

## Introduzione

Il titolo di questo lavoro dichiara con ambizione il vasto ambito considerato, ma il lettore non troverà certo all'interno un compendio sistematico sulla pittura romana tra XI e XII secolo, un'operazione più volte tentata dalla critica nel corso del Novecento e portata a termine già nel primo volume del poderoso studio di Guglielmo Matthiae – *Pittura del medioevo a Roma* – e nell'accurato aggiornamento che ne è seguito da parte di Francesco Gandolfo e Maria Andaloro. Il termine territorio è qui impiegato in maniera ambivalente per indicare uno spazio fisico e uno spazio culturale, quello della città di Roma e del *territorium Petri* al tempo della Riforma Gregoriana, una definizione che richiama subito alla mente degli studiosi un altrettanto ben definito nucleo di opere d'arte.

Se la storia della pittura romana e laziale dell'XI secolo è stata meglio indagata nel corso di questi ultimi decenni – e ne è testimonianza la riedizione del volume *Roma e il Lazio*, a cura di Serena Romano e Enrico Parlato che rende conto delle nuove scoperte e dell'avanzamento degli studi – quella del XII secolo si presenta ancora oggi in una condizione di grande incertezza, discontinuità e difficile delineazione, anche per un'oggettiva scarsità di testimonianze superstiti sia nella pittura murale, che per la pittura su tavola. Del resto, quasi sempre lo storico dell'arte medievale deve confrontarsi con la condizione di frammento dell'opera, con materiali sopravvissuti a secoli di distruzione e di restauri, e sforzarsi di ricostruire, con la maggior completezza possibile, il contesto originario che l'ha generata. Tale compito risulta particolarmente arduo per il periodo in questione, sia per la complessità intrinseca dei siti dove si trovano le pitture, sia per la difficoltà di collocarli in modo convincente all'interno di un preciso ambito cronologico e stilistico.

Mi ero già potuta confrontare con il problema dell'arte della Riforma nella mia tesi di laurea dedicata alle pitture della basilica di san Crisogono a Trastevere, un ciclo che si pone, all'archetipo dei problemi dei rapporti tra due centri artistici come Roma e Montecassino, in materia di arte riformata. Il monastero di San Crisogono accoglie, infatti, il primo ciclo ad affresco dedicato alle storie di San Benedetto tratte dai *Dialogi* di Gregorio Magno, in una narrazione che vede il santo protagonista principale in un insieme che accoglie diverse storie agiografiche. Durante questo studio mi ero imbattuta in un altro monastero posto nel quartiere di Trastevere, assai meno noto della basilica di San Crisogono, la chiesa di San Benedetto in Piscinula, un piccolo cenobio situato nella zona di Santa Cecilia nel fitto reticolo di strade che conducono al ghetto. La tesi di perfezionamento è stata l'occasione per indagare questo particolare monumento, costruito su vestigia romane e per di più sulla presunta dimora dello

stesso San Benedetto, che vi avrebbe trascorso un periodo di tempo, prima del suo ritiro a Subiaco: al suo interno è conservata parte di un ciclo vetero testamentario, noto alla critica solo sommariamente, che, pur in precaria condizione conservativa, rimane a testimonianza dell'antico prestigio del luogo.

Durante la fase di ricerca in archivio è cominciato un inaspettato restauro, che mi ha offerto l'opportunità di indagare in maniera ravvicinata l'intero monastero e di partecipare ad alcuni interventi del cantiere, grazie alla generosa disponibilità del direttore dei lavori.<sup>1</sup>

L'occasione nasceva dal bisogno di ristrutturare gli ambienti, ormai fatiscenti, del convento che si trova al piano superiore della chiesa e di liberare quest'ultima da una miriade di sovrastrutture che impedivano la leggibilità dell'edificio medievale. Il ritrovamento di alcuni resti ad affresco facenti parte dell'antico ciclo e la scoperta dell'antica facciata si connotano come preziose acquisizioni per lo studio dell'arte e dell'architettura romana del pieno Medioevo.

Il cuore della tesi non è però l'analisi di un singolo monumento, piuttosto è il tentativo di offrire una rilettura della cosiddetta seconda età della Riforma Gregoriana, attraverso il riesame di alcune testimonianze pittoriche meno indagate. Fra queste si collocano in primo piano le pitture del sacello della basilica dei S.S. Bonifacio e Alessio, il cui complesso è stato di recente oggetto di una capillare indagine da parte della Soprintendenza. Il volume che ne è scaturito dimostra però, almeno per la fase medievale, a quali rischi di valutazione i restauratori e gli archeologi possano andare incontro senza un serio scambio con gli storici dell'arte.

Partendo da un'analisi storica della città di Roma nel XII secolo, attraversata dai continui conflitti tra il Papato e l'Impero approdati ad una prima soluzione con il Concordato di Worms del 1122, ho indagato, alla luce dei nuovi contributi storici, il ruolo dei monasteri, evidenziandone le particolarità rispetto alle altre città italiane e la presenza attiva nella vita politica e culturale (cap. I). A ciò ha fatto seguito un'analisi della basilica di San Benedetto in Piscinula, con una ricostruzione della sua storia attraverso la documentazione rintracciata in archivi romani, per giungere al cuore del discorso, le pitture del ciclo testamentario (cap. II). Ho dedicato una parte del testo all'analisi stilistica e iconografica delle figure, cercando di valorizzare tutti gli elementi in base ai quali ricostruire il contesto generale, con particolare attenzione alle novità offerte dal restauro.

---

<sup>1</sup> Le operazioni di restauro sono cominciate nell'Aprile del 2004 a cura della Soprintendenza per i Beni Architettonici il sotto la direzione della dott. Laura Gigli.

Il capitolo successivo (cap. III) segue le vicende del monastero dei SS. Bonifacio e Alessio in funzione del sacello e delle pitture che lo ricoprono. Fa seguito una disamina della struttura architettonica del ciborio, una discussione accurata sulla sua presunta falsificazione per concentrarsi, infine, sul significato degli affreschi e offrire una nuova proposta di datazione. Ho ampliato, poi l'analisi fin qui condotta, inserendo entrambi i cicli nel più vasto contesto della pittura romana e laziale tra XI e XII secolo (cap. IV) e concentrando l'attenzione su un fenomeno di più lunga durata al cui interno si trovano anche i casi indicati prima, cioè l'importanza dei monasteri benedettini a Roma come centri irradiatori di una cultura riformata e il loro ruolo nella promozione artistica.

La messa a punto di un'indagine cronologica, stilistica e iconografica ha portato non solo ad un approfondimento degli stessi affreschi (necessario comunque vista la scarsa e parcellizzata bibliografia), ma anche ad una migliore comprensione delle pitture romane ad esse legate per datazione o per stile. D'altra parte l'acquisizione di nuovi materiali ha permesso di riportare alla luce i nessi che legano questi cicli più frammentari con altri meglio noti alla critica, perché in miglior stato di conservazione o di più alta qualità – come Santa Pudenziana, le pitture di Santa Maria in Cosmedin o gli affreschi di San Felice a Ceri – a ricostruire nel modo più completo possibile i lineamenti di una storia pittorica romana ancora oggi molto lacunosa. Consapevole, inoltre, della difficoltà per il lettore di seguire un discorso su frammenti pittorici dalla collocazione così disorganica, ho ritenuto utile integrare il materiale fotografico con rilievi grafici. È rimasto inevaso il tentativo di definire la cronologia dei due casi indicati al di là di un'indicazione al secondo o terzo decennio del XII secolo, sostenuta però, da puntuali confronti.

Ho potuto risolvere numerosi dubbi sorti durante lo svolgimento del lavoro grazie alla collaborazione e alla competenza di amici, colleghi e professori. Fra i molti a cui sono riconoscente ricordo Giuseppe Basile, Tiziana Barbavara di Gravellona, Marco Campigli, Claire Châllet, Marco Collareta, Floriana Conte, Maria Monica Donato, Julie Enckell Julliard, Fabrizio Federici, Massimo Ferretti, H.L. Kessler, Caterina Leoni, Benedetta Matucci, Elena Mazzocchi, Florence Moly, Alessio Monciatti, Monia Manescalchi, Francesco Muchetti, John Osborne, Valentino Pace, Armando Petrucci, Alessandro Poggio, Serena Romano, Stefano Riccioni, Daniele Rivoletti, Eike D. Schmidt. Un ringraziamento particolare al Prof. Enrico Castelnuovo che mi ha seguito con attenzione nel corso delle ricerche e al Prof. Adriano Peroni che mi ha appassionato a questi temi oltre ad aver discusso con me alcune delle questioni qui affrontate. Devo molto all'architetto Stefano Agnello, direttore del cantiere di San Benedetto in Piscinula e ai restauratori Gianluca e Francesca Regoli per l'aiuto

e la disponibilità dimostratami negli ultimi due anni, a Elisa Tagliaferri e Guido Tigler, compagni in tanti sopralluoghi effettuati tra chiese e monasteri del Lazio, e a Giulia Bordi. Alcuni problemi non hanno trovato soluzione, in parte per la scarsità di documenti certi, in parte per una leggibilità delle pitture molto ridotta. Rimane, credo, lo sforzo di rendere conto della complessità dei fatti culturali indagati, senza la pretesa di una risposta conclusiva, nella certezza che «comprendere significa innanzitutto vedere le connessioni»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Torino, 1974, pag. 49.

## Capitolo I

### Roma e i Monasteri nel XII secolo

#### Alcune note storiche sulla Roma del XII secolo

Il XII secolo rappresenta per Roma un periodo di sostanziale continuità con il secolo precedente, ma anche un tempo di cambiamenti significativi in cui giungono ad una prima risoluzione questioni di primaria importanza per la storia politica della città. Fino al 1122, anno del Concordato di Worms, emblematica fine della Lotta delle Investiture, continua l'opposizione tra il Papato e l'Impero, mentre è la metà del secolo che registra uno degli avvenimenti più rilevanti: la nascita e il rapido declino del Comune cittadino (1143-1145) che non esaurisce, con la propria effimera durata, il movimento urbano riformatore. La seconda metà del XII secolo è attraversata dal continuo tentativo di limitare l'autorità imperiale ed ecclesiastica da parte del pontefice e dell'imperatore e si caratterizza per l'ingresso di due nuovi soggetti politici attivi: il clero urbano e la nobiltà. Federico Barbarossa si oppone aspramente a papa Alessandro III (1159-1181), si impadronisce di Roma e sopprime il potere comunale (1167). Solo nel 1188 si giungerà ad un accordo tra il Comune e il Papa sul governo della città, alle soglie cioè, del XIII secolo quando, attraverso Innocenzo III (1198-1216) e le sue idee teocratiche, si porranno le basi per la creazione di un vero e proprio stato pontificio. Per comprendere con maggior chiarezza il passaggio tra l'XI e il XII secolo occorre riflettere su un personaggio di primo piano della storia politica ed ecclesiastica, papa Pasquale II (1099-1118). Durante il suo pontificato, infatti, tornano alla luce in maniera preponderante e trovano una prima soluzione i conflitti mai sopiti tra potere ecclesiastico e potere imperiale caratterizzanti la seconda metà dell'XI secolo che aveva visto contrapposti Papa Gregorio VII e l'imperatore Enrico IV. La critica non è mai stata molto favorevole ad un'interpretazione positiva del suo operato, ma studi più recenti hanno restituito a Pasquale II un ruolo meno ambivalente<sup>3</sup>. Monaco cluniacense di origine romagnola, a ventidue anni diviene papa, dopo una breve carriera ecclesiastica in cui è nominato prima abate del monastero di San Lorenzo Fuori Le Mura a Roma, poi cardinale del *titulus* di San Clemente. È un periodo molto controverso per il Papato, che vede avvicinarsi al potere, nel giro di pochi anni, figure non sempre favorevoli al mantenimento della sua autonomia. I Normanni e Matilde di Canossa sono sì fedeli alleati di Pasquale II, ma la situazione si sta svolgendo con incertezza in Sicilia e in Spagna. E quando l'imperatore Enrico V decide di scendere in Italia per farsi incoronare

---

<sup>3</sup> Si leggano gli studi di G.M. Cantarella, *Pasquale II e il suo tempo*, Napoli, 1997 e dello stesso la voce *Pasquale II*, in *Enciclopedia dei papi*, Roma, 2000, pp. 228-236.

imperatore, dapprima pare voler giungere ad un compromesso e firmare il documento preparato dal pontefice, poi decide di non farlo e di occupare Roma. È forse il momento più difficile per il papa, costretto nel 1111 a riconoscere all'imperatore il diritto di investire i vescovi pur di salvare la città dalla rovina. L'assenso a questo ingiurioso *privilegio* espose Pasquale II a critiche assai aspre: uno dei suoi più convinto oppositori fu Bruno di Asti, monaco chiamato da Gregorio VII alla cattedra episcopale di Segni, elettore di Urbano II e sostenitore della prima Crociata. Nei suoi numerosi scritti Bruno di Segni non risparmiò brucianti critiche al papa, accusandolo di aver svenduto la libertà ecclesiale<sup>4</sup>. Pasquale II non riuscendo più a sostenere tali accuse decise di allontanarlo dal monastero di Montecassino, di cui Bruno era divenuto abate nel 1107. Nel 1112 l'imperatore venne scomunicato e il *privilegio* messo in discussione; dopo cinque anni l'imperatore scese nuovamente in Italia e il papa fu costretto a fuggire da Roma, che rimase per un breve periodo sotto il dominio di Enrico, ad eccezione di Castel Sant'Angelo, roccaforte dei partigiani del papa.

Anche se l'accordo del 1111 pareva un grande passo indietro per il papato la soluzione alla Lotta delle investiture che arrivò nel 1122 deve molto più di quanto si pensi all'operato di Pasquale II. Dopo la morte di quest'ultimo, salì al soglio pontificio Gelasio II (1118-1119), in un clima di profonda incertezza e dura contesa tra le opposte fazioni. Durante il suo breve pontificato, Gelasio riuscì ad avviare un processo di mediazione con l'imperatore, che doveva portare alla risoluzione del conflitto. In effetti la posizione moderata del papa, sostenuta dalle idee di Ivo di Chartres per cui il re poteva concedere il vescovado a chi era stato eletto dal clero, ma non accordare il potere spirituale, pose le basi per un accordo, portato a compimento dal suo successore Callisto II (1119-1124). Callisto, figlio di Guglielmo conte di Borgogna e imparentato per parte di madre con i duchi di Normandia, era arcivescovo di Vienne dal 1088 quando fu nominato papa<sup>5</sup>. La sua origine francese e i contatti che poteva vantare lo sostennero nel raggiungimento del Concordato di Worms, in cui venne adottata la soluzione proposta da Ivo di Chartres. Anche se la data rimane un punto fermo della cronologia medievale, in realtà l'accordo, così come era stato stipulato, non poteva durare. Non rispondeva alle esigenze dei riformatori, una parte sempre più cospicua dell'elettorato papale,

---

<sup>4</sup> Documento rilevante per comprendere le posizioni di Bruno di Segni è la lettera che il vescovo inviò al pontefice: Bruno Signensis, *Epistola XIX. Ad Paschalem*, in *Patrologia cursus completus....series Latina*, a cura di J.-P. Migne, 163, cc. 463A-464A.

<sup>5</sup> Su Callisto II in particolare si veda B. Schilling, *Guido von Vienne – Papst Calixt II*, Hannover, 1998 e la ancor più recente e completa biografia di M. Stroll, *Callixtus II (1119-1124): a Pope born to rule*, Leiden, 2004.

in quanto contraddiceva le stesse proposte di Gregorio VII: il pontefice, infatti, nominava i vescovi, ma l'imperatore acquisiva l'esclusivo diritto di concedere i privilegi<sup>6</sup>.

Il 18 marzo del 1123 fu indetto in Laterano il nono concilio ecumenico durante il quale venne ribadita la condanna alla simonia, al concubinato, al nicolaismo e riaffermata la libertà della chiesa nei confronti del potere temporale dei laici<sup>7</sup>.

Nel 1130 una doppia elezione papale mise di fronte il cistercense Innocenzo II (1130-1143) ad Anacleto II (1130-1138) e soltanto alla morte di quest'ultimo Innocenzo divenne l'unico pontefice<sup>8</sup>. Durante questo periodo si intensificano i rapporti con la corte capetingia e lo stesso Sugero, abate di Saint-Denis, si reca a Cluny nel 1131 per rendere omaggio al papa, lì costretto all'esilio. Occorre sottolineare che il forte appoggio degli ordini monastici, ed in particolare dei cistercensi, tramite la figura più carismatica, Bernardo di Chiaravalle, sostenne il papato attraverso la propria opera moralizzatrice in continuità con la Riforma.

Con la morte dell'antipapa Anacleto II, sembra subentrare un periodo di relativa pace, ben rappresentato dal Concilio Ecumenico del Laterano nel 1139, in cui si realizzano idealmente i principi sostenuti da Gregorio VII. Lo stesso imperatore Lotario, nel giorno della sua

---

<sup>6</sup> Riporto solo qualche titolo per la storia della Riforma, ricordando che per gli studi anteriori al 1970 si può consultare L. Ghirardini, *Saggio di una bibliografia dell'età matildico-gregoriana (1046-1122)*, Modena, 1970 (Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi, Biblioteca, n.s. 14); G. Tellembach, *Libertas, Kirche und Weltordnung im Zeitalter des Investiturstreites*, Stuttgart, 1936; C. Violante, *L'età della riforma della Chiesa in Italia (1002-1122)*, in *Storia d'Italia*, I, a cura di N. Valeri, Torino, 1965; H.E. J. Cowdrey, *The Cluniacs and the Gregorian Reform*, Oxford, 1970; R. Morghen, *Gregorio VII e la riforma della Chiesa nel secolo XI*, Palermo, 1974<sup>2</sup>; G. Fornasari, *Medioevo riformato del secolo XI. Pier Damiani e Gregorio VII*, Napoli, 1996; H.E.J. Cowdrey, *Pope Gregory VII 1073-1085*, Oxford, 1998; G. Miccoli, *Chiesa gregoriana: ricerche sulla Riforma del secolo XI*, Roma, 1999<sup>2</sup>; H.E.J. Cowdrey, *Popes and Church Reform in the 11th Century*, Aldershot - Burlington, 2000; O. Capitani, s.v. *Gregorio VII, santo*, in *Enciclopedia dei papi*, Roma, 2000, II, pp. 188-211; U.R. Blumenthal, *Gregor VII. Papst zwischen Canossa und Kirchenreform*, Darmstadt, 2001 e da ultimo J. Laudage, *Rom und das papsttum im frühen 12. Jahrhundert*, in *Europa an der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert. Beiträge zu Ehren von Werner Goetz*, Stuttgart, 2001, pp. 23-53.

<sup>7</sup> A. Fliche, V. Martin, *Storia della Chiesa*, VIII, *La riforma gregoriana e la riconquista cristiana (1057- 1123)*, a cura di A. Vasine, Torino, 1977 (1 ed. Paris 1946), pp. 533-539

<sup>8</sup> Per lo scisma si veda P.F. Palumbo, *Lo scisma del MCXXX. I precedenti, la vicenda romana e le ripercussioni europee della lotta tra Anacleto e Innocenzo II*, Roma, 1942, 1995<sup>2</sup>; F.-J. Schmale, *Papsttum und Kurie zwischen Gregor VII. Und Innozens II.*, in «Historische Zeitschrift», 193, 1961, pp. 265-285; L. Pellegrini, *La duplice elezione del 1130. I precedenti immediati e i protagonisti*, in *Contributi dell'Istituto di Storia medievale*, I, Milano, 1968, pp. 265-302.

incoronazione, si impegna a pagare un canone al papa per la concessione dei beni della contessa Matilde, più volte rivendicati da Enrico V<sup>9</sup>.

È in questo contesto che si inserisce come soggetto attivo nella politica cittadina un'altra classe sociale: la nobiltà<sup>10</sup>. Che il suo ruolo fosse sempre stato determinante nella scelta delle alte cariche ecclesiastiche o civili non sussiste alcun dubbio, ma l'alleanza intrapresa con i ceti artigiani, il basso clero e i vassalli minori, che rivendicavano un maggior peso economico contro i grandi proprietari, rese possibile un brusco cambiamento politico: la nascita del comune<sup>11</sup>. L'occasione si presentò quando Innocenzo II tentò di imporre il vassallaggio alla città di Tivoli. L'aristocrazia cittadina insorse contro tale atto di arroganza arrivando alla proclamazione della repubblica romana con l'elezione di un senato e di un *patricius*, nella persona di Giordano Pierleoni. Così alla morte di Innocenzo II nel 1143, il suo successore Celestino II (1143-1144) si trovò ad affrontare una situazione politica molto difficile. Studi storici recenti hanno dimostrato che il ceto dirigente romano era costituito da membri della nobiltà cittadina, *milites*, *mercatores potentes*, capaci di controllare ogni livello del sistema politico amministrativo, dagli *scrinarii* ai *magistri officiorum*, fino alla carica senatoriale<sup>12</sup>. Costoro, parte attiva del *Senatus*, erano affiancati nella lotta urbana contro il pontefice anche da una parte del basso clero, rappresentato in particolar modo dai cappellani. In maniera

---

<sup>9</sup> Occorre ricordare che la contessa Matilde di Canossa decise di lasciare tutto il suo patrimonio al Pontefice e Pasquale II fece prontamente incidere in una lastra di marmo gli elementi essenziali della donazione perché in futuro nessuno potesse contestare il diritto acquisito.

<sup>10</sup> Sull'ascesa e sui cambiamenti di questa classe sociale si leggano: F. Marazzi, *Aristocrazia e società (secoli VI-XI)*, in *Storia di Roma dall'antichità a oggi. Roma medievale*, a cura di André Vauchez, Bari, 2001, pp. 41-69; S. Carocci, *Il nepotismo nel Medioevo. Papi, cardinali e famiglie nobili*, Roma, 1999; S. Carocci – M. Vendittelli, *Società ed economia (1050-1420)*, in *Roma medievale*, op. cit., pp. 71-116.

<sup>11</sup> La bibliografia sul comune romano è molto vasta. Rimando ai titoli principali da cui risalire a più ampi riferimenti: A. Frugoni, *Sulla «Renovatio Senatus» del 1143 e l'«Ordo Equestris»*, in «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano», 62(1950), pp. 159-174; L. Moscati, *Alle origini del comune romano. Economia, società, istituzioni*, Napoli, 1980; G. Arnaldi, *Rinascita, fine, reincarnazione e successive metamorfosi del senato romano (secoli V-XII)*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 105(1982), pp. 5-56; I. Baumgärtner, *Rombeherrschung und Romerneuerung. Die römische Kommune im 12. Jahrhundert*, in «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», LXIX (1989), pp. 27-79; J.-C. Maire Vigueur, *Il comune romano*, in *Storia di Roma dall'antichità ad oggi. Roma medievale*, op. cit., pp. 117-157.

<sup>12</sup> I temi trattati sono stati recentemente oggetto del convegno internazionale organizzato dall'Università di Roma "Tor Vergata" e dall'École Française de Rome: *La nobiltà romana nel medioevo*, Roma 20-22 novembre 2003. Per l'organizzazione amministrativa e il funzionamento del sistema economico e giudiziario del comune di Roma si legga: P. Toubert, *Les structures du Latium médiéval: le Latium méridional et la Sabine du 9. à la fin du 12. siècle*, Roma, 1976 e L. Moscati, cit.



discontinua i documenti offrono degli squarci sulla posizione politica assunta dal clero urbano in relazione ai contrastati eventi della metà del secolo. Sembra che alcuni di essi, i membri del basso clero appunto, si siano schierati a favore di Arnaldo da Brescia e del suo movimento riformatore, come appare da una lettera di Eugenio III in cui il pontefice si rivolge ai chierici fautori dello scismatico Arnaldo minacciando di privarli dell'ufficio e del beneficio ecclesiastico se non si fossero subito ritirati dalle loro posizioni<sup>13</sup>. Non così per gli alti prelati e i cardinali delle chiese maggiori impegnati a difendere le posizioni del pontefice contro il senato. L'equazione clero di alto rango, sostegno al papato non è però del tutto vera, se si pensa che i canonici di San Pietro, di fatto i chierici urbani di grado più elevato, furono più volte a capo del clero durante episodi di ribellione, per esempio nell'appoggiare Maurizio di Braga (il famoso Burdino) in opposizione a Gelasio II, o nell'elezione dell'antipapa Vittore IV, consacrato nella basilica di S. Pietro, contro Alessandro III, costretto a ricevere la tiara a Ninfa, dove si era rifugiato.

Conclusa la vicenda di Arnaldo da Brescia<sup>14</sup>, il clero urbano continua dunque ad appoggiare pontefici risultati poi antipapi e, su molte questioni, a mostrarsi favorevole alle posizioni sostenute dal Senato. L'indagine sul movimento clericale dimostra, a dispetto di quanto fino ad oggi gli studi storici hanno tentato di dimostrare, che Roma non rappresentò un caso a se stante nella storia politica e istituzionale italiana del XII secolo e che, nonostante la presenza del Papato imponesse uno spazio di manovra più ristretto per le forze comunali, la città fu attraversata da un forte movimento riformatore. Come in molte altre città italiane Roma vive il contrasto tra potere vescovile e classi cittadine con la creazione di *scholae*, ovvero associazioni di laici e corporazioni di clero urbano che si contrappongono al potere pontificio nel tentativo di acquisire diritti.

Il comune romano non è destinato però, a durare a lungo. Anche se il pontificato di Lucio II (1143-44) si conclude con la morte del pontefice in seguito ad una ferita riportata durante uno scontro con le forze comunali avversarie, il suo successore Eugenio III solo apparentemente sembra non rappresentare un pericolo per il senato. Costretto, infatti, ad essere proclamato pontefice a Farfa e a riconoscere l'autorità di Giordano Pierleoni, riesce a rientrare in città e a riportare sotto il suo controllo la prefettura, oltre ad arginare il potere del senato attraverso l'investitura pontificia dei suoi membri. Quando però, nel 1146 la nobiltà romana impose la

---

<sup>13</sup> Eugenius III, *Epistolae et privilegia*, in *Patrologia Latina*, op. cit., 180, col. 1358, n. 311.

<sup>14</sup> G. De Castro, *Arnaldo da Brescia e la rivoluzione romana del XII secolo*, Livorno, 1875 (rist. anast. 1989); A. Frugoni, *Arnaldo da Brescia nelle fonti del secolo XII*, (Studi storici, 8-9), Roma 1954 (nuova edizione: Torino, 1989).

guerra contro Tivoli, il papa non volle appoggiare l'invasione e dovette fuggire a Sutri e da lì a Viterbo. Durante l'assenza del pontefice il Senato si stabilì in Campidoglio cercando di far rinascere il mito imperiale e di ricevere appoggio dall'imperatore Corrado III. Dopo quattro anni Eugenio III tornò in Italia e prima di morire riuscì a stipulare un accordo con il nuovo re di Germania, Federico Barbarossa. Questi, giunto in Italia per farsi incoronare imperatore, rifiutò la corona offerta dal Senato e volle essere investito da papa Adriano IV (1154-1159).

Il problema delle investiture ritornò a manifestarsi con violenza quando il papato riaffermò la dottrina del vassallaggio dell'imperatore. Durante la lotta per la supremazia politica, la richiesta dei cittadini romani di partecipare al potere temporale e ai redditi da esso prodotti era destinata a rimanere inevasa. Nel 1167 l'esercito romano che avanzava contro Tuscolo fu sconfitto a Monte Porzio dalla cavalleria tedesca e mercenaria.

I dieci anni che seguirono furono anni di lotte sempre più aspre tra l'imperatore, il papa e l'aristocrazia romana: mentre il partito imperiale si opponeva, con proprie nomine, al candidato ecclesiastico al soglio pontificio, i feudatari rivendicavano diritti su chiese e palazzi romani, organizzando incursioni nei territori soggetti al potere papale. Occorrerà aspettare il 1188 perché Roma possa raggiungere una pace duratura che veda ristabilita l'autorità del pontefice, con l'elezione di Clemente III, e un ridimensionamento delle pretese "senatoriali", il cui organo, costituito in origine da cinquantasei membri, verrà sostituito da un unico senatore investito dell'intera amministrazione municipale.

### *Il ruolo politico del clero urbano e dei monasteri nel XII secolo*

Senza dubbio, un ruolo importante nella vita politica e sociale della città è da attribuire al clero urbano, un soggetto che comincia a delinearsi in maniera autonoma già nell'VIII secolo intorno alla figura del pontefice, ma che impiega secoli per affermarsi in una gerarchia ben riconoscibile e distinta dal clero papale. Fino allo studio di Tommaso di Carpegna Falconieri<sup>15</sup> non era mai stata tentata l'impresa di ricostruire in una storia organica la vicenda del clero di Roma nel medioevo, un gruppo sociale che ha caratteri precipue ed un indiscutibile rilievo nella storia di Roma e in quella generale della Chiesa. L'assetto istituzionale ecclesiale conosce, infatti, uno dei suoi momenti più significativi nel XII secolo quando avviene il passaggio da un unico corpo religioso alla divisione tra clero papale e clero urbano, una scissione carica di conseguenze per l'amministrazione della città. Da quel momento la chiesa romana risulterà composta da una parte politica e istituzionale, rappresentata dal papa, dai cardinali e dalla curia, e dal clero urbano, a cui spetterà la gestione diretta dei *tituli* attraverso i parroci, i sacerdoti e i chierici.

Nel sistema ecclesiale della città, nei secoli centrali del medioevo, occorre considerare almeno un altro attore che si impone come una realtà trasversale, ma pienamente inserita nella gestione del patrimonio e nella *cura animarum*, l'istituzione monastica<sup>16</sup>.

Roma aveva un sistema di monasteri urbani assai sviluppato, a cui si aggiungevano i grandi cenobi del *territorium Petri*, con le proprie dipendenze. Spesso le potenti basiliche madri – San Pietro, San Giovanni in Laterano, Santa Maria Maggiore, San Paolo fuori Le Mura – avevano la giurisdizione su decine di piccoli monasteri cittadini. Qual era il ruolo dei monaci e dei chierici all'interno del clero? Occorre distinguere tra i vari soggetti attivi.

Nell'alto medioevo esisteva soltanto il clero papale e non c'era una distinzione di fatto tra il clero che lavorava a stretto contatto con il papa e il clero che officiava nelle varie chiese di Roma. I vescovi suburbicari e i diaconi regionari, con i suddiaconi, gli accoliti, gli scrinari e i funzionari del patriarcato erano i più stretti collaboratori del pontefice romano. Poiché non erano legati ad una chiesa in particolare, i vescovi prestavano il servizio liturgico settimanale nella cattedrale di S. Giovanni in Laterano, mentre i diaconi si occupavano della persona del pontefice. A partire dall'VIII secolo, invece, il clero comincia a differenziarsi fino a dividersi

---

<sup>15</sup> T. di Carpegna Falconieri, *Il clero di Roma nel Medioevo. Istituzioni e politica cittadina (secoli VIII-XIII)*, Roma, 2002.

<sup>16</sup> Ancora validi i contenuti di *Il monachesimo e la riforma ecclesiastica (1049-1112)*, Atti della quarta Settimana internazionale di studio (Mendola, 23-29 agosto 1968), Milano, 1971.

nel XII secolo in un gruppo definibile come "papale" e in un secondo di tipo "urbano", che ha mansioni di tipo parrocchiale, gestisce cioè ed amministra i *tituli* cittadini. A metà tra questi due gruppi si trovano i cardinali presbiteri, assegnati ad una propria chiesa dove svolgere le principali mansioni liturgiche, con l'obbligo però, di presiedere e di celebrare l'Eucaristia nelle basiliche maggiori. I chierici e i monaci che svolgevano il servizio sotto i cardinali possono essere considerati appartenenti al clero diocesano.

Dalla trattazione più completa dedicata ai monasteri dell'alto medioevo romano, l'opera di Guy Ferrari<sup>17</sup>, si evince che la maggior parte delle chiese urbane tra VIII e IX secolo erano rette da monaci, i quali amministravano una *diaconia*<sup>18</sup>. Queste ultime alla fine dell'VIII secolo furono a mano a mano assorbite dalla struttura ecclesiastica, ma non si conosce il momento in cui il clero secolare ebbe la preminenza su quello monastico.

I monaci svolgevano un ruolo di primo piano nella gestione dei *tituli* e offrivano il loro servizio alle basiliche patriarcali – come a San Pietro e a Santa Maria Maggiore – mentre basiliche come San Crisogono, Santa Cecilia e Santa Maria in Trastevere avevano accanto alla chiesa un monastero, spesso con una gestione separata. Non è dato sapere con certezza se accanto ai monaci si trovavano ad operare i chierici, con mansioni diverse: i primi potevano occuparsi dell'aspetto liturgico, i secondi officiare la messa. Afferma Carpegna Falconieri «Non è da escludersi che l'elemento monastico, avesse, durante quel lungo periodo, sostituito quasi del tutto l'elemento secolare, venendosi a costituire una gerarchia nella quale solamente i cardinali, i mansionari e i chierici del patriarcato non erano monaci, mentre gran parte del rimanente clero romano viveva secondo uno stile di vita monastico»<sup>19</sup>.

La fine del IX secolo segna un passaggio significativo nella storia istituzionale del clero perché i monaci perdono la propria supremazia nella cura d'anime. In un breve periodo di tempo e comunque entro la fine del X secolo si verifica un mutamento nelle strutture di inquadramento delle basiliche romane, tanto che alle diffuse congregazioni monastiche si sostituiscono quelle di chierici. I registri papali mostrano ancora una forte presenza di monaci romani nell'amministrazione papale durante il pontificato di Nicola II (1059-1061), e in particolare sotto Gregorio VII – abati e monaci, tra cui si evidenziano quelli di San Saba e dei SS. Bonifacio e Alessio, sono spesso inviati come legati pontifici e risultano impegnati in incarichi diplomatici – ma la progressiva diminuzione di figure monastiche nella

---

<sup>17</sup> G. Ferrari, *Early Roman Monasteries*, Città del Vaticano, 1957.

<sup>18</sup> A.M. Giuntella, *Gli spazi dell'assistenza e della meditazione*, in *Roma nell'Alto Medioevo*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XLVIII, (27 aprile-1 maggio 2000), Spoleto, 2001, pp. 639-691.

<sup>19</sup> Di Carpegna Falconieri, *Il clero di Roma*, op. cit., pp. 152.

documentazione pontificia, soprattutto dal secondo quarto del XII secolo ci dimostra l'avvenuta separazione tra la curia e la vita cittadina.

Il 1100 segna un passaggio anche nel ruolo da assegnare al cosiddetto cardinale-prete, una figura ben nota agli storici dell'arte perché spesso ritenuto il *concepteur* responsabile delle grandi imprese decorative in chiese e basiliche di cui era titolare: costui allenta i rapporti col proprio *titulus* di riferimento, dove partecipa soltanto alle cerimonie più solenni, per impegnarsi negli incarichi affidati dalla curia. Il suo posto è gestito dall'arciprete, o nel caso di una canonica regolare da un priore, a cui sono demandate tutte le funzioni quotidiane legate alla liturgia. Gli arcipreti erano, in origine, chierici non cardinali, ma dalla metà dell'XI secolo molti di questi iniziarono a ricoprire la carica; mentre altri chierici, oltre ad aver il rango di cardinale, erano abati di importanti cenobi.

Il rapporto tra monasteri e chiese titolari si configura dunque in termini di stretta contiguità e per alcuni casi è possibile individuare persino delle tendenze nell'assegnazione della carica: così i due titoli a Trastevere di Santa Cecilia e di San Crisogono erano spesso affidati all'abate di Montecassino, mentre Santa Prisca divenne quasi esclusivo territorio per alti ecclesiastici francesi. Esistono molti casi documentati a Roma di chiese titolari rette da cardinali preti che erano nello stesso tempo abati di importanti monasteri<sup>20</sup>. Nella scarsità di fonti capaci di fornire gli estremi cronologici necessari per datare un ciclo pittorico o un mosaico l'identificazione di un personaggio di alto rango e comprovata cultura rimane una delle poche possibilità di stabilire un'ipotesi di datazione. Alcuni di questi legami sono stati ampiamente utilizzati dalla critica per individuare il possibile committente di alcuni tra i più importanti cicli pittorici romani: è il caso di San Crisogono, le cui pitture "benedettine" sono state dapprima connesse a Federico di Lorena, abate di Montecassino e cardinale-prete della basilica dal 1057 e più di recente legate alla figura di Stefano; successore di Federico alla guida della basilica di San Crisogono come cardinale e abate dei S.S. Andrea e Gregorio al Clivio di Scauro tra il 1063 e il 1067<sup>21</sup>. Non mancano altri casi eclatanti che meritano di

---

<sup>20</sup> R. Hüls, *Kardinäle, Klerus und kirchen Roms 1049-1130*, Tübingen, 1977.

<sup>21</sup> Per la datazione al tempo di Federico si leggano i due fondamentali saggi di B. Brenk *Die Benediktuszenen in S. Crisogono und Montecassino*, in «Arte Medievale», 2, 1984, pp. 57-72; Idem, *Roma e Montecassino: gli affreschi della chiesa inferiore di S. Crisogono*, in «Revue d'art canadienne – Canadian Art Review», XII, 2, 1985, pp. 227-234, mentre per la proposta di Stefano si veda J. Enckell Juillard, *Au seuil du salut. Les décors peints de l'avant-nef de Farfa en Sabin, Rome*, in c.d.s. (volume tratto dalla tesi di dottorato – Università di Losanna, 12. 2004 – i cui risultati sono stati più volte discussi con me dall'autrice che qui ringrazio) e da S. Romano, in *Introduction*, in *Rome et la réforme grégorienne. Traditions et innovations artistiques (XI-XII s.)*, Université de Lausanne, 10-11 décembre 2004, Atti in corso di stampa. Ho già espresso altrove il mio

essere segnalati: in connessione con Desiderio, abate di Montecassino e cardinale della basilica di Santa Cecilia dal 1058, divenuto poi papa col nome di Vittore III, si è cercato di interpretare il ciclo di affreschi del portico – di cui ora rimangono solo due lacerti – e la Bibbia di Santa Cecilia (Vat. Barb. Lat. 587) più volte identificata come tramite tra atelier di pittori e atelier di miniatori<sup>22</sup>; anche il successore Oderisio, prima di diventare cardinale nel 1088, fu abate di Montecassino. Altri nomi non connessi fino ad oggi a precise committenze artistiche sono quello di Giovanni, abate di Subiaco e dal 1073 al 1121 cardinale-diacono di S. Maria in Domnica; Falco, cardinale di S. Maria in Trastevere, rettore del monastero dei S.S. Cosma e Damiano tra il 1074 e il 1078, Pietro II, cardinale diacono di S. Adriano e arciprete di S. Agnese nel 1099.

Emerge un quadro complessivo, pur qui ridotto a brevi cenni, che dimostra l'interscambio esistente tra monasteri – cittadini ed extraurbani – e *tituli*, e come chierici e abati potesse passare con facilità ad occupare ruoli ricoperti dal clero secolare. Altro aspetto interessante, che dimostra anche la mobilità dell'ordine ecclesiastico e le relazioni che ne conseguono, la possibilità di essere nominati cardinali presbiteri di un *titulus* romano ed essere abati di diocesi stranieri. Avviene così per Oderico, abate della Trinità di Vendôme, e cardinale di Santa Prisca dal 1066 e per Goffredo, titolare della stessa chiesa romana nei primi anni del

---

scetticismo di fronte al tentativo di voler individuare a tutti i costi il nome di un committente, che spesso non è in grado di aggiungere molto all'indagine storico artistica (E. Mazzocchi, *Una parete dai molti misteri: alcune precisazioni sugli affreschi della basilica inferiore di San Crisogono a Roma*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, serie IV, vol. VI, 1, 2001 [2003], pp. 39-60). Nel caso specifico avevo mostrato la scarsa probabilità di identificare Federico di Lorena come *concepteur*, e considero puramente indiziaria anche la proposta del cardinale Stefano, scaturita dalla necessità di ancorare a qualche dato cronologico esterno le pitture nel timpano dell'oratorio di Sant'Andrea al Celio – con il Cristo adorato da Angeli – altrimenti prive di qualsiasi aggancio documentario.

<sup>22</sup> Anche qui il tentativo di identificare il committente della Bibbia di santa Cecilia in Desiderio, anche per una qualità molto alta del manoscritto (P. Supino Martini, *Roma e l'area grafica romanese (secoli X-XII)*, Alessandria, 1987 e L. Ayres, *An Early Christian Legacy in Italian Romanesque Miniature Painting*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 46, 1993-94, pp. 17-24) si scontra con l'assenza di qualsiasi menzione del personaggio tra le pagine del codice, cosa assai difficile da credere per l'abate se si pensa anche solo al frontespizio del Vat. Lat. 1202 dove figura con ben altra visibilità; d'altra parte nel codice è ricordato più volte il nome del presbitero Giovanni (L. Speciale, *Dalla lettera all'immagine: la decorazione delle Bibbie atlantiche*, in *Le Bibbie atlantiche: il Libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, catalogo della mostra (Cassino, Abbazia di Montecassino 11 luglio-11 ottobre 2000, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana settembre 2000-gennaio 2001), a cura di Marilena Maniaci e Giulia Orofino, Milano 2000, pp. 65-71, in part. p. 68. Da ultimo importanti osservazioni in L. Ayres, *S. Cecilia: the patron saint of musicians and "her" Roman giant Bible*, in *The echo of music: essays in honour of Marie Louise Göllner*, Warren Mich., 2004, pp. 20-38.

XII secolo<sup>23</sup>. Pur ignorando il nome del *titulus* romano di sua competenza si sa che un certo Riccardo era abate della basilica di San Vittore a Marsiglia. Questo dimostra il cambiamento in atto nel tessuto ecclesiastico romano per cui verso la fine dell'XI e per tutto il XII secolo si assiste all'espandersi della dignità cardinalizia e l'ingresso nella curia di personaggi non romani con il conseguente risultato che i *tituli* acquistano una maggior autonomia per la scarsa presenza del capo titolare. Se in un primo tempo il clero palatino e il clero cittadino mantennero una posizione egualitaria nella Chiesa di Roma, il XII secolo vede il sopravanzare della carica palatina sulle altre. Afferma Falconieri: «Così nel XII secolo i priori basilicali di S. Pietro, di S. Giovanni e di S. Lorenzo ricoprivano funzioni liturgiche importanti nell'ambito delle maggiori cerimonie pontificie, prima fra tutte quella dell'Intronizzazione, mentre gli abati delle venti abbazie partecipavano alla cavalcata trionfale del papa nuovo per le vie della città, precedendo gerarchicamente gli arcivescovi»<sup>24</sup>.

Fino alla metà dell'XI secolo è possibile riconoscere tipologie ecclesiastiche non ancora nettamente gerarchizzate, per cui accanto alle diaconie che non godono di tutti i diritti parrocchiali e non posseggono, di conseguenza un battistero, si trovano i *tituli*, le basiliche che godono del maggior prestigio; ma il panorama offre anche tipologie intermedie come le chiese non titolari o i monasteri che godono di alcuni diritti specifici, per esempio del diritto di sepoltura e che non possono essere considerati né dell'una né dell'altra categoria.

Prima dell'effettiva presa di potere del clero palatino, si può riconoscere così, un certo "polcentrismo del potere"<sup>25</sup> che assicura ad un monastero, ad una grande abbazia o ad una fondazione tardoantica lo stesso prestigio delle chiese titolari. Questo spiega perché, fino al riordinamento imposto dalla Riforma, centri culturali apparentemente secondari, potessero disporre di opere d'arte di primo piano e rivestire un peso decisivo nel sistema religioso romano. Col passare del tempo però, il papato comincia a rendersi conto della pericolosità di certe autonomie e decide di riordinare la gerarchia delle strutture ecclesiastiche e con essa il tessuto urbano stabilendo norme precise da rispettare sia legate alla liturgia, come il diritto di impartire il battesimo o di offrire sepoltura, sia connesse alla carriera dei singoli membri del

---

<sup>23</sup> È dimostrata l'importanza di Goffredo per le vicende artistiche della sua chiesa titolare da H. Toubert, *Dogma e potere nell'iconografia gregoriana. Le pitture della Trinità di Vendôme*, in *Un'arte orientata – Riforma gregoriana e iconografia*, a cura di Lucinia Speciale, Milano, 2001, pp. 269-293.

<sup>24</sup> T. Di Carpegna Falconieri, *Il clero di Roma*, op. cit., p. 176. Sulle diverse liturgie e i percorsi praticati dai pontefici all'interno della città si veda, S. de Blaauw, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*, II voll., Città del Vaticano, 1994; per le immagini sacre utilizzate in particolari feste e processioni G. Wolf, *Salus Populi Romani-Die Geschichte römischer Kultbilder*, Weinheim, 1990.

<sup>25</sup> T. Di Carpegna Falconieri, *Il clero di Roma*, op. cit., p. 210.

clero che per accedere alle alte cariche del patriarcato dovranno seguire un percorso ben definito: i *tituli* romani sono così portati a ventotto, in modo da poter dividere i cardinali in quattro gruppi di sette. Non bisogna stupirsi se la lotta fra chiese urbane, parrocchie e chiese matrici durerà per tutto il XII secolo e ben oltre, come ci testimoniano le fonti storiche, visto che in gioco ci sono il possesso del proprio *populus* con i conseguenti privilegi e il potere su altre parrocchie dipendenti.

All'inizio del Duecento il tessuto parrocchiale urbano doveva aver raggiunto una conformazione piuttosto chiara dal momento che nel 1192 viene fatto redigere il primo censimento di tutte le chiese, che prende il nome di *Liber Censuum*. L'autore del catalogo è il cardinale Cencio, il futuro papa Innocenzo III (1198-1216), il quale, in qualità di *camerarius* della Camera apostolica aveva il compito di distribuire alle chiese cittadine il presbiterio, ovvero un donativo in denaro che il papa concedeva in occasione di alcune celebrazioni della liturgia stazionale, prelevandolo dall'altare maggiore di San Pietro – dove erano conservate le offerte – in ragione di 25 lire<sup>26</sup>.

Il *Liber* rappresenta uno straordinario mezzo per conoscere il numero delle chiese esistenti alla fine del XII secolo, il loro ruolo e per dedurre l'importanza, in base al valore del presbiterio spettante a ciascuna. In realtà, se nei secoli dell'alto medioevo era il pontefice in persona che distribuiva i donativi alle chiese dell'*Urbs*, sottolineando lo stretto legame simbolico e materiale che univa il papa al clero urbano, dalla fine dell'XI e per tutto il secolo seguente quest'importante compito venne delegato ai rettori della *Romana Fraternitas*, un'istituzione di carattere cittadino che riuniva in sé funzioni molto diverse. Per comprendere l'assetto istituzionale di Roma nel 1100 occorre riservare qualche cenno a questo specifico ente che conobbe il proprio apice nel XII secolo e che già alla fine del Trecento non esisteva più perché, come vedremo nelle pagine seguenti, un personaggio forse ad essa connesso potrebbe aver avuto rapporti stretti con uno dei monasteri di cui ci occuperemo da vicino.

Il profilo della *Romana Fraternitas* deve ancora essere tracciato in maniera chiara, anche per la difficoltà di reperire materiale storico riferibile ad essa con certezza, e perché mancano gli elementi necessari per una corretta definizione della sua attività. L'origine sembra risalire alla fine del X secolo, precisamente all'anno 984, quando in un'epigrafe pertinente alla diaconia dei SS. Cosma e Damiano viene sancito l'obbligo per i sacerdoti coevi e per quelli futuri di cantare quaranta messe ciascuno per ogni prete defunto. Anche in altre lapidi ascrivibili alla stessa epoca provenienti dalle chiese di S. Maria in Cosmedin, S. Adriano e SS. Giovanni e

---

<sup>26</sup> *Le Liber censuum de l'Eglise romaine*, a cura di P. Fabre e L. Duchesne, III voll., Paris, 1899-1952, I, pp. 300-304.



Paolo è presente lo stesso riferimento ad una fraternità spirituale tra sacerdoti che si manifesta con quest'impegno liturgico. Ma la *Romana Fraternitas* fu molto di più di una semplice confraternita di chierici addetti al culto funerario; essa fu un'associazione composta da membri del clero urbano che manteneva un rapporto diretto con i fedeli e che si impose a Roma come soggetto pubblico e autonomo. Essa svolgeva precise funzioni di amministrazione e di governo e nella fase di riorganizzazione della gerarchia delle chiese urbane deve aver avuto una parte attiva, subentrando nella cura d'anime dove la nomina di un cardinale presbitero straniero o impegnato negli affari curiali aveva lasciato un vuoto di potere. Nelle sue mani era il controllo della liturgia stazionale, l'elargizione del presbiterio e parte dell'amministrazione della giustizia relativa alle controversie sorte tra chiese urbane.

La *Fraternitas*, che conosceva i possessi e il *populus* di ciascuna chiesa in quanto amministratrice dei donativi, a buon diritto poteva emettere sentenze in contese di ambito amministrativo, e l'ipotesi formulata dal Falconieri è che nel XII secolo avesse acquisito la gestione delle finanze destinate al clero urbano e che sottostesse all'autorità del cardinale camerlengo, cioè nel caso a noi più noto di Cencio Savelli, l'autore del *Liber Censuum*.

È interessante notare che i monaci, pur non essendo soci o rettori della fraternità, talvolta dovevano ricevere istruzioni dai capi di quel collegio, soprattutto se ricorrevano questioni sui riti funebri o sui diritti parrocchiali, ma è anche vero che gli abati dei monasteri più potenti non dovevano attenersi a questa regola e potevano operare senza interferenze. A riprova di quanto appena affermato, basta ricordare che nel Pontificale Romano, nel passo dove si descrive la processione del nuovo papa da S. Pietro al Laterano, vengono elencati i vari gruppi del clero in ordine gerarchico di importanza: gli *abbates Urbis* si trovano tra gli arcivescovi e i vescovi cardinali, a dimostrazione del loro alto rango e della loro indipendenza.

Per quanto riguarda il peso politico dell'associazione si può affermare che senza dubbio essa ebbe un forte ruolo pubblico, ma non si configurò mai come un terzo polo da opporre al Papato e al Senato romano. Quest'ultimo, che aveva una forte connotazione ideologica e traeva ispirazione dal modello imperiale, si presentava come antagonista del papato con l'intenzione di limitarne il potere, mentre la *Romana Fraternitas* che era parte stessa del clero non aveva un'identità propria e si accontentava pertanto, di acquisire una certa autonomia dal clero palatino.

## *I cenobi fuori di Roma*

Un aspetto che merita di essere indagato con attenzione è l'importanza, il ruolo e l'impatto urbanistico che ricoprirono i grandi monasteri del Lazio sulla città di Roma. In effetti, prendendo in considerazione almeno i tre più grandi monasteri di Farfa, Montecassino e Subiaco – per i quali esiste una cospicua documentazione storica – è possibile riportare alla luce una serie di trame e di rapporti significativi che collegarono i cenobi cittadini a quelli laziali<sup>27</sup>. Un dato appare evidente analizzando i possessi romani di queste tre grandi abbazie: non amministrarono molti beni in città né entrarono nella gestione diretta delle chiese principali, ma il loro peso politico fu indiscutibile. Montecassino, che nel corso dell'XI secolo ottenne l'affidamento della Basilica di San Paolo fuori le Mura, di indubbio prestigio e antichità, risulta in un certo qual modo un'eccezione. Farfa ebbe sì dei possedimenti, ma di minore entità e solo di uno ci rimane testimonianza.

Farfa, era un'abbazia imperiale, cioè di pertinenza dell'imperatore, appartenente a quel gruppo di monasteri che la storiografia ha chiamato *Reichsmönchtum*, cenobi cioè che non dipendevano strettamente da nessuna casa madre, ma avevano una funzione di presidio nei confronti del *regnum*<sup>28</sup>. A Roma, il nucleo centrale delle proprietà farfensi si colloca in una zona molto precisa della città, il luogo delle Terme Alessandrine, nella zona del Campo Marzio. Qui l'abbazia possedeva tre oratori, rispettivamente dedicati a S. Benedetto, S. Maria e S. Salvatore (fig. 2). Il complesso assumeva una particolare valenza topografica dal momento che poteva impedire l'accesso dal Vaticano al Laterano e sbarrare la strada ai

---

<sup>27</sup> Si legga l'importante contributo di I. Lori Sanfilippo, *I possessi romani di Farfa, Montecassino e Subiaco – secoli IX-XII*, in «Archivio della Società romana di Storia Patria», 103, 1980, pp. 13-39.

<sup>28</sup> I. Schuster, *L'imperiale abbazia di Farfa*, Roma, 1921; P. Markthaler, *Sulle recenti scoperte dell'abbazia imperiale di Farfa*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», 1928, pp. 37-88; B. Premoli, *La chiesa abbaziale di Farfa*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 21-22, 1974-75, pp. 5-77; C. Bertelli, *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana*, V, *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino, 1983, pp. 5-163; *Farfa, storia di una fabbrica abbaziale*, mostra permanente, Abbazia di Farfa, Fara Sabina (Rieti), Roma, 1985; L. Pani Ermini, *L'abbazia di Farfa*, in *La Sabina Medievale*, Cinisello Balsamo, 1985, pp. 34-59; C. B. McClendon, *The Imperial Abbey of Farfa. Architectural Currents of the Early Middle Ages*, New-Haven-London, 1987; J. Mitchell, *The early medieval church at Farfa: its orientation and chronology*, in «Archeologia Medievale», XXII, 1995, pp. 343-364; M. Stroll, *The medieval Abbey of Farfa: target of papal and imperial ambitions*, Leiden, 1997 e il recente, prezioso lavoro di S. Boynton, *Shaping a monastic identity: liturgy and history at imperial Abbey of Farfa, 1000-1125*, Ithaca (u.a.), 2006.

Crescenzi, fedeli sostenitori del papa. Abbiamo notizia anche di un oratorio dedicato a Santo Stefano, ma già in rovina alla fine del X secolo. Questi possessi non ebbero vita facile per Farfa che nel corso del X e dell'XI secolo ne vide più volte contestata la proprietà, in particolare dai preti di S. Eustachio, che tuttavia non riuscirono mai a espropriarla. La *cella maior* restava comunque la chiesa di Santa Maria vicino le Terme, che dal 1011 vede estendersi nella zona grazie a cospicue donazioni e acquisti di case, orti e pozzi di acqua sorgiva.

Nel corso dei primi secoli di vita dell'abbazia, Montecassino non ebbe nessun possedimento a Roma<sup>29</sup>. La Cronaca di Leone Ostiense ci informa però che all'inizio del X secolo, il monastero concede in concessione livellaria a un cittadino romano, tale Adelario, la chiesa di S. Benedetto sita nella IX regione, suo antico possesso. Sulla verità di tale notizia non è possibile essere sicuri, dato le molte interpolazioni apportate da Pietro Diacono alla nuova redazione dalla Cronaca di Leone, che infatti non racconta, nella versione originale dell'opera, questo dato. È ipotizzabile che a Roma Montecassino avesse una chiesa a cui fare riferimento, dal momento che ogni anno i monaci e l'abate dovevano recarsi dal Pontefice nella festività dei santi Pietro e Paolo per offrire alcuni doni, come richiesto dal privilegio dell'882 con cui Giovanni VIII assoggettava Montecassino direttamente alla Santa Sede<sup>30</sup>. Intorno al 950 veniamo a sapere, sempre da Leone, che i monaci sono ospitati a S. Paolo Fuori le Mura e questo può farci pensare all'inizio di uno stretto legame fra i due monasteri. Ma è solo nel 1049 che abbiamo la notizia certa di un rapporto tra una chiesa romana e Montecassino. Infatti Papa Leone IX unisce a Montecassino il monastero di S. Croce in Gerusalemme, privo di comunità, riservando alla Santa Sede la consacrazione dell'abate.

Ma al monastero di S. Croce in Gerusalemme si affianca presto quello di Santa Maria in Pallara sul Palatino. In effetti fu proprio lì che risiedeva Federico di Lorena, abate di Montecassino, quando nel 1057 venne nominato papa col nome di Stefano IX. Qualche anno più tardi Alessandro II confermerà ai Cassinesi il possesso di Santa Maria in Pallara. Il Cecchelli ritiene che la zona del Palatino contenesse ben altre quattro chiese facenti capo a Montecassino, ma solo di Santa Maria in Pallara abbiamo notizie certe. Delle chiese dedicate a San Benedetto, San Colombano, S. Martino e S. Nicola di Fossa non possediamo altro che

---

<sup>29</sup> A. Pantoni, *Le vicende della basilica di Montecassino attraverso la documentazione archeologica*, Montecassino, 1973; *L'art dans l'Italie méridionale. Aggiornamento dell'opera di Emile Bertaux*, 4 voll., Roma, 1978; H. Bloch, *Montecassino in the Middle Ages*, 3 voll., Roma, 1985; M. Dell'Omo, *Montecassino: un'abbazia nella storia*, Montecassino, 1999.

<sup>30</sup> I. Lori Sanfilippo, *I possessi romani di Farfa*, op. cit., pp. 22-23.

una menzione nel diploma di Lotario III del 1137 in cui queste chiese sono annoverate tra i possedimenti di Montecassino.

Il caso di Subiaco è diverso dagli altri di cui abbiamo parlato<sup>31</sup>. I suoi interessi si concentrano da subito intorno ad un oratorio, dedicato a S. Teodoro, situato nei pressi di Porta Maggiore. L'oratorio proviene dalla donazione di due religiosi, Maroza, monaca del monastero di S. Maria in Campo Marzio e Floro, vescovo Manturanense, che insieme al piccolo edificio di culto offrono nel 952 un gruppo di case, terreni e vigneti ad esso contigui. Questa prima donazione resta il nucleo principale di Subiaco a Roma, confermato dai successivi pontefici. Nel corso del X secolo intorno a Porta Maggiore comincia a formarsi un nucleo di terre, vigne e orti provenienti sia da acquisti che da donazioni che allargano il patrimonio del cenobio.

Durante il periodo delle incursioni degli Ungari, papa Leone VII concede a Leone, abate di Subiaco, il monastero di San Erasmo sul Celio con tutti i suoi possedimenti, che diviene l'altro polo di interesse. Verso la fine del X secolo, proprio nei pressi di Sant'Erasmo, il monastero ottiene in dono da una coppia di laici una casa *in quo est oratorium sanctorum Cosme et Damiani*.

La fortuna di Subiaco a Roma si basa su una serie di terreni, case, cripte ricevuti da facoltosi cittadini *pro remedio animae* più che su una sede religiosa stabile capace di intessere relazioni con importanti interlocutori. Durante il tempo della Riforma Gregoriana il monastero si preoccupa solo di mantenere i propri possedimenti e non si espanderà in maniera ulteriore.

Anche da queste brevi note emergono almeno due dati interessanti: i tre più importanti monasteri del Lazio avevano possedimenti a Roma in zone della città nettamente distinte tra di loro. Mentre Farfa dominava la zona delle Terme Alessandrine, Montecassino aveva rapporti privilegiati con l'area del Palatino e con il monastero di Santa Croce a Gerusalemme. Subiaco, invece, aveva nel Celio e vicino a Porta Maggiore il centro dei propri interessi.

Inoltre è innegabile la diversità del rapporto instaurato con la città di Roma.

Montecassino è senza dubbio il monastero più legato alla sede papale, che accoglie, elabora e diffonde i principi della Riforma; a Roma si rifugeranno i monaci ogni volta che nella tormentata storia di Montecassino invasioni nemiche costringeranno alla fuga. Farfa, che ha stretti rapporti con Roma in conseguenza della forte dipendenza dal potere imperiale, una volta cessate le lotte con il papato mostrerà sempre un minore interesse per i suoi possedimenti nella città. Anche Subiaco dopo l'XI secolo si limita ad amministrare il patrimonio acquisito. Dopo una forte espansione territoriale nel corso del X e dell'XI secolo, tutti e tre assistono ad

---

<sup>31</sup> Per un inquadramento generale sulla storia del monastero e le diverse committenze artistiche: *I monasteri benedettini di Subiaco*, a cura di Claudio Giumelli, Cinisello Balsamo 1982.

un graduale declino e ad un ridimensionamento della loro influenza durante le controverse lotte politiche tra Papato, Impero e classi cittadine emergenti che caratterizzeranno il XII secolo<sup>32</sup>. Se queste riflessioni indagano il rapporto tra i tre grandi monasteri laziali e Roma, quale era la posizione dei molti monasteri che occupavano il suolo cittadino?

È difficile e forse inutile, in questa sede, ripercorrere i lineamenti generali di una storia che affonda le proprie origini nei primi secoli del cristianesimo, ma analizzare la distribuzione urbanistica dei principali monasteri nei secoli che ci interessano può servire a comprendere meglio il rapporto tra le diverse basiliche cittadine e quest'ultimi. La dislocazione dei monasteri risponde, infatti, a una duplice ragione: da una parte essi si trovano ad occupare *domus* o terreni che sono stati donati da qualche generoso fedele o da un membro stesso dell'*ecclesia*, dall'altro tendono a situarsi sulle vie di pellegrinaggio che conducevano ai santuari più importanti per svolgere le funzioni di assistenza e *xenodochia* che gli sono propri. In effetti, osservando la carta (fig. 1b) si può osservare come i monasteri siano in stretto rapporto con le infrastrutture cittadine: strade, acquedotti, viabilità fluviale, magazzini. Fra il VI e il IX secolo si moltiplica il numero delle strutture assistenziali: il *Liber Pontificalis* ci informa dei donativi offerti da Leone III a cattedrali, chiese, monasteri, istituti diaconali facendo luce su una realtà di cui spesso sono rimaste poche tracce<sup>33</sup>.

Si può affermare, inoltre, che i monasteri influenzarono lo sviluppo topografico della città attraverso le concessioni di terre ai cittadini ad uso abitativo, attirando popolazione in luoghi scarsamente abitati, ma chiaramente non in maniera intenzionale e omogenea. Essi si concentravano sull'Aventino, sul Celio, nel Suburbio, e in special modo a Trastevere; mentre erano quasi del tutto assenti nel Palatino, la zona monumentale ormai disabitata che ospitava solamente il monastero di S. Cesareo in *Palatio*<sup>34</sup>; allo stesso modo il Campidoglio, non ancora urbanizzato, ospitava solo il monastero di S. Maria<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Afferma I. Lori Sanfilippo, *I possessi romani*, op. cit., p. 39: «Le nostre tre abbazie, non legate in alcun modo all'ambiente cittadino, trovano difficoltà ad integrarsi nella realtà contemporanea: si nota allora il loro scomparire da Roma, mentre altre comunità religiose iniziano la loro ascesa».

<sup>33</sup> Molto utile il volume dal titolo *Christiana loca – Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio*, cat. della mostra, (Roma, 5 settembre – 15 novembre 2000), a cura di L. Pani Ermini, Roma, 2000.

<sup>34</sup> A. Augenti, *Il Palatino nel Medioevo: archeologia e topografia (secoli VI-XIII)*, Roma, 1996.

<sup>35</sup> Roma si trovava divisa in quattordici rioni, ma questi non traevano origini né dalle quattordici *regiones* dell'età augustea né con le sette regioni ecclesiastiche menzionate nel *Liber Pontificalis* dall'alto medioevo. Pare più probabile che tale divisione derivi da una ripartizione assai antica, risalente forse al periodo bizantino del VII secolo, quando i cittadini si organizzarono militarmente in distretti difensivi. Da allora sembra che ciascun rione abbia avuto le sue insegne, la sua milizia e il suo rappresentante.

### *La cristianizzazione di Trastevere e dell'Aventino: due casi di ascesa monasteriale*

Nel corso dell'XI e del XII secolo Trastevere ospitava un ingente numero di monasteri e di piccoli cenobi posti a distanza ravvicinata l'uno dall'altro in maniera piuttosto singolare se si considera la presenza a quel tempo di ampi spazi verdi, di campi e di rovine. La cristianizzazione del quartiere non è stata ancora totalmente studiata perché mancano dati archeologici completi e la gran parte delle trasformazioni avvenute alla fine dell'Ottocento non sono state documentate se non attraverso brevi resoconti. Così quello che era stato portato alla luce durante la costruzione di Viale Trastevere venne soltanto ricordato in brevi note su riviste locali per essere completamente dimenticato una volta finiti i lavori.

Una prima menzione pre-costantiniana di un luogo di culto cristiano è contenuta nella vita di Callisto (218-222) del *Liber Pontificalis* dove si apprende dell'esistenza di una *basilicam transtiberim* forse localizzata nella *domus* visitata dal papa, anche se non è possibile indicare con certezza l'ubicazione della basilica<sup>36</sup>. Risale, invece, al tempo di Giulio I (337-352) la menzione della *basilicam trans tiberim regione XIV iuxta Callistum* nel Catalogo Liberiano che ignoriamo se sia da identificare con quella intitolata a Callisto oppure, come il termine *iuxta* sembra suggerire, soltanto vicina a quest'ultima.

Nel 595 abbiamo un'unica firma per il *titulus sancti Iulii et Callisti* il che fa pensare all'esistenza di una sola basilica che porti questo nome. Nel V secolo è possibile aggiungere due nuovi *tituli* al sistema ecclesiale di Trastevere: il primo dedicato a Cecilia, l'altro a S. Crisogono. Già a questa data scaturisce una considerazione di una certa importanza: non tutto il quartiere è interessato dal processo di cristianizzazione, ma una regione ben definita, compresa tra l'Aurelia Vetus e l'asse parallelo di Via delle Fratte che si congiungono alle falde del Gianicolo. Di queste due antiche basiliche non possediamo soltanto una menzione documentaria, ma alcuni resti archeologici che attestano la loro fase di origine.

Nel caso di S. Cecilia gli scavi hanno accertato l'esistenza di una chiesa sotterranea, ancora visibile sotto l'attuale rifacimento, attraverso il rinvenimento del battistero. Anche se

---

<sup>36</sup> Per questo e per numerosi altri riferimenti che seguiranno si veda: P. Guerrini, *Le chiese e i monasteri del Trastevere: cronologia e topografia*, in *Ecclesiae urbis*, Atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV-X secolo), Roma, 4/10 settembre 2000, a cura di Federico Guidobaldi e Alessandra Guiglia Guidobaldi, III voll., Città del Vaticano, 2002, pp. 377-396. Utile per un inquadramento generale, aggiornato sulle principali novità emerse dalle campagne di restauro della Soprintendenza Archeologica di Roma *Monasteri e diaconie tra l'età tardoantica e l'alto medioevo*, Roma Archeologica. Guida alle antichità della città eterna, itinerari 25/26, Roma, 2005.

nient'altro è sopravvissuto della chiesa paleocristiana il fatto che il *Liber Pontificalis* ricordi che Pasquale I nel rifacimento carolingio costruì l'aula *in eodem loco* della precedente, è una conferma dell'esistenza della chiesa primitiva. Diverso è il caso di San Crisogono dove rimane conservata per buona parte la chiesa altomedievale al di sotto dell'attuale edificio: una *domus* romana del IV secolo è stata riutilizzata per costruire una *domus ecclesiae* nel V, mentre un rifacimento del tempo di Gregorio III (731-743) ha modificato la zona absidale. L'alta concentrazione di popolazione ha un ruolo non trascurabile nell'aver accelerato il processo di costruzione di ospizi ed ospedali con funzioni assistenziali: S. Crisogono e S. Cecilia sono una precoce attestazione di *tituli* con strutture annesse per svolgere quest'uso ed intorno ad essi, insieme a Santa Maria in Trastevere, si ricostituirà sempre la struttura del rione nonostante i danni e le distruzioni subite nel corso dei secoli

Fra il VI e il VII secolo si colloca la fondazione delle chiese di S. Bonosa e di SS. Ciro e Giovanni. La prima non esiste più, perché demolita nel 1888 durante i lavori per la realizzazione del viale, ma l'Armellini, che poté fare dei sopralluoghi in quel sito, individuò resti di strutture databili, a suo parere, tra l'VIII e il IX secolo. Sembra difficile però far risalire a questa data la fondazione della chiesa e meglio ipotizzarla al VI-VII secolo. Anche per la chiesa dei SS. Ciro e Giovanni, ritrovata nel 1621 nell'isolato tra via dei Salumi e via dei Genovesi sembra accordarsi una datazione al VII secolo, in coincidenza con l'invasione araba del 648, a seguito della quale molti profughi si rifugiarono a Roma. Al VII secolo pare risalire la chiesa, ora scomparsa, di S. Lorenzo in Janiculo, mentre quella dei SS. Giovanni e Paolo, nota attraverso la menzione nel codice di Einsieden, dovrebbe risalire all'VIII secolo. Sembra chiarirsi, a questa data, la distribuzione degli edifici ecclesiastici nel quartiere: la maggior parte degli edifici si collocano sulla Via Aurelia che conduceva ai santuari martiriali e ai cimiteri di questa parte della città (fig. 1a).

È a partire dal IX secolo che iniziano ad essere menzionati i monasteri adiacenti a complessi ecclesiastici. Oltre al caso di S. Pietro in Montorio al Gianicolo, ricordato a metà del IX secolo nel *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis* come monastero, ben maggiore interesse riveste per noi il titolo di San Crisogono, che ai tempi di papa Gregorio III, vede la fondazione del monastero dei santi martiri Stefano, Lorenzo e Crisogono<sup>37</sup>. Un altro monastero di notevole importanza per la storia religiosa di Trastevere è, senza dubbio, quello dei SS.

---

<sup>37</sup> G. Ferrari, *Early Roman Monasteries*, op. cit., pp. 92-95; L. Pani Ermini, *Testimonianze archeologiche di monasteri a Roma nell'altomedioevo*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 104, 1981, pp. 25-45; R. Gregoire, *Monaci e monasteri in Roma nei secoli VI-VIII*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 104, 1981, pp. 5-24.

Cosma e Damiano in Mica Aurea, assai trasformato nel corso dei secoli<sup>38</sup>. Sotto l'attuale edificio sono stati individuati resti architettonici appartenenti ad una fase carolingia non meglio precisabile, attestata anche da alcuni documenti che parlano di una fondazione monastica già nei secoli VIII-IX. Le recenti ricerche di E. Hubert<sup>39</sup> sullo spazio urbano e abitativo romano tra X e XIII secolo hanno portato alla luce una serie impressionante di documenti che nominano il monastero come beneficiario di donazioni da parte di cittadini facoltosi e il suo frequente coinvolgimento in controversie legali per la divisione di appezzamenti, case e proprietà di vario genere.

Risale al tempo di Gregorio IV (827-844) la fondazione del monastero presso il *titulus* di S. Maria in Trastevere dedicato ai SS. Maria, Cornelio e Callisto<sup>40</sup>.

Nella seconda metà del X secolo emergono quattro nuovi edifici di culto e la riedificazione del monastero dei SS. Cosma e Damiano. Sappiamo dell'esistenza di una chiesa di S. Salvatore *de curtibus* da un documento di Giovanni XV (985-986), mentre della chiesa di S. Vito in Trastevere abbiamo notizie da Benedetto VI (973-974) e Giovanni XVI (977-988). Dalla bolla di Giovanni XVIII del 1005 veniamo a sapere che il monastero dei SS. Cosma e Damiano possedeva due oratori dedicati rispettivamente a S. Nicola e S. Lorenzo.

Oltre i casi sunnominati che continuavano in questi anni la propria vicenda storica, se ne affiancano altri la cui origine è scarsamente documentata. Tra questi una menzione particolare spetta al monastero di San Benedetto in Piscinula, posto in una posizione assai particolare, all'estremità di una piazza circondata da palazzi di una certa rilevanza architettonica ai bordi del fiume Tevere. La sua fondazione è connessa alla figura di San Benedetto - il *titulus* ne conserva infatti il ricordo - che, proprio nei luoghi poi divenuti *ecclesia*, avrebbe soggiornato durante la sua giovinezza. Il piccolo cenobio si trova quasi in asse alla chiesa di San Bartolomeo all'Isola Tiberina, che allora ospitava negli ambienti ad esso adiacenti un importante monastero benedettino.

Diverso è il caso dell'Aventino, che sovrasta al di là del Tevere proprio la *regio* di Trastevere. L'Aventino, infatti, con la sua posizione elevata, costituì sempre una roccaforte naturale e allo

---

<sup>38</sup> J. Barclay Lloyd, K. Bull Simonsen Einaudi, *SS. Cosma e Damiano in Mica Aurea. Architettura, storia e storiografia di un monastero romano soppresso*, Roma, 1998.

<sup>39</sup> E. Hubert, *Espace urbain et habitat à Rome du X siècle à la fin du XIII siècle*, Roma, 1990.

<sup>40</sup> H. Geertman, *La data della costruzione del monasterium SS. Cornelii et Callisti in Trastevere e della confessione anulare nella basilica di S. Maria in Trastevere*, in «Rivista di archeologia cristiana», LV, 1979, pp. 349-352.



stesso tempo fu una zona intensamente abitata in epoca romana<sup>41</sup>. Il colle era compreso nelle mura del VI secolo a.c., attribuite dalla tradizione a Servio Tullio, la cui esistenza è oggi attestata grazie al rinvenimento, sotto la chiesa di S. Sabina, di tre tratti di fortificazione a blocchi. Ma per un lungo periodo, prima dell'età imperiale, e in particolare dell'intervento di Augusto, esso risultava escluso dal pomerio e nonostante la presenza di templi importanti, come quello dedicato a Minerva, Mercurio, Cerere e Vertumno, aveva un carattere di extraterritorialità. Con l'inserimento nella *XIII regio* decisa dall'imperatore Claudio, il colle perde la sua vocazione più popolare e diventa una delle residenze privilegiate delle famiglie patrizie, fra cui, per importanza, occorre ricordare almeno quella di Licinio Sura, che Marziale ricorda sul ciglio settentrionale dell'Aventino, sovrastante il Circo Massimo, i cui resti sono stati individuati nelle strutture abitative sottostanti la chiesa di Santa Prisca. Proprio la tipologia della *villa* e il carattere di quartiere riservato alle classi più elevate devono avere indotto Alarico nel 410 a compiere ingenti distruzioni in quest'area, se diamo credito alle osservazioni del Lanciani, che notò, durante gli scavi, come la maggior parte dei resti delle *domus* recavano segni di incendio<sup>42</sup>.

Le ricerche archeologiche non hanno condotto a una ricostruzione sistematica della topografia aventinese, ciò nonostante è stato possibile individuare la posizione di alcuni edifici antichi, altri sono noti solo dalle fonti. Da questi si può dedurre che l'Aventino dovette essere uno dei luoghi d'elezione per il culto delle divinità orientali a Roma prima della penetrazione cristiana anche in virtù della sua collocazione al di fuori del pomerio. Esistevano, infatti, diversi santuari dedicati a dei asiatici, come quello a Giove Dolicheno, venuto alla luce negli anni Trenta nell'area circostante l'attuale via di S. Domenico<sup>43</sup> o il complesso isiaco scoperto in un edificio addossato ad una parte delle Mura serviane nell'area sottostante la basilica di Santa Sabina, al cui interno sono state rinvenute pitture di soggetto sacro. Tra la fine del II e l'inizio del III secolo d.C. si data, invece, la costruzione del mitreo al di sotto della chiesa di Santa Prisca.

In epoca romana l'area era nota per la sua area salubre e per gli edifici termali, fama che conserverà per tutto il medioevo: oltre alle celebri terme di Caracalla, poste alle pendici del colle, i Cataloghi Regionari annoverano sessantaquattro *balnea* nella *regio* e menzionano con

---

<sup>41</sup> È un'utile sintesi sulle trasformazioni urbanistiche di Roma, con incursioni nella storia sociale, il libro di T. Magnuson, *The urban transformation of medieval Rome, 312-1420*, Stockolm, 2004, in part. pp. 88-124.

<sup>42</sup> R. Lanciani, *The Destruction of Ancient Rome*, New York, 1899, p. 58

<sup>43</sup> P. Chini, *Il santuario di Giove Dolicheno*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000-20 aprile 2001), a cura di S. Ensoli ed E. La Rocca, Roma, 2000, pp. 288-294 con ampia nota bibliografica sull'origine del culto.

precisione le terme *Suranae* e *Deicianae*, poste sull'area centrale dell'altipiano tra le chiese di Sant'Alessio, Santa Sabina e Santa Prisca.

Dopo il sacco dei Goti e la quasi totale distruzione del colle, l'Aventino, con le sue vaste aree verdi, perse la propria vocazione residenziale e già nell'alto medioevo cominciò ad essere sede di chiese titolari e monasteri benedettini. È il caso di Santa Sabina, fondata nel 425 da Pietro D'Illiria su un *titulus Sabinae* e restaurata da Leone III nell'VIII secolo, forse la chiesa più rilevante anche per la ricchezza delle opere in essa contenute, a cui si affiancò il convento domenicano istituito dallo stesso San Domenico; della basilica dei SS. Bonifacio e Alessio, di cui ci occuperemo in seguito in maniera esaustiva, con il suo cenobio al centro della Riforma cluniacense promossa nel X secolo da Alberico; il complesso dell'ordine dei Cavalieri di Malta, che occupa un'area di un monastero benedettino del X secolo e di cui rimane come testimonianza lo splendido altare in pietra all'interno della chiesa frutto del rifacimento di Piranesi; ed infine scendendo verso il cosiddetto piccolo Aventino si giunge a S. Prisca, costruita nel V secolo, restaurata prima da Adriano I nel 772 e in seguito da Pasquale II, che oggi non conserva più traccia del suo aspetto medievale.

Pur nella brevità di questi accenni topografici, emerge come il profilo urbanistico del colle sia andato modificandosi nel corso dell'alto medioevo, fino ad assumere una connotazione fortemente monastica, i cui principali edifici si concentrano nella parte a ridosso del Tevere, nel lato che guarda verso Trastevere.

Se per tutto il X e l'XI secolo l'Aventino fu sede privilegiata di residenze nobiliari e, come vedremo in seguito, del palazzo dell'imperatore Ottone III, con il sacco di Roberto il Guiscardo l'area venne di nuovo abbandonata e solo i grandi monasteri rimasero a dominare la collina, insieme a sporadiche abitazioni e ad una residenza papale, il cosiddetto *castra Savelli*, un palazzo fortificato costruito su preesistenze romane, prima dimora del pontefice e poi struttura difensiva.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Su quest'ultimo importante e raro monumento di architettura civile riconducibile all'intervento di Papa Onorio IV, posto vicino alla chiesa di Santa Sabina, dove sorge l'odierno Giardino degli Aranci e la cui storia architettonica è oggi ricostruibile solo in parte dato lo stato di conservazione del sito, si legga P. Y. Le Pogon, *Cantieri e residenze dei papi nella seconda metà del XIII secolo. Il caso del «Castello Savelli» sull'Aventino*, in *Domus et splendida palatia. Residenze papali e cardinalizie a Roma fra XII e XV secolo*, a cura di A. Monciatti, Pisa, 2004, pp. 77-87.

## **Il significato dell'appartenenza monastica per lo studio della pittura romana**

La grande epoca delle trasformazioni nel tessuto monastico romano si può individuare nel X secolo quando l'abate Oddone di Cluny, per volere di Alberico II, visita più volte la città e introduce norme di vita comunitaria più rigorose nei monasteri<sup>45</sup>. La riforma cluniacense interessa cenobi di grande importanza già esistenti come S. Paolo e S. Lorenzo fuori Le Mura, che diventano il fulcro del movimento, ma rappresenta una spinta propulsiva generalizzata per la creazione di nuovi monasteri, come avviene a Trastevere per i SS. Cosma e Damiano in Mica Aurea, e sancisce il passaggio di numerose diaconie in abbazie, tra le altre quella di S. Bonifacio e Alessio.

Nell'XI e nel XII secolo i monasteri romani diventano parte attiva della Riforma ecclesiastica avviata da Leone IX: a capo dei più importanti cenobi, come abbiamo visto in precedenza, ci sono spesso abati che passeranno ad occupare ruoli di primo piano nella curia papale, anche se in altri casi, si limiteranno ad assumere la cura d'anime nella *regio* di appartenenza, fino a far acquistare, al proprio cenobio una valenza parrocchiale.

I monasteri sono dunque parte attiva della vita religiosa e culturale romana, non sono strutture ecclesiastiche isolate ed auto sufficienti che partecipano di problematiche esclusive in rapporto alla casa madre, condividono le contraddizioni e le lotte di potere all'interno della chiesa e sono, nella maggior parte dei casi, attivi sostenitori del papato. Quest'ultimo dato, in apparenza scontato, rappresenta un elemento di distinzione importante per capire lo *status* dei cenobi a Roma rispetto alle altre città italiane, in quanto l'elevato numero e le funzioni alternative a quelle di un semplice *titulus* li rendeva un interlocutore e uno strumento privilegiato per le strategie della chiesa romana; molti di questi cenobi si trovavano sulle più importanti vie di pellegrinaggio che collegavano le basiliche cittadine tra di loro, con le basiliche *extra moenia* e quelle *ad martyres* e partecipavano come mete di primo piano nelle liturgie stazionali.

---

<sup>45</sup> Sulla Riforma cluniacense a Roma si veda: Gregorovius, *Storia della città di Roma nel Medioevo*, nuova ediz. a cura di L. Trompeo, VIII voll., Roma, 1988 (I ed. ita. III voll., Milano, 1973), VI, pp. 302-313; L. Duchesne, *Les premiers temps de l'Etat Pontifical*, Paris, 1904, (I ed. it. *I primi tempi dello Stato Pontificio*, Torino, 1967), pp. 334-335; G. Antonelli, *L'opera di Oddone di Cluny in Italia*, in «Benedictina», 4(1950), pp. 19-40; G. Ferrari, *Early roman monasteries*, op. cit., pp. IX-XX e 363-376; B. Hamilton, *The monastic revival in Tenth Century Rome*, in «Studia monastica», 4(1962), pp. 35-58; G. Penco, *Storia del monachesimo in Italia dalle origini alla fine del Medioevo*, Milano, 1983, pp. 179-183 e G.M. Cantarella, *Cluny*, Roma-Bari, 2005<sup>2</sup>.

Nella difficile definizione della pittura romana del XII secolo la cosiddetta civiltà monastica gioca un ruolo importante in quanto, gli abati e i religiosi di maggior spicco furono committenti, realizzatori, teorizzatori e fruitori di opere d'arte che adornavano i loro cenobi.

Anche se l'analisi di tali opere è stata spesso condotta separatamente dal monumento da cui provenivano, è indubbio che l'appartenere ad un monastero piuttosto che ad un altro deve aver rappresentato una differenza, per visibilità, prestigio e intenzioni artistiche.

Il dibattito della critica si è concentrato sul sistema di anticipazione e intercettazione di novità tra i due poli di Roma e Montecassino, che grazie alla figura dell'abate Desiderio diventa un luogo di promozione di opere d'arte con la creazione di una grande basilica e il suo arredo architettonico ispirato all'antico, che ha la valenza autorevole di un ritorno alle origini della spiritualità cristiana<sup>46</sup>. Un luogo di indagine privilegiato per precisare rapporti e influenze reciproche tra i due centri è stato individuato nella basilica inferiore di San Crisogono, dove affreschi di iconografia benedettina e agiografica sono in rapporto con la produzione libraria dello *scriptorium* desideriano e in particolare con il codice più lussuoso commissionato da Desiderio per la consacrazione della nuova basilica, il Vat. Lat. 1202<sup>47</sup>. Ma se il confronto iconografico può a ragione far pensare ad un rapporto diretto tra i due complessi, lo stile delle pitture rimanda piuttosto ad una tradizione figurativa tutta interna a Roma, certo non immune da apporti di matrice bizantina.

Gli studiosi si sono interessati al problema dell'esistenza di un'arte benedettina, un problema significativo, ma mal posto e privo di soluzione<sup>48</sup>. Appare, infatti, impossibile distinguere tra arte medievale e arte benedettina *strictu sensu*, riconoscerne caratteristiche specifiche che la

---

<sup>46</sup> Per la dibattuta questione dell'arte della Riforma si vedano Hélène Toubert, *Un art dirigé – Réforme grégorienne et iconographie*, Paris 1990, (ora *Un'arte orientata – Riforma gregoriana e iconografia*, a cura di Lucinia Speciale, Milano 2001) e *Desiderio da Montecassino e l'arte della riforma gregoriana*, a cura di Faustino Avagliano, Montecassino 1997 da cui risalire alla precedente bibliografia.

<sup>47</sup> *Das Lektionar des Desiderius von Montecassino cod. Vat. lat. 1202. Ein meisterwerk italienischer Buchmalerei des 11. Jahrhunderts. Wissenschaftlicher Ergänzungsband zur Faksimileausgabe des Codex Benedictus, Vat. lat. 1202*, hrsg. von B. Brenk, Darmstadt 1987; *L'età dell'abate Desiderio*, I, *Manoscritti cassinesi del secolo XI*, a cura di S. Adacher e G. Orofino, Catalogo della mostra, Montecassino 1989; B. Brenk, «Il significato storico del Lezionario di Desiderio Vat. Lat. 1202», in *La decorazione libraria*, op. cit., pp. 25-39; F. Newton, *The Scriptorium and Library at Monte Cassino, 1058-1105*, Cambridge 1999 e L. Speciale, *Il ciclo benedettino del Lezionario Vat. Lat. 1202 e i suoi modelli*, in *Medioevo: i modelli*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma (27 settembre – 1 ottobre 1999), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2002, pp. 673-681.

<sup>48</sup> Per un primo inquadramento del problema si legga la voce *Benedettini, pittura, miniatura e arti suntuarie* di G. Orofino, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, 1993, pp. 346-355.

rendano riconoscibile al di là dei confini geografici per un'intrinseca appartenenza al mondo cenobitico, come teorizzato da una parte della storiografia fino alla metà del secolo scorso<sup>49</sup>. Non è inutile, d'altra parte, indagare i percorsi di trasmissione di determinati modelli figurativi, le ragioni e i possibili fautori di tali scambi in ambiti ben precisi e delimitati sia per cronologia che per territorio<sup>50</sup>. Non può esistere, infatti, una relazione meccanica tra monasteri benedettini e committenza artistica<sup>51</sup>, però è vero che a Roma e nel Lazio, nel periodo della Riforma gregoriana, in parte per i motivi storici che abbiamo in precedenza discusso in parte per il succedersi di personalità di rara influenza e cultura, come Desiderio, prima abate di Montecassino e poi pontefice con il nome di Vittore III, Pasquale II, e Callisto II, si può notare una singolare coincidenza tra l'ideologia della riforma e la sua traduzione figurativa, attraverso la ripresa di schemi narrativi e di un repertorio ornamentale della tradizione paleocristiana teso ad esaltare il ritorno all'*ecclesiae primitivae formae*.

Accanto a laici, imperatori e papi tra i committenti di opere d'arte, la Riforma vede i monasteri tra i principali promotori: i preziosi manoscritti che uscivano dagli *scriptoria* cittadini rappresentano senza dubbio la forma artistica privilegiata per i benedettini, l'arte del libro in cui si uniscono, in uno stesso mezzo, la parola divina e la sua rappresentazione in maniera sintetico-figurale<sup>52</sup>. Basti pensare che il probabile centro di produzione delle Bibbie

---

<sup>49</sup> C.L. Ragghianti, *La questione della "pittura benedettina"*, in *L'arte in Italia*, II, Roma, 1968, pp. 801-819; J. Leclercq, *Y a-t-il une culture monastique? In Il monachesimo nell'Alto Medioevo e la formazione della civiltà occidentale* (IV Settimana di Studio del Centro Internazionale di Studio dell'Alto Medioevo, Spoleto, 1956), Spoleto, 1957, pp. 339-356.

<sup>50</sup> Già Garrison si era interessato all'argomento, con riflessioni importanti: *Contribution to the History of Twelfth Century Umbro-Roman Painting; Part I: Synthesis*, in *Studies in the History of the Medieval Italian Painting*, IV voll, 1953-62, Firenze, 1955, II, pp. 21-44, pp. 79-80; C. Bertelli, *San Benedetto e le arti in Roma: pittura*, op. cit, pp. 271-302 in cui l'autore traccia un primo importante profilo dell'arte romana precedente e posteriore la Riforma; E. Kitzinger, *The first Mosaic Decoration of Salerno Cathedral*, in «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik», XXI (1972), pp. 149-162; Idem, *The Gregorian Reform and the Visual Arts: a problem of method*, in «Transactions of the Royal Historical Society», 1972, 22, pp. 87-102.

<sup>51</sup> Afferma A.M. Romanini «L'arte "benedettina" diventa una formula accettabile solo se, abbandonata come aprioristica categoria di giudizio, si applichi a fenomeni "storicizzati", ossia innestati nella cultura del loro tempo e del loro luogo, e di cui d'altra parte si possa riconoscere la specificità in una precisa rispondenza con le motivazioni religiose e politiche dell'Ordine – di una singola abbazia o di una singola personalità – in un particolare momento storico», in A.M. Romanini, M. Righetti Tosti Croce, *Monachesimo medievale e architettura monastica*, in *Dall'eremo al cenobio. La civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, Milano, 1987, pp. 425-485.

<sup>52</sup> v. P. Supino Martini, *Itinerario monastico in area romanese*, in *I luoghi della memoria scritta. Manoscritti, incunaboli, libri a stampa di Biblioteche Statali Italiane*, a cura di G. Cavallo, Roma, 1994, pp. 49-56.

Atlantiche, strumento privilegiato per la diffusione delle idee riformate, è localizzabile in un monastero, quello di San Giovanni in Laterano<sup>53</sup>. Ma non bisogna dimenticare il forte sviluppo impresso alla decorazione ad affresco in questo stesso periodo di tempo, che fu senza dubbio uno dei mezzi espressivi più utilizzati dagli artisti del tempo.

Un elemento da tenere in considerazione è il fatto che alcune tra le pitture più importanti e note del periodo, che costituiscono i capisaldi per una ricostruzione della storia pittorica romana tra XI e XII secolo, sono ubicate in chiese annesse a monasteri – basti pensare ai cicli di San Clemente, di San Crisogono o di San Giovanni a Porta Latina – e che tale appartenenza può rappresentare un punto di vista privilegiato per rintracciare possibili rapporti tra committenti e opere, ma anche i motivi della preferenza dell'impiego di una tecnica piuttosto che di un'altra o della mobilità delle botteghe degli artisti.

Le pagine che seguono sono il tentativo di confrontarsi con il problema della definizione della pittura romana del XII secolo prendendo in considerazione alcuni cicli di difficile lettura, spesso citati come elementi fondanti di tale percorso senza però essere stati oggetto di un'indagine approfondita o, all'opposto, attribuiti con diffidenza all'ambito della Riforma<sup>54</sup>.

Il passaggio al 1100 segna un periodo particolarmente arido di documentazione per quanto riguarda le vicende artistiche di Roma, a discapito di una maggiore quantità di fonti storiche a disposizione. Esistono casi eclatanti in cui si possiedono notizie sufficienti per elaborare ipotesi di committenza e griglie cronologiche ristrette, altri dove gli storici dell'arte sono riusciti a ricostruire il contesto di appartenenza e le coordinate di riferimento attraverso un'analisi a tutto campo delle evidenze archeologiche e dei dati storici come nel mosaico della basilica superiore di San Clemente, del ciclo della navata maggiore di S. Maria in Cosmedin o di quello, ormai perduto, nel patriarcio lateranense ad opera di papa Callisto II. Anche per la basilica di Santa Croce in Gerusalemme e per la chiesa di San Nicola in Carcere, testimonianze di grandi cicli ad affresco, ormai ridotti a frammento, la decorazione superstite,

---

<sup>53</sup> La proposta avanzata da Paola Supino Martini (*La scrittura delle Scritture (sec. XI-XII)*), in «Scrittura e Civiltà», XII (1988), pp. 101-118; Idem, *Origine e diffusione della Bibbia Atlantica*, in *Le Bibbie Atlantiche*, op. cit., pp. 39-43) è stata accolta dai principali studiosi dell'argomento e comunque a tutt'oggi rimane l'unica ipotesi proposta e supportata da valide argomentazioni.

<sup>54</sup> L'avvertimento più volte lanciato da Bruno Toscano sull'insidia rappresentata dalla scarsità di documentazione per taluni ambiti artistici che porta ad associare e confrontare ogni ritrovamento con quanto si conosce senza mai ipotizzare che quanto è estraneo all'esistente può essere coevo, ma espressione di un maestro diverso è assai valido per il caso della pittura romana v. B. Toscano, *Vademecum per una storia dell'arte che non c'è*, in «Roma moderna e contemporanea», 6.1998(1999) No. 1/2, pp. 15-33.

pur separata dal contesto di appartenenza, è stata ancorata a riferimenti cronologici indiretti provenienti dalle biografie dei possibili abati o cardinali committenti.

Se da una parte il XII secolo artistico può essere visto come una continuazione delle tendenze sperimentate a partire dalla seconda metà dell'XI secolo – e ne vedremo nei capitoli che seguono una prova ulteriore – dall'altra è possibile notare un incremento di rappresentazioni esplicite di tematiche politiche, in concomitanza con la seconda fase della Riforma, che vede inasprirsi i conflitti tra autorità papale e potere imperiale<sup>55</sup>.

All'interno di una delle *regiones* più dense di diaconie e monasteri come Trastevere, il caso specifico di San Benedetto in Piscinula evidenzia che anche un piccolo cenobio poteva essere al centro di legami culturali significativi e di una rete di relazioni assai vasta, come dimostra il ciclo di affreschi che si disponeva al suo interno di cui sopravvivono solo poche scene. Sebbene la chiesa sia sempre stata molto citata negli studi recenti dedicati alla storia dell'arte romana della Riforma, le trasformazioni avvenute alla fine dell'Ottocento hanno finora impedito indagini appropriate riguardo alla fase medievale, rimasta in gran parte oscura.

Diverso è il caso del cenobio dei SS. Bonifacio e Alessio, il quale è stato più volte identificato come la fonte originaria del primo ciclo iconografico dedicato a Sant'Alessio, in virtù dell'intitolazione e dell'origine della basilica. All'interno della cripta un ciborio dipinto, fino ad oggi poco considerato, è forse riconducibile ad una fase intermedia della storia medievale del monastero: sarebbe cioè da considerarsi parte del nucleo di pitture scaturite dalla committenza degli abati riformatori, piuttosto che in connessione con il pontificato di Onorio III.

Riconsiderare la pittura del XII secolo sotto la lente della committenza monastica può aiutare a rendere meno isolate queste emergenze artistiche, per riportare alla luce legami sopiti tra le opere e indagare più in profondità i percorsi di una storia pittorica che si configura dalle caratteristiche piuttosto incerte. D'altra parte poco dopo l'Anno Mille, il monaco benedettino Arnoldo di S. Emmeran, nel suo libro *De Miraculis*, affermava che la grandezza di Roma risiedeva nel gran numero di chiese e monasteri che la adornavano, ben venti monasteri femminili e sessanta maschili: «Haec autem, id est Roma, eo quod et ipsa olim sequeretur diabolicum errorem et omnium malorum confusionem, ut beatus Petrus testatur, sortita Babylonis nomen, et ob potentiam imperii tunc vocata domina mundi. Sed postea per eundem

---

<sup>55</sup>M. Stroll, *Symbols as power: the papacy following the investiture contest*, Leiden, 1991. Importanti osservazioni anche in G.B. Ladner, *Terms and Ideas of Renewal in the twelfth century*, in *Images and Ideas in the middle ages*, Roma, 1983, II voll., I, pp. 687-726 (prima pubblicato in *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Cambridge, Mass. 1982, pp. 1-33).

apostolum et per successores illius humiliata sub potentia Christi, ex civitate diaboli facta est civitas Dei; quae in tantum excrevit in divino cultu, ut pro ruinis murorum et veterum fanorum surgant cotidie innumera aedificia ecclesiarum sive monasteriorum. E quorum incredibili numero, ut audivi a quodam sene, qui se dixit nutritum fuisse in eadem civitate, viginti possidentur a sanctimonialibus, quadraginta a monachis, sexaginta a canonicis; exceptis his, quae extra civitatem sunt, et aliis ecclesiis sive capellis, quae in urbe habundant». <sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Arnoldus praepositus S. Emmerani Ratisbonensis, *De miraculis beati Emmeranni liber unus et de memoria beati Emmeranni liber alter*, in M.G.H., *Scriptores*, a cura di G. Wairz, Hannoverae, 1841, pp. 543-574, p. 567.



## Capitolo II

### La chiesa e il monastero di San Benedetto in Piscinula

#### *San Benedetto in Piscinula: un monastero medievale tra realtà e leggenda*

«Quindi si passa alla Parrocchiale di S. Benedetto in Piscinula detta corrottamente in Piscivola, edificata all'estremità di un vasto palazzo, che l'antica famiglia Anicia aveva nel quartiere. Giace qui sepolto dalla parte del Vangelo senza veruna memoria, Costantino Gaetano, monaco benedettino assai dotto, il quale morì nel 1650 in età d'anni 84, ed aveva una buona biblioteca di Manoscritti, collocata già nel vicino Ospizio de' Benedettini Oltremontani presso la chiesa di S. Cecilia e poi trasferita altrove». Con queste poche parole, l'abate Ridolfino Venuti inserisce nella sua descrizione di Roma<sup>57</sup>, la chiesa di San Benedetto in Piscinula, fornendoci una delle rare testimonianze storiche sull'edificio. Non tralascia di menzionare le sue antiche origini – l'appartenenza alla famiglia degli Anici da cui discendevano, secondo una lunga tradizione<sup>58</sup>, sia Gregorio Magno che San Benedetto – ma non riserva alcuna nota alla chiesa ed alle sue opere d'arte: l'attenzione dell'abate è tutta rivolta al ricordo del dotto religioso Costantino Caetani che qui ebbe la sua sepoltura. Nonostante la laconicità di questa notizia l'autore offre al lettore un'importante chiave di lettura: attraverso Caetani, la cui storia personale si intreccia a quella della chiesa, è possibile ricostruire una parte delle vicende del monastero.

A dispetto della posizione urbanistica centrale, nel cuore del quartiere di Trastevere, la chiesa ha ricevuto, infatti, una scarsa attenzione da parte degli studiosi tanto da divenire, di fatto, sconosciuta alla storiografia artistica.

L'origine medievale della chiesa di San Benedetto in Piscinula risulta evidente fin dall'impianto architettonico, ma pesanti restauri hanno alterato la struttura e disperso le opere in essa contenute, cosicché non è facile scorgere nelle attuali sembianze le vestigia di un

---

<sup>57</sup> R. Venuti, *Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma antica e moderna*, 1767, Roma, II, pp. 1025-26. Per un inquadramento dell'opera dell'abate cortonese si veda la scheda di Ebe Antetomaso in *Il Settecento a Roma*, (Roma, Palazzo Venezia 10 novembre 2005-26 febbraio 2006), catalogo della mostra a cura di A. Lo Bianco e A. Negro, Milano, 2005, p. 307.

<sup>58</sup> Per la vasta bibliografia antica rinvio al classico volume di A. Potthast, *Bibliotheca historica medii aevi*, voll. II, pp. 1201-1202; per la vita del santo la letteratura è vastissima, mi limito a citare qualche profilo da cui risalire a più ampia bibliografia: T. Leccisotti, s. v. *Benedetto, santo, fondatore dei Benedettini*, in *Enciclopedia cattolica*, voll. II, Roma, 1949, coll.1251-1262; A. Lentini, *Benedetto da Norcia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, II, coll. 1104-1171, Roma, 1962; F. Nuzzaco, *San Benedetto. I tempi. L'opera*, Roma, 1971.

importante monastero benedettino. Uniche testimonianze dell'antico passato, menzionate negli studi sulla pittura medievale romana, sono le poche scene superstiti di un più ampio ciclo ispirato alle storie testamentarie che comprende i resti di un Giudizio Universale, un'iconografia assai rara in complessi pittorici cittadini.

La scarsità di notizie documentarie e la frammentarietà della documentazione pittorica non hanno contribuito a delineare un profilo coerente, piuttosto ne hanno accentuato l'isolamento. In realtà San Benedetto si inserisce in un contesto urbanistico assai ricco che vede il piccolo cenobio competere con i grandi monasteri di più antica fondazione dedicati a Santa Cecilia, San Crisogono e a Santa Maria in Trastevere, la cui vicinanza non deve essere risultata ininfluente. Occorre presupporre che il *titulus* fu amministrato, o almeno tenuto in grande considerazione, da un personaggio autorevole che fece realizzare in questa chiesa di modeste dimensioni un ciclo alquanto imponente e aggiornato sulle principali novità presenti a Roma al tempo della Riforma gregoriana. Sull'identità di tale committente non esistono, al momento, possibili congetture.

Lo stato conservativo assai compromesso, sia degli affreschi che dell'architettura della chiesa, già modificata alla fine del Cinquecento e in seguito da un intervento ottocentesco, ha indotto gli studiosi che si sono interessati alle pitture a non spingersi molto oltre la semplice citazione, anche perché senza un serio lavoro sulla struttura dell'edificio era difficile valorizzare e storicizzare anche i resti pittorici, che da soli non potevano bastare alla comprensione della fase medievale della chiesa.

Un inaspettato restauro, cominciato nell'aprile del 2004, ha offerto la possibilità di porre fine a questa situazione di incertezza e al degrado della struttura architettonica, prima attraverso il rifacimento del tetto, proseguendo poi con un risanamento generale dell'edificio, che ha permesso un'indagine capillare di tutto il complesso conventuale. Il confronto tra le fonti da me rintracciate e i risultati che sono stati prodotti nei lavori tutt'ora in corso permettono oggi di restituire un'immagine più nitida del complesso.

A prima vista i pittori che realizzarono quest'opera non si distinguono certo per una spiccata originalità nell'elaborare soluzioni spaziali e scelte iconografiche, ma, ad un attento esame emergono variazioni rispetto agli schemi comuni e una grande attenzione al rapporto tra la decorazione ad affresco e l'architettura che la contiene.

Tra il 1678 e il 1687 i parroci Regolo Barili e Angelo Veraldi fecero costruire la grande porta dell'atrio, restaurare la chiesa e decorare con stucchi la facciata, già modificata rispetto a quella romanica che in origine era preceduta da un nartece. Nel 1721 la chiesa parrocchiale venne di nuovo rinnovata e in una casa della famiglia Mattei posta alla sinistra della chiesa,

per iniziativa di Don Emilio Lami, venne istituito un piccolo ospedale per la cura delle malattie cutanee. Leone XII dei Conti della Genga (1823-1829) nel 1824, in adempimento della bolla *Super Universam*, con cui veniva data esecuzione alla riforma delle circoscrizioni territoriali, soppresse la parrocchia, fece chiudere la chiesa ormai in rovina e trasferire tutti gli arredi nella Chiesa di Santa Maria della Pace, nel rione Parione. Per interessamento della nobile famiglia Massimo la chiesa venne radicalmente restaurata e dotata di una nuova facciata ad opera di Pietro Camporese il Giovane (1844). Agli inizi del Novecento i Lancellotti, discendenti dei Massimo, lasciarono al Vicariato il compito di occuparsi della chiesa che nel 1941 venne affidata alle suore del Carmelo.

### La struttura architettonica

L'edificio, fortemente rimaneggiato nel corso del XVII e XVIII secolo, è posto ad un angolo dell'omonima piazza in Piscinula, dall'andamento estremamente irregolare, su cui si affacciano palazzi di epoca medievale e rinascimentale – il più noto è Palazzo Mattei (fig. 3) – e case torri che denotano la ricchezza delle famiglie proprietarie<sup>59</sup>. Nonostante il carattere popolare di molte delle abitazioni dell'ansa sinistra del Tevere, questa piazza si caratterizza per la nobiltà delle sue costruzioni e rappresenta un luogo di incontro e di sosta ampio cui si accede all'improvviso dopo aver percorso un fitto intrico di strade. Tale assetto non corrisponde però alla situazione originaria della piazza, molto più stretta in origine – come si può osservare nella pianta del Falda del 1676 – ed è dovuto alla demolizione di un edificio di fronte a Palazzo Mattei su Via della Lungaretta alla fine dell'800.

La facciata che oggi vediamo realizzata da Pietro Camporese il Giovane<sup>60</sup> nel 1844 con le sue forme lineari e semplici non lascia immaginare la complessità dell'interno<sup>61</sup> (fig. 4). Il visitatore, varcato il portone d'ingresso, entra in un vestibolo, che non è altro se non l'antico nartece estremamente modificato nel corso del tempo. Sulle pareti, oggi intonacate,

---

<sup>59</sup> Il testo di E. Hubert, *Espace urban*, op. cit., in part. 169-261, si configura come strumento insostituibile per studiare le modalità di urbanizzazione e le tipologie abitative diffuse nel Medioevo; ID., *Ceti dirigenti e urbanizzazione (secoli XII- XIV)*, in *Roma medievale. Aggiornamenti*, a cura di P. Delogu, Firenze, 1988, pp. 167-173; sempre fondamentale di R. Krautheimer, *Roma. Profilo di una città, 312-1308*, Roma, 1981 (ed. or. Princeton, 1980); utili A. Katermaa-Ottela, *Le case torri medievali di Roma*, Helsinki, 1981 (*Commentationes Humanarum Litterarum*, 67), D. Manacorda, F. Marazzi, E. Zanini, *Sul paesaggio urbano di Roma nell'alto medioevo*, in *La storia dell'alto medioevo italiano (VI-X secolo) alla luce dell'archeologia*, Atti del convegno internazionale (Siena, 1992), a cura di R. Francovich e G. Noyé, Firenze, 1994, pp. 635-657 e il recente ed esauritivo L. Bianchi, *Case e torri medievali di Roma: documentazione, storia e sopravvivenza di edifici medievali nel tessuto urbano di Roma*, Roma, 1998.

<sup>60</sup> Sulla figura di questo architetto si veda G.L. Lerza, *Anticipazioni puriste di Pietro Camporese il Giovane: un inedito dell'Archivio de la Obra Pia de España*, in «Architettura», 1988, pp. 121-151.

<sup>61</sup> Per provare a ricostruire almeno mentalmente la facciata medievale della chiesa occorre tenere presente che durante i lavori di rifacimento a metà Ottocento il Camporesi, nel rompere il muro lateralmente alla porta di ingresso, trovò due colonne di granito, alte quanto l'apertura. Non le riutilizzò però nella nuova facciata, ma le trasportò al Porto di Ripetta, dove stava nel frattempo lavorando. Per un tentativo di ricostruzione del prospetto originario della chiesa e delle altre strutture medievali e per utili disegni ricostruttivi approntati dall'architetto si veda: L. Cesanelli, *S. Benedetto in Piscinula*, in «Capitolium», 10, 1934, pp. 299-308, in part. fig. a p. 303, dove le due colonne di granito vengono impiegate in uno schema che simula il portico nella sua condizione precedente al restauro. In effetti, fino alla data del rinvenimento, esse rimasero nascoste nella muratura del nartece.

appaiono lapidi commemorative di rifacimenti e restauri<sup>62</sup> (fig. 5), un'iscrizione indulgenziale risalente al pontificato di Pio IX (1854), e sul lato sinistro del portale d'ingresso all'aula liturgica un'immagine dipinta con la raffigurazione di *San Benedetto* della prima metà del XIII secolo qui sistemata dopo essere stata staccata e restaurata nel 1916<sup>63</sup>. Il santo, rappresentato a figura intera, appare barbato, con una mano a reggere il bastone e nell'altra il libro della Regola che è aperto sulle prime due pagine del Prologo, dove, in caratteri gotici, è riportato l'*incipit Ausculta, o fili, praecepta Magister* (fig. 8). Accanto a questo pannello sono visibili altri affreschi, solo in parte descialbati, tra cui un'altra figura di monaco – forse lo stesso San Benedetto – una Madonna col Bambino e un Cristo, ben più semplificati e arcaizzanti nella resa pittorica, ed una *Madonna col Bambino fra i santi Pietro e Paolo*, coeva per stile al San Benedetto staccato, situata nello spazio assai ridotto tra l'angolo del nartece e lo stipite destro del portale di accesso all'oratorio mariano (fig. 7)<sup>64</sup>. Quest'ultimo è un ambiente di sicuro impianto medievale decorato con materiali preziosi, ancora oggi usato come luogo di culto di grande venerazione dedicato alla Vergine<sup>65</sup>. Per accedervi occorre oltrepassare un portale, fornito di lunetta un tempo affrescata, costituito da due colonne di marmo cipollino con capitelli medievali a foglie lisce, che reggono un architrave (fig. 9).

---

<sup>62</sup> Un primo restauro della chiesa risale al '400 ed è documentato dall'Amayden (Biblioteca Casanatense E. III-11) che riporta l'iscrizione di una trave del tetto, indice di un rifacimento alla copertura: «*Hoc opus factum est pro anima Domini Johannis de Castellanis Anno Domini MCCCCXII*». Sotto Angelo Veraldi avvenne una prima modifica della facciata nel 1687, ma più importante è la testimonianza del Cesanelli (*S. Benedetto*, op. cit., p. 304 che parla di un restauro del 1831 in cui vennero danneggiati molti degli affreschi del nartece e cosa per noi più importante, le pitture delle navate della chiesa, come riportato nelle *Notizie dell'Ispettorato delle pubbliche pitture di Roma*, fascicolo che non mi è stato possibile rintracciare.

<sup>63</sup> S. Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma, 1992, pp. 295-297, oltre ad inquadrare stilisticamente gli affreschi, rileva l'aggravarsi della situazione conservativa. Si veda anche T. Strinati, *Nota sulla Trinità Antropomorfa di Palazzo Braschi*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», Nuova Serie, 2002, pp. 34-48 per un recente confronto con altre opere pittoriche.

<sup>64</sup> Durante il restauro sono stati compiuti alcuni saggi nel nartece che hanno evidenziato la presenza di pitture murali al di sotto dell'intonaco moderno. Da una prima analisi si può dedurre la loro contemporaneità alla *Madonna col bambino*, ma sulla qualità e l'iconografia degli affreschi occorrerà esprimersi soltanto a descialbo avvenuto. Il portico doveva così risultare interamente coperto da affreschi e sarà interessante scoprire se si tratta di pannelli votivi separati, come appare probabile, oppure di un ciclo vero e proprio.

<sup>65</sup> L'immagine della Vergine è oggetto di particolare devozione perché considerata quella davanti a cui pregava San Benedetto quando decise di recarsi a Subiaco. L'affresco attuale è però posteriore rispetto all'originale del XIII secolo che venne rinvenuto nel 1846 durante un sopralluogo e portato nella chiesa di San Ambrogio alla Massima. Per un'accurata ricostruzione della vicenda si veda: A. Guiglia Guidobaldi – G. Bertelli, *San Benedetto in Piscinula* (Le Chiese di Roma illustrate 134), Roma, 1979, pp. 83-89.

L'interno è coperto da una volta a crociera retta da quattro colonne con capitelli di spoglio (fig. 10). Se si osserva la posizione in pianta di quest'ambiente ci si accorge come il muro di sinistra si appoggi alla facciata della chiesa e come l'altare sia addossato ad un muro preesistente, probabilmente appartenente al portico (fig. 12a). Tale assetto convalida l'ipotesi secondo cui la chiesa di san Benedetto fin dalla sua fondazione venne dotata di un portico e l'oratorio costruito sfruttando una parte di esso.

Dal nartece si accede all'aula basilicale<sup>66</sup>. Essa si presenta sostanzialmente nella sua veste medievale, divisa in tre navate da otto colonne di spoglio fornite di capitelli in parte antichi in parte di epoca medievale (fig. 11, 12). Sopravvive nella navata centrale il pavimento cosmatesco, non nel suo assetto originale, ma in un adattamento successivo alle modifiche tardo secentesche e settecentesche, quando venne ampliata la zona dei sepolcri presso l'altare, che non ne ha scalfito la qualità, ma ha alterato il disegno e lo sviluppo longitudinale (fig. 13, 14). Un girale formato da tre elementi circolari decora il pavimento nell'oratorio a sinistra del nartece<sup>67</sup>.

La pianta della chiesa e degli ambienti ad essa connessi mostrano un andamento irregolare e un orientamento a nord, non giustificabile se non si ipotizza il riutilizzo di strutture preesistenti o se si esclude uno svolgimento dell'aula attorno all'ipotetico primo luogo di culto rappresentato dalla cella di San Benedetto. Il fatto che quest'ultimo ambiente abbia influenzato lo sviluppo della chiesa lo rivela la planimetria stessa. Essa mostra, infatti, una disposizione dei muri asimmetrica, soprattutto nella zona del nartece e della cappella dedicata alla Vergine, che sembra trovare una spiegazione plausibile ipotizzando che l'architetto medievale sia stato obbligato a rispettare i limiti imposti da una precedente

---

<sup>66</sup> Una descrizione assai accurata della struttura architettonica della chiesa si può leggere in P.C. Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter, 1050 – 1300, A-F*, Monaco, 2002, pp. 170-176, primo volume di un corpus dedicato all'analisi architettonica e scultorea delle chiese romane nelle loro fasi post anno Mille in corso di pubblicazione. Ma si legga inoltre: A. Guiglia Guidobaldi – G. Bertelli, *S. Benedetto in Piscinula*, op. cit., informatissima guida ricca di documentazione; G. Scarfone, *La chiesa di S. Benedetto in Piscinula*, in «Alma Roma», 1977, pp. 1-24 che si distingue per la capillare indagine sulla storia della chiesa con particolare attenzione ai progetti moderni della facciata; S. Severi, *S. Benedetto in Piscinula: un angolo di Trastevere ricco di memorie*, in «Lazio ieri e oggi», 36 (2000), pp. 48-49; R. Krautheimer, *Roma. Profilo di una città 312-1308*, op. cit., p. 310 e B. Kuhn-Forte, W. Buchowiecki, *Die Kirchen Innerhalb der Mauern Roms – Die Kirchen von Trastevere*, IV, Vienna, 1997, pp. 255-268.

<sup>67</sup> Per il pavimento si veda, oltre alla scheda di Claussen prima citata (p. 172-174), il testo di D.F. Glass, *Studies on Cosmatesque Pavements*, Oxford, 1980, p. 79 e la breve nota di F. Pompozzi e S. Russo in «Ricerche di Storia dell'Arte», 48, 1992, pp. 103-104 in cui viene pubblicato un rilievo schematico della pavimentazione e una proposta grafica di ripristino dell'assetto cosmatesco originale.

struttura. Ma ciò che stupisce maggiormente è che il visitatore non percepisce l'andamento obliquo delle murature grazie ad alcuni sapienti accorgimenti architettonici. La posizione delle colonne, quattro per ciascun lato<sup>68</sup>, e l'identica distanza che le separa – in un certo qual modo quella che potremmo definire la regolarità del modulo – assicura uniformità all'aula liturgica. Anche la disposizione del pavimento cosmatesco concorre in quest'illusione prospettica essendo in asse con l'altare e non con l'ingresso.

Dobbiamo ricordare che ci confrontiamo oggi con un'aula modificata soprattutto nella zona d'ingresso e in quella dell'abside tramite interventi che hanno compromesso in parte la planimetria medievale. Se però, confrontiamo l'unica pianta disponibile della chiesa con quella approntata oggi grazie al recente restauro, che ha eliminato parte delle aggiunte ottocentesche, è possibile tentare una ricostruzione dell'aula originaria (v. Rilievo alligato). La zona absidale venne ampliata a destra e sinistra per inserire due nuovi altari e fu aggiunta una contro abside in modo da occultare l'abside medievale e ricavare una scala che conducesse al piano superiore del convento (fig. 15)<sup>69</sup>. La costruzione di un muro di protezione, pur alterando il profilo esterno della chiesa, ha protetto la muratura (fig. 16). L'abside presenta, infatti, un'apparecchiatura muraria molto ben conservata che termina in alto con una cornice a mensole disposte in maniera divergente fra loro (fig. 17). La stessa cornice si ritrova pressoché identica nelle pareti esterne delle navate dove segue l'andamento del tetto (fig. 18).

Nella zona della controfacciata l'assetto primitivo venne pregiudicato maggiormente: a sinistra si decise di alzare un muro tra il campanile e la navata sinistra per ricavare un vano da adibire a sacrestia e a destra, forse per simmetria, di costruire un altro muro per ottenere un piccolo vano di servizio<sup>70</sup>. Così le navate originali vennero accorciate e l'aula ingombrata con due strutture estranee al progetto originario (fig. 12a).

---

<sup>68</sup> Le colonne, tutte di spoglio, sono di materiale diverso: quattro di granito grigio, due di granito rosso, una di marmo grigio, una scanalata. Anche i capitelli sono di riuso e appartengono all'epoca imperiale: i secondi a destra e sinistra, ionici, sono datati tra il I e il III secolo, l'ultimo a sinistra, a foglie lisce, al IV secolo; il terzo e il quarto a destra, ad acanto spinoso, probabilmente al V secolo (fig. 19, 20, 21, 22, 23).

<sup>69</sup> L'innalzamento del muro di protezione dell'abside e della scala di collegamento sfuggono ad una precisa cronologia in quanto non ne è fatta menzione nei documenti fino ad oggi recuperati. Sarebbe però, di estrema importanza stabilirne la data per riuscire a ricostruire lo sviluppo dell'antico convento che doveva avere un collegamento con gli edifici restrostanti l'abside, dove si trovava, con tutta probabilità, il chiostro del cenobio.

<sup>70</sup> Recenti sondaggi sulla parte bassa della controfaccita hanno rivelato interessanti tracce di pittura: un frammento di pittura che corrisponde a un segmento di un fregio divisorio composto di tre righe (rosso – blu – bianco) e un'iscrizione in caratteri gotici dipinta in rosso su fondo bianco, che si dispone su due righe

Gli scavi compiuti nell'ambiente alla destra dell'altare, aggiunto nel corso del Cinquecento, ha rivelato il suo utilizzo come luogo di sepoltura, funzione per altro ben testimoniata anche in altre parti della chiesa. Molti personaggi illustri o appartenenti a nobili famiglie del quartiere scelsero di essere seppelliti qui e fra questi l'abate benedettino Costantino Caetani e Antonio Piervenanzi, rettore di San Benedetto tra il 1720 e il 1730, a cui si devono importanti lavori di restauro conclusi con la dedizione del 1728<sup>71</sup>. Il campanile, anch'esso ampiamente rimaneggiato, conserva il suo aspetto medievale. Il restauro "purista" primo novecentesco ha rinnovato quasi integralmente il tessuto murario e le malte di connessione così che è impossibile ottenere qualche utile indizio cronologico. Se si osserva una foto precedente gli interventi di restauro si può vedere come la disposizione delle bifore fosse diversa e che arbitrariamente si è deciso di proporre un assetto normalizzato e simmetrico. Il completo rifacimento della scala a chiocciola per accedere alle campane e al tetto ci ha privato di ulteriori elementi di datazione e la possibilità di verificare come il camminamento interno del campanile fosse collegato agli altri ambienti di servizio, perché, come è noto, è proprio in queste parti meno accessibili e perciò meno restaurate che spesso è possibile ricavare indizi utili per lo studio delle murature. Il campanile, uno dei più piccoli di Roma, si presenta di dimensioni così ridotte che a malapena riesce a contenere le sue due campane<sup>72</sup>: costruito con blocchi di laterizio regolare presenta cornici marcapiano a dente di sega e due bifore con loggetta fornite di colonnine a stampella<sup>73</sup> (fig. 26, 27).

---

sovrapposte, troppo frammentaria però, per riuscire ad offrirci un'interpretazione (fig. 24). Essi fanno parte del secondo ciclo pittorico che venne realizzato nella chiesa nel XIV secolo e di cui faremo cenno in seguito.

<sup>71</sup> Per il profilo del Caetani si veda il paragrafo 4, mentre per le vicende seicentesche della Chiesa si consultino presso l'Archivio del Vicariato, i documenti relativi alla chiesa sotto la voce *San Benedetto in Piscinula*, 8, *documenti (Libro dei Vivi e Libro dei Morti)* cfr. Scarfone, *S. Benedetto*, op. cit., pp. 12-15, 21.

<sup>72</sup> Esiste un piccolo "giallo" su una di queste campane, vista e studiata da Augusto Campana, che contiene un'iscrizione con una data 1069 – *Anno Milleno Septeno IX* – non conciliabile con la grafia in gotica con cui è scritta. Poiché non si può pensare ad un errore o ad una riscrittura posteriore, in quanto l'iscrizione risulta eseguita nella stessa fusione della campana e non applicata a parte, è ipotizzabile che il fonditore, almeno nel XIII secolo, abbia voluto ricalcare la precedente iscrizione, per via della sua antichità, in una nuova campana. Non mi soffermo, in questa sede, sull'importanza di questi manufatti di straordinaria complessità esecutiva, per lo studio dell'arte medievale: ampia bibliografia sotto la voce *Campane* di P.F. Pistilli, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IV, 1993, pp. 85-91 e da ultimo E. Neri, *De campanae fundendis: la produzione di campane nel Medioevo tra fonti scritte ed evidenze archeologiche*, Milano, 2006.

<sup>73</sup> Per uno studio generale sulle torri campanarie di Roma, con riferimenti preziosi al nostro caso, si veda A. Priester, *The belltowers of medieval Rome and the architecture of "renovatio"*, Princeton/N.J., Princeton University, Phil. Diss., 1990; ID., *Bell Towers and Building Workshop in Medieval Rome*, in «Journal of Architectural Historians», LII, 1, 1993, pp. 199-220 e S. De Blaauw, *Campanae supra Urbem. Sull'uso delle*



La sua posizione anomala all'interno dell'aula e non, come nella maggior parte dei casi, a fianco dell'abside o di una navata laterale, accentua le particolarità della planimetria<sup>74</sup>. Il lato sud non è, inoltre, addossato alla controfacciata, ma rimane distante dal muro quasi fosse stato costruito in modo da non compromettere la visibilità delle pitture che, in base ai resti che possediamo, si dovevano svolgere per tutta la lunghezza della controfacciata. Tale ubicazione ha indotto alcuni studiosi a ritenere che il campanile fosse stato realizzato dopo il completamento dell'aula e la realizzazione degli affreschi, ma sempre entro la fine del XII secolo<sup>75</sup>. Non è facile considerare corretta una simile ipotesi perché mal si spiega un eventuale occultamento degli affreschi di controfacciata, non verificabile in mancanza di resti pittorici; più semplicemente si può pensare che lo spazio a disposizione fosse assai ridotto, anche per una complessa situazione topografica e che perciò si sia stati costretti a scegliere questa porzione della chiesa come il luogo più appropriato per la costruzione del campanile<sup>76</sup>. La conferma dell'arcaicità della struttura della torre campanaria è sopraggiunta in seguito alla rimozione dell'intonaco moderno che ha evidenziato la primitiva apparecchiatura muraria e le bifore che si affacciano all'interno dell'edificio ecclesiale<sup>77</sup> (fig. 28, 29). Elemento da segnalare è la presenza di un frammento di scultura altomedievale, probabile pezzo di una cornice con un decoro a nodo intrecciato, riutilizzato come pietra per la muratura del campanile (fig. 31). Anche nella parte già restaurata sono visibili piccoli dischi di marmo, specchi di porfido e una croce in serpentino segno di una precisa volontà decorativa muraria che S. Benedetto condivide con molti campanili databili al XII secolo, tra cui quello dei SS. Giovanni e Paolo o di S. Marco.

---

*campane nella Roma medievale*, in «Rivista di storia della Chiesa in Italia», 42/2 (1993), pp. 367-414. Da ultimo sempre A. Priester, *The Italian campanile: where did it come from?*, in *Pratum Romanum: Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, a cura di R.L. Colella, Wiesbaden, 1997, pp. 259-275.

<sup>74</sup> Il campanile inserito nello spazio della navata si ritrova nella chiesa di S. Giovanni a Porta Latina e in S. Maria Montis Domini a Marcellina.

<sup>75</sup> A. Guiglia Guidobaldi – G. Bertelli, *San Benedetto*, op. cit., pp. 34-36.

<sup>76</sup> Giustamente Guiglia Guidobaldi nota la particolarità dell'architettura del campanile, che per ridurre al minimo l'ingombro nell'aula liturgica, utilizza come appoggio un pilastro ad L. Le arcatelle di raccordo, ampie 90 cm circa, si impostano ad un'altezza di più di cinque metri dal pavimento, lasciando di fatto libero il pavimento. Al di sopra delle arcate il campanile assume la normale forma chiusa per emergere esternamente oltre il tetto.

<sup>77</sup> Rimane da considerare l'interno del campanile, ancora tamponato, per verificare la muratura interna ed eventuali tracce di decorazione.

Il descialbo dell'intera navata da un intonaco giallo senza qualità ha riportato alla luce la muratura originale, le antiche monofore che erano state occultate e, come vedremo, importanti resti del ciclo pittorico medievale di cui si ignorava l'effettiva estensione<sup>78</sup> (fig. 39, 40).

In primo luogo, nella navata laterale destra, è emerso come il muro perimetrale orientale, presenti una cortina non omogenea, con diverse cesure e tipi di murature distinte (fig. 41). Nella sezione in alto vicino all'ingresso, si è resa visibile una cornice a mensola, che non ha un *pendant* nella parete di fronte (fig. 42), e la cui muratura corrispondente al di sotto sembra dichiarare l'appartenenza ad un muro romano di un edificio precedente, riutilizzato per la costruzione della chiesa; si spiegherebbe così anche il diverso spessore dei muri tra navata destra e navata sinistra, l'uno medievale, l'altro antico<sup>79</sup>. La zona dove si è insediata la basilica era caratterizzata da un'alta densità abitativa e dalla presenza di numerose *insulae* romane, di strutture, individuate dagli archeologi, appartenenti a un complesso termale del II-III secolo dopo Cristo: risulta facile capire come questa stratificazione secolare abbia indotto a riutilizzare una struttura preesistente per la chiesa.

La muratura medievale ha conservato, in numerose parti, l'originaria stilatura, in maniera particolarmente evidente nella cortina al di sopra dell'arcata tra la navata sinistra e la navata centrale<sup>80</sup> (fig. 43, 44). È noto come tale procedimento tecnico sia la più immediata finitura superficiale della muratura, una semplice incisione lasciata sui letti di malta con l'orlo della cazzuola o con uno stilo guidato da un regolo.<sup>81</sup> Il rinvenimento della stilatura non deve indurre a credere che la parete dovesse essere lasciata a vista o non prevedesse all'origine una decorazione pittorica, perché al contrario le maestranze la eseguivano per abitudine anche se subito dopo doveva essere ricoperta con l'intonaco. Ci offre però un'importante *terminus ante*

---

<sup>78</sup> Le strombature delle monofore presentano un complemento decorativo ad affresco che ho potuto intravedere durante le fasi di restauro e fotografare (fig. 50, 51, 52). Per analisi ulteriori bisognerà aspettare il consolidamento e la riapertura delle finestre.

<sup>79</sup> Lo studio della muratura è stato condotto dal dott. Allegretti della Soprintendenza di Roma, che pubblicherà negli Atti del restauro i suoi risultati.

<sup>80</sup> Anche nella parte del campanile riportata alla luce è ben visibile la stilatura, ulteriore indice di una datazione al XII secolo (fig. 30) come appare evidente dal confronto con i casi di S. Maria in Cosmedin, di S. Pudenziana, S. Cecilia e S. Silvestro in Capite: cfr. A. Priester, *Bell towers*, op. cit., pp. 204-205.

<sup>81</sup> M.E. Avagnina, V. Garibaldi, C. Salterini, *Strutture murarie degli edifici religiosi di Roma nel XII secolo*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 23-24 (1976-77), pp. 173-255; R. MARTA, *Tecniche costruttive medievali a Roma*, Roma, 1989, pp. 76-77; J.E. Barclay Lloyd, *Masonry techniques in medieval Rome c. 1080 – c. 1300*, in «Papers of the British School at Rome» 53, 1985, pp. 225-277 e D. Esposito, *Tecniche costruttive murarie medievali. Murature "a tuffelli" in area romana*, Roma, 1998, in particolare pp. 171-189.

*quem* per definire con elementi "interni" all'architettura stessa una cronologia più precisa della struttura. Infatti, in base alle testimonianze archeologiche che possediamo, questa tecnica risulta praticata in un intervallo di tempo abbastanza ristretto, dalla seconda metà dell'XI secolo alla fine della prima metà del XII, nel periodo cioè della Riforma Gregoriana, con qualche scarsa eccezione precedente. Essa segna, da una parte, il ritorno ad una tecnica in auge nel periodo romano, eseguita nella maggior parte dei casi tra i letti di malta, dall'altra una maggior perizia degli artefici. Un esempio già noto alla letteratura critica, e per di più assai vicino al San Benedetto, è il caso della basilica di santa Maria in Cosmedin, dove il primitivo andito della diaconia (V-VI secolo) chiuso da una muratura risalente all'intervento di restauro posteriore al 1124, presenta un'analogia stilatura.

Dagli elementi raccolti fino a questa fase di restauro e senza dubbio passibili di revisione possiamo affermare che il processo di formazione della chiesa di san Benedetto in Piscinula si presenta più complesso di quanto si era ipotizzato finora. La chiesa venne ad insediarsi su un'area ad alta densità abitativa e utilizzò parti di strutture preesistenti, oltre a materiale antico di diverso genere – cornici di pietra, capitelli e colonne di spoglio – secondo usi diversificati<sup>82</sup>. L'aula, preceduta da un narcece, si presenta divisa in tre navate da colonne, coperta da un tetto a capriate lignee e illuminata da monofore; in un secondo tempo venne

---

<sup>82</sup> A San Benedetto in Piscinula si tratta di quello che Settis ha definito *spolim in se*, cioè di uno spoglio, in primo luogo, di tipo materiale (S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza: tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino, III, 1984-1986, *Dalla tradizione all'archeologia*, 1986, pp. 373-488). Sulla questione del riuso segnalo, prima dei numerosi contributi di carattere generale, l'articolo di M. Barbanera, S. Pergola, *Elementi architettonici antichi e post-antichi riutilizzati nella c.d. Casa dei Crescenzi. La «memoria dell'antico» nell'edilizia civile a Roma*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», XCVIII(1997), pp. 301-328 che per la prima volta si occupa analiticamente di uno dei casi più straordinari di architettura medievale, collocata nelle vicinanze della chiesa di San Benedetto. Ricordo inoltre: A. Esch, *Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien*, in «Archiv für Kulturgeschichte», LI (1969), pp. 1-64; S. Settis, *Le remplois*, in *Patrimoine, temps, espace. Patrimoine en place, patrimoine déplacé*, Actes des Entretiens du patrimoine sous la présidence de F. Furet, Paris 1996, Paris 1997, pp. 67-86; D. Kinney, *Spolia, damnatio and renovatio memoriae*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», XLII (1997), pp. 117-148; A. Esch, *Reimpiego*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX (1998), pp. 876-883; *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo*, atti delle Settimane di studi sull'Alto Medioevo, (Spoleto, 16-21 aprile 1998), XLVI, Spoleto 1999; A. Esch, *L'uso dell'antico nell'ideologia papale, imperiale e comunale*, in *Roma antica nel Medioevo. Mito, rappresentazioni, sopravvivenze nella "Respublica Christiana" dei secoli IX-XIII*, Atti della quattordicesima Settimana internazionale di studio (Mendola, 24-28 agosto 1998), Milano 2001, pp. 3-25 e da ultimo il volume *Rilavorazione dell'antico nel Medioevo*, a cura di M. D'Onofrio, Roma 2003.

ricavato un oratorio nello spazio del narcece, da cui si accedeva al cuore stesso della chiesa, la cella dedicata a San Benedetto.

La pulitura ha reso possibile apprezzare nella loro qualità le otto colonne e i rispettivi capitelli che dividono le navate tra loro, prima molto compromesse da un profondo strato di sporcizia. Chi ha progettato la chiesa si è preoccupato di scegliere colonne e capitelli di alta fattura e pur diversi gli uni dagli altri – le colonne lisce di granito rosso o strigliate; i capitelli corinzi, ionici o tuscanici – li ha armonizzati in modo da conseguire un risultato unitario (fig. 45, 46, 47, 48, 49).

Tracce di cesure nella muratura della navata laterale destra e sinistra sono apparsi agli occhi dei restauratori come inequivocabile segno delle originali monofore medievali, prima murate e intonacate, poi sostituite dalle aperture ottocentesche. Sono così state riportate alla luce due monofore nella navata sinistra e una nella navata destra con tracce di decorazione ad affresco nella strombatura delle finestre.

Il consapevole riuso di materiale antico, la presenza del pavimento cosmatesco e soprattutto la stilatura delle murature sono elementi che concorrono ad individuare tra la fine dell'XI o il primo e il secondo decennio del XII secolo l'ipotetica data di fondazione della chiesa.

### *Il ritrovamento della facciata e alcune linee per lo studio architettonico*

Il ritrovamento dell'antica facciata della chiesa di San Benedetto in Piscinula, di cui qui si presenta un primo inquadramento<sup>83</sup>, apporta un'ulteriore prova alla datazione dell'architettura dell'edificio ecclesiale nel XII secolo. Appena al di sotto del tetto corre una cornice a mensoloni, inquadrata, in alto e basso, da denti di sega in posizione divergente tra loro (fig. 32). Più in basso si apre una delle due finestre che dovevano illuminare l'interno, mentre una piccola nicchia si trova al centro della facciata (fig. 33). La finestra di sinistra risulta ancora tamponata, ma a questo stato degli studi emerge che non si trova esattamente in posizione simmetrica rispetto all'apertura di destra; inoltre una porzione della cornice originale ha una collocazione inferiore rispetto alla più grande cornice che corre in alto<sup>84</sup>. Anche se il timpano è andato perduto si è conservata la parte più significativa della facciata – la terminazione superiore – che consente di istituire più di un confronto. Come ha indicato Poeschke nel suo importante saggio sull'architettura romana<sup>85</sup>, è possibile datare e riconoscere delle caratteristiche precipue negli edifici ecclesastici del XII secolo che permettono di rilevarne l'autonomia dal modello considerato imperante dalle grandi basiliche paleocristiane<sup>86</sup>. Certamente l'estetica della *Renovatio* è ispirata da un confronto diretto con l'Antico, come accade nella basilica superiore di San Crisogono e in quella di Santa Maria in Trastevere, dove un ordine colossale di colonne di spoglio divide in tre navate la chiesa, mentre una cornice ad architrave, esemplata sul modello delle basiliche romane, separa il colonnato dal cleristorio. Anche la chiesa di San Benedetto si ispira al modello basilicale, adottando tuttavia una soluzione più semplice: essa presenta colonne e capitelli di riuso a sostegno di un'arcatura priva di trabeazione.

---

<sup>83</sup> Attualmente la facciata è in corso di restauro e le note che seguiranno hanno il carattere di una preliminare analisi del monumento che dovrà, necessariamente, essere integrata con i dati che scaturiranno dal procedere dei lavori.

<sup>84</sup> Il rinvenimento della porzione del campanile interno all'aula permette di vedere l'attacco tra la facciata e il campanile: la diversa altezza delle cornici marcapiano, la cornice presente in facciata e la difformità della murature potrebbe essere segno della posteriorità del campanile (fig. 34, 35, 36).

<sup>85</sup> J. Poeschke, *Der römische Kirchenbau des 12. Jahrhunderts und das Datum der Fresken von Castel S. Elia*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 23/24, 1988, pp. 1-29.

<sup>86</sup> P.C. Claussen, *Renovatio Romae. Erneuerungsphasen römischer Architektur im 11. und 12. Jahrhundert*, in *Rom im Hohen Mittelalter – Studien zu den Romvorstellungen und zur Rompolitik vom 10. bis zum 12. Jahrhundert – Reinhard Elze zur Vollendung seines siebzigsten Lebensjahres gewidmet*, Sigmaringen 1992, pp. 87-125; ID., *Marmo e splendore. Architettura, arredi liturgici, spoliae*, in *Arte e iconografia a Roma*, a cura di M. Andaloro e S. Romano, Milano 2000, pp. 193-225.

La cornice a dente di sega che troviamo nella facciata di san Benedetto è la stessa che compare a coronamento dell'abside e si ritrova identica nella basilica di S. Crisogono dove percorre l'intero perimetro della navata e dell'abside; in Santa Maria in Trastevere e in Santa Cecilia, la cui abside presenta, nella parte terminale, un coronamento con i caratteristici beccatelli del IX secolo, ma una parte soprastante formata da un'elegante cornice a mensoline, laterizi e denti di sega di produzione romanica (XII-XIII sec.). Anche alcune delle abitazioni civili sono soggette ad un medesimo trattamento decorativo: una casa-torre in Via della Luce, adiacente alla chiesa di San Benedetto, conserva un coronamento a fascia distintiva di laterizi a denti di sega del tutto simile agli esempi prima citati e inscrivibile in un intervallo di tempo compreso tra il XII e il XIII secolo<sup>87</sup>. I casi riferibili a quest'ambito cronologico sono numerosi come dimostrano gli ulteriori esempi della facciata di S. Prassede, databile al primo quarto del IX secolo (817-824), ma fornita di un coronamento nella tipica espressione dell'XI-XII secolo e della basilica di Castel Sant'Elia a Nepi, in cui una serie di archetti pensili, sostenuti da mensole figurate, segna il profilo del fronte esterno.

La chiesa di San Benedetto appare dunque collegata ai più importanti monumenti costruiti a Roma e nel Lazio nella prima metà del XII secolo, ma esiste un confronto ancora più calzante che deve essere affrontato. Si tratta di una piccola chiesa ubicata vicino al monastero benedettino che presenta similitudini assai strette. Santa Maria in Cappella, questo il nome, si trova al termine di Via dei Genovesi una strada che si colloca alle spalle di San Benedetto in Piscinula, anch'essa poco nota alla letteratura artistica, ma al contrario interessante per alcune memorie del proprio passato conservate al suo interno. L'aspetto attuale è frutto di un radicale restauro eseguito alla fine dell'Ottocento da Andrea Busiri Vici, che ha spogliato la chiesa di tutte le decorazioni seicentesche e settecentesche che la ornavano per riportarla alla sua fase "d'origine" (fig. 55)

Dopo una indubbia edificazione medievale testimoniata da un'epigrafe ancora conservata in loco che fra poco esamineremo in dettaglio, la primitiva chiesa di Santa Maria della Pigna, alla fine del Trecento, viene annessa all'ospedale del SS. Salvatore e il patronato concesso alla nobile famiglia dei Ponziani<sup>88</sup>. A partire da questa data, la chiesa perde la propria

---

<sup>87</sup> v. R. Marta, *Tecnica costruttiva*, op. cit., pp. 110-118; in part. fig. 189, 191, 193.

<sup>88</sup> Le vicende storiche della chiesa sono ripercorse in L. Gigli, *Guide Rionali di Roma, Trastevere*, III, Roma, 1982, pp. 174-188. Un'ottima analisi delle strutture architettoniche è contenuta in M. Docci, *S. Maria in Cappella*, Roma, 1979 e R. Krautheimer – S. Corbett – W. Frankl, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, voll. V, Città del Vaticano, 1937-1980, (I, 1937; II, 1962; III, 1971; IV, 1976; V, 1980), V, 1980, pag. 212. Si veda anche W. Buchowiecki, *Die Kirchen von Trastevere*, op. cit., pp. 575-589 e A. Priester, *The bell towers*, op. cit., pp. 301-304; 308; 317; 319; 321; *Roma e il Lazio – Il Romanico*, a cura di E. Parlatto e S. Romano, Milano,

fisionomia di edificio di culto indipendente per divenire di fatto unita ad un più vasto complesso assistenziale ed educativo. Nel Cinquecento, dopo un lungo periodo di chiusura, viene rilevata dalla Confraternita dei Barilai, a cui si deve un primo restauro; è in questo stesso periodo che avviene il cambio di intitolazione dal primitivo titolo di Santa Maria della Pigna a Santa Maria in Cappella, appellativo che richiama la parola *cappella* o *cuppella*, ovvero il recipiente che i barillai fabbricavano per contenere l'acqua da trasportare nel Tevere<sup>89</sup>.

La chiesa, originariamente a tre navate, viene quindi ridotta ad una sola navata, come dimostrano le descrizioni del Settecento, per poter ricavare spazi di servizio: la navata di destra viene adibita ad ospedale, quella di sinistra a fienile. Un cambiamento ulteriore avviene quando l'intera area è concessa in giuspatronato alla famiglia dei Pamphilij e in particolare a Donna Olimpia Maidalchini Pamphilij che decide di costruire, nel luogo occupato dall'ospedale, un casino di Belvedere rivolto verso il fiume e un giardino quadrato con al centro una fontana, munito di giochi d'acqua, agrumi e piante rare. Alla sua morte i beni sono ereditati da Giovanni Andrea IV Doria, mentre la chiesa è concessa in uso al Sodalizio dei Marinai di Ripa e Ripetta. L'ultima destinazione della chiesa e del complesso annesso, a sede di ospedale e ospizio dedicato a S. Francesca Romana, ne ha sancito l'isolamento<sup>90</sup>.

Esiste un acquerello di Achille Pinelli del 1834, conservato nel Gabinetto Comunale delle Stampe, che testimonia lo stato della chiesa prima degli interventi del Busiri Vici: la facciata si presentava con due grandi affreschi con le immagini di S. Francesca Romana e S. Gregorio Magno, priva di protiro e riccamente decorata da stucchi<sup>91</sup>. L'intervento dell'architetto ha rimosso l'imponente decorazione settecentesca, andando alla ricerca della fase medievale della chiesa e reinterpretando le parti non più rintracciabili. Così la facciata è frutto di una ristrutturazione piuttosto arbitraria, ma mentre il timpano è stato rifatto *ex-novo*, così come il protiro, fornito di una nicchia in cui è oggi collocata una statua della *Madonna* tra due palme, la cornice marcapiano a dente di sega, pur restaurata, ricalca l'assetto originale. L'interno è stato maggiormente compromesso: Busiri Vici ripristinò le tre navate, rimettendo in luce la copertura della navata centrale e le colonne di spoglio, ma eliminò tutte le pitture precedenti per far posto nell'abside e nella navata a dipinti che imitano l'iconografia dei mosaici

---

2001, p. 143. Infine F. Lombardi, *Roma – Chiese, conventi, chiostrì – Progetto per un inventario (113-1925)*, Roma, 1993, p. 286.

<sup>89</sup> Hülsen, *Le chiese di Roma nel Medioevo*, Firenze, 1927, pp. 322-333.

<sup>90</sup> La chiesa è chiusa al pubblico e oggetto di un restauro da parte della Soprintendenza ai Beni Storici e Artistici dal 1987, che procede a fasi alterne per difficoltà finanziarie.

<sup>91</sup> B. Brizzi (a cura di), *Le chiese di Roma negli acquarelli di Achille Pinelli*, Roma, 1985, p. 287, fig. 87.

paleocristiani di Ravenna e costruì un atrio che precede la facciata dove inserire tutte le lapidi marmoree ritenute degne di essere conservate. Fra queste merita un'attenzione particolare l'epigrafe di consacrazione, che ci fornisce importanti notizie storiche sull'edificio<sup>92</sup> (fig. 57). Essa ci informa che la chiesa denominata Santa Maria della Pigna venne consacrata il 25 marzo del 1090 al tempo di papa Urbano II dai vescovi Ubaldo e Giovanni di Tuscolo. In essa sono conservate preziose reliquie: parte delle vesti di Maria, resti sacri dell'apostolo Pietro, dei Papi Cornelio, Callisto, Felice, dei martiri Ippolito e Anastasio. L'iscrizione termina mettendo in evidenza nell'ultima riga la figura di un certo Damaso, il quale chiede a Cristo, unico redentore, la vita eterna dopo la morte: *Cristo redentore, concedi a Damaso la vita dopo la morte*. Si può ipotizzare, con un certo margine di ragionevolezza che costui fosse non solo il cardinale presbitero o l'arciprete sotto il quale avvenne la dedicazione dell'edificio ecclesiale, ma anche il responsabile "progettuale" dei lavori stessi alla chiesa.

Le similitudini con San Benedetto in Piscinula sono evidenti fin dalle dimensioni in pianta della chiesa, così limitate in entrambi i casi: la facciata presenta la stessa cornice di coronamento (fig. 53, 54); l'aula è coperta da un medesimo tetto a capriate lignee, mentre colonne di spoglio con capitelli corinzi dividono l'aula in tre navate<sup>93</sup>. Un piccolo campanile,

---

<sup>92</sup> Essa recita +*Ann(o) D(omi)ni Mill(eno) XC Ind(ictione) XIII Men(se) Mar(tii) D(ie) XXV dedicata e(st) / hec Eccl(esi)a S(an)c(t)a(e) Marie que appell(atur) ad Pineam p(er) ep(iscop)os Ub(a)ldum / Savinen(sem) et Ioh(anne)m Tuscolan(en)s(em) te(m)p(ore) D(o)m(ini) Urbani II Papae / in qua sunt reliq(ui)a(e) ex vestimentis s(an)c(t)a(e) Marie Virg(inis) rel(iquiae) Pet(ri) / ap(osto)li Cornelii P(a)p(ae) Calisti P(a)p(ae) Felicis P(a)p(ae) Yppoliti mar(tyris) Y=Anas/tasii mar(tiris) melix Marmeniae martiris / da Damaso v(i)tam post morte(m) XPE redemptor* (si confronti l'edizione di V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai nostri giorni*, XIV voll., Roma, 1869-1884, XI, 535-539, 537 e di A. Silvagni, *Monumenta epigraphica christiana saeculo XIII antiquiora*, Roma, 1938-43, XXI, n. 4).

L'iscrizione è una delle poche epigrafe datate con certezza dell'XI secolo romano e ci offre molte informazioni sulla chiesa. È in maiuscola monumentale, con una spaziatura stretta e un'*ordinatio* equilibrata; la disposizione delle parole è tale da evidenziare le notizie più importanti: così l'invocazione di Damaso occupa per intero l'ultima riga e lo spazio nella riga superiore rimane vuoto. Molte le abbreviazioni utilizzate, le lettere inscritte e di modulo inferiore ed i nessi (he, nt, me, ne). Sono presenti lettere onciali come la *m*, la *a* di *appellat*, curiosamente rappresentata come una *h* onciale rovesciata, la *d*, la *q* con asta interna e la *c* squadrata. Tutti elementi che mostrano l'influenza della cultura libraria sulla capitale epigrafica di ispirazione classica, che in questo caso tende a conservare anche pratiche del IX secolo, come la *q* con asta inscritta e la *c* squadrata. Per lo studio dell'epigrafia medievali come strumento di indagine per la storia dell'arte rimando agli studi di Stefano Riccioni ed in particolare a S. Riccioni, *Scrittura e immagine nella Roma gregoriana*, Tesi di dottorato, Università di Roma "La Sapienza", 2004 (in c.d.s per le Edizioni del Galluzzo (S.I.S.M.E.L), Firenze).

<sup>93</sup> A variare è il numero delle colonne quattro a San Benedetto e cinque a Santa Maria in Cappella e il fatto che in quest'ultimo caso è presente una trabeazione. Le otto finestre che si aprono nella navata non sono originali; a



anch'esso rimaneggiato, affianca la chiesa: le colonnine originali delle trifore sono state sostituite da pilastri, ma per proporzioni, muratura e disposizione delle aperture il confronto è pur troppo evidente (fig. 56).

Il paragone con la chiesa di Santa Maria in Cappella, provvista di un determinante appiglio cronologico, quale la lapide di consacrazione, fornisce anche San Benedetto di un importante riferimento per la propria datazione, oltre ad inserire la chiesa in una rete di rapporti ancora più stretti con i monumenti del quartiere.

Interessa qui richiamare alla memoria per un confronto tra le struttura architettonica anche la basilica di San Giovanni a Porta Latina<sup>94</sup>. San Giovanni conserva la struttura basilicale della fine del XII secolo, con tre navate divise da un colonnato di cinque colonne che sorreggono sei arcatelle. Le colonne sono tutte di spoglio ed essendo di differenti altezze, poggiano alcune su plinti, altre solo sul piano di calpestio. Le due colonne vicino al presbiterio sono scanalate e di pavonazzetto. I capitelli sono tutti ionici: due romani antichi, gli altri otto di fattura probabilmente del XII secolo. La navata è alta 10.07 metri e larga 7.51, possiede un piccolo avancorpo che immette nell'abside; la copertura è a capriate lignee. Come l'antica chiesa di San Benedetto la basilica possiede un portico di ingresso, sostenuto da cinque archi che poggiano su due pilastri rastremati e quattro colonne. Sul lato sinistro del portico si erge un alto campanile. Krautheimer si accorse che l'edificio basilicale da tutti datato alla fine del XII secolo, in concomitanza con la lapide di Celestino III, in realtà inglobava parti di strutture più antiche e due tipi di muratura diverse. Il presbiterio apparteneva ad una fase precedente; l'abside principale, poligonale all'esterno, semicircolare e sopraelevata all'interno, era fornita di tre grandi finestre. È raro incontrare a Roma una chiesa con il presbiterio tripartito composto da un avancorpo con a fianco i pastoforii con stretti ingressi per le navatelle e la forma dell'abside, poligonale all'esterno e circolare all'interno. La frequenza di tale forma absidale a Ravenna, in esempi databili tra il V secolo e l'inizio del successivo, come Sant'Apollinare in Classe e Sant'Apollinare Nuovo fa pensare ad una data assai precoce per la zona presbiteriale di San Giovanni a Porta Latina. Lo studioso riconosceva però anche l'influenza dell'Oriente cristiano<sup>95</sup>. La prima menzione della basilica risale infatti al VII secolo, quando il *Sacramentarium Gregorianum* elenca le chiese in cui compiere preghiere

---

destra ne rimane solo una che si vede solo dall'esterno, posta più in basso delle attuali; tre di notevole dimensione sono nella navata sinistra.

<sup>94</sup> R. Krautheimer, *Corpus*, vol. I, fasc. IV, pp. 301-316.

<sup>95</sup> Le absidi trilateri rappresentano un tratto comune nell'architettura bizantina tra V, VI e VII secolo di cui alcuni esempi sono rappresentati dalle basiliche di San Giovanni dello Studion, dei SS. Sergio e Bacco, e di Hagia Sophia.

sotto il titolo *Pridie Nonas Maji, natalis S. Ioannis Ante Portam Latinam*, mentre il Liber Pontificalis asserisce che Papa Adriano I (772-795): *ecclesiam beati Iohannis Baptistae sitam iuxta portam Latinam, ruinis praeventam in omnibus noviter renovavit*<sup>96</sup>. A parte l'errata indicazione del nome, la notizia interessa perché attesta l'antichità della basilica, caduta in rovina e bisognosa di restauri già nell'VIII secolo. Nell'XI secolo la chiesa assunse nuova importanza grazie alla comunità di canonici: in un contratto firmato il 22 agosto del 1043, che trattava di alcune proprietà appartenenti a Pietro, defunto vescovo di Silva Candida, Graziano, il suo esecutore testamentario, è descritto come *Iohannis archicanonici Sancti Iohannis intra Portam Latinam*. Nel febbraio del 1144, con una bolla di Lucio II, S. Giovanni e tutti i suoi possessi finirono sotto il diretto governo del Laterano: la basilica era allora molto ricca, possedeva terreni, case e vigne, come ricorda Niccolò Frangipani, canonico del Laterano al tempo di Bonifacio VIII.

---

<sup>96</sup> *Liber Pontificalis*, texte, introduction et commentaire par l'abbé Louis M.O. Duchesne, Paris, 1886-1892, I, 508.

### *Per un panorama delle fonti*

L'interesse della chiesa, piuttosto che nelle opere in essa contenute, è apparsa agli occhi di chi si è occupato del monumento risiedere soprattutto nell'antichità della sua fondazione. Le fonti vogliono, infatti, che San Benedetto abbia vissuto in una piccola cella, poi inglobata all'interno dell'edificio, un periodo di preghiera e di meditazione prima di recarsi a Montecassino. Sulla verità di questa "leggenda" non è facile esprimere un giudizio perché se è pur vero che indagini archeologiche hanno rilevato la presenza di muri antichi appartenenti ad una *domus* romana, o comunque ad un edificio di epoca romana là dove è situata l'attuale "cella" del santo, altri testi autorevoli, come i *Dialogi* di Gregorio Magno, non fanno menzione di un soggiorno di san Benedetto in questo luogo di Trastevere<sup>97</sup>. Gli scavi archeologici non possono fornirci una soluzione definitiva perché riutilizzare parti di strutture preesistenti per la realizzazione di nuovi edifici non è certo un elemento di novità secondo le tecniche costruttive medievali a Roma e poiché nel V secolo il santo può aver vissuto in un edificio del II o III secolo, in mancanza di notizie documentarie precise, non esistono prove dirimenti per sostenere o respingere quest'argomento. Nonostante persistano tali incertezze sulla reale presenza di San Benedetto in questi luoghi, è importante il permanere di una simile tradizione nel corso dei secoli<sup>98</sup>. In un certo qual modo essa giustifica il profondo interesse che deve aver circondato l'edificio a tal punto da dotarlo di un ciclo di affreschi in linea con le complesse decorazioni ad affresco coeve, presenti in numerose basiliche romane e del Lazio.

---

<sup>97</sup> cfr. sulla figura di Benedetto e il rapporto con le fonti il libro di F. Mores, *All'origine dell'immagine di Francesco d'Assisi*, Padova, 2004, pp. 21-78. Rimane fondamentale per definire la figura di Benedetto e la sua conversione J. Leclercq, *Cultura umanistica e desiderio di Dio. Studio sulla letteratura monastica del Medioevo*, Firenze 1988 (ed. or. Paris, 1947, I ed. it. Firenze, 1965).

<sup>98</sup> L'erudito benedettino J. Mabillon visita la chiesa il 10 febbraio del 1686 e annota nel suo *Iter Italicum*: «in eadem Transtiberina regione exstat antiquissima ecclesia sancti Benedicti in Piscinula, hodie parochialis, in cujus majori altari est effigies paullo minus antiqua sancti Benedicti, cuculla induti cum strictissimis manicis, capitis tantisper sub mentum defluente, barba neglecta, qui Regulam manu tenet: qualem hic in apposita pictura cernere est. Ad latus Evangelii ara est sancti Laurentii, et paullo infra sepultura Constantini Caietani absque epitaphio. [...] Ex eodem praedictae ecclesiae latere prope vestibulum aedificata est beatae Mariae, tota musivo quondam ornata, in cujus pariete ad aram depicta est imago sanctissimae Virginis, brachio dextro filium tenentis crucem praeferentem. Illic orasse, & prope abitate ferunt Benedictum puerum, cujus palatii rudera & macerias in proximo ostendunt. In descensu ex inferiori tribuna (ut vocant) alia imago est sancti Benedicti valde antiqua. Navis aedificium fulciunt marmoreae columnae. In horto basis est arae profanae cum hac inscriptione: *si quis hanc aram laeserit, habeat genium iratum Pop. Rom. Et numina divorum. Alia*», in *Museum Italicum seu Collectio Veterum Scriptorum ex Bibliothecis Italicis*, Tomus I, pp. 147-148, Luteciae Parisiorum, 1687. Per un profilo dell'autore si leggano i fondamentali volumi di H. Leclercq, *Mabillon*, II voll., Paris, 1953-57.

La chiesa di San Benedetto in Piscinula è citata per la prima volta nelle fonti nel *Liber Censuum* del camerario Cencio Savelli redatto nel 1192<sup>99</sup>. Nel testo risulta censita per un pagamento di *VI denarii*, una somma abbastanza ragguardevole che può essere indice di una certa antichità della basilica<sup>100</sup>. Dopo questa menzione il suo nome ricorre in altri Cataloghi che vengono compilati fra il XII e il XVI secolo. Nel Catalogo Parigino databile verso il 1230 la nostra chiesa viene denominata «de Pisciolis», in quello di Torino risalente al 1320 «de Pisciola». Nel XV secolo il Signorini la indica con una grafia molto simile alla nostra «de Piscinola». Solo nel 1551 nella pianta del Bufalini appare per la prima volta con la preposizione «in» Piscinula al posto di «de»<sup>101</sup>. Già da questa breve rassegna emerge un dato interessante: la persistenza del nome attraverso i secoli, con qualche modifica alla grafia. Attribuire un significato corretto al termine in Piscinula non è cosa scontata in mancanza di scavi archeologici per gli ambienti che compongono la chiesa. Il nome è senza dubbio connesso ad un ambiente termale, pubblico o privato, come una piscina o una fontana, di cui sono state trovate tracce in recenti scavi archeologici, ma può ricordare, anche se questa ipotesi sembra la meno convincente, il mercato del pesce che si svolgeva nella piazza<sup>102</sup>.

---

<sup>99</sup> V. cap. I, ¶ 2.

<sup>100</sup> In realtà esistono altre due menzioni precedenti quella del *Liber Censuum* che attesterebbero l'esistenza della chiesa prima della fine del XII secolo (v. Kuhn-Forte Buchowiecki, *Die Kirchen*, op. cit. pp. 256-257). La prima è contenuta in un documento citato nella Cronaca di Leone Ostiense (I, 51, *Monumenta Germaniae Historiae*, Scriptores, VII, p. 616) che si riferisce all'abate di Montecassino Leone XXII (anno 900). In esso si dice che i monaci cassinesi di passaggio a Roma possono farsi ospitare *in ecclesiam Sancti Benedicti*. Il secondo è il più noto diploma dell'imperatore Lotario III del 1137 in cui vengono elencati i possessi di Montecassino che includono a Roma una chiesa dedicata a San Benedetto. Ora è possibile riferire questi due documenti alla chiesa di San Benedetto in Piscinula in assenza di un'indicazione topografica che specifichi la *regio*? Tale precisazione è importante perché solo nel XVI secolo viene aggiunto al diploma imperiale il toponimo *in insula Lycaonia*, appellativo che designa l'Isola Tiberina, mentre del primo documento non possediamo riferimenti più precisi. Credo che la risposta debba essere negativa perché a Roma, come abbiamo visto, esistevano più chiese dedicate al santo e in particolar modo proprio sull'isola tiberina sappiamo dalle fonti dell'esistenza di un oratorio dedicato a San Benedetto.

<sup>101</sup> Si veda C. Hülsen, *Le chiese di Roma*, op. cit., p. 211 e G. Ferrari, *Early Roman Monasteries*, op. cit., p. 67.

<sup>102</sup> Per la bibliografia relativa alla storia della chiesa si veda C. Hülsen, *Le chiese di Roma*, op. cit., pp. 12, 211 e il testo di C. Massimo, *Memorie storiche della chiesa di S. Benedetto in Piscinula*, Roma, 1864. Quest'ultimo volume è ricco di informazioni dettagliate e uniche perché scritto da un esponente della nobile famiglia Massimo, che nel 1816 era entrata in possesso della chiesa. La famiglia Massimo si era prodigata per fondare una scuola a Trastevere in grado di assicurare un'istruzione ai figli delle famiglie più povere e utilizzò la chiesa come cappella religiosa della scuola posta negli ambienti adiacenti.

Le fonti storiche non nominano mai la chiesa di San Benedetto, né in dispute con altre basiliche per il possesso di terreni e di case né in quanto beneficiaria di donazioni. La data di fondazione al primo o secondo decennio del XII secolo, ben accettabile per le caratteristiche architettoniche e decorative che contraddistinguono l'edificio, non esclude a priori una possibile retrodatazione alla fine dell'XI, ma non sono state rinvenute, anche in sede di restauro, prove di un rifacimento a così breve distanza di tempo o dell'esistenza di due strutture distinte. Così merita attenzione il recente contributo di Louis Hamilton su uno degli eventi più importanti per la storia di Roma – l'incendio appiccato alla città da Roberto il Guiscardo nel 1084 – per la menzione della chiesa di San Benedetto tra gli edifici danneggiati dall'incendio<sup>103</sup>. Nel convincente tentativo di fare chiarezza su un evento tanto citato dagli storici e dagli storici dell'arte non solo come episodio significativo della strategia del Guiscardo per liberare il papa assediato a Castel Sant'Angelo dalle truppe imperiali, ma anche per le implicazioni e le ricadute sul tessuto urbano e in particolare per i danni apportati agli edifici ecclesiastici, e la conseguente ricca stagione di restauri che ne è scaturita, l'autore ridimensiona la portata distruttiva e riconduce l'incendio nell'ambito di una strategia ben calcolata del condottiero. Diversi elementi inducono a non attribuire all'incendio del 1084 la causa di gran parte delle ristrutturazioni eseguite all'inizio del XII secolo in numerose basiliche romane, come nel caso di san Clemente dove le indagini archeologiche non hanno individuato tracce di combustione. Hamilton dipana e confronta le testimonianze dei cronisti che hanno narrato l'accaduto<sup>104</sup>, evidenziandone, da una parte, la faziosità perché biografici, ora del partito imperiale ora di quello papale, interessati solo a magnificare le doti del proprio "eroe", dall'altra la natura retorica delle descrizioni, esemplate sul modello storiografico delle opere di Sallustio. Anche motivazioni di natura geografica impediscono di considerare l'incendio devastante quanto «those of 410 and 1527, among the three great military calamities

---

Altri dati storici sono raccolti nell'articolo di C. Cecchelli, *Di alcune Memorie Benedettine in Roma*, in «Bollettino dell'Istituto Storico Italiano – Convegno storico di Montecassino (1930) (Archivio Muratoriano 47)», Roma, 1932, pp. 83-158 e nella scheda di Ferruccio Lombardi, *Roma – Chiese, conventi, chiostri*, op. cit., p. 274. Sempre molto utile è il volume di Laura Gigli dedicato a Trastevere nella serie delle *Guide Rionali di Roma*, op. cit., pp. 110-125.

<sup>103</sup> L.I. Hamilton, *Memory, Symbol, and Arson: Was Rome "Sacked" in 1084?*, in «Speculum. Journal of Medieval History», 78 (2003), pp. 378-399.

<sup>104</sup> Goffredo Malaterra (*De rebus gestis Rogerii Calabriae et Siciliane Comitum et Roberti Guiscardi Ducis fratris eius autore Gaufredo Malaterra*), Leone Marsicano (*Cronica Monasterii Casinensis*), Guglielmo di Apulia (*Gesta Roberti Wiscardi*), Guido di Ferrara (*De scismate Hildebrandi*).

of premodern Rome»<sup>105</sup>, perché incrociando testimonianze diplomatiche, epigrafiche e archeologiche risulta che solo una parte di Roma si trovò sotto il fuoco del Guiscardo. L'incendio venne appiccato, con tutta probabilità, sul Monte Celio, nella chiesa dei Santi Quattro Coronati, che con la sua posizione elevata e la sua torre avrebbe permesso il controllo dell'intera zona e da lì si sarebbe diffuso a monte, verso San Giovanni in Laterano e non a valle, in direzione di san Clemente. Questo per una molteplicità di motivi. Prima di tutto la natura agricola di questa *regio*, inserita nel *disabitatus*, non avrebbe favorito l'incendio, semmai lo avrebbe limitato, vista la scarsità di edifici e case in legno e la stagione dell'attacco – la primavera – quando i campi non sono ancora pieni di messi<sup>106</sup>. Hamilton ipotizza una serie mirata di attacchi a zone ben delimitate della città e non un saccheggio senza *ratio*. Roberto il Guiscardo sarebbe penetrato a Roma in tre distinti punti delle mura leonine: dopo aver stanziato a Porta San Giovanni un accampamento sarebbe entrato nella città per la Via Tuscolana; da lì, parte delle truppe avrebbero conquistato la chiesa di San Giovanni a Porta Latina e l'omonima Porta con il conseguente passaggio per il Palatino, mentre un'altra parte, entrata da porta Flaminia, avrebbe raggiunto il Capitolino. Il vero obiettivo era raggiungere l'Isola Tiberina, dove il partito filo papale capeggiato dai Pierleoni manteneva le proprie posizioni. Dopo aver preso l'Aventino, i Normanni si volgono dunque in direzione di Trastevere, risparmiano San Nicola in Carcere, ma danneggiano, nell'attraversare il fiume, la chiesa di San Benedetto in Piscinula. Così nelle parole di Hamilton: «The Normans seem to have met some resistance when crossing into Trastevere, where they may have damaged S. Benedetto in Piscinula. This church may have been damaged instead by imperial forces as they wrested control of Trastevere away from the Pierleoni»<sup>107</sup>. Inserendo la chiesa nella campagna per la conquista del Tevere, lo studioso ne presuppone l'esistenza almeno dalla metà dell'XI secolo, senza però riportare nessun documento probante. Sarei cauta piuttosto in questa ricostruzione degli edifici interessati dal conflitto per cui a fronte di molte mense a fuoco significative bisogna registrare la natura ipotetica del ruolo della chiesa di San Benedetto nella lotta tra gregoriani e truppe imperiali. D'altra parte il piano d'attacco ricostruito da Hamilton mantiene la propria validità e non necessita dell'inserimento della

---

<sup>105</sup> Hamilton, *ibidem*, p. 379.

<sup>106</sup> «This wildfire is unlikely to be responsible for widespread damage simply because of the nature of medieval Roman ecclesiastic architecture. Roman churches of the eleventh century were made of brick and stone, with ceramic tile roofs and a minimum of combustible materials inside», Hamilton, *ibidem*, p. 394.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 397.

piccola chiesa nel novero degli edifici ecclesiali danneggiati nel 1084, pur riconoscendo una posizione di avamposto significativa per il controllo del fiume<sup>108</sup>.

Dopo la menzione nei cataloghi non possediamo altre testimonianze per un lungo periodo di tempo, fino alla fine del Cinquecento, quando due eruditi di spicco nel panorama romano della prima metà del Seicento si trovano coinvolti direttamente nelle vicende del complesso ecclesiale di San Benedetto.

Nel 1621 l'abate Costantino Caetani<sup>109</sup>, consulente della Biblioteca Vaticana<sup>110</sup>, dopo l'approvazione del Collegio Gregoriano da parte di Gregorio XV Ludovisi (1621-1623), crea nella chiesa la prima sede del collegio stesso, dotandola di numerosi e preziosi libri, in seguito pervenuti alla Biblioteca Alessandrina. Il Caetani, come abbiamo visto, dovette essere sepolto proprio nella chiesa di San Benedetto in Piscinula dove la tomba e l'epigrafe riportata dall'Armellini<sup>111</sup>, oggi scomparsa, dice che la sua morte fu *accelerata* da un familiare che, in quell'anno, aveva rubato diversi codici dalla sua biblioteca. Il Caetani fu un attento collezionista di manoscritti e opere a stampa che ricercò e collezionò per tutta la vita, oltre ad essere lui stesso scrittore e curatore di edizioni critiche, fra cui occorre menzionare almeno quella delle opere di San Pier Damiani, per redigere la quale si allontanò dall'abbazia di Montecassino dove risiedeva per recarsi nella Santa Sede, luogo in cui era stato chiamato da papa Clemente VIII. Gran parte della sua vita venne spesa nel progetto e nella costruzione del Collegio Gregoriano, una fondazione destinata ad ospitare a Roma membri stranieri appartenenti all'ordine benedettino. Il luogo prescelto fu il quartiere di Trastevere, nella zona posteriore all'area occupata dalla chiesa di San Benedetto in Piscinula, dove si sarebbe trovato in antico il palazzo degli *Anicii*, riutilizzato in parte proprio nell'aula liturgica e fu proprio il

---

<sup>108</sup> «The diplomatic, epigraphic, and archeological evidence reveals nine specific points of possibile damage within the city: S. Benedetto in Piscinula, S. Clemente, S. Giorgio in Velabro, S. Giovanni a Porta Latina, SS. Giovanni e Paolo, S. Lorenzo in Lucina, S. Maria della Consolazione, S. Prisca, and SS. Quattro Coronati», *ibidem*, p. 393.

<sup>109</sup>Per una dettagliata biografia di Costantino Caetani si legga la voce a lui dedicata nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Catanzaro, 1998, pp. 189-191 scritta da Massimo Ceresa. Menziono solo due titoli importanti della bibliografia precedente: J. Ruyschaert, *Costantino Gaetano O.S.B. chasseur de manuscrits. Contribution à l'histoire de trois bibliothèques romaines du XVII siècle, l'Anicianiana, l'Alessandrina et la Chigi*, in «Mélanges Eugène Tiserant», VII voll., 1964, II, pp. 261-326 e dello stesso, *Trois notes pour une biographie du bénédictin Costantino Gaetano (1568-1650)*, in «Benedictina», 1974, pp. 215-223.

<sup>110</sup>Molte fonti affermano che Caetani fu custode della Biblioteca Vaticana, ma nei registri ufficiali non compare il suo nome. Nella serie dei *Ruoli* della corte pontificia risulta pagato sotto la voce *Diversi della Corte* senza l'indicazione del titolo ufficiale.

<sup>111</sup>M. Armellini, *Biblioteca Benedectino – Casinensis*, I, Assisi, 1731, pp. 123-136.

monaco a favorire il culto di tale "leggenda": appare chiaro come la piccola chiesa venne ad assumere un ruolo centrale nel progetto di ristrutturazione dell'intera area.

Caetani faticò molto per portare avanti quest'impresa, soprattutto per la mancanza di fondi e più volte fu sul punto di rinunciare. All'inizio degli anni venti del Seicento inviò lettere a tutti gli abati non italiani per ottenere un aiuto economico, ma non ottenne risposta. Nel 1640 scrisse addirittura a Richelieu e Mazarin sperando di risollevarne le sorti del complesso, attraverso la trasformazione del Collegio gregoriano in seminario e scuola di archeologia per francesi. Non avendo ottenuto alcuna risposta, decise di donare il collegio alla Congregazione di Propaganda Fide il 31 luglio del 1641, ma già otto anni dopo la sua morte, avvenuta nel 1650, il collegio cambiò di nuovo destinatario, passando alla Congregazione Benedettina inglese che lo mantenne fino al 1908, anno in cui le trasformazioni del quartiere di Trastevere ne decretarono l'abbattimento; in pratica il progetto originario non venne mai portato a termine e si capisce che anche la chiesa di San Benedetto, che avrebbe potuto riconquistare un ruolo di primo piano nel sistema ecclesiastico romano, vide sfumare anche quest'ultima possibilità. Appare chiaro però, come la testimonianza dell'abate sia un documento insostituibile per la ricostruzione delle memorie storiche della chiesa di San Benedetto e come abbia senso soffermarsi sulle vicende del Collegio Gregoriano soprattutto per la ricca biblioteca che il Caetani vi allestì, dandole il suggestivo nome di *Biblioteca Aniciana*, perché proprio attraverso questi codici è possibile risalire alla condizione del monastero alla fine del Cinquecento.

La biblioteca possedeva molti testi agiografici, opere del Caetani stesso, ma anche manoscritti storici e trattati di medicina, come si apprende leggendo le cc. 302-313 del codice Vat. Lat. 7927 che contengono un prezioso catalogo per materia dei manoscritti della biblioteca anteriore ai suoi spostamenti. Nel 1619, infatti, l'abate donò a Papa Paolo V tredici suoi manoscritti (Vat. Lat. 5838 – 5847 e Vat. Grec. 1676, oltre ad altri due codici andati perduti). Dopo la sua morte, la biblioteca passò alla Biblioteca Alessandrina, oggi conservata presso l'Università La Sapienza di Roma – fra questi si trovano i materiali di studio del Caetani stesso Mss 89-104 – mentre altri volumi scomparvero o trovarono rifugio presso altre abbazie benedettine (San Callisto, San Nicola dell'Arena a Catania). Lo stesso papa Alessandro VII tenne per sé due casse di manoscritti e una dozzina di documenti che non finirono all'Alessandrina, ma nella Biblioteca Chigiana, fondo conservato oggi alla Biblioteca Vaticana.

Nei codici conservati alla Biblioteca Alessandrina di Roma, dove sono annotati i resoconti dei lavori di scavo nella zona del Collegio, oltre ad una serie di osservazioni



personali su altre questioni di argomento storico, già Alessandra Guiglia aveva rintracciato nel ms 90 alla carta 175 un accurato racconto del ritrovamento della chiesa medievale dei SS. Ciro e Giovanni<sup>112</sup>, confermato da una lapide marmorea con l'iscrizione del *titulus* nel luogo di costruzione del Collegio Gregoriano a ridosso della chiesa di San Benedetto in Piscinula. Nel prosieguo della lettura del manoscritto ho rintracciato diverse pagine (v. Appendice, Biblioteca Alessandrina, ms. 90; cc. 225-227) dedicate alla storia della chiesa di San Benedetto, dove l'autore, non fa quasi menzione della struttura architettonica e delle opere d'arte visibili, ma conferma e tramanda tutta una serie di notizie storiche, che le successive campagne archeologiche hanno in parte confermato. L'aula liturgica è costruita sulle fondazioni della casa paterna del santo, che a sua volta si è insediata su resti di templi antichi: «Pervenit itaque [Benedictus] in paternam suam domum trastiberinam, in eam, inquam, quae in hunc usque diem S. Benedicti domus appellatur: quamque eiusdem progenitores religiosissimi prope Anicianas consanguineorum. Edes ex sparsissimo Fortunae et Dianae Phano in Christianam suam exaedificarunt». Per dimostrare la verità di tale assunto Caetani dichiara di presentare *non levibus argumentis*. La chiesa di San Benedetto, prima intitolata alla Vergine, è degna di particolare venerazione proprio perché, in una sua parte, il santo ha pregato consacrandola con le sue preghiere: «In hac igitur Domo, Apostolico nostro Gregoriano contigua, nunc aliqua ex parte Ecclesia S. Benedicti visitur, ut scilicet Domus tanti Patriarchae natalitatis insignis, in Monasterium illius nominis dicatum erecta fuerit. Monasterium, inquam; nam Ecclesia quae modo S. Benedicti, antiquitus Beatae Mariae Virginis dicebatur: ipso postea Palatio in Monasterium eidem Patriarchae sacrum converso, quod virorum primo, sanctimonialium deinceps fuit. Licet posterioribus factum saeculis, ut Ecclesia ipsa sanctissimi Patriarchae nostri nomini, quod vicinum Palatium inhabitasset, eamque devotis suis et quotidianis precibus consecrasset, sacra, et Oratorium in parte eius dextera, quod ibi frequentius orationibus incubisset, sollemnius eius nomini dicatum habeatur». Dopo una discussione delle fonti benedettine che menzionano il monastero e i suoi rapporti con la chiesa di San Lorenzo<sup>113</sup>, si arriva ad un'importante descrizione della chiesa stessa: «Porro nec Benedictini tantum Ordinis, aut iuris Asceterium fuisse: sed ideo fuisse tale, quia magni Benedicti habitatio Edesque fuisse olim, inter coetera testatur eiusdem

---

<sup>112</sup>v. Guiglia Guidobaldi – G. Bertelli, *San Benedetto*, op. cit., pp. 44-46. È una chiesa di cui possediamo solo scarse notizie (v. paragrafo II) e la testimonianza del Caetani è particolarmente significativa per la ricostruzione topografica del quartiere. Egli descrive lo scavo in corso e le diverse fasi del ritrovamento, con la menzione delle opere riemerse – i resti del portale con l'iscrizione e frammenti di decorazione a mosaico – confermando l'autore come un acuto osservatore di cose d'arte.

<sup>113</sup> v. Hülsen, *Le chiese di Roma*, op. cit., p. 295 n. 29.

Benedicti adolescentis imago in porticu Ecclesiae insignita, idque ab antiquissimo tempore. Nam peritorum constat artis pictoriae attestazione depictam eam porticum eadem manu, quae porticum Edis sacrae Monastery S. Ceciliae pinxit sub Pontificatu Paschalis Papae I. Anno videlicet vigesimo supra octingentesimum; ut tum propter antiquitatem, tum propter congruentiam, no(..) queat ratio designari, quam quod ibi adolescentulus Benedictus mansisset: et sicut in sacro specu, quod ibi etiam puer moratus fuisset, eius invenitur adhuc pueri delineata effigies, et picturis antiquissimis expressa: ita ob eandem causam proculdubio in hac altera Ede, Romana transtiberina scilicet, figuratus est antiquissimis picturis; ut memoriae commendarent et testarentur posteritati: Ecclesiam hanc Domum propriam S. Benedicti, antequam eremum peteret, fuisse. Et hoc ideo probabilius redditur argumentum quod duo tantummodo loca reperiuntur figuris huius magni et sanctissimi adolescentuli insignita; alter Sublacensis Sacer Specus, ubi solitarius in adolescentia sua per triennium mansit; alter hoc templum eius Romanum, quod adhuc in ianuae latere effigiem eius depictam exhibet: et uterque ideo, ut ante dixi, quod in utroque puer, vel adolescentulus mansisset». Caetani si sofferma sull'affresco nel portico con la rappresentazione di San Benedetto – *quod adhuc in ianuae latere effigiem eius depictam exhibet* – ed istituisce un paragone con gli affreschi del portico della vicina chiesa di Santa Cecilia che, pur errato, dimostra la sua conoscenza della pittura medievale<sup>114</sup>. Conclude, infine, questa sezione dedicata alla chiesa citando i molti autori – *in primis inter plures alios S.R.E. cardinales Eminentissimi Augustinus Valerio Franciscus Sfortia, Sylvius Antonianus, Caear Baronius, et Robertus Bellarminus* – che hanno dato credito alle sue ricerche: «Et hoc optime intellexerunt, atque aly docti Praesules, qui hac fulti fide et ea ducti veritate, Ecclesiam hanc, ut Domum et habitationem S. Benedicti, sanctis orationibus et sacrificys, cum ipsi venerati, tum exemplo suo venerandam nobis et credendam ipsam testati sunt et docuerunt. Praeterquam quod Scriptores omnes, tam veteres quam recentiores, qui de sacris Romanis locis verba fecerunt idipsum constantissime et asseveranter confirmaverunt».

---

<sup>114</sup> Caetani dice anche *«figuratus est [Benedictus] antiquissimis picturis»*, ma credo si riferisca sempre alla stessa immagine nel portico e non ad un ciclo composto da più scene. Il paragone con la chiesa di Santa Cecilia non può oggi essere sostenuto poiché gli affreschi di cui parla l'abate, andati quasi del tutto distrutti e di cui due frammenti si trovano all'interno della basilica, non sono da riferire al pontificato di Papa Pasquale I, responsabile invece del mosaico nella stessa chiesa, ma all'XI secolo, mentre il San Benedetto deve datarsi al XIII secolo. Interessante è però il fatto che l'autore tenti un'operazione di analisi stilistica tra i due cicli di affresco, assai rara a quest'altezza cronologica per le opere medievali.

Qualche anno dopo Costantino Caetani, un altro erudito romano, Giuseppe Maria Suarez<sup>115</sup>, detto il Suaresio, si era recato a San Benedetto in Piscinula ed aveva annotato con grande cura alcune iscrizioni antiche che si trovavano all'interno della chiesa. Le sue carte sono raccolte in un codice conservato alla Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 9141), un manoscritto miscelaneo, in-folio, databile tra il XVI e il XVII secolo, che riunisce schede epigrafiche scritte da autori diversi a Roma e in altre città italiane<sup>116</sup>. Le sue annotazioni<sup>117</sup> ci forniscono molti elementi nuovi, restituendoci un'immagine della chiesa più completa dell'attuale, con una spiccata vocazione antichizzante, testimoniata dalle epigrafi tardo antiche e paleocristiane che erano conservate al suo interno (v. Appendice documentaria).

Nella parte inferiore della pagina 209 r Suarez compila una piccola sezione dedicata alla chiesa e annota tre iscrizioni in posizioni diverse all'interno dell'edificio, fornendoci una breve topografia dell'aula liturgica. L'autore annota che *nella cappelletta, vicino alla porticella* si trova un'iscrizione funeraria, probabilmente tardo antica, non ben leggibile, e noi ipotizziamo che si trovasse vicino all'oratorio dedicato alla Vergine; essa recita: *...u / ...us feliciss... / ...lessio. mod / ...ilio. Kariss / ...e. merenti / ...r. fec...*

Invece «*nel giardino sotto una tavola di pietra si trovava un'ara antica, con bue di basso rilievo, et una figura humana di sopra'l bue in piedi*». Sotto l'autore legge l'iscrizione che è riportata: *Jovi. O. M. Dolicheno / C. Frontinius. Nigrinus. Lucius / Aram. Posuit*: l'ara pagana venne dedicata al culto pagano di Giove Dolicheno da Lucio Nigrino<sup>118</sup>.

---

<sup>115</sup> Il Suarez fu uno tra i più dotti familiari del cardinale Francesco Barberini. Fu vescovo di Vaison in Provenza dal 1633 al 1666 e poi a Roma prefetto della Vaticana, dove morì nel 1677 a settantotto anni lasciando tutte le sue carte al Barberini. Su di lui si legga A. Alciato Ferrua, *Il Suarez e le iscrizioni antiche della Narbonese*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», 41(1986), pp. 207-218; I. Herklotz, *Historia sacra und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom*, in *Baronio e l'arte*, atti del Convegno internazionale di studi (Sora, 10-13 ottobre 1984, Centro di Studi Sorani "Vincenzo Patriarca"), a cura di Romeo De Maio, Sora, 1985, pp. 21-74.

<sup>116</sup> Sul codice Vat. Lat. 9141 la bibliografia è piuttosto scarsa: V. Forcella, *Manoscritti della storia di Roma nella Biblioteca Vaticana*, Roma, 1879, I, pp. 278-279.

<sup>117</sup> Al Suarez sono attribuite le carte 182-210 del codice. Le iscrizioni relative alla chiesa sono contenute nella carta 186 e nelle carte 209-210, ma la scrittura della prima appartiene ad una mano diversa.

<sup>118</sup> In età imperiale a Trastevere e sull'Aventino si attestarono culti di divinità orientali, fra cui rientra Giove Dolicheno. Un santuario con questa intitolazione doveva sorgere nell'area circostante l'attuale via di San Domenico: parte di questo santuario venne alla luce negli anni Trenta a seguito dei lavori per l'apertura della strada. Nell'ambiente centrale furono rinvenuti *in situ* i resti di un altare e una grande iscrizione con dedica alla divinità. È possibile che si tratti di un altare molto simile a quello visto dal Caetani. Si confronti per un altro esempio di iscrizione: P. Pensabene-De Grassi, op. cit., n. 10, pp. 83-85, 89.

*Nel portico, nella scala* Suarez legge e trascrive l'epitaffio di *Theodorus*, figura enigmatica definito nel testo *archisacerdos: Temporibus vitae cōpletis Archisacerdos / Theodorus sub matris tumulo ponere se / Voluit. Dicite vos cines Adeuntes marty/ris Aulam / Parce Deus Famulis / Parce Benigne tuis Amen / Gisilbertus me Fecit Magister*<sup>119</sup>.

L'accuratezza con cui l'autore riporta, nelle pagine del codice, le iscrizioni e le rispettive ubicazioni nell'edificio provano che si sia recato di persona nel luogo: in questo caso annota che l'epitaffio si trova *nel portico, nella scala*. È da notare come il Suarez sia molto attento a riportare in lettere capitali le iscrizioni antiche di epoca classica e che nel caso dell'epigrafe di *Gisilbertus* utilizzi invece la forma corsiva. Molto probabilmente avvertiva lo scarto del latino

---

<sup>119</sup> Quest'iscrizione, che contiene una firma dell'autore del sepolcro a cui era probabilmente connessa, presenta diversi problemi al suo interno, la cui trattazione esula dall'ambito di cui ci stiamo occupando (cfr P.C. Claussen, *Magistri doctissimi romani – Die Römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, (Corpus Cosmatorum, I), Stuttgart, 1987, p. 56 e Idem, *Die Kirchen*, op. cit., p. 176). Ho approntato una scheda critica per il *Corpus delle Opere Firmate del Medioevo Italiano*, a cura di E. Castelnuovo e M.M. Donato, in corso di stampa, a cui si rimanda per tutte le questioni ad essa connesso. Ricordo, in breve, alcuni punti che meritano di essere anticipati. L'iscrizione che è menzionata nel codice Vat. Lat. 9141 figura con poche varianti in altri due manoscritti cinquecenteschi – nel Vat. Lat. 5253 e nel Vallicelliano G 28 – ed è riportata in altri codici posteriori Vat. 7904 f. 31 nr. 64; Cod. Chig. I, V. 167, 212; Stevenson Cod. Vat. Lat. 10581 f. 9 v, 12 e dal Forcella, *Iscrizioni delle chiese*, op. cit., II, s. 20 Nr. 58. A variare è però l'ubicazione dell'iscrizione che è attestata alternativamente in Santa Cecilia in Trastevere e in San Benedetto in Piscinula, anche se la meticolosità con cui il Suarez annota le epigrafi, mi fa propendere per considerare valida la sua versione autoptica. Il nome del defunto, *Theodorus*, è accompagnato dal raro sostantivo *Archisacerdos*, probabile sinonimo di *Archiepiscopus*, ma in realtà carica sconosciuta agli storici del clero medievale. Usato da Venanzio Fortunato nel V secolo (*Poemata* 11) ricorre in tale accezione anche nella *Vita S. Theodardi Episcopi Narboniensis apud Catellum*, 758 e nel *Concilio Cloveshoensi* ann. 800 (Du Cange, I, *archisacerdos, ad vocem*). Nel *Mittellateinesches Wörterbuch* (Monaco, 1959, vol. I, *ad vocem*) viene segnalato con due diverse accezioni: *archiepiscopus*, attestato da Alcuino, e *archipresbiter*. Tali attestazioni forniscono già una prima indicazione di inquadramento cronologico, ma non sono sufficienti per sciogliere il problema: di Carpegna Falconieri, *op. cit.* p. 265, ricorda che Armellini pubblicò un'epigrafe della fine del XII secolo (*Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, a cura di C. Cecchelli, Roma, 1942<sup>2</sup>, pp. 442-443) in cui compariva un personaggio definito *rector romanae ac archisacerdos*, ipotizzando che sotto questo titolo si celasse un rettore della *Romana Fraternitas*. Non possiamo stabilire se il sepolcro si trovasse proprio a San Benedetto o se l'epitaffio venne portato qui in un secondo momento, come mi pare deducibile dal fatto che *Theodorus* afferma di essere sepolto vicino alla tomba della madre le cui ceneri riposavano *adeuntes martyris aulam*, cioè nella casa del martire, termine questo difficilmente riferibile a San Benedetto (forse si tratta della vicina chiesa, poi distrutta di San Lorenzo in Piscinula oppure dell'altare di S. Lorenzo nella chiesa di S. Benedetto in Piscinula, di cui ignoriamo l'origine?), ma l'ipotesi di considerare *Theodorus* un rettore della *Romana Fraternitas* merita di essere preso in seria considerazione per le vicende della Chiesa.

medievale dell'epitaffio da quello classico delle iscrizioni tardo antiche e nel riportarlo in corsivo voleva mostrarne la diversità.

Alla carta 209 v., continuazione della precedente, si trovano solo scritte due righe. *In chiesa sul piano dell'altare maggiore / O VICI* con l'aggiunta *non se può scuprire*. Suarez si sofferma dunque all'interno della chiesa sull'altare maggiore, vi legge qualche lettera dell'iscrizione OVICI<sup>120</sup> e annota a margine con una calligrafia molto frettolosa – forse era in piedi – *non se può scuprire*, usando un'espressione romanesca.

Alla carta 210 r. l'autore infine riporta: *In S. Benedetto in Piscinula in capo alla nave destra entrando nelle* e poi trascrive due resti di iscrizioni antiche: *d. m / Colono et / Colonae / vernis suis fecit / Mesyria Cleopatr e et Clea / qui vixit / IV sep.*

Il codice contiene un'altra pagina molto significativa per la storia della chiesa, che precede nel volume le due carte ora menzionate. Si tratta della carta 186 v in cui lo scrivente prima riferisce di un'iscrizione antica, con l'esatta indicazione topografica, e poi prosegue la pagina con osservazioni personali. L'iscrizione è la stessa che appare nella parte destra della carta 210 r, che abbiamo prima riportato, ma non è stata eseguita dalla stessa mano e qui risulta trascritta con maggior attenzione e comprensione della scrittura antica e ci permette di localizzarla con certezza.

*Nella Chiesa di San Benedetto in Piscinula in Trastevere già casa paterna di detto santo nella nave di mezzo [...] incontro la seconda o terza delle colonne in terra si legge un frammento di epitaffio unico in detta chiesa di così grande antichità<sup>121</sup>: vens e munia b / veneranda Iohann/ i multa per agmina lustra?/ gno gratusque minister/ ces quos prisca palatia p / vina palatia re/ Romae vivit ann pin / oris memb....*

L'autore mostra di conoscere bene la chiesa tanto da descrivere con accuratezza la posizione dell'epitaffio funebre romano, tra la seconda o la terza colonna della navata, e cosa ancora più importante ci conferma come vera e consolidata l'identificazione dell'aula liturgica di San Benedetto come casa paterna del santo. La descrizione prosegue ancora con l'indicazione forse più preziosa: *nel portico di detta chiesa oltre l'immagine di San Benedetto/ [...] {et la madonna avanti la quale} in habito monacale con / capuccio in testa et madonna avanti la quale egli orava si vede / a man dritta verso le scale del curato dipincto un santo / con*

---

<sup>120</sup> Non è dato sapere, visto il numero di lettere trascritte, se siano parte di un'unica parola o di due parole distinte, o tanto meno se i grafemi V, I, C siano numeri e non lettere.

<sup>121</sup> Il copista con grande precisione annota l'ubicazione della lapide e afferma che non esiste nella chiesa altro epitaffio di così grande antichità escludendo dunque che possa essere l'autore delle altre due carte che riportano iscrizioni altrettanto antiche, come quella di Iove Dolicheno.

*interiori in una mano e nell'altra la palma sì co/me anco nella chiesa di S. Salvatore in Aquiro(?) et San (ta Ceciglia?) il /qual santo di terra cotta/alto??anche? di rilievo è anco in S. Marcello con il nome sotto di S. Ansano del quale non si leggendo / esser state cavate l'interiora et quella inscriptione es/sendo moderna? non merita fede che ci?li? sia detto santo ma / quelle [...per le dette? ] altre da investigarsi con diligenza*

Questo brano è una straordinaria testimonianza di un attento conoscitore di storia dell'arte che ha visitato la chiesa tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento e ne ha tratto osservazioni molto originali. Tutto il discorso è incentrato sull'interesse iconografico del narratore per le pitture del portico. Il Suarez aveva già ricordato poco prima che la chiesa era anticamente la casa paterna di San Benedetto ed ora ne riconosce il ritratto nell'affresco del portico più volte da noi menzionato, confermandone di nuovo l'originaria posizione. La piccola cappella che si apre a sinistra del portico, vicino alla sua cella, assume nelle parole del narratore un particolare valore culturale perché non contiene una semplice immagine di *Madonna col Bambino*, ma proprio quella davanti a cui pregava il santo. E poi segue un'indicazione iconografica e insieme topografica di indubbio valore, pur problematica: a man dritta, cioè a destra dell'immagine di San Benedetto, verso le scale del curato si conserva un affresco con la rappresentazione di un santo con le sue interiora in mano di cui non rimane traccia<sup>122</sup>. Oltre ad aggiungere un tassello all'incompleta iconografia della chiesa, è attestata la presenza di ambienti al piano superiore della basilica raggiungibili attraverso una scala. Ancora oggi i locali del convento si trovano nella medesima posizione, ma, dato i continui rimaneggiamenti e la mancanza di documentazione, la notizia ci offre un significativo termine di riferimento cronologico e ci informa che già all'inizio del Seicento il piano superiore della basilica ospitava gli ambienti monastici. Non c'è alcuna menzione, invece, del ciclo medievale che ricopriva l'interno della chiesa, forse perché a questa data era già stato coperto da altre decorazioni o forse perché l'autore non era interessato a rivelarne la presenza. Vero è che tutta la parte finale delle sue annotazioni è dedicata a un serrato confronto tra il santo martire del San Benedetto e due esempi in pittura rintracciati in altrettante chiese romane, San Salvatore in Aquiro e Santa Cecilia, mentre un terzo caso si trova in San Marcello, ma è *di rilievo*, cioè è una scultura, e pur avendo le interiora in mano, ha una iscrizione che lo identifica come Sant'Ansano, cosa impossibile perché non così martirizzato. Rimane difficile seguire l'autore in queste divagazioni iconografiche, perché le opere di cui fa menzione non

---

<sup>122</sup> L'attributo iconografico ci induce a identificare il santo con Sant'Erasmo da Formia (v. *Bibliotheca Sanctorum, ad vocem*, Roma, 1961, voll. III), la cui diffusione in pittura risale al XV secolo. Saremmo, dunque, di fronte a un intervento nel portico di epoca rinascimentale.

sono rintracciabili, ma ne conseguono comunque diverse riflessioni: da una parte è testimoniata l'antichità di culto della basilica e la presenza dell'iscrizione funebre di *Theodorus* ce lo conferma, anche se ne ignoriamo la provenienza, se cioè venne eseguita appositamente per questa chiesa oppure qui riutilizzata, dall'altra il rinvenimento di molte epigrafi romane dimostra come l'aula liturgica si insediò in un territorio pieno di memorie tardo-antiche pagane, riutilizzate forse come materiale da costruzione dell'edificio medievale. Abbiamo la conferma che la piccola chiesa fosse dotata di un portico d'ingresso, decorato con pitture, in accordo con altre basiliche romane coeve come Santa Cecilia in Trastevere o San Lorenzo Fuori Le Mura e che questo avesse un ruolo di primo piano all'interno dello spazio liturgico, tanto da essere sempre menzionato nei resoconti che abbiamo rintracciato<sup>123</sup>. Anche la descrizione di Mabillon conferma in modo sostanziale le testimonianze anteriori, pur introducendo qualche informazione ulteriore<sup>124</sup>. *Ad latus Evangelii*, a lato del pulpito dove viene pronunciata la Parola del Vangelo, l'autore vede un altare dedicato a San Lorenzo, ma cosa più importante segnala due immagini di San Benedetto, una nel portico, l'altra, *valde antiqua, in descensu ex inferiori tribuna*, in un luogo che non è possibile definire con precisione perché la tribuna è un termine che non corrisponde a nessuno degli elementi architettonici presenti nella chiesa e lo stesso Mabillon, aggiungendo l'espressione *ut vocant* lascia intendere che è denominata in maniera inappropriata una parte di solito definita in altro modo. L'espressione *in descensu* implica una discesa, ma poiché non esiste una cripta occorre ipotizzare che l'affresco fosse posizionato al piano superiore dove si trovano gli ambienti monastici, che inglobano parte della controfacciata medievale e della navata affrescata col ciclo di storie dell'Antico Testamento.

---

<sup>123</sup> Nancy Spatz, *Church Porches and the Liturgy* in *The Liturgy of the Medieval Church*, edited by T. J. Heffernan and Ann Matter, Kalamazoo Mich., 2001, pp. 327-367.

<sup>124</sup> Mabillon, *Iter Italicum*, op. cit., I, pp. 147-148: « Ad latus Evangelii ara est sancti Laurentii, et paullo infra sepultura Constantini Caietani absque epitaphio. [...] Ex eodem praedictae ecclesiae latere prope vestibulum aedicula est beatae Mariae, tota musivo quondam ornata, in cuius pariete ad aram depicta est imago sanctissimae Virginis, brachio dextro filium tenentis crucem praeferentem. Illic orasse, & prope abitasse ferunt Benedictum puerum, cuius palatii rudera & macerias in proximo ostendunt. In descensu ex inferiori tribuna (ut vocant) alia imago est sancti Benedicti valde antiqua. Navis aedificium fulciunt marmoreae columnae».

## *Il ciclo delle pitture*

I dipinti più antichi, oggetto della nostra trattazione, ricoprono parte della controfacciata della chiesa e parte della navata centrale destra al di sopra del colonnato, a circa 8 metri di distanza dal pavimento (fig. 58). Oggi si trovano però in una posizione alquanto particolare determinata dalla costruzione della scala di accesso alla cantoria che attualmente fa parte del convento. Le pitture vennero così a trovarsi non più nella chiesa ma nel vano adibito a pianerottolo situato tra la parete di destra e quella sovrastante l'architrave. Per vederli perciò non bisogna recarsi in chiesa, ma entrare da una porta che si apre sul lato destro del vestibolo e percorrere una scala che conduce al primo piano dove si trovano gli ambienti dell'ex monastero benedettino femminile<sup>125</sup>.

L'ultimo restauro che ha interessato S. Benedetto risale al 1939 e venne eseguito dall'architetto Corrado Cesanelli. Questi venne incaricato di consolidare le strutture portanti e di costruire gli ambienti necessari per ospitare le suore che da quel momento avrebbero occupato la chiesa. Non fu però durante questi lavori che vennero scoperti gli affreschi perché in una stampa del volume di Camillo Massimo risalente al 1864 è contenuta la riproduzione di un santo, che, pur trasfigurata nel disegno purista rappresenta uno degli angeli della controfacciata appartenente al ciclo medievale<sup>126</sup>. Col passare del tempo gli affreschi devono essere stati ricoperti con diversi strati di intonaco e soltanto nel 1974-75, durante lavori di rinnovo dei locali posti al piano superiore sono ritornati alla luce.

Nonostante si siano conservati soltanto pochi frammenti delle pitture, il caso ha voluto che sopravvivesse un'intera porzione della parete affrescata e non lacerti disomogenei, così che è possibile almeno farsi un'idea dell'organizzazione spaziale del ciclo nel suo complesso (cfr. rilievo Allegato). La navata centrale, nella parte terminale verso la controfacciata, è occupata da due scene contigue, riconoscibili come episodi dell'antico testamento: *la Cacciata e il Lavoro di Adamo ed Eva e il sacrificio di Caino e Abele* (fig. 62, 63, 58a) che occupano una superficie di cm 250 × 170. Una vasta lacuna si estende (circa 95 cm) fra il primo brano e la scena successiva, ma si è conservato quanto basta per identificare con qualche probabilità l'episodio: un resto di architettura con decorazioni a perline bianche con una ruota alata in basso e un personaggio che si allontana di cui si vede solo una gamba nuda.

---

<sup>125</sup> Fino a qualche anno fa la chiesa era mantenuta in vita e officiata dalle suore dell'Istituto di Nostra Signora del Carmelo, che abitavano fin dal 1941 gli ambienti costruiti intorno alla chiesa. Oggi hanno abbandonato questi luoghi e la chiesa ospita gli Araldi del Vangelo, un'associazione di diritto pontificio con vocazione missionaria.

<sup>126</sup> C. Massimo, *Memorie*, op. cit., p. 32.



L'edificio può essere interpretato come la Porta gemmata del Paradiso da cui sono cacciati Adamo ed Eva mentre la *rota* in basso allude alla presenza dell'angelo: sono visibili però ancora tracce della veste di Adamo fatta con pelli scure il che induce a identificare la scena anche con il *Lavoro dei Progenitori* (cm 75 × 125)<sup>127</sup>. Della raffigurazione del sacrificio di Caino e Abele rimangono invece tracce meglio leggibili (cm 80 × 170). Lo spazio del riquadro è diviso in due parti da un altare di colore giallo, visto prospetticamente, alla cui destra si trova Abele nell'atto di porgere come dono al Signore un agnello, mentre a sinistra Caino offre in sacrificio un fascio di spighe (fig. 59, 60, 61). La mano di Dio Padre esce dal cielo ornato di stelle ed indica con benevolenza l'agnello di Abele, sullo sfondo sono rappresentate due montagne<sup>128</sup> il cui vertice tende a piegarsi verso il centro della raffigurazione. Le scene, racchiuse in una cornice di colore rosso, sono concluse alla base da un fregio decorato con un motivo antichizzante che prosegue per tutta la lunghezza dei due episodi. Esso è composto da un doppio nastro che si interseca a formare una serie di cerchi

---

<sup>127</sup> Molto stretta la similitudine con le analoghe scene che si trovavano in San Paolo fuori Le Mura (S. Waetzold, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien-München, 1964, figg. 334-335) dove prima Adamo ed Eva vengono cacciati dal Paradiso, e poi sono raffigurati al lavoro: Adamo zappa la terra ed Eva allatta, mentre un cherubino è raffigurato alla loro sinistra insieme alla ruota (fig. 104, 106). A San Benedetto sembra siano stati uniti in un'unica scena le due parti del racconto biblico di San Paolo: perché nel frammento superstite si vede Adamo che si allontana dalla porta del Paradiso – presso cui è raffigurata la *rota* angelica – non nudo, ma vestito con delle pelli. Da ciò si può ricavare che l'episodio rappresentato non può essere la *Cacciata*, o almeno non esclusivamente, e piuttosto deve identificarsi anche come *Lavoro dei Progenitori*. Nella chiesa di San Felice a Ceri abbiamo un analogo caso di raffigurazione simultanea di entrambi gli episodi (fig. 109) ed è del tutto probabile che lo stesso potesse verificarsi a San Benedetto.

<sup>128</sup> La raffigurazione delle montagne in San Benedetto in Piscinula è piuttosto eccentrica, tanto da essere stata scambiata per una tenda, anche per l'apertura che si intravede. Il confronto con il paesaggio rappresentato sia negli affreschi dell'oratorio di San Gregorio Nazianzeno, sia nella scena dei cavalieri dell'Apocalisse a Castel Sant'Elia spingono a considerare valida la prima ipotesi. La curiosa decorazione alla sommità della montagna dietro Caino mi ha indotto, in un primo momento, a considerare l'ipotesi di una rappresentazione della *Voce di Abele che grida vendetta*, iconografia rara, ma non assente a Roma e nel Lazio e in codici miniati di provenienza romana. Solo per citare un esempio, compare nel più tardo ciclo di Castro dei Volsci nel Frosinate (cfr. *infra* pp. 80-83). Tra le tipologie più note ve ne è una, infatti, in cui l'*animula* di Caino si trova alla sommità di una montagna, personificazione della terra insanguinata che chiede vendetta per l'assassinio. Al riconoscimento di tale episodio si oppone la mancanza di Abele morente, comunque necessario nello schema iconografico e la presenza di due montagne al posto dell'unica richiesta. Per la complessa iconografia della morte di Abele si veda: L. Brugger – Y. Christe, *La "voix du sang" et l'ensevelissement d'Abel*, in «Arte Cristiana», LXXXII, 761(1994), pp. 75-86; L. Brugger, *La "voix du sang" d'Abel comme réalité eschatologique du salut*, ibidem, pp. 87-100; A. Contessa, *Le Bibbie catalane di Ripoll e di Roda e gli antichi cicli biblici lombardi della Genesi*, in «Arte Lombarda», 140, 2004/1, pp. 5-24.

legati l'uno all'altro al cui interno sono racchiusi rombi di colore rosso circondati da perle bianche (fig. 65, 66).

La parte affrescata della controfacciata che ancora sopravvive è più ampia rispetto a quella della navata (cm 140 × 330) e permette così di seguire l'andamento verticale del ciclo della parete per una superficie più estesa (fig. 58, 58b). I resti pittorici si dividono in tre registri, ma in base alla porzione rimasta si intuisce come le pitture siano inserite in riquadri separati gli uni dagli altri per assecondare le esigenze dell'architettura che decorano. Il registro inferiore è occupato da una figura aureolata di grandi dimensioni conservatasi fino ai fianchi, rappresentata di tre quarti con le mani sollevate rivolte verso il centro della controfacciata<sup>129</sup>. Indossa una veste blu su cui è poggiata una tunica verde. I resti di un manto rosso alla sua sinistra lasciano immaginare che un'altra figura le stesse accanto (fig. 69, 70).

Il registro mediano accoglie tre angeli rappresentati a mezzo busto. Due sono conservati integralmente, del terzo rimane solo parte dell'aureola e della veste. L'angelo posto a sinistra indossa una tunica azzurra fino alla vita e rossa dai fianchi in giù; un mantello giallo copre le spalle (fig. 71). L'angelo al centro è vestito come il precedente, ma i colori sono variati: tunica azzurra e manto rosso a coprire una sola spalla (fig. 72). Il terzo angelo ripete i colori e le vesti del primo. I nimbi conservano ancora piccole tracce di cromia aurea sopra la preparazione rossa (fig. 74).

Il registro superiore è diviso in due parti da una finestra che ha condizionato lo sviluppo della narrazione. Così a sinistra si vede un angelo rivolto verso il centro della raffigurazione che con la destra tiene una spada, mentre con la mano sinistra fa un gesto di indicazione (fig. 74). Indossa una veste blu fino ai fianchi e poi rossa con un mantello giallo. La posa del cherubino e l'attributo della spada rimandano alla ben nota iconografia del *Guardiano del Paradiso*, come le ali rivolte verso l'alto, evidente segno di movimento<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> Alessandra Guiglia nell'unico studio dedicato al ciclo di San Benedetto subito dopo la scoperta (A. Guiglia, *Note su alcuni affreschi medioevali in S. Benedetto in Piscinula*, in «Bollettino d'Arte», 59(1974), pp. 160-164 ipotizza che si tratti di una figura di apostolo affiancata da altri discepoli. Le misure da lei rilevate però, la inducono a non considerare valida questa proposta per mancanza di spazio sufficiente a completare l'intera sequenza (apostoli cm 1.22; lunghezza parete m 7.50). La figura di *Apostolo* dalle grandi dimensioni può essere confrontata con due esempi ad affresco di epoca precedente che la richiamano per il gigantismo delle proporzioni. Si tratta del monaco turiferario dipinto sulle ante del portico di ingresso della basilica inferiore di San Crisogono e dell'angelo tubicino nel cleristorio della basilica di S. Lorenzo fuori Le mura, entrambi databili a poco dopo la metà dell'XI secolo (Per il primo si veda E. Mazzocchi, *Una parete*, op. cit., pp. 46-50; per il secondo A. Acconci, *Un perduto affresco a S. Lorenzo fuori Le Mura. Appunti per la storia della basilica pelagiana nell'XI secolo*, in *Rome et la réforme*, op. cit., in c.d. s).

<sup>130</sup> cfr. L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1956, voll. II/1, pp. 30-55.

Nello spazio compreso fra la finestra e il registro inferiore è dipinto un riquadro a fondo bianco dai forti contorni in rosso al cui centro è raffigurata una pisside formata da due parti: una base gialla decorata con una grande foglia e un coperchio celeste che la chiude, anch'esso decorato (fig. 75). Ai quattro angoli del riquadro rametti rossi ornano lo spazio vuoto e tracce di color ocra sottolineano i bordi superiori ed inferiori. Il breve spazio al di sopra dell'ultimo registro compreso tra l'angelo e la finestra è stata decorato anch'esso con un piccolo riquadro con tre cerchi che si intrecciano a formare eleganti volute. Nessuno spazio è stato lasciato privo di pittura e le parti marginali che non contemplavano una figurazione sono state completate con riquadri puramente decorativi.

La parete presentava una vasta zona centrale ricoperta di scialbatura rivelatasi poi, priva sia di dipinti che di intonaco originale. Quest'ultimo risulta liscio, irregolarmente rialzato e in gran parte separato dalla struttura muraria. L'intonaco più recente, risalente ai lavori di rinnovo del 1939, si presenta invece con una struttura più grezza: due strati di malta a grana media composta di calce e di terra pozzolana rossiccia priva di sabbia. Proprio la differenza di spessore ha permesso di individuare i margini dei sottostanti frammenti dipinti<sup>131</sup>.

La scialbatura aderiva fortemente all'affresco e per rimuoverla è stato necessario usare il bisturi limitando i danni al sottile strato pittorico (spessore compreso tra 0.5 e 1.5 cm). La tendenza dell'intonaco a polverizzarsi ha richiesto un fissaggio preventivo e il consolidamento dell'intonaco e dei margini dei frammenti dipinti. Le operazioni di restauro hanno comportato la rimozione dell'intonaco recente al di fuori delle superfici affrescate messe in luce. In questo modo è riapparsa parte della muratura originale, con ampie zone di muro riparate con materiali di recupero come tegole, per esempio nella zona sopra l'angelo-guardiano della controfacciata (fig. 74). I lavori sono proseguiti con la reintegrazione di fessure e piccole lacune dello strato pittorico utilizzando intonaco a livello, con intonaco sotto livello per le lacune più estese. Infine è stata eseguita la reintegrazione a tratteggio dello strato pittorico danneggiato e delle parti reintonacate. Non sono state individuate tracce di giornata né di incisioni, bensì un unico limite di pontata al di sotto della fascia decorativa che conclude la parete con le due scene vetero testamentarie. Non è stata rilevata neanche la presenza dell'arriccio.

---

<sup>131</sup> I dati relativi al restauro da me utilizzati sono conservati presso l'archivio dell'International Center for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM) di Roma nei fascicoli dedicati alla chiesa.

Considerazioni interessanti possono scaturire da alcune foto relative al restauro del 1980<sup>132</sup> e, in particolare, della finestra tamponata di controfacciata posta accanto all'angelo nel registro pittorico più in alto (fig. 58, 25). La sua breve apertura durante i lavori di "ripristino" del ciclo medievale ha, infatti, offerto la possibilità di vedere se anche la finestra conservasse tracce di pittura al suo interno. Si è così potuto osservare come l'intonaco originario della parete di controfacciata proseguiva senza interruzioni nel vano della finestra e lo rivestiva interamente. Anche la zona ai lati dell'apertura è intonacata e presenta una scialbatura chiara. Le linee architettoniche della finestra sono sottolineate da linee decorative in nero e in rosso. Da questo primo sondaggio emerge una considerazione importante: gli artisti si preoccuparono di inserire nella decorazione pittorica anche le membrature architettoniche, pur con un ornamento assai semplice, bande bicrome di colore rosso, in linea con il sistema di inquadramento generale delle scene, che, per quanto vediamo oggi, appare accurato nonostante la forte semplificazione<sup>133</sup>. Questa non è l'unica novità emersa dall'apertura della finestra. Oltrepassandola è stato possibile accedere alla soffitta che sovrasta il convento e all'area della chiesa compresa tra la facciata di derivazione neoclassica e quella medievale. Da questa posizione privilegiata è apparso agli occhi dei restauratori ciò che si considerava perduto: le tracce architettoniche della facciata più antica. In attesa dello studio delle murature non è possibile stabilire se questo assetto sia quello originario del XII secolo o un rifacimento posteriore eseguito sempre in epoca medievale. Vero è che i dati emersi ben si accordano ai resti della decorazione pittorica, orchestrata in modo che gli affreschi siano intervallati da aperture, il numero esatto delle quali è stato individuato durante l'attuale campagna di restauro<sup>134</sup>.

I lavori in corso hanno rivelato, inoltre, ciò che si ipotizzava da tempo, cioè che anche le navate laterali fossero decorate<sup>135</sup>. Saggi di restauro nella navata laterale sinistra a livello delle finestre hanno rivelato, infatti, la presenza di pitture al di sotto di una pesante scialbatura. Si tratta di tre frammenti di intonaco dipinto: due appartengono a un fregio del

---

<sup>132</sup> Durante una delle prime fasi di restauro, nel 1977, vennero indagati alcuni ambienti del convento, prima inaccessibili. In questo contesto si decise anche la riapertura della finestra della controfacciata posta nelle immediate vicinanze della parete occidentale, subito richiusa dopo l'indagine esplorativa nella soffitta.

<sup>133</sup> cfr. A. Peroni, *Riflessioni sulle tracce del nesso architettura/decorazione nella cattedrale di Aosta*, in *Medioevo aostano. La pittura intorno all'anno mille in cattedrale e in Sant'Orso*, Torino, 2001, pp. 227-231.

<sup>134</sup> Grazie alla documentazione realizzata dall'ICCROM nel 1980, ho avanzato la richiesta di demolire l'intercapedine novecentesca che ha permesso di ripristinare l'antica facciata.

<sup>135</sup> Purtroppo a livello del tetto, vicino alle capriate lignee e al culmine dell'abside, non sono state rinvenute pitture antiche, così come nella parte alta della controfacciata.

tutto simile a quello presente nella navata laterale destra al di sotto della *Cacciata* e dell'*Offerta*, sia per la tavolozza dei colori scelta che per il motivo decorativo<sup>136</sup> (fig. 79, 80); il terzo è invece una scena di difficile interpretazione iconografica. Se quest'unica porzione di intonaco superstite, con un episodio completo, non avesse conservato la cornice decorativa a livello inferiore, non così facilmente l'affresco poteva essere considerato parte del più ampio ciclo a cui appartengono le due storie dei Progenitori sulla parete opposta. Questo per una serie molteplice di motivi che meritano di essere analizzati. Quando i restauratori hanno cominciato l'operazione di descialbo delle navate, dopo una piccola serie di saggi che avevano rivelato l'esistenza di intonaco dipinto superstite, hanno deciso di allargare i frammenti che risultavano più promettenti. Da una posizione semi centrale nella navata è stato così riportato alla luce un intero pannello dalle dimensioni piuttosto ridotte (fig. 81 e rilievo Allegato). Il ritrovamento della cornice decorativa inferiore ha assicurato che si trattasse di una parte dell'antico ciclo dipinto medievale che si ipotizzava si estendesse su entrambe le navate della chiesa, ma senza alcuna prova documentaria. Si è proceduto così al progressivo descialbo delle zone più vicine al pannello nella speranza di ritrovare altre parti dell'insieme, ma l'amara scoperta è stata quella di rinvenire solo l'originario livello della muratura e nessun'altra traccia significativa di pittura. Stupisce però, notare come i bordi che delimitano la scena ritrovata siano perfettamente ritagliati e presentino un profilo netto (fig. 82). Cosa assai strana perché l'intonaco non cade certamente in maniera così precisa e di conseguenza occorre ipotizzare che, durante uno dei restauri che ha interessato la chiesa, in un'epoca attualmente imprecisabile, si sia deciso di asportare i pannelli del ciclo e di lasciare *in loco* l'unico, forse, che non avrebbe sopportato lo strappo<sup>137</sup>. Altra ipotesi è che, di fronte a uno stato troppo degradato delle pitture si sia proceduto alla completa intonacatura delle navate e che sia consolidato quel poco ormai che si poteva salvare. Le attendibili testimonianze di Costantino Caetani e del Suarez, nei primi anni del Seicento, non ricordano le pitture nella navata, soffermandosi solo su quelle trecentesche del portico con san Benedetto, per evidenti ragioni devozionali, a meno di non ipotizzare che a quella data fossero già andate distrutte.

L'affresco si presenta oggi in uno stato conservativo tutt'altro che buono (fig. 84) e questo non solo per la pesante scialbatura che lo ricopriva, ma anche per un innegabile

---

<sup>136</sup> Sono stati ritrovati altri frammenti della stessa cornice lungo la parete laterale sinistra, ma nessun resto della scena che dovevano incorniciare (fig. 79, 80).

<sup>137</sup> Moventi collezionistici non possono essere presi in seria considerazione dal momento che un affresco staccato di epoca alto-medievale non pareva certo molto appetibile per il mercato tardo ottocentesco. Il principe Camillo Massimo avrebbe potuto, visto il forte legame che lo univa alla chiesa, decidere lo stacco degli affreschi ormai deperiti, per evitarne la perdita definitiva, ma non ho rintracciato alcuna prova di tale ipotetica operazione.

degrado della pellicola pittorica. Già a prima vista appare la mancanza quasi totale degli strati di colore successivi alla preparazione e la conseguente caduta di tutte le velature. È chiaro perciò come non sia affatto semplice la lettura della scena e la decifrazione dell'iconografia rappresentata. Vi sono diversi aspetti da tenere in considerazione: da una parte le dimensioni del pannello, non solo di per sé, ma in relazione alla lunghezza della parete e alla ricostruzione del ciclo; le caratteristiche tecniche di esecuzione materiale, dall'altro lo stile dei personaggi e l'interpretazione iconografica. Anche se le dimensioni del riquadro sono simili a quelle con le storie dei progenitori, limitate ma in proporzione alla navata, qui sorprende la riduzione drastica delle misure, tanto da rendere difficile una lettura dal basso (fig. 85, 86). Senza dubbio l'uso del colore e l'eventuale presenza di elementi architettonici sullo sfondo agevolava la visione da lontano, ma il ciclo, nel suo insieme, doveva apparire come "miniaturizzato", se si considera il considerevole numero di scene che la navata poteva contenere, le dimensioni del pannello superstite e lo spazio occupato dalle aperture<sup>138</sup>.

La scena, come dicevamo, ha misure molto contenute (cm 50 × 60) – il lato inferiore cioè, è meno della metà di una delle storie della parete destra – e presenta un'iconografia di dubbia interpretazione (fig. 83). In una cornice dal doppio bordo di colore grigio scuro e rosso si stagliano le sagome di quattro figure: al centro la Madonna col Bambino, entrambi aureolate, a destra un personaggio inginocchiato verso la Vergine che regge con la mano destra un dono e a sinistra una figura che sembra aver appena porto il bambino a Maria o stare per prenderlo in braccio o per benedirlo. Una simile disposizione scenica mi ha fatto propendere, fin dalla scoperta dell'affresco, per un'interpretazione neo-testamentaria e in particolare per una raffigurazione della *Presentazione al Tempio di Gesù*. In tal caso i personaggi sarebbero da identificare come segue: Simeone a sinistra sta per prendere tra le braccia il Bambino tenuto da Maria, mentre a destra Giuseppe si inginocchia e tiene tra le mani un oggetto che a prima vista può ricordare un calice, ma seguendo il testo biblico potrebbe essere identificato anche nella coppia di colombe o tortore, che secondo la Legge, i genitori di Gesù dovevano offrire in sacrificio (Lc. 1, 22-28).

Il problema dell'iconografia appare però, complicato dal fatto che, dopo un breve intervento di consolidamento, è emersa dall'affresco una nuova sagoma che si inserisce al di

---

<sup>138</sup> Infatti, considerando la lunghezza della navata (v. rilievo allegato con indicazione delle pitture) e calcolando lo spazio occupato dalla cornice di inquadramento e dalle aperture, si ricava un numero di scene pari a circa dieci, per ciascun registro, nella parete destra della navata centrale e un numero leggermente superiore nella parete sinistra. A meno di non ritenere un'eccezione dimensionale il pannello ritrovato nella parete sinistra della navata centrale (cfr. *infra*).

sotto della Vergine col Bambino<sup>139</sup>. Anch'essa è una figura aureolata di cui si intravedono i tratti del viso, più pertinenti ad un volto maschile piuttosto che femminile. La parte inferiore della figura della Vergine, a questo punto sovrapposta al volto maschile, si complica ulteriormente in un groviglio di segni di difficile lettura. Infatti, in primo piano si vede con chiarezza un grande bacile, raffigurato alla maniera di un cantaro antico, su cui sono immerse due gambe, che non appartengono alla testa barbata perché lo spazio tra quest'ultima e il bacile è troppo ridotta per contenere una figura sia piegata che in ginocchio (fig. 87, 88).

La presenza del cantaro antico e di una figura in esso immersa fanno pensare piuttosto ad una scena di battesimo e poiché le gambe sembrano pertinenti ad un corpo maschile adulto e non a quello di un bambino e dato il contesto testamentario si può ipotizzare la volontà di raffigurare il *Battesimo di Cristo*, anche se resta difficile spiegare la presenza del vaso all'interno della scena, dal momento che l'episodio avvenne nel fiume Giordano. In ogni caso il bacile in primo piano non doveva far parte della scena effettivamente eseguita dal pittore (fig. 89) dal momento che la sua forma non si addice alla tipologia nota degli altari presenti nella *Presentazione*, di solito a blocco, ma presuppone piuttosto una *Lavanda dei piedi* come vediamo nel codice 364 della Bibliothèque Mazarine di Parigi alla carta 24v (fig. 93) o una scena di battesimo, come quello di *Pudente* nella chiesa di santa Pudenziana alla fine dell'XI secolo (fig. 92) oppure di Costantino nel ciclo a lui dedicato nella chiesa dei SS. Quattro Coronati della metà del XIII secolo.

A mio avviso, la figura che emerge al di sotto della testa della Vergine, non può far parte della stessa scena, in quanto non esiste un'iconografia che possa contemplare una simile disposizione dei personaggi (fig. 87) e deve essere considerata piuttosto un abbozzo o disegno preparatorio eseguito dal pittore e modificato nella versione finale, che doveva raffigurare una *Presentazione al tempio*, come dimostrano le tracce di pigmento rinvenute (fig. 90)<sup>140</sup>.

L'affresco si presenta a livello di disegno preparatorio, mancante dunque di quasi tutti gli strati superficiali di colore. Si distinguono ancora però alcune tracce di pellicola sulle vesti di due figure: Simeone ha un mantello sulle spalle che conserva ampie parti di rosso minio, similmente San Giuseppe ne ha segno sul mantello, mentre della veste rimane solo la base grigio-verde. La parte terminale del mantello del sacerdote mostra ancora le rifiniture di

---

<sup>139</sup> Anche se a prima vista potrebbe sembrare un'interpolazione posteriore, le prime fasi del rilevamento dimostrano che non ci sono sovrapposizioni di intonaco, segno di un possibile rifacimento.

<sup>140</sup> È noto come la tecnica ad affresco in uso nel medioevo prevedesse la stesura di un disegno preparatorio per aiutare il pittore ad impostare le figure nello spazio, ma che non c'è corrispondenza obbligatoria tra il disegno e il dipinto completato, in quanto il disegno veniva coperto dall'intonachino e non era più visibile durante l'esecuzione (cfr. P. Philippot – P. Mora – L. Mora, *La conservazione delle pitture murali*, Bologna, 1999).

colore del pannello originale, eseguito con grande finezza di tratto a formare le pieghe della stoffa (fig. 83). Lo sfondo appare marrone scuro e di un tono simile di colore con sfumature grigie è il disegno di preparazione e la sagoma del bacile. Si distinguono con chiarezza i tratti del volto nella Vergine col Bambino e nel San Giuseppe: il naso, gli occhi, la bocca nella prima, solo il naso e gli occhi nel secondo. Anche nella faccia che appare al centro della scena si distinguono i tratti di un viso maschile sofferente o arcigno con naso, bocca e barba (fig. 91).

Ciò che colpisce l'osservatore è la compressione dei personaggi all'interno della scena e un'evidente disomogeneità stilistica. Le due figure, che stanno a destra e a sinistra della Vergine, si differenziano principalmente per una diversa resa delle proporzioni. Simeone a sinistra è rappresentato con una *silhouette* allungata e sottile, la testa e le estremità piccole, Giuseppe a destra ha un analogo trattamento del corpo, ma una testa e dei piedi molto grandi. Forse questa disomogeneità era annullata ad affresco completato, una volta che il colore avesse coperto l'intonaco, ma a livello preparatorio la divergenza di mano emerge evidente. La mancanza di qualsiasi connotazione ambientale, a parte il cantaro in primo piano sembra una cifra condivisa dagli altri resti del ciclo dove pochi ed essenziali elementi fanno da sfondo alle scene, come nel *Sacrificio di Caino e Abele*, in cui all'altare si aggiunge una semplice coppia di montagne. Non c'è spazio per gli spaccati di edifici che tante volte fanno da ambientazione agli episodi del Nuovo e dell'Antico Testamento in molti cicli di pittura romana, come a san Clemente o a santa Pudenziana.

Per verificare la correttezza dell'ipotesi che la scena in San Benedetto rappresenti una *Presentazione al tempio*, pur con le riserve di cui abbiamo fino ad ora discusso, occorre confrontarla con altri esempi del medesimo soggetto nella tradizione figurativa dell'Italia centrale<sup>141</sup>. Ci accorgeremo, così, che lo schema iconografico del monastero benedettino presenta delle evidenti particolarità rispetto ai molti possibili raffronti, pur rispettando la disposizione di base che richiede tale immagine. Prima di tutto sembrano invertite le posizioni dei personaggi, per cui la Vergine, con il bambino in braccio, si volge a sinistra verso Simeone, di solito raffigurato al centro della narrazione e di conseguenza Giuseppe si trova ad occupare la posizione destra del pannello<sup>142</sup>; inoltre non sembra identificabile la sacerdotessa Anna, anche se lo stato conservativo del frammento non esclude del tutto la sua primitiva

---

<sup>141</sup> Si veda, come prima introduzione sull'iconografia della Presentazione, l'articolo di D.C. Shorr, *The Iconographic Development of the Presentation in the temple*, in «The Art Bulletin», 28(1946), pp. 17-31.

<sup>142</sup> Non è escluso però, che la Vergine col Bambino abbia accanto Giuseppe e a destra sia rappresentato Simeone con le mani velate in attesa di ricevere tra le braccia il Signore.



presenza<sup>143</sup>. Si confrontino i casi della *Presentazione* dell'ormai smembrata porta di Benevento, dove un intenso Simeone accoglie tra le braccia il bambino al cospetto dei devoti familiari (fig. 99), la miniatura del codice 364 della Bibliothèque Mazarine di Parigi (fig. 97), in cui è ripetuto lo stesso schema narrativo, ma con estrema accuratezza nell'ambientazione<sup>144</sup> e la splendida placchetta d'avorio della serie testamentaria di Salerno (fig. 98), senza contare che anche nell'atrio della basilica di Montecassino si trovava una *Presentazione*<sup>145</sup>.

Il modello più antico<sup>146</sup> era però rappresentato dalla croce smaltata del *Sancta Sanctorum* del IX secolo, dove era già codificato lo schema di riferimento essenziale con l'altare posto al centro della rappresentazione, il Bambino tenuto da Maria in posizione di rilievo e i quattro protagonisti disposti in gruppi simmetrici (fig. 95)<sup>147</sup>. L'affresco di San Benedetto in Piscinula si connota come testimone precoce, in cicli pittorici di ambito riformato, dell'iconografia della *Presentazione*, di cui il caso di Magliano Romano rappresenta l'unico confronto di epoca coeva dove il Bambino è rappresentato in piedi sopra l'altare secondo la tipica iconografia bizantina (fig. 96)<sup>148</sup>. Se ne discosta però, per una scelta compositiva arcaizzante, debitrice, in primo luogo, dell'antico modello figurativo posto sulla croce di Pasquale I, ripreso, alla metà dell'XI secolo, nella porta bizantina della basilica di

---

<sup>143</sup> Esistono rari e sporadici casi di *Presentazione* in cui figura un numero ridotto di personaggi, tra cui ricordo un avorio conservato a San Pietroburgo del XII secolo (fig. 94) (A. Goldschmidt-K. Weitzman, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII. Jahrhunderts*, Berlin, 1934, voll. II, pl. XXIII, n. 59).

<sup>144</sup> Sul manoscritto v. H. Toubert, *Il Breviario di Odesio e gli influssi bizantini a Montecassino*, in *Un'arte orientata – Riforma gregoriana e iconografia*, Milano, 2001, pp. 229-265.

<sup>145</sup> cfr. R.P. Bergman, *The Salerno Ivories. Ars Sacra from Medieval Amalfi*, Cambridge Mass., 1980, p. 65 e N. Acocella, *La decorazione pittorica di Montecassino dalle didascalie di Alfano (sec. XI)*, Salerno, 1966, p. 63.

<sup>146</sup> Il modello più antico è rappresentato dal mosaico del V secolo sull'arco trionfale di Santa Maria Maggiore, ma, come Shorr (op. cit. pp. 17-21) ha ben spiegato, non si tratta di una *Presentazione* vera e propria, ma di una rappresentazione della festa dell'*Hypapante*, il giorno solenne della *Purificazione* in cui si celebra l'incontro di Gesù con Simeone che si svolge fuori dal tempio.

<sup>147</sup> Su questa straordinaria oreficeria alto medievale si legga la recente scheda di G. Cornini, in *Restituzioni 2004 – Tesori d'arte restaurati*, catalogo dell'esposizione, (Vicenza, Palazzo Leone Montanari 20 marzo-20 giugno 2004), Cornuta (Treviso), 2004, pp. 92-98 con completa bibliografia e il libro di E. Thunø, *Image and relic. Mediating the Sacred in Early Medieval Rome* (Analecta romana Instituti Danici, Supplementum XXXII), Roma, 2002.

<sup>148</sup> Per Magliano *infra*, pp. 97-99.

San Paolo fuori Le Mura<sup>149</sup>, a sua volta possibile referente per successivi impieghi pittorici (fig. 100).

---

<sup>149</sup> V. Pace, *L'arte di Bisanzio al servizio della chiesa di Roma: la porta di bronzo di San Paolo fuori le mura*, in *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli, 2000, pp. 87-103.

### *Il rapporto con i cicli coevi a Roma e nel Lazio: schemi narrativi e tipologie iconografiche*

Se la scena ritrovata nella navata sinistra può essere identificata con la *Presentazione al Tempio* o almeno con una storia del Nuovo Testamento, data la presenza della Vergine col Bambino, vale la pena tentare un'ipotesi di ricostruzione del ciclo sulle due pareti della chiesa di San Benedetto partendo dalle poche tracce in nostro possesso. Il ritrovamento della cornice ne assicura l'appartenenza allo stesso ciclo di cui fanno parte la *Cacciata* e *l'Offerta* e vi sono indubbe somiglianze tra gli affreschi della navata, anche se risulta evidente un certo scarto dimensionale: le storie dell'Antico Testamento sono di dimensioni maggiori e se la lettura della scena sarà resa più agevole dal restauro, resta per ora la certezza di una diversa misura del pannello e di conseguenza di una ridotta leggibilità dal basso<sup>150</sup>. Questo dato certamente complica una situazione che appariva, prima del restauro, piuttosto semplice, perché i due episodi rimasti ben si inserivano, per impostazione scenica e contenuto iconografico, nei cicli pittorici romani e laziali dalla fine dell'XI all'inizio del XII secolo. Senza dubbio un forte richiamo al modello dell'antica basilica di San Pietro è presente in San Benedetto in Piscinula, ma con alcune significative varianti (fig. 101, 102). La lettura del ciclo doveva cominciare nella navata destra con le storie dell'antico Testamento, a partire dall'altare verso l'ingresso e proseguire nella navata sinistra con le storie del nuovo Testamento: in controfacciata la rappresentazione di un *Giudizio* dominava l'interno. La navata centrale conserva oggi solo un registro del ciclo pittorico, ma lo spazio a disposizione tra il colonnato e le travature del tetto consentono di ipotizzare l'esistenza di un altro registro che si doveva svolgere proprio al di sopra delle colonne. Ne è inequivocabile segno una parte di intonaco dipinto che prosegue sul paramento murario oltre la cornice decorativa posta sotto la figura di Adamo (fig. 64). Poiché si sono conservate le due scene al termine della parete destra della navata centrale all'incontro con la controfacciata con la *Cacciata di Adamo ed Eva- Lavoro dei Progenitori* e il *Sacrificio di Caino e Abele* possiamo immaginare che il ciclo si aprisse con le Storie della Creazione, forse limitate ad una scena singola<sup>151</sup>, continuasse con quelle dei Progenitori e terminasse con Caino e Abele. Forse nel registro inferiore, era presente l'ideale seguito con la scena dell'*Uccisione di Abele* e la *Cacciata di Caino*.

---

<sup>150</sup> Non sono stati rintracciati sufficienti elementi per spiegare questo cambio di formato tra navata destra e navata sinistra; si può ipotizzare un motivo legato alla struttura architettonica piuttosto che un errore dei pittori nel calcolare lo spazio a disposizione.

<sup>151</sup> Come nel caso della chiesa di San Felice a Ceri o di San Giovanni a Porta Latina che ricalcano la medesima scena presente a S. Paolo: la Separazione della luce e delle tenebre in cui figurano le personificazioni del Sole e della Luna.

Una simile selezione iconografica richiama subito alla memoria una serie di confronti con cicli pittorici coevi o di poco precedenti. Ma cosa da evidenziare con estrema chiarezza è il fatto che il caso di San Benedetto è l'unico esempio presente a Roma che si ispira al modello dell'antica San Pietro e della basilica patriarcale di San Paolo Fuori Le Mura con un ciclo continuo di storie del Vecchio e del Nuovo Testamento prima di San Giovanni a Porta Latina (fig. 103)<sup>152</sup>. Gli esempi di pittura eseguiti al tempo della Riforma Gregoriana presentano scelte iconografiche diverse e indipendenti dal modello petrino, pur operando spesso una selezione di temi e richiamandosi agli illustri modelli tramite il sistema di impaginazione, fin dal primo esempio romano a noi noto, il ciclo della basilica inferiore di San Crisogono a Roma. È il caso della basilica di San Clemente, in cui i pilastri divisorii delle navate accolgono storie di Sant'Alessio e di San Clemente e nessuna scena testamentaria, mentre a Santa Maria in Cosmedin, il ciclo mostra un profondo legame, nell'inquadratura delle scene, con il modello dell'antica basilica di S. Maria Maggiore, pur discostandosene per la sua peculiare scelta di narrare storie dei profeti Ezechiele e Daniele.

A San Benedetto in Piscinula le ridotte dimensioni della chiesa hanno imposto una miniaturizzazione degli episodi, ma non una drastica riduzione delle scene rappresentate. È molto significativo che sia stato scelto di seguire il modello petrino, anche in condizioni limitate di spazio che avrebbero consentito solo uno sviluppo parziale dell'*exemplum*. Se la scena della parete sinistra della navata centrale narra una storia dell'*Infanzia di Cristo*, la sua posizione all'interno della parete mostra che la narrazione doveva riprendere dalla controfacciata in direzione dell'altare, perché lo spazio che rimane a destra dell'episodio è maggiore di quello disponibile a sinistra, sufficiente comunque ad ospitare le prime vicende della vita di Cristo come l'*Adorazione dei Magi* e la *Nascita*. San Benedetto in Piscinula si pone dunque sulla scia della basilica di San Pietro che con le sue quarantasei scene raffigurate sulle navate rappresentava il modello più completo da seguire. La stessa basilica di San Paolo,

---

<sup>152</sup> Ogni riflessione sul rapporto tra le antiche basiliche paleocristiane e le chiese medievali dell'XI e XII secolo prende le mosse da: W. Tronzo, *The Prestige of Saint Peter's: Observations on the Function of Monumental Narrative Cycles in Italy*, in *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages – Studies in the History of Art*, XVI, ed. by H.L. Kessler e M.S. Simpson, Washington D.C. 1986, pp. 93-112 e H.L. Kessler, "Caput et speculum omnium ecclesiarum" *Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Latium*, in *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance*, ed. by W. Tronzo, Bologna 1989, pp. 119-146; H.L. Kessler, *L'antica basilica di San Pietro come fonte e ispirazione per la decorazione delle chiese medievali*, in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del medioevo romano*, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo 1989-1990), a cura di M. Andaloro, A. Ghidoli, A. Iacobini, S. Romano, A. Tomei, Roma 1989, pp. 45-64 e da ultimo H.L. Kessler, *Old St. Peter's and Church Decoration*, Spoleto 2002.

che imitava San Pietro nella disposizione degli episodi e nel proporre un confronto iconografico tra le due navate – affrontando, però, alle storie dell’antico testamento a destra, le storie dell’apostolo Paolo a sinistra – si proponeva come possibile referente<sup>153</sup>.

Anche se è molto difficile tentare una ricostruzione visiva del ciclo con solo tre scene a disposizione, un confronto con i casi noti a Roma e nel Lazio possono offrire materiale utile di indagine. L’episodio dell’*Offerta di Caino e Abele* rientra in una casistica iconografica molto diffusa con una resa tipologica tradizionale. Ne troviamo un esempio nel ciclo della chiesa di Santa Maria Immacolata in Ceri dove compare nel primo dei tre registri della navata destra che narra le storie della creazione e dei progenitori (fig. 108)<sup>154</sup>. Come a San Benedetto il *Sacrificio* segue la cacciata dei Progenitori, ma mentre a Ceri un unico riquadro contiene due scene distinte – il *Sacrificio* e l’*Uccisione di Abele* – a San Benedetto è presente solo il primo episodio (fig. 107, 109). Le modalità di rappresentazione sono simili in entrambi i casi, Caino e Abele offrono con le mani scoperte i propri doni a Dio, la cui mano appare in una mandorla in alto. Non rimane prova della presenza del seguito della storia biblica con il suo tragico epilogo: sembra che i pittori abbiano seguito il modello di San Paolo dove questa parte della storia della creazione occupa due riquadri separati – il primo con il *Sacrificio*, l’altro con l’*Uccisione* e l’*Interrogatorio* – senza però raffigurare il secondo. Anche la rappresentazione della *Cacciata dal Paradiso* offre un innegabile confronto, pur dimediato dalla perdita a San Benedetto di parte della superficie pittorica. La gamba che si allontana dalla grande porta decorata appartiene ad Adamo, scacciato dall’angelo insieme ad Eva, come accade a Ceri nella prima parte del pannello dedicato alla Cacciata (fig. 111). Anche in questo caso, infatti, due episodi occupano uno stesso riquadro – la *Cacciata* e il *Lavoro dei Progenitori* – come a San Benedetto dove figurano entrambi i momenti della storia, a confermare la volontà di unire più scene diverse in un unico spazio.

È l’estrema chiarezza l’elemento predominante nella selezione degli episodi e nella disposizione delle scene. La completa perdita della parete sud di Ceri, che avrebbe dovuto contenere le scene del Nuovo Testamento, impedisce di verificare differenze o congruenze con san Benedetto, ma la presenza in controfacciata di una porzione di pittura sufficiente ad identificarvi un Giudizio Universale, rimanda con incisività all’iconografia della chiesa

---

<sup>153</sup> Sul ciclo della Basilica di San Paolo Fuori Le Mura si veda da ultimo S. Romano, *Il ciclo di san Paolo fuori Le Mura: il contatto con i prototipi*, in *Medioevo: i Modelli*, atti del Convegno Internazionale di Studi, (Parma, 23-27 settembre 2002), Centro Studi Medievali, Università degli Studi di Parma, a cura di A.C. Quintavalle, pp. 615-630.

<sup>154</sup> Nino M. Zchomelidse, *Santa Maria Immacolata in Ceri - Pittura sacra al tempo della Riforma Gregoriana*, Roma 1996.

romana (fig. 183). È interessante notare come l'unico ciclo confrontabile per tipologia ed anche per stile con quello di San Benedetto non si trovi a Roma, bensì in un paese del suburbio, Ceri, dipendente dalla diocesi di Porto<sup>155</sup>. Nino Zchomelidse ha ben dimostrato come il paese si trovasse sotto l'influenza romana e che Papa Pasquale II nominò, come vescovo di Porto, Pietro negli anni in cui, con buona probabilità, vennero eseguite le pitture, ovvero tra il 1110 e il 1130. Costui dovette chiamare a decorare la chiesa la stessa bottega responsabile della decorazione della basilica inferiore di San Clemente, che difatti mostra notevole affinità nella resa delle figure e persino negli sfondi e nel repertorio decorativo delle fasce di impaginazione dei riquadri della parete. Ceri è un caso esemplare che dimostra da una parte la penetrazione del modello romano nel *territorium Petri*<sup>156</sup>, dall'altro che una stessa bottega potava conservare a distanza di anni un segno distintivo ben riconoscibile, pur con una qualità più scadente. Se la datazione di Ceri è corretta, e a me pare ampiamente condivisibile, dobbiamo arrivare alla fine del secolo per trovare un altro confronto iconografico con il ciclo di San Benedetto: San Giovanni a Porta Latina. Il ciclo di San Giovanni a Porta Latina, eseguito nell'ultimo decennio del XIII secolo, come pare desumersi dalla data del 1190 riportata nella lapide di dedicazione<sup>157</sup> che presuppone lavori di rifacimento alla basilica più antica, ci è pervenuto in drammatiche condizioni di conservazione e la sua leggibilità stilistica è pressoché compromessa<sup>158</sup>. Ma il suo schema

<sup>155</sup> Ricordo, per sottolinearne l'importanza, che il vescovo di Porto era colui che, con i vescovi di Ostia e Albano consacrava il Papa (cfr *Les ordines romani du haut moyen âge*, ed. M. Andrieu, 5 voll., Louvain 1937-1961, introduzione all'*Ordo XLa*).

<sup>156</sup> Gli studi sistematici compiuti fino ad oggi sulle pitture situate in alcune importanti provincie dimostrano l'eccellenza del modello romano, pur a distanza di anni: cfr. M.E. Piferi, *Affreschi romanici nel Viterbese*, con prefazione di F. Gandolfo, Manziana, 2001 e *Affreschi in Val Comino e nel Cassinate*, a cura di G. Orofino, Cassino, 2000.

<sup>157</sup> La lapide si trovava in controfacciata ed ora è collocata su un leggìo moderno: *Anno Dominicae Incarnationis MCLXXX Ecclesia Sancti Johannis ante Portam Latinam dedicata est ad honorem Dei et Beati Johannis Evangeliste manu Domini Celestini III PP presentibus fere omnibus cardinalibus tam Episcopis quam et aliis Cardinalibus de Mense Madiam die X festivitatis SS. Gordiani et Epimachi est enim ibi remissio vere penitentibus XL dierum de injunctis sibi penitentiis singulis annis*; cfr. M.E. Avagnina, V. Garibaldi, C. Salterini, *Strutture murarie*, op. cit., pp. 224-229; H. Brandenburg, *Die Frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, Milano, 2004 (I. ed. It. Milano, 2005), pp. 220-222, con bibliografia.

<sup>158</sup> Fu Paul Styger nei primi anni dieci del Novecento ad individuare nel sottotetto consistenti resti di affresco medievali, il cui restauro venne affidato al Wilpert. Pochi anni dopo un nuovo restauro "purista" eseguito da Alberto Terenzio ha cancellato la fase barocca della chiesa, con i suoi stucchi e gli affreschi nella navata e nel presbiterio, la volta a botte sull'avancoro e gli altari delle navate laterali. Le pitture medievali sono state

iconografico che si dispiega nella navata centrale, nel presbiterio e nella controfacciata, ci riporta ancora a San Benedetto. Con quest'ultimo e con Ceri, San Giovanni condivide la rappresentazione del Giudizio Universale in controfacciata, pur limitata al solo registro superiore (fig. 122). Al centro dell'affresco campeggia la figura di Cristo all'interno di un globo, seduto su un arcobaleno. Il clipeo è come adagiato al di sopra di un altare a blocco su cui sono disposti i simboli della Passione di Cristo – due chiodi, la lancia e la spugna – mentre un motivo decorativo floreale e una croce ne decora il fronte. La memoria corre subito alla tavola del Giudizio Universale conservata alla Pinacoteca Vaticana dove al centro Cristo, in veste di sacerdote, celebra la propria Passione davanti ad un'analogha raffigurazione di altare (fig. 113, 114).

A San Giovanni a Porta Latina, intorno al Cristo, sono disposti due angeli a figura intera per ciascun lato, ciascuno dei quali tiene in una mano un rotolo e nell'altro un piccolo globo; dietro a loro si intravedono altre teste di angelo a suggerire una moltitudine celeste. Margaret M. Manion<sup>159</sup>, la principale studiosa del ciclo medievale di San Giovanni, ha evidenziato l'originalità di tale iconografia che unisce elementi di tradizione romana ad elementi bizantini: la figura di Cristo al centro con una schiera di angeli attorno in candide vesti è simile ad una *Maiestas Domini* tipica di un arco trionfale, come nella basilica dei S.S. Cosma e Damiano; l'inserimento di quattro episodi testamentari nello spazio al di sopra del Giudizio è estraneo alla tradizione orientale, mentre le vesti degli angeli e la forma circolare del globo in cui risiede Cristo appartengono al mondo bizantino. Afferma l'autrice: «We have at S.

---

pesantemente ridipinte e dove l'intonaco era mancante addirittura sono stati disegnati in rosso gli elementi non più visibili. Per poter studiare il ciclo, posto inoltre a notevole distanza da terra, non rimane che consultare il materiale fotografico relativo allo stato conservativo del rinvenimento. Attualmente un grosso cantiere, sotto la direzione di Alia Englen, è al lavoro a San Giovanni per tentare di ripristinare, ove possibile, la pellicola medievale e di rimuovere gli interventi novecenteschi di ridipintura nella navata (alcune delle foto dell'apparato illustrativo sono state eseguite durante quest'intervento, per gentile disponibilità della direttrice del cantiere). L'occasione ha inoltre dato la possibilità di indagare un secondo ciclo pittorico che si trova sempre all'interno della chiesa, ma disposto in più spazi, all'interno del pastoforio, sulla parete destra, su quella divisoria dalla navata centrale e sulla controfacciata del passaggio dal pastoforio alla vera e propria navatella. L'effettiva estensione di questo ciclo minore e il suo rapporto con quello della navata maggiore è di estrema importanza perché ignoriamo se appartenga alla stessa fase decorativa di fine XII secolo, e ne completi in questo caso l'iconografia con le Storie di Gioacchino ed Anna, oppure sia antecedente. Da segnalare che questo ciclo non presenta traccia di ridipinture e si pone perciò come una delle rare testimonianze per indagare metodi di esecuzioni del cantiere medievale.

<sup>159</sup> Margaret M. Manion, *The frescoes of S. Giovanni at Porta Latina*, Ph. D. Diss. Bryn Mawr College, 1972; Idem, *The frescoes of S. Giovanni at Porta Latina. The Shape of Tradition*, in «Australian Journal of Art», I, 1978, pp. 93-109.

Giovanni a fusion of Bizantine and western motifs typical of so much medieval Italian painting, but a fusion which can be put at an earlier date than the twelfth century»<sup>160</sup>. È sua convinzione, infatti, che il programma pittorico di San Giovanni debba molto al potere di una persistente tradizione locale alla base dello sviluppo dei cicli pittorici dell'XI e XII secolo, mai venuta meno e particolarmente attiva nel IX e X secolo. La singolare iconografia visibile in controfacciata non è la sola a presentare una commistione di elementi occidentali e orientali: oltre a trovarsi in alcuni episodi dei due cicli testamentari, è ben riconoscibile nell'arco trionfale dove i simboli degli evangelisti sono disposti intorno ad una figura centrale ormai perduta (un Agnello? Un Cristo?) e al di sopra un fregio a mensole prospettiche ospita i busti di angeli adoranti, mentre il coro associa ai Vegliardi dell'Apocalisse i simboli degli Evangelisti in edicole di ispirazione classica (fig. 115, 116). Tale scelta antiquaria, certo non estranea al mondo della pittura e del mosaico romano – e il precedente più vicino è proprio il mosaico dell'VIII secolo dell'abside di Santa Prassede dove i Vegliardi si volgono verso il clipeo con l'Agnello circondato dai sette candelabri e dagli angeli – trova un modello nell'ispirazione classicheggiante offerta da numerosi manoscritti carolingi e ottoniani, presenti in monasteri e biblioteche romane<sup>161</sup>. Un confronto particolarmente calzante è offerto dal frontespizio dei Vangeli carolingi di Soissons, in cui lo schema narrativo della pagina dove i vecchioni si prostrano in adorazione dell'Agnello, mentre al di sotto una quinta scenica ospita i simboli degli evangelisti, è ripreso in San Giovanni a Porta Latina, con accentuato vigore e libertà inventiva in un'iconografia che armonizza il tema della liturgia celeste – la visione apocalittica – con la tradizionale celebrazione dell'Eucarestia.

Il ciclo di san Giovanni, diviso in tre registri sulla navata maggiore e in due nella controfacciata, comincia con le storie della Genesi sulla parete destra e si dispiega senza interruzioni fino al termine della navata sinistra vicino all'altare (fig. 117, 118). Le scene con il *Sacrificio di Caino e Abele* e l'*Uccisione di Abele* occupano lo spazio tra le finestre della controfacciata insieme al *Lavoro dei Progenitori*, mentre nei registri inferiori si svolge l'imponente rappresentazione del *Giudizio Universale* (fig. 122). Le dimensioni delle due raffigurazioni sono ragguardevoli e senza dubbio rivestono un ruolo di primo piano nel ciclo. L'utilizzo della parete di controfacciata come spazio per contenere scene narrative ha un precedente illustre nell'antica basilica di San Paolo – come mostra il Cod. lat. 9843 al fol. 5r –

---

<sup>160</sup> Manion, *The frescoes*, 1978, p. 107.

<sup>161</sup> Molto utile e ricco di immagini non sempre facilmente reperibili il libro di I. Siede, *Zur Rezeption ottonischer Buchmalerei in Italien im 11. und 12. Jahrhundert*, München, 1997 (si segnalano, in particolare, le pagine dedicate al ms Vit. 20-6 della Biblioteca Nazionale di Madrid di provenienza farfense e al confronto con le pitture di Farfa e della chiesa di Sant'Urbano alla Caffarella, pp. 18-61, 256).



dove quattro storie della Passione sormontavano, con tutta probabilità, un *Giudizio Universale* (fig. 123). In molti altri casi la parete era occupata da un'unica rappresentazione dello stesso soggetto.

Le pitture di San Giovanni a Porta Latina sono ormai ridotte a *silhouette* e non possono che dare indicazioni iconografiche: l'episodio dell'*Offerta di Caino e Abele* si inserisce in una tradizione ben codificata nei cicli umbro-romani dell'XI e del XII secolo, di cui partecipa anche il caso di San Benedetto in Piscinula. Un altare a blocco su cui arde una fiamma separa, in entrambi i casi, Caino e Abele che offrono le loro offerte a Dio. Le due figure sono allungate e plastiche nella posa e i volti di San Giovanni, con la loro accentuata espressività, possono darci un'indicazione per quelli ormai perduti di San Benedetto in Piscinula: Abele ben esprime la contentezza per l'accettazione del dono, Caino, da parte sua, l'amarezza del rifiuto (fig. 119, 120).

San Giovanni potrebbe dunque annoverare tra i suoi modelli, come precedente più diretto il ciclo di San Benedetto, pur con vistose differenze nel trattamento di controfacciata, anche se è indubbio riconoscere la diffusione generalizzata di questa iconografia in gran parte dell'Italia medievale. La stessa iconografia di Caino e Abele si trova in un'unica bibbia atlantica, la bibbia di Santa Cecilia<sup>162</sup>, mentre presenta i due personaggi inginocchiati, invece che in piedi, a Santa Maria in Valle a Ferentillo (fig. 121). Le mani di Abele sono velate nei mosaici di Monreale, nella croce del Laterano l'altare prende la forma di una collinetta terrazzata e sia Caino che Abele indossano vesti simili a tuniche.

È indubitabile la persistenza della tradizione iconografica dell'*Offerta di Caino e Abele* a Roma e nel Lazio, ben oltre i limiti cronologici di cui ci stiamo occupando, come dimostra il caso delle pitture di Castro dei Volsci nel Frosinate. Qui la chiesa benedettina intitolata a San Nicola conserva, infatti, un imponente ciclo di storie dell'Antico e del Nuovo Testamento, costruite sulla base del modello petrino a distanza di molti decenni<sup>163</sup>. Un esempio di arte

---

<sup>162</sup> Cfr nota 22 capitolo I.

<sup>163</sup> La bibliografia relativa alla chiesa di S. Nicola è piuttosto invecchiata, basandosi in particolar modo sull'articolo di A. Marabotti Marabottini che ne annunciava il ritrovamento: *Affreschi del XIII secolo a Castro dei Volsci*, in «Commentari», 6 (1955), pp. 3-17. Considerata espressione di un'arte provinciale che ripete stancamente moduli iconografici e stilistici già ampiamente sperimentati a Roma e nel Lazio, non ha ricevuto adeguata attenzione dagli specialisti; G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, 2 voll., Roma, 1966, con aggiornamento bibliografico e scientifico a cura di M. Andaloro e F. Gandolfo, Roma, 1988, p. 298; S. Romano – E. Parlato, *Roma e il Lazio*, op. cit., pp. 314-315. Un recente sopralluogo sui ponteggi installati per riparazioni al tetto mi ha dato la possibilità di osservare che di fronte ad ampi brani mal restaurati o in cattive condizioni di conservazione, ve ne sono altri di estrema qualità che dimostrano la capacità tecnica della bottega, nonché

provinciale, che riprende alle soglie del Duecento schemi e modelli iconografici imperanti nell'arte della Riforma, ma capace di alcune soluzioni originali, in special modo nell'uso di partiti decorativi che inquadrano le scene. La chiesa, nominata per la prima volta nel 1108, sorge appena fuori le mura del paese di Castro dei Volsci e doveva far parte di un monastero benedettino più ampio di cui non si conosce però, l'esatta estensione in mancanza di scavi archeologici sistematici. Da una prima chiesa a navata unica e con tetto a capriate lignee, le cui pareti risultavano completamente decorate dal ciclo pittorico testamentario, si passò, in una fase posteriore forse trecentesca, ad un ingrandimento dell'aula liturgica, con una navatella aggiunta sul fianco destro, raccordata alla navata preesistente mediante l'apertura di due grandi arcate nell'interno dell'antica compagine muraria, così da essere in comunicazione con la navata centrale. Nello stesso tempo la fronte dell'edificio venne spostata in avanti, senza preoccuparsi, tuttavia, di costruire una campata di raccordo tra la nuova facciata interna e la fine della parete terminale destra dell'antica chiesa. Questo rende possibile riconoscere ancora oggi il limite dell'originale planimetria dell'edificio, segnata, del resto, da una ben visibile risega nel punto dove avvenne l'attacco tra il vecchio e il nuovo muro. Alla nuova facciata si addossò un semplice porticato aperto verso l'esterno da un arco a tutto sesto, mentre probabilmente nello stesso tempo si costruì la sagrestia, cui si accede dalla cappella terminale. Il termine *ante quem* di questo rifacimento si può ricavare dalle numerose pitture di carattere devozionale databili verso la metà del XIII secolo che lo decorano.

L'episodio di Caino e Abele – qui seguito da uno dei rari casi della morte di Abele e della sua voce che grida vendetta – posto al termine della navata destra (fig.128, 129) ricorda assai da vicino lo schema figurativo di San Benedetto in Piscinula. I due fratelli sono raffigurati, davanti ad un altare di forma cubica, nell'atto di porgere le proprie offerte al Signore che si manifesta attraverso la *manus Dei* (fig. 124-127). La costruzione dell'arcata di collegamento per l'addizione della navata impedisce di seguire la successione delle scene verso l'ingresso della chiesa, che prosegue nel registro inferiore per poi passare alla parete sinistra con un andamento narrativo dall'ingresso verso l'altare<sup>164</sup>. Se a destra si dipanano le storie della

---

l'abilità nel gestire una superficie pittorica di notevole dimensione. Più di recente il ciclo è stato usato come termine di confronto per altri casi più noti: vedi H.L. Kessler, *Il ciclo di San Pietro in Valle: fonti e significato*, in *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo. Le storie dell'antico e del nuovo testamento*, a cura di G. Tamanti, Napoli, 2003, pp. 82-93 e S. Romano, *Il ciclo di San Pietro in Valle a Ferentillo: struttura e stile*, pp. 41-76, p. 58.

<sup>164</sup> La chiesa, non absidata, conserva un semplice altare in pietra. Durante alcuni lavori di restauro è stata rinvenuta una piccola lastra di pietra con inciso un motivo a nodo a quattro occhielli e una croce stilizzata che ne dimostra l'appartenenza al periodo alto-medievale. Il parroco ha deciso di murarla sulla fronte dell'altare per

Creazione secondo un repertorio ben noto a Roma e in particolare debitore di San Giovanni a Porta Latina, con la *Creazione del mondo*, la *Creazione di Adamo* e poi quella di *Eva*, il *Peccato*, il *Rimprovero*, la *Cacciata da parte dell'Angelo* e la storia di Caino e Abele con l'epilogo sanguinario, al di sotto sono parzialmente leggibili pochi brani, forse scene legate a Noè e un ultimo brano di cui si conservano tre soldati da interpretare con qualche probabilità come facenti parte del *Giudizio di Salomone*. La parete destra comincia dall'*Annunciazione*, spesso non presente nei cicli più antichi, continua con la *Visitazione*, la *Natività*, l'*Annuncio ai pastori* e l'*Adorazione dei Magi*, per terminare con la *Crocifissione* nella zona dell'abside. Al di sotto si dispiega un altro registro di cui rimane un unico episodio da identificare con la *Chiamata di Pietro* o la *Pesca miracolosa*, scelta rara e mai sopravvissuta nei cicli romani che meriterebbe un'indagine più approfondita sulle proprie fonti<sup>165</sup>. Il sistema di inquadramento degli episodi è fortemente ispirato alla consolidata tradizione romana di cui vengono impiegati i principali motivi: colonne scanalate separano le scene fra loro, alla sommità del tetto corre un festone decorato da un girale d'acanto e da motivi geometrici triangolari contenenti decorazioni floreali stilizzate dai colori squillanti – rosso, giallo, verde – mentre in basso una fascia rossa contiene le iscrizioni esplicative delle scene a caratteri bianchi. Un simile sistema di impaginazione è condiviso dal ciclo di Castro con gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo, grande impresa decorativa della fine del XII secolo, anch'essa fortemente debitrice della tradizione figurativa a cavallo tra XI e XII secolo, ma assai più riuscita dal punto di vista figurativo. Già Marabottini aveva individuato il rapporto tra Castro, San Giovanni a Porta Latina e Ferentillo, ma pur riconoscendo una conformità iconografica, il

---

valorizzarla, ma ha impedito così di poter osservare i bordi ed il retro del frammento per stabilirne la provenienza. Da una prima analisi mi pare un frammento di pluteo, ma il fatto di aver rinvenuto un solo singolo elemento può spingere ad ipotizzare che sia un pezzo di riuso utilizzato nella chiesa di San Nicola, ma non ad essa pertinente fin dall'origine. Per un primo tentativo di inquadramento cronologico mi paiono utili i confronti con un frammento di una lastra di pluteo proveniente alla chiesa di S. Maria Maggiore nella diocesi di Ferentino (v. *Corpus della scultura altomedievale*, XI, *La diocesi di Ferentino*, a cura di A.M. Ramieri, Spoleto, 1983, p. 114, tav. XL) e quelli con i frammenti di una lastra di cui è ignota la provenienza (*Corpus della scultura altomedievale, La diocesi di Roma – Il museo dell'Alto Medioevo*, a cura di A. Melucco Vaccaro e L. Parodi, Spoleto, 1995, p. 127, fig. XI, fig. 32 e pp. 163-165, tav. XXIII, figg. 75, 76, 77) datati tutti alla metà o al secondo quarto del IX secolo dove compare lo stesso nodo a nastro bisolcato con quattro occhielli ad ogiva.

<sup>165</sup> Marabottini ipotizza l'esistenza di un terzo registro dipinto con figure isolate di santi nella parete sinistra, poiché intravede un frammento di una Vergine in trono vicino all'abside (p. 16), a mio avviso di epoca posteriore.

confronto stilistico lo conduceva ad un paragone con le pitture della cripta di Anagni<sup>166</sup>. Il suo inquadramento cronologico alla metà del XIII secolo è ancora accettato dalla critica, nonostante le diverse posizioni sostenute oggi sui pittori di Anagni<sup>167</sup>, e la proposta di riconoscere il committente in Nicola d'Anagni, rappresentante del papa a Castro in qualità di Castellano tra il 1247 e il 1264, è l'unico appiglio storico che fino ad oggi sia stato avanzato. In effetti Nicola d'Anagni faceva parte della potente famiglia dei conti di Segni ed era figlio naturale di Adinolfo De Matia, fratello di Gregorio IX. Membri della sua famiglia rivestivano incarichi cittadini e può ben essere stato il suddiacono l'ideatore dell'iconografia del ciclo e il tramite per far venire pittori a Castro. L'ipotesi che un aiuto del cosiddetto Maestro delle Traslazioni sia venuto a dipingere nel paese, una volta terminato l'impegno con Anagni, rimane però, tutta da verificare.

---

<sup>166</sup> A. Marabottini, *Affreschi del XIII secolo*, op. cit., pp. 8-9. L'autore individua, seguendo il Garrison, i rapporti tra le Bibbie umbro-romane e Castro dei Volsci, in particolare con la Bibbia del Pantheon (Vat. Lat. 12958), quella del Duomo di Todi (Vat. Lat. 10405), quella della Biblioteca di Parma (Biblioteca Palatina codice 386) e la Bibbia di Perugia (Biblioteca comunale Augusta, Ms. L. 59).

<sup>167</sup> Ricordo brevemente i termini della questione. Le pitture della cripta di Anagni hanno dato origine ad una delle più complesse questioni artistiche che ha attraversato il Novecento per l'indubbia qualità delle pitture, l'estensione del ciclo e la sua particolarità iconografica che unisce diversi nuclei tematici: a rappresentazioni del Macrocosmo e del Microcosmo sono associate storie dell'Antico Testamento, scene agiografiche e apocalittiche. Rimane ancora oggi sostanzialmente valida la tesi di Toesca (*Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, in «Le gallerie Nazionali Italiane», vol. V, Roma, 1902, pp. 116-187) che individuò tre pittori principali attivi nella cripta alla metà del XIII secolo: il Maestro delle Traslazioni, originario dell'Italia Meridionale, il maestro Ornataista romano e un Terzo Maestro, un pittore forse proveniente da Subiaco, *Frater Romanus*. La critica successiva ha mantenuto la medesima cronologia, precisando una datazione fra il 1231 ed il 1255, ma ha modificato l'attribuzione delle diverse parti pittoriche assegnando le scene in proporzioni diverse. Eterogenea anche la provenienza dei tre maestri: Matthiae riconosce l'origine romana di tutti e tre gli artisti, Otto Demus li connette all'area del Maestro di Tivoli (*Pittura murale romanica*, op. cit., p. 126); Serena Romano individua il secondo e terzo maestro come artisti di estrazione meridionale (ottima la scheda su Anagni di S. Romano in Parlato, S. Romano, *Roma e il Lazio*, op. cit., pp. 241-255, 245-254) come F.W.N. Hugenholtz, *The Anagni frescoes. A manifesto*, in «Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome», 41, 1979, pp. 139-172. Ma quasi tutti riconoscono al Primo Maestro una conoscenza di quel bizantinismo venezianeggiante romano che si ritrova nel cantiere del mosaico della basilica di S. Paolo fuori Le Mura (Matthiae-Gandolfo, op. cit., pp. 121-134) e che oggi deve essere misurato con le pitture ritrovate nella sala capitolare del convento dei SS. Quattro Coronati a Roma. Si distanzia solo la tesi sostenuta da Boskovits (*Gli affreschi del Duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana*, in «Paragone», 357, (1979), pp. 5-41) che anticipa al XII secolo gli affreschi del cosiddetto "Primo Maestro", mettendo in discussione tutta la rete di rapporti che la cronologia duecentesca aveva innescato. Di recente sull'iconografia si segnala L. Cappelletti, *Gli affreschi della cripta anagnina*. Iconologia, Roma, 2002, inoltre *Un universo di Simboli*, op. cit e *Il restauro della cripta di Anagni*, a cura di A. Bianchi, Roma, 2003.

### La rappresentazione del Giudizio

Con la recente proposta<sup>168</sup> di collocare la tavola del Giudizio Universale della Pinacoteca Vaticana nella seconda metà dell'XI secolo anziché nel XII, quest'opera si pone agli esordi di tale iconografia nel territorio romano e laziale (fig. 113). Nonostante l'indubbia importanza che il Giudizio deve aver rivestito per dimensioni, originalità della sagoma ed elaborazione di un tema allegorico di così grande complessità, in una forma piana e ben percepibile e non ultimo per la sua collocazione nel centrale monastero di Santa Maria in Campo Marzio vicino al Pantheon, l'influenza esercitata dalla tavola sulla pittura ad affresco non è precisabile con chiarezza. L'apparire sulla scena romana dell'iconografia del Giudizio Universale nella pittura monumentale è affidata a rare testimonianze e la tavola del Campo Marzio riunisce in sé e porta ad un grado di elaborazione matura l'interpretazione figurativa escatologica delle Scritture presente fin dal IX secolo in codici manoscritti miniati di ambito carolingio e ottoniano<sup>169</sup>, che danno ampio spazio alle tematiche apocalittiche<sup>170</sup>. La scarsità di testimonianze pittoriche conservate rendono la tavola vaticana un *unicum*, intorno a cui i

---

<sup>168</sup>Mi riferisco allo studio di Robert Suckale, *Die Weltgerichtstafel aus dem römischen Frauenkonvent S. Maria in Campo Marzio als programmatisches Bild der einsetzenden Gregorianischen Kirchen reform* in *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge Sechs Studien*, Berlin, 2002, pp. 12-122 che riprende e apporta nuovi argomenti alla tesi già sostenuta da D. Redig de Campos, *Sopra una tavola sconosciuta del secolo undecimo rappresentante il Giudizio Universale*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia d'Archeologia», XI, 1935, pp. 139-156; Vittorio Peri, *La Tavola Vaticana del Giudizio Universale. Note sulla data e sul tema apocalittico*, in «Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia», 39, 1966-67, pp. 161-186 ed Eric T. Prehn, *Le opere di Giovanni, Stefano e Niccolò, pittori dell'undicesimo secolo*, in «Antichità Viva», 8, 1969, pp. 19-25. Francesco Gandolfo data, invece, la tavola alla seconda metà dell'XII secolo e a lui si rimanda per lo *status quaestionis* degli studi: Matthiae-Gandolfo, *Pittura romana*, op. cit., pp. 259-260, 307-308.

<sup>169</sup> Per ogni riflessione sull'iconografia del Giudizio si leggano i contributi fondamentali di Y. Christe, *The Apocalypse in the Monumental Art of the Eleventh through Thirteenth Centuries*, in *The Apocalypse in the Middle Ages*, ed. R.K. Emerson, B. Mc Ginn, Ithaca-London, 1992, pp. 234-258; Idem, *La vision de saint Jean. Sens et développement des images synthétiques de l'Apocalypse*, Paris, 1996 e idem, *Il Giudizio Universale nell'arte del medioevo*, Milano, 2000; inoltre P.K. Klein, *Die frühen Apokalypse-Zyklen und verwandte Denkmäler. Von der Spätantike bis zum Anbruch der Gotik*, Un. Diss. Bamberg, 1980 e dello stesso la voce *Apocalisse*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, II, 1991, pp. 151-167 con ampia bibliografia.

<sup>170</sup> Basti pensare al codice contenente l'Apocalisse di Bamberga (Bamberg Staatsbibl. Msc. Bibl. 140) ed il Libro delle Pericopi di Enrico II (Bayerischen Staatsbibl. München, Clm 4452). Su quest'ultimo si veda P.K. Klein, *Die Apokalypse Ottos III. Und das Perikopenbuch Heirichs II. – Bildtradition und imperiale Ideologie und das Jahr 1000*, in «Aachener Kunstblätter», 56/57, 1988-89, pp. 5-52 e *Das Perikopenbuch Heintichs II.*, begleitband zur Faksimile-Ausgabe, hrsg. F. Mütterich und K. Dachs, Frankfurt a. M., 1994.

fili da dipanare sono ancora molti, primo fra tutti la sua corretta collocazione nello spazio liturgico ecclesiale. Data la consuetudine di riservare la parete interna della facciata alla rappresentazione del *Giudizio*, fin dal ciclo della basilica di San Paolo Fuori Le Mura, è ipotizzabile che la tavola pendesse al di sopra della porta di ingresso della piccola chiesa, ma non è escluso, che potesse trovarsi dietro l'altare, appoggiata su un tramezzo o pendente dall'alto<sup>171</sup>. La visione del *Giudizio* è suddivisa in cinque registri orizzontali e la sua parte terminale rettilinea sembra fungere da base, elemento che spinge a considerare veritiera l'ipotesi che la tavola dovesse poggiare su una struttura di sostegno ed essere dunque vista dal basso verso l'alto<sup>172</sup>. L'iconografia è assai elaborata ed unisce scene tratte da testi sacri diversi, di cui rende conto con accuratezza nei *tituli* che separano i registri. Nella partizione più in alto il Cristo in trono siede sull'arcobaleno circondato da due cherubini e due angeli mentre con la destra tiene il globo con l'iscrizione *Ecce vici mundum* (fig. 130). Al di sotto, in posizione centrale, vi è di nuovo Cristo in veste di sacerdote dietro un altare con i simboli della Passione: mostra le piaghe sulle mani ed è accompagnato da due angeli che indossano il *loros*, tutt'intorno siedono i dodici apostoli (fig. 114, 133). Attraverso una soluzione innovativa, i pittori hanno collegato visivamente il secondo ed il terzo registro dove la figura di Maria, santo Stefano e un gruppo di bambini partecipano alla scena del Cristo sacerdote che si svolge nel livello superiore. Il cartiglio che i bambini tengono in mano permette di identificarli come gli Innocenti di cui parla l'Apocalisse (Ap. 6, 9-11): *Signore vendica il nostro sangue che è stato sparso per te*. Dietro la Vergine, il buon ladrone Disma guida a sinistra un corteo di eletti a capo del quale si trova Paolo che presenta un passo dalla prima lettera ai Corinzi: *la tromba suonerà e i morti resusciteranno*. A destra di Santo Stefano sono rappresentate, invece, le opere di Misericordia, così come sono narrate nel vangelo di Matteo: nutrire gli affamati, visitare i carcerati, vestire gli ignudi (fig. 132). Nel quarto registro è raffigurata la rappresentazione dei morti: le allegorie del mare e della terra campeggiano al centro; a sinistra le acque del mare e i pesci restituiscono le ossa dei defunti, mentre a destra due angeli suonano la tromba e i morti escono dai propri sepolcri. Infine, nell'ultimo registro

---

<sup>171</sup> Sulla funzione della tavola vedi già H. Hager, *Die Anfänge des Italienischen Altarbildes*, München, 1962, pp. 45-78.

<sup>172</sup> Si ripresenta per la tavola del Giudizio il problema che si estende alle croci dipinte per identificarne l'originaria posizione all'interno dello spazio sacro. Si legga, da ultimo, *Giotto: la croce di Santa Maria Novella*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro, Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, a cura di M. Ciatti e M. Seidel, Firenze, 2001. Si consideri anche il recente convegno sulle croci dipinte organizzato da K. Christa Schüppel presso la Biblioteca Hertziana di Roma dal titolo *Mittelalterliche Tafelkreuze*, (3-4 novembre 2005).

di dimensioni ridotte, è contenuta la visione dell'Oltretomba con la Gerusalemme celeste abitata dalla Vergine orante circondata dagli eletti e sotto cui, inginocchiate, volgono il loro omaggio le due donatrici Costanza *abbatissa* e l'*ancilla* Benedica (fig. 131); a sinistra, angeli armati fanno precipitare in una caverna infuocata i dannati costretti al supplizio eterno, di cui è rappresentata la pena in dettaglio: *periuros, meretrici, omicidi, mulier in ecclesia*. Anche solo una rapida e sommaria descrizione iconografica mette in luce la preziosità di quest'opera, eccezionale per qualità e stato di conservazione. Essa, come ha ben evidenziato Suckale, mostra una rara contaminazione tra la tradizione figurativa paleocristiana e carolingia con elementi di origine bizantina, ben evidenti nella raffigurazione degli angeli, in particolare nei due che affiancano il Cristo davanti all'altare, che indossano una lorica di ispirazione militare. Rimane senza confronto nella miniatura e pittura coeva la duplice rappresentazione del Cristo, perché il richiamo all'iconografia presente su alcune coperte di evangelario con la *Crocifissione* in basso e la *Maiestas Domini* in alto, a rappresentare insieme la natura umana e divina del Cristo, non è sufficiente a spiegarne l'ideazione<sup>173</sup>. Nella tavola si tratta di un Cristo-sacerdote che mostra su un altare i segni della Passione, ma la raffigurazione ha una componente intellettualistica ben distante dall'immediato significato visivo offerto dalla *Crocifissione*.

Nonostante molti aspetti non abbiano trovato una spiegazione esauriente<sup>174</sup> proprio il riconoscimento di un'iconografia così originale e l'insistenza su tematiche peculiari – la doppia natura del Cristo, il primato di Pietro, lo spazio riservato al martire Stefano e alle Opere di misericordia, acquistano una maggior coerenza di significato se connesse alle scelte teologiche della fase iniziale della riforma gregoriana e del suo primo pontefice Leone IX, "*als programmatisches Bild der einsetzenden Gregorianischen Kirchenreform*". A lui rimanderebbe la simbologia cosmologica del cerchio impiegata nelle bolle pontificie a partire dal 1049 attraverso l'introduzione della *rota*: la tavola diviene così una rappresentazione del mondo con un centro che si colloca approssimativamente all'altezza del secondo registro in mezzo all'altare dietro il Cristo che diviene il nucleo di tutta la composizione<sup>175</sup>.

<sup>173</sup> R. Suckale, *Die Welgerichtstafel*, op. cit., pp. 46-58.

<sup>174</sup> Manca un'analisi appropriata dei *tituli* che sono posti a commento di ogni registro (in parte affrontata da Suckale stesso, op. cit., pp. 25-27) e una convincente spiegazione per la forma circolare.

<sup>175</sup> R. Suckale (*Die Welgerichtstafel*, op. cit., pp. 40-45) si spinge a considerare il sigillo imperiale di Enrico III, che appare per la prima volta nel 1047 e viene usato fino alla sua morte nel 1056, il prototipo iconografico del Cristo della tavola del Giudizio, che indossa un'analoga toga e regge il globo nella mano destra e tiene lo scettro con la sinistra stesa. Il sigillo dell'imperatore contiene un'iscrizione che recita *Ecce vici mundum* come è scritto nel globo del Cristo. Il riferimento diretto all'iconografia imperiale e la conseguente *imitatio imperii* della tavola

I colori, piuttosto ben conservati, giocano su una tavolozza varia, ma senza sfarzo di pigmenti preziosi e di particolari decorazioni e punzonature, così che l'oro è impiegato solo nelle aureole<sup>176</sup>. Il trattamento delle superfici, la complessità dell'iconografia rappresentata – commistione di elementi occidentali e bizantini<sup>177</sup> – la scelta di utilizzare uno schema tradizionale e codificato, la suddivisione in registri – vivificato però, da una moltitudine di storie che si richiamano tra loro infrangendo la rigidità delle partizioni – non lasciano dubbi sull'abilità degli artisti e la cultura delle committenti. Il problema di non poter confrontare la pala con nessun altro esemplare sullo stesso supporto, se non i casi viterbesi e il trittico di Tivoli, comunque posteriori e datati alla seconda metà del XII secolo<sup>178</sup>, rimane insolubile, almeno fino al reperimento di nuovi materiali. Alcuni confronti con la pittura monumentale rimandano all'oratorio di Santa Pudenziana, databile all'inizio del XII<sup>179</sup>, al ciclo di Ceri, eseguito con tutta probabilità tra il 1100 e il 1130, ad una catena stilistica di confronti che una datazione troppo arretrata metterebbe in discussione, ma non si può negare che gli indizi ricavabili dall'analisi complessiva dell'opera – iconografici, epigrafici, di committenza – spingono a considerare preferibile una cronologia precoce.

---

si possono spiegare come espressione della temperie culturale gregoriana e del suo progetto politico, attuato dalla chiesa attraverso molte forme di citazione di simboli connessi all'antichità romana (basti pensare alle tombe dei pontefici della Riforma che riutilizzano sarcofagi della classicità imperiale, cfr. I. Herklotz, *"In signum imperii vel martirii". Il Laterano e le tombe dei Papi nel XII secolo* in *Gli eredi di Costantino*, op. cit., pp. 17-39), ma rimane impensabile la ripresa del sigillo di Enrico III con l'avvento del Pontificato di Gregorio VII (1075-85), che si connota dunque come possibile termine *ante quem* per la datazione della tavola.

<sup>176</sup> La tavola è stata oggetto di un restauro nel 1990, ma i risultati non sono mai stati pubblicati. Attualmente è in corso uno studio collettivo da parte di un'equipe di studiosi dell'Università di Viterbo, sotto la guida della Prof. Maria Andaloro che forse potrà mettere a frutto le acquisizioni tecniche del restauro per ulteriori precisazioni.

<sup>177</sup> Per l'iconografia del giudizio nell'arte di Bisanzio si veda: M. Angheben, *Les jugements derniers byzantins des XIe – XIIIe siècles et l'iconographe du Jugement immédiat* in «Cahiers archéologiques», L (2002), pp. 105-134.

<sup>178</sup> Fa eccezione l'Icona di Cristo del Duomo di Tivoli, databile ai primi decenni del XII secolo. Matthiae-Gandolfo, *Pittura romana*, op. cit., pp. 277-279.

<sup>179</sup> Le pitture dell'oratorio mariano sono state datate nella seconda metà dell'XI secolo in relazione ad un'iscrizione in marmo che menziona una campagna di restauro avvenuta sotto il cardinale titolare Benedetto durante il pontificato di Gregorio VII (1075-1085). Poiché l'epigrafe non è situata nell'oratorio mariano, ma nella vicina cappella di S. Pastore, non può essere ritenuta un elemento imprescindibile per la datazione. L'iconografia del sacello e la preminenza attribuita alla Vergine insieme a S. Prassede e a S. Pudenziana, oltre allo stile delle pitture, sembra preferire una cronologia post 1100, quando il monastero venne affidato ad una comunità femminile.



L'esempio del Giudizio della piccola chiesa di San Benedetto in Piscinula, pur in uno stato molto frammentario, merita uno sguardo attento perché è il caso più vicino alla tavola della Vaticana che ancora possediamo. Dalla sua scoperta è stato subito individuato come *Giudizio* anche se le figure conservate sulla controfacciata sono soltanto quattro angeli e un apostolo e manca qualsiasi riferimento ai dannati. Per questo ritengo che potrebbe trattarsi anche di una *Seconda Venuta di Cristo*, in quanto le figure sopravvissute occupano la posizione alla destra del *Giudice* riservata agli Eletti, ma è possibile che non fosse prevista la rappresentazione dei condannati al supplizio eterno<sup>180</sup>. I brani del ciclo rimasti sulle navate spingono a ravvisare in una scena escatologica il completamento iconografico più ragionevole di un ciclo testamentario, in accordo agli esempi noti prima citati, fra cui il caso di San Paolo fuori Le Mura che come principale chiesa benedettina dell'Ordine era il modello di maggior prestigio cui guardare. A San Benedetto il dato più significativo che emerge è la scansione dello spazio in rigidi riquadri geometrici dove sono contenute le figure. Analogamente alla tavola vaticana le scene sono suddivise in registri sovrapposti, ma la rappresentazione appare estremamente semplificata, essenziale, persino un po' rigida in quanto le figure sono poste le une accanto alle altre senza alcun tentativo di resa prospettica. Un timido tentativo di rompere la monotonia della sequenza è riconoscibile nella resa delle ali degli angeli che si sovrappongono le une alle altre (fig. 58). Un semplice bordo blu suddivide i registri, a loro volta interrotti da singolari inserti decorativi, che si inseriscono nello spazio residuo tra le figure e la finestra. Dalla limitata porzione di pittura superstite si evince come, a differenza dei casi di San Giovanni a Porta Latina e Ceri, la parete avesse delle partizioni decorative che oltre a sottolineare i perimetri delle scene, servivano come "riempitivi". Così l'angelo isolato del primo registro sopra di sé ha un riquadro contenente una decorazione geometrica simile a quella che spartisce gli episodi della navata, mentre a destra si aprono una piccola apertura e una cornice contenente una pisside, raro elemento iconografico tratto dalla liturgia che acquista dignità di raffigurazione isolata (fig. 77). Per trovare una rappresentazione analoga basta guardare il mosaico della basilica superiore di San Clemente coevo ai nostri affreschi, dove un'analogo pisside campeggia all'interno del girale (fig. 76), ma per un esempio posteriore occorre arrivare al XIII secolo quando nella stanza di Innocenzo III della torre

---

<sup>180</sup> Occorre distinguere nell'identificazione delle scene escatologiche tra *Giudizio Universale* e la *Seconda Venuta di Cristo*, dove è assente la resurrezione dei morti e la separazione tra eletti e dannati. In questo secondo caso il Cristo è di norma rappresentato in trono e mostra le ferite insieme ai simboli della Passione.

duecentesca del Palazzo Vaticano sarà rappresentata una pisside all'interno di una nicchia<sup>181</sup>, dove è evidente l'intento illusionistico a dispetto del caso di S. Benedetto in cui sembra prevalere l'elemento decorativo, come dimostrano i rametti rossi che circondano il prezioso oggetto (fig. 78). La finestra deve aver condizionato la disposizione delle figure e costretto a porre un'unica figura alla sua sinistra, il guardiano del Paradiso. Il registro più in basso è occupato, invece, da un personaggio aureolato, di dimensioni giganti, da identificare in un santo od in un apostolo, ma sulla cui identità non è facile esprimersi. Infatti, la mancanza di un attributo di riconoscimento lascia aperta la strada alle più svariate possibilità. A me pare preferibile vedere in un Apostolo la scelta più appropriata per il nostro contesto, forse lo stesso Pietro – a comporre una sequenza, magari ridotta di discepoli, poiché lo spazio a disposizione sulla controfacciata non sembra sufficiente ad accoglierne dodici<sup>182</sup>. Tutte le figure sono rivolte a destra verso il centro della rappresentazione di cui ignoriamo l'iconografia, anche se con molta probabilità vi doveva campeggiare l'immagine di Cristo trionfante sulla morte.

Ciò che emerge da San Benedetto in Piscinula appare tradizionale nell'impostazione e nella resa delle figure, ma di grande monumentalità nonostante le dimensioni ridotte dei personaggi. Tale rigidità, da imputare ad uno stadio iniziale, ancora di sperimentazione dell'iconografia del *Giudizio*, può essere indice di una datazione piuttosto alta per gli affreschi, entro il primo o secondo decennio del XII secolo: san Benedetto è, di fatto, la prima chiesa ad elaborare a Roma, con la tecnica dell'affresco, una visione escatologica. L'impianto compositivo e la schematicità della rappresentazione potrebbe anche dipendere dal modello utilizzato: è forte la tentazione di ravvisare in una miniatura o in un avorio la fonte di riferimento (fig. 134). Basti pensare, per citare un esempio, ad una pagina illustrata della Cosiddetta Bibbia di Farfa (Vat. Lat. 5729), oggi alla Biblioteca Vaticana, scritta e decorata verso la metà dell'XI secolo in Catalogna, forse a Santa Maria di Ripoll o Roda, ma influenzata da prototipi romani<sup>183</sup>. Alla carta 368 v. compare un *Giudizio Universale*, in cui

---

<sup>181</sup> Per uno studio sulle decorazioni del palazzo papale del Vaticano in relazione alla funzione degli ambienti è ora disponibile l'eccellente libro di A. Monciatti, *Rome. Apud Sanctum Petrum. Storia medievale del palazzo vaticano e della sua decorazione*, Firenze, 2005, pp. 103-108.

<sup>182</sup> Si confronti il disegno dell'antica facciata di S. Pietro (sec. XI) che potrebbe aver suggerito una disposizione degli Apostoli, qui in atto di adorare l'Agnello: Eton, Eton College Library, cod. 124, fol. 122r (fig. 135b).

<sup>183</sup> cfr. J. Pijoán, *Les miniatures de l'Octateuch y les Bibles romániques catalanes*, in «Anuari de l'Institut d'Estudis catalans», IV (1911-12), pp. 475-507; W. Neuss, *Die Katalanische Bibelillustration und die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Bonn-Leipzig, 1922, in part. pp. 58-59; 139-141; W. Cahn, *Romanesque Bible Illumination*, New York, 1982, pp. 70-80; 292-293; P. Klein, *The Romanesque in*

un Cristo nel Clipeo al centro della parte inferiore della pagina riceve l'omaggio da parte di angeli che si dispongono con rigidità al suo fianco, mentre in basso i dodici apostoli fanno da intercessori per gli Eletti e i Reprobi (fig.135a). Oppure si consideri la miniatura della cosiddetta Bibbia di Roda (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 6, vol. IV, fol. 105 v), in cui è raffigurata una delle visioni iniziali dell'Apocalisse dove intorno al Cristo in mandorla si dispongono prima i Profeti, poi una schiera di Angeli ed infine sei apostoli.

Non lontano da Roma ad Anagni, un piccolo oratorio intitolato alla memoria di San Tommaso Becket<sup>184</sup>, pur posteriore per cronologia, è un caso che merita maggior attenzione in relazione a San Benedetto in Piscinula. Esso si trova vicino alla più famosa cripta del Duomo di Anagni dedicata a san Magno, in un ambiente riadattato a luogo di culto cristiano. A pianta rettangolare allungata, le sue pareti si presentano rettilinee e con due aperture solo sul lato destro, una volta a botte ricopre l'aula e, in posizione opposta all'entrata, un altare segna la zona sacra dedicata alla celebrazione eucaristica. Le pitture ricoprono tutta la superficie disponibile e data l'impossibilità, per mancanza di spazio, di inserire colonne o pilastri, per formare delle navatelle, agli affreschi è affidato il compito di scandire i differenti spazi liturgici. Così il ciclo dell'Antico e del Nuovo Testamento, destinato ad occupare di solito le navate centrali e laterali delle basiliche, si trova invece nella volta a botte (fig. 138); una schiera di santi, inseriti in riquadri decorati da cornici geometriche, si sviluppa lungo le mura dell'aula, mentre la parete dietro l'altare accoglie una grande raffigurazione di Cristo in trono circondato da santi, tra cui il titolare dell'oratorio.

Una sfera dipinta a segmenti finge la volta celeste sopra la mensa liturgica, al cui centro campeggia l'*Ascensione di Cristo*, mentre una grande immagine del *Giudizio Universale* occupa la parete di controfacciata (fig. 136, 137). Scene di martirio del santo ed una processione di apostoli delimitano la zona in cui avrebbe dovuto collocarsi il transetto. Proprio la data di canonizzazione di San Tommaso Becket che compare raffigurato nella parete di fondo, il 1173, fornisce un utile *terminus post quem* per datare gli affreschi, anche se lo stile delle pitture spinge la cronologia molto più avanti, almeno dopo l'inizio del XIII secolo (fig. 139).

Già Kessler notava una certa corrispondenza iconografica tra il ciclo di Anagni e la chiesa di san Benedetto in Piscinula, poiché i cinque angeli che nell'oratorio di San Tommaso

---

Catalonia, in *The Art of Medieval Spain: a.d. 500-1200* (New York, Metropolitan Museum of Art), catalogo della mostra, New York, 1993, pp. 306-309.

<sup>184</sup> H.L. Kessler, *L'oratorio di San Tommaso Becket*, in *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*, a cura di G. Giammaria, Roma, 2001, pp. 93-103, in part. pp. 100-101.

sollevano le mani verso il Cristo Giudice riprendono gli angeli a mezzo busto del *Giudizio universale* della controfacciata (fig. 136, 72): analogamente un ciclo testamentario si dispiega nelle navate della chiesa romana e nella volta a botte dell'oratorio. Simile nell'impostazione è, infatti, la scena del *Sacrificio di Caino e Abele* ed il recente rinvenimento nella chiesa romana di un episodio tratto dal Nuovo Testamento rinsalda ancora maggiormente i legami col ciclo di Anagni dove cinque scene, tra cui la *Presentazione al tempio*, sono allineate a comporre una sintesi della vita di Cristo. Non sfugge allo studioso il fatto che i paragoni più stringenti per l'Oratorio di San Tommaso Becket siano rintracciabili in chiese benedettine, come San Paolo fuori Le Mura, SS. Vincenzo e Anastasio<sup>185</sup> e San Benedetto in Piscinula, così come monaco benedettino era stato il fondatore della cattedrale di Anagni, Pietro da Salerno.

È ancora Ceri, però, ad offrire un parallelo assai convincente con San Benedetto, perché in controfacciata si è conservato un'intera striscia di intonaco affrescato che senza dubbio, è da ricondurre ad un'iconografia escatologica. Come a San Benedetto è rimasta visibile sulla parete interna d'ingresso la parte del ciclo adiacente al muro est dove si trovano le storie dell'Antico Testamento, mentre il resto è andato perduto.

La parete di controfacciata, il cui impatto visivo è contenuto dalla piccolezza della superficie dipinta superstite, presenta una decorazione complessa, articolata in registri sovrapposti, in cui figurano molti personaggi (fig. 143, 144). Dal basso verso l'alto sono ancora visibili le Vergini che abitano la Gerusalemme celeste (fig. 140, 141); la rappresentazione di alcune delle sette Opere di Misericordia narrate nel Vangelo di Matteo (25, 34-37) – *Visitare gli ammalati*, *Vestire gli Ignudi* e *Visitare i carcerati* – due Apostoli seduti sugli scranni che dovevano far parte di una sequenza completa (fig. 142); tre angeli reggi corona rivolti verso il centro della parete e a concludere una cornice terminale con una decorazione a racemi d'acanto intervallata da motivi fitomorfi. Il richiamo iconografico alla Tavola del Giudizio della Pinacoteca Vaticana è stato da altri ampiamente dimostrato<sup>186</sup>, ma preme qui sottolineare che anche le poche tracce presenti in San Benedetto in Piscinula concordano con la rappresentazione più ampia di Ceri: pur in mancanza delle scene narrative, i registri sovrapposti sono occupati da Apostoli e da Angeli rivolti verso il centro della decorazione dove, con tutta probabilità, si trovava il Cristo Redentore.

---

<sup>185</sup> La basilica dei SS. Vincenzo e Anastasio è un caso a sé nel panorama dell'architettura e pittura romana, indagato con acribia da A. M. Romanini: si veda la scheda dedicatagli da E. Parlato-S. Romano, *Roma e Lazio*, op. cit., pp. 76-85 da cui trarre tutte le indicazioni bibliografiche precedenti.

<sup>186</sup> Cfr N. Zchomelidse, *Santa Maria*, op. cit., pp. 149-159.

Non è escluso che le pitture di Ceri siano servite da modello ai pittori di San Benedetto. Esiste, infatti, un legame interessante che merita di essere ricordato. Il vescovo di Porto, sotto la cui giurisdizione si trovava la chiesa di Ceri e che si ipotizza esserne stato il committente, abitava almeno dal secolo XI sull'Isola Tiberina<sup>187</sup>, che rientrava nella sua diocesi insieme alla chiesa dei SS. Adalberto e Paolino. Risulta evidente che poterono verificarsi dei rapporti diretti tra il vescovo Pietro e la chiesa di San Benedetto, la cui facciata si incontra non appena si attraversa il ponte che separa l'Isola dalla terraferma.

Un ulteriore esempio deve essere preso in considerazione. Il ciclo della Grotta degli Angeli a Magliano Romano, pur impoverito dallo stacco, è un ulteriore testimone privilegiato della penetrazione nel *territorium Petri* di schemi e modelli romani. Con una cronologia alla prima metà del XII secolo esso si impone come confronto con le pitture di San Benedetto in Piscinula<sup>188</sup>. Non distante da Roma e vicino alla Via Flaminia, Magliano è un piccolo centro, che ha conservato nei secoli la sua vocazione alla pastorizia e all'agricoltura ma con poche tracce del suo passato medievale. Tra queste la presenza di una grotta decorata, denominata "Grotta degli angeli" – oggi pressoché irraggiungibile – e scarsi resti di mura perimetrali, forse da ricondurre ad un antico monastero benedettino sorto vicino alla grotta. Quest'ultima, infatti, è un antico sepolcro etrusco riadattato in epoca cristiana, sulla cui funzione non è stata però, ancora fatta chiarezza. Il luogo appartato ed ipogeo spinge ad ipotizzare un uso sepolcrale da parte dei monaci ma l'iconografia neotestamentaria che si dispiega sulle pareti invita, a mio avviso, a considerare l'ambiente anche luogo di celebrazioni liturgiche non connesse esclusivamente al rito funebre. L'edificio era costituito da una sola navata, coperta con una volta a botte e terminante con tre arcate che poggiano su colonne ricavate nel tufo, materiale in cui è scavata tutta la struttura; dietro le colonne si sviluppa il presbiterio coperto da una cupola<sup>189</sup>. Il ciclo, che si svolge sulle pareti laterali e sulla volta a botte del sacello con

---

<sup>187</sup> Iohannes XIX, *Epistolae et diplomata*, in Migne, *Patrologia Latina*, op. cit., CXLI, col. 1130 n. 4.

<sup>188</sup> Per la grotta degli Angeli si veda il recente contributo di S. Moretti, *Alle porte di Roma: un esempio pittorico e il suo contesto da ricostruire. La «Grotta degli Angeli» a Magliano Romano*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», LXXVI, 2003-2004, pp. 105-133, con importanti precisazioni sulla grotta e la sua storia (Si segnala inoltre F. Hermanin, *La grotta degli Angeli a Magliano Pecorareccio* in «Bullettino della Società Filologica Romana», 4(1903), pp. 1-11; P. Rotondi, *Gli affreschi di Magliano Romano nella Galleria Corsini di Roma*, in «Le Arti», 1939-40, pp. 288-292 e E. Parlato-S. Romano, *Roma*, op. cit., pp. 322-323).

<sup>189</sup> L'edificio ha una lunghezza di 4 metri e un'altezza e una larghezza di circa 3.50 metri. Durante un'operazione di pulitura da parte di alcuni volontari del luogo sono state rimesse in luce le basi delle colonne del presbiterio e un incasso dove era posizionato l'altare (forse da identificare nel cippo che si trova oggi nei giardini della scuola elementare).

un andamento di lettura parallelo delle scene dall'ingresso verso l'altare, conserva alcuni episodi dell'Infanzia di Cristo – *Nascita, Adorazione dei Pastori e Presentazione al Tempio* – in una sequenza e con un gusto compositivo che non lasciano dubbi sull'attribuzione ad un pittore romano dell'intera decorazione o comunque ad una bottega di cui l'artista principale sia a conoscenza delle tendenze artistiche coeve (fig. 145). Le scelte iconografiche particolari – come nella scena della *Presentazione al Tempio*, con il Cristo Bambino rappresentato non in braccio alla madre, ma in piedi sull'altare, quasi in una prefigurazione del proprio destino sacrificale – presuppongono una committenza colta, sia essa laica che monastica, che utilizza schemi narrativi di ambito bizantino, come accade nel coevo ciclo testamentario di Vallepietra<sup>190</sup>. Non ci sono prove materiali e documentarie certe riguardanti la presenza del cenobio benedettino nelle vicinanze della grotta di cui quest'ultima doveva far parte<sup>191</sup>, ma ne esistono delle tracce documentarie. Sappiamo, infatti, che Magliano appartenne ai benedettini di San Paolo fuori Le Mura, come provano diverse bolle pontificie dove tuttavia si parla di una *massa Maiana, iuxta Nepesinam civitatem* e non si fa menzione di un cenobio vero e proprio. D'altra parte la presenza di Sant'Egidio tra i personaggi rappresentati e i resti archeologici a cui prima abbiamo accennato sembrano confermare l'appartenenza cenobitica di Magliano. Forse si potrebbe pensare a un luogo di culto monastico, che aveva un ruolo di primo piano nella vita religiosa del paese, come dimostrano due iscrizioni dipinte conservate nel ciclo pittorico. La prima, che compare ai piedi dell'angelo Gabriele vicino al Cristo (fig. 146, 149), nomina un certo Giovanni che ha fatto dipingere queste pitture in onore di sua madre, forse qui sepolta: *Iho(anne)s pro ma/tris sue pin/gere fecit*<sup>192</sup>; costui non si identifica con alcuna

---

<sup>190</sup> Per Vallepietra si veda: F. Caraffa, *Vallepietra dalle origini alla fine del secolo XIX*, Roma, 1969; Matthiae-Gandolfo, *Pittura romana*, op. cit., pp. 260-261; A.M. D'Achille, *Gli affreschi del santuario della S.S. Trinità sul monte Autore presso Vallepietra*, in «Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e arte», 53(1980), pp. 41-63; Idem, *Sull'iconografia trinitaria medievale: la trinità del santuario sul Monte Autore presso Vallepietra*, in «Arte medievale», 2.Ser. 5.1991 No. 1, pp. 49-73; M.T. Bonadonna Russo, *La "Santissima" del Monte Autore a Vallepietra, Santuari cristiani del Lazio* (Gruppo Culturale di Roma e del Lazio), a cura di A. Ravaglioli, Roma, 1991, pp. 121-133.

<sup>191</sup> Grotte adibite a luoghi di culto sono piuttosto diffuse nella regione, soprattutto nel periodo precedente all'XI secolo, e in molti casi conservano interessanti resti di pitture. Su questo particolare fenomeno di cenobi monastici eremitici e sulla loro produzione artistica in rapporto a Roma si veda il recente studio di S. Piazza, *Dalla roccia all'immagine. Pittura rupestre nel Lazio e nella Campania settentrionale, secoli VI-XIII*, Collection de l'Ecole française de Rome, Roma 2006 (in c.d.s).

<sup>192</sup> La scritta di dedica, trovandosi ai piedi dell'angelo, aveva una buona visibilità e si trovava ad occupare una posizione di grande prestigio, nell'arco di accesso al presbiterio. Essa si distingue dall'iscrizione di commento alla scena della *Presentazione*, perché si dispone più liberamente occupando lo spazio tra i piedi dell'angelo.

carica religiosa, ma non possiamo escludere che fosse un monaco. La figurina che appare ai piedi di San Nicola in posizione di supplice invece, identificabile come *Rigetto* da una seconda iscrizione, tradisce nell'abbigliamento la sua condizione di laico, lasciando supporre una devozione personale per San Nicola, vicino al quale magari voleva essere sepolto e per cui ha probabilmente pagato l'esecuzione dell'affresco (fig. 150).

I pittori che vi lavorarono non possono essere classificati come "provinciali": l'esecuzione delle pitture è accurata e aggiornata sugli esempi romani – Santa Pudenziana è un episodio da richiamare a questo proposito – con cui condivide il gusto antichizzante negli ornati. Basti pensare allo splendido pavone e al vaso con fiori e frutta vicino all'arcangelo Gabriele e alla decorazione della volta dove al centro un tralcio di acanto, decorato con fiori rossi, corre per tutta la lunghezza dell'ambiente mentre intorno si dispongono, su un fondo giallo, *rotae* con rosette intervallate da uccelli che sembrano presi a prestito da un mosaico paleocristiano (fig. 151).

Lo schema generale di inquadramento degli episodi tradisce un uso ben sperimentato a Roma, con bordi rossi che fanno da cornice alle scene, in basso completati da iscrizioni esplicative a caratteri bianchi, proprio come troviamo a Ceri che ha in comune con Magliano le caratteristiche dei partiti decorativi e lo stile di almeno uno dei pittori attivi nella grotta. A Magliano lavorarono, infatti, almeno due artisti diversi. La mano che ha realizzato il busto di Cristo benedicente circondato da due angeli che accoglie il fedele all'ingresso del piccolo ambiente si distingue da quella di colui che ha reseguito i quattro santi stanti sulla volta (fig. 146, 152), San Nicola, Sebastiano, Egidio e Pietro, a loro volta assai vicini alle pitture del monastero di San Biagio a Nepi, tanto da far pensare che lo stesso artista abbia lavorato per due committenze cenobitiche diverse<sup>193</sup>. Pur in mancanza di riferimenti cronologici precisi, le pitture di Magliano ben si inseriscono nella serie stilistica della pittura laziale nella prima metà del XII secolo, di cui andranno privilegiati i primi decenni e si configurano come espressione di uno stile antagonista ai pittori di San Benedetto.

---

<sup>193</sup> B. Premoli, *Gli affreschi di S. Biagio a Nepi*, in «Commentari», 26(1975), pp. 137-141; P. Chiricozzi, *Le chiese delle diocesi di Sutri e Nepi nella Tuscia meridionale*, Grotte di Castro, 1990, pp. 346-347.

## La critica e lo stile

Nella critica storico artistica le pitture della chiesa di San Benedetto in Piscinula sono arrivate piuttosto tardi con l'articolo di Alessandra Guiglia pubblicato sul *Bollettino d'arte* nel 1974 che ne annunciava il ritrovamento<sup>194</sup>. A tutt'oggi questo breve testo è l'unico dedicato esclusivamente al ciclo alto medievale della piccola chiesa. L'autrice, dopo aver descritto con accuratezza gli affreschi, dà una prima interpretazione iconografica delle scene, individuando i due episodi vetero testamentari sulla navata centrale e i resti di un Giudizio universale nella controfacciata. Ne intuisce la stretta pertinenza con altri esempi presenti a Roma derivati dal prototipo di San Pietro, ma si astiene da una lettura stilistica puntuale, visto lo stato penoso di conservazione. Offre un confronto con il *Giudizio* di Sant'Angelo in Formis, pur riconoscendo talune varianti iconografiche e data gli affreschi entro la seconda metà del XII secolo<sup>195</sup>. Dopo pochi anni dalla pubblicazione del saggio, l'ICCROM inizia una campagna di restauro sotto la direzione di Laura Mora affiancata da un gruppo di studenti dell'istituto che si svolge nell'arco di tre anni, dal 1977 al 1980. Il carattere didattico dell'operazione, compiuta all'interno dei corsi organizzati dalla scuola e la rara consuetudine negli anni Settanta di considerare il restauro di un monumento, non solo un'esigenza conservativa, ma l'occasione per diffondere e confrontare i risultati conseguiti, ha fatto sì che i materiali prodotti siano rimasti inediti e gli studi non aggiornati.<sup>196</sup> Nel 1987 H. Toubert pubblica sulla rivista *Arte Medievale*<sup>197</sup> un articolo dedicato a valutare quale spazio abbiano assunto nelle ricerche storico artistiche le pitture scoperte negli ultimi dieci anni di studi e riprende in considerazione il caso di San Benedetto. Questo perché ne intuisce le novità, nonostante i

---

<sup>194</sup> A. Guiglia, *Note su alcuni affreschi medievali in S. Benedetto*, op. cit., pp. 160-164.

<sup>195</sup> Numerosi gli studi pubblicati sul ciclo di Sant'Angelo in Formis dalla fine degli anni Ottanta in avanti che ne hanno puntualizzato aspetti soprattutto legati all'interpretazione iconografica: G. Gunhouse, *The fresco decoration of S. Angelo in Formis*, Ph.D. Johns Hopkins Un., 1991; Idem, *Gideon, the angel, and St. Pantaleon: two problematic scenes at Sant'Angelo in Formis*, in «Arte Medievale», 1995 vol. 2, pp. 105-117; H. Toubert, *Un'arte orientata*, op. cit., pp. 75-141, Idem, *Didier du Mont-Cassin et l'art de la Réforme Grégorienne*, in *Desiderio da Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana*, a cura di F. Avagliano, Cassino, 1997, pp. 17-105. Per la storia del restauro delle pitture invece L. Speciale, *Sant'Angelo in Formis: i primi restauri (1869-1902)*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, a cura di M.I. Cattaneo, («Bollettino d'arte», volume speciale, 2003), pp. 287-300.

<sup>196</sup> cfr. *infra*, nota 129.

<sup>197</sup> H. Toubert, *Peinture murale romane. Les découvertes des dix années. Fresques nouvelles, vieux problèmes, nouvelles questions*, in «Arte Medievale», s. II, 1(1987), pp. 127-162, ripubblicato ora in *Un'arte orientata*, op. cit., pp. 335-361.



gravi danni di conservazione. Sicuramente le pitture sono per lei da inserire in una temperie culturale tardo riformista, ma non si presentano come aride copie di modelli più prestigiosi situati a Roma. Essi, nel rappresentare il Giudizio Universale, si pongono, infatti, come incunabolo di questo tipo iconografico<sup>198</sup>.

Certamente tale iconografia non era sconosciuta all'Occidente medievale, ma a Roma non esistono esempi così precoci, se si esclude la tavola del Giudizio conservata alla Pinacoteca Vaticana, di cui però, abbiamo visto in precedenza il difficile inquadramento cronologico. Per rintracciare affreschi che presentino una raffigurazione apocalittica occorre arrivare agli anni Ottanta del XII secolo, supposto periodo di esecuzione delle pitture di San Giovanni a Porta Latina o addirittura al 1245 nella chiesa dei Santi Quattro Coronati. La presenza, invece, delle due scene con *la Cacciata dei progenitori dal Paradiso* e *il Sacrificio di Caino e Abele* è debitrice dello schema iconografico presente nella Basilica di San Paolo Fuori le Mura, almeno per come la conosciamo dai disegni seicenteschi<sup>199</sup>. L'imitazione sembra essere assai precisa, quasi a voler dichiarare la propria fonte, senza reinterpretare con variazioni significative.

L'anno successivo, il 1988, è l'anno dell'aggiornamento di Francesco Gandolfo ai volumi di Matthiae sulla pittura a Roma nel medioevo<sup>200</sup>. Nella disamina degli affreschi compresi tra l'XI e il XII secolo trova posto un nuovo giudizio sulle pitture di San Benedetto in Piscinula. Per l'autore è possibile uno stretto collegamento fra quest'ultime e le pitture del sottarco dell'Oratorio di san Gregorio Nazianzeno a Roma. Ne è prova il confronto tra la figura di Caino nella scena del *Sacrificio* che si svolge sullo sfondo di una montagna e l'analoga soluzione compositiva presente a san Gregorio, pur in un diverso contesto narrativo. Questi due cicli non sono casi isolati, ma condividono la propria maniera pittorica almeno con un'altra opera presente a Roma, la ben nota tavola del Giudizio Universale conservata alla Vaticana. Sono «un gruppo di opere sostanzialmente omogenee, anche se non dovute ad una stessa bottega, le quali denunciano gli esiti successivi, di ammorbidimento formale e di più spaziata siglatura grafica, della maniera che ha la sua espressione più intensa, al passaggio tra i due secoli, nel maestro dell'abside di Tuscania»<sup>201</sup>. Anche gli affreschi dell'Oratorio di San

---

<sup>198</sup> La Toubert non conosceva ancora il ciclo della basilica di San Felice a Ceri che si stava riportando alla luce in quegli anni.

<sup>199</sup> cfr nota 151 insieme a H.L. Kessler, *Séroux decadent column capital and other pieces in the puzzle of S. Paolo fuori le mura in Rome*, in «Arte medievale», 3<sup>a</sup>, 2004(2005), 1, pp. 9-34.

<sup>200</sup> G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, op. cit.

<sup>201</sup> *Ibid.*, I, p. 260.

Sebastiano al Laterano presentano elementi tali da far ipotizzare una loro appartenenza allo stesso gruppo, almeno per le scene della *Creazione* e della storia di *Anania e Safira*<sup>202</sup>.

Dopo questo intervento solo Serena Romano ha rivolto la propria attenzione al caso di San Benedetto, dedicando alla chiesa una breve scheda nel volume dedicato alla mappatura di tutte le opere romaniche presenti a Roma e nel Lazio<sup>203</sup>. Il parere della studiosa è coerente con gli studi precedenti: le decorazioni che sopravvivono ad incorniciare le scene sono in linea con la produzione romana tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo e ciò che si può dedurre dalle figure sembra confermarlo. Non è escluso un confronto con le Bibbie Atlantiche del gruppo umbro-romano, come ipotizzato dalla Guiglia, per il quale un paragone utile può essere ancora il ciclo di Ceri.

Non una posizione di isolamento dunque, ma di allineamento rispetto ai cicli ad affresco meglio conosciuti: «Un gruppo molto nutrito di monumenti capitali – gli affreschi del sacello di Santa Pudenziana; della basilica inferiore di San Clemente; della basilica di Castel Sant'Elia; dell'Immacolata a Ceri; di San Pietro a Tuscania, di San Benedetto in Piscinula e di San Gregorio Nazianzeno a Roma – mostrano inevitabili caratteri comuni»<sup>204</sup>.

Le pitture della chiesa di San Benedetto, nonostante abbiano perso la loro "pelle" superficiale e con questa la possibilità di far comprendere appieno la misura della loro qualità, si inseriscono in una serie stilistica omogenea che annovera a Roma e nel Lazio diversi cicli dipinti datati tra la fine dell'XI e la metà del XII secolo. Fino ad oggi erano state evidenziate solo generiche assonanze, ma a mio avviso esistono confronti che meritano di essere discussi con maggior ampiezza.

I tre angeli del Giudizio nella parete di controfacciata (fig. 153, 154, 155) sono assai vicini ai santi Valeriano, Tiburzio e Papa Urbano I, dipinti nella parete ovest del sacello di Santa Pudenziana<sup>205</sup>. La disposizione delle figure di tre quarti, il taglio dei personaggi a metà altezza, la resa delle mani e il trattamento del panneggio delle vesti, con i mantelli rossi

---

<sup>202</sup> cfr cap. III par. 4.

<sup>203</sup> E. Parlato e S. Romano, *Roma e il Lazio*, op. cit., pp. 131-132.

<sup>204</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

<sup>205</sup> Cfr. J. Wilpert, *Malereien des Oratorium im Kloster von S. Pudenziana*, in «Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte», 22(1908), pp. 173-177; G. Matthiae-F. Gandolfo, *Pittura romana*, op. cit., pp. 254-255; 257; 260; 269; E. Parlato-S. Romano, *Roma*, op. cit., pp. 124-126 e K. Noreen, *Lay Patronage and the Creation of Papal sanctity during the Gregorian Reform: The Case of Sant'Urbano alla Caffarella, Rome* in «Gesta», 2001, pp. 39-60; p. 57. Sull'architettura dell'oratorio si veda l'importante intervento di F. Guidobaldi, *Osservazioni sugli edifici Romani in cui si insediò l'ecclesia Pudenziana*, in *Ecclesiae Urbis*, op. cit., II, pp. 1033-1071.

attraversati da una fitta serie di pieghe parallele, mostrano evidenti affinità stilistiche. Il brano pittorico di santa Pudenziana, che si dispiega con un andamento ad arco, proprio al di sotto della volta con i simboli degli Evangelisti, si presta bene al confronto perché non scena narrativa, ma episodio rituale con i santi in posa statica nell'atto di piegarsi a ricevere la corona dall'angelo. Anche altre scene di Santa Pudenziana offrono materiale di comparazione, piuttosto però con l'*Offerta di Caino e Abele*, come gli astanti della *Conversione di Novato* che richiamano nella resa quasi elastica delle figure le *silhouettes* dei due fratelli (fig. 156, 157).

Altro confronto rilevante è quello con le pitture dell'oratorio di San Giuliano<sup>206</sup>. La decorazione di questo ambiente<sup>207</sup>, oggi luogo di passaggio adibito a sede di book-shop, ricopre interamente le pareti e si adatta con eleganza alle partiture architettoniche. L'oratorio, posto al termine del braccio destro del transetto, risulta composto da due vani divisi da arcature in mattoni ed è connesso ad un ambiente a croce greca adibito nel 1930 a battistero. Il suo aspetto attuale è frutto di una lunga serie di trasformazioni apportate alla planimetria della basilica nel corso dei secoli e dovuto, in ultimo, all'intervento conservativo eseguito da Luigi Poletti, dopo il devastante incendio del 1823<sup>208</sup>. Non possediamo alcuna fonte scritta o disegno che ci fornisca un'immagine di questi ambienti, fino al volume di Nicola Maria Nicolai che nel 1815 pubblica una storia della basilica dal titolo *Della basilica di San Paolo* completa di accurati rilievi e piante eseguiti dall'architetto Andrea Alippi (fig. 160).

Queste tre sale addossate al lato sud del transetto presentano caratteristiche diverse le une dalle altre: Marina Docci ipotizza che la sala a croce greca e il portico costituissero un unico ambiente, preesistente all'oratorio dove si trovano le pitture. È una proposta che si appoggia su numerosi dati, fra cui i diversi spessori delle murature e l'eterogeneità delle coperture dei tre ambienti, la particolare posizione delle crociere che coprono l'oratorio e la riduzione delle arcate da cinque a tre. La creazione dell'oratorio di San Giuliano è

---

<sup>206</sup> Quasi ignorato dalla bibliografia scientifica, il sacello di San Giuliano è un caso di estremo interesse per la storia della pittura medievale a Roma, data anche la sede prestigiosa in cui venne realizzato, ovvero la basilica di San Paolo fuori Le Mura. Il primo contributo che offre delle coordinate artistiche adeguate è quello di Felipe Dos Santos, *Nouvelle considérations sur la décoration picturale de l'oratorio San Giuliano à San Paolo fuori le Mura*, in *Rome et la réforme grégorienne*, op. cit., Atti in corso di stampa.

<sup>207</sup> Per lo studio architettonico dell'oratorio si veda Marina Docci, *L'oratorio di San Giuliano e il battistero della basilica ostiense: restauri ottocenteschi e contemporanei a confronto*, in «Disegnare – idee, immagini», VIII (n. 17), 1998, pp. 19-32.

<sup>208</sup> R. Krautheimer, *Corpus*, V, Città del Vaticano, 1980, pp. 97-169, tav. III, IV, VIII; C. Pietrangeli, *San Paolo fuori Le Mura*, Roma, 1988.

probabilmente da connettere con la realizzazione di quattro contrafforti eseguiti a ridosso dei muri longitudinali a nord e sud del transetto, per ovviare ad alcuni problemi statici: in quell'occasione si decise di ottenere un piccolo ambiente in aggiunta a quello esistente, attraverso la creazione di due volte a copertura. Il periodo cronologico in cui è possibile ipotizzare quest'intervento è piuttosto lungo e compreso tra tempi di poco successivi alla costruzione della basilica alla fine del IV secolo, fino al 1140 circa, anno dell'intervento documentato di papa Innocenzo II. Il momento della dedicazione del vano a San Giuliano è invece sconosciuta: Panvinio documenta con un disegno l'esistenza di un oratorio con questo nome in una zona sottostante del transetto. Ma sul sistema dei numerosi oratori che si trovavano al di sotto della basilica abbiamo notizie discordanti; è possibile che la memoria di un precedente luogo di culto dedicato a San Giuliano, caduto in disuso in seguito alla soppressione delle cappelle sotterranee da parte di Sisto V, sia stata trasferita in epoca moderna all'oratorio della basilica superiore.

Lo stato attuale dell'oratorio non corrisponde alla sua fase medievale, quando venne dotato di pitture. I rilievi di Alippi (fig. 158) testimoniano la presenza originaria di cinque arcate che costituivano il portico di accesso all'aula a croce greca, di cui le più esterne già tamponate al momento della stesura della nuova pianta della basilica di san Paolo e forse lo erano già quando vennero eseguite le pitture nel XII secolo. Il rilievo ottocentesco mette anche in luce la presenza di un ballatoio collocato tra la volta di destra ed il muro esterno della sala, verso il chiostro, forse parte superstite di uno stretto corridoio a due piani che prima avrebbe permesso l'accesso al piano superiore, e che poi sarebbe stato utilizzato per collegare le due ali del monastero. Il piano di calpestio odierno non corrisponde a quello antico e risulta sopraelevato di circa 110 cm: ne consegue che la già notevole altezza del solaio risultava ancora più accentuata<sup>209</sup>. La sopraelevazione di questa parte della basilica si lega alla generale opera di innalzamento riservata a tutta la zona del transetto sotto il pontificato di papa Innocenzo II (1130-1143). Dopo la sua fase medievale di luogo di culto, è probabile che l'oratorio abbia rivestito il ruolo di sagrestia nel XVI secolo e il suo accesso consentito attraverso la sala a croce greca.

L'opera di Nicolai ci testimonia che nell'Ottocento i tre ambienti erano caduti in disuso e che tutte le aperture, le porte di collegamento e anche l'accesso al chiostro risultavano tamponate. L'attuale ingresso (fig. 159) attraverso una porta che dal transetto immette nell'oratorio e da lì nel chiostro è dovuta all'intervento di Poletti, come dimostra la piattabanda ottocentesca. Poiché numerose tamponature ricoprono le pareti del sacello non è

---

<sup>209</sup>M. Ducci, *L'oratorio di S. Giuliano*, op. cit., pp. 23-24.

possibile stabilire la collocazione della porta di accesso all'oratorio nella sua fase medievale. Prima dell'incendio del 1823, questo si trovava diviso nella sua parte inferiore del muro orientale da cinque arcate di cui quattro tamponate; sopravvivevano inoltre parte di un ballatoio che limitava l'eccessiva altezza del vano e una colonna. Il Poletti riaprì gli archi tamponati collegando il vano alla cosiddetta camera intermedia e spostò sul lato di quest'ultima l'unica colonna superstite della fase medievale, appoggiandola al retro del pilastro. Motivi strutturali lo obbligarono a tale scelta: l'innalzamento del pavimento non consentiva il reinserimento della colonna a meno di non coprire gli affreschi. Ne consegue il curioso risultato che l'oratorio non conserva più nessuna colonna, mentre nella camera intermedia vennero create altre tre colonne in aggiunta all'unica superstite, inserite senza alcuna valenza strutturale sul retro dei pilastri.

Oggi l'aula si presenta con cinque arcate sul lato orientale e altrettante sul lato occidentale, ma non sappiamo se per simmetria quest'ultime vennero realizzate da Poletti *ex-novo*, oppure se fossero già presenti al momento del suo intervento. La Docci pensa che le due lunette affrescate e staccate che si trovano sulla parete occidentale collocate ad una quota più bassa rispetto agli archi moderni, siano state posizionate lì da Poletti per lasciare una testimonianza visibile dell'altezza originaria delle arcate.

Anche questo caso appare purtroppo in condizioni di conservazione tutt'altro che buone, ma a fronte di molti volti ridipinti e pesanti perdite di strati pittorici sulle vesti, rimangono alcuni brani originali che permettono di apprezzarne la qualità. L'intervento sugli affreschi, eseguito nel 1991, ha eliminato tutte le ridipinture e le integrazioni ottocentesche eseguite da Luigi Poletti<sup>210</sup> negli anni trenta dell'Ottocento e restituito un aspetto agli affreschi molto simile come livello di qualità conservativa ai resti di San Benedetto in Piscinula, con cui condividono la medesima gamma cromatica. L'iconografia mette in scena sulla parete di fondo una delle rare rappresentazioni della *Crocifissione* nella pittura romana – la prima dopo quella di Sant'Urbano alla Caffarella<sup>211</sup> – con il Cristo sulla Croce ai cui lati si

---

<sup>210</sup> L'intervento di Luigi Poletti non si limitò alla ridipintura dei brani mancanti dell'affresco, ma al completamento ideale del ciclo con la creazione di un nuovo apparato decorativo che si svolgeva nella parte alta delle pareti al di sopra dei grandi riquadri medievali, nelle lunette e nella volta, munita di finti costoloni e di un cielo stellato.

<sup>211</sup> Occorre ricordare che, in mancanza di altri scavi archeologici, non è ancora possibile stabilire dove si trovasse l'entrata del sacello nel periodo medievale. Di conseguenza l'ipotesi che la *Crocifissione* si situasse sulla parete di fondo (in un'ipotetica controfacciata), rimane tutta da verificare, anche se rimane la più probabile per analogia con Sant'Urbano alla Caffarella. Per quest'ultimo caso si vedano i contributi di K. Noreen, *Sant'Urbano alla Caffarella: Eleventh-Century Roman Wall Painting and the Sanctity of Martyrdom*, (PhD.

trovano le figure di Maria e Giovanni e ancora più all'esterno i due sgherri con gli strumenti del supplizio, mentre in alto due schiere di angeli piangono la Sua morte (fig. 161, 171, 172). A destra e sinistra del Cristo due riquadri rettangolari presentano l'immagine dei santi Pietro e Paolo a figura intera (fig. 162). Le pareti dell'oratorio contengono divisi in due grandi riquadri, schiere di santi rivolti verso la Crocifissione, il cui nome è contenuto in iscrizioni dipinte ai loro piedi. A destra dietro il Cristo in cammino con la Croce, in una sorta di paesaggio paradisiaco, seguono cinque apostoli con in mano cartigli (fig. 163); nel secondo pannello i santi Timoteo, Stefano e Lorenzo precedono un curioso corteo femminile capeggiato da un alto vescovo e a seguire il piccolo Celso – *sanctus Celsus puer* – sua madre Marcianilla – *Marcianilla mater* – e Basilissa (fig. 164, 167, 168, 170a). Sul lato opposto analoghe sequenze di santi si muovono verso la Croce, la cui identificazione è resa difficile per la caduta dei nomi e del contenuto epigrafico dei rispettivi cartigli. Si distinguono numerose sante nel primo pannello della parete occidentale, mentre guidati da San Giovanni altri diaconi e santi procedono nell'omaggio nel secondo riquadro.

Il sistema di inquadramento geometrico e rigoroso delle scene, composto da semplici cornici rosse, è completato da due fregi decorativi nella parte superiore e inferiore dei pannelli che corrono per tutta la lunghezza della parete. Il fregio superiore si estende senza interruzioni sopra le teorie dei santi e la *Crocifissione*, con differenti livelli di conservazione, per cui solo in brevi tratti è possibile coglierne l'estrema raffinatezza. Su uno sfondo blu vi è un fregio formato dalla giustapposizione di un motivo a pelte contrapposte, di colore giallo, arricchito negli spazi di intersezione da piccoli fiori (fig. 170a). Una greca bianca incornicia, a sua volta, lo sfondo azzurro. Il fregio inferiore, che si conserva solo nella parete orientale è ancora più accurato nella realizzazione e più antichizzante nella scelta dei motivi, come appare anche nelle variazioni apportate al partito decorativo superiore sopra la teoria con *Basilissa*. La cornice inferiore è composta da fasce rosse e gialle, al cui interno è contenuta una banda azzurra, incorniciata da ovuli, dove si dispiega un tralcio verde con fiori bianchi – fiori di loto, gigli e fiordalisi – e negli spazi lasciati liberi un motivo floreale realizzato con cinque perline bianche (fig. 170). Tanta raffinatezza include anche i finti pilastri dipinti che separano le scene tra loro: un grande tralcio vegetale giallo su fondo blu si estende per tutta l'altezza del

---

Diss., Johns Hopkins University) Baltimore 1998; Idem, *Recording the past. XVI-century Watercolors Drawings of Medieval Monuments* in «Visual Resources», vol. XVI, n. 1, 2000, pp. 1-26 e *Lay Patronage and the Creation of Papal sanctity*, op. cit., pp. 39-60 oltre allo storico intervento di Williamson con la retrodatazione all'inizio dell'XI secolo: *Notes on the wall-paintings in Sant'Urbano alla Caffarella, Roma* in «Papers of the British School of Rome», 55, 1987, pp. 224-228.

riquadro mentre in alto due piccoli uccelli sono rappresentati nell'atto di beccare da un frutto rosso come una melagrana.

I pilastri della parete orientale accolgono clipei dipinti con l'immagine di santi, tra cui ancora riconoscibile Pietro (fig. 170b). Ne risulta che le pareti dell'oratorio dovevano essere dipinte per tutta la propria altezza: dalle lunette e dai pilastri coi clipei, si passava alle cornici decorative, alle iscrizioni dipinte fino ai pannelli con le immagini. Anche la parete corta, opposta alla scena della Crocifissione, che oggi appare priva di qualsiasi pittura, è ipotizzabile che a sua volta fosse decorata, perché il restauro ha riportato alla luce una piccola traccia di colore rosso, forse segno dell'antico ciclo.

Il primo tentativo di inquadramento stilistico e cronologico dell'oratorio di San Giuliano ha confermato la datazione alla prima metà del XII secolo, già proposta dal Matthiae e accettata dalla critica posteriore, oltre ad avanzare una serie di confronti con cicli pittorici coevi. La maggior parte di tali raffronti risulta evidente ad un primo sguardo, anche per un'indubbia corrispondenza formale di alcuni elementi decorativi e per analoghe scelte compositive: è il caso delle cornici a candelabra che separano le scene a San Giuliano e il repertorio decorativo antichizzante offerto dai pittori della basilica inferiore di San Clemente; similmente i clipei con i busti dipinti sui pilastri a San Paolo, richiamano il medaglione con San Clemente nella scena del Miracolo del *Tempietto*. Se reminiscenze del ciclo illustre di San Clemente sono vive nel posteriore esempio di San Paolo, pur con indubbe differenze stilistiche, una maggiore adesione appare con gli affreschi della chiesa di Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia<sup>212</sup>, più congruenti per ambito cronologico. Grazie alla recente analisi dell'apparato epigrafico lapideo, questi risultano connessi con più forza alla committenza dell'abate Bovone: una lapide, ora collocata nella piccola chiesa di San Michele, ma di probabile provenienza dall'abbaziale, ricorda il restauro di un altare avvenuto nel 1126 sotto il pontificato di Onorio II<sup>213</sup>.

La processione dei Vegliardi dell'Apocalisse richiama alla memoria le schiere di santi che si muovono verso la *Crocifissione* nell'oratorio di San Paolo, ma ancor più aderenti nella

---

<sup>212</sup> Per gli affreschi rimando a Y. Batard, *Les fresques de Castel Sant'Elia et le "Jugement dernier" de la Pinacothèque Vaticane*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 1 (1958), pp. 171-178; Ø. Hjort, *The Frescoes of Castel Sant'Elia. A problem of Stylistic Attribution*, in «Hafnia», 1970, pp. 7-33; P. Hoegger, *Die Fresken in der ehemaligen Abteikirche S. Elia bei Nepi*, Stuttgart, 1975; Matthiae-Gandolfo, *Pittura*, op. cit., pp. 257-258.

<sup>213</sup> È finalmente disponibile una versione attendibile di tutte le epigrafi e delle iscrizioni dipinte della chiesa di Sant'Anastasia a Castel Sant'Elia nel bel volume *Inscriptiones Medii Aevi Italiae (saec. VI-XII), Lazio – Viterbo, I*, a cura di L. Cimarra, E. Condello, L. Miglio, M. Signorini, P. Supino, C. Tedeschi, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Todi, 2002, pp. 3-36, in part. pp. 29-30.

posa, nella concezione della figura e dello spazio scenico sono i Profeti che reggono filatteri con iscrizioni nel transetto di Castel Sant'Elia (fig. 165). Qui, nella parete laterale del transetto, nel registro appena sotto il tetto e al di sopra delle storie apocalittiche, tre coppie di profeti si interpongono tra le finestre. Lo stesso si verificava nella parete opposta, ma lì lo stato della pittura è fortemente deteriorato e non è possibile risalire ai nomi. L'identificazione è permessa da epigrafi dipinte in bianco ai piedi delle figure, mentre i rotoli che tengono in mano contengono dei passi dai libri dei profeti rappresentati (fig. 166). Così, procedendo da sinistra verso destra, Amos regge un cartiglio con scritto *D(omi)n(u)s vo/cavit/ iudici/um ad/ igne(m) et/ devora/bit ad/versus/ multa* (Amos 7, 4); Giona afferma (Giona 2, 9) *Qui cu/st[odi]/un[t] vanita/tem fr/ustra / miseri/cordi/am con/sequ(e)n(tu)r[er]*; infine Naum (1, 6) *[Ante]/[faciem]/ in[di]g[nati]/onis e/gus [quis]/st[abit]/ et [quis]/ [resi]/s[tet]*: tutti versetti che anticipano le visioni dell'Apocalisse, rappresentate per esteso nelle scene del transetto.

Alla ricostruzione di una serie stilistica omogenea per l'oratorio di San Paolo, va aggiunto il confronto con San Benedetto in Piscinula. Se consideriamo il sistema di impaginazione delle scene, con la consapevolezza delle ingenti perdite del ciclo nella chiesa di Trastevere, dobbiamo riconoscere simili scelte compositive. In entrambi i casi vi è l'adozione di una rigida intelaiatura monocromatica che divide le scene narrate: a San Benedetto i diversi registri della controfacciata sono suddivisi da cornici blu o rosse, analogamente le figure di S. Pietro, San Paolo e la *Crocifissione* risultano delimitate da bande rosse. Ancor più sul piano stilistico è possibile istituire alcuni confronti significativi: gli angeli del Giudizio di san Benedetto (fig. 174) richiamano gli angeli che si affollano intorno alla *Crocifissione* in San Paolo (fig. 173), e non solo per identità iconografica, ma per la resa del corpo, per il modo di realizzare le ali, il volto, l'aureola e l'intera proporzione della figura. Anche il Caino dell'Offerta al Signore rimanda alle allungate figure dell'aguzzino e del centurione della *Crocifissione*, proprio per il modo di costruire la figura nello spazio (fig. 175, 176). A mio avviso, chi lavorò alla decorazione di San Benedetto aveva ben presente le pitture dell'oratorio di san Giuliano, in quanto collocate nella chiesa madre dell'ordine benedettino a Roma, la basilica di San Paolo fuori Le Mura, senza dubbio uno dei modelli più illustri a cui guardare. La proposta di restringere la generica datazione al XII secolo del sacello di San Giuliano, agli anni compresi tra il 1118 e il 1130, intervallo di tempo desunto dalla decifrazione del cartiglio tenuto in mano da San Mattia<sup>214</sup> che nomina Anastasio, presbitero della basilica di san Paolo, potrebbe dare un'indicazione utile anche per San Benedetto.

<sup>214</sup> Il cartiglio recita: INNO/COPLETA/SAN(TUS) EST/NA RU/DUODECIMA/POS/LAB/QUAMIS/SUS ANA/STA. Rara è la scelta di raffigurare San Mattia accanto a San Giuda, e non risulta ancora chiarito il motivo



Viene a delinearsi così un panorama artistico in cui, tra alcune emergenze che parevano isolate, iniziano a stabilirsi rapporti e possibili scambi. Il ruolo ricoperto dall'oratorio di San Giuliano deve essere stato molto più determinante di quanto fino ad oggi si era pensato ed il confronto con la piccola chiesa di San Benedetto mi sembra dimostrarlo.

---

per cui Mattia sembra essere la figura chiave dell'oratorio. Costui conterrebbe nel cartiglio il riferimento al possibile committente delle pitture; a cui rimanda anche il modellino della basilica che regge nella mano sinistra. Forse esiste un'allusione tra il nome di Mattia e quello del committente oppure al santo quest'ultimo era particolarmente legato.

### *Il problema dei rapporti con la Basilica di San Gregorio Nazianzeno*

Se abbiamo fino a qui considerato nell'insieme, con singoli approfondimenti, i monumenti chiave per lo studio delle pitture di San Benedetto in Piscinula, occorre volgersi ad un'ulteriore testimonianza pittorica che, per la particolare iconografia e le implicazioni che ne conseguono, merita una riflessione a parte. Il complesso del monastero e della chiesa di Santa Maria in Campo Marzio riveste, infatti, un ruolo di primo piano nelle vicende storiche artistiche a Roma tra XI e XII secolo, sia per la struttura architettonica che per gli affreschi in esso contenuti, nonostante i notevoli restauri, rifacimenti e distruzioni a cui è stato sottoposto nel corso dei secoli (fig. 181). Fino agli anni Cinquanta del secolo scorso, infatti, l'intera *facies* medievale era nascosta sotto interventi posteriori e soltanto grazie ai lavori promossi dal Montenovesi<sup>215</sup>, a quel tempo direttore dell'Archivio di Stato, fu rimessa in luce parte dell'antica struttura ed in particolare un muro composto da sette strati sovrapposti di tufo, in cui lo studioso volle ravvisare il resto di un antico edificio di epoca romana. Il complesso monastico si trova ad essere parte del Palazzo di Montecitorio e il suo attuale stato conservativo deve attribuirsi ad una grande campagna di restauro che ne ha modificato l'uso, trasformandolo in sede di uffici e di centro culturale per i deputati della Camera, mentre l'oratorio di San Gregorio Nazianzeno ne è diventata la cappella privata<sup>216</sup>. Tale passaggio non è stato indolore e il progetto di restauro ha condotto ad una grave frammentazione degli spazi<sup>217</sup>, mentre i lavori diretti dal Montenovesi, nonostante il merito di aver riportato alla luce le vestigia più antiche – la muratura di età serviana attribuita leggendariamente al tempio innalzato nel luogo della morte di Romolo – sono stati dettati da una ricerca iconoclasta della purezza che ha portato alla distruzione delle decorazioni settecentesche, delle pitture rinascimentali sulle volte e all'uniformità delle murature. La ristrutturazione venne condotta in più tappe e solo una volta terminato il restauro dell'intero complesso, si procedette al ripristino della chiesa di Santa Maria<sup>218</sup>. Nonostante l'improprio utilizzo di diversi ambienti

---

<sup>215</sup> O. Montenovesi, *Antichissimi avanzi del IV secolo a. C. nella chiesa di S. Gregorio Nazianzeno a Campo Marzio*, in «Capitolium», anno XXIV (1949), pp. 15-28; Idem, *La chiesa di S. Gregorio Nazianzeno, il più antico edificio del paganesimo trasformato a Roma in tempio cristiano*, in «Archivi d'Italia e Rassegna internazionale degli Archivi», serie II, anni XI-XVI, 1949, fasc. 2-4, pp. 141-143.

<sup>216</sup> Resta intesa la difficoltà di accedere alla chiesa e di poter esaminare le pitture.

<sup>217</sup> Cfr i rilievi presenti nel testo di F. Borsi, *L'Insula millenaria. Il monastero di Santa Maria in Campo Marzio e la Camera dei Deputati*, Roma, 1984.

<sup>218</sup> Tutte le fasi di restauro del complesso e l'analisi delle pitture in esso contenute si trovano nel bel libro di F. Borsi, P. Boccardi Storoni, C. Benocci, G. Orioli, *Santa Maria in Campo Marzio*, Roma, 1987.

del cenobio come sede dell'Archivio di Stato, l'occasione del restauro ha reso possibile uno spoglio sistematico delle carte d'archivio inerenti il monastero, approntando in questo modo un completo cartulario che testimonia le vicende di gran parte dei secoli<sup>219</sup>.

Le foto precedenti al restauro del complesso di Santa Maria in Campo Marzio mostrano diverse affinità con il monastero di San Benedetto in Piscinula, da una parte, purtroppo, per una storia comune di manomissione e riutilizzo degli spazi ecclesiali<sup>220</sup>, dall'altra per scelte architettoniche originali e per una cifra stilistica condivisa negli affreschi di epoca più antica. Le origini dell'oratorio di San Gregorio Nazianzeno in Campo Marzio devono precedere l'VIII secolo, in quanto la prima attestazione documentaria è contenuta nella vita di Papa Leone III (795-816) del *Liber Pontificalis*, dove si afferma: «seu et in oratorio Sancti Gregorii qui ponitur in Campo Martis fecit canistrum ex argento pens. Lib. III», si fa menzione cioè del dono di una lucerna d'argento da parte del papa al monastero<sup>221</sup>. Questa notizia presuppone la preesistenza di un oratorio dedicato a San Gregorio, ma sull'ipotesi leggendaria che monache basiliane fossero fuggite dall'Oriente con il corpo di San Gregorio Nazianzeno e che qui l'avessero deposto non ci sono prove documentarie. Tanto più che alcune fonti certificano la permanenza del corpo del santo a Costantinopoli fino alla fine del XIV secolo. È vero però, che se non è possibile stabilire con certezza se monache orientali furono le reali fondatrici del monastero, esistono testimonianze attendibili sul possesso di reliquie appartenenti al Santo custodite nel cenobio. Baronio offre un resoconto della solenne processione svoltasi nel 1580 quando le reliquie della testa del santo vennero traslate dal monastero nella Basilica di San Pietro in Vaticano. Inoltre, due documenti distinti confermano il ritrovamento di reliquie del martire sotto l'altare della piccola chiesa in seguito ad una ricognizione avvenuta nel 1505. Il Galletti trascrive l'epigrafe, oggi scomparsa, che

---

<sup>219</sup> Le carte del monastero di Santa Maria in Campo Marzio si dividono tra l'Archivio Segreto Vaticano (*Fondo Agostiniani* con pergamene del XII secolo) e la Biblioteca Apostolica Vaticana. Qui sono contenuti diversi codici che contengono pergamene originali: Vat. Lat. 11391-11393 (11391 dall'anno 986 al 1199; 11392 dal 1200 al 1301; 11393 dal 1300 al 1625); Vat. Lat. 7929 (Fondo Galletti), parte I, cc. 1-88 sono copie d'atti dei secoli XI-XV; Vat. Lat. 7931 (Fondo Galletti) e Vat. Lat. 8054 (Fondo Galletti), parte II, cc. 39-157 con documenti di varia provenienza. Le pergamene sono edite fino al 1199 da G. Carusi *Cartario di S. Maria in Campo Marzio (986-1199)*, Roma, 1948 (Miscellanea della Società Romana di storia patria, 17).

<sup>220</sup> Si veda, ad esempio, nel volume *Santa Maria in Campo Marzio*, op. cit., p. 36 la foto di un ambiente medievale prima del restauro, senza l'intonacatura delle pareti, la cui muratura presenta forti analogie con quella della facciata recentemente riportata alla luce della chiesa di San Benedetto in Piscinula.

<sup>221</sup> Si veda il recente volume di F. Alto Bauer che analizza il rapporto tra il *Liber Pontificalis* e le opere artistiche commissionate dai pontefici: *Das Bild der Stadt Rom in Frühmittelalter. Papststiftungen im Spiegel des Liber Pontificalis von Gregor dem Dritten bis zu Leo dem Dritten* (Palilia, 14), Wiesbaden 2004.

commemorava l'evento, mentre due codici della vaticana conservano l'elenco dei personaggi che vi presero parte<sup>222</sup>.

Paola Boccardi Storoni<sup>223</sup> individua tre fasi distinte nella storia costruttiva dell'edificio: alla prima è da ascrivere parte della muratura perimetrale appartenente ad un edificio romano antico, in cui si sarebbe insediato il primo edificio religioso non testimoniato da alcuna fonte; in una seconda fase, tra la seconda metà dell'XI e la prima del XII secolo sarebbero state realizzate numerose modifiche interne all'oratorio tra cui la volta in muratura, l'abside e le murature in laterizi ad archetti; infine, in epoca successiva, forse alla fine del Trecento, due grandi archi longitudinali avrebbero tagliato i piedritti degli archetti<sup>224</sup>. Si distingue nel panorama delle coperture ecclesiali romane la scelta di una copertura a volta rispetto alle ben più usuali capriate lignee.

La decorazione pittorica medievale si trova nell'abside e nelle porzioni superstiti degli archi delle pareti laterali dell'oratorio, dove l'inserimento degli arconi traversi non ha provocato la caduta dell'intonaco dipinto (fig. 182). Il primo arco a destra della chiesa conserva il brano più significativo del ciclo che doveva ricoprire l'aula. Lo spazio è diviso in due registri: quello inferiore presenta un'unica scena narrativa mentre in alto, separati da una stretta apertura, due riquadri distinti conservano a destra l'immagine del Redentore benedicente con il rotulo, a sinistra, un'immagine della Madonna (fig. 183). Un bordo rosso segue la curva interna dell'arco che doveva proseguire anche nella parte inferiore perché se ne conserva una parte nello spazio lasciato libero dall'arco longitudinale. Sopra questa striscia

---

<sup>222</sup> P.L. Galletti, *Inscriptiones Romanae Infimo Aevo Romae Extantes*, Roma, 1760, Tomo I, cl. VI, n. 20; Cod. Vat. Lat. 11409, cc. 99-103 e Cod. Vat. Barb. 2003, f. 365.

<sup>223</sup> P. Boccardi Storoni, *La chiesa di san Gregorio Nazianzeno*, in *Santa Maria*, op. cit., pp. 103-148 e pp. 111-115.

<sup>224</sup> L'ipotesi non è condivisa da R. Coates-Stephens che nel suo saggio *Dark Age Architecture in Rome* in «Papers of the British School at Rome», LXV, 1997, pp. 177-232 dedica una scheda all'oratorio di San Gregorio Nazianzeno (pp. 195-198). A suo avviso, contro la tradizionale data di costruzione dell'edificio al pontificato di papa Zaccaria (731-742) non ci sono seri argomenti da obiettare. Di sicuro l'edificazione si pone prima dell'807, anno in cui Leone III fa la sua donazione, ma poiché le murature sono simili a quelle di molti edifici romani che si datano tra il 755 e l'855, rimane difficile restringere la cronologia. Invece di distinguere diverse fasi nella storia costruttiva del monumento – il muro di destra in *opus quadratum* del IV secolo a.c., quello di sinistra, invece, dell'VIII-IX secolo, gli archi in pietre regolari, l'abside, la volta e gli affreschi all'XI secolo e i due arconi traversi al restauro settecentesco – lo studioso riconduce ad un'unica fase le diverse componenti architettoniche dell'oratorio. Afferma l'autore (p. 198): «It would, however, seem more rational to assign all of the typical eighth-ninth-century masonry – that is, the left wall, the rebuilt right wall, the front wall, and even the lower left section of the apse – to the same, early medieval phase. [...] It is therefore likely that the building in its present state represents the first church in its complete form».

rossa che delimita l'episodio, si sono conservate in basso le ultime lettere di un'iscrizione dipinta che doveva commentare la scena<sup>225</sup>. L'intradosso dell'arco è decorato con uno splendido ornato composto da croci stilizzate, inscritte in cerchi intersecantesi, al cui interno si trovano uccelli e canestri di frutta (fig. 187). Nel secondo arco a destra si è preservata soltanto la cornice decorativa superiore con una mano benedicente circondata da piccoli fiori bianchi a perline, mentre dell'affresco rimane un nimbo al centro e una frammentaria figura angelica sulla destra. Le pitture del terzo arco a sinistra appartengono invece ad epoca posteriore: una *Madonna in trono* accompagnata da un santo alla sua destra.

La decorazione ad affresco dell'oratorio appare autonoma e indipendente dai modelli ricorrenti in gran parte delle basiliche romane ed al posto di episodi vetero o neotestamentari mette in scena un'inedita storia, forse legata alle vicende di un'importante icona custodita all'interno del monastero e in particolare nell'oratorio. Occorre precisare, infatti, che accanto alle pitture murali, la piccola chiesa possedeva due importanti testimonianze della pittura su tavola del primo medioevo: un'icona della Vergine<sup>226</sup> e la straordinaria tavola con rappresentazione del *Giudizio Universale*, conservata ora alla Pinacoteca Vaticana<sup>227</sup>.

Se è facile ipotizzare l'esistenza di un altare dedicato alla Vergine, in cui immaginare posta l'icona, più difficile, come abbiamo visto, identificare la posizione della grande tavola del Giudizio all'interno dell'aula liturgica, con la sua forma così inusuale<sup>228</sup> ed un'iconografia che lascia supporre una collocazione in controfacciata, luogo deputato ad accogliere storie

---

<sup>225</sup> Solo la Boccardi Storoni ha potuto vedere durante i restauri l'iscrizione dipinta, cosa oggi non possibile per la sua posizione inaccessibile, e non ne esiste una fotografia. La lettura fatta dalla studiosa è la seguente: *...cerapaxcomedas*, ma non è offerta alcuna interpretazione. I miei tentativi di attribuire un significato al testo sono rimasti inevasi perché non ho rintracciato alcun possibile versetto che richiami l'espressione utilizzata (comedas = mangerai)

<sup>226</sup> Si tratta dell'icona ora conservata nella collezione Cini di Venezia. Per un'analisi essenziale dell'opera si veda la scheda di Michele Bacci in *Luca Evangelista: Parola e immagine tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra a cura di G. Canova Mariani, Paola Vettore Ferraro, Padova, 2000, pp. 103-108 e scheda 35 p. 304 da cui risalire alla completa bibliografia.

<sup>227</sup> v. paragrafo 7 in questo stesso capitolo.

<sup>228</sup> Il problema della forma della tavola non è ancora stato risolto in maniera convincente. Quest'ultima, infatti, di grandi dimensioni (cm 2,88 per 2,43) e composta da un tabellone circolare di legno di castagno in cui si inserisce in basso un pannello rettangolare, rappresenta un *unicum* nel panorama della pittura italiana medievale. Diverse le spiegazioni offerte dagli studiosi: F. Mancinelli scrive che: «la sua forma insolita circolare con un'appendice rettangolare alla base vuole probabilmente alludere al fatto che l'evento ha luogo nell'intero universo che, secondo la concezione medievale, aveva appunto una forma circolare», mentre P. Boccardi Storoni (*La chiesa di san Gregorio*, op. cit., p. 122) pensa che la forma sia stata appositamente concepita per essere inserita in uno degli archi laterali. Ma ora si veda R. Suckale, *Die Weltgerichtstafel*, op. cit., pp. 25-45, in part. 27-31.

apocalittiche<sup>229</sup>. Accanto alla decorazione absidale con il Cristo affiancato da due santi, a destra S. Gregorio Nazianzeno e a sinistra Quirino vescovo e martire, assai restaurata e pressoché illeggibile dal punto di vista stilistico<sup>230</sup>, si dovevano disporre all'interno degli archi laterali storie diverse – se si suppongono decorate tutte le arcature – la cui tematica non è più ricostruibile ad eccezione di quell'unica, preziosa scena con tutta probabilità connessa al culto dell'icona mariana custodita nell'oratorio. L'iconografia dell'episodio non è stata ancora ricostruita con certezza, ma l'ipotesi più verisimile sembra quella sostenuta da Hans Belting, nel famoso libro dedicato alla storia delle immagini<sup>231</sup>. Lo studioso identifica il tema dell'affresco con una leggenda legata all'icona di Maria, inserendolo in un più ampio numero di cicli romani che sono connessi, per via diretta o indiretta, al culto delle immagini mariane: Cristo appare ad un esule costantinopolitano di nome *Tempulus* ordinandogli di ritrovare la venerabile icona di San Luca, la cui immagine miracolosamente si materializza davanti agli occhi degli astanti. La parte inferiore dell'episodio di San Gregorio vede, così, protagonisti i tre fratelli – *Tempulus*, *Servulus* e *Cervulus* – rappresentati due volte (fig. 184, 185, 186): dapprima assistono alla chiamata da parte di Cristo, poi cominciano il loro viaggio alla ricerca dell'immagine sacra; i sei personaggi non sono, dunque, figure diverse, ma gli stessi protagonisti di cui è variato l'ordine di apparizione. In alto, Cristo, a mezza figura, indica con la destra in basso verso *Tempulus* per inviarlo a cercare l'icona mariana di Luca<sup>232</sup> che appare

---

<sup>229</sup> Y. Christe, *Il Giudizio Universale*, op. cit., pp. 279-318.

<sup>230</sup> Mentre Hermanin riconobbe il valore dell'affresco, ma lo assegnò, senza giustificazioni apparenti, al X secolo (F. Hermanin, *L'arte a Roma dal secolo VIII al XIV*, Rocca S. Casciano, 1945, p. 21), Lavagnino, per confronto con l'abside di San Pietro a Tuscania, lo datò all'inizio del XII secolo (E. Lavagnino, *I restauri delle pitture nell'abside della chiesa di s. Gregorio Nazianzeno a Roma*, in «Bollettino d'Arte», 1938-39, pp. 73-77) e Matthiae affinò la datazione spingendolo alla metà del XII secolo (Matthiae-Gandolfo, *Pittura romana*, op. cit., pp. 46-47, 52, 259-260).

<sup>231</sup> *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, Roma, 2001 (ed. or. München, 1990).

<sup>232</sup> Per la ricostruzione della tradizione dell'immagine sacra di San Luca si veda M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa, 1998 con riferimenti particolari al caso romano pp. 250-280, in part. 255-258; 386-387. Il proseguo della storia (la fonte, un omeliario dell'XI secolo, è riportata da G. Wolf, *Salus populi romani*, op. cit., pp. 318-320; pp. 162-166) ricorda che alla morte di *Tempulus*, la congregazione di chierici che era sorta per attendere all'icona convinse il papa Sergio (forse Sergio III, 904-911) a spostarla nella cappella lateranense del Sancta Sanctorum. Ma l'icona tornò di notte miracolosamente nel monastero femminile, passando per una finestra; al prodigio assistette la badessa che era rimasta in preghiera fino a tarda notte. Il papa decise allora di lasciare l'immagine nel monastero di Santa Maria in Tempulo, offrendole molti doni. Bacci sottolinea l'importanza della leggenda come segno del prestigio e

in alto a sinistra. Quest'ultima è rappresentata in posizione rovesciata rispetto al fianco destro di Cristo, ma a buon diritto può essere identificata con l'icona mariana posseduta dal monastero stesso, un'antica replica dell'originale eseguito da San Luca, la *Madonna* del monastero di Santa Maria in Tempulo, poi entrata nella chiesa di San Sisto ed oggi conservata nel convento di Santa Maria del Rosario a Monte Mario<sup>233</sup>. All'interno del convento di S. Maria in Campo Marzio si conserva un'altra copia della Madonna di San Sisto, oggi collocata sull'altare maggiore<sup>234</sup>. L'icona della Madonna Advocata dell'oratorio di San Gregorio Nazianzeno, come è noto, rappresenta invece una sintesi delle due icone originali concepite in *pendant* – Maria e il Salvatore – presentando un'immagine in cui la Vergine si volge in atto di supplica verso il Cristo benedicente, posto nell'angolo superiore sinistro, che tocca con la propria mano l'aureola della Madre<sup>235</sup>. In basso un'iscrizione in capitali bianche su fondo scuro recita *Sca Virgo Virginum*, confermando l'appartenenza dell'opera ad una comunità benedettina femminile. I rapporti tra l'icona e la tavola del Giudizio non sono difficili da individuare, ma servirsi della datazione dell'una per confermare l'altra non è un'operazione legittima. In effetti la cronologia della *Madonna Advocata e del Cristo benedicente* al secondo quarto del XII secolo si basa, già per intuizione del Garrison, sul confronto tra il motivo ornamentale che incornicia l'icona e l'identico decoro della mandorla del Cristo in gloria della tavola vaticana, ma appare chiara la fragilità di una simile argomentazione, data la persistenza degli schemi decorativi anche a distanza di decenni, trasmessi spesso per vie indirette e senza dover supporre rapporti di derivazione. Kessler, accettando l'ipotesi dell'iconografia

---

dell'autonomia di cui dovevano godere alcuni cenobi benedettini, in grado di rivendicare, ad una data tanto alta, il possesso di immagini dal forte potere religioso.

<sup>233</sup> Per la ricostruzione delle relazioni tra le diverse redazioni delle icone mariane si veda il catalogo della mostra *De Vera Effigie Mariae. Antiche icone romane*, Roma, 1988, mentre sempre importante per il contesto più generale E. Russo, *L'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla, l'icona di S. Maria in Trastevere e le più antiche feste della Madonna a Roma*, in «Bollettino dell'Istituto Italiano per il Medio Evo», 89, 1980/81, pp. 71-150. Inoltre G. Wolf, *Icon and sites. Cult images of the Virgin in medieval Rome*, in *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, pp. 23-49, 39-41.

<sup>234</sup> C. Benocci, *Le pitture della chiesa di Santa Maria in Campo Marzio e del monastero*, in *Santa Maria in Campo Marzio*, op. cit., pp. 151-157.

<sup>235</sup> Afferma Belting (*Il culto delle immagini*, op. cit., pp. 391-392): «Nello stesso tempo la replica serve a certificare l'autenticità dell'originale. Si poteva considerare Cristo, la cui figura piccola era posta nell'angolo in alto e manca nell'originale, come il destinatario dell'intercessione di Maria. In realtà è l'attestazione celeste dell'icona autentica. Solo così può essere inteso il gesto con cui Cristo tocca il margine superiore dell'aureola di Maria, attestandone l'immagine come l'icona di Luca che egli fece cercare dai tre fratelli. Solo questa icona, quindi, era legittimata a fornire quel valido patronato, di cui volevano profittare i committenti delle repliche».

dell'affresco superstite come storia legata all'icona mariana, si spinge a riconoscere una somiglianza nel Cristo dell'affresco con l'acheropita del Laterano, di cui il monastero conservava una replica, forse quella che si trova oggi alla Pinacoteca Vaticana<sup>236</sup>. Il caso di San Gregorio si configura, secondo lo studioso, come uno dei casi più interessanti nella Roma gregoriana di rappresentazione dell'immateriale. L'affresco, infatti, distingue bene tra l'icona di Maria, raffigurata come un dipinto fornito di cornice e la vicina rappresentazione di Gesù, miracola apparizione del divino.

La narrazione pone l'accento sul fatto che i fratelli cercano un'icona, ma colui che guarda deve ricordarsi che le icone sono semplici strumenti per la contemplazione. Dipingendo i tre fratelli come incapaci di vedere Cristo, si vuole sottolineare il divario tra il mondo delle immagini e la divinità stessa. In contrasto con la leggenda scritta che dà ampio spazio alla descrizione dell'apparizione del Signore a *Tempulo*, la pittura separa nettamente la visione dal piano terreno, dividendo l'episodio in una parte bassa ed in una parte alta, senza apparente rapporto e ponendo l'avvenimento su piani distinti. La prima scena mostra, infatti, *Tempulo* che guarda verso l'alto ma, nel resto dell'affresco che si può ancora vedere, sembra non accorgersi del miracolo. Nella seconda parte i due fratelli guidano il pragonista alla ricerca dell'icona. Per costruire la scena Kessler ipotizza che i pittori si siano ispirati alla *Conversione di S. Paolo* così come è raffigurata nel ciclo ad affresco di S. Paolo fuori le Mura<sup>237</sup>, dove Saul, accecato, sente il suono della voce di Dio che lo chiama a convertirsi, ma non può vederlo: la vera comprensione di Cristo si ottiene solo attraverso una visione spirituale.

Le figure dell'affresco di san Gregorio possono essere messe in relazione alle pitture di San Benedetto in Piscinula, per una forte similitudine nell'impostazione dei corpi e delle vesti, e collocate pertanto al secondo quarto del XII secolo. Anche la tavolozza pittorica spinge in questa direzione, privilegiando l'uso di colori pastello in entrambi i casi: rosa, azzurro, bianco, giallo e verde. Così *Tempulo* indossa una corta tunica verde ed una clamide rosa come Caino nella scena dell'*Offerta*, gli incarnati hanno un tono chiaro e il paesaggio sullo sfondo si sviluppa analogo, con la presenza di una curiosa montagna in san Benedetto

---

<sup>236</sup> H.L. Kessler, *The Icon in the narrative*, in *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia, 2000, pp. 15-18 (p. 16: «by including the Tempulus story in the nave, the narrative fresco authorizes a sacred image housed in the very church»).

<sup>237</sup> S. Waetzold, *Die Kopien des 17*, op. cit., fig. 370, 371.



che richiama da vicino i "bianchi e verdi ponticelli a forma di pan di zucchero tra i quali crescono alberi curvati con piccole folte chiome" del San Gregorio Nazianzeno<sup>238</sup>.

Mi sembra naturale, infatti, poter sganciare la datazione degli affreschi dell'oratorio da quella della tavola vaticana, per la quale, come precisato poco sopra, è preferibile una datazione alla seconda metà dell'XI secolo, anche se una prova inconfutabile per tale cronologia non è ancora stata rintracciata. Nel recente volume sulla pittura romana e laziale, Serena Romano ha ribadito la sostanziale inconsistenza degli argomenti basati sul riconoscimento della committente Costanza *Abbatissa* – rappresentata come donatrice accanto alla Vergine nella parte inferiore della tavola – nella badessa Costanza che compare nei documenti dell'archivio del monastero nel decennio 1061-1071<sup>239</sup>. La tavola, a suo avviso, deve essere posta alla fine di un percorso pittorico che vede Castel sant'Elia, San Benedetto in Piscinula e Ceri come tappe fondamentali senza le quali è impossibile concepire la realizzazione di un'opera così articolata. I dati d'archivio non possono però, essere ignorati. In occasione del decennale restauro le carte del monastero di San Gregorio sono state accuratamente vagliate e la presenza del nome della badessa Costanza, in un periodo confacente lo stile della tavola – un'omonima badessa resse il monastero solo alla fine del XIV secolo – è una prova indiretta dell'alta cronologia gregoriana<sup>240</sup>. Il confronto tra il volto della badessa Costanza e il volto di San Benedetto nella scena della *Guarigione del Lebbroso* della basilica inferiore di San Crisogono mostra delle somiglianze così evidenti, pur nella differenza di formato, da non lasciar ipotizzare molti anni di divario nell'esecuzione,

---

<sup>238</sup> E. T. Prehn, *Le opere di Giovanni*; op. cit., p. 20. Un paesaggio analogo si vede nel muro laterale della basilica nella scena dei Cavalieri dell'Apocalisse. nuvole rosse intorno alla figura del Cristo.

<sup>239</sup> I documenti relativi agli anni dell'abbadessato di Costanza e pubblicati dal Carusi (*Cartario*, cit., pp. 28 e 35) sono una carta di enfiteusi del 1061 e una carta del 25 febbraio del 1071. L'anno successivo il monastero cambia guida: in un documento del 12 agosto 1072 appare una «*domina Marozza religiosa reatrix venerabilis monasterii*».

<sup>240</sup> Certamente il nome *Costanza* non è inusitato nel medioevo, come dimostra la voce di G. Savio nei *Monumenta onomastica romana Medii Aevi (X-XII sec.)*, Roma, 1999, *ad vocem*. La sua presenza nelle carte documentarie non autorizza perciò direttamente a mettere in relazione la *Costanza* documentaria con la *Costanza abbatissa* rappresentata sulla Tavola. Ma l'argomento che più ne avalla l'identificazione è la presenza solo tarda di un'altra badessa omonima nel monastero, in un'epoca non più conciliabile con lo stile della pittura (1320-22, Cod. Vat. Lat. 11393, cc. 8, 9, 10) e la completezza delle carte d'archivio che non presentano consistenti salti temporali nell'elenco delle badesse (a parte i periodi compresi tra il 1086-1105 e il 1118-1131).

confermando una datazione precedente al 1070<sup>241</sup> (fig. 177, 178). Chi per primo si è occupato del complesso di san Gregorio, Eric Prehn<sup>242</sup>, riconosceva una mano comune nella Tavola del Giudizio e negli affreschi della prima campata a destra nell'oratorio, attribuendone la paternità alla coppia di pittori Johannes e Nicolaus che firmano la tavola. Visto che gli stessi nomi ricorrono negli affreschi di Castel Sant'Elia, insieme ad un terzo pittore *Stephanus*, dove vengono specificati i rapporti che li legavano – *Johannes et Stephanus fratres pictores romani* e *Nicolaus nepus Johannis* – è parso naturale attribuire alla medesima bottega entrambi i casi. La messa a punto di un raggruppamento più ampio di opere intorno ai tre pittori ha portato lo studioso ad inserire anche gli affreschi dell'oratorio di san Gabriele sull'Appia Antica, da poco restaurati dal Matthiae e la decorazione dei S.S. Abbondio e Abbondanzio a Rignano Flaminio nel novero delle commissioni realizzate dalla coppia di artisti: «Essi lavoravano a Roma e nei dintorni, come tanti altri, principalmente per l'ordine benedettino. [...] I soggetti dei dipinti erano prescritti a loro da chi li ordinava e talvolta erano inconsueti e complicati – così la tavola vaticana aveva come tema i sermoni di Sant'Efrem Siro»<sup>243</sup>. La fragilità di tale schema di rapporti è apparsa chiara nel momento in cui almeno uno dei cicli su cui Prehn basava il proprio confronto stilistico ha subito una posticipazione di diversi decenni. È il caso delle pitture dell'arco absidale nella chiesa dei SS. Abbondio e Abbondanzio a Rignano Flaminio. Il busto clipeato del Cristo, circondato da schiere di arcangeli e cherubini e adorato dai vecchioni dell'Apocalisse, è sì dipinto con tratti rigidi, ma dimostra una grande maturità nella resa delle pieghe e dei panneggi, tanto da non poter essere collocato prima del secondo quarto del XII secolo, perché il confronto formale più convincente mette in gioco il pittore dell'abside di Tuscania, ovvero l'anonimo maestro responsabile della grande *Ascensione*. Nonostante le stesse pitture della basilica di S. Pietro a Tuscania non siano databili con certezza<sup>244</sup>, la cronologia più attendibile le colloca intorno al decennio 1120-1130 e di

<sup>241</sup> Interessanti confronti stilistici emergono anche dalle recenti attribuzioni di G. Bordi, *Crescentius, un "infelix pictor" dell'VIII secolo? Nuove proposte di datazione per un gruppo di dipinti romani*, in *Rome et la Reforme*, op. cit., in corso di stampa.

<sup>242</sup> E. T. Prehn, *Le opere di Giovanni, Stefano e Niccolò*, op. cit., pp. 19-25 e Idem, *Due problemi d'attribuzione*, in «Rivista d'arte», XXXVI, 1963, pp. 19-25. Ma da ultimo si veda la voce di S. Manacorda, *Giovanni, Stefano e Niccolò*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VI, Milano, 1995, pp. 759-761.

<sup>243</sup> Prehn, *Le opere di Giovanni*, op. cit., pag. 24.

<sup>244</sup> La complessa questione delle pitture di san Pietro a Tuscania, con un'analisi dettagliata dei diversi cicli in essa conservati – l'Ascensione dell'abside, il ciclo petrino nel presbiterio, le storie di San Giovanni evangelista nell'absidiola destra e le pitture della cripta – è stata discussa da C.A. Isermeyer, *Die mittelalterlichen Malereien der Kirche S. Pietro in Tuscania*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 2(1938), pp. 290-310. Si veda anche Matthiae-Gandolfo, *Pittura*, op. cit., pp. 252, 256-258, 262 e l'articolo di S. Waldvogel, *The Ascension at*

conseguenza una datazione per Rignano tra il 1125 e il 1150, secondo la proposta avanzata dal Trimarchi e sostenuta poi dal Gandolfo<sup>245</sup>, appare la più convincente. Diversa è la situazione per il piccolo oratorio sulla via Appia, costruito adattando ad edificio cristiano un precedente sepolcro pagano<sup>246</sup>. Gli affreschi si limitano ad occupare la parete di fondo con una nicchia e la parete destra. La presenza di due donatori accanto all'immagine del Salvatore e della scritta *Beno* vicino ad uno di essi ha fatto ipotizzare l'identificazione con il Beno de Rapiza, committente dei pannelli della leggenda di San Clemente insieme alla moglie Maria Macellaria<sup>247</sup>. Poiché la coppia non è circondata dai figli si può pensare che l'oratorio di San Gabriele si collochi in un momento precedente gli affreschi della basilica di San Clemente, e che perciò rappresenti una delle rare testimonianze della pittura romana tra il sesto e settimo decennio dell'XI secolo. Se così fosse dovremmo registrare un così forte avanzamento tra gli affreschi di san Gabriele e quelli di San Clemente da far ipotizzare che in quest'ultimo caso il vero *concepteur* sia stato il cardinale Raniero di Beda, capace di coinvolgere una bottega dalle straordinarie capacità esecutive. Ne consegue che, pur non potendo accettare un confronto stilistico con due esempi così distanti nel tempo, i legami individuati dal Prehn con le pitture di Rignano Flaminio mantengono una propria validità.

Le scelte iconografiche operate nel monastero di Santa Maria in Campo Marzio e più segnatamente nell'oratorio di San Gregorio Nazianzeno, con la sua grande tavola del Giudizio e gli affreschi con le storie dell'icona, credo debbano in parte la propria singolarità al fatto che per tutto l'alto medioevo, e almeno fino al XII secolo, i monasteri femminili romani mantennero una struttura interna totalmente autonoma e la badessa concentrava nelle sue mani molti poteri. Di conseguenza anche il controllo esercitato dal clero regolare o da un

---

*San Pietro in Tuscania: An Apse Painting as Reflection of the Reform Movement and Expression of Episcopal Self-Confidence*, in *Shaping Sacred Space and Institutional Identity in Romanesque Mural Painting – Essays in Honour of Otto Demus*, edited by Thomas E.A. Dale with John Mitchell, London 2004, pp. 203-229. Si veda anche la tesi di dottorato di Elisa Tagliaferri sull'insieme dei cicli dipinti dal titolo *I rapporti tra la pittura laziale romanica e la committenza nell'età gregoriana: San Pietro a Tuscania ed i cicli pittorici minori dell'alto Lazio*, tesi di dottorato, Università di Firenze, 2006.

<sup>245</sup> Cfr. M. Trimarchi, *Sulla chiesa dei Santi Abbondio e Abbondanzio a Rignano Flaminio*, in «Mèlanges de l'École française. Archéologie et histoire», 92(1980), pp. 205-236; Matthiae-Gandolfo, *Pittura*, op. cit., p. 262.

<sup>246</sup> M. Armellini, *Scoperta di un antico oratorio presso la via Appia dedicato all'Arcangelo Gabriele ed ai Sette Dormienti*, Roma, 1875; Matthiae-Gandolfo, *Pittura*, op. cit., p. 257.

<sup>247</sup> Per una ricostruzione documentaria della famiglia dei Rapiza si veda il bel saggio di P. Carmassi, *Die hochmittelalterlichen Fresken der Unterkirche von san Clemente in Rom als programmatische selbstdarstellung des Reformpapsttums. Neue Einsichten zur Bestimmung des Entstehungskontexts* in «Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven und Bibliotheken», 81, 2001, pp. 1-66, in part. 38-66.

sacerdote esterno risulta più raro e ciò poteva assicurare una maggiore autonomia anche in scelte di competenza artistica. A ciò può essere ricondotto anche l'inusuale abbigliamento, con cui sono rappresentate le committenti *Benedicta* e *Costanza*, che indossano calzature rosse con tacchi, una cintura decorata con perle e un lungo velo, oggetti considerati troppo stravaganti per delle monache benedettine. Non sappiamo a quale ordine appartenessero e la scarsità di rappresentazioni iconografiche non ci aiuta a istituire possibili confronti, ma, a mio avviso, è questo un ulteriore segnale della datazione alta della tavola.

### *Brevi conclusioni*

L'analisi fin qui condotta dimostra come il ciclo della chiesa di San Benedetto in Piscinula possa essere considerato un frammento importante nella difficile delineazione della storia pittorica romana. Il restauro architettonico dell'edificio ecclesiale e degli ambienti a questo connessi, ha permesso di gettare nuova luce sulla sua origine e di cominciare a chiarire la storia decorativa del complesso. Ad un primo grande ciclo medievale, disposto sulla navata centrale e in controfacciata, realizzato poco dopo la costruzione stessa della chiesa come suo ideale complemento, ne seguirono almeno altri due nel corso del XIII secolo, che interessarono il portico e le navate laterali. Se ipotizziamo che San Benedetto venne innalzato tra la fine dell'XI o all'inizio del XII secolo – come sembra deducibile dalle sue componenti architettoniche – gli affreschi testamentari, che abbiamo analizzato in dettaglio, possono collocarsi nei primi decenni del XII secolo. La chiesa venne dotata di un ciclo dedicato all'Antico e al Nuovo testamento, mentre la controfacciata riservata ad una grande rappresentazione apocalittica, sia essa da leggere come *Giudizio Universale* che come *Seconda Venuta di Cristo*. Pur abbandonando il sistema illusionistico di inquadramento delle scene delle antiche basiliche paleocristiane, presente fin dal caso di San Crisogono, essa riprende la sequenza narrativa di S. Pietro e di S. Paolo fuori Le Mura. Molti i confronti stilistici con esempi coevi in pittura databili nella prima metà del XII secolo – dall'Oratorio della stessa basilica di S. Paolo, agli affreschi di S. Felice a Ceri e di S. Pudenziana – sia per la resa stilistica delle figure che per l'adozione di un'analogia griglia bidimensionale che incornicia gli episodi. Più difficile l'analisi degli affreschi presenti in controfacciata – di cui si conservano con chiarezza solo gli espressivi volti degli angeli e parte dei panneggi dei manti – e il rapporto con l'omonima tavola della Pinacoteca Vaticana, che, almeno per via cronologica, ne costituisce il prototipo. La *Visione* di San Benedetto, che sopravvive solo in piccola parte e che proprio per questo impone una maggiore cautela, sembra piuttosto trovare una ripresa in esempi tardivi, come quello della parete d'ingresso dell'oratorio di S. Tommaso Becket ad Anagni e lascia aperta la questione dei suoi modelli.

Non sappiamo fino a quando il ciclo pittorico più antico sopravvisse, le carte d'archivio fino ad ora rintracciate non ne fanno menzione e si concentrano, con brevi accenni, sulle qualità degli elementi architettonici – intorno al 1650 Mabillon, nel descrivere l'edificio è colpito dalla bellezza delle colonne e parla di *navis aedificium fulciunt marmoreae columnae* – o sulle rappresentazioni di *San Benedetto* che si trovavano nel portico e nell'interno della

chiesa, in particolar modo, cioè, sulle sue memorie benedettine<sup>248</sup>. Così anche gli *Annales Camaldulenses* alla metà del Settecento menzionano la chiesa perché contiene una preziosa immagine del Santo: «Stricitissimas [cuculla], manicis quod monachorum laxiorum fuisse indumentum qui moribus canonicorum accedebant, arbitratur, Fuldae adhibebatur antiquitus cuculla cum manicis strictioribus, ut ex Browero indicat idem doctissimus vir. autem habet imago sancti Patris Benedicti quam ipse [Mabillonius] vidit Romae in altari majori antiquissimae ecclesiae sancti Benedicti in Piscinula»<sup>249</sup>.

Proprio l'adozione di un sistema architettonico, che continua la tradizione dell'XI secolo, con arcate sostenute da colonne e monofore e dove la parte superiore viene lasciata libera per accogliere una decorazione pittorica, può indurre a collocarne la realizzazione alla fine dell'XI secolo o ai primi anni del XII, data verso cui conducono le testimonianze pittoriche ed epigrafe da noi analizzate. Si pensi soltanto che S. Maria in Cosmedin aveva adottato un sistema di sostegni alternato pilastri-colonne, con un rapporto tre a uno, di ispirazione settentrionale già nel 1123, anno di consacrazione dell'edificio mentre S. Maria in Trastevere e S. Crisogono tra il secondo e il terzo decennio del XII secolo sostituivano all'arcata una trabeazione di ispirazione "classica"; la basilica dei SS. Quattro Coronati, invece, presentava nel rifacimento di Pasquale II (1118-1119), a seguito della distruzione della primitiva chiesa dopol'incendio del Guiscardo, un uso sapiente di capitelli e colonne di riuso a sostegno di un matroneo ad archeggiature rette da colonne di granito e parapetti in pietra.

---

<sup>248</sup>Segnalo lo studio di C. Mc Currach, *The veneration of St. Benedict in Medieval Rome: Parish Architecture, Monumental Imageries and Local Devotion*, Ph. D. University of Michigan (April 2005) che esamina l'influenza della devozione locale non monastica del culto di San Benedetto fra il tardo X e il pieno XIV secolo sull'arte monumentale. Ne sono venuta a conoscenza (ma non ho potuto consultarla) grazie alla gentilezza della relatrice Prof. Elisabeth Sears.

<sup>249</sup> *Annales Camaldulenses ordinis Sancti Benedicti quibus plura interseruntur tum ceteras Italico-monasticas res, tum historiam ecclesiasticam remque diplomaticam illustrantia. D. Johanne-Benedicto Mittarelli & D. Anselmo Costadoni*, IX, Venetiis, 1755-1773, III (Tomus tertius complectens res gestas ab anno Christi 1080. ad annum 1160. ...), 1758, *Praefatio*, p. VII.

## Capitolo III

### La chiesa e il convento dei SS. Bonifacio e Alessio

#### Il monastero dei Santi Bonifacio e Alessio: per un inquadramento storico

Il monastero dei Santi Bonifacio ed Alessio fu uno dei cenobi benedettini più importanti del medioevo, e senza dubbio il più famoso dell'Aventino, anche se le fonti sono piuttosto avare di testimonianze e di conseguenza, ricostruirne la storia non è un esercizio semplice<sup>250</sup>. La tradizione e la maggior parte degli studiosi fanno risalire la fondazione del monastero al metropolita Sergio di Damasco, sulla base di un'epigrafe tombale<sup>251</sup> che menziona la data di edificazione del cenobio nel 977, in seguito alla concessione di Papa Benedetto VII di costruire a Roma un rifugio per i monaci in fuga dall'Oriente. L'iscrizione ricorda che Sergio visse a Damasco buona parte della propria vita e che trascorse soltanto quattro anni a Roma nel monastero da lui stesso fondato, fino alla morte avvenuta nel 981. Guy Ferrari riporta altre due fonti indipendenti che confermano l'iscrizione di Sergio: un passo di un'opera di Pier Damiani, il grande abate e scrittore della Riforma Gregoriana<sup>252</sup> e l'epitaffio di Benedetto VII a Santa Croce in Gerusalemme. Il primo afferma con risolutezza che Sergio, costretto ad abbandonare Damasco, si rifugiò a Roma presso il monastero dei SS. Bonifacio ed Alessio che si trovava in una condizione di parziale abbandono – *Romam peregrinus advenit; reperiens beatorum Bonifacii et Alexii basilicam sacerdotibus pene officiis destitutam* [...] – mentre il cenotafio del papa convalida indirettamente il contenuto di quello di Sergio. Infatti, nell'elencare i meriti di Benedetto VII, l'autore dell'epitaffio ha ricalcato l'espressione

---

<sup>250</sup> La raccolta delle fonti relativa al monastero è contenuta nel volume di G. Ferrary, *Early Roman Monasteries*, op. cit., pp. 78-87. Per la storia del monastero si consideri il Cod. vat. 10553 (c. 98 ss.), che contiene parte dello schedario dello Stevenson che visitò la basilica il 5 gennaio 1897 durante i restauri del chiostro cinquecentesco, testo dunque prezioso per ricostruire le vicende medievali della basilica.

<sup>251</sup> L'epigrafe è riportata da A. De Grassi, *La raccolta epigrafica del chiostro di S. Alessio*, Roma, 1943, pp. 3-26 (ristampa in P. Pensabene, *Frammenti antichi del convento di S. Alessio* – A. Degrassi, *La raccolta epigrafica del chiostro di Sant'Alessio* (con aggiornamento bibliografico a cura di P. Pensabene), Roma, 1982), n. 4, pp. 76-77. Essa recita: + *Sergius hic recubat metropolita sepultus / qui quondam fuerat Damasci tempore longo / numine perductus a sacri culmina Petri / temporibus pii Benedicti presuli almi / martyris hoc templum cessit monachosque locavit / coenoviu(m) sci Benedicti condidit hicce / primo qui statuit nostre certamina vitae / quattuor hic annos vixit sub tramine recto / ann(o) d(omi)nic (ae) incarnat(ionis) DCCCCLXXXI indic(tionae) VIII vix(it) an(n)os LXXIII / in pace III idus november D XI.*

<sup>252</sup> Petrus Damianus, *De Abdicatione Episcopatus. Ad Nicolaum II Romanum Pontificem*, in *Patrologia Latina*, 145, p. 440. Si veda la trascrizione in Ferrari, *Early Roman Monasteries*, op. cit., p. 80; per l'epitaffio di Benedetto VII, invece, p. 78.

*monachosq. locavit* presente nell'iscrizione della tomba del metropolita Sergio, riferendosi non a Santa Croce in Gerusalemme, ma al caso dei Santi Bonifacio e Alessio.

Una chiesa dedicata a San Bonifacio esisteva con tutta probabilità prima della costruzione del monastero, come dimostrano alcuni documenti risalenti al VII secolo<sup>253</sup>. La biografia di papa Leone III (795-816), contenuta nel *Liber Pontificalis*, ricorda, inoltre, la chiesa di San Bonifacio come *diaconia*, a cui il pontefice avrebbe fatto dei doni.

Fino al X secolo non abbiamo altre menzioni dalle fonti, e pertanto la fase altomedievale del monastero presenta diversi momenti oscuri, fino all'avvento di Sergio e ai cambiamenti che ne conseguono. Uno strumento insostituibile per poter avanzare delle ipotesi su questa seconda fase, cioè la migrazione di monaci greci e tutto il periodo basso medievale, è rappresentato dalla documentazione cartacea del suo antico archivio, purtroppo sopravvissuta solo in parte. All'inizio del secolo scorso, Antonio Monaci<sup>254</sup> pubblicò numerose carte del monastero che era riuscito a rintracciare in alcuni dei più importanti archivi romani, integrando il poderoso lavoro già in parte compiuto nel Settecento dall'abate ed erudito Felice Nerini, sulla cui figura converrà tornare ad occuparci in seguito. Delle originarie cinquecento pergamene Nerini ne pubblicò solo 99 alla metà del Settecento; nel XVIII secolo ne giunsero però in mano al Prof. Costantino Corvisieri una parte ancora più ridotta e da qui confluirono nel Regio Archivio di Stato di Roma un totale di 104 pergamene, tutte o quasi riguardanti direttamente il monastero. Monaci ha ritrovato però nell'Archivio Segreto Vaticano altri documenti che si riferiscono al cenobio e ben cinque volumi di copie da pergamene originali tra i documenti amministrativi dell'abbazia, per un totale di 397 documenti datati dal 987 al XVIII secolo, di cui due terzi di epoca moderna, dal 1426 al 1815: un numero che si avvicina molto alla cifra originaria di cinquecento documenti. Si tratta di donazioni, testamenti, permutate, contratti di enfiteusi che testimoniano la ricchezza e la vitalità del cenobio nel corso dei secoli.

Con la creazione del monastero nel X secolo, cominciarono, infatti, ad arrivare anche i primi donativi da parte dei fedeli o dei monaci stessi che appartenevano ad un ceto alto: le testimonianze dimostrano come il cenobio doveva possedere, a questa data, ingenti ricchezze. Un'iscrizione funeraria del 984 ricorda che un certo *Crescentius*, un esperto dottore, dopo

---

<sup>253</sup> v. *De locis sanctis* in R. Valentini, G. Zucchetti, *Codice topografico della Città di Roma*, voll. I-IV (Fonti per la Storia d'Italia), Roma, 1940-53, II, p. 130: «Istae vero ecclesiae intus Romae habentur... Basilica Sancti Bonifici martyris, ubi ipse dormit»; nel catalogo di Malmesbury, invece, si legge, «*In monte Aventino sanctus Bonifacius*» (Valentini Zucchetti, II, pp. 152-153).

<sup>254</sup> A. Monaci, *Regesto dell'abbazia di Sant'Alessio all'Aventino*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria» Roma, 27(1904), pp. 351-398; 28(1905), pp. 151-200 e 395-449.



essere entrato in monastero *donis ditavit et agris*. Ma ancor più sorprende la notizia che un *Iohannes eminentissimus consul et dux cum ... (Boniza) et Theodora nobile femine, germane* fece dono di tutta l'isola Tiberina al monastero, *in integrum, cum ecclesia infra se et cellas, vel omnia infra se*, non all'abate, ma espressamente ai due santi dedicatarii del monastero. Nello stesso anno viene donato all'abate Leone un terreno *in loco qui dicitur Astura*.

L'entità di tali donazioni, ed in particolare l'acquisizione dell'intera Isola Tiberina, lascia intendere l'enorme prestigio di cui godeva il monastero e la diffusione del culto verso i suoi santi.

Il *titulus*, prima riservato al solo Bonifacio, con l'arrivo di Sergio di Damasco viene esteso a Sant'Alessio, ma non è possibile stabilire con certezza il motivo e il momento preciso di tale cambiamento di intitolazione. Un'epigrafe senza data, ma con qualche probabilità eseguita tra il X e l'XI secolo, posta nel chiostro del monastero<sup>255</sup>, merita di essere ricordata a questo proposito perché fornisce un'indicazione cronologica indiretta. Nel celebrare la morte del giovane abate del convento Aldegero, l'epitaffio non menziona il nome di Sant'Alessio, ma parla di *congregationis nostri Bonifacii*<sup>256</sup>. Questo dato difficilmente può essere interpretato come una mancanza voluta, piuttosto come una prova dell'introduzione tardiva della doppia consacrazione, che si potrà collocare soltanto alla fine del X secolo.

---

<sup>255</sup> Sulle pareti del chiostro sono murate una raccolta di sette epigrafi medievali e nove di età romana, tutte a carattere funerario. Non possediamo alcuna notizia che ci informi sull'origine della collezione e, per quanto riguarda le epigrafi medievali, sono riferibili a un periodo molto ristretto che va dal 981 al 1034. Fra queste, oltre a quella appena nominata e all'epitaffio del metropolita Sergio, spicca il memoriale di *Crescentius*, il *magnus dux* che combatté contro gli Ottoni e che si ritirò nel convento dopo averlo beneficiato. Quasi tutte le altre lastre sono una testimonianza concreta del legame tra il monastero e le potenti famiglie del tempo: gli epitaffi ricordano, solo per citare alcuni nomi, *Leone*, appartenente alla famiglia dei Massimo sepolto insieme con i suoi tre figli e la madre Mizina, una nobildonna che si affidò alle preghiere dei Santi Bonifacio e Alessio (per quest'ultimo caso si legga il recente contributo di M. Cecchelli, *Ottone III e l'aristocrazia romana – Donna Mizina della famiglia Massimo*, in «Studi romani», 3-4, 2004, pp. 407-425). Le sepolture che dovevano trovarsi all'interno della chiesa e di cui le epigrafi facevano parte, durante i lavori di ristrutturazione, vennero smembrate e finirono per divenire frammenti erratici. Vista però, l'alta qualità della forma letteraria e di quella grafica se ne decise la conservazione in una parte del monastero. Per un'edizione si veda P. Pensabene-A. De Grassi, op. cit., pp. 71-90.

<sup>256</sup> P. Pensabene-A. De Grassi, *Frammenti antichi*, op. cit., n. 3, pp. 75-76: (*Exigu*)*us tumulus de marmore factus / (terr)am terra suam quod fuit ante redit / Ite pie iuvenes et plangite pectora tristes [...] Ego Adelgerus c(on)fugio ad oratione(m) c(on)gregationis / p(re)tiosi n(ost)r(i) Bonifatii, qui homine(m) exivi in transitu s(an)c(t)i Benedicti.*

Esistono due ipotesi principali sull'origine della dedizione del *titulus* ai due patroni. Da una parte il Monaci<sup>257</sup> associa il nome di Bonifacio col Bonifacio Apocrisario, menzionato nei Dialogi e nelle Lettere di papa Gregorio Magno e divenuto poi papa con il nome di Bonifacio IV (608-615); a Costantinopoli quest'ultimo si sarebbe procurato una reliquia del santo eponimo ed una volta tornato a Roma, avrebbe trasformato la propria casa in monastero donandogli le reliquie da lui stesso acquistate; in seguito un monaco dello stesso monastero avrebbe compilato gli Atti del santo. Dall'altra Duchesne<sup>258</sup> ipotizza un'analogia provenienza orientale del culto di San Bonifacio, non in relazione ad un personaggio specifico, ma più genericamente attraverso monaci condotti a Roma dalle immigrazioni bizantine del VI e VII secolo. Poiché il quartiere greco era localizzato sull'Aventino, fu facile associare il nome con la chiesa appena costruita. Il successivo arrivo della leggenda di Sant'Alessio deve collocarsi a ridosso della fondazione del monastero per opera di Sergio. Furono gli stessi monaci greci, probabilmente per rivendicare i numerosi possedimenti del monastero, ad elaborare, verso la fine del X secolo, una leggenda del santo in cui il padre di Alessio, Eufemiano, dichiarava di aver donato tutti i beni al cenobio. Il Ferrari<sup>259</sup> sintetizza la complessa vicenda della dedizione dell'abbazia ricordando come in un primo tempo il monastero dovesse essere dedicato solo a San Benedetto, e che, dopo la dedizione esclusiva a San Bonifacio – testimoniata dagli epitaffi di Sergio, Crescenzo ed Adelgero – vi fosse aggiunto, circa dieci anni più tardi, l'intitolazione a Sant'Alessio.

È però il 996 l'anno che vede crescere l'importanza politica e religiosa del luogo in quanto è lo stesso imperatore Ottone III a volgere l'attenzione verso il cenobio: un diploma conferma tutti i possedimenti al monastero e offre un elenco dei principali beni situati nel quartiere di Trastevere, fra cui la chiesa del Salvatore sull'Isola Tiberina con le sue *piscariis*, terreni in zona *Arenola*, *Piscinula*, *Ripa Greca* e le proprietà vicino a Porta San Paolo.

Intorno a questa stessa data, nel 990, avviene anche l'ingresso nel monastero di un religioso di particolare importanza nella storia della chiesa medievale e nella vita personale dell'imperatore, Adalberto da Praga<sup>260</sup>. Fuggito dalla sua diocesi praghese per conflitti col

---

<sup>257</sup> A. Monaci, *Regesto*, op. cit., pp. 351-362, spec. pp. 351-353.

<sup>258</sup> L. Duchesne, *Notes sur la topographie de Rome au moyen-âge VII(I): Les légendes chrétiennes de l'Aventin*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire dell'Ecole Francois de Rome», 10(1890), pp. 225-250.

<sup>259</sup> Ferrari, *op. cit.*, pp. 86-87.

<sup>260</sup> Le vicende della vita di Sant'Adalberto sono raccolte nella *Vita Adalberti prior*, composta intorno al 999-1000 da un contemporaneo, per alcuni Giovanni Canepario, per altri papa Silvestro II (*Vita antiquior auctore Iohanne Canapario*, MGH, *Scriptores*, a cura di G.H. Pertz, 1841, IV, pp. 574-595). Una folta bibliografia è reperibile alla voce Giovanni Canepario scritta da C. Albarello, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV,

potere politico e con la sua stessa diocesi, arriva in Italia e dopo aver soggiornato prima a Montecassino e poi presso l'eremo di San Nilo a Gaeta si stabilisce nel cenobio aventinense per qualche anno; il monaco partirà da Roma per svolgere la propria missione evangelizzatrice in Boemia, ma morirà qualche mese dopo, ucciso davanti a suo fratello e ai suoi compagni.

La presenza di Adalberto favorisce la convinzione che il monastero ospiti una comunità "mista". In realtà il cenobio non ospitava una comunità mista, ma più probabilmente solo monaci latini, a cui si aggiungevano fratelli greci che venivano a trascorrere un periodo di preghiera e di studio a Roma. Le recenti ricerche di Sansterre<sup>261</sup>, infatti, hanno ridimensionato il presunto ruolo del monastero in un progetto di espansione missionaria legato alla *Renovatio Imperii Romanorum* e dimostrato l'inconsistenza dell'ipotesi che il cenobio dei S.S. Bonifacio e Alessio ospitasse una doppia comunità greca-latina, formulata solo sulla base di un passo della *Vita Adalberti altera*, redatta da Bruno di Querfurt. Quest'ultimo scrive « [...]Greci inquam, optimi veniunt, Latini similes militarunt. Superioribus quatuor pius Basilius, inferioribus quatuor magnus Benedictus dux sive rex erat. Inter quos medius incedens, Deum sitens Adalbertus, verba vitae sumit et glutit, raptusque in altum cum Fratibus, contemplatur dulcem Dominum»<sup>262</sup>(cap. XVII). Il testo ricorda che in quel momento il monastero ospitava quattro monaci greci e quattro monaci latini, e che Adalberto fu il nono religioso ad entrare,

---

Roma, 2000, pp. 741-744 dove si trovano le indicazioni sull'edizione più aggiornata della *Vita* dovuta agli eccellenti lavori di J. Karwasińska (a riguardo cito solo Iohannes Canaparius, *Vita s. Adalberti episcopi Pragensis*, ed. J. Karwasińska, in Mon. Polon. Hist., nova series, IV/1, Warszawa, 1962). Per l'importanza della figura di Adalberto in Italia si legga, invece, di P. Golinelli, *S. Adalberto di Praga fra agiografia e storia*, in *Il millenario di Sant'Adalberto a Verona*, Atti del convegno di studi tenutosi nella Biblioteca Capitolare (Verona, 11-12 aprile 1997), Diocesi di Verona, a cura di P. Golinelli, Bologna, 2000, pp. 27-42.

<sup>261</sup> J.-M. Sansterre, *Le monachisme byzantin à Rome in Bisanzio, Roma e l'Italia nell'Alto Medioevo*, Atti della XXXIV Settimana di Studio del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 3-9 aprile 1986, Spoleto, 1988, 2 voll., pp. 701-750; Id., *Otton III et les saints ascètes de son temps*, in «Rivista di storia della Chiesa in Italia», XLIII(1989), pp. 377-412; Id., *Le monastère des Sts-Boniface-et-Alexis sur l'Aventin et l'expansion du christianisme dans la cadre de la "Renovatio Imperii Romanorum" d'Otton III. Une revision*, in «Revue bénédictine», C(1990), pp. 493-506. Tra gli studi precedenti che sostenevano la presenza di una comunità mista cito almeno B. Hamilton, *The monastery of S. Alessio and the religious and intellectual renaissance of tenth-century Rome*, in *Studies in Medieval and Renaissance history*, II, a cura di W.M. Bowsky, Lincoln, 1965, pp. 263-310 e di K. Bosl, *Das Kloster S. Alessio auf dem Aventin zu Rom – Griechische-lateinische-slavische Kontakte in römischen Klöstern vom 6./7. bis zum Ende des 10. Jahrhunderts. Kulturbewegung im Mittelmeerraum im archaischen Zeitalter Europas*, in *Beiträge zur Südosteuropa-Forschung anlässlich des II. Internationalen Balkanologenkongresses*, a cura di H.G. Beck-A. Schnaus, München, 1970, pp. 15-28.

<sup>262</sup> *Brunonis vita S. Adalberti ep. mart.*, ed. AASS, Aprilis III, c. 17, p. 194, in MGH, *Scriptores*, a cura di G.H. Pertz, 1841, IV, pp. 596-612; p. 603.

ma non permette di spingersi oltre nell'interpretazione; sembra invece lecito dedurre la presenza occasionale di fratelli greci in visita, all'interno di un monastero abitato stabilmente da monaci latini.

Esiste un altro documento, posseduto dal cenobio di Sant'Alessio, che merita di essere menzionato per la ricostruzione della storia topografica del luogo. Esso riferisce di una disputa sorta tra il monastero di Sant'Alessio e quello di San Gregorio *in Clivo Scauri*, per il possesso di un terreno a Silva Candida. Sant'Alessio viene qui menzionato con la qualifica aggiuntiva *in loco qui appellatur Baalcernas* sulla cui identificazione non c'è accordo tra gli studiosi. Un santuario pagano dedicato al dio *Baal Doloceum*, posto di fronte alla chiesa potrebbe essere all'origine del toponimo, almeno secondo l'interpretazione offerta da Cecchelli, mentre Hülsen pensa ad un collegamento col quartiere costantinopolitano chiamato *Blachernae*, dove sorgeva il monastero più importante dedicato alla Vergine, della cui scelta sarebbero responsabili i monaci orientali<sup>263</sup>. Di recente è stata proposta una terza ipotesi<sup>264</sup> che parte dall'opinione di Hülsen, ma cerca di spiegare il motivo del passaggio del toponimo *Blachernae* al monastero dei santi Bonifacio e Alessio attraverso il culto della Vergine. Poiché il monastero costantinopolitano era connesso ad un palazzo imperiale che sarebbe diventato, a partire dalla fine dell'XI secolo, una residenza ufficiale del *Basileus* e il toponimo relativo al monastero aventinense è riportato dalle fonti solo dopo la morte di Ottone III, ci si può chiedere se la migrazione del nome sia avvenuta per designare il complesso palazzo-monastero, distinto dalla residenza ufficiale dell'imperatore<sup>265</sup>.

Dalla metà del X secolo il cenobio dei SS. Bonifacio ed Alessio vive un periodo di intensi scambi culturali e di accrescimento delle proprietà comuni. Sono noti i legami con l'imperatore Ottone III, che aveva confermato al cenobio gli ampi beni ottenuti dal prefetto Eufemiano, padre di Sant'Alessio, in un *placitum* del marzo 1002, in realtà un falso appositamente creato dai monaci di Sant'Alessio che temevano di veder svanire i diritti acquisiti dopo la morte dell'imperatore, avvenuta nel gennaio dello stesso anno<sup>266</sup>. Personaggi

---

<sup>263</sup> Per la questione si veda Monaci, *Regesto*, op. cit., pp. 363-365; Hülsen, *Le chiese*, op. cit., pp. 171-172; M. Armellini, *Le chiese di Roma*, op. cit., p. 1233.

<sup>264</sup> R. Santangeli Valenzani, *La residenza di Ottone III sul Palatino: un mito storiografico?* in «Bulettno della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 2001, pp. 163-168; pp. 166-167.

<sup>265</sup> In ogni caso l'ipotesi di Cecchelli sembra la meno plausibile, anche per un ineludibile problema linguistico (il passaggio da *Baal* a *Balchernas*) e per il fatto che il santuario dell'Aventino è sempre chiamato *Doloceum*.

<sup>266</sup> L'imperatore aveva donato un prezioso mantello al monastero, che nei *Miracula S. Alexii*, viene descritto fornito di una decorazione dell'Apocalisse (*Acta Sanctorum Iul.* Vol. IV, Antverpiae, 1725, pp. 259; anche in MGH, *Scriptores*, IV, cit., p. 620: «[...] inter quae manthum, quo tegebatur coronatus, in quo omnis Apocalipsis

come Adalberto da Praga e Bruno di Querfurt soggiornarono più volte nel monastero: il primo dal 990 al 992 e dal 995 al 996, insieme al fratello Radim (Gaudenzio) che fece la sua professione monastica proprio in questo luogo, Bruno dal 998 al 1000. Il profondo legame tra l'imperatore Ottone III e Adalberto<sup>267</sup> è testimoniato dalla dedicazione della chiesa sull'Isola Tiberina ad Adalberto<sup>268</sup>, che era tra i possedimenti del monastero di Sant'Alessio.

Nello scriptorio del monastero vennero eseguiti anche due codici di estrema importanza, la *Vita s. Adalberti episcopi Pragensis* con tutta probabilità da Giovanni Canapario<sup>269</sup>, monaco di Sant'Alessio, unica opera agiografica nota per essere stata eseguita a Roma e una raccolta di miracoli compilata da un monaco del monastero di Sant'Alessio al tempo di papa Benedetto VIII (1012-1024).

Nonostante le fonti siano concordi nell'assegnare la residenza imperiale di Ottone III a Roma sull'Aventino, dalla metà degli anni cinquanta del secolo scorso, in connessione agli studi di Brühl venne avanzata l'ipotesi che il palazzo dell'imperatore dovesse trovarsi sul Palatino, facendo cadere i legami col luogo precedente. In realtà più motivi si impongono alla nostra attenzione per identificare l'Aventino come luogo di elezione residenziale romano di Ottone III, come un recente intervento di Santangeli Valenzani ha confermato<sup>270</sup>. Esiste, infatti, una

---

erat auro insignita, eis supplex obtulit, et altari sancti Alexii decentissime coaptavit, perpetuo inibi mansurum optans»); confronta Nerini, *De Templo et Coenobio*, op. cit., p. 149: [...] *singularem reverentiam erga Templum et Coenobium SS. Bonifacii et Alexii, quibus "dona multa largitus est, et mantum, quo tegebatur coronatus"* (Pier Damiani, *Vita S. Romualdi*, num. 37. apud Bolland. Die 19. Junii). La questione è dibattuta: si veda almeno P.E. Schramm-F. Mutherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser: ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Grossen bis Friedrich II. 768-1250*, München, 1981, pp. 46 ss e 163, n. 130. Anche il successore di Ottone, Enrico II, possedeva un mantello ricamato con i simboli dello zodiaco, tuttora conservato a Bamberg (da ultimo si veda il catalogo dell'esposizione *Kaiser Heinrich II (1002-1024)*, Bayerischen Landesausstellung, 9 Juli-20 oktober 2002, a cura di J. Kirmeier, Stuttgart, 2002), identificato, da alcuni, nello stesso di Ottone III cfr. R. Eisler, *Weltenmantel und Staatsymbolik*, München, 1910, I, pp. 22 ss.

<sup>267</sup> Una biografia attenta anche ad alcuni aspetti artistici è quella di G.B. Ladner, *L'immagine dell'imperatore Ottone III*, con prefazione di C. Pietri, (Unione internazionale degli Istituti di Archeologia e Storia dell'Arte in Roma), Roma, 1988.

<sup>268</sup> L'imperatore venne guarito da una grave malattia per opera di Adalberto e ben tre chiese gli furono dedicate in Italia: oltre a quella sull'Isola Tiberina, un'altra si trovava su un'isoletta vicino a Ravenna e la terza ad Affile in una proprietà del monastero di Subiaco.

<sup>269</sup> Per un profilo di Giovanni Canapario ricordo la voce di C. Albarello in *Dizionario biografico*, op. cit., pp. 741-744. Nel chiostro di Sant'Alessio si conserva una lapide tombale di un Giovanni, morto nel 1004, che forse è a lui ascrivibile; si veda anche T. di Carpegna Falconieri, *Il clero di Roma*, op. cit., p. 164, n. 206.

<sup>270</sup> R. Santangeli Valenzani, *La residenza*, op. cit., pp. 163-168. In maniera del tutto autonoma la stessa ubicazione del palazzo è sostenuta da P.Y. Le Pogon nel recente articolo, *Otton III sur le Palatin ou sur*

fonte quasi coeva agli avvenimenti descritti, la Vita di S. Bernoardo di Hildesheim scritta da Tangmaro<sup>271</sup>, in cui lo scrittore, biografo del vescovo e committente Bernoardo<sup>272</sup> parla della residenza di Ottone III quando descrive l'arrivo del prelado germanico a Roma il 4 gennaio del 1004 che era venuto per sottoporre all'imperatore un contenzioso sorto nella sua diocesi. Poiché Ottone non voleva far affaticare il vescovo, Tangmaro ricorda: «festinus a palatio fere duo miliaria ad sanctum Petrum illi occurrit», testimoniando così la distanza non breve tra la sua residenza e il Vaticano, affermazione non giustificabile se il Palazzo fosse stato da identificare con il *Palatium Caroli*<sup>273</sup>, situato nelle vicinanze di San Pietro. Inoltre le *Gesta episcoporum Cameracensium*, della prima metà dell'XI secolo, ribadiscono con forza e in maniera inequivocabile, la presenza del palazzo imperiale sull'Aventino: «si quidam eodem tempore imperator Romam profectus, in antiquo palacio, quod est in Monte Aventino, versabatur»<sup>274</sup>. Il Brühl, sostenendo la scarsa attendibilità di quest'ultimo testo, perché eseguito lontano da Roma, a Cambrai, e basato sui racconti dei pellegrini e non su una fonte di primo piano, ipotizza un fraintendimento del redattore tra il colle Aventino e il colle Palatino, luogo verso cui lo spingerebbero anche altri dati: due privilegi, firmati da Ottone III nell'anno 1000 per una chiesa di Vercelli e redatti *in palatio monasterio* e un passo della *Cronica pontificum et imperatorum* di Martino Polono, morto nel 1278, nel quale si afferma che Ottone III avrebbe costruito un *Palacium in urbe in palacio Juliani imperatoris*, luogo che i *Mirabilia* collocano appunto nel Palatino. Secondo lo studioso, l'espressione *in palatio monasterio* alluderebbe al monastero di S. Cesario in Palatio, che, nonostante le scarse testimonianze rimaste<sup>275</sup>, si qualifica come uno dei cenobi più importanti dell'intera città,

---

*l'Aventin? Note sur les résidences aristocratiques de l'Aventin au X siècles, notamment celle de Sainte-Sabine*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge», 2004, in corso di stampa.

<sup>271</sup> Thangmarus Hildesheimensis, *Vita Sancti Bernwardi episcopi Hildesheimensis*, in *Monumenta Germaniae Historica Scriptores*, IV, a cura di D. Pertz; Patrologia Latina, 140, col. 409.

<sup>272</sup> Sulla straordinaria figura di Bernoardo si legga il breve, ma essenziale profilo di F. Crivello, *Bernoardo di Hildesheim: il committente come artista*, in *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnovo, Roma-Bari, 2004, pp. 42-49 e il catalogo della recente mostra dedicatagli *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* (Hildesheim, 1993), a cura di M. Brandt, A. Eggebrecht, 2 voll., Hildesheim-Mainz am Rhein, 1993.

<sup>273</sup> C. Brühl, *Die Kaiserpfalz bei St. Peter und die Pfalz Otto III auf dem Palatin* in in «Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven und Bibliotheken», 34, 1954, pp. 1-30; M. D'Onofrio, *Roma e Aquisgrana*, Napoli, 1996, pp. 147-150.

<sup>274</sup> *Gesta episcoporum Cameracensium*, MGH *Scriptores*, ed. L.C. Bethmann, VII, p. 451.

<sup>275</sup> Si veda, in proposito G. Ferrari, *Early Roman Monasteries*, op. cit., pp. 88-91 e l'aggiornata scheda di P.C. Claussen, *Die Kirchen*, op. cit., pp. 269-298.

almeno a leggere i documenti raccolti dal Ferrari e dal Caraffa<sup>276</sup>. Risulta chiaro che dedurre un'identificazione del monastero di cui parla la *Cronica* di Polonio con S. Cesario non solo è una scelta fragile – che si basa sulla lettura della formula *in palacio monasterio* come «in un monastero sul Palatino» e non è testimoniata da alcuna fonte – ma contraddice i documenti che abbiamo menzionato all'inizio. Infatti il rapporto dell'imperatore con l'Aventino è provato, in primo luogo, dal placito di conferma dei possedimenti di San Bonifacio e Alessio del 996, secondariamente dalla scelta di modificare l'intitolazione della chiesa dedicata al Salvatore situata sull'isola Tiberina, sempre di pertinenza del monastero, in favore di Paolino e Sant'Adalberto, ospite illustre del cenobio e guida dell'imperatore<sup>277</sup>. Più fili legano dunque Ottone III al cenobio aventinense e sono tali da non poter essere ignorati.

---

<sup>276</sup> G. Ferrari, *Early roman Monasteries*, op. cit., pp. 88-91; *Monasticon Italiane*, I, *Roma e Lazio*, a cura di V. Caraffa, Cesena, 1981, p. 48.

<sup>277</sup> Dopo la morte di S. Adalberto, avvenuta in terra prussiana durante una missione di evangelizzazione, l'imperatore si recò nel 999 a Gniezno per ottenere dal re Boleslao I il Coraggioso alcune sue reliquie. Ma il monaco benedettino Ademaro di Chabannes (989-1034) ci informa che il duca di Polonia concesse solo un braccio di Adalberto, mentre gli altri suoi resti vennero trattenuti in patria per essere sepolti nella cattedrale di Praga (Ademaro Cabannensis, *Chronicon*, III, 31, 97-104, Turnhout, 1999, pp. 153-154). Nello stesso anno, Ottone III aveva traslato da Nola anche le reliquie di Paolino e questo spiega l'iniziale dedicazione della chiesa sull'Isola ad entrambi i santi che altrimenti non avrebbero avuto alcun rapporto tra loro.

*L'interpretazione cristiana del Nerini e  
la ristrutturazione settecentesca*

Nonostante una lunga storia testimoniata dalle fonti e l'indubbia centralità nel sistema monastico romano, come dimostrano il ruolo dell'imperatore Ottone III e la presenza di un monaco come Adalberto, il cenobio è diventato un luogo sempre più periferico nell'interesse degli studiosi di storia dell'arte, anche perché la fase alto medievale del monumento è ricostruibile attraverso scarse tracce nell'attuale edificio.

L'aspetto attuale della basilica dei S.S. Bonifacio ed Alessio è, infatti, frutto di una lunga e complessa opera di ristrutturazione settecentesca avviata per volontà dell'abate girolamino Diego Revillas, antiquario, matematico e cartografo milanese, che ha modificato tutti gli arredi interni, conservando solo l'impianto della chiesa medievale e la cripta con i resti delle pitture, oggetto in particolare della nostra indagine<sup>278</sup>. Occorre soffermarsi su questa lunga fase di restauro per comprendere il destino dell'edificio medievale e la corrispondenza tra lo stato attuale del complesso e le sue origini<sup>279</sup>.

I Girolamini officiavano e amministravano il monastero aventinense per decreto di Martino V (1417-1431) da più di trecento anni, dal 1426, quando si decise di intraprendere un completo rifacimento (fig. 188). Poiché l'abate Revillas era un noto esperto di architettura, ottenne l'incarico di sovrintendere ai lavori di restauri, mentre la progettazione venne affidata a Giovan Battista Nolli, architetto dell'ordine religioso lombardo<sup>280</sup>. Nolli fu una figura di spicco del panorama culturale romano dei primi anni Quaranta: fu l'autore del primo

---

<sup>278</sup> Non ci soffermeremo, in questa sede, su altre opere medievali duecentesche che ancora si trovano nella basilica, come lo splendido portale d'ingresso eseguito da maestranze cosmatesche e i resti del sepolcro di Pandolfo Savelli (P.C. Claussen, *Die Kirchen*, op. cit., pp. 211-220). Le due colonnine riutilizzate nel seggio episcopale dell'abside non appartengono, invece, all'originaria decorazione e provengono dalla chiesa di San Bartolomeo all'Isola Tiberina.

<sup>279</sup> Pur in mancanza di una monografia attendibile sulla storia architettonica dell'edificio, le pagine dedicate al monastero dal Claussen offrono una seria indagine sulla struttura medievale: P.C. Claussen, *Die Kirchen*, op. cit., pp. 186-223. Rimangono utili le carte dell'abate Felice Nerini in *De Templo et Coenobio Sanctorum Bonifacii et Alexii Historica Monumenta*, Romae, 1752 dedicate alle trasformazioni apportate alla basilica nel corso dei secoli, in quanto offrono una prima ampia indagine sui materiali archeologici, documentari e architettonici del complesso monastico (*Templi et Coenobii status saeculo VIII*, pp. 45-53; *Templi ampliatio saeculo IX. Eiusdemque descriptio*, pp. 54-63; *Coenobii ampliatio saeculo X et Abbatiae institutio*, pp. 64-76).

<sup>280</sup> Lo studio fondamentale per ricostruire la vicenda settecentesca del monastero è quello di M. Bevilacqua, *Mecenatismo architettonico del Cardinal Querini: Nolli, De Marchis e Fuga a S. Alessio all'Aventino*, in «Palladio», 11, 1998, pp. 103-120 da cui si possono ricavare tutti i riferimenti bibliografici necessari.



rilevamento rigorosamente scientifico della città, la famosa *Nuova Pianta di Roma*, partecipò ai dibattiti che animavano gli ambienti dei mecenati, degli intellettuali e dei religiosi più avanzati della città, condividendo le prime istanze di stampo maurino e newtoniano che penetravano la cultura antiquaria e scientifica romana; si distinse per prestigiose consulenze, procacciategli dallo stesso Revillas, tra cui la ricomposizione dei frammenti della *Forma Urbis* sulle scale del Palazzo dei Conservatori, la consulenza per la bonifica delle pianure pontine, i sopralluoghi per le lesioni della cupola di San Pietro<sup>281</sup>. L'architetto avrebbe dovuto occuparsi non solo della completa ristrutturazione degli ambienti monastici, ma anche del restauro della basilica già ampiamente modificata in epoca rinascimentale, ma il sopraggiungere di gravi problemi statici, spinsero ad affidare il secondo incarico all'architetto Tommaso De Marchis. I lavori nella basilica si dilungarono molto più del previsto e dalla decisione iniziale di procedere con un restauro conservativo dell'architettura si passò, nel corso del tempo, ad una quasi totale ricostruzione. Tramite la fitta corrispondenza e i documenti del cardinale Querini, generoso finanziatore dell'impresa, rintracciati da Mario Bevilacqua, è possibile ripercorrere le vicende costruttive dell'edificio: le prime carte portano la data del 1743; intorno al 1745 i lavori della zona presbiteriale risultano per lo più conclusi, avviati quelli nella navata centrale e laterale con i nuovi sostegni e le nuove basi sotto le antiche colonne. In seguito a problemi statici nell'area del presbiterio appena conclusa, si decise di sospendere i lavori. Intanto il cardinale Revillas era morto nel 1746 e dopo un aspro contenzioso tra il capomastro e i monaci per le responsabilità dell'interruzione del cantiere era subentrato a seguire l'andamento della fabbrica lo stesso Querini, prima della nomina di un nuovo cardinale nella persona di Felice Nerini, suo acerrimo oppositore. Ricordo come il Nolli avesse progettato un rifacimento radicale dell'area presbiteriale, con la costruzione di un nuovo arco trionfale, volta cupoliforme e catino absidale, ma che il progetto realizzato poi dal De Marchis presentava ambizioni molto più modeste<sup>282</sup>.

L'interno conserva l'ingombro spaziale della chiesa originale<sup>283</sup>, con l'impianto basilicale a tre navate e si caratterizza per l'ordine gigante di paraste composite. Al posto delle sedici

---

<sup>281</sup> Sulla figura del Nolli in particolare e l'ambiente culturale del Settecento romano si veda il catalogo della recente mostra: *Nolli, Vasi, Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna. Rappresentare e Conoscere la Metropoli dei Lumi* (Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 27 novembre 2004-7 febbraio 2005), catalogo della mostra, a cura di M. Bevilacqua, Roma, 2004.

<sup>282</sup> Per i cambiamenti apportati al primo progetto Revillas-Nolli dal De Marchis si veda M. Bevilacqua, *Mecenatismo*, op. cit., pp. 107-109.

<sup>283</sup> Per avere un'idea dell'architettura della basilica medievale prima dei restauri è utile confrontare due disegni conservati all'Albertina di Vienna (Graphische Sammlung Albertina, Osterreichische National Bibliothek

colonne di spoglio della basilica medievale sono posti pilastri articolati da paraste binate poggianti su una base unica, mentre le navate laterali sono vivacizzate da pilastri con un'articolazione di paraste ioniche ribattute (fig. 189). L'attuale *facies* della basilica dei S.S. Bonifacio e Alessio mostra l'apporto di personalità diverse: la zona presbiteriale l'impostazione di restauro di Revillas-Nolli, con i grandi pilastri ad L che aggettano verso la navata, l'abside con catino, la pseudo cupola, l'ordine di paraste che viene poi esteso a tutte e tre le navate e nei due grandi pilastri che dividono la navata dalla crociera, mentre il completamento del progetto lascia intravedere la mano del De Marchis che elimina le antiche colonne, esegue una nuova copertura a volta al posto di quella a capriate e decora con maggior ricchezza decorativa le navatelle laterali (fig. 190).

Il restauro del monastero di Sant'Alessio rientra in una serie di rifacimenti progettati dal cardinale Querini a Roma, che si distinguono per la forte valenza programmatica; non sono mossi soltanto dalla concreta necessità di ristrutturazioni, ma da complesse ragioni spirituali e intellettuali dettate dalla riflessione storico-antiquaria: rientrano nel novero delle imprese queriniane il restauro della basilica di S. Marco, di Santa Prassede e di San Gregorio al Celio. Il cantiere di restauro del monastero aventinense si connota in maniera più decisa degli altri, perché «si arriva alla totale obliterazione dell'antica struttura pur nel rispetto delle murature esterne» ed ha un carattere fortemente classico, dove «prevalgono soluzioni sensibili alle tendenze della cultura ufficiale che proprio in quegli anni favoriva con insistenza le riprese neo-cinquecentesche»<sup>284</sup>.

I lavori di ristrutturazione vennero seguiti con estrema attenzione dal cardinale Nerini, che realizzò un volume assai documentato sulla storia del monastero, ripercorrendone le vicende dalle origini fino alla ricostruzione. Come abbiamo già accennato nelle pagine precedenti, Nerini poteva disporre di un ingente patrimonio archivistico che si trovava ancora nel monastero e che venne utilizzato e riportato per documentare le varie fasi storiche del cenobio. Ma la cripta, cuore dell'edificio medievale, rimane sempre sullo sfondo nei documenti e nelle carte.

Felice Nerini fu abate generale dei Girolamini dal 1752 e costituì negli anni '50 e '60 un vivace cenacolo culturale a Sant'Alessio, riorganizzando il museo scientifico allestito da Revillas, promovendo decorazioni ad affresco in diversi luoghi del convento con monumenti

---

551051-L41 Neu Mag, Vienna) dove si può vedere la facciata originale, preceduta da un portico, occupata da una grande finestra termale al centro e un timpano ampio quanto l'intero fabbricato (cfr. *La storia e il restauro del complesso conventuale dei SS. Bonifacio e Alessio*, op. cit., fig. 66).

<sup>284</sup> P. Portoghesi, *Roma barocca*, Roma-Bari, 1978, p. 438.

antichi, carte geografiche, piante di edifici e la biblioteca dove una complessa *Allegoria del Progresso che scaccia, con la luce di verità e civiltà, le tenebre dell'ignoranza e i fantasmi della menzogna e dell'errore* campeggia sulla volta ad esemplare le intenzioni programmatiche del religioso. L'abate era un uomo assai colto e con una forte propensione allo studio delle scienze: lettore di Newton, matematico, naturalista, storico e antiquario, in contatto con celebri personaggi del suo tempo, l'Algarotti a Bologna, il Muratori, il Bianchini, il Lami e il Bandini, a dimostrare i più svariati interessi.

Il restauro di sant'Alessio diviene così la sede per mettere in pratica le riflessioni architettoniche che circolavano negli ambienti romani a metà Settecento, un ritorno al linguaggio rinascimentale ed al rigore vitruviano. D'altra parte l'atteggiamento di Nerini nei confronti delle testimonianze antiche della basilica e del monastero è quella del recupero filologico dei documenti, della catalogazione dei reperti medievali, siano essi frammenti scultorei, mosaici tardoantichi o cosmateschi. Nerini era particolarmente legato al gruppo romano filogiansenista di Giovanni Gaetano Bottari e Domenico Passionei<sup>285</sup>. Il fiorentino Bottari, fine filologo e letterato, fu anche un appassionato di arte medievale e moderna e di archeologia sacra: sua una nuova edizione della *Roma sotterranea* di Antonio Bosio, eseguita su commissione di Clemente XII. Nerini condivideva molte delle idee artistiche del Bottari e la redazione della sua monografia del monastero si inserisce in un filone di studi assai praticato al tempo: gli antiquari autori delle opere storiche sui monumenti restaurati erano spesso gli stessi religiosi abati o ecclesiastici responsabili dei cantieri di restauro nelle proprie

---

<sup>285</sup> G. Pignatelli, A. Petrucci, s. v. *Giovanni Gaetano Bottari*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, 1971, pp. 409-18. Per Domenico Passionei si legga il recente contributo di A. Serrai, *Domenico Passionei e la sua biblioteca*, Milano, 2004 oltre alle fondamentali *Memorie* raccolte da Pierluigi Galletti, *Memorie per servire alla storia della vita del Cardinale Domenico Passionei, Segretario de' Brevi e Bibliotecario della S. Sede Apostolica*, Roma, 1762 e al contributo di A. Caracciolo, *Domenico Passionei tra Roma e la Repubblica delle Lettere*, Roma, 1968.

L'attività di studioso e critico d'arte del Bottari si può distinguere in due fasi: la prima, durata sino al 1735 si caratterizza per la natura critico-estetica con la riedizione del *Riposo* del Borghini (Firenze, 1730) e i *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, edite a Lucca nel 1754, ma redatti almeno venti anni prima. In esse traspare una forte preoccupazione per la salvaguardia delle opere d'arte antiche, comprese in un periodo che va dai quattrocentisti ai Carracci. La seconda fase, legata al periodo romano, è mossa invece da interessi euristico-antiquari e dalla ricerca del valore e dell'autenticità della fonte. Fu un infaticabile editore di fonti di storia dell'arte, di repertori figurati, di raccolte di documenti ed eseguì opere assai importanti: *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma* (Roma, 1737-1754), la monumentale raccolta illustrante le opere del Museo Capitolino (I-III, Roma, 1741-1755) ed infine la celebre *Raccolta di lettere sulla pittura scultura e architettura scritte da piu' celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII* (I-VII, Roma, 1757-1773).

chiese. Così Filippo Rondinini per San Clemente nel 1707; Giovanni Maria Crescimbeni per San Giovanni a Porta Latina nel 1716 e nel 1719 per S. Maria in Cosmedin; Giovanni Marangoni nel 1747 per la cappella di San Lorenzo nel Patriarcio Lateranense<sup>286</sup> e Felice Maria Nerini per il monastero dei S.S Bonifacio e Alessio nel 1752.

Si legge nell'Introduzione al *De Templo et Cenobio SS. Bonifacii et Alexii*: «Dolebas enim, vehementerque angebaris, quam videres Templum Romanum, antiquissima religione praeditum, Romanorum Civium Sanctissimorum memoria consecratum, jam vetustate corruptum, vix non jacere in solitudine et squallore; et non Romanus quum esses, tamen voluntarius Romanae pietatis patronus ac defensor, in tanta licet oppugnatione rerum maximarum, ut aliena respicere vix possis, inaudito liberalitatis exemplo, infinito sumptu, Templum ipsum restituendum curas, atque ita restituendum, ut propter novum aedificii splendorem, illa ipsa Templi senectus ac prope ruina optanda nobis propemodum atque expetenda visse videatur»<sup>287</sup> a dimostrare la passione per l'antichità e la deprecabile tendenza alla distruzione delle tracce del passato in un'opera di restauro.

Il testo dell'abate Nerini è un corposo volume di circa seicento pagine, articolato in ventidue capitoli che ripercorrono la storia del cenobio dalla fondazione fino al passaggio ai monaci gerosolimitani nel 1426 (*Templi et Coenobii situs; Initia Templi S. Bonifacii Martyris; Coenobii initia et Euphemiani Senatoris Donatio*) e che descrivono le trasformazioni architettoniche avvenute nel corso dei secoli (*Templi et Coenobii status Saeculo VIII; Coenobii ampliatio Saeculo IX. Eiusdem descriptio; Coenobii ampliatio Saeculo X. Et Abbatiae Institutio*). Ampio spazio è dato ai personaggi illustri che vi hanno soggiornato e agli abati e religiosi che hanno amministrato il cenobio, le cui vite sono ripercorse attraverso i documenti accuratamente vagliati dal Nerini secolo per secolo. Così, mentre il IX capitolo dal titolo *Coenobii Abbates et Viri Illustres Saeculo X* comprende i profili di figure come Sergio Damasceno, l'abate Leone, Sant'Adalberto, S. Gaudenzio, Padre Nilo e Giovanni Canepario,

---

<sup>286</sup> S. Pasquali, *Il Pantheon. Architettura e antiquaria nel Settecento a Roma*, Modena, 1996, pp. 32-33.

<sup>287</sup> Nerini, *De templo et coenobio*, op. cit., pp. IX-X. Cfr. Prefazione, Tomo III, p. 5: «Antichi, comuni, ed universali sono i lamenti, che tutti gli eruditi, e gli amanti delle Antichità vanno facendo, e di cui ne son pieni mille libri, per la perdita veramente deplorabile, che da tanti secoli addietro fino a' giorni presenti si è fatta, e si fa delle antiche memorie, e de' più eccellenti lavori, e artifizi, che a noi abbiamo tralasciatigli antichi Greci maestri sì in fabbriche, e in ornamenti: e sì in pitture, e sculture, in cammei, ed in intagli, in medaglie, ed in iscrizioni, ed in altri sì fatti tesori, che gran ricchezza contenevano d'erudizione, e grande eccellenza per la perfezione delle belle arti. La colpa di questo detestabile malore si attribuisce giustamente alla imperizia, e alla barbarie degli uomini, e altresì alla loro ingordigia, o somma negligenza, più che alla luna età divoratrice, e distruttrice di tutte le mortali cose, la quale pure avrebbe perdonato a quelle moli, quas dissolvere ne specula quidam possint, come avverti Plinio 36, cap. 13».

il capitolo X raccoglie i nomi degli abati e uomini illustri dell'XI secolo, il monaco Bonifacio, il beato Meinverco, l'abate Pietro e l'abate Gebizone<sup>288</sup>. Il capitolo XI inventaria puntigliosamente gli abati che si sono succeduti nel XII e XIII secolo fino alla figura di papa Onorio III, che riveste un'importanza particolare per la storia del cenobio. Sotto il suo pontificato, infatti, vengono recuperati i corpi dei S.S. Bonifacio ed Alessio, viene consacrato l'altare nella cripta e deposte le reliquie recuperate; un diploma conferma, infine, i beni in possesso del monastero.

La cultura erudita dell'autore si manifesta in due capitoli specifici sugli epitaffi antichi e le iscrizioni profane ancora reperibili nel monastero (*Jacentium in Alexiano Templo Epitaphia, quae supersunt*; e *Inscriptiones profanae*), mentre una lunga appendice raccoglie le trascrizioni dei più importanti documenti di cui si fa menzione nel testo (*Appendix Actorum Veterum Alexiani Coenobii*). Una serie di tredici incisioni documenta con estrema precisione la pianta del monastero, l'assetto della basilica prima degli interventi settecenteschi, la pianta della cripta, l'antica immagine della Vergine che la tradizione vuole sia l'icona venerata da Alessio ad Edessa, il sepolcro marmoreo di Pietro Savelli.

La descrizione della basilica, con gli annessi restauri, comprende anche qualche laconico appunto sulla cripta, cuore del nostro problema: [...] *prope Ciborium descendebatur hinc inde in subterraneum Sacellum, quod Confessionem vocant, cujus ichnographiam exhibet Tab. VI*<sup>289</sup>. La pianta fornita nel testo presenta piccole discrepanze con la situazione attuale, il che conferma l'avvenuta modifica in seguito al restauro da lui patrocinato (fig. 191). L'altare al di sotto del ciborio nel rilievo settecentesco ha un decorazione che oggi non esiste più; la mancata presenza delle lastre marmoree di seduta del seggio episcopale, è forse segno di un assemblaggio tardivo, per ultimo, i gradini del sacello sono disegnati arretrati e non aggettanti come nella situazione odierna. A noi interessa soffermarci proprio su quest'ultimo punto perché, come vedremo, il sacello che si trova all'interno della cripta, interamente decorato da pitture, è stato attribuito al diretto intervento del Nerini, che lo avrebbe fatto eseguire *ex novo* alla fine del Settecento.

Nerini, dunque, dota il monastero di una storia monumentale a cui affidare il bagaglio di conoscenze erudite e la descrizione delle opere di cui è stato testimone, nello spirito del

---

<sup>288</sup> I. Scaravelli, *Gebizone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 52, Catanzaro, 1999, pp. 795-798. Fu abate del monastero almeno nel 1072 quando sottoscrive un documento in favore del monastero. È da identificare, probabilmente, con l'omonimo vescovo di Cesena che appare alla fine dell'XI secolo e forse anche con il Gebizone che fu priore dell'eremo di San Giovanni "inter ambas paras" presso Bagno di Romagna, sull'Appennino tosco-romagnolo.

<sup>289</sup> F. Nerini, *De templo et coenobio*, op. cit., 58.

Bottari di cui condivideva gli ideali artistici. Quest'ultimo, nella prefazione alla ristampa di *Il Riposo* di Vincenzo Borghini, cui abbiamo prima accennato, esplicita la propria posizione di acuto conservatore di opere d'arte, contro i rifacimenti e le distruzioni a cui erano sottoposte le antiche pitture<sup>290</sup>. Difficile pensare che Nerini dissentisse dal collega e amico fiorentino, col quale condivideva la frequentazione dell'Accademia dei Quiriti, dove si riunivano i più eminenti intellettuali legati alla cerchia dei Corsini e fosse arrivato a progettare la costruzione di un sacello, intorno ad un luogo di culto più antico, con la realizzazione di pitture in stile. Oltretutto quale tipologia stilistica sarebbe stata individuata come rispondente al Medioevo da ricostruire in San Bonifacio e Alessio? Non si era in grado di distinguere lo stile di un'opera di pittura medievale, l'interesse era di documentarne l'esistenza, il suo valore storico e di testimonianza di cultura religiosa<sup>291</sup>.

La prima metà del Settecento è un periodo di transizione in cui si assiste al declino dell'erudizione sacra e all'inizio del processo di razionalizzazione a fini laici della conoscenza storiografica, portato a compimento, nella sua forma più alta, da personaggi come Ludovico Antonio Muratori, massimo erede della tradizione inaugurata da Mabillon. Ma se Nerini non può essere stato il promotore di una restituzione medievale di tal fatta, così anche l'ipotesi, avanzata nella monografia sul monastero curato dalla Soprintendenza<sup>292</sup>, che il sacello sia stato realizzato non nella campagna di restauri voluta dall'abate Diego Revillas, bensì nel precedente rifacimento cinquecentesco, negli anni in cui il cardinale Gonzaga, titolare di Sant'Alessio dal 1578 al 1591, fece costruire il nuovo ciborio dell'altare maggiore non può essere sostenuta. Il sacello, secondo quest'ipotesi, non venne decorato al momento della sua costruzione con pitture, ma da una semplice intonacatura rossa e solo in un secondo momento, al subentrare del cardinale Ottavio Paravicino (1592-1611), avrebbe ricevuto l'attuale impianto iconografico. Al prelado, che durante la sua nunziatura in Svizzera aveva fatto

---

<sup>290</sup> La citazione è riportata da G. Previtali, *La fortuna dei Primitivi. Dal Vasari ai Neoclassici*, con una nota introduttiva di E. Castelnuovo, Torino, 1989, (I ed. 1964), pp. 67-80, in part. p. 68: «Del vedere poi quante pitture e quanti belli artifizii di somigliante natura sieno o per trascuraggine miseramente perduti, o per una goffa e non mai abbastanza deplorabile barbarie, andati in perdizione...si vorrebbe pur una volta alla perfine imparare a non mettere cotanto in non cale l'antiche pitture, come tutt'ora si fa; essendovi appena fabbrica veruna, che nell'innalzarla non abbia mandato a terra qualche bella pittura, la quale per essere antica non è da' moderni stimata...»; si ricordi anche U. Procacci, *Di uno scritto di Giovanni Bottari sulla conservazione e il restauro delle opere d'arte*, in «Rivista d'arte», XXX, 1955, pp. 229-249.

<sup>291</sup> B. Agosti, *Collezionismo*, op. cit., p. 17: «Anche quello che passa per il restauro più storicizzante e filologico della Roma post-tridentina, quello del 1597 della chiesa dei santi Nereo e Achilleo, è in realtà lontanissimo da un approccio critico all'arte dei secoli bassi».

<sup>292</sup> *Infra*, nota 47.

costruire importanti complessi monastici, è attribuito, senza prove documentarie, un parziale rifacimento della cripta. Molto amico di Cesare Baronio e quindi partecipe della scoperta delle pitture catacombali che venivano in quegli anni riportate alla luce, Ottavio Paravicino avrebbe tratto da questo clima culturale l'ispirazione per dettare le immagini del sacello. Ma personaggi come il Baronio si prodigarono nel tentativo di documentare la pittura sacra paleocristiana in funzione anti-protestante, per dimostrare in primo luogo la veridicità della propria fede, andando a ricercare le testimonianze più antiche nelle catacombe e nelle basiliche paleocristiane. Questi fu uno dei principali esponenti di quell'erudizione sacra che ha permesso ad opere il cui valore artistico non era riconosciuto, di salvaguardarsi o almeno di essere documentate prima della loro distruzione attraverso accurati disegni<sup>293</sup>. Niente di più lontano da tale atteggiamento culturale che la creazione ex-novo di un'opera medievale, in un monumento come il cenobio di San Bonifacio ed Alessio che non necessitava per nessuna ragione politica di una simile apologia cristiana. Oltretutto la tecnica pittorica contraddice, come vedremo, una datazione cinquecentesca ed è impensabile un livello di falsificazione così alto da riprodurre la tipologia materica medievale. In più tutte le pareti della cripta vennero decorate alla fine del Cinquecento con una decorazione ad affresco di santi e sante che si dispiegano in successione continua e che vennero eseguiti da un pittore rinascimentale di cui non conosciamo il nome. Non c'è ragione di dover ipotizzare una dicotomia così profonda nella campagna decorativa della cripta. Secondo l'ipotesi della "falsificazione", il

---

<sup>293</sup> «Ma se questa acerba e perenne rovina di tante belle cose si dee a buona equità deplorare, molto più per mio avviso è da compiangersi a calde lacrime qualor si vegga rivolta al disfacimento, e all'annichilamento delle sacre antiche memorie cristiane; le quali, se non era bastante salvarle la tanta erudizione, che in se contenevano, e che inalzava una splendida, e rilucente face per illustrare li scritti de' Padri, de' Concili, e degli scrittori ecclesiastici, e per farci lume, e additarci i vecchi usi, e i consagrati riti di santa Chiesa; almeno le doveva conservare quella venerazione, e quel rispetto, che tirano a se, da chi professa la fede di Gesù Cristo, le memorie de' primi Fedeli, che componevano la Chiesa di Dio in que' beati tempi». La bibliografia sull'autore è molto vasta: rimando, in questa sede, ai saggi raccolti in *Baronio e l'arte*, atti del convegno internazionale di studi (Sora, 10-13 ottobre 1984), Centro di Studi Sorani "Vincenzo Patriarca", a cura di R. De Maio e A. Borromeo, Sora, 1985 e per una sintesi di questi anni romani B. Agosti, *Collezionismo*, op. cit., pp. 9-51.

Si veda anche: J. Osborne, *The Christian Tradition in sixteenth- and seventeenth- century Rome*, in *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo* (series A-Antiquities and Architecture) part 2 Early Christian and Medieval Antiquities – Mosaics and wall paintings in Roman Churches, by J. Osborne and A. Claridge, London, 1996, pp. 43-52; A. Claridge, *Archaeologies, antiquaries and the "memorie" of sixteenth and seventeenth century Rome*, in *Archives and Excavations. Essays on the History of Archaeological excavations in Rome and southern Italy from the Renaissance to the nineteenth century*, ed. by Ilaria Bignamini, (14 Archeological Monographs of The British School at Rome), Roma, 2004, pp. 33-53 e di I. Herklotz, *Excavations, collectors and scholars in seventeenth – century Rome*, in *ibidem*, pp. 55-88.

committente, sia che fosse l'abate Nerini che il suo predecessore cardinale Paravicino, avrebbe fatto decorare in stile moderno le pareti della cripta e costruito un sacello su pilastri in falso stile medievale. Possiamo solo concordare sul fatto che, con buona probabilità, alcune parti del sacello vennero ridecorate, perché ormai deteriorate, come negli archi sud e nord. Ma ad eccezione di alcune "riscritture" l'impianto iconografico del sacello è di origine medievale, e a mio avviso, collocabile nella prima metà del XII secolo.



**La cripta e il sacello dei S.S. Bonifacio e Alessio: difesa dell'autenticità di un'opera  
medievale**

Il sacello della chiesa si trova al di sotto della zona presbiteriale, unica sopravvivenza architettonica dell'antica fondazione alto medievale, per il resto completamente modificata dalla fine del XVI secolo in avanti. Le due scale di accesso, trasformate durante i restauri barocchi, non hanno compromesso sostanzialmente la planimetria della cripta che si presenta nella sua veste medievale, almeno nel sistema di copertura. Ne sono segno inequivocabile le piccole otto colonne dai capitelli tronco – conici che reggono archi passanti, un sistema a volte che dimostra l'arcaicità della costruzione (fig. 191, 192b). La cripta ad oratorio ha subito numerosi rifacimenti, ma presenta ancora degli elementi che permettono di collocarne l'edificazione tra l'XI e il XII secolo. Oltre agli archi passanti, ne sono una prova la nicchia sul muro est con la raffigurazione della *Madonna col bambino* e un sacello che si trova addossato allo stesso muro (fig. 194a, 194b, 196). All'opposto, sono evidenti segni di modifica dell'impianto originario, l'apertura di tre grandi finestre nell'abside, l'inserimento di una seduta in pietra che corre per tutto il perimetro della cripta e la decorazione settecentesca delle pareti con raffigurazioni di santi. Un disegno molto dettagliato della pianta della cripta ci è fornito dal testo di Felice Nerini<sup>294</sup>, che rappresenta una situazione architettonica settecentesca, posteriore agli ultimi restauri del Nolli, di straordinaria aderenza alla struttura attuale, come ha dimostrato il confronto con il rilievo eseguito nell'ultima campagna di restauro (fig. 191).

Il livello pavimentale è stato rialzato e non si conservano tracce del pavimento originale. Quello che però colpisce a prima vista il visitatore che scende le scale per recarsi nella cripta è una situazione non convenzionale di sistemazione dello spazio liturgico. L'abside, verso cui subito si dirige lo sguardo, è occupata da un sedile in pietra – frutto di un assemblaggio tardivo (fig. 192a) – composto di pezzi di scultura altomedievale con decorazione aniconica, forse appartenenti ad un antico ciborio o ad una *pergula*<sup>295</sup>. Sul lato opposto della seduta appare invece un sacello a pianta quadrata composto da quattro pilastri che reggono una volta a crociera. Il ciborio reca anch'esso le tracce di modifiche posteriori, come l'inserimento di due balaustre sagomate in marmo che chiudono i passaggi laterali e un altare in marmo retto

---

<sup>294</sup> F. Nerini, *De Templo*, op. cit., p. 220.

<sup>295</sup> *Corpus della scultura altomedievale, La diocesi di Roma*, op. cit., pp. 66-69 dove l'autrice sottolinea la disorganicità degli elementi iconografici disposti «senza creare euritmiche cadenze», probabile indice di un'arcaicità della scultura, forse precedente il IX secolo e da connettere con il pontificato di Leone III (795-816), più volte implicato nella storia del monastero.

da una colonna isolata. Esso è addossato al lato orientale della cripta in corrispondenza di una piccola abside più antica, quasi a proteggerne la conservazione. Segno di un interramento del piano di calpestio originale è la posizione stessa della piccola abside che appare troppo bassa per il riguardante. Il sacello è decorato in ogni sua parte con pitture ad affresco, secondo un programma iconografico ben definito, in parte piuttosto convenzionale, ma non privo di scelte singolari (fig. 192, 193, 198). Sulla volta è rappresentato l'*Agnello* circondato dai simboli degli *evangelisti*, mentre i pilastri che reggono la volta contengono raffigurazioni di santi sia nella parte interna che nella parte esterna (fig. 230). A destra dell'abside nella parte esterna sud del sacello si è subito colpiti dalla rappresentazione di due religiosi tonsurati che si volgono entrambi verso il clipeo con il busto di Cristo posto al centro dell'arco, adorato da una coppia di angeli (fig. 200). I due religiosi sono raffigurati come viventi, come mostra l'aureola quadrata che li contraddistingue e indossano vesti riccamente decorate. La figura di destra offre un modellino della chiesa (fig. 202), mentre quella di sinistra con una mano regge il bastone vescovile, e con l'altra mostra una pergamena (fig. 201).

Dalla parte nord due santi si stagliano in posizione frontale nella parte alta del pilastro, mentre in basso, dove la raffigurazione proseguiva, non si conservano tracce di pittura (fig. 208, 209, 210). Al di sopra è dipinta un'*Etimasia* – un trono vuoto sormontato da una croce e una colomba – verso cui si piegano sottili alberelli che paiono palme (fig. 213). La parte frontale del sacello che guarda verso il trono ha un'apertura al centro dell'arco, senza dubbio atta a conservare reliquie<sup>296</sup>, con a destra e a sinistra due clipei con la raffigurazione di San Pietro e di San Paolo (fig. 228).

Anche i pilastri interni risultano riccamente decorati. A destra dell'absidiola – dove si trova una rappresentazione della *Madonna col Bambino* con i santi Bonifacio e Alessio, attestato da una lunga tradizione e dalla calligrafica riproduzione di Nerini (fig. 195-197)<sup>297</sup> – in un riquadro che occupa quasi tutta l'altezza del pilastro, un santo si erge in posizione stante vestito di una lunga tunica bianca e di uno scapolare, un corto manto color marrone sopra le spalle da cui pende una fascia blu sul davanti (fig. 214). Di fronte, un riquadro delle stesse dimensioni contiene l'immagine di un santo vescovo vestito di un lungo pallio, con il pastorale in una mano e un libro nell'altra (fig. 220). L'interno degli altri pilastri è lasciato

---

<sup>296</sup> Chi si reca nella basilica troverà un teschio nella *finestrella*, forse appartenente ad uno dei santi venerati nella basilica, ritrovato all'interno della camera vuota e li collocato dopo il recente restauro.

<sup>297</sup> Nerini, *De templo*, op. cit., p. 221, tav. VII.

libero da figure, ma vi si trova una rappresentazione stilizzata di una decorazione in *opus sectile* marmoreo<sup>298</sup> (fig. 217).

Il sacello si presenta dunque con un programma iconografico tradizionale per la disposizione di figure di santi e vescovi in posizione stante, ma si distingue per la sua forma architettonica e la collocazione all'interno della cripta. Per questo motivo, oltre che per la difficoltà di definirne l'origine e la cronologia, uno dei monumenti più interessanti della Roma medievale è stato spesso dimenticato e trascurato dalla critica, fino a dubitare della sua stessa autenticità. A tale conclusione è giunto un restauro decennale del complesso dei Santi Bonifacio e Alessio, condotto dalla Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Roma, che ha interessato anche la cripta e il sacello e ha visto confluire in un volume i risultati acquisiti<sup>299</sup>. Pur senza dichiararlo apertamente, lo studio avvalora l'ipotesi che le pitture siano dei falsi seicenteschi, eseguiti dopo il rifacimento tardo cinquecentesco che ha interessato tutta la basilica. Quattro sondaggi compiuti sul sacello hanno evidenziato alcune anomalie tali da indurre a considerare i pilastri che lo compongono posteriori all'epoca medievale, senza meglio precisarne l'ambito cronologico. Di conseguenza le pitture che decorano i pilastri devono essere senza dubbio "moderne".

Anche se le ragioni tecniche che hanno condotto i restauratori a una simile affermazione sono di per sé ragionevoli, l'interpretazione dei dati non è a mio avviso corretta e le osservazioni che seguono sono il tentativo di rispondere a tale conclusione. L'argomento principale che è emerso dai sondaggi è il differente livello di calpestio dell'area dell'absidiola da quello dei pilastri: mentre il primo era posto originariamente a due metri sotto l'attuale pavimento della cripta, i saggi alla base del pilastro esterno ovest hanno rivelato una profondità pari soltanto a 5 cm al di sotto del piano di calpestio odierno. Tale indagine ha confermato la supposizione secondo la quale la struttura dell'absidiola risulterebbe più antica del sacello stesso. Pur condividendo l'ipotesi che la piccola abside sia precedente il sacello e che quest'ultimo sia stato eretto in questa posizione proprio per proteggere il più antico luogo di culto, la differenza del piano di calpestio non mi sembra elemento discriminante per stabilire l'autenticità o meno del sacello. Anche il rilevare nel pilastro l'omogeneità di misura e di colore dei mattoni di per sé non è prova sufficiente di modernità della struttura, dal momento che parti del pilastro potrebbero essere state rifatte in epoca posteriore per sostituire parti

---

<sup>298</sup> L'*opus sectile* presente in S. Alessio richiama illustri precedenti antichi, come la decorazione marmorea con dischi in profido del battistero neoniano del Duomo di Ravenna (V secolo), oltre a numerosi esempi romani.

<sup>299</sup> Il titolo del volume è *La storia e il restauro del complesso conventuale dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino*, a cura di Oliva Muratore – Maria Richiello, Roma, 2004.

danneggiate. Inoltre il sondaggio alla base del pilastro a destra dell'absidiola che ha rivelato la stessa tecnica del pilastro ovest, in *opus lateritium*, avrebbe dovuto proseguire più in profondità per verificare l'altezza del piano di calpestio.

Segno di un interrimento del piano di calpestio originale è la posizione stessa della piccola abside che appare troppo bassa per il riguardante. Per come si presenta attualmente la cripta, il luogo di culto più importante è identificato subito da chi scende nel sotterraneo nell'area occupata dal sacello e non nell'abside con il trono (fig. 192a). Tale situazione, secondo i restauratori, sembra trovare una spiegazione nella possibile variazione di orientamento della cripta il cui accesso doveva trovarsi posizionato in senso opposto, dove oggi si trova il seggio episcopale. Solo in un secondo momento, con il probabile cambiamento di funzione e di trasformazione da oratorio in cripta della basilica superiore, si trovò ad essere in posizione *secondaria*<sup>300</sup>.

Un altro sondaggio ha interessato la parete di ingresso, nel punto di congiunzione tra il pilastro a sinistra dell'absidiola e la parete su cui appoggia il pilastro. Il saggio è stato effettuato in alto in corrispondenza della base dell'ordine della lesena angolare in stucco, addossata al muro nel punto in cui il sacello aderisce al muro stesso. Con la rimozione di parte del pilastro angolare, è emersa la muratura in opera laterizia del muro perimetrale e del pilastro del sacello che presenta un'intonacatura rossa nascosta dalla lesena angolare posteriore. In questo caso il restauratore lascia spazio a due interpretazioni diverse: in un caso ipotizza che il muro perimetrale della cripta e il sacello siano stati realizzati nella stessa epoca, nell'area di una più antica cripta con absidiola, nell'altro che nel momento della costruzione del pilastro sia stato riparato parte del muro su cui poggia.

Un ultimo rilevamento si è concentrato sulla *fenestrella* del sacello, chiusa con calcestruzzo, ma riaperta per analizzare la struttura di copertura. Questa è risultata essere una volta in camera a canne<sup>301</sup>, appesa alla struttura del pavimento della chiesa e pertanto non elemento

---

<sup>300</sup> Il rinvenimento di terreno al di sotto del pavimento della piccola abside ha fatto ipotizzare che questa fosse stata esposta all'esterno e di conseguenza che avesse fatto parte di un oratorio precedente alla costruzione della basilica. Non esistono però notizie di tale ipotetico primo luogo di culto.

<sup>301</sup> Un sondaggio nella volta del sacello, tramite l'apertura della *fenestrella confessionis*, ne ha riconosciuto l'appartenenza ad una tipologia definibile come volta in camera a canne. Questo tipo di volta non appartiene di norma all'età medievale (J. Von Egle, *Baustil- und Bauformenlehre in Abbildungen mit Texterläuterungen: drei Bände systematischer Abbildungen nebst kurzen Erläuterungen als Stoff für den Unterricht und für Übungen an technischen Schulen sowie zum Selbststudium*, bearb. von J. von Egle, [Nachdr. der Ausg.], Hannover, 1905; *Altchristliche und romanische Baukunst*, vol. II, 1996<sup>2</sup>), ma si incontra piuttosto tardi, a partire dalla fine del Rinascimento. Occorre mantenere però, una posizione molto cauta rispetto a tale acquisizione, perché bisogna

strutturale per la cripta. Il ritrovamento di una intonacatura rossa del pilastro fa giungere alla discutibile conclusione che «il sacello presentava forse solo un'intonacatura rossa che si estendeva su tutta la superficie; successivamente fu invece decorato con i soggetti iconografici che ancora oggi si conservano»<sup>302</sup>. Pensare che nel medioevo un ciborio di tale importanza potesse essere soltanto intonacato di rosso e privo di ulteriori decorazioni mi pare una semplificazione troppo grossolana.

In realtà per arrivare ad un punto fermo sulla questione, che appare senza dubbio problematica, si sarebbero dovuto compiere sondaggi più accurati, arrivare in profondità sotto il pilastro con una sonda e non limitarsi a prenderne in considerazione solo la base. Ma anche con i dati in nostro possesso una conclusione che vede l'attuale sacello come il prodotto di un restauro avvenuto nel XVI secolo non può essere ritenuta valida. Vi si oppone in primo luogo l'analisi tecnica e stilistica delle pitture.

Quest'ultime si trovavano in un pessimo stato di conservazione e il restauro condotto nel biennio 2000-2001, a cura di Simona Magrelli e Sabina Carbonaro, ha cercato almeno in parte di porvi rimedio. La situazione conservativa non consente più un recupero soddisfacente in quanto dello strato pittorico originario non rimane oggi che una minima parte. Le pitture vennero completamente scialbate e poi malamente descialbate in un'epoca imprecisata, come mostrano i segni profondi del bisturi in molte parti della pellicola pittorica. Come spesso accade nei luoghi ipogei, gli affreschi soffrivano per un tasso di umidità estremamente elevato e numerose efflorescenze saline ricoprivano le pitture<sup>303</sup>. Tutta la superficie presentava numerose lacune, distacchi sia di profondità che superficiali, fenomeni di decoesione e sollevamenti. Anche la piccola abside si trovava in una difficile condizione conservativa dove molte delle intonacature di rifacimento debordavano sull'originale mentre altre erano perfino

---

essere chiari sulla definizione proposta per tale tipo di copertura, senza dimenticare che per il medioevo è difficile avere una casistica significativa, sia per la scarsità dei monumenti rimasti che presentano tali caratteristiche sia per la mancanza di indagini e sondaggi appropriate. È ben probabile che la volta abbia subito modifiche durante il rifacimento della cripta e la risistemazione della zona presbiteriale: proprio la zona della *fenestrella* è quella soggetta a maggiori modifiche nel corso del tempo, per via delle reliquie che vi dovevano trovare posto. I molti elementi discordanti tra loro non devono essere ignorati, ma la pittura che si trova al di sopra della volta – la cui qualità è meglio apprezzabile in immagini primo-novecentesche (J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken*, op. cit., II, p. 935, fig. 445) – è una prova indiretta di una cronologia alta. In attesa del reperimento di nuovi dati non è possibile spingersi oltre, ma si veda, più avanti, il confronto con la cripta della chiesa di S. Maria in Vescovio e del ciborio del Santuario sul Monte Tancia (*infra*, pp. 165-167).

<sup>302</sup> *La storia e il restauro*, op. cit., p. 139.

<sup>303</sup> Per un resoconto delle principali operazioni di restauro si legga S. Magrelli, *L'intervento di restauro in La storia e il restauro*, op. cit., pp. 161-164.

in sovrasquadro. Ma più di tutto pesano i rifacimenti e le ridipinture che i restauri precedenti hanno realizzato e che, anche in questo intervento, si è deciso di mantenere per non compromettere la leggibilità dell'insieme. In effetti un restauro venne sicuramente realizzato negli anni Trenta – Quaranta del Novecento, secondo i dettami portati avanti dall'allora Soprintendente ai Monumenti del Lazio Antonio Muñoz in base ai quali il restauratore non doveva solo conservare l'esistente, ma cercare di ricostruire, anche sulla base di scarsi indizi, la pittura originale, alla ricerca di un'ipotetica «unità di stile». Già nel 1912 Muñoz testimonia di aver visto gli affreschi e di considerarli degni della massima attenzione: «Nella cripta di S. Alessio, specialmente nei pilastri che sono intorno all'altare esistono importanti pitture del X secolo con figure di santi [...] Parte dei dipinti era già visibile da molti anni, altra è stata di recente messa in luce, non per la caduta dell'intonaco [...] ma perché una mano inesperta ha raschiato la calce che li copriva»<sup>304</sup>. Ancora nel 1937 la situazione non era molto migliorata se in una lettera inviata al Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale Antichità e Belle Arti di Roma si parla della necessità di un imminente restauro: «Nella cripta dei SS. Bonifacio e Alessio sull'Aventino, esistono affreschi altamente interessanti, in stato di sì avanzato deterioramento da rendere assolutamente necessario ed urgente il loro restauro [...] Questa proposta venne già fatta da questa Soprintendenza nel settembre 1935 ed essendo oggi peggiorate le condizioni degli affreschi prego codesto On. Ministero di voler autorizzare la spesa che dovrà gravare sulla dotazione del Cap. 133 a disposizione di questo ufficio». Anche da queste brevi indicazioni emerge un forte interessamento del Muñoz agli affreschi del sacello di cui aveva intuito l'importanza e l'antichità. Lo stesso Toesca, che aveva visitato il sacello e conosceva le pitture, parlando degli affreschi li aveva definiti "evanescenti", ma non aveva mancato, da quell'ineccepibile conoscitore qual era, di riconoscerne la qualità e l'autenticità<sup>305</sup>.

Esistono altri elementi addotti dai restauratori come prova di una realizzazione del sacello in epoca moderna, oltre la differenza del piano di calpestio tra la piccola abside e il ciborio. Il primo è il riconoscere una perfetta corrispondenza tra la posizione dei pilastri del sacello della cripta e quelli del ciborio della chiesa superiore realizzato nel 1587, il che può far pensare a

---

<sup>304</sup> Relazione scritta conservata presso l'Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Ambientali di Roma, vedi Claudia Viggiani, *La cripta. Studio storico*, in *La storia e il restauro*, op. cit., p. 160.

<sup>305</sup> P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, Torino, 1927, II, p. 972: «gli stinti affreschi del sacello della cripta di S. Alessio sull'Aventino si potrebbero credere di molto anteriori al Dugento, derivando dalla maniera del pittore di San Clemente non soltanto le incorniciature di minio e la fattura, tra lineare e plastica, ma fin lo sciolto atteggiamento d'angiolini adorante».

un'esecuzione coeva delle due architetture, piuttosto che ad una semplice coincidenza<sup>306</sup>; il secondo è la mancanza della menzione delle pitture del sacello, ad esclusione dell'affresco dell'abside con la rappresentazione della *Vergine col Bambino*, nel fondamentale testo sulla storia della basilica scritto dall'abate Nerini. Ma se l'abate scriveva alla metà del Settecento e non nomina gli affreschi del sacello dovremmo pensare che le pitture non c'erano ancora e che quindi furono realizzate tra la fine del Settecento e l'Ottocento in stile medievale, cosa inaccettabile sia perché alla fine dell'800 Munoz li definiva già in pessimo stato di conservazione sia per la totale impossibilità per un artista dell'Ottocento di produrre un falso di questo tipo.

L'analisi da me condotta giunge a considerazioni assai diverse. Se è pur vero che l'abate Nerini descrive accuratamente la cripta e la decorazione dell'absidiola sorvolando sul sacello, si può anche presumere che a quella data gli affreschi fossero già in un cattivo stato conservativo, tale da tralasciarne la menzione o che fossero addirittura scialbati. In nessun modo tale mancanza può essere considerata di per sé probante. Esistono numerosi motivi per considerare il sacello autentico; sulla sua datazione e sull'opinione degli studiosi discuteremo invece più avanti.

L'esame ravvicinato delle pitture con l'ausilio di una luce radente permette di individuare gli inequivocabili segni di lavoro di un cantiere medievale, non lasciando spazio ad ipotesi di esecuzione in epoca posteriore<sup>307</sup>. Con una certa facilità sono visibili, infatti, le pontate impiegate per realizzare gli affreschi. Nel caso del donatore col modellino della chiesa la giornata si interrompe a metà del manto, mentre la parte inferiore del pilastro risulta rifatta, come dimostra la data dipinta, oggi non più visibile, presente nelle foto degli anni Quaranta conservate alla Biblioteca Hertziana di Roma (fig. 202). Anche nel caso dell'abate a sinistra che tiene il cartiglio sono evidenti i segni della giornata, come nei due santi della parte opposta tagliati a metà da un nuovo intonaco. Le figure iconograficamente più rilevanti – i due committenti – conservano ormai nel volto soltanto il livello preparatorio di pittura, quello che potremmo definire il disegno (fig. 204, 206). A prima vista i visi sembrano interamente ritoccati, ma ad uno sguardo attento si capisce che i tratti che delineano gli occhi e la bocca appartengono allo strato di intonaco originale e non sono disegnati posteriormente, solo gli

---

<sup>306</sup> Ma potrebbe essere vero anche il contrario, cioè che il ciborio della basilica superiore sia stato eseguito in corrispondenza di quello inferiore, proprio per problemi statici nella zona dell'abside, che sono attestati dalla documentazione rintracciata dal Bevilacqua.

<sup>307</sup> Ringrazio il Prof. Giuseppe Basile dell'Istituto Centrale del Restauro, per la sua consulenza e l'aiuto che mi ha offerto in una fase già avanzata della ricerca. A lui devo parte delle considerazioni che seguono, scaturite durante un comune sopralluogo nella cripta nell'aprile del 2004.

angeli adoranti posti alla destra e alla sinistra del busto con il Cristo – ormai ridotti a livello di disegno preliminare – paiono mostrare tratti di rifacimento. Il segno che traccia il piccolo naso di profilo appare un manierismo quasi troppo accentuato per essere autentico, ma se si considera che sono caduti tutti gli strati di colore, compreso quello di preparazione, il disegno non apparirà così fuori contesto. Sicuramente l'abate a sinistra è molto più danneggiato di quello di destra, ci sono punti in cui l'intonaco è caduto o è stato abraso, zone in cui la superficie è stata graffiata ma il volto si presenta sempre come originale. Anche nella mano e nel collo si può vedere l'accurato disegno preparatorio. Perfino i tondi a finto porfido, pur ampiamente ritoccati, appartengono al progetto originario, solo nella zona laterale sono rifatti a causa dell'aggiunta della balaustra di marmo.

Un altro punto degno di nota a favore dell'antichità del sacello è l'analisi dell'intonaco: è spesso circa 5 cm, proprio come era solito in epoca medievale, mentre nel Cinquecento o nel Seicento si usava uno strato molto più sottile per risparmiare. Non è grezzo, ma all'opposto triato finemente con l'ausilio di spatole, come mostrano i segni lasciati sull'intonaco dagli strumenti. La superficie presenta inoltre numerose grappe di rame inserite per sorreggere l'intonaco degli affreschi (fig. 205). Quest'ultime sono segno di un restauro almeno settecentesco, di difficile comprensione se il sacello fosse stato eseguito solo un secolo prima. Inoltre il piccolo formato delle figure in rapporto allo spazio dei pilastri, alcuni "sbandamenti" di esecuzione, quali il Cristo nel clipeo decentrato e la decorazione della volta che non ha un andamento del tutto simmetrico, ma si adatta con qualche difficoltà alla superficie non omogenea della copertura, dimostrano l'arcaicità del sistema pittorico.

Esiste una sola figura che conserva ancora lo strato pittorico principale e persino qualche ritocco a secco, il santo sul pilastro interno vicino l'abside, su cui si sono più volte soffermati gli studiosi per ricavarne qualche indizio stilistico (fig. 215). Pur in una situazione conservativa critica, emerge un programma iconografico unitario di sicuro interesse, anche se di difficile decifrazione nei suoi nessi figurativi.



### La critica stilistica

L'analisi stilistica degli affreschi del sacello e la conseguente indicazione cronologica non è stata univoca per gli studiosi che se ne sono occupati. In effetti la storia critica del monumento non ha mai goduto di molta fortuna e solo assai di recente la pubblicazione del volume di Peter Cornelius Claussen ha riaperto il dibattito<sup>308</sup>. Per riassumere i termini della questione occorre ricordare che esistono due diversi orientamenti sulla datazione: il primo inserisce le pitture nella prima metà del XII secolo, il secondo, invece, le attribuisce all'intervento di Onorio III (1216-27): un intervallo di quasi un secolo si frappone, così, fra le due posizioni. Nel suo fondamentale saggio sull'interpretazione dell'antico nella pittura romana tra XI e XII secolo, Francesco Gandolfo, riprendendo la tesi di Toesca, poneva le pitture dei Santi Bonifacio e Alessio sulla scia degli affreschi della basilica inferiore di San Clemente, di cui potevano configurarsi una filiazione diretta, quasi un'espressione della stessa bottega, ma con committenti diversi da Beno di Rapiza e Maria Macellaria: «Alla maniera dei dipinti di San Clemente vanno infatti strettamente accostati gli affreschi del ciborio della cripta dei Santi Bonifacio e Alessio, tematicamente orchestrati come una decorazione absidale. Lo testimonia una precisa, quasi dettagliata comunanza di ornati, come le rosette a otto foglie al di sopra delle cornici a volticella o il motivo dell'arco spezzato concluso da un tondo e allacciato da un nastro svolazzante, con all'interno un motivo floreale»<sup>309</sup>. Il riconoscimento di un papa nella figura che regge il modellino della chiesa fa ipotizzare allo studioso che costui possa essere proprio Pasquale II e di conseguenza avanzare una datazione degli affreschi entro il 1118, anno di morte dello stesso. Il legame fra il pontefice e la chiesa sarebbe *in primis* di ordine religioso: il cluniacense Pasquale avrebbe ben patrocinato una decorazione pittorica in uno dei più grandi monasteri benedettini qual'era quello di Sant'Alessio, senza contare che proprio con le storie di questo santo si era proceduto alla decorazione della basilica inferiore di San Clemente. In particolare Gandolfo offre anche un preciso riferimento stilistico attraverso il confronto tra la figura del santo monaco meglio conservata del sacello, dalla *silouhette* allungata e la figura del pontefice Bonifacio nella *Storia di Sant'Alessio* in San Clemente, la cui pianeta può, a sua volta, quasi sovrapporsi al pallio dell'abate (fig. 232, 233, 234).

---

<sup>308</sup> P.C. Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter*, op. cit., pp. 196-199.

<sup>309</sup> F. Gandolfo, *La pittura a Roma tra XI e XII secolo e l'Antico*, in *Roma, centro ideale della cultura e dell'antico nei secoli XV e XVI – Convegno internazionale di studi su Umanesimo e Rinascimento*, Roma, 1985, a cura di S.D. Squarzina, Roma, 1987, pp. 21-32, in particolare p. 30.

I due donatori avevano già attirato l'attenzione degli studiosi, in particolare di Gerhard Ladner che in un suo famoso saggio sul significato da attribuire al nimbo quadrato, gli aveva inseriti tra gli esempi di figure qualificantisi come viventi al momento dell'esecuzione delle pitture, «an abbot with a crozier and a scroll and a priest, carrying the model of the church; they stand below a representation of Christ in the clipeus, adored by two angels» aggiungendo «The style of the paintings seems to indicate the 12th century»<sup>310</sup>. Più di recente Serena Romano è tornata sulla questione<sup>311</sup> mostrando dubbi sull'ipotesi già avanzata dal Wilpert<sup>312</sup> di legare gli affreschi del sacello alla committenza di Onorio III. Questo in virtù di una comunanza stilistica dei lacerti pittorici di Sant'Alessio piuttosto con opere della seconda età della Riforma Gregoriana, come i resti del ciclo di Santa Maria in Cosmedin.

La dicotomia tra le due datazioni, certamente dipende da un'oggettiva difficoltà di poter fare affidamento sulla qualità degli affreschi, ormai altamente compromessa, ma deriva anche da una divergenza tra il dato che si può ricavare dallo stile delle pitture e il riferimento documentario al pontificato di Onorio III che sposta la cronologia al secondo e terzo decennio del XIII. Esiste un problema storiografico che non può essere ignorato, ma sulla cui attendibilità è possibile dubitare. Tutto si basa sulle bolle papali che ricordano la consacrazione della basilica e i lavori di restauro eseguiti sotto il pontificato onoriano, che senza dubbio si prodigò per il complesso conventuale e confermò i suoi possessi<sup>313</sup>.

---

<sup>310</sup> G.B. Ladner, *The so-called square nimbus*, in «Medieval Studies», 3(1941), pp. 15-45 (ripubblicato in G.B. Ladner, *Images and Ideas*, op. cit., vol. I, pp. 115-166, vol. II, 1016).

<sup>311</sup> Serena Romano ha modificato, in parte, la propria opinione sulla datazione delle pitture passando da una preferenza per una cronologia onoriana (*Roma e il Lazio*, op. cit., 1992, pp. 180-184 e *Il collegio Principe di Piemonte e la chiesa di San Pietro in Vineis ad Anagni*, a cura di M. Rak, 1997, pp. 101-117; in part. p. 109) ad una posizione che invece tende a retrodatare le pitture al XII secolo (*Roma e il Lazio*, op. cit., 2001<sup>2</sup>, pp. 149-151). Così si esprime la studiosa a proposito dello stile pittorico (*Roma e il Lazio*, 1992, p. 184): «Il pittore usa una pittura liquida particolarmente adatta a rendere le impressioni nervose dei panneggi sottili, quasi bagnati – come nel santo monaco – e che indicano le fisionomie con pochissimi tratti essenziali, quasi senza disegno. Il disegno invece gli serve per costruire le *silhouettes* e il movimento; le figure degli angeli in volo sono in questo senso assai significative e l'impressione è accentuata dal rovinoso stato della materia pittorica, che evidenzia il disegno di base».

<sup>312</sup> J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV-XIII Jahrhundert*, IV, Freiburg 1924, è il primo ad occuparsi degli affreschi nel suo testo sulla pittura e il mosaico romano, I, p. 111, fig. 35, p. 60 fig. 14, p. 935, fig. 445.

<sup>313</sup> Le due bolle pontificie di Onorio III sono riportate dal Nerini (*De templo*, op. cit., pp. 224-239). La prima risale al 3 giugno del 1217 ed enumera tutti i possessi del monastero; la seconda, invece, del 2 giugno 1218, (Nerini, *De templo*, op. cit., pp. 213-215) menziona la consacrazione della chiesa di Sant'Alessio e concede l'indulgenza a chi la visiterà nella data dell'anniversario.

Il Nerini, avallando l'importanza del ruolo di papa Onorio III in San Bonifacio e Alessio, unico intervento papale documentabile per il monastero – di cui è superfluo sottolineare il rilievo all'interno di un'opera celebrativa sul monumento – riporta la notizia di una disputa sorta tra i canonici di San Pietro e i monaci di Sant'Alessio su chi possedesse le vere reliquie del corpo del santo<sup>314</sup>. Un monaco di nome Tommaso del monastero di Sant'Alessio riceve in sogno la visita di Alessio che gli ordina di scavare al di sotto dell'altare maggiore della cripta per rinvenire le sue ossa. Mentre i monaci di San Pietro scavano nella zona di S. Petronilla senza esito positivo, a Sant'Alessio i monaci recuperano oltre al corpo del santo, anche le reliquie di San Bonifacio, San Pietro e San Paolo; inoltre, sotto la testa di Sant'Alessio, compare una *charta* che attesta come nell'anno 999 l'abate Leone, il pontefice Gregorio V e l'imperatore Ottone avessero deposto il corpo del santo insieme ad un documento con i nomi dei possedimenti ricevuti in dono dalla chiesa dal padre di Alessio.

Il papa Onorio III conferma il rinvenimento delle reliquie con la consacrazione dell'altare e della chiesa di Sant'Alessio e nel 1218, un anno dopo l'evento, il cardinale-vescovo benedettino di Albano, Pelagio Calvani avrebbe fatto costruire il sacello nella cripta a protezione dell'altare, ponendovi varie reliquie e dedicandolo alla memoria di San Tommaso di Canterbury. Tale *inventio* narrata dal Nerini è molto accurata e forse fin troppo per non essere indotti a credere che si tratti di una rivisitazione dei fatti testimoniati dalle fonti o addirittura creata ex-novo a partire dalle pitture stesse<sup>315</sup>. Si noti bene che né l'iscrizione (fig.

---

<sup>314</sup> Nerini, *De templo*, op. cit., pp. 201-210, in part. 202-205, racconta che l'abate del convento nel 1218 (riferendosi al maggio dell'anno precedente) rende noto di aver rinvenuto in una cripta sotto l'altar maggiore i corpi dei due santi nel luogo indicato al monaco Tommaso. Insieme ai corpi di Bonifacio e Alessio vennero rinvenute delle placche con iscrizioni latine, in cui si parla della traslazione di alcune reliquie fatta dall'abate Leone al tempo di Papa Gregorio V (996-999), pp. 202-203: «At Monachus instare, et rem vehementius urgere: si Divi Alexii Corpus vere in Templo consepultum sit, verosimillimum esse, quod prope aram maximam delitesceret. Victus igitur tot precibus Abbas, morem homini gerere constituit; ac noctu quidem, ne, si res male cecidisset, irrideriderentur, accedunt ad locum, quem a Divo Alexio sibi commonstratum Monachus affirmabat: humum suffodiunt; et post non moltum sane temporis quasi antrum quoddam offendum, ibique corpora Beatorum Bonofacii et Alexii inveniunt; sub capite autem Divi Alexii tabula erat argentea, Latinis litteris sic conscripta: Eo Leo Abbas, tempore Gregorii papae V. et Octonis imperatoris, mutavi in loco isto Corpus Beati Alexii Confessoris de capsula argentea et aurea, ubi collocatum fuerat; et quia tunc locus iste pauper erat, dedimus illud in agros, villas, et alias possessiones. Anno Incarnationis DCCCCXCIX. Indictione XII».

<sup>315</sup> Nerini, *De templo*, op. cit., pp. 205-209. Nerini dice che parlerà della consacrazione solo dopo aver mostrato la sua fonte, confermata da storici come il Baronio e Odorico Rainaldo nei suoi Annali (pp. 204-205): «Fons autem est una ex pervetustis membranarum, quae in Tabulario nostro asservantur; et eam sane habere debet auctoritatem et fidem, quae si archivis denegetur, de plerisque omnibus venerandae antiquitatis monumentis actum foret. In igitur chartam, quam nunc primum in lucem prodeuntem cujusque iudicio submittimus». L'autore

231a)<sup>316</sup> né il Nerini menzionano gli affreschi che decoravano il sacello i quali, dando ragione a questa leggenda, non potrebbero che essere stati eseguiti in occasione del ritrovamento per volontà di Pelagio Calvani nel 1218 e raffigurare i personaggi protagonisti della vicenda miracolosa. Anche Claussen, nel recente volume sulle chiese di Roma, pur ribadendo la necessità di studiare con maggior accuratezza il sacello, propende per una conferma di datazione all'epoca onoriana e ad un'iconografia legata all'*inventio* delle reliquie. Così, nell'interpretazione dello studioso, i due religiosi dal nimbo quadrato non sarebbero altro che l'abate Angelo, colui che mostra la pergamena come testimonianza del ritrovamento delle sacre spoglie (fig. 201), a proprio merito per il Paradiso, e l'altro, col modellino della chiesa (fig. 202), l'abate sotto cui sarebbero stati completati i lavori del campanile e della facciata, forse da identificare con l'abate Nicola che è menzionato in un documento del 1224. Un altro dei santi che appaiono sui pilastri, forse la figura il cui viso è meglio conservato (fig. 215), potrebbe essere, invece, San Tommaso di Canterbury, le cui reliquie dovevano trovarsi nella chiesa, almeno secondo il Nerini, che individua in Tommaso il dedicatario della cripta. Infatti, secondo l'abate, a lui è intitolata la *confessio*: «Pelagius Albanensis episcopus consecravit

---

dichiara di essere il primo a mostrare il documento di cui però non rimane traccia. È ben possibile che durante il pontificato di Onorio III venne fatta una ricognizione delle reliquie, ma niente autorizza a far risalire a questa data le pitture del sacello.

<sup>316</sup> Si tratta di un'iscrizione murata sulla controfacciata della chiesa e risalente alla metà del 1600: «*Te(m)pli huius quod a Aglae nob(ilis) matr(is) spectata pietate D Bonifacio et Martyr(e) / coeptos honores / Alexii confessoris sub scalae crepidine in paterna aede. Hic contigua septem decimos p. annos / insignis poenitentia / mox gloriosi vicini istius sepulcrum domicilium quod ipsu inm monasterium Eufemiani / senatoris eius patris munificentia. transfiguratum / decorarunt / exide S. Leonis PP. III pretiosa donaria / Benedicti PP. VII in labefactorum reparatione charitas / miraculosae V(irginis) Deiparae maginis ab Edessa Syriae munere Sergii Damasci Archibp / huc trasvectae et marmoreo tabernaculo exornatae speciosa accessit / augustalis etiam Othonis III Imp(eratoris) multiformis largitas / Instruxerunt / donec sub Honorio PP. III. An(nno) Dni MCCXVIII die X aprilis utrisque sanctis / Bonifacio et Alexio consacrazione absoluta et sacror(orum) corporum / reliquiis venerabiliter repositis calicisque argentei aurati annua / praeclarissimi pop. Rom. In festo S. Alexii oblatione ab Innocentio VIII instituit / tade Sixti V Puidetiaa in titulu(m) cardinaliu(m) presbiteriale eccl(esi)a cosedit / Hieronyminiani huius coenobii monachi ad posteritatis memoriam pp A. S. MDCXLVII*».

Esiste una seconda epigrafe, di epoca medievale (fig. 231b), che enumera le reliquie che si trovavano nell'altare (F. Nerinius, *De templo*, op. cit., pp. 217-220), ma non vi è riportata nessuna indicazione circa l'anno e le personalità coinvolte nella *depositio*: «*In hoc altare Beati Alexii sub / quod eius corpus requiescit / sunt reliquie id est venerabilis san/guis Beati Bonifatii reliquie quoque / apostolorum Petri et Pauli et brachium beati Ana/stasii Martyris reliquie vos sanctorum XL martirum / Cosme et Damiani Eutichii / Ermeti Sanctorum perfecti et alia reliquie sancti corporis*».

altare in cripta, quod vulgo Confessionem dicimus, sub majori altare, ad honorem S. Thomae Canturiensis, episcopi et Martyris; in quo recondidit de Reliquiis S. Thomae Martyris, S. Sebastiani Martyris, SS. Bonifacii et Alexii, Agapii, Damiasi, Panicii, Hermetis, Nerei et Achilei, et SS. Sabinae, Barbarae, et Prisciae»<sup>317</sup>. Tale identificazione era stata già proposta da Ursula Nilgen in uno studio che tocca solo incidentalmente il sacello, in quanto dedicato alla *Tunicella* di Tommaso Beckett, una preziosa reliquia conservata nel Tesoro di S. Maria Maggiore a Roma almeno a partire dal 1400<sup>318</sup>. La studiosa, dopo aver analizzato questo particolare e assai raro manufatto tessile tardo-medievale, la *tunicella*, cioè un semplice abito di lino bianco da indossare al di sotto delle vesti liturgiche, arriva ad interrogarsi sull'effettiva diffusione del culto del santo in Italia e sulle sue motivazioni. Se la basilica mariana di Roma rivestiva un ruolo culturale di primo piano perché conservava al suo interno preziose reliquie di Tommaso Beckett, non solo la tunica aspersa del suo sangue, ma anche un *vasculum* ornato di pietre preziose che conteneva parte del cervello e parte del braccio, è indubbio che l'intera città e gran parte dell'Italia centrale e meridionale venne attraversata da un grande moto devozionale nei riguardi di colui che aveva difeso con la morte la propria indipendenza dal potere imperiale. Dopo il suo feroce assassinio avvenuto a Canterbury il 29 dicembre del 1170, papa Alessandro III, nel 1173, annuncia a Segni la canonizzazione del nuovo martire e nel 1220 avviene la solenne traslazione del corpo nella cripta della sua città natale. È tra questi due estremi cronologici che si sviluppa al massimo grado il culto del santo, tra la canonizzazione e la traslazione, con la consacrazione di altari, cappelle e chiese a lui dedicate<sup>319</sup>. I pontificati di Innocenzo III (1198-1216), Onorio III (1216-1227) e Gregorio IX (1227-1241) sono quelli sotto cui avviene la massima diffusione del culto di Tommaso, in un periodo cioè di intensa rivendicazione dell'autonomia e della supremazia del papato contro gli Hohenstaufen, per poi scemare rapidamente poco dopo la metà del XIII secolo<sup>320</sup>. Tra i tanti esempi che è possibile citare ricordo il caso napoletano di S. Tommaso a Capuana, l'oratorio

---

<sup>317</sup> F. Nerini, *De templo*, op. cit., pp. 220-221.

<sup>318</sup> U. Nilgen, *La "Tunicella" di Tommaso Becket in S. Maria Maggiore a Roma. Culto e arte intorno a un santo "politico"*, in «Arte Medievale», II serie, IX, n.1, 1995, pp. 105-120, in part. pp. 110-111.

<sup>319</sup> Di qualche utilità il recente contributo di F. Vanni, *"O felix cantuaria". Il culto e il pellegrinaggio italiano a S. Tommaso Beckett nelle fonti del secolo XII*, in *Dall'Italia a Canterbury: culto e pellegrinaggio italiano per Thomas Becket*, Firenze, 2004 (Centro Studi Romei), XII(1-2), pp. 199-206.

<sup>320</sup> Sull'argomento si legga anche il recente articolo di U. Nilgen, *The manipulated memory: Thomas Becket in legend and art in Memory and Oblivion*. Proceedings of the XXIX Congress history of art held in Amsterdam (1-7 settembre 1996), Dordrecht, 1999, pp. 765-772.

di S. Tommaso accanto alla cripta del duomo di Anagni<sup>321</sup>, gli altari dell'abbazia cistercense di Falleri e della cattedrale di Nepi ed infine l'affresco alla Scala Santa nel Sacro Speco di Subiaco, dove è possibile imbattersi in immagini del santo a figura intera con i simboli del martirio oppure in raffigurazioni della sua vita. Numerosi cofanetti reliquario con la sua storia agiografica e che presentano le medesime caratteristiche si trovano nei principali musei e tesori delle cattedrali d'Europa: esempi pregevoli ad Anagni e in S. Giovanni in Laterano, a Lucca, a Lione, nella cattedrale di Sens, di Hereford, nel Museo di Cluny a Parigi.

Un ruolo particolare nella diffusione del culto sembra assumere proprio Papa Onorio III che più volte è indirettamente citato in commissioni di opere d'arte e consacrazioni di altari dedicati a Tommaso di Canterbury. Così la decorazione dell'abside della cappella di S. Silvestro nel monastero di S. Martino ai Monti a Roma, perduta ma nota da una fedele copia seicentesca (fig. 235)<sup>322</sup>, presenta nel livello inferiore, tra il finestrato, ritratti di santi, tra cui S. Tommaso Becket. Il committente degli affreschi fu il cardinale Guala Bicchieri, figura di straordinaria importanza per la politica ecclesiale della prima metà del XIII secolo, insigne giurista di diritto canonico e collezionista d'arte<sup>323</sup>. Legato pontificio in Inghilterra per due anni, nel biennio 1216-1217, aveva ricevuto il titolo presbiteriale della chiesa romana di San Martino ai Monti fin dal 1211, decidendo di onorarla in seguito con una decorazione ad affresco, probabilmente tra il 1219 e il 1221, sotto il pontificato di Onorio III. Nel suo tesoro, ricchissimo di oreficerie limosine, figura anche un prezioso coltello eucaristico, oggi conservato a Milano nelle Civiche Raccolte di Arte Applicata, che gli inventari medievali identificano come l'arma che avrebbe ucciso Tommaso Becket<sup>324</sup>. La personale devozione verso il santo è visibile nell'abside di S. Martino ai Monti, dove accanto alle vergini romane Cecilia e Agnese, Guala fa rappresentare due santi a lui particolarmente cari, Sant'Eusebio da Vercelli, patrono della sua città natale dove aveva compiuto i primi studi e San Tommaso Becket (fig. 236).

---

<sup>321</sup> V. Cap. III, ¶ 2.

<sup>322</sup> S. Waetzoldt, *Die Kopien*, op. cit., pp. 53-54, n. 560, fig. 309.

<sup>323</sup> Per la vita di Guala Bicchieri si veda G.A. Frova, *Gualae Bicherii Presbiteri Cardinalis S. Martini in Montibus vita et gesta collecta a Philadelpho Libico*, Milano, 1767. Una sintesi recente è offerta nel catalogo dedicato allo scrigno posseduto dal Museo civico di Torino: *Scrinium cardinalis. Un tesoro medievale per il museo civico d'arte antica di Torino*, testi di S. Castronovo, immagini di P. Dell'Aquila, Savigliano, 2004, in part. pp. 77-83.

<sup>324</sup> In realtà il coltello ha una valenza ecclesiale, serviva cioè ad apporre il simbolo trinitario al pane eucaristico: la lama, ricevuta in dono in Inghilterra, venne munita di un manico in legno di bosso intagliato con le figure dei mesi da uno scultore dell'Italia settentrionale.

A Onorio III, il cui nome risulta legato, come sappiamo, ad una ristrutturazione della chiesa dei S.S. Bonifacio e Alessio sarebbero dunque da riferire per la Nilgen anche le pitture del monastero aventinese, progettate per l'altare consacrato dal pontefice a S. Tommaso di Canterbury e dove erano deposte sue reliquie insieme a quelle di altri santi.

Nonostante la testimonianza del Nerini di una dedicazione di un altare nella cripta, la volontà di ricondurre gli affreschi del sacello di sant'Alessio alla temperie primo duecentesca onoriana e in particolare alla dedicazione canterburiana contrasta con diversi indizi rilevabili e non costituisce carattere di necessità.

Innanzitutto il programma iconografico risulta molto semplificato e, poco in linea con le decorazioni del primo e secondo decennio del Duecento. Certamente mi si potrebbe obiettare della difficoltà di articolare in uno spazio ridotto come quello di un ciborio retto da pilastri – le cui facce hanno dimensioni ristrette e prestabilite – scene che prevedono uno svolgimento complesso con più figure, ma in realtà gli spazi liberi delle lunette sono abbastanza grandi per poter inserire episodi più pregnanti per identificare l'occasione del rifacimento della cripta.

Di fronte alla leggenda di Tommaso di Canterbury che a quel tempo aveva ricevuto diverse versioni ad affresco, non ultima quella dei Santi Giovanni e Paolo a Spoleto<sup>325</sup>, perché inserire nel sacello un semplice ritratto stante e non rappresentare una scena più qualificante della sua biografia, come il martirio durante la celebrazione della messa? Alla proposta di vedervi rappresentato San Tommaso, si oppone anche l'abito liturgico, una tunica bianca sopra cui è indossato, secondo la mia interpretazione, uno scapolare che ricade sulla veste<sup>326</sup> (fig. 215).

---

<sup>325</sup> Cfr. O. Demus, *Pittura murale romanica*, Milano, 1969, pp. 124-125; E. Parlato, *La pittura medievale in Umbria*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano, 1994, pp. 180-194, 187-189; U. Liebl, *Nuovi contributi sugli affreschi più antichi della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo di Spoleto*, in «Spoletium», XXXIII-XXXIV, dicembre 1992, pp. 42-61.

<sup>326</sup> G. Moroni, s.v. *scapolare*, in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia, LXII, p. 94, G. Braun, *I paramenti sacri. Loro uso storia e simbolismo*, Torino, 1914; *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, vol. I, Roma, 1974, s.v. *abito religioso*, col. 50-79; s.v. *Costume dei monaci*, in *Dizionario degli Istituti*, op. cit., III, Roma, 1976, coll. 204-235; s.v. *scapolare*, *Dizionario degli Istituti*, op. cit., VIII, Roma, 1988, col. 1015-1118. Non si è mai riflettuto negli studi riguardanti l'affresco di Sant'Alessio sull'abito monastico di questo personaggio da cui credo, invece, possa venire qualche indicazione utile. Infatti, se lo scapolare – formato da due pezzi di stoffa, di cui uno scendeva sulle spalle, l'altro sul davanti con un'apertura sulla testa – verrà adottato solo a partire dal XIII secolo come segno distintivo dell'ordine dei Carmelitani o comunque dagli ordini cosiddetti "minori" – una forma embrionale dello scapolare era già utilizzato da San Benedetto. La più famosa cocolla, infatti, piuttosto scomoda per la sua lunghezza, venne ridotta sempre più fino a mutarla nello scapolare. Poiché noi sappiamo molto poco degli abiti monastici nell'alto medioevo è possibile considerare il caso di Sant'Alessio come preziosa testimonianza di abito monastico tra XI e XII secolo: esso non rientra esattamente in nessuno dei

Tale immagine contrasta con la lunga tipologia iconografica del santo sempre rappresentato nei suoi abiti vescovili, fin dai primi cicli dedicategli dopo l'assassinio del 1173.<sup>327</sup>

L'attribuzione delle pitture del sacello alla committenza di Onorio III obbliga ad un confronto con le altre commissioni romane del pontefice, per verificarne tangenze o sottolineare le differenze. Si tratta di monumenti che solo per via indiziaria possono essere a lui ricondotti, ad esclusione del mosaico absidale dell'abbazia di San Paolo fuori Le Mura, la cui importanza per i successivi sviluppi dell'arte romana è stata ampiamente dimostrata e della decorazione absidale della chiesa di San Martino ai Monti, documentata, ma purtroppo perduta. Alla stessa temperie culturale e forse allo stesso giro di anni sono riconducibili l'affresco absidale della Cappella della Vergine in San Bartolomeo all'Isola e la decorazione profana che ricopre una volta e due lunette al di sotto dell'arco d'ingresso nel monastero delle Tre Fontane<sup>328</sup>.

Diverso è il caso della cosiddetta Platonica di San Sebastiano, un monumento dalla complessa storia architettonica, preesistente all'omonima chiesa dedicata al martire e legata alla figura di Onorio III che intervenne in più modi sulla struttura ecclesiale, realizzando il chiostro, oggi distrutto, e un portico simile a quello di san Lorenzo Fuori le Mura. Il pontefice si occupò anche della sistemazione della cripta, approntando un altare in cui collocare le reliquie di San Sebastiano, che adornò poi con un ciborio cosmatesco, non più esistente, ma descritto dal Panvinio<sup>329</sup>.

---

vestiti noti di un ordine specifico e potremmo considerarlo appartenente ad una fase intermedia di trasformazione della cocolla in scapolare. Quest'ultimo nell'affresco è di colore blu, ma se si osserva l'intonaco sembra possibile ipotizzare una caduta di colore e che nel dipinto originale si presentasse di colore marrone come la parte retrostante.

<sup>327</sup> Si veda il breve saggio di U. Nilgen che ripercorre l'immagine del santo soprattutto in cicli miniati: U. Nilgen, *The manipulated memory*, op. cit., pp. 765-772. Rimando poi al classico T. Borenius, *St. Thomas Becket in art*, Londra, 1932, Idem, *Some further aspects of the Iconography of St. Thomas of Canterbury*, in «Archeologia», LXXXVII (1934), pp. 1-86.

<sup>328</sup> Per una sintesi delle principali committenze onoriane si legga: A. Iacobini, in *La pittura e le arti sontuarie: da Innocenzo III a Innocenzo IV (1198-1254)*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei Papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, Torino, 1991, pp. 237-320. Per il mosaico di San Paolo S.Romano, *Due absidi per due papi: Innocenzo III e Onorio III a San Pietro in Vaticano e a San Paolo fuori le Mura*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, atti del Convegno Internazionale di Studi, (Parma, 23-27 settembre 2002), Centro Studi Medievali, Università degli Studi di Parma, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 2005, pp. 555-564; A. Monciatti, *Pro mosaico opere ... faciendo": osservazioni sul comporre in tessere fra Roma e Firenze, dall'inizio a poco oltre la metà del XIII secolo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 4.Ser. 2.1997(2000) No. 2, pp. 509-530.

<sup>329</sup> Sul questo monumento così interessante si legga, per un inquadramento generale, la scheda di S. Romano, *Roma e il Lazio*, op. cit., 2001, pp. 152-155. Per un'analisi archeologica della struttura architettonica, invece, D.



Già da queste brevi note emerge evidente un'associazione con il monastero dei S.S. Bonifacio e Alessio, perché anche qui abbiamo la notizia, attestata da un'iscrizione, di una consacrazione dell'altare della cripta sotto il suo pontificato, per deporvi le reliquie dei martiri titolari della chiesa. Solo che il ciborio approntato per l'altare è ben diverso nell'esempio aventinense dal modello in marmo visto dal Panvinio, per cui emerge da questo particolare una prima discrepanza che occorre tenere in considerazione. L'indubbio interesse del pontefice per la valorizzazione del culto dei santi martiri e delle basiliche del cristianesimo primitivo è testimoniata in più operazioni culturali da lui promosse: la ristrutturazione di San Lorenzo fuori Le Mura, forse quella di S. Bibiana, ma più di tutto nell'oratorio cosiddetto *ad Catacumbas*, che si trova addossato all'abside della basilica di S. Sebastiano. Questo particolare luogo di culto ipogeo – la *Platonica* – si presenta come un ambiente a pianta circolare con al centro un grande sepolcro bisomo, sulle cui pareti si aprono tredici arcosoli decorati a stucco; a destra si posiziona la cosiddetta cappella di Onorio III, adattata nel vestibolo del mausoleo e decorata da un ciclo pittorico, conservato per ampie parti<sup>330</sup>. Sulla parete di fondo, rivolta a sud, si trovano due pannelli iconici con i santi Pietro e Paolo stanti, intervallati da una *finestrella*, mentre sul muro orientale si dispiegano due registri sovrapposti inframmezzati da un nastro prospettico (fig. 239). In alto la pittura segue l'andamento arcuato della volta con la raffigurazione della *Madonna in trono col bambino* attorniata da due angeli; al di sotto si svolge una teoria di santi e angeli, fra cui è ben identificabile san Michele, e all'estrema destra una *Crocifissione di Cristo* (fig. 242); il registro inferiore doveva essere occupato da *vela* alquanto schematici, come si può dedurre da una piccola porzione superstite. Sulla parete opposta si è conservata solo una santa con diadema, riccamente vestita, con un libro in una mano e il palmo sollevato nell'altra, in basso una scena con la raffigurazione della *Strage degli Innocenti*. Sulla volta del vano campeggia una grande *Maestà di Cristo* con

---

Mondini, *Le 'tombe' dei martiri nelle basiliche di san Lorenzo fuori le mura e di San Sebastiano sull'Appia (secolo XIII)*, in *Arredi di culto e disposizioni liturgiche a Roma da Costantino a Sisto IV*, Atti del colloquio internazionale (Istituto Olandese a Roma, 3-4 dic. 1999), a cura di Sible De Blaauw, *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, LIX (2001), pp. 209-214 mentre per uno studio degli affreschi il ricco intervento di A. Acconci, *Indagini su alcuni affreschi medievali presso la catacomba di S. Sebastiano sull'Appia – Ricerche sul cosiddetto oratorio di Onorio III ad Catacumbas*, in «Arte Medievale», 1998-99(2000), pp. 83-108.

<sup>330</sup> Esiste un problema di intitolazione dell'oratorio perché secondo un'iscrizione dipinta alla base della cupola, il dedicatario del sepolcro è Quirino, vescovo di Scoscia, le cui reliquie furono portate dalla Pannonia all'inizio del V secolo, mentre una tradizione devota, confermata dagli scavi, identifica nell'oratorio il luogo temporaneo di deposizione delle reliquie dei santi Pietro e Paolo.

Il sacello era il fuoco prospettico della rete culturale sotterranea (p. 89), la cappella adibita a luogo privilegiato di celebrazione liturgica e l'oratorio posto a metà del percorso indirizzato dal piano basilicale all'ipogeo.

angeli reggimandorla e tutt'intorno una complessa decorazione a finti lacunari adornati da tralci vitinei, piccoli motivi fogliati e stellari (fig. 241).

Nonostante una certa rigidità e schematismo nella resa di alcune figure che potrebbe spingere a retrodatare le pitture dell'oratorio, l'impaginazione generale e la resa pittorica tradiscono una collocazione *post* duecentesca, che ben si accorda con la notizia di un diretto intervento di Onorio III. Vi è, infatti, un esplicito richiamo alla pittura tardo comnena, difficilmente spiegabile se non si ammette la conoscenza da parte dei pittori delle novità introdotte dai mosaicisti del cantiere monrealese.

La decorazione della volta a lacunari, il motivo decorativo a rosetta che si ripete in molte varianti e la presenza dei santi in posizione stante possono spingere ad un confronto con il monastero aventinese, ma un'analisi più dettagliata non può che mostrarne la fragilità.

Si paragoni la bellezza della volta dell'oratorio di San Sebastiano, con la sua miriade di decorazioni caleidoscopiche (fig. 243), alla rosetta singola posta al di sopra dei donatori o alla finta *crusta* marmorea nei pilastri del sacello dei SS. Bonifacio e Alessio per comprendere che la complessità dell'uso dei motivi decorativi nel primo caso ha poco da spartire con l'essenzialità del secondo (fig. 244) L'impaginazione delle scene a San Sebastiano alterna figure contenute in semplici cornici di inquadramento come i santi Pietro e Paolo accanto alla finestrella, ad ampi brani dove sono articolati più personaggi in sequenza o scene narrative come la *Strage degli Innocenti*. La questione stilistica, inoltre, porta qui a riconoscere indubbiamente almeno la partecipazione di due differenti maestranze, all'interno della stessa campagna decorativa ai primi decenni del Duecento. Se un certo conservatorismo e un forte richiamo alla tradizione dei cicli della Riforma Gregoriana sono ravvisabili nei clipei con i busti dei profeti (fig. 240) – memori di una tradizione che annovera i casi della cripta di San Nicola in Carcere e dei clipei di Santa Croce in Gerusalemme (fig. 284, 288)<sup>331</sup> – le figure della *Vergine in trono* e soprattutto del *Cristus patiens* appartengono di diritto ad una temperie culturale primo duecentesca. La suggestione indotta dall'essere entrambi i casi fino ad ora analizzati luoghi ipogei, riconducibili ad una ristrutturazione in seguito alla

---

<sup>331</sup> A. Iacobini, *Gli affreschi nella cripta di S. Nicola in Carcere*, in "Fragmenta Picta". *Affreschi e mosaici staccati del Medioevo Romano*, catalogo della mostra (Roma, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990), Roma, 1989, pp. 197-204, H. Toubert, *Un'arte orientata*, op. cit., pp. 187-197; su Santa Croce in Gerusalemme: G. Matthiae, *Gli affreschi medievali di S. Croce in Gerusalemme*, Roma, 1968; C. Bertelli, *Un problema medievale «romano»*, in «Paragone», 20(1969), 231, pp. 3-14; Matthiae-Gandolfo, *Pittura romana*, op. cit., pp. 275-276; L. Morganti, *Il ciclo dei patriarchi in S. Croce in Gerusalemme a Roma*, in «Arte Medievale», 1993, No. 1, pp. 61-78.

collocazione di nuove reliquie, non autorizza ad un'identificazione dello stesso illustre committente per i due cicli.

Il dotto abate gerosolimitano, a mio avviso, decise di creare una leggenda *ad hoc* per nobilitare il cuore antico della sua basilica titolare, che nel frattempo stava subendo i grandiosi restauri di rifacimento e di ampliamento. La chiesa non conservava nessun altro significativo resto del periodo medievale e la semplicità dell'iconografia del ciborio, ben si prestava ad essere interpretata a proprio piacimento. Quei santi, così poco connotati da attributi particolari e in una situazione conservativa probabilmente già compromessa, potevano essere interpretati secondo una "personale" lettura e la leggenda del ritrovamento delle reliquie di Sant'Alessio in contrasto con i canonici di San Pietro offriva un facile appiglio per decifrare quegli anonimi personaggi. Ma il programma iconografico tradisce un'ispirazione più arcaica attribuibile ad una datazione ben anteriore. In apparenza la disposizione dei santi sui pilastri con la rappresentazione dell'*etimasia*<sup>332</sup> da un lato e il *Cristo Redentore* dall'altra non appare molto innovativa, ma se ci si sofferma sulla distribuzione delle figure negli spazi del sacello sono evidenti variazioni significative rispetto agli schemi comuni e un inedito *pastiche* di motivi iconografici di diversa ispirazione. Se, infatti, diamo per certo che la piccola abside con la raffigurazione della *Madonna col Bambino* sia preesistente al sacello, questo può essere stato progettato e voluto per proteggere e celebrare l'antichità del culto nella basilica e più di tutte le reliquie di Sant'Alessio.

La volta contiene una schematica rappresentazione dell'Agnello-Cristo circondato dai simboli dei quattro evangelisti inseriti in cornici rettangolari, purtroppo oggi non più leggibile, ma ricostruibile attraverso le foto di inizio Novecento che ci restituiscono un'immagine molto più complessa dell'insieme (fig. 230). I pilastri che reggono la volta sono decorati sia nella faccia interna che in quella esterna con figure stanti di santi, intervallati da grandi dischi a finto porfido (fig. 217). Particolare valore assumono le due figure che decorano il lato sud del sacello in quanto qualificati nella doppia veste di donatori e di viventi (fig. 201, 202). Se i committenti scelsero di comparire in quella posizione è probabile che il percorso di accesso alla cripta avvenisse in maniera privilegiata da una delle due scale, quella sud appunto, in modo tale che si presentassero subito ai fedeli che vi accedevano.

---

<sup>332</sup> Si veda una riproduzione fotografica che testimonia una fase conservata assai migliore contenuta nel volume di C. Otto Nordström, *Ravennastudien. Ideengeschichte und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna*, Stockholm, 1953, tav. 13 C.

Il colmo degli archi contiene tre diverse raffigurazioni: a sud Cristo adorato da due angeli; a ovest, il lato che guarda verso il trono, mostra i busti dei santi Pietro e Paolo, mentre l'ultima faccia, quella a nord, l'*etimasia* circondata da palme (fig. 207, 213, 228).

Non esiste un monumento che possa essere confrontato *in toto* con il sacello dei Santi Bonifacio e Alessio, ma, come vedremo, molti sono i riferimenti iconografici a monumenti singoli. I due committenti dal nimbo quadrato vantano numerosi paralleli nella pittura e nel mosaico romano<sup>333</sup>. La figura che sostiene il modellino della chiesa risale al famoso ritratto di Papa Giovanni VII (705-707) proveniente dall'antica Basilica di San Pietro, ma si trova già allo scadere del VI secolo nel mosaico dell'arcata absidale dell'antica basilica pelagiana in san Lorenzo Fuori Le Mura. Abbiamo memoria del mosaico di Santa Susanna dal disegno presente nel codice Vat. Lat. 1054, fol. 235 r della rappresentazione di papa Leone III col modello della chiesa di San Pietro davanti alla figura di Carlo Magno. E molti esempi da paragonare sono rintracciabili tipologicamente nella pittura romana, a cominciare dal primicerio Teodoto che compare ai piedi di una grande Crocifissione nella cappella a lui dedicata nella chiesa di Santa Maria Antiqua, mentre il mosaico absidale di San Marco presenta, all'estrema sinistra del Cristo, Papa Gregorio IV con il modellino architettonico, preceduto da una schiera di santi .

Se la figura nimbata si inserisce bene in una serie di ritratti ben codificata, con meno facilità è possibile individuare un committente collocato in uno spazio particolare come è il pilastro del sacello. Ma se è l'eccentricità stessa della sua struttura architettonica a creare dei dubbi per la mancanza di riferimenti diretti nella città di Roma, è possibile rintracciare nel Lazio alcuni esempi su cui riflettere.

---

<sup>333</sup> Per una recente e accurata indagine sulla figura del committente si legga F. Gandolfo, *Il ritratto di committenza nella Roma medievale* (Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia dell'Arte in Roma), Roma, 2004.

**Il problema iconografico**  
**La tipologia architettonica della cripta**

Supportare la datazione proposta per la cripta all'inizio del XII secolo, con convincenti confronti scelti tra chiese romane e del Lazio, richiede una un'analisi dettagliata dei materiali. Non esiste che un unico studio specifico sull'argomento<sup>334</sup>, per cui occorre cautela nella comparazione anche perché non sempre sono state compiute analisi archeologiche o architettoniche sufficienti sui monumenti presi in esame. Prima di tutto, la cripta del monastero appartiene al gruppo definito come *Hallenkrypta* ovvero cripta a volta, tipologia non molto diffusa a Roma, tra i trentaquattro casi rimasti e documentabili. I paralleli che qui seguono sono riferibili a chiese la cui cripta è stata eseguita con certezza nel XII secolo, o che, pur essendo precedenti, si configurano come possibili modelli, perché chiese di estrema rilevanza politica e religiosa, posizionate in zone assai vicino al monastero aventinense.

Appartengono a quest'ultima categoria la cripta della basilica di Santa Maria in Cosmedin, datata al 782, in connessione alla committenza di papa Adriano I (772-795), forse contenente le reliquie di Santa Cirilla<sup>335</sup> e quella di San Bartolomeo all'Isola, datata genericamente all'XI secolo e costruita per accogliere i resti del santo eponimo, ma da anticipare, per Claussen, in connessione alla committenza ottoniana<sup>336</sup>. La cripta di Santa Maria in Cosmedin, profondamente rimaneggiata durante i restauri promossi all'inizio del Settecento dal cardinal Crescimbeni, si configura come una piccola aula a terminazione absidale, divisa in tre navate da due file di colonne (fig. 245). Alcune di esse sono di spoglio e mancano di base: la loro lunghezza eccessiva ha costretto ad un incasso profondo nel pavimento. In alto presentano un

---

<sup>334</sup> S. De Blaauw, *Die Krypta in stadtrömischen Kirchen: Abbild eines Pilgerziels*, in *Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie*, Bonn, 1991 (Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 20, Teil, 1), Münster, 1995, pp. 559-567 dove a pp. 565-566 l'autore sceglie di seguire la datazione tradizionale della cripta dei SS. Bonifacio e Alessio al 1217. Si consideri anche l'importante testo di J. Braun, *Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen entwicklung*, II voll., München, 1924, in part. sul ciborio pp. 185-270 (cfr. vol. I Cimitile fig. 37; Duomo di Erfurt fig. 153) e la tesi di J.D.A. Kraft, *Die Krypta in Latium*, München, Ludwig-Maximilians-Univ., Diss., II voll., 1977. Resta inteso che per molti dei monumenti considerati si può fare sempre riferimento alle schede di Krautheimer, *Corpus Basilicarum*, op. cit.

<sup>335</sup> Il suo oratorio primitivo sfruttò una zona porticata presso il tempio di Ercole. Alla fine dell'VIII secolo l'edificio fu ingrandito utilizzando il podio del tempio medesimo.

<sup>336</sup> P.C. Claussen, *Die Kirchen*, op. cit., pp. 141-144. e F. Alto Bauer, *Das Bild der Stadt*, op. cit., pp. 132-140. Rilevo che è in corso un restauro della cripta della basilica di San Bartolomeo a cura della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoantropologico del Lazio i cui risultati forse potranno fornire elementi utili a sciogliere l'incertezza cronologica.

motivo decorativo a croce, ma mentre due di queste colonne mostrano la croce alla stessa altezza, altre due si dispongono su piani diversi, rivelando una provenienza da un edificio di ben maggiore proporzione. Come intuito dal Giovenale, la cripta può essere datata al tempo di Adriano I (772-795) che la ricavò dal podio di un antico tempio romano in *opus quadratum* attraverso uno scavo a taglio aperto (fig. 246)<sup>337</sup>.

La basilica intitolata a San Bartolomeo conserva invece la piccola cripta ad oratorio, primo esempio di tal genere nell'architettura romana, suddivisa in tre navatelle da colonne a fusto liscio con capitelli tronco conici, fregiati da aquile a bassorilievo<sup>338</sup>. In essa possono essere individuate due fasi distinte di costruzione, come ha rivelato un primo intervento di restauro risalente al 1975, che ha evidenziato murature diverse nell'abside – la prima, di epoca ottoniana, a blocchi irregolari, la seconda, formata da mattoni regolari, attribuibile al XII secolo – anche se non sono disponibili documenti che confermino l'ipotesi di un intervento di restauro da parte di papa Pasquale II (1099-1118). L'iscrizione sul portale principale parla, però, di *domus redimita*, lasciando intendere che l'edificio subì una campagna di ristrutturazione piuttosto estesa a causa di un'alluvione<sup>339</sup>. Secondo la Garibaldi solo la volta a crociera del secondo ambiente della cripta, caratterizzata da un *opus mixtum* molto regolare, può essere considerata ottoniana. Questo tipo di muratura è limitato alla zona inferiore del braccio sinistro del transetto; la cripta e precisamente la parete ovest dell'ambiente a crociera e parte del corridoio del secondo ambiente, è caratterizzata, invece, da un *opus testaceum* non dissimile da quello del transetto<sup>340</sup>.

Sono inoltre riferibili al XII secolo la cripta di San Lorenzo fuori le Mura del 1100 circa<sup>341</sup>; quella di Sant'Angelo in Pescheria, chiesa di fondazione carolingia (770 circa), ma la

---

<sup>337</sup> G.B. Giovenale, *La Basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma, 1927, pp. 322-324; fig. 33 e G. Massimi, *S. Maria in Cosmedin*, Roma, 1953, pp. 49-52; tav. VII. Importanti osservazioni in F. Alto Bauer, *Papst Hadrian I. und die Kripta von S. Maria in Cosmedin*, in «Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte», 32 1997/98 (2002), pp. 135-178. Si legga anche S. de Blaauw, *L'altare nelle chiese di Roma*, in *Roma nell'Alto Medioevo*, Settimane del Centro Italiano di Studi sull'alto medioevo (27 aprile-1 maggio 2000), II, Spoleto, 2001, pp. 969-989, p. 975-976 e da ultimo C. Mc Clendon, *The origins of Medieval Architecture – Building in Europe, A.D. 600-900*, China, 2005, in part. pp. 176-177.

<sup>338</sup> cfr. Claussen, *Die Kirchen*, op. cit., pp. 120-150.

<sup>339</sup> Così recita l'iscrizione: *Tertius istorum rex transtulit otto piorum corpora quis domus haec sic redimite viget anno dominicae incarnationis MCXIII ind VII mense aprilis d. IIII tempore Paschalis.*

<sup>340</sup> Si veda di M.E. Avagnina, V. Garibaldi, C. Salterini, *Strutture murarie*, op. cit., pp. 171-255, in part. 181-184.

<sup>341</sup> La parete esterna in un periodo non precisabile, ma forse nel X secolo, venne decorata con affreschi e con un'iscrizione dipinta, ora molto frammentaria, nella quale sembra leggersi il nome di *Abundios*, vedi *Materiali e*

cui cripta deve essere collocata nel 1100<sup>342</sup>, costruita per accogliere, tra le altre, le reliquie di Sinforosa ed infine il caso di San Salvatore in Onda, anch'esso da datare verso il 1100.

A Castel sant'Elia la situazione è diversa: una cripta di forma irregolare, composta da due ambienti che si estendono sotto l'abside e il transetto destro, cui si accede mediante una scala rettilinea che utilizza, come di consueto, frammenti marmorei di età classica. Attraverso una porta con stipiti di reimpiego – quello di destra conserva un'iscrizione con la preghiera di un certo Ilario – e architrave, pure inscritta, con il nome dell'abate Bovone che fece probabilmente sistemare il sacello sotterraneo, si accede all'aula liturgica mentre una grande iscrizione funeraria marmorea, oggi pressoché illeggibile, è integrata nella scala, a mò di soglia dalla parte del pavimento della navata<sup>343</sup>.

Seppure non troppo numerosi, i confronti presentati sono sufficienti per collocare l'impianto originale dell'attuale cripta tra la seconda metà dell'XI e il XII secolo. Al momento di questa sistemazione architettonica doveva già esistere l'abside posta sul lato est, che in seguito venne valorizzata con la creazione del "baldacchino".

Molteplici sono i legami culturali e le opere a cui fare riferimento per inserire il sacello in una più vasta rete di relazioni, anche se la struttura su pilastri e non su colonne trova con difficoltà un referente diretto. La forma del sacello su pilastri non si può confrontare, infatti, a Roma con esempi del tutto simili, anche se la perdita di molti documenti artistici non impedisce di ipotizzare l'esistenza di un modello, più antico o coevo, per la realizzazione del ciborio medievale<sup>344</sup>.

Un recente ritrovamento nella chiesa di Santa Susanna a Roma ha permesso di recuperare un'importante decorazione ad affresco alto-medievale che può connotarsi come ipotetico prototipo. All'inizio degli anni Novanta del secolo scorso all'interno di una tomba alto-medievale vennero scoperti una serie di frammenti di intonaco affrescato di dimensioni

---

*tecniche dell'edilizia paleocristiana a Roma*, a cura di M. Cecchelli, Roma, 2001, pp. 282-287; in part. 286. Sul problema delle trasformazioni architettoniche in S. Lorenzo cfr. D. Mondini, *Le 'tombe' dei martiri*, op. cit., pp. 209-214.

<sup>342</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>343</sup> cfr. J.D.A. Kraft, *Die Krypta*, op. cit., pp. 81-85; J. Poeschke, *Der römische Kirchenbau*, op. cit., pp. 1-28; P. Chiricozzi, *Le chiese delle diocesi di Sutri*, op.cit., pp. 365-366.

<sup>344</sup> Si leggano gli importanti contributi contenuti negli Atti del Colloquio Internazionale *Arredi di Culto e Disposizioni Liturgiche a Roma da Costantino a Sisto IV*, a cura di S. de Blaauw, 2001, in «Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome», LVIII-LIX, 1999-2000.

diverse<sup>345</sup>. Probabilmente qualcuno, resosi conto della preziosità di questa decorazione, aveva deciso di conservarla, seppur ormai ridotta a frammenti e l'aveva deposta all'interno di un sarcofago perché non si deperisse completamente, magari indotto da ragioni devozionali. L'accurato restauro dell'Istituto Centrale del Restauro ha permesso di ricomporre interamente la decorazione frammentaria, dato che non mancavano pezzi decisivi per la ricostruzione.

L'eccentricità tipologica dell'affresco appare subito evidente perché sembra seguire l'andamento di un timpano poggiante su due pilastri: al centro campeggia la figura dell'Agnello, mentre, nelle parti laterali, due figure intere, *San Giovanni Evangelista* e *San Giovanni Battista*, si volgono ad adorarlo (fig. 247). Questa decorazione doveva sovrastare un altro frammento con un *Madonna regina* affiancata da due sante (fig. 248). L'affresco colpisce prima di tutto per l'alta qualità della realizzazione e della tecnica pittorica, nonché per l'accentuata espressività dei personaggi, come dimostrano i volti dei due San Giovanni costretti ad occupare col proprio corpo una superficie assai più ridotta del necessario e ci interessa assai da vicino perché, pur frammentario, rientra in una categoria architettonica non dissimile dal ciborio di Sant'Alessio. Infatti, la forma ricomposta dell'affresco, mostra una forma a timpano nella parte superiore e una porzione rettangolare nei laterali tali da ipotizzare una pertinenza ad una struttura a sacello o ad una nicchia cuspidata. La datazione delle pitture spinge ad identificare il caso di Santa Susanna come un archetipo del sacello del monastero dei S.S. Bonifacio ed Alessio, collocandosi, infatti, intorno all'VIII secolo.

Un altro caso degno della massima attenzione non si trova nella città di Roma, ma in un importantissimo centro del nord del *Patrimonium Petri*, Tuscania. Nella cripta della chiesa di San Pietro a Tuscania<sup>346</sup> si conserva una nicchia, decorata ad affresco – assai meno nota e studiata del ciclo che riveste l'abside e il presbiterio della basilica superiore – che presenta alcune similitudini con la cripta del monastero di San Bonifacio e Alessio (fig. 249, 250)<sup>347</sup>. Essa si colloca nella parete opposta all'altare, in una posizione analoga alla nicchia della

---

<sup>345</sup> v. U. Nilgen, *Eine neu aufgefundene Maria Regina in Santa Susanna, Rom: ein römisches Thema mit Variationen*, in *"Bedeutung in den Bildern": Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag*, a cura di Karl Möseneder, Gosbert Schüssler, Regensburg, 2002, pp. 231-245; M. Cecchelli, *Scavi e scoperte di archeologia cristiana a Roma dal 1983 al 1993*, in *Atti del VII Convegno Nazionale di Archeologia Cristiana (Cassino, 20-14 settembre 1993)*, a cura di E. Russo, Cassino, 2003, pp. 335-357; A. Bonanni, *La basilica di Santa Susanna a Roma. Indagini topografiche e nuove scoperte archeologiche*, in *Akten des XII internationalen*, op. cit., 1995, pp. 586-589 e M. Andaloro, *Santa Susanna. Gli affreschi frammentati*, in M.S. Arena et alii, *Roma dall'antichità al Medioevo. Archeologia e storia nel museo nazionale cripta Balbi*, Milano, 2001, pp. 643-645.

<sup>346</sup> v. capitolo II, nota 244.

<sup>347</sup> Confronta su questa posizione, ma con una diversa prospettiva e una diversa cronologia: Hager, *Die Anfänge*, op. cit., pp. 27-28.



cripta aventinese. A Tuscania non è stata creata una struttura tridimensionale in muratura o in scultura a proteggere l'abside, ma si è deciso di sottolineare l'importanza del luogo di culto attraverso la pittura, prendendo a modello illustri precedenti, come l'arco di ingresso a mosaico della cappella di San Zenone in Santa Prassede a Roma, eseguito al tempo di papa Pasquale I (817-824) dove apostoli clipeati si dispongono attorno al busto di Cristo e una serie di *spolia* antichi sottolineano l'architettura della porta.

In corrispondenza al caso romano la decorazione dell'estradosso dell'arco contiene una serie di clipei con i busti degli apostoli intorno alla figura dell'Agnello, così come il lato principale del ciborio di Sant'Alessio, rivolto verso il seggio episcopale, contiene i busti, entro clipei, dei Santi Pietro e Paolo (fig. 255, 228). Analogamente la nicchia contiene, in entrambi i casi, una raffigurazione della *Vergine in trono col bambino* ed un piccolo vano porta-reliquie<sup>348</sup> si dispone, a San Pietro, al di sopra dell'agnello, mentre a San Bonifacio al centro dei due apostoli. La similitudine nell'articolare le figure nello spazio pittorico prosegue anche nel livello inferiore: i pilastri che a Sant'Alessio accolgono figurazioni di santi, vescovi e committenti, sottolineate da cornici rettangolari, si ritrovano a Tuscania, dove due santi martiri si dispongono, nella parte inferiore delle spalle dell'absidiola, come in un pilastro dipinto (fig. 251-255).

Esistono altri altari di cripte muniti di una raffigurazione sulla parete ad essi retrostante, come il caso simile di un altare a Cimitile<sup>349</sup>, presso Nola ed ancor più il modello rappresentato dall'antica cripta di San Pietro<sup>350</sup>.

Un diverso rapporto si instaura, invece, con la Grotta di San Michele Arcangelo sul Monte Tancia<sup>351</sup>. Qui un ciborio sorretto da colonne con capitelli a caulicoli si inserisce quasi di

---

<sup>348</sup> La tradizione di un ciborio sopra l'altare principale come deposito di reliquie risale forse al X secolo e con più probabilità all'XI. Il ciborio del Laterano è l'esempio più antico che è sopravvissuto, ma molteplici altri casi si sviluppano nel XIII secolo. Si tratta di una struttura complessa, una vera e propria cella, poggiante su colonne, un'architettura reliquario, diversa dal più semplice piccolo vano porta reliquie, aperto in un lato del sacello. (cfr. G. Zander, *Considerazioni su un tipo di ciborio in uso a Roma nel Rinascimento*, in «Bollettino d'Arte», serie VI, LXIX (1984), nr. 26, pp. 99-106; P.C. Claussen, *Il tipo romano del ciborio con reliquie: questioni aperte sulla genesi e la funzione*, in *Arredi di Culto*, op. cit., pp. 227-249.

<sup>349</sup> V. Cimitile di Nola. *Inizi dell'arte cristiana e tradizioni locali – Cimitile bei Nola. Anfänge der christlichen Kunst und lokale Überlieferungen*, a cura di M. de Matteis e A. Tinchese, Dortmund, 2004, fig. 48; *Cimitile e Paolino di Nola. La tomba di S. Felice e il centro di pellegrinaggio. Trent'anni di ricerche*. Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia cristiana (Roma, 9 marzo 2000), Città del Vaticano, 2003.

<sup>350</sup> S. de Blaauw, *Cultus et decor*, op. cit., pp. 534-539, in part. 537 dove si fa riferimento al caso dell'altare della cripta dei SS. Bonifacio e Alessio per inquadrare l'altare petrino.

forza nell'altezza del primo vano della grotta (fig. 259). Pur essendo sostenuto da colonne e non da pilastri esso presenta nell'insieme un'analogia strutturale architettonica e una posizione in uno spazio "di risulta" con un'interessante decorazione pittorica (fig. 258). Due sono gli strati ad affresco conservati: il primo, più antico, decora il fronte del sacello, il secondo invece emerge di lato dove è caduto l'intonaco del precedente, ricalcando la medesima iconografia. Sul lato frontale del ciborio compare l'Agnus Dei in un clipeo, affiancato da due figure, probabilmente i due San Giovanni, a rappresentare la chiesa *sub legem e ante legem*; sulla voltina si trova il Cristo circondato dai simboli degli Evangelisti, sullo sfondo compare la Vergine sul trono tra due santi, mentre il lato sud è occupato da tre figure stanti, un vescovo, identificato da Simone Piazza come papa Silvestro I, un monaco, forse Sant'Antonio nel deserto ed infine l'apostolo Paolo (fig. 259). Evidente risulta l'analogia iconografica con parte del programma del sacello dei S.S. Bonifacio ed Alessio. Mentre a Tuscania si tratta di una cronologia coeva, qui siamo in un momento un po' precedente, alla fine dell'XI secolo dato che i confronti stilistici, per esempio con il ciclo di santa Pudenziana, conducono gli affreschi del Monte Tancia in questo giro di anni: Esiste un legame diretto, individuato da Marina Righetti, tra il santuario rupestre e l'abbazia di Farfa che può giustificare la presenza di pitture che non si connotano come "arte provinciale", ma dimostrano una conoscenza della coeva produzione pittorica romana: l'abate Berardo (1049- 1089) dell'abbazia di Farfa si contese il santuario con il vescovo di Rieti Giovanni (post 1049) e può darsi che fu lo stesso Berardo ad essere implicato nel rifacimento dell'altare<sup>352</sup>.

Ha una certa rilevanza anche il caso della chiesa di S. Maria in Vescovio, l'antica cattedrale della Sabina, molto compromessa da una serie di restauri, ma con importanti tracce del suo passato medievale tra cui un altare dipinto, inserito nell'abside, in collegamento con la cripta attraverso una *fenestrella confessionis*<sup>353</sup>. Entrambe le facce dell'altare sono decorate: il lato

---

<sup>351</sup> M. A. Radozycka Paletti, *Sulle origini del santuario di S. Michele sul Monte Tancia*, in «Analecta Bollandiana», 106, 1988, pp. 99-111; E. Parlato-S. Romano, *Roma e il Lazio*, op. cit., pp. 282-283 e S. Piazza, *Du roc à l'image: la peinture et sa place dans les grottes naturelles du Latium et de Campanie du Nord*, in *Peintures murales médiévales, XIIe-XVIe siècle. Regards comparés*, sous la direction de D. RUSSO, Dijon, 2005, pp. 181-192, in part. 183-184.

<sup>352</sup> Gregorio di Catino, *Chronicon farfense*, a cura di U. Balzani, II voll., Roma, 1969-72, pp. 133-134; *La Sabina Medievale*, a cura di M. Righetti Tosti Croce, Milano, 1985, pp. 14-16.

<sup>353</sup> C. Montagni-L.Pessa, *Le chiese romaniche della Sabina*, Genova, 1983, pp. 35-68; A. Tomei, *La chiesa cattedrale della Sabina: Santa Maria in Vescovio*, in *La Sabina Medievale*, op. cit., pp. 60-62; P. Aebischer, *Santa Maria in Vescovio: la cripta dell'antiqua ecclesia cathedralis sabinorum*, in «Palladio», 8(1995), 16, pp. 15-30; P. Aebischer, *Una planimetria inedita della cattedrale di Santa Maria in Vescovio*, in «Studi romani», 43(1995), pp. 87-92. Da ultimo F. Betti, *La cattedrale di Vescovio in Sabina e l'architettura carolingia nel*

rivolto verso la navata con un'immagine di Maria in trono circondata da angeli e santi (fig. 263), mentre la parte interna che guarda la cripta contiene due santi che si volgono verso la cella delle reliquie e adorano un agnello, forse da identificare con San Giovanni Battista ed Evangelista, in analogia all'esempio di Santa Susanna sunnominato (fig. 264).

Nell'importante saggio di Aebischer sulla chiesa, l'autore indaga con meticolosità la struttura architettonica della cripta, costituita da un deambulatorio semianulare, coincidente con le murature dell'abside e un corridoio centrale con un altare posto al di sotto di quello maggiore, costruiti nel corso del IX secolo, a cui sono stati aggiunti in epoca posteriore, tra XI e XII secolo, due vani a forma quadrata le cui pareti laterali coincidono con i muri perimetrali del transetto, la parte cosiddetta ad "oratorio" (fig. 260-262).

Quest'ultima è coperta con volte a crociera rialzata su pilastri quadrati e rettangolari in laterizio con lisciatura dei letti di malta "a sottosquadro" le volte della cripta sono costruite con un getto di conglomerato su centina con interposta una stuoia, al cui interno sono rari gli elementi in laterizio, come nel vano del primo ambiente antistante l'antica facciata di San Giovanni in Argentella<sup>354</sup>. Gli accessi originali alla cripta sono stati modificati: alla parte più antica si accedeva tramite due ingressi perpendicolari all'asse della navata, mentre per raggiungere la parte ad oratorio si scendevano due scalette direttamente dal presbiterio.

Vale la pena mettere in luce alcune analogie con il caso del sacello aventinense, la cui cripta è stata senza dubbio ben più manomessa del caso di Vescovio. Si tratta in quest'ultimo caso di un altare in correlazione tra piano della cripta e presbiterio, mentre ai S.S. Bonifacio e Alessio ci sono due cibori sovrapposti appartenenti ad epoche diverse, ma in entrambi i casi una decorazione pittorica ricopre i pilastri che presentano nella struttura in laterizio diverse affinità.

Il ciborio della cripta di San Bonifacio e Alessio si inserisce a buon diritto nella prima metà del XII secolo. Lo confermano l'appartenenza ad una tipologia architettonica che ha diversi esempi coevi, come il caso di Tuscania – o precedenti come Cimitile e San Pietro – ma non posteriori. Ne sono caratteristiche precipue la presenza di un altare dietro cui si apre una nicchia dipinta e l'orientamento opposto all'ingresso. L'iconografia si adatta perfettamente a ciò che conosciamo della pittura romana tra XI e XII secolo e anche se i restauri hanno in

---

*ducato di Spoleto*, in *Medioevo: Arte lombarda*, atti del Convegno Internazionale di Studi, (Parma, 26-29 settembre 2001), Centro Studi Medievali, Università degli Studi di Parma, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 2005, pp. 500-510. Si segnala, inoltre, la recente uscita del volume di F. Betti, *La diocesi di Sabina*, (Corpus della scultura altomedievale, 17), Spoleto, 2005 dedicato, in particolare, allo studio degli apparati scultorei della cattedrale di Vescovio e della abbazia di Farfa sul Monte Acuziano.

<sup>354</sup> P. Aebischer, *Santa Maria in Vescovio*, p. 23.

parte modificato l'assetto originale, la presenza di un vano porta reliquie riconduce ancora verso tale ambito, che vede favorire un'iconografia con santi clipeati, in special modo San Pietro e San Paolo, mentre altre figure di martiri si dispiegano in pilastri o negli spazi ricavabili nella struttura architettonica. Sembra di poter individuare tra l'XI e il XII secolo la presenza di strutture architettoniche eterogenee, in un certo modo definibili "sperimentali" che non sono cibori veri e propri, ma rappresentano soluzioni alternative in ambienti ipogei sfruttando la pittura per decorare semplici elementi strutturali come i pilastri, prima della grande stagione dell'arte scultorea dei Cosmati che faranno di questa tipologia uno dei caposaldi del proprio repertorio.<sup>355</sup>

---

<sup>355</sup> P. C. Claussen, *Magistri doctissimi*, op. cit. A questo proposito voglio ricordare anche il caso del monastero di San Silvestro al Monte Soratte, già segnalato da Claussen (*Die Kirchen*, op. cit. p. 194), che dimostra nel XII secolo la possibilità dell'intreccio tra fenestrella confessionis e cripta ad oratorio attraverso l'inserimento di un sacello nello spazio della cripta.

### Per uno studio delle pitture

Un altro complesso architettonico che conserva un insieme di pitture confrontabile con il sacello di Bonifacio e Alessio è l'oratorio di San Sebastiano al Laterano (fig. 266). Questo è un caso assai interessante di riadattamento di ambienti di epoca romana in luogo di culto cristiano, nell'area della basilica di San Giovanni in Laterano. L'oratorio occupa la zona su cui sorge la Scala Santa, ma attualmente risulta pressoché abbandonato e non di facile accesso. Le pitture che ricoprono le pareti dei diversi ambienti che si susseguono in una pianta irregolare sono danneggiati e di difficile lettura. Solo un recente saggio di Mario D'Onofrio si occupa in maniera diretta del Patriarcato Lateranense e in particolare dell'oratorio, facendo un po' di luce su un'intricata situazione archeologica<sup>356</sup>.

È ben noto il ruolo rivestito dal Laterano durante il Medioevo e che i vescovi di Roma risiedettero, per la maggior parte dei casi, nel palazzo che era sorto a nord-est della basilica costantiniana, nell'area oggi compresa tra il Battistero, l'acquedotto Claudio e l'edificio che racchiude il *Sancta Sanctorum*. Questa zona occupata inizialmente dai *castra* imperiali ed in seguito da una *domus* romana, venne donata al papato e trasformata nel "vero nucleo propulsore" del clero romano. Qui si trovava, per esempio, lo *scrinium sanctum*, l'archivio ecclesiastico che funzionava anche come biblioteca e cancelleria notarile, dove erano conservati non solo i testi più importanti della cristianità, ma anche gli atti pubblici e privati del clero. Sebbene possediamo molte fonti iconografiche per ricostruire l'articolazione dell'episcopio lateranense, non siamo altrettanto bene informati sull'archeologia dell'intera zona, ed in particolare su quella dove insiste il nostro oratorio, riguardo la quale dobbiamo riferirci agli studi del Lauer, risalenti agli inizi del '900<sup>357</sup>. L'area su cui poggia la Scala Santa si presenta divisa in diversi ambienti comunicanti tra loro, ma tale assetto non corrisponde alla condizione originaria in cui non esistevano i muri separatori e gli attuali sotterranei si presentavano come un'unica grande sala. Dalla pianta del Lauer (fig. 265) si ricava una divisione attuale in sei ambienti: i primi due (n. 1 e 2) sono raggiungibili dal vicino convento

---

<sup>356</sup> M. D'Onofrio, *Aspetti inediti e poco noti del Patriarcato lateranense*, in *Medioevo: i modelli*, op. cit., pp. 221-236 e Idem, *Il patriarcato nascosto*, in *Giornata di studio tematica dedicata al patriarcato lateranense*, a cura di P. Liverani, 2004 (Mélanges de l'Ecole Française de Rome: Antiquité 116.2004, 1), pp. 141-160. Per la storia del complesso M Delle Rose, *Il Patriarcato. Note storico-topografiche*, in C. Pietrangeli (a cura di), *Il palazzo Apostolico Lateranense*, Roma, 1991, pp. 19-36 e L. Donadono, *La Scala Santa a San Giovanni in Laterano*, Roma, 2000 che offre nuove ipotesi sull'articolazione di alcuni ambienti antichi del Patriarcato e un importante rilievo architettonico dell'edificio.

<sup>357</sup> P. Lauer, *Le Palais de Latran. Etude historique et archéologique*, 2 voll., Paris, 1911.

dei Padri Passionisti, mentre ad altri tre si accede attraverso una porta posta sul lato nord del fabbricato. Questi spazi sono gestiti dall’Arciconfraternita del Santissimo Sacramento a cui spetta anche l’utilizzo della cappella (contrassegnata dal numero 6), fornita, a sua volta, di un ambiente sottostante e di un cunicolo (n. E) che conduce all’affresco di Sant’Agostino<sup>358</sup>. Nel Medioevo l’insieme degli ambienti doveva comporre un’unica grande aula, forse una sala d’udienza od un vestibolo, inframmezzata da pilastri a sezione quadrata che si incurvano leggermente in alto a formare la volte di copertura, tutte di eguale altezza. I pilastri, almeno da quanto si può dedurre da una ricognizione del loro assetto originario, appaiono disposti quasi su due file a suggerire una divisione in navate dell’intero spazio. La grande aula si trovava così alle spalle del portico d’ingresso al Patriarcio costruito da Papa Zaccaria in forme monumentali, di cui all’inizio doveva rappresentarne una naturale dilatazione. Un’indicazione più precisa sulla cronologia dell’aula, in mancanza di ulteriori indagini di scavo, si può ricavare dalla datazione della muratura dei pilastri. Essa risulta realizzata in *opus incertum* con piccoli blocchi di tufo connessi con malta, insieme a scaglie di marmo, il che spinge a crederla databile, con qualche riserva, all’VIII secolo, all’epoca dei lavori di rifacimento promossi da papa Zaccaria, quando per costruire un nuovo portico con torre, venne forse ristrutturato un androne precedente su cui si trovavano due *Basilicae* distinte, la *basilica Vigili* e la *basilica Theodori*, costruite per iniziativa dei rispettivi pontefici come aule per udienze.

Per riassumere la complessa questione topografica, possiamo rilevare che due *basilicae* distinte, probabilmente cadute in degrado e sulla cui originaria disposizione reciproca non ci sono indicazioni precise, vennero trasformate in un’aula unica da Papa Zaccaria nelle forme che sono pervenute fino a noi con il nome di *basilica Zachariae*, come si apprende nell’*Ordo romanus* di Cencio Camerario. Quest’aula per udienze aveva molteplici funzioni: oltre alle udienze vere e proprie, nello spazio del portico si distribuiva il pane ai poveri e vi si svolgevano anche le *Laudes*, le cerimonie in onore del pontefice. Il termine

---

<sup>358</sup> Cfr D’Onofrio, *Aspetti inediti*, op. cit., nota 17. L’affresco è databile agli inizi del VI secolo sia per lo stile compendiario della figura sia per la tipologia delle lettere che compongono l’iscrizione di apparato in calce alla pittura in capitali quadrate apicate: *Diversi diversa patres sed hic ... / omnia dixit romano eloquio... / mistica sensa tonans* (da intendere: diversi patres (padri della chiesa) scrivono di cose diverse...). Il santo raffigurato è forse Sant’Agostino, ma c’è chi propende per identificarlo con San Leone I Papa (440-461). Ora sulla questione F. Bisconti, *L’affresco del S. Agostino*, in *Il patriarcio*, op. cit., pp. 51-78. L’autore conferma l’attribuzione agostiniana, confrontando l’immagine con numerose rappresentazione dei filosofi nella tradizione occidentale e giustificandone la presenza in questa parte del sotterraneo in quanto probabile sede dell’antica biblioteca greca e latina.

*oratorio*, usato molte volte nel Liber Pontificalis, non si riferisce sempre ad un ambiente chiuso e codificato in forme prestabilite, ma indica anche luoghi di culto definiti semplicemente dalla presenza di un altare o di un'immagine devozionale. A questo genere sembra potersi riferire anche il caso dell'oratorio di san Sebastiano che doveva già essere presente nell'antica *basilica Theodori*. Papa Teodoro utilizzava la basilica-oratorio per distribuire doni al clero: «*Fecit oratorium beato Sebastiano intra episcopio lateranense, ubi et dona largitus est*». Progressivamente la dizione di oratorio di San Sebastiano finì per assorbire tutta la basilica di Zaccaria, cioè l'androne con pilastri, dove peraltro se ne tramanda ancora la memoria attraverso un'immagine del santo martire dipinta su uno dei pilastri<sup>359</sup> (fig. 269). D'Onofrio sottolinea che all'interno della *basilica*, col mutare delle condizioni socio politiche e liturgiche insieme, si ritagliarono spontaneamente alcuni spazi al culto dei santi. In effetti, le pareti dell'oratorio accolgono un numero piuttosto consistente di pitture, fra cui diverse immagini di santi. Il dubbio avanzato dall'autore, ovvero che non esista un progetto unificatore, deriva anche da un'effettiva disomogeneità delle pitture eseguite, se non in tempi diversificati, almeno da mani diverse. Ma a me pare difficile immaginare che in un luogo di primo piano, come un'aula di rappresentanza dell'episcopio lateranense, gli affreschi potessero comparire senza una precisa logica o un preciso programma.

Gli affreschi ricoprono sia la superficie interna ed esterna dei pilastri che la zona del sottarco e parte delle volte. Molto varia l'iconografia rappresentata: accanto a santi e sante in posizione stante (fig. 268, 274), si leggono scene del Nuovo e dell'Antico Testamento – fra cui la creazione del Mondo, la sepoltura di san Giovanni Evangelista, un Cristo benedicente, (fig. 267, 273) – e rappresentazioni di Martirio (fig. 270), mentre dalle cornici e nei sottarchi si dipana una messe di motivi geometrici, insieme a decori vegetali accostati ad animali, fra i quali la rara raffigurazione di un leone che azzanna un capretto (fig. 275). Già da questo primo sommario elenco emergono la molteplicità dei riferimenti iconografici e la difficoltà di individuare un programma verso cui ricondurre l'insieme delle storie, senza però dimenticare

---

<sup>359</sup> Per ricostruire l'iconografia dell'oratorio si deve far riferimento al codice seicentesco della Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 9071) dove sono raccolti i disegni di alcune scene rappresentate e in cui sono trascritte anche parte delle iscrizioni che accompagnavano le pitture. Da queste si può ricavare una forte valenza martiriale degli affreschi in linea con i temi cari alla Riforma Gregoriana. Sotto il martirio di Sebastiano, che richiama la Crocifissione di Cristo si leggeva: *Ego quasi agnus mansuetus e O mors/ero/tua/morsus/tuus/ero/inferne*. Due profeti rappresentati a mezzo busto reggevano cartigli con due versetti tratti dai rispettivi libri (Geremia, 11, 19 e Osea 13, 14) riproponendo con la stessa attenzione il modello sacrificale agiografico. Si veda E. Garrison, *Contribution to the History of Twelfth Century Umbro-Roman Painting; Part II: Materials*, in *Studies in the History*, op. cit, II, pp. 180-188 (con preziose fotografie).

che gli episodi rappresentati – come la *Creazione del mondo* – con poca probabilità possono essere considerati elementi figurativi a se stanti, ma devono far parte di un insieme più articolato<sup>360</sup>. Per quanto concerne l'aspetto stilistico già il Matthiae propendeva per una cronologia compresa tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo, adducendo più di un confronto nonostante lo stato conservativo piuttosto precario e riconoscendo un'indubbia difformità nel trattamento delle immagini. Se le scene della Genesi e il pannello con il martirio di san Sebastiano mostrano somiglianze con il ciclo della Grotta degli Angeli a Magliano Romano degli inizi del XII secolo<sup>361</sup>, le due sante martiri richiamano piuttosto le sante Prassede e Pudenziana dinnanzi alla Vergine dell'oratorio di Santa Pudenziana (fig. 272). Il pontefice con il pallio e il *phrigium* presenta analogie con i perduti affreschi nella cappella di San Nicola di Callisto II (1119-1124) nello stesso palazzo del Laterano<sup>362</sup> mentre il particolare dei fiori stilizzati racchiusi dentro un cerchio, richiama gli affreschi di San Nicola in Carcere (1128) ora alla Pinacoteca Vaticana.

Una serie tanto vasta di relazioni ha lasciato fuori dal confronto il ciclo del sacello dei santi Bonifacio ed Alessio, a cui l'oratorio di San Sebastiano è per più motivi legato. L'utilizzo dei pilastri a sezione quadrata come supporto per pitture è, infatti, analogo nei due casi così come la scelta di decorare gli elementi architettonici con figure stanti di santi e motivi decorativi vegetali (fig. 274, 224). Rimane difficile esprimere un parere sullo stile delle pitture, peraltro ben ancorate al XII secolo grazie all'analisi del contesto architettonico, ma quello che traspare dalle *silhouette* di sant'Alessio conferma nelle proporzioni della figura e nel rapporto tra figura e spazio che la accoglie una rispondenza cronologica.

---

<sup>360</sup> Sarebbe necessario studiare il rapporto tra la posizione delle varie immagini e il luogo di culto, per cercare di enucleare almeno singoli temi da poter porre in relazione all'uso degli spazi liturgici. La presenza, in un pilastro, di una figura femminile ai piedi di un santo vescovo, forse una committente, interroga sulla possibilità di una committenza laica, che ne accentuerebbe il carattere votivo episodico e non di ciclo pittorico. Attualmente è in corso un'indagine da parte dell'Università degli Studi di Roma sugli ambienti del Sancta Sanctorum da cui si spera potrà provenire materiale utile alla comprensione del programma.

<sup>361</sup> Cfr cap. II paragrafo 7.

<sup>362</sup> I. Herklotz, *Gli eredi di Costantino: il papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo*, Roma, 2000 e la sua nota bibliografica in cui fa un bilancio delle posizioni critiche precedenti .



**La leggenda di Sant’Alessio: creazione di un luogo santo e diffusione del culto nella pittura romana**

Nonostante le fonti sostengano l’ipotesi che il centro irradiatore romano per la diffusione del culto di Sant’Alessio sia il monastero sull’Aventino a lui dedicato, non ci sono prove certe che possano supportarlo, come d’altronde accade per molti altri *tituli* romani dove manca una documentazione attendibile ed esauriente che ci informi sulle loro origini. Ma che il santo sia legato da più fili a questo luogo appare chiaro da una serie di testimonianze indirette.

La leggenda di Sant’Alessio conobbe molte versioni nel corso del medioevo, sia latine che greche: il primo testo collegato al santo è di origine siriana e da datarsi al V secolo. Questa prima opera è assai parca nel fornire informazioni sulla biografia e molto semplice nel canovaccio della storia: viene narrata la leggenda di un uomo di Dio di cui non è specificato il nome, nato a Roma, che fugge il giorno delle nozze ed approda ad Edessa, dove vivrà come mendicante. Col passare del tempo, a questa leggenda ridotta verranno aggiunti diversi elementi narrativi che la porteranno a trasformarsi in una delle vicende agiografiche più appassionanti del medioevo: il santo acquisterà un nome ben specifico, Alessio, ed entreranno in scena personaggi nuovi come il padre Eufemiano, nobile romano, e la sposa, rifiutata il giorno delle nozze. Per sottrarsi ad un destino contrario al volere di Dio, Alessio, infatti, fugge ad Edessa il giorno stesso del matrimonio e conduce una vita di penitenza. Riconosciuto però attraverso la rivelazione di un’immagine miracolosa, si allontana di nuovo per cercare un luogo dove condurre una vita eremitica, ma una tempesta lo fa approdare a Roma. Una volta tornato a casa dopo diciassette anni, non sarà riconosciuto da nessuno dei parenti che lo accoglieranno in casa per carità cristiana e lo faranno vivere per un periodo altrettanto lungo nel sottoscala come un povero qualunque. La promessa moglie e il padre, insieme alla servitù tutta, non potrà che piangerlo, una volta morto e scoperta la sua vera identità. La leggenda, infatti, vuole che il santo, tornato a Roma, viva proprio nella casa paterna, senza svelare a nessuno il suo nome. Sarà la voce stessa di Dio che rivelerà a tutti che il mendicante altri non era che Alessio, uomo santo e giusto per volere divino oltre ad una *chartula*, in cui è narrata la sua storia, che il papa e l’imperatore gli toglieranno dalle mani ormai prive di vita<sup>363</sup>.

---

<sup>363</sup> La versione latina diffusa in Occidente è contenuta nella *Biblioteca Hagiographica latina* al numero 286. Si veda anche E. Josi e R. Aprile, *Alessio, santo, confessore*, in *Bibliotheca Sanctorum*, I, Roma, 1861, pp. 814-823, E. Krausen, *Alexius von Edessa, Mann Gottes* in *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, V, Roma, 1973, pp. 90-95 e P. Golinelli, *La leggenda di Sant’Alessio*, Siena, 1987.

La leggenda di Alessio così ricca di colpi di scena ha ricevuto, come dicevamo, una notevole diffusione letteraria nel corso del medioevo, ma non un'altrettanto imponente numero di rappresentazioni visive, nonostante l'intreccio ben si prestasse ad essere raffigurato in pittura e in miniatura. Il testimone più famoso è il ciclo della basilica inferiore di San Clemente che riserva un intero registro del secondo pilastro della navata alla narrazione della storia di Alessio<sup>364</sup>. Essa si sviluppa in tre episodi paratatticamente raffigurati da sinistra verso destra: dapprima il nobile Eufemiano a cavallo accoglie un mendicante non riconoscendolo come suo figlio; nel secondo episodio del registro il papa toglie il rotolo dalle mani di Alessio e nella parte finale la famiglia e le autorità piangono la morte del santo (fig. 179). Hélène Toubert ha mostrato in un fondamentale saggio sulla Riforma gregoriana che i pittori responsabili degli affreschi di San Clemente non hanno seguito la versione latina più comune della leggenda, ma forse una versione eseguita nello scriptorio di Montecassino, dove sarebbe stata data maggior attenzione agli aspetti patetici e umani della storia, il che spiegherebbe, tra le altre cose, l'insistenza dei frescantì nella rappresentazione della disperazione e del dolore dei parenti di Alessio. Altri particolari sono portati a sostegno di questa tesi. L'identificazione del papa che toglie ad Alessio la *carthula* non coincide né con il nome riportato dalla leggenda latina, Innocenzo, né con quello greco di *Marcianus*. Una scritta ai suoi piedi, ora mal leggibile, ma al tempo della scoperta degli affreschi, interpretata come *B. Phatius*, lo identifica piuttosto come Bonifacio, secondo la probabile abbreviazione del nome che non appare però in alcuna fonte scritta.

La sequenza abbreviata di San Clemente, tanto ricca di particolari narrativi ha spinto gli esegeti ad ipotizzare la sua dipendenza da un ciclo più esteso, forse di miniature<sup>365</sup> come supposto dalla Toubert o piuttosto di pitture, come avanzato dalla Filippini. Quest'ultima, insieme ad altri studiosi, non si limita però ad individuare una generica dipendenza da una probabile fonte figurata, ma esprime il convincimento che il modello a cui San Clemente potrebbe essersi ispirato sia un perduto ciclo affrescato situato nella basilica dei S.S. Bonifacio ed Alessio che celebrava i due santi titolari. In questa direzione, cioè all'ipotesi di una derivazione del ciclo di Sant'Alessio a San Clemente da un ciclo della fine del X o della

---

<sup>364</sup> L'analisi sempre valida del ciclo di Sant'Alessio è quella di H. Toubert, *Rome et le MontCassin*, op. cit., ripresa e discussa con nuovi argomenti da C. Filippini, *The Eleventh-Century Frescoes of Clement and Other Saints in the Basilica of San Clemente in Rome*, University of Baltimore, Maryland, Ph. D., 1999, pp. 221-250.

<sup>365</sup> Per il ciclo miniato della vita di Sant'Alessio si veda O. Paeth-C.R. Dodwell-F. Wormald, *The Saint Albans Psalter*, Studies of the Warburg Institute 25, London, 1960, pp. 126-146 e per i famosi manoscritti di Stoccarda, S. von Borries-Schulten-H. Spilling, *Die romanischen Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*; II Die romanischen Hand schriften, Stuttgart, 1987, pp. 56-70; 97-111.

metà o poco dopo l'XI secolo che si trovava nel monastero dei S.S. Bonifacio ed Alessio spinge anche il fatto che alcune leggende collocano il luogo delle nozze di Alessio o dei suoi funerali proprio nella basilica sull'Aventino, istituendo un legame di particolare venerazione con questo luogo<sup>366</sup>. Vi sono alcuni elementi che inducono a non escludere l'esistenza di un simile ciclo: a San Clemente, l'identificazione del papa con Bonifacio, caso non riscontrabile in nessuna delle leggende a noi pervenute, potrebbe derivare da un errore del pittore nel copiare una delle scene in cui compariva lo stesso nome, non riferito però al papa, ma al luogo dell'esequie. Anche la rappresentazione di due edifici affiancati nell'affresco di San Clemente lascia intendere come il palazzo di Eufemiano fosse vicino alla chiesa di San Bonifacio all'Aventino. Tutti indizi che potrebbero indurre ad identificare nel monastero aventinense, il luogo cultuale privilegiato dei santi Alessio e Bonifacio anche in virtù di una forte tradizione storica che vuole la casa romana di Eufemiano, instaurata sul colle aventino<sup>367</sup>. Nessuno però dirimente e supportato da valide prove: la dipendenza del ciclo di San Clemente da un modello precedente non può essere sostenuta ipotizzando l'esistenza di un prototipo pittorico romano situato a Sant'Alessio, anche perché i riferimenti ed i modelli usati dai frescanti di San Clemente sono assai vari e rintracciabili, più facilmente, in manoscritti sia bizantini che occidentali. Le uniche pitture attribuibili al periodo medievale sono quelle del sacello situato nella cripta, e nonostante l'affascinante ipotesi di un ciclo agiografico dedicato a Sant'Alessio che doveva svolgersi nella navata, la totale mancanza di prove, materiali e documentarie, spinge a considerare tale presupposto solo una congettura<sup>368</sup>.

---

<sup>366</sup> Filippini, op. cit., p. 234: «The most likely model for the San Clemente sequence still remains a fresco cycle of the legend of Alexis in the church of San Bonifacio on the Aventine, although we have no evidence at all of the existence of such a cycle. It seems more likely the San Clemente authors would have taken their model from this nearby church, which was the center of the cult of this important Roman saint. Montecassino was a center of diffusion of books and it is also possible that its recension of the legend of Alexis might have come back to Rome from the Abbey. At the same time, however, the church and monastery of San Bonifacio itself might have also acted as a locus for the development of the literary tradition around St Alexis».

<sup>367</sup> *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, Roma, 1995, voll. II, p. 95.

<sup>368</sup> Di recente Serena Romano, in una comunicazione orale, ha avanzato l'ipotesi che il monastero dei S.S. Bonifacio e Alessio, durante la Riforma Gregoriana, abbia subito una sorta di *damnatio memoriae* delle proprie "memorie martiriali", a causa della sua forte vocazione filoimperiale. A discapito di una posizione di prestigio e potere nel X secolo, avrebbe cominciato a perdere d'importanza nel corso dell'XI e del XII, e per le sue strette relazioni con l'imperatore Ottone III, sarebbe stato privato della sua immagine di santuario dedicato a Sant'Alessio. Si sarebbe deciso di trasferire il culto in altro luogo, e in particolar modo a San Clemente, attraverso l'inserimento di un pannello affrescato con una breve sintesi della sua storia nella navata. In questo modo si spiegherebbe la mancanza di immagini o comunque di opere d'arte dedicate a Sant'Alessio nella chiesa

---

titolare e la presenza di un suo breve ciclo nella chiesa di San Clemente. Un indizio in tal senso sarebbe riconoscibile nella donazione fatta da papa Benedetto IX (1032-44) al monastero di Montecassino di una reliquia conservata a Sant'Alessio e a lui riferita. Pur considerando interessante questa proposta, a mio avviso, è poco probabile perché parte dall'assunto di una decadenza del monastero nel corso dell'XI e del XII secolo, che il cartulario smentisce con evidenza: è solo a partire dalla fine del Trecento che se ne possono individuare i segnali. Sulla punizione inflitta al cenobio per i suoi rapporti con l'imperatore, tali da cancellare le tracce evidenti di un culto dedicato ad Alessio, manca qualsiasi prova, ancor meno sostenibile se si pensa all'introduzione tardiva del culto del santo nella basilica.

### Brevi Conclusioni

Lo studio fin qui condotto ha evidenziato una molteplicità di riferimenti che inducono a sostenere una cronologia del sacello nella prima metà del XII secolo.

Nessun elemento è sufficiente da solo a sciogliere i molti problemi che interessano questo monumento, ma l'analisi complessiva di tutti i fattori considerati offre un orientamento cronologico che spinge verso tale direzione. Rimane in parte da risolvere la questione iconografica a causa del mancato riconoscimento dei personaggi rappresentati sul sacello.

Se alcune raffigurazioni non comportano dubbi interpretativi – l'*etimasia*, i santi Pietro e Paolo, e Cristo adorato dagli angeli – i pilastri sono decorati con figure stanti di santi senza ormai alcun attributo utile ad una identificazione precisa e anche l'identità dei due personaggi cardine del sistema, i donatori, rimane al momento ignota. Sulla possibilità che almeno uno dei personaggi rappresentati sia Adalberto da Praga, torneremo più avanti.

A mio avviso la pergamena mostrata con orgoglio dall'abate vestito di solo camice talare e piviale potrebbe contenere un'allusione alla conferma dei beni del monastero per volere di Ottone III, mentre l'altra figura, vestita di camice talare, stola e pianeta, indicare, attraverso il modellino della chiesa e del campanile che tiene tra le mani velate, la costruzione del sacello e i rifacimenti avvenuti nel XII secolo in una cripta che doveva risalire almeno ad un secolo prima. Preme qui sottolineare che un ulteriore confronto stilistico aiuta a sostenere la datazione più alta delle pitture del ciborio

Si paragoni, infatti, la figura di Ezechiele nella scena dell'assedio imminente di Gerusalemme (fig. 276) che appartiene al ciclo della chiesa di Santa Maria in Cosmedin, con l'abate donatore del sacello di San Bonifacio e Alessio (fig. 277) per verificare la stretta similitudine nel modo di realizzare la figura, la sorprendente analogia delle vesti e nel trattamento delle proporzioni del corpo e del volto: entrambi appartengono allo stesso orizzonte figurativo. Altri pannelli, sempre facenti parte delle storie di Ezechiele a Santa Maria in Cosmedin, offrono paralleli particolarmente stringenti: la figura del profeta inginocchiato al cospetto di Dio nella famosa scena della *Visione di Ezechiele* (fig. 278, 279) può essere confrontata con entrambi i donatori del sacello; così come l'immagine del profeta sulle spalle di due Israeliti, tratta dal capitolo XII del suo Libro in cui sono narrati i gesti simbolici che descrivono l'esilio e i rimproveri rivolti contro il popolo indifferente ed i falsi profeti. Allo stesso modo il santo con la veste bianca, sul pilastro interno del sacello, richiama la figura isolata che compare in Santa Maria in Cosmedin alla fine della navata destra (fig. 280, 281).

Nonostante il misero stato conservativo del ciclo di santa Maria in Cosmedin, attraverso le foto di inizio Novecento, risalenti allo scoprimento degli affreschi da parte di Giovan Battista Giovenale prima del restauro, è possibile cogliere similitudini inaspettate<sup>369</sup> che andranno analizzate nelle loro molteplici implicazioni.

---

<sup>369</sup> Per lo studio delle pitture di Santa Maria in Cosmedin rimane fondamentale il testo di G.B. Giovenale, *La basilica*, op. cit., pp. 194-240, che deve essere integrato con gli studi di F. De Maffei e Ian Short che hanno confutato l'esistenza di un ciclo di Storie della vita di Carlomagno e identificato la corretta iconografia nel libro di Ezechiele (F. De Maffei, *Riflessi dell'epopea carolingia nell'arte medievale: il ciclo di Ezechiele e non di Carlo a Santa Maria in Cosmedin e l'Arco di Carlo Magno a Roma*, in *La poesia epica e la sua formazione*, atti del Convegno (Roma, 1969), Roma, 1970, pp. 351-392; I. Short, *Le pape Calixte II, Charlemagne et les fresques de Santa Maria in Cosmedin*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», XIII(1970), pp. 229-238). Da ultimo importanti osservazioni in A. Derbes, *Crusading Ideology and the Frescoes of S. Maria in Cosmedin*, in «The Art Bulletin», 77(1995), pp. 460-478. Le pitture si dispongono nella navata centrale e si dividono in tre registri, di cui sopravvivono solo i primi due a partire dal tetto: sono undici episodi dal libro del Profeta Ezechiele e altrettanti del profeta Daniele, mentre al di sotto corre un ciclo testamentario cristologico.

## Capitolo IV

### Percorsi pittorici a Roma tra XI e XII secolo

#### *Problemi di cronologia e di iconografia*

Il problema di una definizione esatta della disposizione cronologica delle pitture romane superstiti e delle loro relazioni interne tra XI e XII secolo interessa gli studiosi da un lungo periodo di tempo. Abbiamo visto, nelle pagine precedenti, di opere che hanno subito un brusco cambiamento di datazione o che oscillano anche di molti decenni, come la tavola del Giudizio della Pinacoteca Vaticana o le pitture del ciborio dei SS. Bonifacio e Alessio. Di recente più studiosi hanno deciso di riconsiderare diversi frammenti di affresco, posti in basiliche e chiese di Roma, quasi dimenticati dalla storiografia o riproposti stancamente in saggi di compendio sulla pittura, senza alcun vaglio critico. Ne è derivato uno spostamento sostanziale per molte opere, che dall'appartenere ad una temperie culturale pre carolingia sono passati ad una cronologia "gregoriana" con le conseguenti revisioni sul piano della storia della pittura romanica che ne derivano<sup>370</sup>. Si tratta, come è ovvio, di cicli pittorici di cui non è più possibile ricostruire per esteso l'insieme, ma delle loro *disiecta membra*, per i quali è necessario utilizzare tutta una serie di riferimenti indiretti e di indizi materiali non di univoca decifrazione. Sono confluiti, così, nell'XI secolo il cosiddetto "*Giudizio Particolare*" appartenente al nartece della basilica inferiore di San Clemente; il pannello staccato dalla cappella H9 della basilica di San Lorenzo fuori Le Mura con la raffigurazione dei santi Lorenzo, Andrea, Giovanni Evangelista e Caterina e la *Comunione degli Apostoli* con donatori della nicchia di S. Balbina.

Nel XII secolo possiamo datare con certezza ben pochi cicli e per alcuni, tradizionalmente assegnati alla fine dell'XI secolo, non è esclusa una datazione di un decennio o un ventennio posteriore, come accade per le pitture del sacello di Santa Pudenziana<sup>371</sup>. Stabilire una genealogia esatta è operazione, dunque, alquanto difficile, così come distinguere le botteghe che vi hanno lavorato.

È possibile però, individuare alcuni punti fermi cronologici in qualche singolo caso, che andremo adesso a ripercorrere e, cosa ancor più significativa, almeno due lineamenti nelle

---

<sup>370</sup> J. Osborne, *Framing Sacred Space: Eleventh-century Mural Painting in the Church of Rome*, in «Analecta Romana Instituti Danici», 30 (2004), pp. 137-151 e G. Bordi, *Crescentius, un "infelix pictor"*, op. cit., in corso di stampa.

<sup>371</sup> cfr. capitolo II, nota 179.

scelte iconografiche all'interno dell'arte pittorica del XII secolo<sup>372</sup>. Il primo si distingue sia per la prosecuzione delle tipologie inaugurate e sperimentate nell'XI secolo, basate sulla ripresa dei modelli delle basiliche paleocristiane che affrontano episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento, che per il grande sviluppo dei cicli agiografici<sup>373</sup>. Il secondo legato alle vicende politiche in maniera più diretta attraverso iconografie testamentarie in esplicito richiamo alle contese per le investiture o all'attualità delle Crociate. Appartengono al primo gruppo, all'interno della città di Roma, i resti delle pitture della cripta di San Nicola in Carcere, quelli della chiesa di Santa Croce in Gerusalemme e dell'Oratorio di San Sebastiano al Laterano, gli affreschi di S. Giuliano in S. Paolo fuori Le Mura e l'imponente mosaico della basilica superiore di San Clemente. Se allarghiamo lo sguardo nel *Territorium Petri* rintracciamo gli affreschi del transetto di Castel Sant'Elia a Nepi, della navata di San Felice a Ceri, della Grotta degli Angeli a Magliano Romano e di S. Pietro a Tuscania. Dall'altra parte, la pittura che si pone su una linea più diretta con le vicende contemporanee annovera S. Maria in Cosmedin e l'oratorio di papa Callisto II (1119-1124) al Laterano come gli esempi più rilevanti. Non è un caso, per questi ultimi, che si tratti di commissioni patrocinate da esponenti di spicco della curia romana e forse per volontà dello stesso pontefice.

Le testimonianze superstiti nominate come appartenenti alla prima "categoria" sono molto diverse tra loro per funzione ed estensione dello spazio sacro in cui sono collocate. La decorazione di San Nicola in Carcere si trovava, infatti, all'interno di una cripta e presentava scene della vita di Cristo, forse in connessione ad altri martiri; quella di Santa Croce in Gerusalemme dispiegava sulle navate e l'arco trionfale della basilica una serie di patriarchi biblici, ma non sappiamo se vi fossero o meno scene narrative; infine l'oratorio di San Sebastiano al Laterano univa ad un ciclo della Creazione episodi legati al martirio del santo titolare e pannelli votivi, che si disponevano sui pilastri dell'antico portico di ingresso. Appare chiaro come sia difficile individuare una linea comune e rapporti precisi tra esempi

---

<sup>372</sup> Cfr. F. Gandolfo, *La pittura romana*, op. cit., p. 30-31.

<sup>373</sup> Per l'intensificarsi, durante la Riforma Gregoriana, di iconografie martiriali cfr. W. Telesko, "*Ad vitam aeternam pervenire exoptamus*" – Zur "Renaissance" der Martyriumsfrömmigkeit in der Kunst der "Gregorianischen Reform" in «Aachener Kunstblätter», LX (1994), pp. 163-172; G. Wolf, *Nichtzyklische narrative Bilder im italienischen Kirchenraum des Mittelalters: Überlegungen zu Zeit - und Bildstruktur der Fresken in der Unterkirche von S. Clemente (Rom) aus dem späten 11. Jahrhundert*, in *Hagiographie und Kunst der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, a cura di G. Kerscher, Berlin, 1993, pp. 319-339; V. Pace, *Riforma della chiesa e visualizzazione della santità nella pittura romana: i casi di Sant'Alessio e di Santa Cecilia*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», XLVI/XLVII, pp. 541-548 (ora in *Arte a Roma nel Medioevo*, op. cit., pp. 67-85).



così disparati che però devono collocarsi in uno spazio di tempo ravvicinato. Per San Nicola e Santa Croce si ha la notizia di una ristrutturazione dell'edificio ecclesiale cui connettere la realizzazione degli affreschi, per l'oratorio del Laterano, invece, manca qualsiasi tipo di informazione sul committente e solo la presenza di una figura femminile in posa di supplice in un pannello può far connettere alla sua memoria la realizzazione di quella specifica pittura, ma non certo l'intero ciclo della *Genesi* per la cui datazione può essere fatto affidamento solo sull'analisi stilistica.

San Nicola in Carcere si pone come testimonianza rilevante di quel gusto archeologico e antichizzante che ha i suoi referenti nei mosaici paleocristiani e nelle pitture catacombali, e che si manifesta, più di tutto, nei partiti decorativi e nella scelta dei motivi da rappresentare. Accanto agli uccelli ed ai pavoni si trovano draghi, pura invenzione romanica, maschere ed uccelli in posa araldica, tratti da mosaici tardo-antichi. È noto che si sono conservati soltanto pochi brani degli affreschi che ricoprivano le pareti della cripta, esplorata da Alfonso Ciacconio (1530-1599) nel 1591, dopo più di un secolo di oblio, e disposti, secondo la sua autorevole testimonianza in *tria sacella parva, verum singulari artificio et symmetria fabrefacta*<sup>374</sup>. Si tratta di cinque tondi di cui quattro con figure di profeti ed uno con il *Battesimo di Cristo* (fig. 284, 285), più diciannove segmenti dell'apparato ornamentale appartenenti alla volta e alle pareti, ma il domenicano spagnolo elencava altri frammenti, purtroppo andati perduti nel corso dei successivi interventi di restauro, che vale la pena ricordare per sottolinearne l'iconografia: due figure di pontefici – Felice IV e Bonifacio IV – alcune effigi di martiri ed una *Flagellazione di Cristo*. Pur non disponendo di una datazione sicura, la notizia dell'esistenza di un'epigrafe all'inizio della navata destra che menziona la riedificazione della chiesa in onore di S. Nicola, avvenuta il 12 maggio 1128, concorderebbe con gli indizi ricavabili dallo stile e dall'apparato ornamentale.

La decorazione ad affresco superstite della chiesa di S. Croce a Gerusalemme, i cui frammenti sono oggi conservati nel piccolo museo attiguo alla basilica, sono la testimonianza della presenza di maestranze non romane e nella fattispecie bizantine, chiamate a lavorare in una chiesa di grande prestigio per la sua fondazione costantiniana. La basilica, che era stata affidata ai monaci cassinesi dopo la metà del secolo XI, almeno dal 1126 divenne una canonica regolare, quando troviamo nominato un priore di nome Silvio, futuro cardinale di S.

---

<sup>374</sup> Notizia che ci riguarda da vicino perché testimonia l'esistenza di pitture in uno spazio architettonico irregolare che potrebbe essere assimilabile al sacello dei SS. Bonifacio e Alessio: Ciacconio, infatti, parla di tre piccoli sacelli costruiti con singolare *artificium* e simmetria e non bisogna dimenticare che le parti sopravvissute della volta richiamano il sistema decorativo all'antico presente anche in quella della basilica avventinese.

Lucia in *Septisolio*<sup>375</sup>. Un radicale restauro dell'edificio si può far risalire al pontificato di Lucio II (1144-1145) che prima di essere nominato papa era stato cardinale titolare della chiesa (1125-1144)<sup>376</sup>. Pur conservando il perimetro dell'antico edificio di impianto paleocristiano<sup>377</sup>, durante tale intervento, venne modificata la divisione degli spazi interni: le navate laterali furono divise da quella centrale attraverso sette arcate rette da sei coppie di colonne e al di sopra di queste venne realizzato un finto matroneo, con una soluzione analoga a quanto si era eseguito nella basilica dei SS. Bonifacio e Alessio e ai SS. Quattro Coronati<sup>378</sup>. Al di sopra del colonnato si dispiega una serie di clipei con ritratti di patriarchi che si estende per tutta la lunghezza delle navate, mentre l'arco trionfale presenta il Salvatore circondato dai simboli degli evangelisti<sup>379</sup>. Non si conosce l'effettiva estensione del ciclo pittorico, ed in realtà non si sa neppure se si può parlare dell'esistenza di un ciclo, perché al di sotto delle capriate lignee si è conservato solo un fregio ornamentale seguito dalle figure dei profeti contenuti all'interno di cerchi e la disposizione delle aperture rende difficile immaginare il possibile sviluppo della decorazione; solo un'analisi della muratura medievale al di sotto dell'attuale intonaco, frutto del restauro settecentesco, potrà dare un'indicazione più precisa sulla presenza di intonaci dipinti relative a scene narrative. La decorazione superstite, che lo stacco ha impoverito gravemente<sup>380</sup>, deve essere ricondotta a tre maestranze diverse che lavorarono in tempi ravvicinati: ai più abili e provenienti da fuori Roma spettò la realizzazione degli affreschi della parete destra, ad un maestro locale, invece, la parete sinistra. Come ha giustamente messo in risalto Francesco Gandolfo, la scelta di raffigurare i

<sup>375</sup> Jaffè, *Regesta pontificum romanorum ab condita ecclesia ad annum post Christum natum MCXCVIII*, edit. secundam correctam et auctam auspicii G. Wattenbach, curaverunt S. Loewenfeld – F. Kaltenbrunner – P. Ewald, 2 voll., Lipsiae 1885 e 1888, p. 1126 e R. Hüls, *Kardinäle*, op. cit., p. 230.

<sup>376</sup> Il *Liber Pontificalis* così si esprime rispetto all'operato di Lucio II per la basilica (*Liber Pontificalis*, op. cit., II, p. 385): «Lucius II ... Sanctae Crucis cardinalis presbiter quam ecclesiam in edificiis plurimum augmentavit. Fabrica namque ipsius ecclesiae a summo usque deorsum in melius reformata et claustro de novo edificato canonicorum regularium conventum constituit».

<sup>377</sup> Per la fase più antica del *titulus* si veda *Il reimpiego degli edifici classici negli edifici di culto cristiani in Materiali e tecniche*, op. cit., p. 27 e H. Brandenburg, *Die Frühchristlichen Kirchen Roms*, op. cit., pp. 103-108.

<sup>378</sup> R. Krautheimer, *Roma*, op. cit., 1981, p. 215.

<sup>379</sup> La parte centrale della decorazione dell'arco trionfale è andata quasi del tutto perduta, ma attraverso il recupero di alcuni frammenti presenti ancora al di sotto della volta settecentesca si è potuto verificare che si tratta non di *etimasia*, come si pensava, ma di un busto del Salvatore (L. Morganti, *Il ciclo dei patriarchi*, op. cit., pp. 6162).

<sup>380</sup> Ricordo che la decorazione disposta sulla navata destra e sull'arco trionfale è stata in parte rimossa e musealizzata da Guglielmo Matthiae, mentre *in situ* si è deciso di lasciare la parte dei clipei affrescati e del fregio sulla navata sinistra.

busti dei profeti (fig. 286), ha i suoi precedenti, da un punto di vista tipologico, nella serie di ritratti papali che decoravano le basiliche maggiori, ma la sequenza di Santa Croce in Gerusalemme, che prende avvio dall'immagine di Adamo e prosegue secondo il testo della Genesi (5, 1-32), rimane un *unicum* nei programmi decorativi romani che forse si sostituiva ad un ciclo del Vecchio Testamento, in modo da supplire alle difficoltà di stesura imposte dall'architettura<sup>381</sup>.

La spartizione dei profeti a maestri distinti è dipesa da un'evidente diversità stilistica che, all'interno di una campagna decorativa progettata senza dubbio in un unico intervallo di tempo, non può che essere ricondotta all'eterogenea cultura degli artisti. Si è così potuto individuare la mano di un maestro nei primi cinque profeti della parete destra (fig. 287, 288), i cui volti sono sottolineati da marcati segni di colore nero e da una fitta trama di lumeggiature; mentre i successivi sono riconducibili ad un'altra maestranza, che interpreta il tipo del vecchio barbato con una maggiore disinvoltura nel trattamento del volto e delle vesti: il loro modo di rappresentare la figura umana non ha eguali nella pittura romana del tempo e a buon diritto si è pensato ad una provenienza dal mondo bizantino per entrambi. Più che ad un'origine costantinopolitana dei maestri, i confronti più convincenti si sono rivelati quelli con le pitture della provincia bizantina e in particolare di ambito veneto, come gli affreschi della cripta di Aquileia databili alla fine del XII secolo<sup>382</sup>. Sulla parete opposta è attivo, invece, un maestro romano che ha conosciuto e lavorato al fianco dei pittori "forestieri" restando colpito dalla loro maniera, reinterpretandola però, alla luce della tradizione locale. Questo carattere non originale ha portato molti interpreti a sminuire il valore dell'operato dell'artista romano, ma in realtà la sua operazione di adattamento e filtro di un diverso modo di dipingere si traduce nella creazione di uno stile personale che ci testimonia, in maniera diretta, come un modello poteva essere recepito, assorbito e reinventato. Saremmo in presenza di una prova tangibile della penetrazione e dello scambio tra maestri bizantini e maestranze romane, dopo la notizia risalente al decennio 1060-1070 quando Desiderio chiama a lavorare a Montecassino artisti greci per realizzare il mosaico absidale della nuova basilica<sup>383</sup>. Così, l'espressione severa e penetrante dei patriarchi della parete di destra si stempera e si normalizza tra le mani del pittore romano; le lumeggiature, diventano da pennellate di calce date per sottolineare i volumi delle vesti, una massa filiforme che si traduce in un gioco di

---

<sup>381</sup> F. Gandolfo, *Fragmenta picta*, op. cit., pp. 206.

<sup>382</sup> F. Gandolfo, *ibidem*, pp. 206-208. Per gli affreschi di Aquileia si veda T.E.A. Dale, *Relics, Prayer, Politics in Medieval Venetia: Romanesque Painting in the Aquileia Cathedral*, Princeton, 1997.

<sup>383</sup> Leone Marsicani, *Chronica monasterii Casinensis*, ed. H. Hofmann, in M.G.H., *Scriptores*, XXXIV, Hannoverae, 1980, p. 396; H.E.J. Cowdrey, *L'abate Desiderio*, op. cit., pp. 52-57.

linee bidimensionali; talvolta adattando a semplici stilemi, a pura forma grafica, i panneggi. L'inserimento di elementi decorativi tipici della tradizione romana, come i fiorellini a otto petali nella cornice del clipeo, sono una prova ulteriore della presenza di maestri locali al lavoro nel cantiere della basilica di Santa Croce in Gerusalemme. Da imputare ad una medesima diversità di formazione è anche la dicotomia esistente tra le cornici che inquadrano i clipei: nella grande fascia decorativa soprastante i tondi con i patriarchi si dispiega un motivo a girali d'acanto dalle curiose forme carnose (fig. 289), mentre al di sotto dell'arco trionfale appare un fregio che richiama da vicino la cornice presente nel repertorio dei pittori della basilica inferiore di San Clemente, in particolare nella scena della *Messa di San Clemente*.

L'oratorio del Laterano si connota, invece, per una stretta aderenza ai codici figurativi della tradizione romana, presentando santi e martiri dipinti su pilastri e scene tratte dalla *Creazione*, che pur dimidiate nel numero, traggono ispirazione e confronto dalle analoghe rappresentazioni presenti nelle Bibbie Atlantiche e nei cicli testamentari (fig. 269). Lo stesso si può dire per l'oratorio di S. Giuliano nella basilica di S. Paolo, con la variante iconografica in controfacciata della *Crocifissione di Cristo*, la stessa che troviamo nel ciclo di Sant'Urbano alla Caffarella (fig. 161). Anche per l'oratorio di S. Giuliano non disponiamo di riferimenti cronologici sicuri, e solo la lettura del cartiglio dell'apostolo Mattia che nomina il presbitero Anastasio, in carica dal 1118 al 1130, può essere considerata un indizio utile per la datazione. L'altra grande impresa decorativa della prima metà del secolo, il mosaico della basilica superiore di San Clemente, si distingue, senza dubbio, per la sua tecnica esecutiva e la straordinaria qualità, e si inserisce, a pieno titolo, nell'arte della Riforma. La croce di Cristo che campeggia al centro del catino absidale, circondata da rigogliosi racemi d'acanto, allude alla Chiesa stessa che, attraverso il proprio operato, rinnova il messaggio cristiano della salvezza, ribadendo il primato e la necessità dell'istituzione ecclesiale. All'interno del tralcio di vite si muovono una miriade di figure che richiamano da vicino modelli della tradizione paleocristiana, mutuandone il significato e la forma. Si tratta, per San Clemente, forse dell'esempio *princeps* per qualità e capacità di rinnovamento iconografico all'interno della "*renoveau paleochretien*" che si può datare al primo quarto del XII secolo.

Se allarghiamo lo sguardo fuori Roma, in maniera analoga, possiamo rintracciare solo pochi riferimenti storici verificabili e nessuno che si riferisca direttamente ad imprese artistiche: così per Magliano Romano, ma anche per la chiesa di S. Pietro a Tuscania per la quale ci si può basare in maniera convincente solo sullo studio stilistico e iconografico e su un *terminus ante quem* del 1093 per l'edificazione della cripta e del presbiterio ricavabile dall'iscrizione

presente sul ciborio. Per San Felice a Ceri, invece, abbiamo visto come la presenza di un personaggio del rango di Pietro da Porto, nominato vescovo della diocesi di Ostia da Pasquale II nel 1102 e rimasto in carica fino al 1130, possa essere considerato il tramite tra Roma e Ceri e forse l'artefice dell'ingaggio degli stessi pittori attivi a San Clemente uno o due decenni prima; per la basilica di Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia, i dati storici ricavabili dalle iscrizioni lapidee che nominano abate un certo Bovone, attivo negli anni del pontificato di Onorio II (1124-1130), ben si accordano a ciò che si può ricavare dal dato stilistico del ciclo affrescato nel transetto, ma non possono certo essere considerati un appiglio cronologico definitivo.

Si diversificano, invece, per un più esplicito richiamo alle vicende politiche contemporanee i cicli dell'oratorio di Callisto II al Laterano e di Santa Maria in Cosmedin. Negli ultimi anni del suo pontificato (1122-1124) Callisto II fece affrescare all'interno del palazzo papale alcuni ambienti di sua stretta pertinenza: un oratorio, dedicato a San Nicola, vera e propria cappella personale del pontefice, e due camere *pro secretis consiliis*. La decorazione pittorica è andata del tutto perduta, ma è ricostruibile grazie ai preziosi disegni contenuti nel cod. Barb. Lat. 2738, fatti eseguire, come documentazione storica, per volontà di Alfonso Ciacconio prima della loro distruzione. La cappella dedicata a San Nicola, si collocava alle spalle dell'aula tricora leoniana ed era destinata ad *assiduum romanorum pontificum usum*. Al centro dell'abside si trovava una Madonna in trono col bambino, con ai lati Sant'Anastasio e San Silvestro con la tiara, in allusione alla falsa donazione. Fra loro e il trono in ginocchio, come committenti, lo stesso Callisto II e Anastasio IV (1153-1154) al posto dello scismatico Anacleto II (1130-1138). Al di sotto, il santo titolare Nicola era circondato da una doppia teoria di quattro papi Alessandro II (1061-1073), Gregorio VII (1073-1085), Vittore III (1087), Urbano II (1088-1089)<sup>384</sup>. Accanto a questa rappresentazione ufficiale, nelle due camere vicine si dispiegava una serie di affreschi di ben più esplicito significato politico: l'una era destinata ad uso pubblico ed in particolare ad accogliere il concistoro; l'altra *videlicet cubicularem*, probabilmente era la camera da letto del pontefice di cui non possediamo descrizioni specifiche. Sulle pareti dell'aula adibita alle riunioni ufficiali erano rappresentati i pontefici, circondati dalla corte, nell'atto di schiacciare i rispettivi antipapi. Così dai disegni si possono ancora leggere i nomi di Alessandro II e dell'antipapa Cadalo, di Gregorio VII e Wiberto (fig. 290), di Pasquale II contro Teodorico, Alberto e Maginulfo a perpetuo monito per i futuri usurpatori. In un'altra immagine della serie era visualizzato

---

<sup>384</sup> *Liber Pontificalis*, op. cit., II, pp. 378-379; O. Panvinio, *De sacrosanta basilica, baptisterio et patriarchio lateranensi libri quatuor*, in P. Lauer, *Le Palais de Latran*, op. cit., 1911, pp. 411-490.

l'accordo raggiunto a Worms tra il papato e l'impero attraverso la rappresentazione dell'incontro tra i due protagonisti, Callisto II ed Enrico V (fig. 291). Come ha ben dimostrato Herklotz<sup>385</sup> il fatto che sia raffigurato solo il diploma imperiale, è un'abile manipolazione del pontefice per far passare sotto silenzio, almeno in questa sede celebrativa, i privilegi che la chiesa aveva dovuto concedere all'imperatore per assicurarsi una parziale autonomia; oltretutto lo schema figurale dei personaggi ricalca il gesto del donatore che offre un omaggio al santo benedificante.

Inutile ricordare che gli affreschi della camera di consiglio sono schizzi che non possono offrirci nessuna indicazione sullo stile delle pitture, ma sono una rara e preziosa testimonianza iconografica di decorazione politica eseguita in contemporanea allo svolgersi degli eventi narrati, di particolare prestigio per essere stata eseguita all'interno del palazzo papale<sup>386</sup>. Pur eterodossi rispetto alle testimonianze pittoriche che sono giunte fino a noi, è possibile individuare alcuni schemi iconografici attinti dalla tradizione cui il pittore si è ispirato per dare visibilità alla raffigurazione del pontefice e del suo primato come *vicarius Christi*. Il riferimento, per esempio, per il gesto del papa di calpestare gli oppositori è tratto dal testo biblico, in particolare dal salmo 90, 13 che recita «*super aspidem et basiliscum calcabis, conculcabis leonem et draconem*», e segue un'iconografia utilizzata più volte anche in miniature connesse a tematiche scismatiche ed eretiche.

Le pitture, pur inserite in uno spazio dalla visibilità limitata, dovettero avere una grande eco tra i contemporanei ed impressionare grandemente, come dimostra il fatto che furono oggetto di ben tre descrizioni: da parte di Suger, abate di St. Denis, di Ottone di Frisinga e del vescovo Arnolfo di Lisieux<sup>387</sup>.

Con una diversa impostazione, gli affreschi della navata centrale della basilica di S. Maria in Cosmedin si fanno portatori di un altrettanto significativo messaggio politico. Qui l'iconografia delle scene risulta meno evidente – anche per la difficile situazione conservativa e i pesanti restauri – tanto che c'è voluto del tempo perché gli studiosi riuscissero a proporre un'identificazione convincente. Sulle pareti, come abbiamo visto in precedenza, si sviluppa un ciclo di storie dei profeti Ezechiele e Daniele (fig. 292-294), connesso per via tipologica ad un secondo ciclo, che si svolge nel registro inferiore, dedicato alla vita di Cristo. Gli schemi figurativi utilizzati per narrare le vicende dei profeti sembrano calcare da vicino quelli dei più

---

<sup>385</sup> I. Herklotz, *Il papato, il Laterano*, op. cit., pp. 131-151.

<sup>386</sup> Cfr. A. Monciatti, *Rome. Apud Sanctum Petrum*, op. cit., che si occupa anche dei palazzi papali nel Medioevo precedenti il trasferimento definitivo del pontefice e della sua corte nel Vaticano.

<sup>387</sup> *Vie de Louis le Gros*, ed. H. Waquet, Paris, 1964, p. 206; *Chronica*, in MGH, *Scriptores Rer. Germ.*, a cura di Hofmeister, pp. 302-303; *The letters of Arnolf of Lisieux*, a cura di F. Barlow, London, 1939, pp. 30-33.

comuni episodi del Nuovo e dell'Antico Testamento già presenti nelle basiliche paleocristiane; diverso è invece il discorso per il sistema scenotecnico che inquadra gli episodi. Debitore della tradizione classica nella scelta dei motivi ornamentali – forse l'esempio di livello più alto per qualità ed invenzione giunto fino a noi – se ne discosta per la mancanza del comune sistema di inquadramento delle scene con colonne dipinte che sembrano aggettare verso il riguardante. Sotto archi ribassati, sottolineati da cornici bianche, sono dipinte coppie di cornucopie con al centro una patera, mentre, nel fregio inferiore, genietti alati reggono panneggi; in alto, al di sotto delle capriate lignee, corre una banda colorata in cui si inseriscono clipei con maschere che sembrano calcate su quelle del teatro classico. Le scene sono rappresentate come episodi singoli contenuti in un'edicola, e piuttosto che citare San Pietro e San Paolo sono ispirati all'impianto organizzativo dell'antica basilica di Giunio Basso, a sua volta servita come modello per Santa Maria Maggiore<sup>388</sup>. Motivi decorativi di cui abbiamo registrato la presenza anche nei dipinti della chiesa di San Nicola in Carcere, ma che qui sono inseriti all'interno di un imponente ciclo pittorico con rigore e in maniera estensiva. Dobbiamo ad Ann Derbes il chiarimento del significato delle pitture, connesso dalla studiosa alle vicende politiche del papato nel primo quarto del XII secolo: fu papa Callisto II a consacrare la chiesa nel 1123 e a nominare cardinale diacono di S. Maria in Cosmedin, il nipote Stefano di Berry. Un terzo personaggio, il camerlengo del papa, Alfano, è menzionato più volte nelle iscrizioni epigrafiche all'interno della chiesa - sulla sedia vescovile, sull'altare maggiore e su una lastra di marmo forse proveniente da un recinto presbiteriale – non lasciando dubbi sul ruolo di primo piano che dovette rivestire durante i lavori di ristrutturazione e nella messa a punto del programma iconografico<sup>389</sup>. La sequenza di scene con le storie di Ezechiele e Daniele ha pochi precedenti nell'arte medievale e figura per intero solo in due manoscritti catalani dell'XI secolo, la Bibbia di Ripoll e quella di Roda, secondo una scelta che ha strette analogie con gli affreschi della basilica romana, ma che non comprende esattamente gli stessi episodi: Derbes ipotizza che la fonte utilizzata da questi tre

---

<sup>388</sup> Si conservano diversi acquerelli e disegni che riproducono parte della decorazione parietale della basilica di Giunio Basso (una delle rappresentazioni più citate in BAV, Codice Vat. Lat. 13033, fig. 285) e qualche straordinario frammento originale: il *ratto di Hylas* e la cd. *Pompa Circensis* del Museo Nazionale Romano e due appartenenti al Palazzo dei Conservatori; cfr *Aurea Roma*, op. cit., pp. 137-139; 534-537.

<sup>389</sup> J. Osborne, *The tomb of Alfano in santa Maria in Cosmedin and its place in the tradition of Roman Funerary Monuments*, in «Papers of the British School at Rome», LI, 1983, pp. 240-247; S. Riccioni, *Epigrafia, spazio liturgico e Riforma gregoriana, un paradigma: il programma di esposizione grafica di Santa Maria in Cosmedin a Roma*, in «Hortus Artium Medievalium – Journal of International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages», Vol. 6, Zagreb – Motovun, 2000, pp. 143-156.

cicli illustrati sia stato un manoscritto catalano, ora perduto<sup>390</sup>. I due profeti sono portatori, attraverso le loro storie, di messaggi diversi, ma complementari: il primo insiste sulla profanazione dei luoghi sacri, la punizione di chi li contamina e la ricompensa che spetterà a coloro che li difendono; il secondo, sull'idolatria e le aberrazioni che essa produce; temi questi che possono essere letti sia in funzione della Lotta delle Investiture che della politica propagandista delle Crociate contro i Musulmani. È lo stesso Callisto II che, in una lettera rivolta al clero di Gallia, definisce Burdino, l'antipapa con il nome di Gregorio VIII, come *Theutonicorum Regis idolum* mentre Ottone di Frisinga, nella sua *Chronica seu Historia de duabus civitatibus*, iniziata nel 1143)<sup>391</sup>, collega esplicitamente la distruzione dell'idolo di Nabucodonosor con la sconfitta dello stesso Burdino da parte del pontefice, visto appunto come un idolo da abbattere. Sebbene Ottone scriva venti anni dopo la realizzazione degli affreschi, egli testimonia l'interpretazione che un autorevole personaggio del tempo dava degli eventi storici recenti e non può essere escluso che abbia visto gli affreschi durante uno dei suoi viaggi a Roma. La lettura del ciclo di Ezechiele come messaggio visivo di propaganda in favore delle crociate e la conseguente difesa dei luoghi santi minacciati dagli infedeli rispecchia la politica di Callisto II, impegnato personalmente nella promozione di una nuova crociata insieme a Baldovino II. I veneziani riusciranno a conquistare la Terra Santa proprio nel maggio del 1123, nello stesso anno e mese in cui il papa consacra S. Maria in Cosmedin.

In questa basilica di primo piano, con annesso un monastero sede della prima comunità greca a Roma, si era deciso di rappresentare, sotto le sembianze di una storia biblica, le vicende dell'attualità politica con particolare riguardo alla difesa dei luoghi della Terra Santa contro la minaccia dei profanatori.

Occorre interrogarsi, come è stato fatto, sulla reale comprensione da parte dei fedeli che assistevano alle cerimonie liturgiche del messaggio rappresentato nella navata della chiesa,

---

<sup>390</sup> A. Derbes, *Crusading*, op. cit., pp. 466. Esistono dei legami documentati fra papa Callisto II e la Spagna che giustificerebbero il possesso di un manoscritto spagnolo da parte del pontefice: un suo alleato era il vescovo di Compostela, Diego Gelmirez, elevato alla carica arcivescovile nel 1120 dallo stesso pontefice così come Olleguer di Barcellona, divenuto arcivescovo di Tarragona, quando ancora la città era in mano ai Musulmani; suo fratello Raimondo di Borgogna si recò in Spagna per combattere i Saraceni e qui morì nel 1107. Ma Callisto mantenne una corrispondenza con il nipote, Alfonso Raimundez, nato dalla nozze del fratello con la figlia di Alfonso VI: Alfonso Raimundez diverrà poi re di Leon nel 1126.

<sup>391</sup> *Chronik oder die Geschichte der zweiten Staaten*, trad. comm. a cura di W. Lammers e A. Schmidt, Darmstadt, 1960. Una buona scheda bibliografica in *Lo spazio letterario del medioevo. I Il medioevo latino*, vol. V – *Cronologia e bibliografia della letteratura mediolatina*, a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, Roma, 1998, pp. 578-579.



perché se è indubbia la capacità dei monaci di saper decodificare il significato delle scene, più difficile verificarlo per il resto dell'auditorio, in gran parte analfabeta<sup>392</sup>. È un problema di carattere più generale che attraversa tutta l'arte della Riforma e interessa in particolar modo il rapporto tra cicli affrescati e la ricezione del pubblico, il cui grado di cultura rimane di difficile decifrazione per la scarsità di dati a disposizione. Vero è che a fronte di raffigurazioni di storie e personaggi di immediato riconoscimento e comprensione, come le storie della vita di Gesù, ma anche l'Apocalisse e i profeti maggiori vi sono numerosi esempi che colpiscono per la loro particolarità. Solo per citare un caso, che ha destato di recente la mia attenzione, ricordo le pitture della controfacciata dell'oratorio di Sant'Andrea al Celio, di cui possediamo un'ottima documentazione fotografica, ma che non sono visibili perché nascosti da un posteriore soffitto seicentesco (fig. 296).

Accanto al Cristo benedicente al centro del timpano ci sono due profeti che reggono cartigli; si può identificare come Isaia uno di questi attraverso l'iscrizione ancora leggibile nel rotolo che tiene tra le mani e recita (fig. 295): «*Quis est iste qui venit de Edom / tinctis vestibus de Bosra*», traducibile come «Chi è costui che viene da Edom, da Bosra con le vesti tinte di rosso?». Il versetto è tratto dal libro di Isaia (63, 1-3) ed è la prima parte di un componimento concepito come un dialogo tra il profeta ispirato e Javhe. Questi si presenta come un vendemmiatore i cui abiti sono sporchi di mosto; in arrivo da Edom e Bosra, due città sempre nominate nel testo biblico come simbolo dei popoli nemici di Israele, che il Signore ha schiacciato e calpestato nel torchio. Il versetto è un'allusione al giudizio cui saranno sottoposti i popoli alla fine dei tempi ed è richiamato nell'Apocalisse di Giovanni dove, riferendosi al Cristo della Parusia si afferma: «è avvolto in un mantello intriso di sangue e il suo nome è verbo di Dio» (Ap. 19, 13). Anche se a causa della frammentarietà dei resti non è possibile ricostruire l'intera iconografia della controfacciata, la presenza del Cristo redentore benedicente adorato da una folla di angeli di cui alcuni muniti di turibolo e colti nell'atto dell'incensamento conduce ad ipotizzare la presenza di una tematica escatologica che il rotolo di Isaia sembra confermare. Il messaggio contenuto nel raro versetto si concretizza in una tipologia figurativa tradizionale – il profeta che parla attraverso il suo cartiglio<sup>393</sup> – ma è

---

<sup>392</sup> Per la questione si rimanda agli studi di A. Petrucci di cui mi limito a citare il saggio *Scrittura, alfabetismo e produzione libraria nell'Alto Medioevo*, in *La cultura in Italia tra tardo-antico e alto medioevo*, II, Roma, 1981, pp. 539-551 (con bibliografia); Idem, *Il volgare esposto: problemi e prospettive*, in «Scrittura e civiltà», XXII, 1998, pp. 235-248 e *Divagazioni paleografiche sulla Roma gregoriana*, in *Studi sulle società e le culture del Medioevo per Girolamo Arnaldi*, II. Voll., 2002, pp. 471-478.

<sup>393</sup> Per questa tematica si legga F. Gay, *Les prophètes du XIe en XIII siècle*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 30, 1987, pp. 357-367.

evidente che un testo del genere poteva essere compreso solo da un numero ben selezionato di fedeli e può connotarsi come indizio per stabilire la destinazione privilegiata dell'oratorio<sup>394</sup>. L'iscrizione è inoltre un segno della cultura del *concepteur* che si manifesta con la scelta di un versetto del testo biblico piuttosto raro che non veniva recitato durante la liturgia e che di conseguenza non poteva funzionare come richiamo visivo per l'assemblea dei fedeli. Il versetto è presente però, in uno dei *Sermones* di Pier Damiani<sup>395</sup>, di cui è noto l'importanza e la partecipazione attiva nell'opera di riforma ecclesiastica e può darsi che proprio questo testo sia alla base dell'iconografia degli affreschi<sup>396</sup>. Anche a Sant'Anastasio a Castel Sant'Elia, i profeti reggono rotoli con versetti tratti dai propri libri, connessi tematicamente alle storie dell'Apocalisse, confermando a distanza di molti decenni la pratica già osservata nei resti di S. Andrea al Celio, datati agli inizi dell'età Gregoriana<sup>397</sup>.

Da questa breve rassegna sulla pittura del XII secolo scaturiscono due considerazioni diverse: da una parte la scarsità di appigli cronologici certi e spesso indiretti, se si escudono i casi di S. Nicola in Carcere (1128), di S. Croce in Gerusalemme (1144-1145), di S. Maria in Cosmedin (1123) e gli affreschi del palazzo papale al Laterano (1119-24), datati, ma non sopravvissuti; dall'altra una preponderanza numerica delle iconografie testamentarie non connesse apertamente all'attualità politica.

La distinzione qui proposta per il XII secolo tra una pittura più legata alle vicende storiche contemporanee e la realizzazione di programmi connessi alla tradizione patristica e testamentaria classica oppure atti a celebrare le vite dei martiri latini e orientali non si traduce

---

<sup>394</sup> La questione della visibilità delle iscrizioni presenti nei cartigli nei cicli musivi ed affresco romani e la conseguente ricezione da parte del pubblico è discussa nel caso specifico del mosaico absidale di San Clemente, con riferimenti alla situazione generale, in S. Riccioni, *Il mosaico absidale di S. Clemente*, in c.d.s.

<sup>395</sup> Pier Damiani fu nominato da papa Stefano IX cardinale vescovo di Ostia e della diocesi di Gubbio. Svolsse diverse missioni per la Santa Sede e si ritirò nel monastero di Fonte Avellana presso Gubbio nel 1067, dal quale fu però costretto ad allontanarsi più volte per partecipare a vicende ecclesiastico-politiche. Morì a Faenza nel 1072, cfr *Lo spazio letterario nel medioevo*, op. cit., pp. 541-544.

<sup>396</sup> *Patrologia latina*, CXLIV-CXLV, Petrus Damianus, *In assumptione Beatissimae Mariae Virginis*, coll. 718 (nuova edizione critica a cura di G. Lucchesi, *Sermones ad fidem antiquorum codicum restituiti*, Turnhout, 1983): «Clarissima autem Ascensione die, quando, videntibus discipulis, est elevatus in coelum (Marc. XVI), summum illud, reverendumque collegium venit obviam Redemptori, et omnis illa tam assistentium quam ministrantium angelorum auctoritas cucurrit ad Filium, et ascendentem demirans ait: «Quis est iste, qui venit de Edom, tinctis vestibibus de Bosra» (Isaia, LXIII). Videntes enim eum sanguinei ruboris unda perfusum, mirantur ejus patientiam, et saevitiam Judaerorum, qui non sunt veriti Dei Crucis ignominia condemnare».

<sup>397</sup> I. Toesca, *Antichi affreschi a Sant'Andrea al Celio*, in «Paragone», 23(1972), pp. 10-23; Parlato-Romano, *Roma e il Lazio*, op. cit, pp. 132-133.

in una diversità di stile, perchè c'è piena osmosi nella pratica artistica tra le due tendenze che si fronteggiano. Gli strumenti iconografici utilizzati per i cicli più apertamente politici sono gli stessi impiegati dai cicli agiografici: tutti attingono da un medesimo repertorio di immagini antichizzanti legato alla tradizione figurativa della città di Roma. Nella scelta dei motivi decorativi, per esempio, il riferimento a modelli tratti da monumenti antichi, – maschere, putti, pavoni – è funzionale sia agli affreschi che narrano episodi della vita di Cristo della cripta di San Nicola in Carcere così come al più esteso ciclo di Santa Maria in Cosmedin che non si limita ad inserire elementi antichizzanti, ma ad assurgerli a cornice di inquadramento delle scene. Anche in un caso di provincia come nelle pitture della Grotta degli Angeli di Magliano Romano, dove raffigurazioni stanti di santi sono accompagnate da scene della vita di Cristo, non sono assenti elementi antichizzanti che mescolano con abilità cantari e uccelli – che paiono tratti dalla cupola del Mausoleo di Santa Costanza – con sequenze geometriche tipiche della produzione romanica<sup>398</sup>.

---

<sup>398</sup> Vorrei ricordare, seppur brevemente, il caso degli affreschi del *Titulus Marcelli*, l'antica basilica paleocristiana posta sulla Via Lata di cui, fino a pochi anni fa, non possedevamo quasi notizie e testimonianze archeologiche. Gli scavi condotti da Silvana Episcopo e Alessandra Milella, nel corso di un intero decennio e approdati ad un esauriente volume (*Il Titulus Marcelli sulla via Lata. Nuovi studi e ricerche archeologiche (1990-2000)*, a cura di S. Episcopo, Roma, 2003), hanno riportato alla luce i resti della primitiva basilica altomedievale sottostante all'attuale chiesa di San Marcello al Corso ricostruita dopo un rovinoso incendio nel 1519. Essa, databile tra il VI e il VII secolo era orientata in senso opposto rispetto alla chiesa attuale; perciò alla facciata che si apre su Via del Corso corrisponde l'abside della basilica medievale: all'edificio paleocristiano vennero apportate modifiche importanti nel XII secolo quando venne aggiunta prima un'absidiola e poi un transetto. Proprio durante i lavori in questa parte dell'edificio sono emerse tracce di pitture, che sono state oggetto di un'accurata indagine da parte di F. Gandolfo (ibidem, *La decorazione pittorica dell'abside destra*, pp. 141-150). Si è conservata solo una piccola parte di intonaco dipinto che non permette di ricostruire per intero il contesto iconografico e non modifica il nostro quadro di riferimento, anzi ne offre una conferma. Alcuni cenni devono però essere riservati per la particolarità della distribuzione delle pitture derivanti dall'andamento insolito della situazione muraria e per una cronologia che conduce, senza dubbio, al XII secolo.

La decorazione sopravvive nella parte bassa dell'absidiola destra della chiesa medievale salvatasi dalla demolizione dell'abside avvenuta al momento del successivo inserimento del transetto medievale e nel muro adiacente. Entro pannelli separati da cornici, alla base della fronte absidale della navatella, si trova la parte inferiore di una figura di santo, identificabile come *[M]artinu[s] ep(iscopu)s* grazie ad un'iscrizione, personaggio ben attestato a Roma nel periodo della Riforma; nella parete perpendicolare alla fronte dell'abside destra è dipinta invece una palma isolata, che sembra sorgere dal pavimento stesso «con vibrante disinvoltura spaziale» (ibidem, p. 142). Delle pitture dell'absidiola vera e propria rimane invece solo la parte inferiore con una decorazione a velaria e un fregio composto da mandorle intersecantesi che ricordano da vicino gli ornamenti che incorniciano le scene della basilica inferiore di San Clemente; poco sopra i resti di un'iscrizione dipinta in

Certamente anche la ripresa e l'insistenza su particolari tematiche agiografiche<sup>399</sup> è il segno da parte della chiesa di un preciso indirizzo di "politica" culturale che ha implicazioni profonde nella realtà del tempo, nel bisogno di diffondere delle norme ben individuabili e ripetibili nel variegato mondo ecclesiastico romano pre-riforma e che si attua attraverso l'immissione di contenuti ideologici nuovi in un repertorio tradizionale. Così accanto alla *Crocifissione* di Cristo, si moltiplicano le immagini dei santi raffigurati durante il martirio, tese a sottolineare il reale sacrificio dei fondatori della chiesa: San Sebastiano è raffigurato mentre due aguzzini lo colpiscono con le frecce, nell'Oratorio a lui dedicato nel Patriarchio Lateranense (fig. 270); a Ceri, al di sotto delle scene dell'Antico Testamento, compare la Crocifissione di Andrea, discepolo evangelizzatore e martire.

La riflessione e le questioni più apertamente legate al Primato del Papato sull'Impero, di fatto trovano uno spazio nelle due committenze legate al diretto intervento di Callisto II intorno al 1120: a S. Maria in Cosmedin attraverso l'opera del *camerarius* Alfano, nella stanza del Consiglio del palazzo del Laterano invece, con le pitture dei Papi trionfanti sugli Anti-papi. Solo alla fine dell'XI secolo, nella basilica inferiore di San Clemente, con l'*Intronizzazione di San Clemente*, si era compiuta un'incursione nell'attualità "politica": Pietro concede l'investitura a Clemente che è raffigurato davanti a Lino in esplicita allusione alla spinosa questione della successione papale.

---

bella capitale, e di cui non è stato per ora possibile offrire un'interpretazione, dovevano commentare una scena teofanica.

Delle pitture contenute all'interno del catino absidale sono stati rinvenuti solo dei frammenti nel materiale di riempimento. Tra questi si è riuscito a ricomporre un volto di circa 15 cm di altezza che con tutta probabilità faceva parte dell'affresco absidale: Francesco Gandolfo riconosce lo stesso sistema grafico e partitura coloristica presente nel mosaico absidale di S. Maria in Trastevere. Un piccolo frammento con una testa di Cristo ritrovata, invece, in un'altra parte dello scavo, denuncia, a suo avviso, la maniera di «più intenso risalto luministico» dei frescanti veneziani del 1144 a Santa Croce in Gerusalemme. Pur riconoscendo la validità dell'analisi generale dell'autore a me pare che il parallelo migliore per il volto rinvenuto non debba ricondursi alla cultura dei mosaicisti di Santa Maria in Trastevere o dei frescanti di Santa Croce bensì a quella che ha sta alla base delle pitture dell'oratorio di San Gregorio Nazianzeno. Le similitudini tra il volto della figura dell'abside di San Marcello e quello di uno dei tre fratelli dell'Oratorio di San Gregorio Nazianzeno, di cui si presenta il confronto (fig. 297, 298), sono tali da ipotizzare una stessa mano nell'esecuzione. Di conseguenza la datazione alla metà degli anni Quaranta del XII secolo mi pare troppo avanzata e da arretrare di almeno un ventennio.

<sup>399</sup> H.L. Kessler, *Canonizzare per immagini narrative prima di san Nicola in S. Nicola da Tolentino nella storia e nell'arte. Atlante iconografico*, a cura di V. Pace, Milano, 2005, pp. 123-133.; Idem, *Storie sacre e spazi consacrati*, in *L'arte medievale nel contesto. 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano, 2006, pp. 275-291.

### *I casi di S. Benedetto e dei SS. Bonifacio e Alessio*

Nella linea maggioritaria di adesione al canone figurativo più tradizionale, si inseriscono i due cicli pittorici di San Benedetto in Piscinula e della Basilica dei SS. Bonifacio e Alessio, che ho potuto studiare con attenzione grazie ai nuovi restauri di cui sono stati oggetto. Entrambi sono affreschi realizzati in monasteri benedettini che nella scelta iconografica seguono un'ispirazione aderente ai dettami della Riforma: il primo in maniera più diretta, attraverso un impianto di scene che dispiega sulla navata destra e sulla navata sinistra rispettivamente storie dell'Antico e del Nuovo Testamento; il secondo, con un programma meno ambizioso sulle pareti del sacello della cripta, teso a sottolineare la sacralità del luogo di culto attraverso la rappresentazione di santi. Lo stato attuale non permette di valutare appieno la qualità delle pitture in entrambi i casi e spinge ad essere cauti in considerazioni di tipo stilistico.

Per San Benedetto non possediamo alcuna notizia sul committente degli affreschi né tanto meno su personaggi di spicco – cardinali-preti, vescovi o laici – nominati in relazione a vicende connesse alla chiesa durante il medioevo da cui ricavare qualche indizio sulle storia dell'edificio. La chiesa sembra assente dai documenti ufficiali fino al catalogo del camerario papale Cencio redatto nel 1192 che rappresenta, di fatto, l'unico *terminus ante quem* per la datazione.

A fronte del tacere delle fonti, l'architettura della chiesa parla a favore di una sua edificazione alla fine dell'XI o al primo o secondo decennio del XII secolo mentre le pitture, che devono essere intese come il legittimo complemento decorativo alla prima fase costruttiva, di poco successive. È certo che chiunque abbia progettato gli affreschi era a conoscenza di ciò che si produceva a Roma e nelle diocesi vicine nella prima metà del XII secolo. Il ciclo dipinto, suddiviso in due registri sovrapposti lungo le pareti della navata centrale – come i segni dell'intonaco lasciano ipotizzare – affronta la *Cacciata* e il *Lavoro dei Progenitori* e il *Sacrificio di Caino e Abele* a scene del Nuovo Testamento (fig. 62, 59, 83), di cui rimane un unico frammento, qui identificato come *Presentazione al Tempio*, una tipologia per la quale si può evocare una lunga serie di confronti nel XII secolo, ispirati *in primis* dalla Basilica di San Paolo fuori Le Mura: San Felice a Ceri, San Pietro a Tuscania, Santa Maria *Montis Domini* a Marcellina e San Giovanni a Porta Latina, fino a Castro dei Volsci.

La controfacciata è occupata dai resti di un probabile *Giudizio Universale*, organizzato, nella parte superstite, in tre registri sovrapposti, riservati rispettivamente ad un Apostolo, a tre Angeli e ad un cherubino-guardiano del Paradiso. L'immagine, certo considerando la parzialità della parte sopravvissuta, si distingue dal suo referente iconografico più diretto

identificabile nelle pitture della controfacciata di Ceri per una maggiore semplificazione (fig. 58).

Il Giudizio Universale di Ceri, pur ridotto ad un unico lungo frammento verticale, mostra un'analogia spartizione in registri dove però a sequenze paratattiche di figure di Apostoli e di Vergini si alterna almeno un registro dedicato a scene che esemplificano tre delle cosiddette Opere di Misericordia<sup>400</sup> secondo la lezione del Vangelo di Matteo (fig. 143). A San Benedetto, invece, le figure emergono da uno sfondo azzurro in maniera isolata, rivolte verso il centro della controfacciata, come se partecipassero ad una visione cristologica con una disposizione che non contempla la presenza di scene narrative.

I pittori che eseguirono gli affreschi della piccola chiesa di Trastevere senza dubbio facevano parte di una bottega romana e lo dimostrano, da una parte, il modo di rappresentare le figure e di costruire i paesaggi sullo sfondo dall'altra, l'uso e la tipologia dell'apparato ornamentale che incornicia le scene. Confronti puntuali sono rintracciabili per le figure di *Caino* e *Abele* con i tre fratelli della Leggenda dell'Icona narrata negli affreschi dell'oratorio di San Gregorio Nazianzeno e con i corrispettivi personaggi nell'*Offerta* di San Felice a Ceri; per gli angeli del *Giudizio* con le figure che partecipano all'Incoronazione di Valeriano in S. Pudenziana e, in maniera diretta, con gli angeli della *Crocifissione* nell'oratorio di S. Giuliano nella Basilica di S. Paolo fuori Le Mura. L'essenzialità che contraddistingue gli sfondi degli episodi a San Benedetto è una caratteristica che si ritrova in molti dei cicli romani da Castel Sant'Elia all'oratorio di S. Sebastiano al Laterano.

Qui non sono utilizzati motivi decorativi ispirati all'antico: la sequenza di rombi che sottolinea gli episodi è tutta interna alla tradizione romanica ed ha i suoi referenti diretti nelle cornici di Castel Sant'Elia a Nepi e di S. Felice a Ceri (fig. 68, 148). Sopra l'angelo-guardiano un riquadro bordato di bianco con all'interno un semplice girale segnala il limite del tetto, mentre al di sotto delle finestre della controfacciata è dipinta una pisside, a mio parere, con una precisa funzione allegorica all'interno dell'iconografia apocalittica, cioè come segno cristologico-eucaristico<sup>401</sup>. L'apertura delle monofore della navata centrale a restauro

---

<sup>400</sup> A Ceri sono raffigurate tre delle sei Opere di Misericordia: *Visitare gli ammalati*, *Vestire gli Ignudi* e *Visitare i carcerati*.

<sup>401</sup> Il confronto proposto nel II capitolo tra la pisside di San Benedetto e il posteriore esempio conservato nella stanza di Innocenzo III nel Palazzo Vaticano ne sottolinea la diversa funzione. In quest'ultimo caso la pisside è dipinta all'interno di una nicchia nella parte bassa della parete con una chiara funzione illusiva, di sfondamento della parete, mentre a San Benedetto la posizione nella parte alta della parete ne sottolinea il significato simbolico cristologico.

ultimato, non ancora eseguita per la fragilità della decorazione pittorica rinvenuta, permetterà di studiare il proseguimento dei partiti decorativi all'interno delle strombature delle finestre. La diversità che è riscontrabile tra le scene della Genesi e la dubitativa *Presentazione al Tempio* sono il segno della presenza di due pittori diversi attivi a S. Benedetto, cosa non certo rara nei cantieri medievali dove più maestri si alternavano sui ponteggi in un lavoro di *équipe*<sup>402</sup>. Ne è prova la figura di *Giuseppe* della *Presentazione*, il cui corpo un po' massiccio e semplificato nella resa della posa è distante dalle allungate ed eleganti *silhouette* di Caino e Abele. Non estendo il discorso alle pitture della controfacciata, la cui maggiore staticità, credo dipendere dalla valenza iconica della visione apocalittica, piuttosto che dall'intervento di un altro pittore.

Apparentemente meno oscuro si presenta il ciclo che adorna il sacello dei Santi Bonifacio e Alessio, non solo per l'iconografia tradizionale, ma anche per la presenza di due personaggi connessi direttamente al monumento. Sono due religiosi – probabilmente abati – con il nimbo quadrato, perciò viventi al momento della raffigurazione, che mostrano, l'uno una pergamena, l'altro il modellino della chiesa (fig. 232, 234). Se la posa di offerenti e la posizione di prestigio non lascia dubbi sull'importanza del loro ruolo all'interno della vicenda costruttiva e decorativa del sacello, la mancanza di un'iscrizione e l'assenza di fonti da cui ricavare qualche indizio lascia sconosciuta la loro identità.

Il sacello sicuramente venne eseguito con una valenza celebrativa nei confronti dei santi di cui la basilica possedeva le reliquie e come protezione della più antica absidiola, parte superstite di un primitivo luogo di culto alto medioevale.

Sotto lo sguardo dell'Agnello-Cristo e dei Simboli degli Evangelisti della volta si dispongono, sulle facce esterne e interne dei quattro pilastri, figure di santi che la mancanza degli attributi, certo dovuta al penoso stato conservativo, non permette più di distinguere. Nei tre archivolti sono raffigurati Pietro e Paolo, l'Etimasia e il busto di Cristo benedicente adorato dagli Angeli. In un'ipotetica proposta di lettura delle immagini la sequenza prende avvio dal lato sud del ciborio con il Cristo nel clipeo, prosegue con le figure dei due Apostoli Pietro e Paolo

---

<sup>402</sup> A queste date alte sono pochi i cicli sufficientemente estesi e ben conservati per i quali si possa studiare le pratiche di cantiere. Di recente un'ottima analisi è stata compiuta per gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo (*Gli affreschi di San Pietro in Valle*, op. cit.) mentre un'altra indagine è in corso per gli affreschi della basilica inferiore di S. Clemente. Un'efficace sintesi dei principali problemi connessi a queste tematiche, da cui risale ad un'ampia bibliografia, è contenuta nel volume P. Philippot, P. Mora, L. Mora, *La conservazione delle pitture murali*, op. cit. Contributi di carattere più generale, ma ricchi di riferimenti preziosi nel volume *Arti e Storia nel Medioevo, II, Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino, 2003.

che rappresentano l'uno il primato del Papa, l'altro la missione evangelizzatrice della chiesa e si conclude a nord con il trono vuoto in attesa del giorno del Giudizio.

I partiti decorativi ed i simboli utilizzati a S. Bonifacio e Alessio citano, in modi diversi, esempi appartenenti al mondo tardo-antico e ne denunciano la provenienza. L'*opus sectile* dipinto all'interno dei pilastri ricorda l'intarsio marmoreo della grande aula presso Porta Marina<sup>403</sup>, databile agli ultimi anni del IV secolo, così come i marmi presenti nella basilica di S. Sabina o nel Battistero Lateranense (fig. 218)<sup>404</sup>. L'*etimasia* ricalca, invece, l'immagine dell'arco absidale di S. Maria Maggiore (432-440), con il trono vuoto – rappresentazione della perenne presenza invisibile di Dio fra i suoi fedeli – e la croce pendente tempestata di pietre preziose, simbolo del trionfo sulla morte e del ritorno del Cristo giudice: finezza esecutiva trasparente dalle perline bianche che decorano la croce e parte del trono; così come la colomba aureolata, descritta con vivacità, che richiama modelli tratti da affreschi paleocristiani (fig. 237, 238)<sup>405</sup>.

La volta con l'*Agnello* e i simboli degli Evangelisti hanno un modello tipologico nella tradizione miniata dei salteri illustrati. Fra i numerosi esempi che possono essere richiamati, cito per luogo di produzione ed ambito cronologico il codice E 24 della Biblioteca Vallicelliana (Roma, Bibl. Vallicelliana, Cod. E. 24, fol. 109v), datato alla fine dell'XI secolo e proveniente dalla zona di Roma<sup>406</sup>. All'inizio del terzo libro viene rappresentato l'*Agnus Dei* inserito al centro della pagina mentre alle estremità sono collocati i simboli degli Evangelisti come avviene in San Bonifacio e Alessio. Più vicino all'esecuzione degli affreschi, la stessa raffigurazione compare sulla volta del sacello dell'oratorio mariano di S. Pudenziana con una

---

<sup>403</sup> F. Guidobaldi, *La lussuosa aula presso Porta Marina a Ostia. La decorazione in opus sectile*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana*, op. cit., pp. 251-262; pp. 530-534.

<sup>404</sup> Il motivo ha una lunga tradizione nella pittura medievale ben prima del XII secolo: basti pensare, solo per citare un esempio, al caso dell'*opus sectile* nell'abside della basilica di Aquileia (fig. 219); cfr. da ultimo *Affreschi absidali nella basilica di Aquileia. Progetto di restauro*, a cura di E. Accornero, Villa Manin di Passariano (UD), 2000 e E. Sobieczky, *Die Apsismalereien in der Kathedrale von Aquileia. Eine Stiftung Patriarch Poppo aus früh-salischer Zeit*, Weimar, 2004.

<sup>405</sup> A San Bonifacio e Alessio intorno all'*etimasia* sono dipinti tre arbusti per parte. Tale iconografia non corrisponde agli esempi noti, i quali rappresentano a fianco del trono tre o quattro candelabri accesi. Così è nell'arco trionfale della basilica dei SS. Cosma e Damiano, a S. Prassede e in quello della basilica di S. Maria Nova. È possibile che, durante uno dei numerosi interventi di restauro, si sia frainteso l'iconografia a causa dello stato conservativo degli affreschi e ridipinto in maniera errata i candelabri.

<sup>406</sup> S. Walther, *Histoire et Théologie enluminées. Les psautiers illustrés italiens de l'époque carolingienne à l'âge grégorien*, Weimar, 2004, pp. 180-183. Alla fine del II libro dei salmi è scritto *Sedes agni videtur in psalmo preterito: Et benedictum nomen maiestatis eius in eternum et in seculum seculi* (Salmo 71,19).



stessa vocazione antichizzante (fig. 230a) Anche il paragone con un piccolo frammento di intonaco dipinto nella volta vicino all'absidiola, rimesso in luce nell'ultimo restauro dei SS. Bonifacio e Alessio e non segnalato da alcuno studioso – che mostra un carnoso motivo floreale giallo intorno ad cerchio rosso (fig. 225) – rivela una concomitanza con decori appartenenti ad esempi del XII secolo, quali, l'altare secondario di San Crisogono della seconda metà dell'XI secolo (fig. 227), la volta della grotta di Magliano Romano (fig. 226) e più in generale i colori e le forme dei partiti decorativi della basilica inferiore di San Clemente. I girali rossi di cui rimangono pallide tracce intorno ai clipei di San Pietro e San Paolo sulla fronte del sacello mostrano, invece, forti tangenze con l'analogo motivo presente intorno ai Patriarchi di Santa Croce in Gerusalemme (fig. 229, 286).

A dispetto della semplificazione cui ci ha costretto il degrado conservativo, vi sono alcune parti delle pitture dei SS. Bonifacio e Alessio che testimoniano l'accuratezza dell'esecuzione. Abbiamo citato ora l'*etimasia*, ma più di tutto sorprende l'eleganza del sistema di impaginazione: lo dimostra il nastro agitato dal vento, posto a conclusione della sottile cornice a baldacchino, fornita di un pomo che ne riunisce gli estremi, a formare quasi un tralcio decorato (fig. 244). Esiste un'indubbia consonanza con gli affreschi della basilica inferiore di San Clemente e le sue volute che racchiudono, come in una pagina di un manoscritto miniato, gli episodi di Clemente e Alessio, ma non sufficiente ad instaurare un legame diretto: le rosette che compaiono sugli sfondi delle affollate scene della vita del santo sono sì presenti anche in San Bonifacio, ma come lo sono nell'oratorio di San Sebastiano al Laterano, posteriore di almeno due decenni alla basilica di S. Clemente e rappresentano un elemento decorativo di lunga durata che appartiene al repertorio delle botteghe romane.

Nonostante la difficoltà di confrontarsi con un'opera molto compromessa dal punto di vista conservativo, l'analisi stilistica dei brani più leggibili, ha condotto a confronti con cicli databili nella prima metà del XII secolo. Se gli affreschi del ciborio dei SS. Bonifacio e Alessio possono essere inseriti nella tendenza pittorica che abbiamo definito più "tradizionalista", il repertorio decorativo utilizzato e il modo di costruire le figura e le proporzioni trovano un raffronto significativo con le pitture della basilica di S. Maria in Cosmedin, datate intorno al 1123. La decorazione di quest'ultima, per la ricchezza degli ornamenti scultorei e pittorici e per la committenza papale, si poneva come imprescindibile confronto per le altre chiese, a maggior ragione per quelle ubicate nelle strette vicinanze.

L'identità dei due religiosi rimane sconosciuta: nei documenti dal cartulario sono citati nella prima metà del XII secolo i nomi dell'abate Placido e di Riccardo senza però alcun

riferimento a vicende artistiche<sup>407</sup>. La posizione privilegiata e lo sfarzo nelle vesti dimostrano l'alto rango di appartenenza e il modellino retto dall'abate di destra è il segno di un collegamento diretto con le vicende costruttive della chiesa o almeno del sacello. La pergamena potrebbe alludere alla bolla imperiale di Ottone III e alla conferma dei possedimenti del monastero.

Tra le figure anonime del sacello poteva trovare posto un'immagine di S. Adalberto – forse identificabile con il santo dipinto sul pilastro F, munito di bastone vescovile – in quanto personaggio fondamentale per la storia del monastero di Sant'Alessio, sia per le sue qualità di padre spirituale che per il rapporto privilegiato con l'imperatore Ottone III. Voglio ricordare inoltre che, pur essendo raro l'inserimento di santi moderni nei leggendari, Sant'Adalberto da Praga è registrato già nel XII secolo all'interno di un manoscritto prodotto nel vicino monastero di S. Cecilia in Trastevere (Cape Town, National Library, Grey, Ms. 48 b4, b5)<sup>408</sup>, a dimostrazione dell'indubbia fama di cui doveva godere. Anche il monastero dei SS. Bonifacio e Alessio si era distinto nel corso dell'XI e del XII secolo nella produzione di testi agiografici – è interessante citare il caso del manoscritto 22 conservato alla Biblioteca dell'Università Lateranense (Ms. 22 Bibl. Univ. Later.)<sup>409</sup>, un leggendario-omeliario compilato per il monastero, scritto in romanesca e databile alla fine dell'XI secolo, che tramanda i sermoni 20 e 28 di Pier Damiani, dedicati a Sant'Alessio e a San Bonifacio, insieme a storie di altri santi – ma i tentativi di collegare l'iconografia degli affreschi con un testo specifico sono destinati a rimanere infruttuosi proprio per la mancanza di elementi utili – iscrizioni o attributi specifici – ricavabili dalle pitture stesse.

L'atipicità della struttura architettonica del ciborio non trova una spiegazione più sostenibile con una datazione delle pitture in connessione al pontificato di Onorio III (1216-24); a maggior ragione se ne accentuerebbe l'isolamento in un periodo che vede una forte espansione dei cibori in marmo per opera dell'officina dei Cosmati; lo stesso pontefice aveva voluto un ciborio in marmo per la Platonica di S. Sebastiano. Proprio lo stile degli affreschi che decorano questo monumento ipogeo, legato alla committenza di Onorio III e per il quale lavorarono artisti a conoscenza delle novità introdotte nei cantieri monrealesi alla fine del XII

---

<sup>407</sup> F. Nerini, *De templo*, op. cit. pp. 189-191.

<sup>408</sup> C. Viricillo Franklin, *Roman Hagiography and Roman Legendaries*, in *Roma nell'Alto Medioevo*, op. cit., pp. 857-891 e. P. Supino Martini, *Aspetti della cultura grafica a Roma*, in *Roma nell'Alto Medioevo*, op. cit., pp. 921-968; 962.

<sup>409</sup> G. De Luca, *Di un antico Lezionario nella Biblioteca del Seminario Maggiore. Notizie ed estratti*, in «Lateranum», 1926, pp. 7-63.

secolo, mostra il divario con le pitture dei SS. Bonifacio e Alessio, che ben si inseriscono invece nel gruppo delle pitture "riformate".

Il confronto tipologico più significativo rimane quello con le pitture della cripta di S. Pietro a Tuscania dove un'abside con la Vergine ed il bambino in trono sono circondati in alto da Apostoli nei clipei disposti intorno ad un Agnello, mentre i piedritti accolgono due santi diaconi stanti: un sistema di immagini che richiama la decorazione del monastero aventinese.

Non è escluso che dopo la realizzazione delle storie di Sant' Alessio a San Clemente alla fine dell'XI secolo, il monastero abbia voluto riappropriarsi del culto del santo omonimo costruendo un sacello che celebrasse i santi di cui possedeva le reliquie (fig. 231b).

Questa breve disamina sulle testimonianze artistiche a cavallo tra XI e XII secolo, ha evidenziato la presenza di cicli pittorici all'interno di chiese connesse a monasteri, che testimonia l'importanza attribuita alla pittura murale sia come veicolo di trasmissione del messaggio cristiano che come strumento *princeps* di decorazione dell'edificio ecclesiale.

L'impossibilità di individuare delle caratteristiche specifiche nelle pitture di pertinenza monastica che ne valorizzino il contributo specifico all'interno della più generale storia pittorica romana rispecchia la condizione dei monasteri al tempo della Riforma Gregoriana e la stretta connessione alle vicende del clero romano. Come abbiamo analizzato nel primo capitolo, i cenobi non vivono una situazione di isolamento, ma di piena adesione ai dettami della chiesa, prendendo parte alla diretta gestione della vita dei fedeli e svolgendo una funzione quasi parrocchiale.

I monasteri, in questa fase della Riforma, sia che siano annessi a basiliche maggiori, sia che costituiscano *tituli* autonomi, partecipano delle teorie più generali della chiesa e a quel laboratorio di iconografie che le testimonianze superstiti ci fanno ancora intravedere. Questo spiega l'unicità di alcuni soggetti rappresentati o la completa adesione di altri ai modelli imperanti: il ciclo dell'oratorio di S. Gregorio Nazianzeno celebra, per la prima volta, la storia della miracolosa icona mariana conservata al suo interno; San Benedetto in Piscinula imita, invece, la tipologia della basilica di S. Paolo fuori Le Mura.

La volontà di concentrarsi su storie particolari dei fondatori dei propri ordini deve ancora prendere forma: basti pensare che, tra tutte le pitture superstiti, solo il ciclo della basilica inferiore di S. Crisogono dedica due scene a episodi tratti dalla vita di S. Benedetto.

I monasteri sono però, i depositari e i luoghi di trasmissione dei testi sacri e attraverso l'elaborazione di opere filosofiche esponenti di spicco dell'ordine benedettino hanno contribuito a diffondere i principi della Riforma, prendendo posizione su questioni inerenti lo sviluppo e gli intenti dell'arte stessa. Mi riferisco a figure come Pier Damiani, Bruno di Segni, Ademaro di Chabannes che tramite la scrittura di trattati teologici discettarono su problemi di natura propriamente estetica influenzando le scelte dei committenti<sup>410</sup>. È il caso di San Pier Damiani che con la stesura di un libello sull'iconografia di Pietro e Paolo entra nel merito

---

<sup>410</sup> N. Zchomelidse, *Das Bild im Busch. Zu Theorie und Ikonographie der alttestamentlichen Gottesvision im Mittelalter*, in *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Zur Korrelation von Text und Bild im Wirkungskreis der Bibel*, a cura di B. Janowski e N. Zchomelidse, Stuttgart, 2002, pp. 165-189; H.L. Kessler, *A Gregorian Reform Theory of Art? Bruno of Segni, Peter Damian and other writers on Art (Tuscania, Ceri)*, in *Rome et la réforme*, op. cit., in c.d.s.

della questione delle immagini, cercando di spiegare la particolarità della posizione dei due santi nella absidi del territorio romano che aveva visto<sup>411</sup>. Il problema dell'esistenza o meno di una teoria artistica della Riforma legata alla circolazione di questi testi "militanti" è tutt'ora al vaglio della critica: indubbiamente però, opere come le *Sententie* di Bruno di Segni, che teorizzano una precisa corrispondenza tra architettura, arredi liturgici, complementi decorativi e il loro significato simbolico, non possono essere ignorate<sup>412</sup>.

Questo per quanto riguarda la riflessione dei monasteri cittadini, ma cosa succede "fuori le mura" nei potenti monasteri di Farfa, Subiaco, Montecassino nella prima metà del XII secolo? Rappresentano un'avanguardia nel campo delle scelte artistiche, sono portatori di idee nuove o in antagonismo rispetto a quello che accade nella capitale? Stando a quanto le testimonianze artistiche ci lasciano intravedere se si pensa al dibattito sul primato tra Roma e Montecassino in materia di arte riformata nella seconda metà dell'XI secolo, quando il monastero era al centro del grande progetto artistico di Desiderio<sup>413</sup>, nel corso del XII secolo assistiamo ad una generale frenata nella progettazione ed esecuzione di nuove imprese decorative che corrisponde ad una fase storica di stasi per tutti e tre i monasteri. È noto che le distruzioni abbattutesi su Montecassino, hanno conservato ben poca cosa delle testimonianze artistiche desideriane<sup>414</sup> e che per farsi un'idea di quello che poteva essere la decorazione pittorica della basilica occorre volgersi alla chiesa di Sant'Angelo in Formis, una committenza sempre legata a Desiderio e di poco successiva, ma anche estranea per riferimenti culturali.

Anche a Farfa, cenobio strategico per i rapporti tra papato e impero, si conserva l'imponente decorazione della torre nord pertinente ad una fase decorativa di poco posteriore alla metà dell'XI, in connessione all'abbaziale di Berardo I (1047-1089). Il ciclo con le storie di Giobbe, di recente connesso al culto funerario dei monaci grazie ai rapporti individuati da J.

---

<sup>411</sup> G. Rotondi, *Un opuscolo di S. Pier Damiani e l'iconografia dei SS. Pietro e Paolo*, in *Miscellanea G. Galbiati, II, Filologia classica, storia, letteratura medievale, paleografia, letteratura italiana, arte*, Milano, 1951, pp. 275-282.

<sup>412</sup> Bruno Signensis, *Sententiae. I. De figuris ecclesiae*, in *P.L.*, CLXV, coll. 875A-902B; ID., *Sententiae. II. De ornamentis ecclesiae*, in *P.L.*, CLXV, coll. 901B-942D.

<sup>413</sup> Sull'abbazia cassinese, la storia, l'arte e i suoi principali esponenti durante i secoli della Riforma, si vedano almeno R. Grégoire, *Le Mont-Cassin dans la reforme de l'église de 1049 à 1122*, in *Il monachesimo e la riforma ecclesiastica (1049-1122)*, Milano, 1971 (Miscellanea del Centro di studi medioevali, 6), pp. 21-53; H.E.J. Cowdrey, *L'abate Desiderio*, op. cit.; H. Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages*, op. cit.

<sup>414</sup> L. Speciale, *Montecassino, il classicismo e l'arte della Riforma*, in *Desiderio da Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana*, a cura di F. Avagliano, Montecassino, 1997, pp. 107-146; G. Orofino, *All'ombra di Montecassino: programmi iconografici nella terra di San Benedetto*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte in onore di Giovanni Lorenzoni*, Università degli Studi di Padova, Padova, 2002, pp. 285-293.

Enckell tra l'iconografia delle scene e il contenuto di un testo liturgico di produzione farfense, il *Liber tramitis*, rivela, a questa data, gli scambi intercorrenti tra quello che si produceva a Roma e la "periferia" artistica: basti vedere i confronti stilistici con la basilica inferiore di S. Crisogono a Roma<sup>415</sup>. Subiaco, invece, dove si trovano due monasteri distinti – il Sacro Speco, sorto sui presunti luoghi dell'eremitaggio di S. Benedetto e Santa Scolastica, una struttura architettonica più antica, ma molto più rimaneggiata – conoscerà un'imponente campagna di restauri durante il XIII secolo, dopo l'intervento di Innocenzo III in favore dei monaci che, con la promulgazione di una bolla, riorganizza e normalizza la vita comunitaria. Le uniche sopravvivenze pittoriche risalenti al XII secolo inoltrato sono dei resti ad affresco ritrovati nell'intradosso dell'arcone del campanile che fa da fornice d'ingresso alla chiesa di S. Scolastica<sup>416</sup>, una testimonianza tutto sommato modesta, anche per estensione, per spingersi in riflessioni troppo specifiche. Quello che si può ricavare dalla raffigurazione degli Evangelisti e dei loro simboli zoomorfi disposti intorno ad un Agnello (fig. 299, 300), esemplata sul testo del profeta Ezechiele (I, 4-28), è in consonanza alle forme e ai modi della coeva produzione romana, come può evidenziare il confronto tra l'evangelista Luca e la figura di San Paolo che battezza Pudente nel sacello di Santa Pudenziana, o tra la cornice ad ovuli che scandisce in riquadri le figure, motivo appartenente al patrimonio decorativo delle botteghe dei pittori romani fin dagli esempi di S. Urbano alla Caffarella, di San Crisogono e di Farfa. L'impasto cromatico luminoso e la ricchezza delle lumeggiature che danno volume ai panneggi o sottolineano le capigliature (fig. 301), dimostrano però anche la conoscenza di quanto era stato prodotto a Sant'Angelo in Formis sotto Desiderio a contatto con maestri bizantini – esempio che aveva influenzato tutta l'area campano-laziale<sup>417</sup> – e il ruolo di intermediazione svolto dai pittori di Subiaco.

L'analisi della pittura fuori dalla città di Roma non può limitarsi a prendere in considerazione i grandi cenobi: il *Territorium Petri* è disseminato di una miriade di cellule monastiche più piccole, spesso collocate in luoghi remoti, che conservano al loro interno pitture anche importanti. Accanto alle vere e proprie dipendenze dai monasteri romani, che ne spiegano i legami diretti e la presenza di affreschi in linea con la produzione pittorica romana, oppure ad abbazie di primo piano come Tuscania, la cui importanza come sede vescovile è ben nota, ci sono eremi isolati i cui legami storici e lo *status* normativo sfuggono ancora ad una precisa

<sup>415</sup> J. Enckell Juillard, *Forme architecturale et dispositif figuratif: l'exemple de la tour-clocher de l'abbaye de Farfa*, in *Peintures murales médiévales*, op. cit., pp. 63-76; Id., *Au seuil du salut. Les décors peints*, op. cit., in c.d.s., E. Mazzocchi, *Una parete*, op. cit., fig. 34-35.

<sup>416</sup> U. Baldini, *Gli affreschi dell'abbazia di Santa Scolastica*, in *I monasteri benedettini*, op. cit., p. 67.

<sup>417</sup> *Affreschi in Val Comino e nel Cassinate*, op. cit.

identificazione<sup>418</sup>. Di volta in volta occorrerà tenere presente se la storia di questi centri "periferici" e delle loro testimonianze artistiche si salda a quella della città di Roma con le conseguenze sul piano stilistico e iconografico che ne conseguono.

Possiamo concludere osservando come il dibattito artistico nel corso del XII secolo, sia per gli esiti della Riforma e del suo processo "normalizzante" che per la ripresa dei conflitti politici, dopo la breve parentesi della Lotta per le Investiture con il concordato di Worms – venga accentrando sempre più a Roma a discapito del policentrismo riscontrabile nella prima metà dell'XI secolo con i casi di Montecassino, Farfa e Salerno.

---

<sup>418</sup> Il tentativo di considerare la specificità della produzione pittorica nella diocesi di Viterbo ha dato origine allo studio di M.E. Piferi, *Affreschi romanici*, op. cit. Si ricorda inoltre la prossima uscita del libro di S. Piazza, *Dalla roccia all'immagine*, che si concentrerà sulle pitture degli eremi tra IX e XIII secolo nel Lazio e nella Campania settentrionale.

## Conclusioni

Il presente studio si è concentrato sulle testimonianze pittoriche del periodo meno noto della Riforma Gregoriana – la prima metà del XII secolo – in cui, a discapito della presenza di una maggiore documentazione prodotta dagli enti religiosi e dalla curia pontificia, si hanno minori informazioni riguardo alle circostanze, ai nomi dei committenti, ai legami che soggiacciono alle attività artistiche. Se si pensa soltanto alle notizie che la critica è riuscita a raccogliere e ai nessi riportati alla luce per le pitture della basilica inferiore di San Clemente, per la *schola cantorum* e il mosaico della basilica superiore, posteriori di due decenni, ma legati alle ambizioni e alla volontà dei medesimi committenti, non possiamo che riconoscerne l'eccezionalità e constatare l'impossibilità di rintracciare qualcosa di simile per alcun monumento databile entro la fine del XII secolo. Nei casi più fortunati disponiamo del nome di un abate o di un cardinale-vescovo implicato in vicende di restauro che potrebbero essere all'origine di una nuova campagna decorativa ad affresco, come per San Felice a Ceri o per San Nicola in Carcere; ma spesso dobbiamo fare i conti con la quasi totale assenza di fonti utili.

In primo luogo, con l'ausilio delle analisi storiche recentemente compiute sul clero di Roma nei secoli centrali del medioevo, rivolte con particolare attenzione ai mutamenti intercorsi nei vari gruppi ecclesiastici, ci si è chiesti se si possa ipotizzare un ruolo specifico dei monasteri come patrocinatori di opere d'arte, poiché molti dei cicli sopravvissuti tra XI e XII secolo si collocano all'interno di chiese di pertinenza cenobitica. Più in particolare, se fosse possibile individuare delle linee guida all'interno di tali committenze, traducibili con l'insistenza su particolari tematiche iconografiche o la possibilità di riconoscere la presenza di una stessa bottega di artisti, tutti elementi in grado di distinguere lo specifico monastico dalla più generica arte ecclesiale, ben consapevoli della quasi totale inesistenza di una committenza laica, se si esclude il più volte citato *Petrus medicus* per S. Maria in Pallara, *Bonizzo* per S. Urbano alla Caffarella e la famiglia De Rapiza in San Clemente.

Questa tematica è rimasta sullo sfondo come possibile chiave di lettura anche nell'analisi delle pitture dei due monumenti su cui la ricerca si è concentrata in particolare, la chiesa di San Benedetto in Piscinula e la basilica dei SS. Bonifacio e Alessio, entrambe connesse ad un monastero e situate in due *regiones* adiacenti, Trastevere e Aventino, di antica cristianizzazione e di primo piano all'interno del sistema territoriale romano, sia per la posizione geografica che per la quantità di prestigiose chiese e basiliche.



Trascurati dalla critica sia per un difficile accesso agli edifici in cui sono custoditi, sia per uno stato conservativo non sempre ottimale, questi affreschi si sono rivelati, ad un attento esame e grazie a un recente intervento di restauro, di estrema importanza nella complicata questione della definizione dei modi e dei tempi dello sviluppo pittorico a Roma.

San Benedetto in Piscinula è un caso interessante di architettura molto antica inserita nel ricco tessuto abitativo di Trastevere, poco considerata anche perché le modifiche apportate parevano aver cancellato o almeno reso molto poco leggibile la fase medievale, cosa che l'intervento di restauro in corso ha consentito di smentire. A parte la più volte citata menzione del *Liber Censuum* del Camerario Cencio Savelli del 1192, non possediamo alcun documento da cui ricavare informazioni utili per ricostruire l'iniziale storia della chiesa, per cui ogni riferimento cronologico deve essere ricavato dal monumento stesso. L'architettura, innanzitutto, di cui abbiamo qui presentato un primo inquadramento, conduce ad una cronologia compresa tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo. Essa deve precedere gli esempi del cosiddetto "classicismo trionfante" in auge dal 1120 circa, fra cui ricordiamo la basilica di S. Crisogono e di S. Maria in Trastevere, ma anche S. Maria in Cosmedin che impiega già un sistema di sostegni alternato pilastri-colonna, di ispirazione lombarda, allineandosi invece a quella che Claussen ha definito «parsimoniosa *restauratio* o *conservatio* benedettina», un'architettura che privilegia l'impianto basilicale utilizzando però elementi e parti di strutture preesistenti con maggior senso di adattamento e senza giungere alle perfette soluzioni delle citate basiliche romaniche<sup>419</sup>.

San Benedetto è, infatti, divisa in tre navate da un colonnato formato da colonne e capitelli di spoglio di diversa altezza, con abside a terminazione della navata centrale e pavimento cosmatesco di elevata fattura, munita di tetto a capriate lignee e illuminata da monofore. La chiesa si installò intorno ad un primitivo luogo di culto, la cosiddetta cella di San Benedetto, che influenzò lo sviluppo planimetrico dell'aula; essa non dovette però essere l'unica parte antica riutilizzata, perché, come hanno mostrato scavi recenti nella zona, probabilmente vennero inglobate altre parti di *domus* e *insulae* romane che si trovavano nel quartiere: la posizione stessa della chiesa, così irregolare, dimostra quale sforzo fu necessario per adattare quello spazio abitativo a edificio di culto. Nello stesso tempo venne realizzato un narcece in analogia con i casi di S. Maria in Cosmedin, dei SS. Quattro Coronati, di S. Lorenzo in Lucina e di S. Bartolomeo all'Isola e un campanile che, come molti esempi romani degli inizi del XII secolo, occupa una posizione in pianta all'interno della chiesa e fuoriesce dal tetto solo di due piani, mentre il resto del corpo rimane nascosto all'interno dell'aula. Proprio in

---

<sup>419</sup>P.C. Claussen, *Marmo e splendore*, op. cit., p. 200, pp. 199-207.

relazione a quest'ultimo aspetto il restauro è riuscito a riportare alla luce la muratura originaria dei piani situati dentro la chiesa, recupero ancora più significativo visto i diffusi, sommersi rifacimenti comuni a molti dei campanili romani che impediscono di studiarne l'originario paramento murario. La cornice marcapiano a dente di sega richiama la medesima decorazione che si ritrova in facciata, anch'essa recuperata grazie al recente intervento, come l'attacco del campanile con la facciata che permetterà di studiare il rapporto tra i due corpi architettonici.

Il ritrovamento di alcune carte d'archivio di mano del Suarez e di Costantino Caetani, che fece scavi sistematici nella zona per realizzare un collegio gregoriano negli ambienti del monastero adiacenti all'aula ecclesiale, ha permesso di aggiungere nuovi elementi per ricostruire la frammentaria storia della chiesa. Le descrizioni seicentesche evidenziano, in particolar modo, la presenza di lapidi ed epigrafi appartenenti a sepolture tardo romane o semplici frammenti marmorei che lasciano intendere un impiego generalizzato e disinvolto di pezzi antichi come materiale di riuso e ci restituiscono un'immagine della chiesa che non è altrimenti ricostruibile, menzionando, per esempio, l'altare maggiore oggi scomparso e descrivendo pitture che sono andate perdute. Di nuovo l'accento è posto sulla presenza di una doppia rappresentazione di San Benedetto – di cui una definita *antiquissima* – che non sappiamo se si riferisca a quella attualmente staccata e situata nel portico oppure ad un'altra precedente ed identificabile con il lacerto affrescato vicino all'oratorio dedicato alla Vergine. Il restauro ha evidenziato, infatti, che oltre alle tracce del ciclo altomedievale che si trovano sulle pareti della chiesa e delle compromesse pitture presenti nel portico di ingresso, sulle navate laterali si sviluppava un ciclo con le storie di Cristo di alta qualità, appartenenti ad una fase decorativa successiva, con tutta probabilità al XIV secolo, che doveva correre lungo tutta la parte bassa della parete, come dimostrano piccoli frammenti di cornice ritrovati nella parte inferiore della controfacciata: sulla parete della navata laterale destra figurano due scene con *San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista che indicano l'Agnello*, il *Battesimo di Cristo* (fig. 304) ed infine una struggente *Madonna* probabilmente connessa ad una scena di crocifissione (fig. 302, 303).

Poco dopo il completamento della chiesa venne commissionato un ciclo ad affresco che partendo dalla parete destra della navata centrale a cominciare dall'abside, si estendeva sulla controfacciata e poi nella parete sinistra; nell'abside, che sicuramente doveva contenere una decorazione ancora visibile nel restauro del 1979<sup>420</sup>, non sono state rinvenute tracce di intonaco dipinto.

---

<sup>420</sup> A. Guiglia, *Gli affreschi di S. Benedetto*, op. cit. p- 177; fig 56.

Il ciclo, ambiziosamente, è esemplato sul modello della basilica di San Paolo Fuori Le Mura, come dimostrano le due scene tratte dell'Antico Testamento – *Cacciata dal Paradiso e Lavoro dei Progenitori* e il *Sacrificio di Caino e Abele* – seguendo una tradizione molto ben attestata a Roma e nel Lazio per tutto il XII e parte del XIII secolo, di copia dalle sequenze di immagini delle antiche basiliche paleocristiane che affrontavano scene dell'Antico e del Nuovo Testamento. Dell'effettiva estensione degli affreschi a San Benedetto fino ad oggi non c'era prova, mentre il ripristino in corso ha restituito agli studi un episodio isolato che la cornice dipinta identica a quella della parete opposta connette inequivocabilmente alle due scene vetero testamentari. Pur essendo di difficile decifrazione, qui se ne propone una lettura come *Presentazione al Tempio*, che ha il vantaggio, rispetto ad altre soluzioni possibili, di dare un'identità credibile ai personaggi rappresentati e di rientrare in una sequenza iconografica ben codificata ed in accordo con lo spazio a disposizione nella navata. Di sicuro la figura di una Madonna col Bambino nell'atto di ricevere un omaggio conferma di essere in presenza di un episodio tratto dal Nuovo Testamento, che a questa data, cioè all'inizio del XII secolo e in questo luogo, Roma, sono una testimonianza importante del primo diffondersi dello schema figurativo tratto dal modello delle basiliche paleocristiane.

La possibilità di assistere al momento della scoperta del frammento e di seguire le prime fasi di consolidamento mi ha portato al convincimento che si tratti di un dipinto coevo agli altri frammenti del ciclo, come dimostra il confronto tra le parti meglio conservate della *Presentazione* – manto di Simone e volto di Giuseppe – e le vesti di Caino e Abele o i volti, ancora leggibili, degli angeli in controfacciata. Occorrerà attendere il restauro vero e proprio del pannello per dipanare l'intricata questione iconografica e per spiegare in maniera definitiva la presenza di quello che a me pare un disegno preparatorio pertinente ad un altro episodio, destinato poi ad essere cancellato dalle successive stesure di colore.

La presenza di un *Giudizio Universale* o almeno di *Una seconda venuta di Cristo* in controfacciata ha posto il problema dei rapporti con i due grandi esempi superstiti appartenenti alla Riforma, la Tavola del Giudizio della Pinacoteca Vaticana e il ciclo di San Felice a Ceri, per più motivi legato alla chiesa di San Benedetto. Pur dimidiato dalla perdita di gran parte dell'intonaco dipinto – e questo deve indurre alla cautela – San Benedetto si differenzia dall'iconografia di entrambi i casi sunnominati, che invece mostrano molte similitudini tra loro, come dimostra la comune rappresentazione della *Gerusalemme Celeste* e delle *Opere di Misericordia*, per una propria specificità. La presenza di tre registri sovrapposti, occupati rispettivamente dal basso verso l'alto da un Apostolo, da tre angeli e da un ulteriore cherubino munito di spada – il guardiano del Paradiso – posto accanto ad una

rappresentazione di una pisside, limita, infatti, le possibilità di confronto nonostante appaia evidente un'analoga ispirazione apocalittica. Tutte le figure sono rivolte verso il centro della controfacciata che doveva essere occupata da una rappresentazione del Cristo giudice o benedicente, ma non è rimasta traccia di alcuna scena narrativa, il che ancor più fa pensare ad un modello iconografico diverso per questa chiesa.

Al di là della differente *Visione* in controfacciata, i legami con Ceri rimangono indiscutibili per altri aspetti e non privi di un aggancio storico documentabile, come evidenziano le analogie con gli episodi dell'Antico Testamento, l'identità dei partiti decorativi, il modo di organizzare lo spazio scenico.

Abbiamo rilevato, infatti, come il vescovo di Porto, sotto la cui giurisdizione si trovava la chiesa di Ceri e che si ipotizza essere stato il committente del ciclo pittorico, abitasse almeno dal secolo XI sull'Isola Tiberina<sup>421</sup>, anch'essa pertinente alla sua diocesi insieme alla chiesa dei SS. Adalberto e Paolino. Risulta evidente che poterono verificarsi con facilità dei rapporti diretti tra il vescovo Pietro e la contigua chiesa di San Benedetto forse traducibili anche in termini di uno scambio artistico.

Ad una datazione delle pitture ai primi decenni del XII secolo ci ha condotto anche il parallelo stilistico con altri cicli databili nello stesso periodo. Più volte ci siamo soffermati su confronti puntuali con esempi del mondo romano e laziale che non lasciano dubbi sulle comuni congiunture culturali, fra cui le pitture dell'oratorio di San Giuliano a San Paolo fuori Le Mura, Castel Sant'Elia a Ceri e l'oratorio di San Gregorio Nazianzeno.

Nel momento in cui il cardinale Giovanni da Crema, nel 1127, sancisce l'abbandono dell'antico *titulus* di san Crisogono e la costruzione della grande basilica superiore, viene a scomparire l'unico ciclo ad affresco che racconti le vicende della vita di san Benedetto secondo i dettami dei *Dialogi* di Gregorio Magno e in certo qual modo il luogo della memoria visiva del santo fondatore dell'Ordine. La nuova basilica di san Crisogono, massima espressione di quel classicismo trionfante connesso ad una più esplicita estetica del potere, non contemplava opere pittoriche o scultoree che celebrassero il santo e le fonti non ci informano di perdite in tal senso. Poiché in questo giro di anni si era appena conclusa la costruzione della chiesa di san Benedetto e di poco successiva deve intendersi la realizzazione del ciclo di affreschi sulle navate, rimane difficile non individuare un legame tra i due fatti. A Trastevere fu la piccola chiesa a mantenere vivo il ricordo di Benedetto, perpetuando la leggenda che proprio in quel luogo il santo vi avesse abitato durante il suo soggiorno romano.

---

<sup>421</sup> Iohannes XIX, *Epistolae et diplomata*, in Migne, *Patrologia Latina*, op. cit., CXLI, col. 1130 n. 4.

Una consistente parte della tesi è stata poi dedicata all'analisi del ciclo dipinto del sacello della cripta dei SS. Bonifacio e Alessio, un'opera che pur nota e citata da critici come Toesca, e oggetto di recente di un'operazione di restauro che ha riguardato anche gli edifici conventuali, è stata da quest'ultimi ridotta a rango di falso medievale. Essa si colloca, invece, a pieno diritto nel contesto culturale della Riforma, che in parte abbiamo cercato di ricostruire.

Poiché raramente una documentazione attendibile ed esauriente ci informa sulle origini dei cenobi e queste ci sono piuttosto tramandate «da leggende nate dal confluire di memorie storiche, luoghi comuni retorici, amplificazioni agiografiche»<sup>422</sup> la ricerca ha preso le mosse dall'analisi della documentazione materiale esistente, epigrafica e cartacea, soffermandosi sul ruolo rivestito prima dal fondatore del cenobio, Sergio di Damasco, poi dal suo ospite più illustre, Adalberto da Praga. Ne è scaturito un quadro variegato e sfaccettato della prima fase medievale del cenobio che contrasta con l'immagine sbiadita che spesso traspare negli studi. Ci siamo soffermati sul ruolo dell'imperatore Ottone III e sui rapporti privilegiati che questi intrattenne col monastero e con Adalberto, oltre ad eleggere l'Aventino come suo luogo di residenza. La centralità indiscussa nel sistema monastico romano non venne meno nei due secoli successivi quando le carte evidenziano l'accrescersi del patrimonio immobiliare e territoriale del monastero.

Una complessa opera di ristrutturazione settecentesca ha modificato quasi del tutto la basilica medievale, ma è ancora possibile rintracciare le parti del progetto più antico. Tra queste proprio la cripta ad oratorio, dove si trova il sacello oggetto principale della nostra indagine, conserva ancora l'impianto medievale e si distingue per il richiamo ad un modello che privilegia la tradizione costruttiva padana. Per la prima volta è stata ripercorsa la monumentale opera che l'abate Felice Nerini ha dedicato alla storia della basilica, con particolare attenzione ai documenti da lui per primo pubblicati o menzionati e di cui si sono perse in seguito le tracce. Nerini non fa cenno alle pitture del sacello e questo dato è stato interpretato dagli esperti della Soprintendenza come segno della realizzazione tardiva degli affreschi, così come altri elementi ricavabili dall'analisi materiale del ciborio su cui ci siamo soffermati in dettaglio. Ma proprio attraverso l'esame del *De Templo et Coenobio SS. Bonifacii et Alexii*, il ripercorrere la personalità dell'abate e la temperie culturale della Roma illuministica a metà del Settecento – che due recenti mostre e gli scritti del Bevilacqua hanno

---

<sup>422</sup> P. Supino Martini, *Itinerario monastico*, op. cit., p. 49

contribuito a chiarire nelle dinamiche meno indagate<sup>423</sup> – è emersa l'impossibilità di una simile operazione di falsificazione.

Non abbiamo voluto negare l'eccentricità del sacello nel panorama noto dell'architettura e della scultura medievale, consapevoli anche delle numerose modifiche apportate alla cripta durante il restauro settecentesco e di alcune incongruenze tecniche da ricondurre però ad interventi posteriori al primitivo impianto. Anche chi obietta sulla perfetta coincidenza tra il sacello della cripta e l'altare del presbiterio realizzato nel tardo Cinquecento ipotizzandone la contemporaneità, si inganna a non leggere la stratificazione in senso inverso, pensando che proprio in epoca posteriore si sia deciso di ricostruire un altare sfruttando come basamento le "sostruzioni" già esistenti.

Se è possibile attribuire alla cripta una datazione all'XI secolo, costruita su un precedente luogo di culto di cui è segno la piccola abside, è ben giustificata la successiva edificazione di un sacello intorno al nucleo più antico della basilica a protezione di un altare e delle reliquie in esso contenute. Fin da subito si scelse di decorarlo con pitture sulle fronti esterne ed interne dei pilastri secondo un'iconografia che si inserisce in una serie ben codificata di monumenti. Lo stato conservativo degli affreschi non ha consentito di chiarire l'identità dei vari santi che si susseguono senza soluzione di continuità per tutta la superficie del sacello né delle figure dei due religiosi dal nimbo quadrato che sul lato sud si volgono verso il clipeo con il Cristo, l'uno mostrando una carta, l'altro un modellino della chiesa, seguendo uno schema tradizionale nella rappresentazione del committente.

La notizia di un restauro alla basilica per opera di Onorio III (1216-1226) nella zona presbiteriale e di una nuova dedicazione del sacello alla memoria di S. Tommaso Becket ha fatto connettere ad una cronologia duecentesca la realizzazione delle pitture dei SS. Bonifacio e Alessio, sostenuta anche dal racconto riportato dal Nerini del misterioso ritrovamento delle reliquie di Alessio sotto l'altare della cripta, in seguito ad una visione dell'abate Angelo.

Senza sottovalutare il valore di tali testimonianze, si è voluto confutare questa datazione attraverso il rigoroso esame dei documenti riportati dal Nerini che da soli non bastano a chiarire i problemi connessi al sacello e lasciano il dubbio che l'abate abbia creato una storia traendo spunto e interpretando le già compromesse immagini dipinte. Anche la supposta presenza di Tommaso Becket come personaggio chiave del sacello, in quanto dedicatario, non rispecchia la disposizione delle pitture che evidenziano in primo piano i due religiosi committenti e mal si spiega in una tradizione agiografica dedicata al santo che pone l'accento

---

<sup>423</sup> M. Bevilacqua, *Mecenatismo architettonico del Cardinal Querini*, op. cit.; *Nolli, Vasi, Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna*, op. cit. e *Il Settecento a Roma*, op. cit.

sul suo assassinio e non su una semplice immagine stante, sia in tutta l'Italia Medievale che in gran parte dell'Europa.

Più di tutto è l'impaginazione generale delle figure all'interno del sacello e lo stile degli affreschi a parlare per una datazione precedente alla prima metà del XII secolo, come ha dimostrato il confronto con cicli pittorici connessi alla committenza onoriana che invece di stringere relazioni ne hanno accentuato il divario.

La significativa presenza di santi a protezione di reliquie, disposti in clipei intorno all'Agnello o al volto di Cristo, si ritrova in particolari contesti nel *Territorium Petri* nello stesso intervallo di tempo. Così è il caso dell'altare nella Grotta dell'Arcangelo sul Monte Tancia – e non paia strano richiamare un caso così periferico se si pensa alla sua contesa da parte del monastero di Farfa che ne spiega la familiarità con certe iconografie e tipologie pittoriche – dell'oratorio di San Sebastiano al Laterano e ancor più alle pitture intorno alla nicchia dell'antica cripta di San Pietro a Tuscania. In quest'ultimo caso è possibile istituire più di un confronto con S. Bonifacio che mostra come la stessa concezione sia alla base di entrambe le raffigurazioni dove Pietro e Paolo sono posti a protezione di un piccolo vano porta reliquie, mentre due santi stanti si trovano nei piedritti dell'arco. Tutti esempi di iconografie approntate per stare nelle vicinanze di un altare e che sono volte a richiamare l'attenzione del fedele sulla santità del luogo. Fra le fonti che invece possono essere richiamate a testimonianza di una così lunga tradizione figurativa si può citare la straordinaria decorazione ritrovata in una tomba alto-medievale in Santa Susanna a Roma che deve datarsi all'VIII secolo e raffigura San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista rivolti verso l'Agnello in una struttura a timpano che doveva connettersi ad una sepoltura.

In S. Bonifacio e Alessio il rapporto proporzionale tra le figure e lo spazio in cui sono contenute così come l'uso di motivi decorativi antichizzanti sono il segno di una cronologia piuttosto alta. Ma è l'accostamento con le pitture della basilica di S. Maria in Cosmedin il confronto stilistico che si è mostrato più convincente. Nei brani ancora oggi leggibili e nelle foto precedenti al restauro questi mostrano strette analogie nel modo di realizzare le figure, nella pennellata libera che delinea i tratti del volto e nei segni quasi segmentati che compongono il profilo dei manti e della parte terminale delle vesti con gli affreschi del sacello aventinense.

L'indicazione cronologica fornita da S. Maria in Cosmedin porta a restringere ai primi tre decenni del secolo la data di esecuzione per S. Bonifacio e Alessio, verso cui conducono anche i confronti prima ricordati.

La particolarità strutturale del ciborio su pilastri e non su colonne è stata ricondotta ad una fase precedente l'avvento dell'arte dei Cosmati, che potremmo definire di "transizione" e che annovera casi eterogenei per scelta di posizionamento nello spazio ecclesiale e decorazione ornamentale, sfruttando la pittura per ovviare alla semplicità dei materiali. Non abbiamo potuto forzare il documento figurativo in una lettura iconografica più dettagliata, ma le immagini che esso racchiude nel sommo dell'arco – busto di Cristo, *Etimasia*, clipei con Pietro e Paolo – sono il segno di un allineamento con i simboli della tradizione paleocristiana romana, fin dal mosaico di S. Maria Maggiore e rispecchiano nelle pose e negli adattamenti, come i santi sui pilastri e i donatori, lo spirito della corrente intellettuale e artistica della *Renovatio*.

È ben noto come la possibilità di pervenire a conclusioni certe ricavando le datazioni a partire da un'ipotetica evoluzione stilistica, di cui è doveroso riconoscere i limiti, sia ostacolata in partenza dalla qualità diseguale delle pitture che sono sopravvissute. Ma l'interesse per i casi di S. Benedetto in Piscinula e di S. Bonifacio e Alessio sta proprio nel fatto di poter fondare la cronologia su criteri di classificazione in parte esterni allo stile delle pitture, *in primis* attraverso l'analisi della struttura architettonica.

Il tentativo di utilizzare come strumento di indagine ulteriore lo *status* monastico si è concluso con la constatazione dell'impossibilità di individuare elementi significativi di discriminare per chiarire percorsi di trasmissione nelle scelte artistiche; cosa d'altra parte confermata dagli studi storici che hanno appurato, attraverso l'analisi incrociata delle fonti, la completa partecipazione dei monasteri alla gestione diretta delle mansioni ecclesiali, prendendo parte ad un assetto istituzionale certo in via di definizione, ma che assicurava ai monaci e in particolar modo agli abati il raggiungimento delle più alte cariche istituzionali fino a raggiungere addirittura il papato. L'idea del monastero autosufficiente e non partecipe alla politica attiva della chiesa non appartiene all'orizzonte della Riforma; solo i cenobi del *Territorium Petri*, come Montecassino, Subiaco e Farfa sono realtà indipendenti, che interagiscono con la capitale, la appoggiano, ma possono rappresentare anche un potere antagonista.

Le due categorie iconografiche che percorrono il XII secolo, quella più legata al "presente" e quella, invece, più tradizionale, non trovano un diverso impiego nelle basiliche titolari piuttosto che nei monasteri, ma si fronteggiano tematicamente per tutto il secolo: le decorazioni dei *tituli* romani rispecchiano la complessità della propria storia e sembrano sfuggire a qualsiasi tipo di classificazione troppo rigida. Questo vale anche per i casi di cui ci siamo occupati più da vicino.



A San Benedetto sono emerse delle peculiarità tipologiche che valorizzano il contributo specifico, e sono il segno di portati culturali diversi – per esempio nel caso della decorazione della controfacciata – che dimostrano, ancora una volta, l'impossibilità di ricondurre entro schemi figurativi prestabiliti e costanti le testimonianze pittoriche superstiti. San Bonifacio e Alessio, d'altra parte, evidenzia una scelta di soggetti – piuttosto tradizionale – eppure unica nell'accostamento proposto che riutilizza motivi diffusi nella pittura dell'XI e XII secolo per illustrare la storia specifica del monastero.

Molti punti sono rimasti inevasi e necessitano di ulteriori chiarificazioni in parte per la difficile situazione conservativa, in parte perché bisogna aspettare il risultato dei restauri in corso che permetteranno di verificare quelle che in molti casi sono ipotesi di lavoro. Mi riferisco, in particolar modo, al rinvenimento in San Benedetto in Piscinula di alcuni frammenti pittorici nella zona a ridosso dell'abside che potrebbero essere il segno di un'antica decorazione ad affresco sulle pareti esterne della chiesa, ma sulla cui cronologia è impossibile per ora pronunciarsi<sup>424</sup> (fig. 305-307).

Questo percorso di analisi e ricomposizione dei dati, fondato sia sull'esame diretto delle opere che sulla ricostruzione documentale, ha evidenziato rapporti di causalità o contiguità inediti o finora scarsamente rilevati dalla critica e mi auguro possa aver condotto a formulare valide ipotesi su un periodo storico artistico per più aspetti ancora “immerso nell'ombra” e sul quale future acquisizioni, magari prodotte da insperati restauri, potranno offrire nuovi e significativi elementi.

---

<sup>424</sup> Si tratta di una decorazione rinvenuta sul paramento murario esterno alla destra dell'abside e sulla contigua navata laterale sinistra che si è conservata perché protetta da una successiva costruzione appartenente al convento. Risulta composta da una striscia di colore rosso su fondo bianco sotto cui si trova una zona azzurra ornata con un decoro scuro che a me pare appartenere ad un tralcio d'acanto. Bisognerà considerare se tale decorazione possa essere ricondotta ad una fase medievale dell'edificio e ne costituisca un possibile complemento dipinto o se appartenga ad una fase cronologica successiva in relazione alla costruzione di nuovi ambienti del monastero.

Appendice documentaria

Trascrizione delle carte 225-227 dal manoscritto Caetani 90 della Biblioteca Alessandrina  
di Roma

Iam sextum aetatis annum peeregerat magnus Dei puerulus Benedictus, cum Nursia Romam, ut literarum studiis vacaret, missus est a parentibus, anno Christi videlicet 486. Natus quippe fuerat anno 480. Pervenit itaque in paternam suam domum Transtiberinam: in eam, inquam, quae in hunc usque diem S. Benedicti Domus appellatur: quamque eiusdem progenitores religiosissimi prope Anicianas consanguineorum. Edes ex sparcissimo Fortunae et Dianae Phano in Christanam suam exaedificarunt.

Pueriles beatissimus Benedictus attingens aetatis annos (inquit Adrenaldu) more veteri nobilium Romanorum, scholis liberalium deputatur artium, ne praedarum pueri tepesceret ingenium. Veruntamen quod de Domo Eutropii Nursina, (eodom auctore Adrenaldo) affirmavimus, ita et hoc idem de Romana eiusdem fuisse, nempe qualem utrum principem decuit, non dubitamus asseverare hoc quod facili coniectura sequimur. qui enim fieri potest, ut qui magnificentissimam Nursiae habuit, magnificentiorem Romae (non) habuerit; cum magnificentia illa et splendor aedium et palatiorum frequentius in Urbe quam ruri inesse soleat.

Quamvis ergo possemus hoc supponere, probemus tamen, idque non levibus argumentis. Et Domum quidem Romae habuisse Benedictum, Magnus Gregorius docet (a lato Eutropius S. Benedicti pater Romae etiam amplas domos habuit Greg. Dial. 2), dum discedentem Roma describit. Relicta, inquit, Domo, rebusque Patris. parentesi quadra Domum quoque seu Palatium Romae habuisse Benedictum, ex eo suademus: Primo, quia, ut sopra vidimus, civis ille Romanus fuit: quia Eutropius Pater Iustiniani Consulis filius, Roma ad componendos motus Ursinos missus, indubio, Palatium idque pulcherrimum, in Urbe habuit. Insuper Benedictus Romae liberalibus literarum studiis traditus imbuendus (ut ex Gregorio dicebamus) cum consulis nepos extiterit, suum, non alienum Palatium inhabitare oportuit. Et hoc (ne coniecturas congeramus) apertissime Gregorius testatur, ut iterum repetam, cum discedentem Roma Benedictum describit: Relicta inquit, Domo, rebusque Patris soli Deo placere desiderans, sanctae conversationis habitum quaesivit; quod veri quantumve illud Palatium fuerit, si vel communi famae vel deductae per manus ab omni antiquitate traditioni: vel si nobilitati possessoris, aut fundamentorum vestigys, ruderibus effossis certissimis, maximisque indicys credamus, facile est iudicare.

In hac igitur Domo, Apostolico nostro Gregoriano contigua, nunc aliqua ex parte Ecclesia S. Benedicti visitur, ut scilicet Domus tanti Patriarchae natalitis insignis, in Monasterium illius nominis dicatum erecta fuerit. Monasterium, inquam; nam Ecclesia quae modo S. Benedicti, antiquitus Beatae Mariae Virginis dicebatur: ipso postea Palatio in Monasterium eidem Patriarchae sacrum converso, quod virorum primo, sanctimonialium deinceps fuit. Licet posterioribus factum saeculis, ut Ecclesia ipsa sanctissimi Patriarchae nostri nomini, quod vicinum Palatium inhabitasset, eamque devotis suis et quotidianis precibus consecrasset, sacra, et Oratorium in parte eius dextera, quod ibi frequentius orationibus incubisset, sollemnius eius nomini dicatum habeatur.

Hoc inquam, virorum primo, sacrarum deinceps Virginum Coenobium, temporum iniuria destructam, in Parochialem cessit Ecclesiam: sic tamen ut in praesentiarum ipsum Sanctissimum Patri archam Benedictum Tutelarem et Patronum agnoscat. Et sane fuisse illud ne quis hoc alia num a veritate suspicetur. Monasterium, ostendit primo Innocentius PP III qui litem dirimen(...) inter Syndicum S. Caeciliae (quod antea Benedictini ordinis, postea Humiliatorum Monachorum fuit, licet iam tunc ab Archipresbytero et Clericis possideretur) et Oeconomum S. Laurentii (quae et S. Benedicti, de quo agimus) exortam, insinuat hanc Ecclesiam nulli unquam subiectam quod Monasterium aliquando fuisset, sed Sedi Apostolicae immediate subiectum.

Deinde Historiae, aliaque vetustatis monumenta S. Benedicti, aliorumque sub eius Regula degentium Monachorum et officinae celleaeque Monasticis officiis et habitationibus deputatae, eam fuisse Asceterium M(...) Benedicti iuris ostendunt. His accedit Leonis Ostiensis testimonium in haec verba: Hic (Leo Casinensis Abbas 22) fecit libellum cuidam Adelario civi Romano de Ecclesia S. Benedicti, quae ibidem nobis antiquitus pertinuit, ea conditione, ut quoties vel Abbas, vel Monachi nostri Romam pro aliqua utilitate perficienda perrexissent, honorabiliter in eadem Ecclesia reciperentur, quamdiu ibi remorari necessarium esset: et omni anno pro censu sexaginta denarios Monasterio nostro transmitteret. Praeterea Archivum Casinensis Caenobii (ut eius Privilegia tam Romanorum Pontificum, quam Imperatorem) hanc Ecclesiam Casino subditam suorum ascribunt Monasteriorum Albo, vocantque Ecclesiam S. Benedicti sub monte Licaonis. (Cronica cassinense I, c. 50) Monticulo enim ea iuncta est (est); quae brevissimo spatio ab ea distat Insula, quae mediis Tiberinis fluctibus assurgens, Insula Jovis Licaoni ideo appellabatur, quod in ibi Jovi Licaonio templum illud erectum fuerit: quod nascente Christianorum fide Gens Anicia Christianissima Mariae Deiparenti Virgini consecravit, iam autem S. Bartholomoeum Apostolum titularem

habet: extititque Caietae civitatis Ducum ab eadem Anicia Familia descendentium, perpetui iuris, ut Centius S.R.E. Cardinalis Camerarius in suo Regesto testatur.

Nec hic omittendum duximus, hanc Patriarchae nostri in Piscinula Ecclesiam, cum ad Innocentii PP II tempora, eiusdem S. Benedicti nomine titulum retinuisset (ut ex Leone Ostiensi et Privilegiis Casinensibus colligimus) postea tamen non longe ante Coelestini PP III tempora, S. Laurentio Martyri, collegae collega eidem Patriarchae facto (Ecclesia enim illius Parochialis, quae a latere pontis Caestii, quem hodierno die quatuor Caputum, vel S. Bartholomoei vocant, destructa: indeque propter Tiberis, cui etiam inhoerebat, decursum, ipsi Ecclesia S. Benedicti unita fuit quae exinde coepta est Parochialis haberi) etiam eiusdem S. Laurentii nomen per aliquot tempus sortita est. Nam Innocentius III absolute eam S. Laurentii Ecclesiam appellat. Unde et in huius memoriam unionis Ecclesiae S. Benedicti in Piscinula Rector domunculas illas et hortos prope Tiberis fluentia possidet, in quibus vestigia destructae Ecclesiae eiusdem S. Laurentii apparent, quae iuris eius erant Ecclesie cum Parochialis esset. Et hac quidem subiecta erat Basilicae S. Petri de Urbe, ut Leonis PP IX Diplomate constat eiusdem Basilicae Canonicis Monachis concessio.

Sed hoc non ita diu apud posteros receptum fuit. Nec enim passi sunt Magni Benedicti aut memoriam a mentibus hominum, aut Titulum loco excedere; sed denuo eiusdem assumpto S. Benedicti nomine, sub eodem usque in hodiernum diem Ecclesiam principaliter remanere voluerint voluerunt; illi primum in eadem Ecclesia loco, sollemniori per annum Festo prae Levita et Martyre assignato.

Porro nec Benedictini tantum Ordinis, aut iuris Asceterium fuisse: sed ideo fuisse tale, quia magni Benedicti habitatio edesque fuisse olim, inter coetera testatur eiusdem Benedicti adolescentis imago in porticu Ecclesiae insignita, idque ab antiquissimo tempore. Nam peritorum constat artis pictoriae attestazione depictam eam porticum eadem manu, quae porticum edis sacrae Monasterii S. Ceciliae pinxit sub Pontificatu Paschalis Papae I. Anno videlicet vigesimo supra octingentesimum; ut tum propter antiquitatem, tum propter congruentiam, no(..) queat ratio designari, quam quod ibi adolescentulus Benedictus mansisset: et sicut in Sacro Specu, quod ibi etiam puer moratus fuisset, eius invenitur adhuc pueri delineata effigies, et picturis antiquissimis expressa: ita ob eandem causam proculdubio in hac altera Ede, Romana transtiberina scilicet, figuratus est antiquissimis picturis; ut memoriae commendarent et testarentur posteritati: Ecclesiam hanc Domum propriam S. Benedicti, antequam eremum peteret, fuisse. Et hoc ideo probabilius redditur argumentum quod duo tantummodo loca reperiuntur figuris huius magni et sanctissimi adolescentuli insignita; alter Seblacensis Sacer Specus, ubi solitarius in adolescentia sua per triennium

mansit; alter hoc templum eius Romanum, quod adhuc in ianuae latere effigiem eius depictam exhibet: et uterque ideo, ut ante dixi, quod in utroque puer, vel adolescentulus mansisset.

Haec, inquam, et (alia ut omittam plura) ipsa ab omni antiquitate deducta, et quasi per manus transmissa et tradita posteris communis opinio, sententiam nostram egregie confirmat, et constanter retinet: hunc locum, edesque fuisse; quas olim Benedictus puer adhuc inhabitavit. Et hoc optime intellexerunt in primis inter plures alios S.R.E. cardinales Eminentissimi Augustinus Valerio Franciscus Sfortia, Silvius Antonianus, Caesar Baronius, et Robertus Bellarminus, atque ali docti Praesules, qui hac fulti fide et ea ducti veritate, Ecclesiam hanc, ut Domum et habitationem S. Benedicti, sanctis orationibus et sacrificiis, cum ipsi venerati, tum exemplo suo venerandam nobis et credendam ipsam testati sunt et docuerunt. Praeterquam quod Scriptores omnes, tam veteres quam recentiores, qui de sacris Romanis locis verba fecerunt idipsum constantissime et asseveranter confirmaverunt.

Amplitudini Domus S. Benedicti tum Nursinae tum Romanae, quae vere probat eum fuisse nobilissimum, et nobilissimis parentibus ortum, aliud accedit, et quidem maioris momenti argumentum eundem illum videlicet (ut Octavius Pancirolus ex constanti Maiorum traditione scribit) fuisse Dominum Regionis totius Transtiberinae: quae ea ibidem possidebat et splendidissimas Domos, et mirificum supra Tiberim Pontem Senatorium, et multo magis ex delatione Aniciani Leonis Insignium, quae eorundem ius et dominium demonstrant, ut late probant legum Periti.