i/âe sa<n>c/t/o/ru(m)/
q/u/a/d/ra/gi/n/t/a // m/a/r/ti/r/u/m/ e/t f/e/i/x p/a/p/âe / e/t / s/a/n/
ctoru(m) Mârçei et Mârçelliani*

(S. Ric.)

Note critiche

L'icona della Madonna *Advocata* si venera oggi sull'altare della cappella della Concezione, in fondo alla navata sinistra della chiesa di San Lorenzo in Damaso, ma non è noto l'anno esatto in cui fece ingresso nell'edificio. Nel 1494, anno in cui furono redatti gli statuti della confraternita della Santissima Concezione che deteneva il patronato sull'omonima cappella, la tavola era arrivata a San Lorenzo «a paucis annis» dalla chiesa di San Salvatore *super arcum* a Campo dei Fiori, e si attendeva che fosse ultimata la grandiosa cappella a lei destinata nella nuova chiesa allora in costruzione (ASVR, *Statuti*, ms. 62, cap. 3; Valtieri 1980-1984, 233-234; Barone 2003, 70-71, 105; Frommel 2009, 418). La prima chiesa di San Lorenzo, fondata da papa Damaso (336-384) (LPI, 212), fu infatti distrutta a partire dal 1496 per volere del cardinale titolare Raffaele Riario, che nel 1489 aveva avviato i lavori di costruzione dell'imponente Palazzo della Cancelleria. All'interno del suo palazzo Riario insediò l'attuale San Lorenzo in Damaso, un edificio di dimensioni inferiori rispetto all'originario, ad esso parallelo ma spostato verso sud, ultimato intorno al 1503 (Pupillo 1997, 38; Frommel 2009, 422). Considerando che la chiesa di Campo dei Fiori è menzionata l'ultima volta nei documenti nel 1481 (Valtieri 1980-1984, 237, nota 6), è intorno a questa data, e comunque pochi anni prima del 1494, che può essere circoscritta l'epoca del trasferimento dell'icona da San Salvatore alla basilica damasiana; essa dovette essere collocata dapprima in una cappella della chiesa antica – forse quella eretta nel 1414 e già dedicata alla Concezione di Maria e Sant'Anna o, come recentemente ipotizzato, in una nuova appositamente costruita (Frommel 2009, 418) – per poi giungere nella cappella in fondo alla navata sinistra dove si trova tutt'ora, consacrata nel 1503 (Valtieri 1980-1984, 234).

Negli statuti della confraternita della Santissima Concezione del 1494 leggiamo anche che il sagrestano della cappella aveva il compito di «cum omni adhibita diligentia et honore imaginem *betæ Virginis colere et ornare*» (ASVR, *Statuti*, ms. 62, cap. 14.1; Barone 2003, 113) e che ogni anno, in occasione della ricorrenza della Concezione di Maria, l'icona prendeva parte alla processione che si svolgeva intorno alla chiesa di San Lorenzo, in posizione preminente dietro i membri eccellenti della confraternita e i celebranti, e davanti alle fanciulle verso le quali si era espletata l'attività caritativa della confraternita (ASVR, *Statuti*, ms. 62, cap. 34.4; Barone 2003, 127-128).

Una lapide posta sulla parete sinistra della cappella riporta la notizia che nel 1635 la tavola della *Advocata* fu protagonista di una solenne processione, organizzata in occasione della incoronazione da parte del Capitolo Vaticano; per celebrare l'avvenimento fu intrapreso inoltre il rinnovamento della cappella stessa ad opera di Pietro da Cortona, concluso nel 1638 con una nuova consacrazione e il ritorno dell'icona sull'altare (*L'Immacolata Concezione* 1904, 6-7; Valtieri 1980-1984, 234). La veste architettonica cortoniana della cappella è stata in parte modificata dal restauro, l'ultimo, del 1859 (Valtieri 1980-1984, 235).

Nel 1799 la chiesa di San Lorenzo fu requisita dai Francesi e utilizzata come scuderia, e l'icona fu privata della corona d'oro conferitale dal Capitolo Vaticano; il 15 dicembre del 1854, pochi giorni dopo la proclamazione del dogma della Immacolata Concezione da parte di Pio IX, l'immagine che per prima fu venerata a Roma sotto quel titolo ricevette una nuova incoronazione (*L'Immacolata Concezione* 1904, 7; Pupillo 1997, 38). Di questa seconda corona non fa menzione la Toesca che,

